

**CRITICAL THEORIES AND CREATIVE
PRACTICES OF RESEARCH**

**TEORII CRITICE ȘI PRACTICI CREATIVE
ALE CERCETĂRII**

edited by / editată de Cătălin Gheorghe

vector >

critical research in context / cercetare critică în context

Published by | Publicată de:



Universitatea de Arte
„George Enescu” Iași

With the financial support of the Administration of the National Cultural Fund, Romania
Proiect editorial finanțat de Administrația Fondului Cultural Național



Supported by | Cu sprijinul:
Norwegian Artistic Research Programme



Web District, Luno



Series Editor | Editorul seriei: Cătălin Gheorghe
Design: Lavinia German, Teodora Rogoz
Translations | Traduceri: Dana Bădulescu, Sorana Lupu

Editura Artes

Printed by | Tipărit la: SC MASTERPRINT SRL, Iași



11 RON

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
Critical theories and creative practices of research / Teorii critice și practici creative ale cercetării / ed.: Cătălin Gheorghe. - Iași: Artes, 2014
Bibliogr.
ISBN 978-606-547-168-9

I. Gheorghe, Cătălin (ed.)

7

On the cover: source drawing from the work *An Oral History of Picasso in Palestine*, by Michael Baers
Pe copertă: desen sursă din lucrarea *An Oral History of Picasso in Palestine*, realizată de Michael Baers

**CRITICAL THEORIES AND CREATIVE
PRACTICES OF RESEARCH**

**TEORII CRITICE ȘI PRACTICI CREATIVE
ALE CERCETĂRII**

edited by / editată de Cătălin Gheorghe

The conception and the structure of this publication is highlighting a possible understanding of artistic research from the perspective of using key concepts and the intervention methods of critical theory (in the way it is understood in the history and theory of contemporary art, instead of the way it is understood in philosophy) as well as from the perspective of the product of artistic research, as a work of art produced by former or current PhD candidates involved in artistic research doctoral programmes.

Conceperea și structurarea acestei publicații a plecat de la premisa evidențierii unei posibile înțelegeri a cercetării artistice din perspectiva utilizării unor concepte cheie și a metodelor de intervenție a teoriei critice (așa cum este ea înțeleasă în istoria și teoria artei contemporane, și nu cum este ea înțeleasă în filosofie) precum și din perspectiva produsului cercetării artistice, ca lucrare de artă, realizată de foști sau actuali doctoranzi implicați în programe doctorale de cercetare artistică.

CONTENT

Cătălin GHEORGHE Ways Of Criticality And Creativity. Argument For Research	1
CRITICAL THEORIES OF ARTISTIC RESEARCH:	
Henk SLAGER Doing Aesthetics	7
Andrea PHILLIPS Why practice-based PhDs are political	14
Mick WILSON Dead Public: An unfinished enquiry into public-ness, political imagination and the agency of mortal beings.....	23
Michael BAERS Vagaries and Vacillations: Some reflections on the making of <i>An Oral History of Picasso in Palestine</i>	32
CREATIVE PRACTICES OF ARTISTIC RESEARCH:	
Michael BAERS An Oral History of Picasso in Palestine (excerpt)	43
Michelle TERAN Future Guides: From information to home. <i>Folgen</i>	59
Flis HOLLAND Articulating a point of view	95
Rachel MADER Narrating Structures: On how to write analytically on walking experiences, digital self-representation and fragmentary archives in contemporary arts.....	103
Jesper ALVÆR Staging dislocation: Notes on finished and unfinished work	111

CUPRINS

Cătălin GHEORGHE Moduri ale criticalității și creativității. Argument pentru cercetare	123
TEORII CRITICE ALE CERCETĂRII ARTISTICE:	
Henk SLAGER Practicarea esteticii	126
Andrea PHILLIPS De ce doctoratele bazate pe practică sunt politice	133
Mick WILSON Publicul mort: O investigație neterminată asupra chestiunii publicului, imaginației politice și agenției ființelor muritoare.....	141
Michael BAERS Capricii și șovăieli: Câteva reflecții asupra realizării proiectului <i>An Oral History of Picasso in Palestine</i>	149
PRACTICI CREATIVE ALE CERCETĂRII ARTISTICE:	
Michael BAERS O istorie orală asupra proiectului Picasso în Palestina (fragment).....	159
Michelle TERAN Ghiduri pentru viitor: de la informație, acasă. Urmărire.....	162
Flis HOLLAND Articularea unui punct de vedere	163
Rachel MADER Nararea structurilor: Despre cum anume se poate scrie într-un mod analitic despre experiențele plimbării, auto-reprezentarea digitală și arhivele fragmentare din arta contemporană	166
Jesper ALVÆR Punerea în scenă a dislocării: Note despre lucrări terminate și neterminate	172

WAYS OF CRITICALITY AND CREATIVITY. ARGUMENT FOR RESEARCH

CĂTĂLIN GHEORGHE

Cătălin Gheorghe is a theoretician, curator and editor based in Iași, Romania. He teaches *Aesthetics*, *Visual Studies* and *Theories and Practices of Art Criticism* at the University of Arts "George Enescu" in Iași. He is the editor of *Vector – critical research in context* publication series and the curator of *Vector – studio for art practices and debates*, which is a platform for critical research and art production based on the understanding of art as journalism.

The artistic research turn, currently activated on a large scale, with effects both on the conception and design of education curricula applied in certain academic environments as well as in the delimitation as research forms of a number of practices and theories of contemporary art produced and discussed in professional environments, has generated complex reactions, from the organisational establishment of initiative networks to the punctual production of conferences, exhibitions and publications.¹ Despite the inherent contradictions related to strategic positioning in the field of artistic research, most of those involved in the clarification of research philosophy and in the operationalisation of research practice agree that the production of artistic research should take place from the perspective of criticality and creativity.

One could speak about a diversity of the applications of artistic research in differentiated worlds of art-in-action rather than about some institutional need for a political unification of theoretical fields and of practical agendas in order to obtain a very effective way of building an intelligible and pragmatic image of research, so that those in a position to allocate funds are persuaded to also take into consideration the efforts to produce meaning and the social effects generated through the practices of academic communities in the artistic domains. While a part of this academic community is concerned with identifying solutions for adapting to the requirements of the neoliberal funding ideology, making compromises that affect the quality of freedom to experiment in art, other segments of the community (although the association of each of those working in the academic world with a certain community may be a systemic pitfall) try to operate from a perspective of resistance to the external requirements of eligibility in research funding, looking for alternatives of rewriting the unilateral protocols imposed by the funding providers.

Even though we may discuss geographic differences in the types of funding for artistic research, which may influence the production of projects as well as the collaborative associations of researchers, more relevant appear to be the ideological stances that distinguish critical engagement as opposed to passive acceptance of the implementation of governmental education policies. Without generalising the description of artistic research practices from a single political point of view, we may discuss however the possibility of creating an oppositionality between the agency of the artist as researcher and the agency of the artist as entrepreneur. The former would act in an experimental field of artistic investigations freed from the considerations of commercialisation for survival, while the latter would do everything in his/her power to make a difference in a select system of planning within the creative industries with market consequences.

[1] In order to consult the resources documenting a great part of the discourses and practices of the artistic research "current" one can access the link: <http://www.sharenetwork.eu/artistic-research-overview/bibliography>

Beyond the mathematisation of the adherences to the doctrines of the free art market, where an "invisible hand" allots funds to the chosen ones, whose creative and accounting talents are above the "invisible and immaterial labour" of those who are ignored because they defy the neoliberal monopoly of funding for education projects in arts, the dissociation between the artistic research practised in the academic environment in the shape of doctoral projects and the artistic research carried out by an artist in his/her professional environment in the shape of a public statement may also be viewed from the perspective of the manner in which this affects both the education visions in the nervous systems of art education as well as the position of audiences in relation to the exhibition projects presented in galleries, art centres, biennials and punctual events correlated to long-term projects.

Thus, without directly indicating the crossing pints between critical theory and artistic research, I have chosen to publish the viewpoints of key authors in the discourse concerning the mission of artistic research, who identify a procedural balance between criticality and creativity.

In his text intervention, Henk Slager discusses the departure from the art history based model of interpretative reflection and its replacement with an experimental model, produced in environments specific to laboratory work, which would contribute to the production of new knowledge and experiences. Artistic research would thus operate from the perspective of discursive turns, of provisional constructs, of self-reflection, of an experimental aesthetic, of a rhizomatic connectivity, of a specifically artistic thinking, of a "joyful" wisdom based on the pleasure of thinking aesthetically in an experimental manner.

Andrea Phillips analyses the conditions for the political exercise of practice within the doctoral programmes running in artistic higher education institutions, which require an assessment of productivity in the field of knowledge, of the originality of creativity and of the effectiveness of criticality. However, due to the ability of those involved in such doctoral programmes to create new possible forms of artistic (self-)education, new opportunities open for the disensual configuration of the visibility of work and of discourse in the public space.

Mick Wilson's text presents principles of artistic research in the context of the analysis of an unfinished project focussing on death and on the way mortals are exposed to the effects of political imagination. The author is thinking that research should concern itself critically, and from a perspective of the actuality, with the production of works rather than with providing theoretical clarifications of work methodologies; that it should bear in mind the way the world presents itself to us, in the diversity of its experiences, thus confronting our beliefs and identity values; and that it should be concerned with dealing with common issues through dialogue and contents exchange that are interesting to both the public and the researcher's community.

Talking about his experience on the ground and the conceptual investigation of the production of the project *An Oral History of Picasso in Palestine*, Michael Baers approaches the issues of occupation in the Palestinian territories by interpreting the manner in which an artistic and curatorial project was able to operate politically. The focus on detail, the description of the complementarity of the *obscenity* and the *opacity* of the occupied zone, the structuring of a collection of oral histories, the use of parasitic critical strategy in relation to the methodology of the provision of artistic services and the reflection on finding one's own place in reality resulted in the production of a 600-page graphic novel.

The second section of the publication, which presents models of creative practices belonging to former or current doctoral candidates active in artistic research programmes across Europe, opens with an excerpt from Michael Baers' graphic novel, in which the

accounts of those involved in the physical and symbolical display of Picasso's painting in Ramallah cross paths with the authors' own day-to-day and theoretical reflections.

Michelle Teran's research work presents one of her guides for the future, based on a reflection on the production of everyday images, present both in online archives generated in social networks and in the physical realm, observed through translations in the public space.

In the message exchange I had with Flis Holland, we agreed to present her artistic project autonomously, without inserting in the preamble or in the closing an explanation of her way of working. Nevertheless, I do present here a fragment of her operational intent:

My practice examines the compulsion to return to locations that are no longer physically accessible, in particular those that were witness to distressing events, through installation and photography. The strict viewing conditions within the context of the exhibition cannot be recreated when the individual images are viewed as prints, nor have I found a way to successfully document the overall exhibition. In my attempts to present my research findings the device of ekphrasis, in this case the verbal description of a visual work of art, shares many characteristics with verbalisation, a significant element in the processing of traumatic experiences. I purposefully assume a range of styles and voices in my writing, restively shifting from one viewpoint to the next, in a manner that reflects the struggle to articulate such events.

From another perspective of research practice, Rachel Mader questions the condition of the narrative being correlated to works of art, taking into consideration less often the relevance of using narrative (built through participative observation, through archive research or through the application of mapping techniques) in order to report both the experience of producing a work of art under the influence of an institution (taking into account, for example, the ways in which the artists are treated or paid, the location in the urban space of the exhibition venue, the communication procedures of the institutions or even internal frictions) as well as the experience of understanding the way the institutional structures of the contemporary art scene are operating.

The last project presented in this publication, conceived by Jesper Alvær, presents examples for shifting research inside and outside exhibitions, using various formats influenced by the context in which the work of art is produced and disseminated.

Reading through all the contributions in this publication it will become clear that the processuality of research is recurrent; also that, inevitably, research is political, an act of decision which, if is not programmatic, at least is consistent, but taking into account a vision motivated by the authenticity of its separation from the hegemonies of the production of meaning. Research is performed in crisis, but it is not threatened by uncertainty, it is open to all scientific cultures and to all cultural epistemologies, it gains terrain through resistance while not forsaking its aesthetic vocation.

CRITICAL THEORIES OF ARTISTIC RESEARCH

DOING AESTHETICS

HENK SLAGER

Henk Slager is the Dean of MaHKU (Utrecht Graduate School of Visual Art and Design), Visiting Professor of Artistic Research (Finnish Academy of Fine Arts, Helsinki), and curator of a.o. *Flash Cube* (Leeum, Seoul, 2007), *Translocalmotion* (7th Shanghai Biennale 2008), *Nameless Science* (Apex Art, New York, 2009), *Critique of Archival Reason* (RHA Dublin 2010), *As the Academy Turns* (Collaborative project Manifesta, 2010), *Any-medium-whatever* (Georgian Pavilion, Venice Biennale, 2011), *Offside Effect* (1st Tbilisi Triennial, 2012), *Temporary Autonomous Research* (Amsterdam Pavilion Shanghai Biennale, 2012), *The Judgment is the Mirror* (Living Art Museum, Reykjavik, 2013), *Joyful Wisdom* (Parallel Event Istanbul Biennale, 2013), *Modernity 3.0* (80 WSE Gallery New York University, 2014) and *Aesthetics Jam* (Collaborative project Taipei Biennale). Recent publications include: *Differential Iconography*, in: Henrik Karlsson and Michael Biggs, *The Routledge Companion to Research in the Arts*, New York/London, 2010; *Agonistic Academies* (ed. with Jan Cools), Sint Lukas Academy Books, Brussels, 2011; *Context Responsive Investigations*, in: Ute Meta Bauer, Claudia Mareis and Florian Dombois (eds.), *Intellectual Birdhouse, Artistic Practice as Research*, Cologne/London 2011, *The Pleasure of Research* (Book), Finnish Academy of Fine Art Helsinki, 2012, *Doing Research* (ed. with Jan Kaila, Documenta 2012) and *Counter-archival dissemination*, in: Michael Schwab, Henk Borgdorff (eds.), *The Exposition of Artistic Research*, Leiden 2013.

Laboratory

Until recently, the curricula of many art academies were clearly dominated by an art historical model of reflection. Consequently, there was a gratuitous clear-cut duality with on the one hand artists producing artistic work, and on the other hand external professionals (mostly art historians) supplying the frameworks for interpreting those works. The last decades, standard works such as Ernst Gombrich's *Art and Illusion* and Hans-Georg Gadamer's *Truth and Method* have provided methodological foundations for such nearly dogmatic art historical hermeneutics.¹

Today's practice of visual art indicates, though, that time has come to abandon monolithic thought framed in binary models of truth (the hermeneutic method) and illusion (the visual creative method) and declare them obsolete. Moreover, art practices show that *art* and *method* could link in various constructive ways, since a shift has emerged from art practices focusing on end products to art practices dealing with experimental, laboratory-style environments and researching novel forms of knowledge and experience.²

This laboratory-based awareness, or more precisely, the awareness that the practice of art can be considered a laboratory without protocol, was expressed for the first time by the exhibition *Laboratorium* realized by Hans-Ulrich Obrist and Barbara Vanderlinden in 1999. *Laboratorium* presented itself as an interdisciplinary project where both the scientific laboratory and the artist's studio were explored on the basis of the various concepts playing a role within the different disciplines. In that curatorial project, artists, writers, and scientists participated in "working places" acting as contact-zones. They all focused on the core question of "How can we attempt to bridge the gap between the specialized vocabulary of science, art and the general interest of the audience, between the expertise of skilled practitioners and the concerns and preconceptions of the interested audience?"³ In other words, what is the meaning and role of "the experiment" and to what extent is it of importance for knowledge production that the experiments taking place in the studio, the academy or the laboratory ultimately are made known demonstratively to the public?⁴

Discursive Turn

The project *Laboratorium* turned out to be more or less a prelude to the renewed attention for the intellectual-conceptual processes and discursive practices that would take shape during the first decade of the 21st century; mainly colored, as it seemed, by a nominalist, Duchampian way of artistic thought. Indeed, it was Duchamp who formerly had resisted the reduction of perception related to retinalism; a reduction trying to fine-tune the

[1] H.G. Gadamer, *Truth and Method*, Frankfurt/M., 1960. E.H. Gombrich, *Art and Illusion*, London, 1960.

[2] Cf. Henk Slager, *Archeology of Art Theory*, Amsterdam/New York, 1995, pp. 133-141.

[3] *Laboratory Archive*, in: *Experiment Marathon*, Hans-Ulrich Obrist and Olafur Eliasson, Reykjavik/London, 2009, p.187. Cf. also Eva Diaz, *Futures: Experiment and the Tests of Tomorrow*, in: Paul O'Neill (ed.), *Curating Subjects*, London, 2007, pp. 92-99.

[4] As this question about experiment and thinking had been pushed to the background by the Bologna debate on research and knowledge production, the first Tbilisi Triennale, *Offside Effect* (Tbilisi 2012, curators Henk Slager, Wato Tsereteli) demanded renewed attention for the importance of understanding the academy as a sanctuary for experimental thinking and production processes. Publication: Henk Slager (ed.), *Offside Effect. Academy as Exhibition*, Metropolis M Books, Utrecht 2013.

intellectual-conceptual processes inherent to visual thinking by deploying disciplinary boundaries, prescribed methods, worn-out definitions, and clearly delimited objects of study. Against the scriptedness of an ontological anchorage, against the thought that one could define art beforehand, Duchamp poses that we should approach each work of art as if it is the very first work of art. That implies that the definition – and thus also the method – of the work of art is determined again and again during the artistic process.

Such a Duchampian nominalism strongly resembles a methodological pluralism based on a *detournement* of the academic corpus as introduced by Feyerabend, philosopher of science. In *Against Method*, Feyerabend suggests that the world is characterized by diversity and chaos, a view that turns the absolute belief in a certain, monolithic scientific method into a mere self-deception. Based on the common ground of science, various, often crosshatched practices, congeries of quite divergent activities, disciplines, domains and incompatible models, objectives and criteria can be found. In spite of the methodological abundance, many scientists try, even up till today, to anchor their activities through frozen methods and subsuming principles of knowledge. And this while one could rather observe a plurality of practices where, to quote Gaston Bachelard, "each secretes its own methodology."⁵ This leads Feyerabend to argue that, "It is important to defend the idea that all methods and ways of perception are in their basic premise possible and nothing is excluded when aiming to understand the world."⁶ His view is that the scientific fact, contrary to appearances, is not indestructibly solid because it remains open to overhaul depending on changes in context, coordinates and controls. Science has to throw up propositions, rules and shifting models that are subject to constant evaluation, restoration, and rejection. Thus, there should be space for "ironic, experimental strategies, ludic modes, reversible states, contradiction, non-binary, nonlinear associations, paradoxes."⁷

Provisional Constructs

At the time of *Laboratorium*, the philosopher of science Bruno Latour – who realized the program component *The Theatre of Proof* for this project – argued that the modern myth of scientific, ubiquitously problem-solving reason has diminished considerably in our day and, therefore, increasingly more space will be demanded for research. He said, "Science is certainty, Research is uncertainty. Science is supposed to be cold, straight and detached; Research is warm, involving and risky. Science puts an end to the vagaries of human disputes; Research fuels controversies by more controversies. Science produces objectivity by escaping as much as possible from the shackles of ideology, passions and emotions; Research feeds on all those as so many handles to render familiar new objects of enquiry."⁸ Latour argues that with this shift of perspective what used to be impossible when the comparison between art and science was made by looking at the results of their respective works would now become possible when one connects them through their *modus operandi*. "The relationship between scientists and artists is no longer one where the second group takes up what is left once the first has swallowed reality in its entirety. Instead, they have to compete in demonstrating how much locality, particularity, multiplicity, how many realities can be elicited through practice."⁹ During the reign of scientific mononaturalism, artists could only contest it. With the rise of the multinaturalism of research, artists can work on the same realities as other researchers do: that is "making things public" as already has been stressed at the time of the Laboratory Project mentioned above.¹⁰

In the light of this development, it is hardly surprising that also the issue of the *modus operandi* of art as research, or artistic research, has emerged during the last decade. How would Feyerabend's "provisional constructs" relate to the open-ended ways in which art practices handle facts? Art seems to know a different form of research strikingly described

[5] The debate on artistic research seems to lead to a renewed attention for Gaston Bachelard's knowledge theory. Cf. Chus Martinez, *Clandestine Happiness. What do we mean by Artistic Research*, in: *Index, Artistic Research, Thought and Education*, Number 0, MACBA, Barcelona, 2011, pp. 8-11.

[6] Paul Feyerabend, *Against Method: Outline of an Anarchistic Theory of Knowledge*, London, 1978, p. 32.

[7] Sarat Maharaj, *Unfinishable Sketch of "An Object in 4D": Scenes of Artistic Research*, in: Annette W. Balkema and Henk Slager (eds.), *Artistic Research*, Amsterdam/New York, 2004, p. 42. A further exploration of the way artistic research relates to the established paradigms was the point of departure for my Apex Art project *Nameless Science* (New York, 2009). Link: www.apexart.org/exhibitions/slager.htm

[8] Bruno Latour, *From the World of Science to that of Research?*, Science, Vol. 280, p.208.

[9] *Experiment Marathon*, Hans-Ulrich Obrist and Olafur Eliasson, Reykjavik/London, 2009, p. 199.

[10] Cf. Exhibition catalogue *Making Things Public* (curators: Bruno Latour, Peter Weibel), ZKM, Karlsruhe, 2005.

during one of the first European conferences on Artistic Research by Sarat Maharaj as "spasmic, interdisciplinary probes, haphazard cognitive investigations, dissipating interaction, and imaginary archiving."¹¹ That form of research cannot be channeled through rigid academic-scientific guidelines dealing with generalization, duplication, and quantification, since it engages in the unique, the qualitative, the particular, and the local. It "amounts to a proliferation of self-shaping probes, stand-alone inquiries, motley see-think-know modes. Their sheer heterogeneous spill tends to stump and stonewall generalizable principles: they resist being wholly taken under the wing of systematic methodological explication."¹² Whereas in many traditional (academic) forms of research the objective seems to be collecting or noting identical characteristics between situations and contexts, often at the expense of the consideration of differences, artistic research seems critically inclined to seek out divergences more than similarities.¹³

Self-reflective endeavours

A subsequent question inevitably arises: is it possible – in addition to the *via negativa* and in spite of all heterogeneity, multiplicity and dadaist diversity – to chart a number of well-described essences with respect to artistic research? For example, by making statements related in one way or another to the criteria for research in general, such as appointing the research object, the contribution to knowledge production, the description of the working methods and the development of an adequate and appropriate way of dissemination.¹⁴ In view of this purpose, Christopher Frayling (in probably one of the first texts on doctoral research in fine art) maintained regarding the state of the research object, "artistic research does not begin with a predetermined set of questions or assumptions, but arises from the particular situations or contexts being investigated."¹⁵

A similar context-responsive description was given some years later in Mika Hannula's publication *Artistic Research*, where he describes this as "an area that is articulating its own criteria based on its individual characteristics and practices: the self-reflexive and self-critical process of an artist taking part in a process of meaning within contemporary art, in such a way that it communicates where it is coming from, where it stands at this precise moment, and where it wants to go."¹⁶ However, Hannula adds a clear dimension in his characterization, namely that communication should take place in a transparent and critical manner related to parameters given within the specific context while implying the subsequent methodological trajectory passed through. "Artistic research leads to a self-reflective, self-critical communication: it continuously refers back to its own activities and aims, and includes a diversity of research methods, presentation models, and means of communication."¹⁷ Viewed from that perspective, artistic research is a Duchampian endeavor *pur sang*. During each separate research project, one has to re-establish and clarify time and again what in fact *artistic research* entails.

Obviously, there is a significant difference between the many, often routine forms of investigation emerging today in the field of contemporary visual art and that what could ultimately be qualified as artistic research. In artistic research, there is a clear-cut intention, *i.e.* the research is meant as research by the researcher; by means of a distinct and comprehensible communication, it intends to contribute to the debate on artistic understanding and knowledge production in an innovative and boundary-transforming manner; it is open to giving account and peer reviewing in a discursive and public way; and, therefore, artistic research mainly takes place in an institutional environment.¹⁸

Experimental Aesthetics

Yet, the artistic contribution to knowledge production is ultimately singular in nature. Because of this singular character, one could argue that artistic research is in fact an

[11] Sarat Maharaj, *Unfinishable Sketch of "An Object in 4D": Scenes of Artistic Research*, in: Annette W. Balkema and Henk Slager, *Artistic Research*, Amsterdam/New York, 2004, p. 50.

[12] Sarat Maharaj, *Know-How and No-How: Stopgap Notes on "Method" in Visual Art*, in: *MaHKUzine*, Journal of Artistic Research, # 7, Summer 2008, p. 8.

[13] With the aim of charting these various divergences, as well as to investigate how this type of research could have a catalyzing effect for the thinking about the institutional situation of the academy, in 2010 I organized the collaborative project: *As the Academy Turns* for Manifesta 8 (Murcia, Spain). Ten researchers presented their insights, methods and strategies there. Link: <http://manifesta.org/2010/10/as-the-academy-turns/>

[14] Two contributions to giving a more specific definition of artistic research are the text *Research-based Practices*, Catalogue Translocalmotion, 7th Shanghai Biennale 2008 (curators: Zhang Qing, Julian Heynen, Henk Slager), pp. 60-65 and the Doing Research project that was developed for dOCUMENTA 13 (2012). http://d13.documenta.de/uploads/tx_calevents2/Doing_Research.pdf

[15] Christopher Frayling, *Practices-Based Doctorates*, UK Council for Graduate Art Education, 1997, p. 22.

[16] Mika Hannula, *Artistic Research. Theories, Methods and Practices*, Helsinki, 2005, p. 5. See also my review in: *MaHKUzine*, Journal of Artistic Research, # 1, Summer 2006, pp. 61-64.

[17] Mika Hannula, *Artistic Research. Theories, Methods and Practices*, Helsinki, 2005, p. 67.

active way of doing aesthetic research. Aesthetics is indeed involved in a singular form of knowledge production, and has been from the time this paradoxal domain was introduced by the German philosopher Baumgarten as "a cognition of sensitive ideas" in 1750. Because of the obvious correspondence, I argued in 1998 at the time of Frayling's essay, that the specificity of artistic research could be described most adequately as a novel, topical interpretation of the concept of "experimental aesthetics."¹⁹ The topicality of the reintroduction of the concept of aesthetics and its connection with the current practice of art was at the time not only confirmed by Bourriaud's "relational aesthetics," but also by the debate both Badiou and Rancière had in the past decade on the aesthetic regime of art.²⁰

Rancière's book *The Politics of Aesthetics* situated art anew in the domain of aesthetics. In his view, from the 18th century onwards, aesthetics as thinking about the sensuously perceivable is closely connected with the political. Aesthetics, Rancière argues, is by no means a domain in itself, but a collection of rules for the identification of art i.e. how art is defined as art within a historical constellation. According to him, in this process of defining, the issue at stake is a – political – field of tension determined by ethical and aesthetic regimes.

Conversely, in his publication *Handbook of Inaesthetics*, Badiou demands a reassessment of the notion of aesthetics. In Badiou's view, since Plato aesthetics is an instrumentalization of philosophy. That implies a form of hierarchic thinking on behalf of art or deploying art, but never a thinking along with art. Without assigning art a clearly defined role beforehand, inaesthetics breaks with this tradition by focusing on a form of thinking departing from art or on the condition of art. Thus, inaesthetics does not attempt to set rules for how to think art from a philosophical system. On the contrary, proceeding from the artistic configuration, it poses the question of how art could affect philosophy through its intraphilosophical attitude.²¹

My addition of the adjective "experimental" initially served a purpose similar to Badiou's proposal to speak of "inaesthetics," i.e. indicating a practice succeeding in withdrawing from the totalizing tendencies of an academic philosophy of art. Such an often cocooning, academic discipline I called a "theoretical aesthetics" analogous to the division in science. Similar to theoretical physics, theoretical aesthetics as a discipline focuses on the philosophical question of transcendental foundations. In line with experimental physics, experimental aesthetics, i.e. the practice of the artistic researcher, is characterized by the a-disciplinary methodology of the laboratory as described above. And just like experimental physics relates in an oscillating way to theoretical physics, experimental aesthetics is as well continuously forced to mutually inspiring encounters with theoretical aesthetics. Therefore, at stake is not a hierarchical relationship between these two practices, neither is the relationship one of judgment and object. Rather, one should speak of a relationship of "resonances" and "interferences".²²

Because of these resonances and interferences, the situation of artistic research as experimental aesthetics is ultimately characterized by a continuous oscillation between fluidity and rigidity, laboratory and herbarium, smooth space and striated space, non-discipline and discipline, the particular and the universal.

Rhizomatic Connectivity

Such a presentation of ideas could be understood in the light of Deleuzian thought which has been prominent for the artistic discourse over the last decade. In many art-theoretical dissertations and in texts contextualizing curatorial projects, explicit references are made to concepts and ideas introduced in the Deleuzian key work *A Thousand Plateaus*. In this book Gilles Deleuze designed rhizomatic thought, a form of thought able to withdraw from

[18] This statement is further substantiated in my contribution *The Institutional Conscience of Art* Venice Biennale Symposium 2011, IUAV, published in Angela Vettese (ed.), *Art as a Thinking Process*, Sternberg Press, Berlin/New York, 2013, pp. 210-222.

[19] Lecture *Experimental Aesthetics*, XIV^m International Congress of Aesthetics, Ljubljana, Slovenia, September 1998. Published in: Annette W. Balkema and Henk Slager (eds.), *Territorial Investigations*, L&B (Lier en Boog), Series of Philosophy of Art and Art Theory, Volume 14, 1999, pp. 52-57.

[20] This debate will specifically be conducted in the publications: Alain Badiou, *Handbook of Inaesthetics* (1998) and Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics* (2000).

[21] During the dOCUMENTA 13 project *Doing Research*, Clodagh Emoe (GradCAM Dublin) presented the meaning of Badiou's intraphilosophical effects for a current art practice. Cf. *Doing Research* (eds. Jan Kaila, Henk Slager), Kassel/Helsinki, 2012, pp. 23-28.

[22] John Rajchman, *The Deleuze Connections*, Cambridge MA, 2000, p. 114.

Cartesian, hierarchic tree-thought dominating the Western world. Deleuze erased that form of thought through the continuous process of connectivity imagined in the ramified structure of the rhizome and its underground bulbs and tubers. Thus, a metaphysical form of thought focused since Plato on a binary logic, a transcendental foundation and the implementation of a totalizing unity is replaced by rhizomatic thought directed towards the movement of trajectories, interferences, resonances, zones, mapping and interconnectivities. "The rhizome pertains to a specific map that must be produced, constructed, a map that is always connectable, reversible, modifiable, and has multiple entryways."²³

As one passes from one zone or plateau to another, one does not have a sense of a well-planned itinerary; on the contrary, one is taken on a sort of conceptual trip for which no map pre-exists – a voyage for which one must leave one's usual discourse behind and where one is never quite sure where to land. This incessant passage from one zone to another, this roaming about is in itself a kind of empiricism. It is a way of departing from the compartmentalization of knowledge, yet without recourse to any organic unity, and in some way at odds with the notion of the university as an internalization of a higher republic.

The Deleuzian multiline or multiplicity-based network, produces a specific mode of analysis "based on two components: a two-line streaming mode of analysis based on the thought of philosopher Henri Bergson and the form of motion produced by quantum mechanics and its emission of particles and exchange of packets of energy producing the concept of non-localizability. [...] Deleuze's multiplicity mode of analysis creates a fascinating visualization of a figure of thought where a correlating, open system of two streams of interacting concepts [are] all based on the interplay of lines, dimensions, strata, planes, spaces, and plateaus."²⁴

Artistic Thinking

Artistic researchers seem to deploy such methodology of a streaming two-line mode of analysis dealing with the two interacting lines or domains of activation of artistic thinking and knowledge production. Therefore, artistic research – as a mode of doing aesthetics, i.e. as a non-philosophical understanding of aesthetics – creates the interaction, intermingling, and traversing of these two lines of analysis in an operational, process-based, and experimental way while producing a variety of unexpected perspectives. Thus, the streaming two-line mode of analysis, and its related multiplicity mode of analysis, yields two continuously interacting domains (artistic knowledge – artistic thinking) producing a stream of novel concepts and insights. And while the perspective of knowledge production is especially directed towards a disciplining form of knowledge, it should be stressed that "the process of thinking in art is fundamentally *extra-territorial*. Or, to use Deleuze's own idiom, thinking is always *deterritorializing* in an absolute way, one from which there is no way back."²⁵

Such a productive tension between knowledge production and artistic thought explains how the topical debate on artistic research can be compared to the 1970s semiotics debate. At that time, it was Roland Barthes in *The Pleasure of the Text* who pointed at a form of textuality escaping a disciplining semiotics. Barthes sketched a continuous movement between a reterritorializing academic semiotics and a deterritorializing, dynamic process of boundless signification. "Two edges are created: an obedient, conformist, plagiarizing edge (the language is to be copied in its canonical state, as it has been established by schooling, good usage, literature, culture), and another edge, mobile, blank (ready to assume any contours), which is never anything but the site of its effect: the place where the death of language is glimpsed. These two edges, the compromise they bring about, are necessary."²⁶

[23] Gilles Deleuze, *A Thousand Plateaus*, London/New York, 2003, p. 23.

[24] Annette W. Balkema, *Perception and the Lines of Light*, in *MaHKUzine*, Journal of Artistic Research, #1, Summer 2006, p. 13.

[25] John Rajchman, *Art as A thinking Process*, New Reflections, in Angela Vettese and Mara Ambrozic (eds), *Art as a Thinking Process*, Sternberg Press, New York/Berlin, p. 196. He adds: "Even or especially in its realist, documentary forms or in its archival investigations, thinking in art is a singular process that cannot be reproduced."

[26] Roland Barthes, *The Pleasure of the Text*, New York, 1975, p. 23. Cf. also Henk Slager, *The Pleasure of Research*, Finnish Academy of Fine Arts, Helsinki, 2012.

The continuous movement between homogeneity and heterogeneity, between what Barthes would introduce as feno-text and geno-text could be described visually as a semiotic ellipse: an ellipse resulting from the continuous oscillation occurring between the liquid, wordless syntax and the organizing, classifying spirit of grammar.

That inevitably points to the current debate on artistic research. In other words, the question arises whether artistic research creates a similar, compromising movement, i.e. an oscillation between artistic knowledge production and the pleasure of the process of thinking. Moreover, that question adds an important dimension to the description of artistic research as "experimental aesthetics". An experimental aesthetics focusing on a specific form of thinking, i.e. artistic thinking.

The specificity of such a thinking has been rethought from a Kantian perspective by Hannah Arendt in her publication *Thinking*. Here Arendt evaluates the two ways of thinking distinguished by Kant. On the one hand, a thinking related to *Verstand* directed towards the application of laws and generating knowledge by means of indisputable criteria. On the other hand, and at odds with this, a speculative thinking related to *Reason*: a clear way of thinking aware of its own activity in its continuous search for signification whether philosophical or artistic of nature.²⁷

That dimension of artistic thinking tends to be neglected in the current debate on research and knowledge production inevitably giving rise to dangers such as "method fever" or "academic routine." Time and again, continuous – academic – attempts emerge to regulate artistic research and turn it into a "look alike" as Sarat Maharaj once put it. That points to a possible institutional captivity of artistic research or a risk that artistic research will be appointed paradigmatically and be transformed into a recognizable, academic terrain within disciplinary borders as "a clear-cut, designated patch squeezed in between other well-thumbed epistemological territories and objects."²⁸

Joyful Wisdom

As mentioned above in the characterization of artistic research as a topical understanding of experimental aesthetics, there is an interaction with established discursive academic circuits in the form of resonance and interference produced by an oscillating movement. However, that does not imply that the discursive is the prime modality in artistic thinking. On the contrary, the focal point of artistic thought is entirely in line with Barthes' geno-text linked to a non-discursive intensity, a productive signifier, a para-discursive dislocation, a somatic performativity, and the pleasure of research. Indeed, it stymies our desire for knowledge – when this is understood as a desire for that which reassures ourselves of our subjectivity as it is already in place. This is why artistic thought can be bothersome, irritating, positioned as irrelevant and so forth. Artistic thought is, we might say, "ontologically difficult oriented as it is related to that which is yet to come. It is also why art's uselessness is so important, allowing it to operate away from typical circuits of information and exchange – ideally at any rate."²⁹

Thus, artistic research cannot be comprised in well-defined modules, structured units and other limiting concepts. Artistic thinking as a form of pure rhizomatic thought separates artistic research from aborescent and sedentary conceptions of knowledge, from judgmental positions functioning as nodal points of academic science and replaces it with a fluent, nomadic, deterritorializing movement. And with that, at this point in time artistic research can be considered the 21st-century manifestation of *gaya scienza*³⁰ aimed at by Nietzsche – at least if it does not be carried away by the formatting dangers of knowledge production, but will rather generate space for artistic processes of thought.

[27] Hannah Arendt, *The Life of the Mind*, New York, 1978.

[28] Sarat Maharaj, *Unfinishable Sketch of 'An Unknown Object in 4D': Scenes of Artistic Research*, in Annette W. Balkema and Henk Slager, *Artistic Research*, Amsterdam/New York, 2004, p.42. The project *Temporary Autonomous Research* (Amsterdam Pavilion, 9th Shanghai Biennale 2012, curator: Henk Slager) emphatically emphasized that the experimental artistic research practice can ultimately never be articulated as an indeterminate zone by normative practices and disciplinary protocols. Cf. *Temporary Autonomous Research*, Metropolis M Books, Utrecht, 2012.

[29] Simon O'Sullivan, *Inquiry*, in: Youngchul Lee, Henk Slager (eds.), *NJP Reader #1, Contributions to an Artistic Anthropology*, Nam June Paik Art Center, Seoul, 2010, p. 55.

[30] This Nietzschean approach to artistic research was the starting point for the project *Joyful Wisdom* (Rezan Has Museum, parallel project 13th Istanbul Biennial, 2013, curator: Henk Slager)

WHY PRACTICE-BASED PhDs ARE POLITICAL

ANDREA PHILLIPS

Andrea Phillips is Reader in Fine Art and Director of PhD programmes in the Art Department at Goldsmiths. Andrea lectures and writes about the economic and social construction of publics within contemporary art. Current publications include: *How To Work Together* (<http://howtoworktogether.org/think-tank/andrea-phillips-how-to-work-together/>, Chisenhale Gallery, The Showroom, Studio Voltaire 2014), *Remaking the Arts Centre* (Cluster: Dialectionary, Sternberg 2014), *Art as Property* (Economy: Art and the Subject after Postmodernism, Liverpool University Press, 2014), *Civic Building* (David Adjaye University of Chicago Press 2014), *Public Space* (A Space Called Public, Walter Koenig 2013), *Constructed Situation* (Architecture as Situation, University of Edinburgh 2013), *Art Work* (Esther Shalev-Gerz: The Contemporary Art of Trusting Uncertainties and Unfolding Dialogues, Art & Theory 2013). Recent and ongoing research projects include: *Curating Architecture*, a think tank and exhibition examining the role of exhibitions in the making of architecture's social and political forms (AHRC 2007-2009), *Actors, Agent and Attendants*, a research project and set of publications that address the role of artistic and curatorial production in contemporary political milieus (in collaboration with SKOR 2009-2012), co-director with Suhail Malik, Andrew Wheatley and Sarah Thelwall of the research project *The Aesthetic and Economic Impact of the Art Market*, an investigation into the ways in which the art market shapes artists' careers and public exhibition (2010-ongoing), *Public Alchemy*, the public programme for the Istanbul Biennial 2013 (co-curated with Fulya Erdemci), *Tagore, Pedagogy and Contemporary Visual Cultures* (<http://art.gold.ac.uk/tagore> in collaboration with Grant Watson and Iniva, AHRC 2013-2014).

Perhaps it goes without saying that higher education in Europe, in the current climate of fear induced by the strategic use by governments of terms such as austerity, and under the dominant conditions that Bifo Berardi terms 'semicapitalist' (ie the wide-spread conditions in which capital is produced through the exploitation of semiotic rather than manual labour), is under political pressure to perform in new ways (Berardi 2010). In the UK, as elsewhere, universities are busy converting themselves into new machines for cognitive production in which competitive market conditions prevail, students are client-customers who demand new forms of service provision in return for the steep hike in their fees, and whose grants come in the form of loans that will take decades to pay back. All levels of higher education are affected by these changes, from undergraduate to doctoral degree, all are moving through processes of reinvention and recalibration, trying to make small virtue of a crisis from the opportunity to think again about what constitutes the offer of education, both in financial but also in philosophical and pedagogic terms. One particular aspect of such invention, and of particular contention, is the development of practice-based PhDs in the arts and humanities.

Practice-based PhDs in the arts, which I will describe below, have a history that stretches back longer than the current withdrawal/dispersion of government funding for higher education and the related construction of the pan-European Bologna system of cognitive dispersion (the practice-based PhD in the Art Department at Goldsmiths where I work was set up 15 years ago), yet their development has become entangled in debates about the fiscalisation of knowledge, the instrumentalisation of practice and the (apparent) misunderstanding of singularities within new education and academic research. This entanglement is important, not because those that assert that the practice-based PhD is simply a money-spinner that enables universities to accept students who would not normally be academically suitable for a PhD are necessarily correct (although that would be a positive claim in my view), but because the texture of the entanglement is symptomatic of a larger and more important conceptual debate about what it means to *articulate practice per se*, particularly if you are the progenitor of that practice; particularly if you are involved in the making of culture. It is here, alongside but not necessarily distinct from state funding, that the politics of PhDs lie.

But to begin with the basic concept of the practice-based PhD and its critics: in the UK the initiation of practice-based doctoral research can be understood as an extension of – and acceptance of – arguments made since the early 60s in education about the equal intellectual rights of artists to those of other fields of research.¹ The integration of art colleges and polytechnics into the university systems in the UK in 1992 is one moment amongst many at which the refraction of two contradictions at the heart of practice-based

[1] From here in I will concentrate my remarks on practice-based research degrees in art although aware of the fact that many related arguments occur in the proximate fields of design, performance, architecture, music, etc.

research can be encapsulated, since it is here that the instantiation of a market-driven policy is concurrent with the instantiation of a long-lobbied recognition of art – specifically fine art – as a form of knowledge production to be recognised in its own right.

The claim of practice as a form of knowledge production was, and still is, extremely contentious, to which I shall return, but it is in the recognition of the possibility of practice-as-research that academic degrees in art were initiated, a commitment that is now relatively standardised across the university sector. Here, for example, certain contradictions, such as the relative relationship between truth claims in, say, physics, and truth claims in fine art, linked as they both are to the production of originality, must be accepted as *non-sequiturs* that operate on parallel strata in order for the very practice of art to perform alongside that of physics in the academy (although recent shifts in research funding in the UK that demand accountable public and social impact from all academic disciplines have already had derisory effects on the arts and humanities²: what was for a time a vibrant site of interdisciplinarity, the university in the UK is now clearly a site of disciplinary competition).

Practice-based PhDs exist in various forms, the most common being one in which a doctoral candidate is examined partly on his or her theoretical establishment of a set of concerns (in writing) and partly on his or her exhibition, performance or documentation of practice (where a 'full understanding of the research can only be obtained with reference to the artifact itself'³). There is a variance between institutions in the UK on how much an artist can write to submit for the PhD exam. At Goldsmiths as part of terms established by the University of London, practice-based research practitioners must submit roughly 40,000 words (half a theory-only PhD). In the Goldsmiths literature, the degree is described thus:

At research level the [Art] Department's aim is to support reflection upon practice, both within the contexts of contemporary art and curating and within the academic environment. If you are registered for a practice-based PhD you will be expected to maintain a level of professionally accomplished activity within your field of practice (as an artist, a curator or a writer) at the same time as writing a rigorously argued text in which you explore the wider context of your ideas in innovative academic terms. As a research student you are expected to contextualise your practice in relation to other relevant modes of cultural, social, scientific and philosophical production. Whilst practice is seen as a primary site for critical and analytical articulation, the model of a practice-based PhD allows for the development of relations between artistic, curatorial and other modes of thought.⁴

As with theory-only PhDs, the candidate is expected to 'form a distinct contribution to the knowledge of the subject and afford evidence of originality by the discovery of new ideas and/or by the exercise of independent critical power.' Here, the expectation of knowledge production is clear. The criterion of originality upon which this is based is expected to apply to both parts of the PhD submission, both the written element and the practice element (which is usually presented in the form of an exhibition or a portfolio of exhibitions that have occurred over the period of PhD study).

Current PhD students at Goldsmiths are involved in a range of projects that translate these terms differently and each has a differently negotiated (and changing) proposal for relations between theory and practice. For example, Portuguese artist A is working out how historic and contemporary definitions of democracy (in itself, as she says, a practice) might be related to her own collective, collaborative and interdisciplinary projects – a current work includes a perverse and paradoxical set of drawings of historic and contemporary democratic structures. British-Iranian artist B, whose practice includes the use of found photographs, architectural models and projected CAD drawings, proposes a radical alteration of the term 'community' through an investigation of the relation between artwork and viewer. German artist and landscape architect C is developing a critique of the figure of the artist as, in her terms, a 'double agent' within the field of

[2] See Daniel Boffey, 'Academic fury over order to study the big society' (*The Observer* 27 March 2011) for an example of this. The report, later refuted by the AHRC, suggests that: '[u]nder the revised principle, research bodies must work to the government's national objectives'. <http://www.guardian.co.uk/education/2011/mar/27/academic-study-big-society>

[3] In searching for an academic definition of practice-based research, the most affirmative I found came from the Creativity and Cognition Studios of the University of Technology Sydney: 'Practice-based research ... is research where some of the resulting knowledge is embodied in an artefact. Whilst the significance and context of that knowledge is described in words, a full understanding of it can only be obtained with reference to the artefact itself. Artefacts in practice-based research can range from paintings and buildings to software and poems.' See www.creativityandcognition.com/content/category/10/56/131/

[4] Note that at Goldsmiths we accept artists, curators and writers onto the programme within the Art Department, thus asserting curating in particular as a form of practice rather than an art historical discipline specifically. Artists, curators and writers work together and their research projects often cross over each other in terms of philosophical, social and aesthetic content.

ecologically-critical art. Her work involves lengthy and arduous fieldtrips to sites of global environmental change where she analyses the objects of that change – dams, tunnels, turbines, etc. Korean-American artist D is developing digital sites for collective but autonomous processes of mourning using sonic software, whilst investigating recent archives of atrocity witness testimonials. E and F, whose work is always collaborative and who are working on a collaborative PhD, are developing a critique of immaterial labour based on the idea of overidentification and producing at the same time films, photographs and performances that in themselves can be seen to reproduce the conditions of early productivist and other collective aesthetic manifestations of utopia. These projects are examples of an often fraught but always complex interweaving of the production of and critique of knowledge, principally marshalled through a shared recognition that art is a form of cognitive production that both refutes and shares in the possibilities of making that such practice entails. As another PhD candidate, the German curator Wiebke Gronemeyer says, this is a relation beyond dialectics that recognises and produces knowledge through forms of 'concurrentness'.

But what exactly is the concept of originality and how is it to be measured in academic terms? How do the projects mentioned above relate to, and differ from, conventional academic protocols of originality? Mick Wilson, writing in James Elkins's edited collection, *Artists with PhDs*, sums up the paradox of doctoral art degrees, which are, on the one hand, a concern that 'the visual arts do not simply enact a moment of disciplinary mimicry in an attempt to purchase greater institutional standing, enhanced legitimacy, or expanded access to resources' and on the other, the fact that the 'PhD provides an opportunity for – and indeed makes necessary – a critically reflexive pedagogy' (Wilson, 2009, 63). He continues:

A key theme in the development of doctoral programmes in art practice is that of critical reflection – the enigmatic figure of the reflexive practitioner may be said to stalk the doctoral art studio in search of the equally enigmatic trophy of methodological rigour. (Wilson, 2009, 65)

Between what has long been perceived to be the colonisation of artistic practice by educational systematization and the possibility of education being a place – perhaps the only place – where artists, curators, people engaged in thinking and acting through interdisciplinary procedures, can make and think, with difficulty, at the same time, the space of doctoral research is precarious. This is of course both its problem and its gift.

This precarity is the major contention of practice-based PhDs, wherein the idea of artist's being 'passed' or 'failed' at PhD level (quite apart from any other academic level) is seen not only as instrumentalisation but also as a fundamental misrecognition of how the originality of art is ascribed; suggesting, indeed, precarity functions as both a negative and positive function of the (capitalist) creative process:

The Second World Congress of Free Artists last year came into being to respond to, amongst other things, the introduction of PhDs for artists, which they see as "the institutionalisation of the educational turn in artistic practice, and the homogenisation and privatisation of higher education as a result of the Bologna process in the European Union"... The art world has evolved in its ability to function within the values of a capitalist society, and the "professionalisation" and industrialisation of art and artists have driven both to become symbolic and performative. (Lu, 2011, 11).

Carol Yinghua Lu's critique, appearing at the tail end of a series of journal articles and publications written by a number of artists, theorists and curators arguing for and against art-as-research occurring within the academic system, exemplifies the confused fear PhDs induce. Whilst concerned with the instrumentalisation of art (by which Lu infers that art and artists will be used by education for their own capital and reputational gain in a linear and unique direction), the writer at the same time acknowledges the imperatives

and desires of performative professionalisation that are the basis of the contemporary art world itself.

Apart from the fact that the academy taking advantage of (ie subsuming) the artist for its own profit is an argument that takes no note of the fact that academic jobs and research posts have often been a means of support for artists as they develop their professional careers and that artists have, over the past 40 years developed some of the most innovative and influential forms of pedagogy, the argument against the acceptance of practice-based research is dangerous at a structural level for all those invested (financially as well as conceptually) in art education. It is clear across Europe, as governments withdraw funding for the arts more generally in the name of financial crisis, the academy has increasingly less reason to subsume artists if they are unable or unwilling to have their work measured in terms of social and economic impact or measurable effect (I am not arguing here for an acceptance of measures of impact but rather that refusing to deal with economic reality and/or take part in a more complex political debate in the name of the preservation of the figure of the artist as an elitely gifted and separately configured figure will not wash).

As we have seen, partly as a process of critique developed out of reactions to the Bologna agreement, and partly in relation to historical arguments about the nature of education *per se*, there is a hot argument about the shape of and rights to post-graduate education for artists. This debate, as critics such as Tom Holert and artists such as Luca Frei have pointed out, in part returns to high profile protests about general education and freedom in the 1960s and 70s, but is in part a reflection of contemporary interdisciplinary, immaterial and global circumstances. As such, the 'global postmodernity' of such a debate, as a paradigm of broader questions about rights and subjectivity, needs to be taken into account. Tom Holert, writing on the development of the research project 'Art in the Knowledge-based Polis', at the Academy of Fine Arts Vienna, is cognisant of the systemic governmentalisation of artistic knowledge (and here he takes his cue from Luc Boltanski's research on artistic capital) and its relation to the development of immaterial labour:

The problem is, once you enter the academic power-knowledge system of accountability checks and evaluative supervision, you have either explicitly or implicitly accepted the parameters of this system. Though acceptance does not necessarily imply submission or surrender to these parameters, a fundamental acknowledgment of the ideological principles inscribed in them remains a prerequisite for any form of access, even if one copes with them, contests them, negotiates them, and revises them. Admittedly, it is somewhat contradictory to claim a critical stance with regard to the transformation of art education through an artistic research paradigm while simultaneously operating at the heart of that same system. I do not have a solution for this. Nonetheless, I venture that addressing the power relations that inform and produce the kind of institutional legitimacy/consecration sought by such research endeavors could go beyond mere lip service and be effective in changing the situation. (Holert, 2009, 3)

The research project that Holert identifies works within the academic milieu exactly to understand the more complex configuration of research as practice, and vice versa, within the academy. In it researchers ask:

how art might be comprehended and described as a specific mode of generating and disseminating knowledge. How might it be possible to understand the very genealogy of significant changes that have taken place in the status, function, and articulation of the visual arts within contemporary globalizing societies?

This work is certainly one most interesting future for practice-based research at doctoral and post-doctoral level, precisely because it must side-step, or reject, the premise of art that is still the (cultural-economic as well as auratic) bedrock of art education in Europe: that is, the training of the skilled and gifted art author to take advantage of his or her

abilities on an international (commercial) stage. The unspoken reliance on concepts of originality on the part of the academy, bypassed by most art professionals, reveals a viper's nest of immanent and milieu-based beliefs and protocols that remain unchallenged. Of principal and ideological conceit is the idea of the artist as an autonomous and essentialised producer, whose work is developed not by a schematic or organisational logic such as that of science, but 'naturally', through the advantages of a gift given to some individuals and not to others. Of prime importance here is the belief that the artist needs not account for his or her own work, as it is the job of others to do so – that, in other words, the artist is dumb in the face of his or her own creativity, and may only have this recognised by a stranger's intellectual patronage. To add to this, the recent 'educational turn' identified by Irit Rogoff in curating, supposes that art education in universities is out of date and inflexible in comparison to that which might be produced, however temporarily on a utopian axis elsewhere. As described by Dieter Lesage:

Very often, the academic turn seems to be a way to turn away from the academy: indeed, if the art field becomes an academic one, then what an academy has to offer can also be found elsewhere, at other institutions and self-organized initiatives constituting the field of expanded academia. The suggestion seems clear: we don't need the academy. (Lesage, 2009)⁵

This begs the question of suitable candidature for practice-based research. In my experience, and certainly in the case of Tom Holert's interests, those who most profit from practice-based PhDs are those who are interested in the time and space offered for reflexive and critical research within the terms of an academic degree and are prepared to work within its limits. PhDs are not the place for artists who want to make privately-developed work in their studio without public discursive interference but for eventual public display. It is instead a time and space for those that recognise and are interested in the type of doubling that Jacques Rancière describes when he says, in the context of politics:

The essential work of politics is the configuration of its own space. It is to get the world of its subjects and its operations to be seen. The essence of politics is the manifestation of dissensus, as the presence of two worlds in a single one. (Rancière, theatre.kein)

Here Rancière describes the exact political function of the PhD as it demands that practice and theory – making and articulation of making – as the presencing of two worlds at the same space and time. The task of the researcher is thus evident; that is, to make a new relation between theory and practice, continually. To, in Rancièrian terms, rehearse the non-consensualised ways in which things – actions, ideas – can be staged together (this is what Rancière calls politics).

Thinking through practice at the same time as practicing is nevertheless an extremely difficult procedure. In these instances of research, it is my experience that the process of working in the studio, on a site, on the computer screen and in the archive, is always compulsively and often productively fraught with the concern for a relation between the two elements. At Goldsmiths PhD candidates are assigned two supervisors, and it is the job of the supervisors to work with the practitioner to make the contradictions between practice and research useful and productive. We find that the discursive milieu of thought and practice is that which really helps an artist to recognize what he or she is doing in a broader framework. We spend a lot of time in groups chewing over ideas, looking at work, reading together, etc. The tension between personal, unavailable thought and the necessity to use research tools to begin to open up – or make public – this thought is a kind of critical material. One could say, in each case of a PhD, this tension or contradiction between immanent production and the registers of explicable or public research is performed microcosmically, metonymically. This is an ongoing dissensus, as Ranciere describes, as dissensus is understood as a spatialising process, often disorienting in its capacity to reformat the grounds of an idea or action.

[5] For further discussion on this topic see (eds.) Mick Wilson & Paul O'Neill, *Curating and the Educational Turn* (Open Editions/De Appel Arts Centre, 2010).

What is practice?

I have described the ways in which practice-based PhDs can be understood as political at the level of the restructuring of education and at the level of the restructuring of the concept of politics itself. If, on the one hand, practice-based PhDs challenge the structure of what constitutes original research within the academy, on the other hand they can be seen to mimic an alternative idea of political intervention whereby two distanced or negated ideas are brought together in all their difficulty to produce new ideas, but not ones that are naturally concluded in the production of a consensualised outcome.

Beneath the debate about practice-based research at doctoral level is a question of what constitutes practice itself. Practice is, of course, both a noun and a verb. One has a practice (playing the violin) and one practises at it to get better (at playing the violin). As, in art, the shift towards conceptualism has produced a dominance of the noun over the verb, and as this has influenced the way art is taught (for instance, at Goldsmiths, we no longer teach in disciplinary boundaries such as sculpture, media, painting, etc., but expect students to work with any or all of these forms according to the direction of their conception), there is, nevertheless, still a perception of the verb in the division of practice/theory that is performed by practice-based PhDs (for instance, at Goldsmiths we still provide every artist with a studio, suggesting that he or she will 'practice' within it – thus we perform the contradiction at an institutional level in many ways).

So, at the 'base' of practice-based research, at the outset of practice, we have already a paradox which might also be summarised as that of the relation between process and product. I would like to suggest that the concept of *making* is one that allows us to recognise not only both sides of this process/product, theory/practice binary, but also to see the concept of making practice as a political as well as textual, imagistic or object-based intervention into daily life. Making here suggests both the local detail of making (an art object) and world making or context making.

Michel de Certeau, in his book *The Practice of Everyday Life* already attempts to describe practice as a form of making. For Certeau, practice is a way of operating' that consists of 'modes of operation or schemata of action' with 'operational logic[s]' which together compose a 'culture' of users (Certeau, 1984, xiii). Drawing on Foucault and Bourdieu he attempts to identify an 'arts of practice'. He says:

Everyday practices depend on a vast ensemble which is difficult to delimit but which we may provisionally designate as an ensemble of procedures. The latter are schemas of operations and of technical manipulations... different ways of locating a technicity of a certain type. (Certeau, 1984, 34)

Here we can see practice is a term both philosophically and politically aligned, and that this alignment is not only a reflection of the dominance of creativity as a generalized methodology imported (or perceived) in a variety of traditionally non-creative disciplines (q.v. Richard Florida) or a discrete development in the way we understand art to be productive. It is perhaps more fundamentally a term that identifies the relation between shifts in perceptions of work, labour and production and the sensuo-psychic, event-based and affective models of living and thinking that dominate what Berardi calls 'the soul at work'. If when we *work*, we expect remuneration and discrete satisfaction for our part in the production of an object, an event or an outcome, when we *practice*, we do not have discrete expectations: rather we understand that we participate in a flow of process that is both immanent and interdisciplinary, and through which we develop an event-based and ongoing, improvisatory state of productivity.

This term practice, then, becomes the crux of a fantasy of destruction and reinvention within the academy, where practice-based research is both a growth area and an indescribable relation. We might understand this as a form of institutional psychosis in

which the university consistently invents that to which it cannot subscribe. More importantly, for the practice-based PhD candidate, whose role is both professional and academic, the goal of reflexivity might be too internalised, too self-conscious. Unless that is practice-based research is recognised for an ultimate political attribute, that of being public.

Making practice public

Histories of artistic making, unlike those described by Certeau, are private affairs in which the maker toils at his or her task segregated from his or her community of users and viewers until the moment of revelation or performance arrives. But in reality making is rarely like this, rather it is a porous and consultative process and one that gathers towards a subject – a problem, a question of techne – a group of interested parties. As such making practice is public, but not quantifiably so. The quality of publicness that it affords – that it instantiates – is not one of eventual revelation in which an unnameable public comes to witness an object, but rather a public that is assembled through making, a temporal, interested, committed public formed precisely through the discursive nature of practice.

In *Publics and Counterpublics* Michael Warner offers up a consummate description of the autotelic nature of the idea of the public that has striking parallels to what I see as the political making process of practice-based PhDs. Here, in an argument for a less 'hypostatized' conception of the spaces and times of publicness and the creation of counterpublics through which we might recognise the relational, reflexive, temporal and above all discursive symptoms of a public, denaturalised from its normative sovereign and faceless totality, an argument for the political implications of misrecognition is put forward that may be applied also to the idea of practice within a PhD.

Public discourse imposes a field of tensions within which any world-making project must articulate itself. To the extent I want that world to be one in which embodied sociability, affect and play have a more defining role than they do in the opinion-transposing frame of rational-critical dialogue, those tensions will be acutely felt. (Warner, 2002, 122)

Here practice (the practice of public making) is discursive at its start. This does not mean it is dreary with wordiness but that the practice – and therefore the practitioner, the maker – is the maker of discourse within a spatial and temporal (political) regime otherwise reified by a consensualised – hypostatized – public realm. Like Warner's description of a 'critical' public in which rights developed through private individualism are measured directly against and at the same time produced by the 'official politics of the state', practice is here understood as at once an individuated process and one produced by the institution. (Warner, 2002, 46).

The incommensurability of practice-based research, rather than a problem (the way in which it is often treated) is in fact the site of its politics. This, further, is a politics of public performance, as it changes – or has the possibility to change – the way in which artists appear and act in public. No longer the silent purveyors of truth in the form of images and objects, in practice-based research the figure of the artist becomes an articulate and eloquent representer of his or her own work. In this sense, practice-based research denaturalizes the accepted public role of the artist and repurposes it as something of greater social wealth. Here, perhaps, debates about practice-based PhDs can be returned to those of state art funding: if artists are mute(d) then their work is easy to dismiss. If they take up the space of public discourse, this is less easy.

In the ongoing debate about the proper liberated function of the ideal art school and its possible reinvention outside of the beleaguered institution of university education in Europe, we seem to forget the properly liberational imperatives of art education, its history and transformation of what constitutes contemporary art. In what often seems to

be an institutional impasse of practice-based PhDs, that is, in the sheer impossibility of institutional articulation of the terms of originality upon which they are based, there is the possibility of another rich layer of pedagogic politics launched through the very terms of its institutional critique: if we cannot commensurate theory and practice, if we cannot name the original in art, then we have the beginnings of a new type of public academic study in which art is transformed from a privatized concern to a public matter.

References:

Beradi, Bifo, *The Soul at Work: from Alienation to Autonomy* (Los Angeles: Semiotext(e), 2009)

De Certeau, Michel, *The Practice of Everyday Life* (Berkeley, UCP, 1984)

Holert, Tom 'Art in the Knowledge-based Polis' in *e-flux Journal* no. 3, Jan 2009 (New York: e-flux, 2009)

Lesage, Dieter, 'The Academy is Back: On Education, the Bologna Process, and the Doctorate in the Arts' in *e-flux Journal* no. 4, March 2009 (New York: e-flux, 2009)

Lu, Carol Yinghua, 'Industry Standard' in *Frieze*, March 2011 (London: Frieze, 2011)

Rancière, Jacques, *Theses on Politics no. 9* (theater.kein.org/node/121)

Warner, Michael, *Publics and Counterpublics* (New York: Zone, 2002)

Wilson, Mick in James Elkins, *Artists with PhDs: On the New Doctoral Degree in Studio Art* (New York: New Academia Press, 2009)

DEAD PUBLIC: AN UNFINISHED ENQUIRY INTO PUBLIC-NESS, POLITICAL IMAGINATION AND THE AGENCY OF MORTAL BEINGS

MICK WILSON

Mick Wilson is the Head of Valand Academy of Arts at University of Gothenburg. He has lectured internationally on art research, public culture, creative education and urbanism and was the principal investigator for 'SHARE (2010–2013)', a major European research network for doctoral studies across the creative arts with participants from 29 different countries. He is also an active member of the European Artistic Research Network (EARN) and led the *Artist as Citizen* EU policy grouping (2009–10). He has organized many conferences, exhibitions, summer schools and developed several new undergraduate and postgraduate programmes across creative arts theory and practice. Mick's research and professional interests are eclectic, ranging from the reputational economy of contemporary art to the rhetorical construction of knowledge conflict, and from the contested reconstruction of the contemporary university to the general arena of critical cultural pedagogies. Wilson co-edited with Paul O'Neill "Curating and the Educational Turn" (2010) which explores the recent turn to educational models in contemporary curating and art practice.

"Death is one fact among many (birth, the appetites, excretion, and according to common folk wisdom, taxes). Refusing to deny death does not mean viewing everything else in its shadow."¹

"The body implies mortality, vulnerability, agency: the skin and the flesh expose us to the gaze of others, but also to touch, and to violence, and bodies put us at risk of becoming the agency and instrument of all these as well. Although we struggle for rights over our own bodies, the very bodies for which we struggle are not quite ever only our own. The body has its invariably public dimension. Constituted as a social phenomenon in the public sphere, my body is and is not mine."²

"To the public, or nobody, the well-known."³

[1] Robert C. Solomon (1998) "Death fetishism, morbid solipsism," in *Death and Philosophy*, Jeff Malpas & Robert C. Solomon (eds.) London and New York: Routledge, p. 164

[2] Judith Butler (2004) *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*, p.26

[3] Georg Hamann (1759) *Socratic Memorabilia*

Three principles for artistic research

In recent years I have had the opportunity to make several conference presentations and participate in many workshops and seminars on the question of artistic research in a variety of different international contexts through the work of different networks such as EARN, SHARE and SAR. The position that I have been developing through this work may be described under three broad headings:

(1) To the works themselves

The discussion of artistic research with reference to epistemological categories and wider questions of method is generally overly abstracted and ahistorical. It is in the nature of this topic that we should proceed on the basis of critical debate rooted in detailed discussion of concrete examples, and by means of a critical interrogation of all key categories put in play by reference to actual projects, rather than through making pronouncements upon the fundamental differences between the arts, the humanities and the sciences. It is also important not to simply accept the modern system and the institutional divisions of the fine arts as natural and without alternative, nor to accept the constructions of philosophical aesthetics as transmitted through the (broadly) European tradition.

(2) How is the world presenting to us, not how we are presenting ourselves to the world

The proposition that art is intrinsically more radical, dissident, oppositional and critical than other modes of cultural practice and enquiry seems to be reproduced uncritically in much of this debate on artistic research. This is an unhelpful tactic I believe and one that limits the potential of artistic research by reproducing the uninterrogated (or at least insufficiently interrogated) themes of autonomy, social alterity, pure originality and ex

nihilo creativity. This line of reasoning has typically tended to push some advocates of artistic research toward making claims about the radical alterity, the fundamentally “other” nature of artistic identities rather than attending artistic research as an enquiry into what matters in the world beyond our identities and our preferred stories about who and what we are.

(3) Research about what, for whom, and not just how

(With apologies to the curatorial collective WHW for the play on their operational motto: “What, How and for Whom?”) This refers to the argument that the future vitality of artistic research will be in part dependent upon the international dialogue and co-production of research and enquiry within shared frameworks, shared problematics, shared projects, and not simply in the mechanical sense of shared research funding bids. This is a call for dialogue and exchange in the more compelling sense of producing enquiries where the substantive content of our research work will be exchanged as different contributions to shared (however contested) problems, questions, objects, desires and obscurities, in as much as such things can be held in common precisely through contestation. This is not a call to instrumentalise, but to enter into dialogical relationship, and at the simplest level for artistic research undertakings to cite and reference work by other researchers as part of situating and contextualising a proposed artistic research contribution. In making such presentations and proposing these principles, I have presented examples of doctoral projects that I have been involved with through my own work in art academies in Ireland and Sweden, and through the examples that colleagues have shared with me from elsewhere. I have tried to use the concrete example as a way to interrupt the circuits of debate that are shaped by uncritical presumptions about what art is, or what science is, or what a doctorate qualification means within the contemporary academic system. I have consistently emphasised the significance of having a research environment, an ecology of cultural production, critique, dialogue and event, and a community of debate as the key means to realise a research culture. This ecology and community are required in order to avoid the disappearance of the individual artist researcher into their own isolated work without reference to a shared horizon of critique and dialogue.

Dead Public

Rather than repeat those arguments again, I would like to take this opportunity to discuss a research initiative that has not (yet) worked out or at least has not yet resolved itself in a way that satisfies the original impetus. It is an initiative that I have worked on, together with Dr. Silvia Loeffler (Maynooth University Department of Geography Postdoctoral Fellow) in an episodic and interrupted way. It is a project that has never quite moved past the first steps of specification. It is a research project which is still in the process of being framed, proposed, outlined, defined, and delimited. This incomplete process of initiation may be explained with reference to two key factors, one is pragmatic and the other is intrinsic to the research material itself.

The pragmatic reason for not getting past the first step of research project specification is that it has been one of those small side-projects that one does when everything else is already done and safely under control: after the day's tasks are done, after the students have been satisfied with their discussions, after the institutional reports and accounts have been submitted, after the excel spreadsheets have been smoothed over, after the calendar has been planned, after the website has been updated, and after the thousand-thousand tiny cuts of institutional practice and detail have been attended upon. This was a pet project but it was somehow always allowed to be a low priority. On the other hand, the intrinsic reason for not getting past the start-up point is because of the ridiculously

expansive and greedy over-reaching of the project. It is a matter of having tried to do far too much with far too little. So what I should like to do is to outline this project, that has never quite yet become properly projected. In doing so I want to describe the problem of research from the vantage point of small failures rather than the small successes that I have usually drawn upon to advocate for the field.

The project first began in 2009 as a seminar series under the heading "Dead Public." It has been subtitled in various ways since then, typically as an enquiry into three nodal terms: "public-ness", "political imagination" and "mortality." The basic point of departure for the project was the belief that the political rhetoric of contemporary art, culture and cultural criticism would be very different if they proceeded from the grounding "facts" of mortality/natality and the typical limitations of a mortal existence. This in itself is a relatively common conception: *If we knew, really knew, that we must die, then we would frame our various undertakings, our projects differently, perhaps most especially we would frame our political projects differently.*

Several citations were used to construct the brief and outline the terms for this project, including one citation that I have used above at the opening of this text, drawn from Georg Hamann, the famous 18th century "magus of the North" who turned away from the Kantian project of enlightenment in order to embrace a sometimes pedantic and obscure form of pietism, and who mercilessly ridiculed the enlightenment's fantasies of "the public." Other citations referred to contemporary critical discourses on the body and violence. Another set of citations drew upon the empirical discourse of public health and

Socioeconomic inequalities in premature mortality in Britain increased over the second half of the 20th century, particularly from the early 1970s onwards. The magnitude of mortality differentials reflects the trend in income inequality, which has also undergone a dramatic increase over the past quarter century.⁴

*People in lower socio-economic status groups experience poorer health and have shorter lives than those in higher status groups and these differences have increased in both sexes in recent years.*⁵

In this instrumental discourse of public health, mortality – that we die, and the loss of others to which it exposes us – is precisely what discloses (if only in its affectively reduced and flattened "empirical" disclosure) both our most shared commonality – that we are to die – and the most searing and dramatic index of inequity, of our not-being-in-common – that we are to die younger or older, and that we have radically and systematically different lifetimes of grieving.

Dead Public began by drawing upon these diverse sources and was formally constituted as a research seminar within the Graduate School of Creative Arts and Media, Ireland (GradCAM). It sought to examine how the questions of the political and of the public might be approached through attending to mortality. Mortality was considered not simply as an existential horizon (not simply as a "fact" of personal biography) but rather as a condition of embodied temporal co-existence and as a fundamental dimension of material social being. The theme of "natality" also operated alongside mortality, and in the course of the seminar series the participants discussed how "natality" is thematised with respect to the established prioritisation of mortality within key philosophical traditions. The somewhat provisional and overarching questions presented as initial points of departure were: How might the themes of the political, mortality, social collectivity and public-ness be understood together and read through their interrelationship? How might the interaction of these themes recast the question of each: What is the political? What is the public? What is it to die?

[4] G Davey Smith, D Dorling, R Mitchell, M Shaw (2002) 'Health inequalities in Britain: continuing increases up to the end of the 20th century'. *Epidemiol Community Health* 56:434–435. See also Shaw M, Dorling D, Gordon D, et al. (1999) *The widening gap: health inequalities and policy in Britain*. Bristol: The Policy Press.

[5] Marie-Josèphe Saurel-Cubizolles et al. (2009) 'Social inequalities in mortality by cause among men and women in France'. *Epidemiol Community Health*. March; 63(3): 197–202.

The following is extracted from the text that was used to publicise the seminar series:

Perhaps, these last three questions – What is the political? What is the public? What is it to die? – may also be transposed from this ontological form to a mode of question that is about the practical possibility of things being otherwise: How might we do politics otherwise? How can we produce publics otherwise? How can we share that we die otherwise? (How can we speak of “we”?) Such a mode of critical enquiry seeks to produce alternatives, choices, and the practical possibility of doing otherwise. This talk of doing things “otherwise” implies a relationship of criticism, or at least some degree of discontent, with the current dispensations that hold for these questions. The proposition is that there is some significant pattern of interconnection between these three nodal terms – politics, publics, and deaths – to be fruitfully explored and unpacked, opened out, or explicated in some way. We could re-state the point of departure for the seminar as being the apprehension that there is a significant interaction between these three moments – the political, the mortal, and the public (or the communal since the term “public” is often collapsed from a political to a social term). The seminar will attempt to test this apprehension and to establish an analysis of the interactions between these three.⁶

[6] Publicity material from the Graduate School of Creative Arts and Media website in 2009. (No longer online).

[7] <http://www.amandaralph.com/coroners-court/>

This seminar series was called “a cultural enquiry” in order to position the research process developed, not in any one fixed disciplinary locus, but rather to place the enquiry in the general context of “live” cultural practices such as art-making, music-making, film-making, and writing, as well as with reference to the resources provided by cultural history, philosophy, legal studies, anthropology, literary criticism, political theory and so forth. The kinds of cultural practices, the art processes, that the seminar was primarily concerned with were broadly those that attend to the production of meaning and value with a particular priority attached to various modes of indeterminacy, instability and ambivalence as opposed to fixity or univocity of interpretation. This was not to locate the enquiry in a space of some mythical creative unreason, or of endless academic hedging, but rather to pursue an enquiry that takes its bearings in part from various artistic practices that seek to thematise finitude.

From the outset, we envisaged that part of this enquiry would entail participants producing and commissioning works in various formats as a way to pursue, extend and reflect upon the enquiry. In practical terms the seminar was interested in the role of voice in mourning through lamentation: interested in the traditional thematising of representation in terms of death as in the case of photography; but also the “deathliness” of all mimesis as discussed in literary theory and in literature for centuries. In order to stay true to the three recommendations that I have proposed above it will help to move from an abstract register of describing our concerns to a concrete example in order to elaborate on the original terms of Dead Public.

Coroner Regrets and other works of art as points of departure

“Coroner Regrets” was the title of an exhibition and book project – that pre-dated our seminar by about a decade. It is a work by the artist Amanda Ralph, with whom I co-taught a bachelor programme in fine art in the early 1990s.⁷ Early on, in the development of Dead Public, the seminar group drew upon this artwork as a way to argue for the saliency of linking death, public-ness and the political. This earlier project was also a way of exploring the idea of artistic enquiry, the idea of making art and producing an enquiry at the same time and in the same action. For this work, Amanda Ralph attended, over a sustained period of time, the Coroner's Court hearings in Dublin's north inner city, where cases of sudden and/or unexpected death were examined in order to establish the circumstances, cause and nature of the deaths in question. The task of the Coroner's Court was to enquire into “what has happened” in relation to certain sudden deaths and the task that the artist Ralph took on was initially to enquire into “what is happening” in

the process of the Coroner's Court hearings. Ralph was "self-commissioned" in this regard. She had given herself the job of attending on what was happening and she kept careful notes on all that transpired and all that was said in the Coroner's Court. The artist distilled these notes into a precise, clear, crisp and terse prose which mapped the contingencies of other people's deaths and the things that are said and done by those who outlive those deaths. The artist then invited two actors to rehearse these lines and created a work that combines audio recordings of her tight prose with images of the river Liffey's waters where the jetsam and flotsam of the city wash up. A sample of this writing reads as follows:

[8] Amanda Ralph (2000)
Coroner Regrets, p. 45.

[9] Amanda Ralph (2000)
Coroner Regrets,
Frontispiece.

The next case was an inquest into the death of a 27-year-old who had been living with his parents. His mother's deposition said that he had been addicted to heroin and was trying to get off. He had not taken heroin in the last eight months and was on a methadone programme. She was worried that he had begun to hang around with a bad crowd and mentioned to her husband that she was afraid he was doing heroin again. She said her husband did not want to acknowledge this. Her son came home one evening and went to bed. The mother asked her 18-year-old son who shared a room with the deceased to keep an eye on him as his breathing was a little irregular. She went to work the next day. Later her younger son came to her. The 27-year-old had died in his sleep. The toxicology report showed methadone but no trace of heroin in his blood. The verdict was death by misadventure. The father and an uncle of the deceased were in court. The Coroner said he realised there had been another recent tragic death in the family, the younger son had subsequently overdosed.⁸

Ralph's project was prompted by a small press entry entitled: 'Coroner regrets drug deaths'. This short press cutting announces her project in the book accompanying and extending the work.

Dublin's drugs epidemic was highlighted by the City Coroner, Dr. Brian Farrell, yesterday.

After he had conducted inquests into the drug-related deaths of four young people, he said: "It's a profound tragedy." Three of the deaths were from heroin overdoses and one from cocaine poisoning. The four victims were aged 21 and 28.

Dr. Farrell told the visibly distressed families: "Today has been a particularly sad day. It shows the number of young people dying tragically in the drugs epidemic in our city and community at the moment."

Verdicts of death by misadventure were recorded in the four cases, and Dr. Farrell said he was particularly impressed by the strength shown by the families in the situation.⁹

Death, politics, public-ness and the cultural tasks of representation, narrative, meaning-making, coping, and judging are all knitted within the assemblage of Amanda Ralph's enquiry into "what-is-happening" and indeed within the assemblage of the Coroner's Court enquiry into "what-has-happened." The individuation of the citizen's circumstances of death seems to be a key condition of the coroner's formal production of an interpretation of any given death, making some interpretations of these deaths more probable than others: What has caused this death? An overdose, a misadventure, an epidemic, a city, a community, a situation, a contingent unexpectedness that just happens to happen, a pattern of resource distribution, an economy, an economy of pleasures? Who knows? Who speaks?

In this public utterance, it is the "good doctor" – the Coroner – that speaks of profound tragedy and epidemic and pronounces "death by misadventure." Ralph also speaks of others' deaths and multiplies the relays of this speaking. She is writing texts for others to speak about the speaking of others upon the death of others. While the dead perhaps may not speak, are the bereaved also bereft of utterance? Or are they bereft of audience and authority? Or are they unutterably saddened?

What can we prove here? What do we know? People die. These deaths are documented. Some deaths are "sudden" and "unexpected" other deaths are to be expected and happen gradually. There is a public accounting in a public institution, the Coroner's Court as the publicly funded apparatus of registration of these deaths. There is a distribution of utterances about these deaths that multiplies linkages across private-ness and public-ness. Our seminar series began from this work of art with the proposition that there is already enough known here within this work of art to warrant our proposed enquiry, our new court of investigation, examining the multiple possible linkages between death, politics, and public-ness.

[10]
http://www.imma.ie/en/page_212401.htm

[11]
<http://www.mountjerome.ie/>

[12]
<http://www.sepulkralmuseum.de/en/home1.html>

We made a connection between these phrases used in relation to Ralph's project, conjuring up those who speak after someone else's death of someone else's death, and Duchamp's last joke, his epitaph which reverberates with this theme of speaking about others who have died: "*D'ailleurs c'est toujours les autres qui meurent*" (It is always others who die). This was one of several works of art that were used as a point of departure for our discussions. Another such work was that of Shane Cullen and his *Fragments sur les Institutions Republicaines IV* (1996) a large scale conceptual painting project that references the 1980s political prisoners hunger strikes in Northern Ireland.¹⁰ particular works of art, and pursuing close readings of different sources (Derrida, Foucault, Agamben, Ricouer, Butler, Heidegger, Arendt, and many others) we also made visits to different sites. We held one seminar meeting in a famous Dublin graveyard, Mount Jerome¹¹ for sepulchral culture in Kassel (one of a network of such museums of death in Europe).¹² organised events within the context of other artworks: an exhibition on the nature of public-ness; an exhibition on the medical construction of the body and donation of body parts; and so forth. We began to talk about putting a book and an exhibition together, that would gather a variety of different works and texts that might further develop the "framing" of our project. But we started this and never quite progressed.

Dispersal affect

At a critical moment in the development of the project, a key colleague in this shared undertaking, Silvia Loeffler finished her own PhD and this inevitably took her away from our shared project for a time. Meanwhile I became preoccupied in running two European network projects, and pursuing the institutional fight for resources elsewhere, and these tasks got in the way of pursuing the seminar enquiry. But every once in a while we would get a chance to revisit the project together, and often other work seemed to emerge for each of us just on the edge of our core shared concerns in the seminar. However, over time there was a tendency for us to become more dispersed in our interests rather than fixing and limiting our core terms and establishing ever sharper focus. Within the open informal play of our conversations, we moved in a conceptual *dérive* across an ever-widening intellectual landscape.

For example, as the question of "biopolitics" was playing so prominently in international criticism and as the Foucauldian analysis of neoliberalism was proving so important in wider debates among our colleagues, we inevitably got caught up in these themes also. One of the things that we thought might hold out the possibility of really pushing this research project into a full and clear specification was the question of statistical and probabilistic aspects of modern governmentality, a key aspect of biopolitics. We began look at the literature on the historical contexts within which institutions such as the Coroner's Court had been shaped, the taking hold of populations for management of life and death, birth and burial, and the emergence of statistical techniques of governance and the construction of politics as technique and expertise, the making of political sciences.

At another juncture, an informal dialogue with a geneticist sent us off on a different tangent. This conversation prompted us to open up an evolutionary perspective on the question of primordial abiogenesis, the emergence of living organic processes from inorganic ones and the evolution of mortality: What are the evolutionary processes that recommend the death of individual organisms as a species survival strategy? Within the discourses and time-frames of evolutionary biology the individual organism's emergence and dissolution is caught within a processual evolutionary dynamic that is without telos but is haunted by the spectral potential of a species death and even an extinction event that scales to the death of all species, of all life. (Something that is suggestively resonant with religious imaginaries of apocalypse.) We also encountered a version of *biopoesis* that attends to the emergence of mortality as itself an evolutionary production. In this particular biological perspective on death, a survival advantage is conferred on the trait of mortality at some moment in the evolutionary process, and as such biological birth does not intrinsically necessitate death. "Death is not an essential attribute of the living substance"¹³ the German biologist Weismann declared, writing already in the 19th century in the wake of Darwin on questions of heritage and selection. Weismann breaks the seamless cycle of life and death announcing that "We cannot see why cells do not have an infinite capacity to multiply, which would allow the organism to live forever. Likewise, from a purely physiological standpoint, we do not see any reason why the organism should not be able to function forever." This is but one of many occasions on which biological and medical scientists have made pronouncements on life and death in such a manner as to sunder apart the organic integrity of the imaginary of death. The contemporary Italian philosopher Giorgio Agamben, writing in the 1990s identifies another moment of undoing in the imaginary of mortality with the emergence of *brain death* as a new criterion of death within medical science and juridical practice.¹⁴

Evolutionary discourse placed the human, and the mortality of the human, within the horizon of the animal, even if this is an open horizon. But we were also conscious in our seminars that some death talk is concerned with the distance between the animal and the human: "The mortals are human beings. They are called mortals because they can die. To die means to be capable of death as death. Only man dies. The animal perishes. It has death neither ahead of it nor behind it."¹⁵ also noted more recent debates that problematised this differentiation of the animal and the human, as exemplified in the volume *The Death of the Animal*:

The notion of animality is the pole that sheds its negative light on whoever is to be derogated. Historically, the subjugation of human beings has been usually coupled with their "animalization" – think of slaves, women, the disabled, native peoples... Even those who are on the side of the victims tend to accept this logic: "I am not an animal! I am a human being!" cries the Elephant Man. And a philosopher like Emmanuel Levinas, clearly accepting that to be anything other than "human" is *ipso facto* a degradation, defined his condition as a prisoner in a Nazi camp as subhuman, describing himself and his companions as being reduced to a "gang of apes" entrapped in their species... Now, what if the time had come to erase such a negative notion from our mental landscape?¹⁶

Other points of inflection for our enquiry included encounters with anthropologists, historians, geographers, poets, and so forth. Our discussions multiplied and dispersed in a giddy and exciting, but not always so clearly productive way. Although, it is important to note that the Dead Public seminar was a generative context for several art works and public events. One such outcome was a video-text work called "The Seminar" (2013) which was exhibited in Dublin and Istanbul, and in which I attempted to map the *dérive* of our shared seminar. Another was "I Sing the Body Electric" (2008-2012) a seven screen work employing various ideas that emerged in the course of the Dead Public seminars. Producing these works led me to recognise a connection between our orientation to a specifically artistic process of enquiry and our dispersal of interests and reactive response

[13] August Weismann, *The Duration of Life* (1881), *Life and Death* (1883). See *Essais sur l'hérédité et la sélection naturelle* (Essays upon heredity and kindred biological problems) Oxford University Press

[14] Giorgio Agamben (1995) *Homo Sacer: Il potere sovrano e la vita nuda* Trans. Daniel Heller-Roazen (1998) as *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*.

[15] Heidegger, 1971, *Poetry Language Thought*, NY: Harper and Row, pp. 178-9.

[16] Paola Cavalieri (2009) *The Death of the Animal: A Dialogue*, Columbia University Press p.4.

to each new dialogue partner or disciplinary perspective encountered in our seminar process. The tendency for our focus to split, multiply, sequel and digress seemed to emerge as a consequence of beginning from works of art, of employing artistic means, of addressing artistic contexts of production and distribution, and of simply taking the licence of an artistic practice to make-things-up-as-we-go-along.

This project is ongoing, and there is a plan to hold an a special workshop-cum-symposium in Spring 2015 in Gothenburg to re-visit the basic interconnectedness of these three terms: political imaginaries, public-ness and mortality. In this sense the enquiry is still at a stage of beginning, and for that reason I think it is appropriate to speak of it as not-yet-successful in the sense of not yet generating those insights that might be capable of re-defining the initial problematic in a fundamental way. The project is still beginning. It is of course not the first research project to have announced itself as perpetually beginning again and starting-over. This is perhaps indicative of the disavowal of mortality that is written into the very structure of an enquiry into mortality, this fantasy of always having more time to start over again and begin anew.

VAGARIES AND VACILLATIONS: SOME REFLECTIONS ON THE MAKING OF *AN ORAL HISTORY OF PICASSO IN PALESTINE*

MICHAEL BAERS

Michael Baers (born 1968, Los Angeles) has been making comics and publication-based work since 2004. In May 2014, his first graphic novel, *An Oral History of Picasso in Palestine*, was published online by the Haus der Kulturen der Welt, a commission by the Berlin Documentary Forum. Baers' work has been exhibited at the Van Abbemuseum, Künstlerhaus Graz, the Vancouver Contemporary Art Gallery, Nicolaj Center for Contemporary Art, Lund Konsthall, and the Tallinn Art Hall, among other venues. His work has also appeared in the context of the 6th edition of *Momentum* in Norway, the 10th Sharjah Biennial, Manifesta 8, and the Second Rennes Biennale. His comics and writing have appeared in the *e-flux journal*, *A Prior*, *Fucking Good Art*, *Chto Delat*, *Modern Painters*, along with many other journals and print initiatives. Baers is currently working on a book concerning the Western Sahara and post/colonial regimes of representation, supported by a Zed Grant (formerly CDA Projects Grant for Artistic Research).

The work on *An Oral History of Picasso in Palestine* initially began as an essay pitched to the *e-flux journal* in June of 2011, not long after the exhibition in Ramallah opened (making and marking the resulting graphic novel as intertextual in the first instance). I had heard about the exhibition while attending a summer gathering on an island in the archipelago east of Stockholm organized by the architectural group Decolonizing Architecture—who only a few months previously had exhibited my series of posters, *Four Human Landscapes*, in their installation at the Sharjah Biennial—and sponsored by IASPIS. The *Picasso* exhibition was naturally a topic of casual conversation at mealtime, and these discussions prompted the recollection that, in fact, I had heard about the project once before, the previous summer, mentioned casually by students while teaching at the IAAP in Ramallah. I had found the idea implausible and thus had promptly forgotten about it.

I had already visited the West Bank for extended stays on two occasions, was familiar with the cultural milieus and individual actors in this milieu, and sufficiently familiar as well with the political situation to no longer be bowled over by its complexities (the inevitable refrain of any discussion of the political situation in Palestine being: “It’s complicated”). These were, in retrospect, the necessary preconditions for producing a work presuming to investigate the realities of occupation and the internal politics of the West Bank, and it was immediately apparent to me the project provided the perfect opportunity to probe these topics that had interested me since my first visit to the West Bank in 2009. (Full disclosure: as a 14-year-old I had visited Israel as a “birthright” tourist, a common experience for young American Jews. I recall on this trip visiting Palestinian villages and, naturally, the old city in East Jerusalem, but the demarcation between Israel proper and the occupied West Bank was kept intentionally vague, as were the political realities I then encountered, without in any way knowing what I was looking at. In my encounters with Palestinians, I neither advertised nor denied the fact I had visited before and am of Jewish descent, but certainly these salient details are of some importance in how I came to take an interest in the conflict, and how interest gradually transformed into concern, outrage and ultimately, a deep sense of culpability. For while I was never a strong advocate of Zionism, it was a ubiquitous part of Jewish American culture, and I had imbibed enough Zionist ideology to remain biased in my ignorance. It was not until the Second Intifada that my feelings ineradicably changed. But even after that conversion, it took visiting the West Bank in person and developing friendships with Palestinians to fully shed my conflicted feelings about the region. I have written this in a long parenthetical aside precisely to denote the place autobiography plays in relationship to this work; formative, certainly, but like dark matter, exerting influence obliquely.)

When I returned to Berlin I immediately set about interviewing the main protagonists in the project – Khaled Hourani, Fatima AbdulKarim, his assistant on the project, Van Abbemuseum director Charles Esche and project curator Remco de Blaaij. I also spoke with several people who had visited the exhibition and witnessed its gala opening, including Ramallah-based anthropologist Nicola Perugini, whom I had met the previous summer – again tying my PhD project together in a network of relationships – while working with Decolonizing Architecture, curator and artist Vera Tamari – member of an illustrious Palestinian family and part of an older generation of artists who came of age in the 1970s – and curator Samar Martha, who had been the host of my 2009 visit. When finally I commenced writing, my immediate concern was not to repeat the journalistic errors (sensationalism, hyperbole, attenuation, etc.) I had taken umbrage with during my initial perusal of news coverage, or to combine these with the fatuousness of the historian who conceals his subjectivity behind what Barthes describes as an “objective’ persona,” “a particular form of imaginary projection, the product of what might be called the referential illusion, since in this case the historian is claiming to allow the referent to speak all on its own.”¹ Regardless of how sympathetic the journalist, there persisted – between the lines as it were – an objectifying gaze, an emptying out of individuality in the course of portraying a mythic “Palestinian,” much as Roland Barthes’ in his famous analysis of the young Senegalese colonial soldier on the cover of *Paris Match* describes the unfortunate man as deprived of his own unique history, transformed into a “global signification” of French imperialism, speaking in a language that “thickens, becomes vitrified, freezes into an eternal reference,”² for mythic speech is a form of arrested speech: “On the surface of language something has stopped moving: the use of the signification is here, hiding behind the fact... but at the same time, the fact paralyses the intention, gives it something like a malaise producing immobility: in order to make it innocent, it freezes it.”³ The typical photo-journalistic portrayal of Palestinians has in common with Barthes’ Senegalese soldier this quality of being transformed into an “eternal reference” intended, depending on the political outlook of the journal in question, to establish either the essential nefariousness of the Palestinians as a people, or their unjust victimhood. It’s a form of ideological ventriloquism immediately recognizable in descriptions, such as the one contained in the in-depth *Die Zeit* exposé of the project, one of the few substantive articles to appear on the work, which in passing described the West Bank as “this unpredictable bare land that is not even a recognized state, this country where there is no single museum of modern art but, instead, Men with Kalashnikovs and boys with homemade bombs.”⁴

I neither recognized the West Bank I had visited in this description nor the people I had met there. But all the same, my first stab at writing about the exhibition appeared replete with such characterizations. I resolved it was better if my protagonists tell the story themselves without my intervention, and thus began not my first work with oral history – I had used transcribed interviews and discussions on previous occasions, and in fact, the Four Human Landscapes resulted from a similar, if far less articulated research process – but certainly the most ambitious project to date.

I also wanted to rectify the scant attention paid to what I considered the most important aspect of the work – its making visible the mechanisms of occupation employed by the Israelis since their assumption of control over the territory in 1967, which continued in a different form following the Oslo Agreement (approaching these matters from a different perspective than the journalistic sensibility, which would approach these matters as background to a triumphal *dénouement* – for myself as an artist this narrative in its perpetuation of a situation of political irresolution was an integral part of the work itself.). In the news articles I read, the details of the occupation were not much in evidence, save for in the aforementioned *Die Zeit* piece. But I had an intuition as well that this concern

[1] Roland Barthes, “The Discourse of History”, trans. Stephen Bann, in *Comparative Criticism Volume 3*, ed. E.S. Shaffer (Cambridge: Cambridge University Press, 1981), 6.

[2] Roland Barthes, *Mythologies*, trans. Annette Lavers (New York: Hill and Wang, 1972), 125.

[3] *Ibid.*, 125.

[4] Fredy Gareis and Christian Salewski, “Ein Picasso für Palästina,” *Die Zeit*, June 22, 2011, Dossier.

with visibility was inherently a part of a *Palestinian* sensibility. Somewhere I had come across a quote by the Palestinian poet Hussein Barghouti – “There is no vision without details.” This quote became an organizing principle of my research, to fill in the details so that I might see the occupation. In doing so, I was mindful of not reducing vision to the solely ocular, for it has its corollary in habits of thought, in how one *imagines* social processes like occupation, which produce particular forms of space and relationality or, for that matter, the phenomenological experience of occupation itself. For Henri Lefebvre the intelligibility of social space, relies on the “transcendental” *illusion of transparency* in which space is perceived as innocent, as “free of traps or secret places.” “Comprehension is thus supposed... to conduct what is perceived, i.e. its object, from the shadows into the light.” Thus, a rough coincidence is magically presumed between social space and mental space – “the topological space of thoughts and utterances.”⁵

But what justification is there, Lefebvre asks, for according to the spatial realm this correspondence between what is known and what is transparent? Shedding this prejudice, described by Lefebvre as a basic postulate of an ideology that dates back to the Classical period, could be nowhere as essential as in the case of Israel's strategies of occupation, where as Eyal Weizman has noted, “The region is no longer seen as a two-dimensional surface of a single territory, but as a large three dimensional volume, containing a layered series of ethnic, political, and strategic territories. ... An Escher-like space.”⁶ This fractal complexification of West Bank space (the security barrier; the multiple “zones” established by the Oslo Accords; the expansion of settlements along strategic hilltops which interrupts the spatial and social integrity of the surrounding Palestinian communities, an effect further augmented by the settler-only access roads and tunnels that accompany settlers) is matched by an equally torturous juridico-bureaucratic apparatus that controls and regiments not only the movement of people but of goods. Spatial and temporal practices alike work to frustrate Palestinians from establishing an Archimedean point that would provide orientation and direction, either in the physical realm of reading Palestinian space as coherent or in the mental realm of future planning; by depriving Palestinians of the latter ability, and by extension, to orient oneself mentally, establishing a horizon of possibility, becomes an impossibility.

In both the space of occupation and the bureaucracy of occupation, it was assured that something was occluded from ocular and cognitive seeing – walls, enclosures and façades serving “to define both a scene (where something takes place) and an obscene area to which everything that cannot or may not happen on the scene is relegated.”⁷ The obscene area of occupation is presumably that dimension of governance outside of public site and possible representations, one that leaves no trace save the inadmissible memories of those who encounter its workings. Far from stemming from quasi-legal practices (of incarceration, torture, etc.), this obscene space of occupation is employed, as one of my interview subjects noted, to render decision-making opaque, masking accountability in politically sensitive decisions where a paper trail is undesired. Outward signs of occupation (checkpoints, settlement construction, police actions) are all manifestations of this invisible realm that in itself leaves few signs, as is, for reasons that are plainly evident, cooperation between the Palestinian Authority and the Israeli government, a subject so sensitive that on the rare occasions when it leaps into public consciousness, outrage and disgust are the inevitable result. With testimony attesting to the existence of this obscene area – which is not only the space of Israeli decision-making but the zone of interface between the PA and the Israeli government as well – rarely entering the public record, the occasional situation – such as in the *Picasso in Palestine* project – where this space is suddenly revealed, becomes exemplary of what, according to Julia Kristeva, is an ongoing crisis in images to which one's gaze must be educated “to be able to see how much each encounter with the visible is in fact a negotiation with the invisible.”⁸

[5] Henri Lefebvre, *The Production of Space*, trans. Donald Nicholson-Smith (Oxford and Cambridge: Blackwell Publishing, 1991), 28.

[6] Eyal Weizman, “The Politics of Verticality: The West Bank as an Architectural Construction,” in *Territories*, ed. Anselm Franke (Berlin: KW Institute for Contemporary Art, 2003), 65.

[7] Lefebvre, *The Production of Space*, 36.

[8] Julia Kristeva, “Institutional Interdisciplinarity in Theory and Practice,” in *The Anxiety of Interdisciplinarity*, ed. Alex Coles and Alexia Defert (London: Black Dog Publishing, 1998), 19.

My interest in using oral history collection, apart from the distaste for journalistic invention previously stated, was thus motivated by the desire to produce a precise narrative detailing how the painting managed to negotiate the myriad legal barriers separating the Netherlands from Palestine so as to understand how these barriers condition the general possibilities for life in the West Bank or, to an even greater extent, in Gaza. At every stage of the project, the opacity of the occupation's invisible dimension became evident in these firsthand accounts. I wanted very much to allow my informants to relate the story themselves, and in doing so, refer indirectly to the difficulty inherent in situations of occupation of achieving a perspective – since apart from all other forms of control, the management of information is handled in such a way as to frustrate this impulse.

Over the summer I worked on my oral history, and early in the fall I submitted a 30-page manuscript to the *e-flux journal* consisting of transcribed interviews meticulously woven together into a narrative montage, preceded by a long introduction. The text in this form was summarily refused by the *journal*. They, as it turned out, preferred that I tell the story. But during the period between completing this first draft and its later reworking, I happened to meet Hila Peleg, director of the Berlin Documentary Forum, a biannual program at the *Haus der Kulturen der Welt (HKW)* who persuaded me to show her my manuscript, and subsequently commissioned me to expand my research, and turn the results into a graphic novel to be published online. This involved *HKW* supporting a trip to the Netherlands to interview members of the Van Abbemuseum staff, and to Israel and Palestine to interview those I had not yet spoken with who worked on the exhibition in different capacities, or who had seen the resulting exhibition and were prepared to offer comment. Finally, *HKW* allocated the funds that enabled me (more or less: mostly less) to devote myself to the project for a period of years and provided the technical support to do so – transcribers, designers, and programmers.

In this sense, *An Oral History of Picasso in Palestine* is not an autochthonous work of art, yet as a commissioned work, it is not atypical of my working method. As is the case with other art practitioners, work opportunities frequently arise at the instigation of a third party (as was the case with the series, "Decolonizing Architecture: Four Human Landscapes"). Such works, albeit with important differences, constitute a form of what in 1997 Andrea Fraser describes as "service provision," her term for that collection of critical and community-based practices which, while often taking a material form, describe a situation of labor involving "an amount of labor which is either in excess of, or independent of, any specific material production and which cannot be transacted as ... a product."⁹ In her essay on service provision, Fraser demurs before the difficulty of offering a complete account or genealogy of these practices, and while it may be a testament to her prescience that such a way of working now constitutes an established genre of artistic practice, what has also developed alongside this acknowledgement of its formal and conceptual qualities is the institutionalized state of under-remuneration that to a certain degree motivated the writing of Fraser's essay in the first place. My own take on the genre has been to perform what I have taken to calling "art criticism by other means" – the interrogation of the artworld, its discourses, and its products not from an exterior position of pure textuality but from within the field of artistic practice itself. In some ways this move has been a natural development of my earlier work in journalism and an exposure to, while taking my M.F.A., to the radical empiricism of Gilles Deleuze and Felix Guattari and the critique of historiography and its epistemological premises proposed by Michel Foucault, Hayden White, Michel de Certeau and others. An earlier inspiration and influence was Gregory L. Ulmer's text on Derridian deconstruction published in *The Anti-Aesthetic*, an essay that I obsessively read and re-read as a 22 year-old, fresh out of college, which includes a section on the logic of the parasite/saprophyte as a textual

[9] Andrea Fraser, "What's Intangible, Transitory, Mediating, Participatory, and Rendered in the Public Sphere?," *October* 80 (Spring 1997), 112.

strategy. In this section, one can read the following quote that concisely describes what would years later come to be a guiding motivation in my work:

The parasite is a microbe, an insidious infection that takes without giving and weakens without killing. The parasite is also a guest, who exchanges his talk, praise, and flattery for food. The parasite is noise as well, the static in a system or the interference in a channel. These seemingly dissimilar activities are, according to Michel Serres, not merely coincidentally expressed by the same word (in French). Rather, they are intrinsically related and, in fact, they have the same basic function in a system. Whether it produces a fever or just hot air, the parasite is a thermal exciter. And as such, it is both the atom of a relation and the production of a change in this relation.¹⁰

Adopting a parasitic strategy in art practice means precisely this: to attach oneself to an existing work, and out of this relation producing "noise" and weakening the integrity of the host work without killing it by employing a hybrid form of textuality. This motivation was present from the first comic I made, back in 2004. The comic medium, based on an oscillation between visuality and textuality – between looking and reading, is an intermediate form – inheritor of perspectival painting's pictorial logic and anticipator of the filmic montage, and thus never resolves itself into the static apprehension of two-dimensional work or the fixed temporality of film. Its hybridity makes it a perfect vehicle for parasitic critical strategies, allowing for an intermediate space where temporal progression can be sped up or distended depending on the reader's inclination. As such, it is uniquely qualified to articulate a meta-position that is neither fully art or fully text, to register dissatisfaction with the narrative habits of history and art history (with its tendency to focus on the individual over the milieu), as well as conventional notions of art viewership as pure experience rather than a site saturated by language. It is a medium where the exposé of what Kristeva calls a "crisis in images" can be accomplished by virtue of its malleable and heterogeneous formal and structural qualities.

The comic is also, as a disposable commodity, neither precious nor elitist in form. Thus I have thought of my work as an inversion of pop art: instead of referencing subject matter from popular culture in a high art form, I have chosen to situate art's discourse within a popular medium, as a disposable commodity.

But if I give the impression in the above that the resulting work unfolded smoothly, following a pre-arranged plan, this is not the case, and the concrete details of why this was so return me to a common misunderstanding about the teleology of artistic research. On the one hand, changing institutional timeframes and the abrupt departure from the project of a person who will remain unnamed entailed the need to approach *An Oral History of Picasso in Palestine* in a substantially different way than what was originally intended, and on the other, notions of artistic research that would wish it to subscribe to or mimic the clinical and procedural operations of science are frustrated, in my estimation, by a quality of thought particular to humans, which tends more to the labyrinthine than the Archimedean. The labyrinth is the structure of human existence, writes Denis Hollier, because existence without language is unthinkable: "Language makes man into a relationship to, an opening to; it prohibits his withdrawing into utopian self-presence, cuts off his retreat towards closure." "Language is the practical negation of solipsism."¹¹ The non-transcendence of words, according to Hollier, lies in the impossibility of escaping language, the "destiny of a subject who is not self-immanent,"¹² and cannot survey his mental processes from a remove – a notion concordant with Lacan's referencing in *The Mirror Stage* of a symbolization of self conceived in dreams where instead of presiding from a superior vantage, the ego flounders in a kind of arena, "surrounded by marshes and rubbish tips," "in quest of the lofty, remote inner castle [which] symbolizes the id in a quite startling way."¹³ Just as Lefebvre describes as illusory our propensity to accord transparency to thought, so the decentered and decentering nature of language

[10] Gregory L. Ulmer, "The Object of Post-Criticism" in *The Anti-Aesthetic*, ed. Hal Foster (Port Townsend: The Bay Press, 1983), 114.

[11] Denis Hollier, *Against Architecture*, trans. Betsy Wing (Cambridge and London: MIT Press, 1992), 65.

[12] *Ibid.*, 65.

[13] Jacques Lacan, *Ecrits: A Selection*, trans. Alan Sheridan (New York and London: W.W. Norton & Company, 1977), 5.

frustrates a faculty – to plan, to orient ourselves towards the future – that gains a contradictory ideological veracity – as if we speak language rather than language speaking us – through its very ubiquity as a habit of mind.

How was my experience of or reflection on this labyrinthine structure of thought mirrored on the practical level of working as a commissioned artist within an institutional framework? The difficulties were both practical and temporal, and one must extrapolate from these a corresponding tremulousness in the development of the work and my own commitment to it.

First, in the work's initial phase, it was unclear to what extent its networked environment would be exploited. The work endured different errors and missteps before the decision was taken not to proceed, as was my custom, with drawing out whole pages by hand. In this instance I decided to produce individual drawings concurrent with writing the script itself, leaving the final work to be composited by a designer. After it became clear the work would not include hypertext elements nor any sort of elaborate online navigation and could thus be formulated as a comic, I had to confront certain limitations, for it had not initially been envisaged that I make 600 pages of drawings. (A note about method: I am reliant for drawing upon photographic sources, traced and then embellished on a light table, and for this process, photographs are a necessity—a manner of working originally linked to some philosophical considerations related to Gerhard Richter which found further confirmation in the text of manga historian Ryan Holmberg, who writes: "Tracing has a genetic relationship with photography. The procedures of tracing are, of course, substantially different from those of photochemical and photomechanical reproduction. But tracing is, after all, a drawing by virtue of light. And thus by being nonetheless photo-manual, tracing shares with conventional photography mimesis brought forth directly upon the illumined carriage of the index."¹⁴) Hence the decision to manipulate the existing collection of drawings by cropping, reversing and so on in order to achieve the appearance of plenitude. Hence, also, the decision to occasionally use actual photographs (actually photographs that had been printed with consumer inkjet and laser printers, then scanned: inspired in this decision by the work of Japanese manga artist Suehiro Maruo) in the montage, using photographs I had taken myself, found on the Internet or chose from the archives of persons who had documented the *Picasso in Palestine* project and allowed me access. Doing so was a way of referencing the trans-medial nature of my practice, referring to photography itself and the practice common among low-budget filmmakers of using stock archival footage for shots that would be prohibitively expensive (for instance, a scene set in the cockpit of an airplane might be shot on a soundstage and edited together with stock aerial footage). Referring to historical persons or situations was also solved in this way, as is the case in most historical television documentaries. This was a practical issue as well, since some of my interview subjects had been interviewed prior to conceiving the work as a graphic novel. These I depicted using available sources found on Google and YouTube. Where few images of a specific person existed in the virtual realm, as was the case with Ramallah-based project manager Fatima AbdulKarim, and professor Vera Tamari, I compensated by making multiple versions of a single drawing. (Approaching contingency as an opportunity is exemplified for me in a work I undertook in 2007. I had been invited to make a publication work for an exhibition on Brecht and his *Verfremdungseffekt*, and was reviewing photos from the Brecht Archive in Berlin. But the copyright for many of these photos was prohibitively expensive. There were, however, three photographs of Bertolt Brecht and Walter Benjamin playing chess in Brecht's garden in Svendborg during the former's period of exile in Denmark, that had been shot by his collaborator Margarete Steffin, who had died in Moscow during the war, leaving no heirs. These could be had for a pittance. I conceived of a work where a montage could be constructed by cropping these three photographs in a variety of ways to produce the

[14] Ryan Holmberg, *I Speak Publish: Two Sasaki Maki Mangas* (unpublished text provided by author, 2005), 4.

illusion of variety, and constructed a script around an imaginary discussion between Brecht and Benjamin.)

In the spring of 2013 another person who will remain unnamed was engaged for the task of compositing the individual drawings, text and other elements into a graphic novel format. She subsequently left the project in an incomplete state and without providing the working files with which I might continue on the basis of her labor. Finally, in the winter of 2014, a second designer was hired, the entire process of formatting the raw material into a graphical form was begun anew, and the work finally came to an end.

In his introduction to *The Practice of Everyday Life*, Michel de Certeau writes:

What is an art or 'way of making'? From the Greeks to Durkheim, a long tradition has sought to describe with precision the complex (and not at all simple or 'impoverished') rules that could account for these operations. From this point of view, 'popular culture,' as well as a whole literature called 'popular,' take on a different aspect: they present themselves essentially as 'arts of making' this or that, i.e., as combinatory or utilizing modes of consumption. These practices bring into play a 'popular' *ratio*, a way of thinking invested in a way of acting, an art of combination which cannot be dissociated for an art of using.¹⁵

Images in today's world are also part of image regimes; they are property. One of the last tasks I undertook on *An Oral History of Picasso in Palestine* was to replace many of the photographic scans where I had been unable to contact the photographer or where it was clear unauthorized usage might, potentially, expose myself and the HKW to litigation. Just as the story of *Picasso in Palestine* is about the way artworks can become enmeshed in juridical systems, in the final instance my work also was exposed to codes that, if less onerous on the whole than those the *Buste de femme* encountered, still required submitting to unforeseen juridical exigencies. In the above, I treated tactics of representation and assemblage at such length precisely because, in their very contingency, in my recourse to ways-of-making that are meaningful alongside any function they might have as signifying practice, they echo de Certeau's distinction between "strategy," which assumes a place "that can be circumscribed as *proper* (*propre*) and thus serve as the basis for generating relations with an exterior distinct from it," and the contingent nature of "tactics," where the tactician is "always on the watch for opportunities that must be seized 'on the wing.' ... [manipulating] events in order to turn them into 'opportunities.'"¹⁶ To the strategists "place" is counterposed the tactician's "time," rendering the ultimate art of making and making-do, bricolage, as an inherently temporal art that must make use of the uncertainty of time to compensate for the absence of place. Such was my experience of working as an institutionally commissioned artist: accreting my work gradually, over a period of years, making drawings or revising the script, provoked into frenzy or driven to lassitude in keeping with deadlines that came and went, even while the work remained unfinished, and sometimes it seemed, unfinishable.

I have also offered this rudimentary description of how *An Oral History of Picasso in Palestine* was made out of the conviction that such mundane descriptions of praxis themselves occupy an uncomfortable "place" within an analytic framework. As Pierre Bourdieu has written, "When one discovers the theoretical error that consists in presenting the theoretical view of practice as the practical relation to practice, and more precisely in setting up the model that has to be constructed to give an account of practice as the principle of practice, then simultaneously one sees that at the root of this error is the antinomy between the time of science and time of action, which tends to destroy practice by imposing on it the intemporal time of science."¹⁷ Of course, Bourdieu is writing here as an anthropologist critiquing the anthropological tendency to align complex cultural interactions upon a logical schema of symbolizations. But his statement reflects a tendency still evident among art historians and others who portray artistic praxis as the outcome of a sequence of decisions and actions stemming solely from artistic, non-

[15] Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, trans. Stephen Rendall (Berkeley, Los Angeles, and London: University of California Press, 1988), xv.

[16] *Ibid.*, xix.

[17] Bourdieu, *The Logic of Practice*, trans. Richard Nice (Stanford: Stanford University Press, 1990), 81.

utilitarian decision-making, a bias stemming from post-Enlightenment theories of cognition, where, as Irit Rogoff has written, "both the subject and the known object must be unified and made internally coherent if they are to sustain the knowledge claims and epistemic discourses which supposedly build on them for verification."¹⁸ This tendency had its pictorial equivalent in the devastating success of "scientific" linear perspective's cultural, political, and psychological legacy, which alongside privileging a type of pictorial space in which a regular, mathematical simulation of the human gaze holds sway, uses this regularity in compensating for the abstraction of a Cartesian sense of the real founded on "a notion of objectivity and on the creation of a distance between subject and object,"¹⁹ a defense formation in which geography and pictorial space collude to buttress the shaky mastery of the human subject over its interior and exterior environs.

There is an implicit suggestion in the imperative to produce self-reflexive analyses of artistic praxis that we must necessarily fall back on a type of cognition that is a corollary to the labor of spatial dominance and subjective atomization that linear perspective, capitalism, and urban planning have helped promulgate. Yet, to argue so in the present context puts me in the uncomfortable position of appearing to argue both for an abolition of the self-reflexive project and the presumption that the internal object of reflection is unknowable to the cognizing subject. Criteria of self-reflection, the presumption of a transparent access to artistic motivation, processes of symbolization, etc., means that in practice we are apt, in our mode of thinking, to bracket the irrational, partial, incoherent subject as a subset of rational reflection, casting to one side critiques of the western rational project, and maintaining (by implication) its project, in the words of Norman O. Brown, of "possessive mastery over nature and rigorously economical thinking [as] partial impulses in the human being (the human body) which in modern civilization have become tyrant organizers of the whole of human life; abstraction from the reality of the whole body and substitution of the abstracted impulse for the whole reality."²⁰

These are biases in the structural logic of contemporary living so entrenched as to be nearly imperceptible: it is not self-reflection that is the problem so much as the ideological (hence, almost unconsciously arrived at) ends to which western rationality's biases suggest self-reflection be put. The effect, for artists endeavoring to fulfill the requirements of PhD work, is to fall under the sway of an insupportable double bind by acceding to a type of scientific rationality one may find repugnant in other aspects of life or practice (for instance, by feigning congenial relations with interview subjects in order to acquire desired information). Brown's critique of scientific rationality, now over 50 years old, was directed not against knowledge itself, but "the unconscious schemata governing the pursuit of knowledge in modern civilization – specifically the aim of possession or mastery over objects,"²¹ that is, morbid anal sadistic aggressivity.

In the course of his exposition, Brown poses a question of some importance to the formation of the artistic PhD – if we are to believe the artistic research paradigm will not soon shed its affinity with scientism: what would a nonmorbid science look like? Brown's answer is that its aims would be erotic rather than sadistic, directed towards union not mastery over nature. The implication for PhD programs may involve reorganizing the relation of theory to practice so that current epistemological paradigms at work in the arts acknowledge the ontic and the existential alongside the epistemological. A nonmorbid science would concern itself with being as much as knowledge, with being *in relation to* knowledge.

"Practice has a logic which is not that of the logician," writes Bourdieu. "This has to be acknowledged in order to avoid asking of it more logic than it can give, thereby condemning oneself either to wring incoherences out of it or to thrust a forced coherence upon it,"²² and Sol Lewitt famously said of conceptual artists that they are mystics who leap to conclusions logic cannot reach (today I prefer ee Cummings' epigram that a poet is

[18] Irit Rogoff, *Terra Infirmis: Geography's Visual Culture* (London and New York, Routledge, 200), 71.

[19] *Ibid.*, 73, 96.

[20] Norman O. Brown, *Life Against Death*, (Hannover: Wesleyan University Press, 1959) 236.

[21] *Ibid.*, 236.

[22] Bourdieu, *The Logic of Practice*, 86.

a penguin – his wings are to swim with; or better yet, people who live in steel houses should pull down the lightning). It may be that in ensuing years procedures of data transubstantiation will entirely replace the ontic as the dominant paradigm of artistic motivation in contemporary research-based practices. For these artists the interest will lay not in “leaping” but in “bridging”; not in reaching conclusions logicians might find suspect but creating bridges between facts, theories, and discourses that are unadjacent.

But I am also mindful that in this text I have merely attempted to chart a course between what I have perceived as an imperative to fashion a dual problem – to trace in a rudimentary way the outline of my artistic work, to elaborate upon it in theoretical terms, within the context of a rudimentary attempt to indicate, as well, the field in which such a project is to be carried out (the latter problem is in a sense a problem I have taken on myself). In periods of unease, I sometimes give in to the sense that the coordinates of being have been left out of this tripartite equation, and that this constitutes a danger. “We should recall here, with Michel Foucault,” writes Denis Hollier, “that for classical grammarians if, on the one hand, 'the verb is the indispensable condition for all discourse,' if the threshold of language 'is the point at which the verb makes its appearance,' on the other hand, 'the entire verbal species can be reduced to the single one that signifies: to be.'”²³

If being is foundational to making art in its verbal construction – to “being” an artist – what falls out of descriptions of art practice is the quality of being itself in all its messy, extra-discursive efflorescence. Again, the double option presents itself – a focus on incommensurability in artistic work and lived experience, which means to adopt a view where “reality is not what is 'given' to this or that 'subject,' it is a state of the referent ... which results from the effectuation of establishment procedures defined by unanimously agreed-upon protocol,”²⁴ or the search for mystical unity, an intimation of the *nous*, “of mind, apart from any man's individual mind, of the sea crystalline and enduring,”²⁵ sentiments which echo Agamben's evocation of rhythm as “the original *ecstasy* that opens for man the space of his world, and only by starting from it can he experience freedom and alienation, historical consciousness and loss in time, truth and error.”²⁶

“Existential phenomenology,” writes R.D. Laing, “attempts to characterize the nature of a person's experience of his world and himself. It is not so much an attempt to describe particular objects of his experience as to set all particular experiences within the context of his whole being-in-the-world.”²⁷ Being human is a task wrapped up in negotiating between inner experience and outer reality, not as a dry operation of apperception but a site of emotional effulgence, of feeling. And E. E. Cummings: “Writing, I feel is an art; and artists, I feel, are human beings.”²⁸ Making sense or finding a place in or understanding something about your place in reality (economic, symbolic, etc.), in history, in the catastrophic present of ecological destruction, may be a process aided by recourse to theory or philosophy, but these hermeneutics will not substitute for a direct experience of this process of understanding this as a problem – a problem of ontology and a problem of existence, “the third voice of 'life' ... which cannot mean because it is.”²⁹ Subjective experience or structural determination; the problem never redounds exclusively on one or the other.

[23] Hollier, *Against Architecture*, 66.

[24] Jean-François Lyotard, *The Differend*, trans. Georges Van Den Abbeele (Minneapolis: University of Minnesota, 1988), 4.

[25] Ezra Pound quoted in Lewis Hyde, *The Gift: Imagination and the Erotic Life of Property* (New York: Vintage Books, 1983), 217, 218.

[26] Giorgio Agamben, *The Man Without Content*, trans. Georgia Albert (Stanford: Stanford University Press, 1999), 100.

[27] R.D. Laing, *The Divided Self* (Middlesex: Penguin Books, 1965), 17.

[28] e.e. cummings, *six nonlectures* (Atheneum: Atheneum Press, 1969), 63.

[29] *Ibid.* 64.

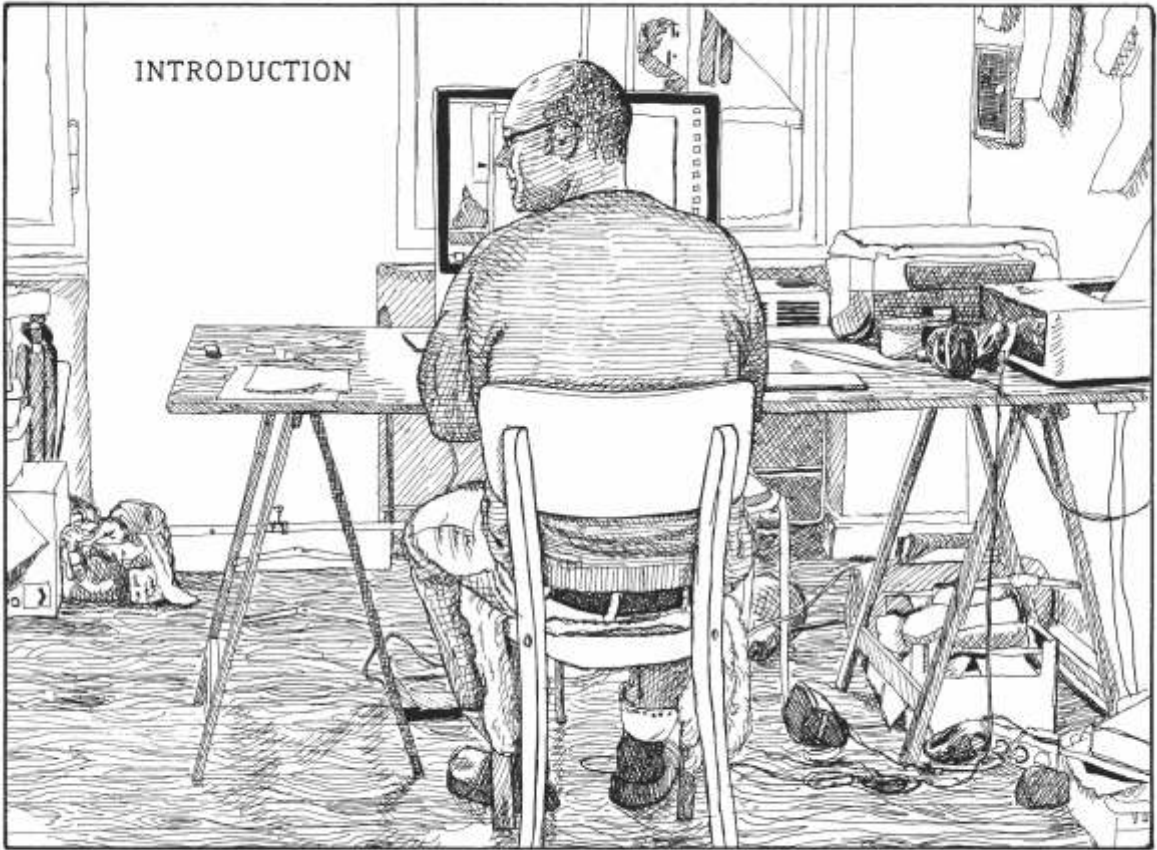
CREATIVE PRACTICES OF ARTISTIC RESEARCH

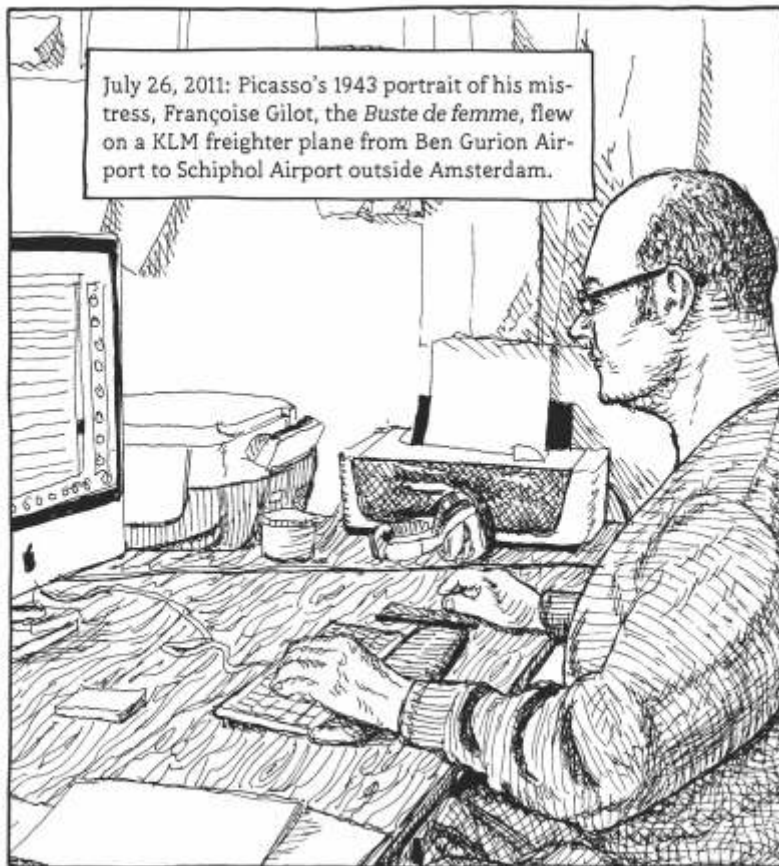
AN ORAL HISTORY OF PICASSO IN PALESTINE (excerpt)

MICHAEL BAERS

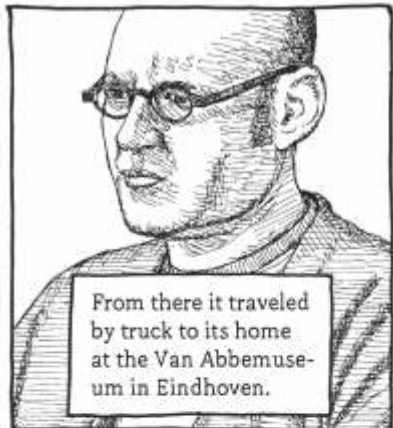
The entire project could be seen and downloaded in PDF format from:
<http://berlindocumentaryforum.baers.hkw.de>

INTRODUCTION

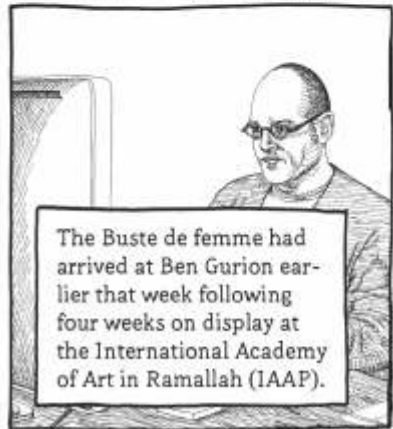




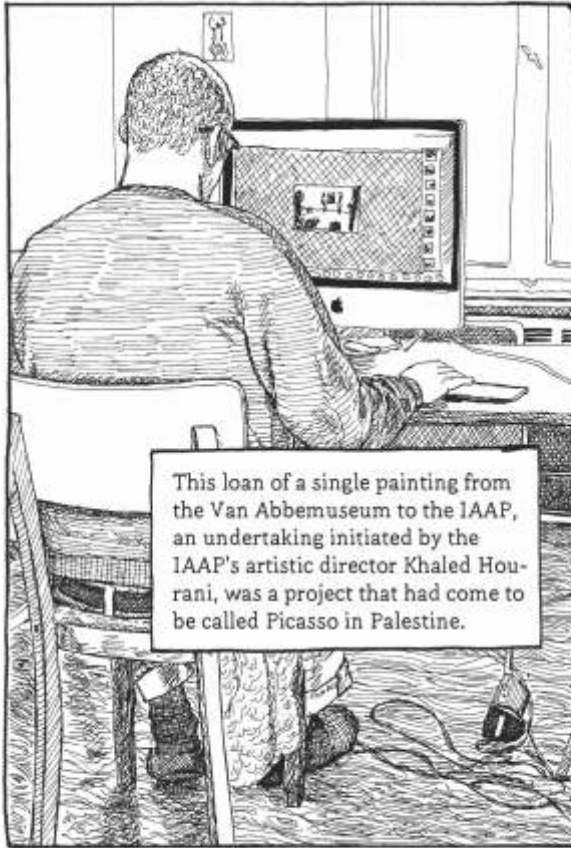
July 26, 2011: Picasso's 1943 portrait of his mistress, Françoise Gilot, the *Buste de femme*, flew on a KLM freighter plane from Ben Gurion Airport to Schiphol Airport outside Amsterdam.



From there it traveled by truck to its home at the Van Abbemuseum in Eindhoven.



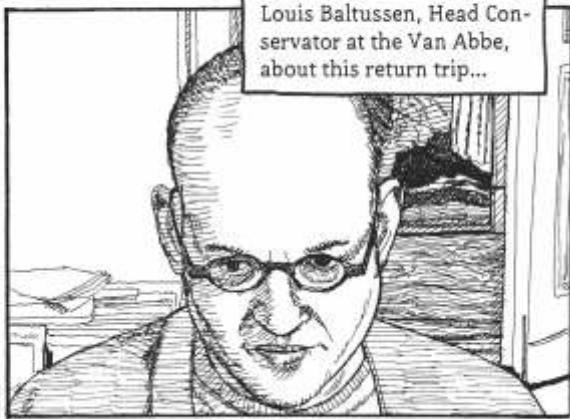
The *Buste de femme* had arrived at Ben Gurion earlier that week following four weeks on display at the International Academy of Art in Ramallah (IAAP).

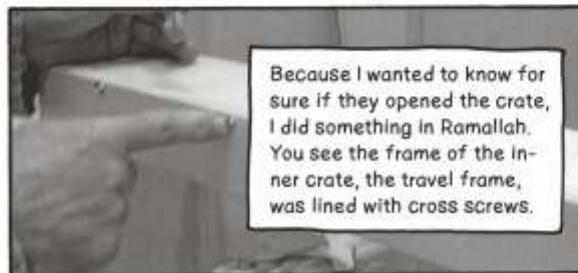
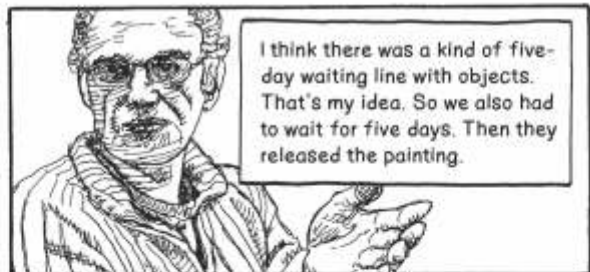
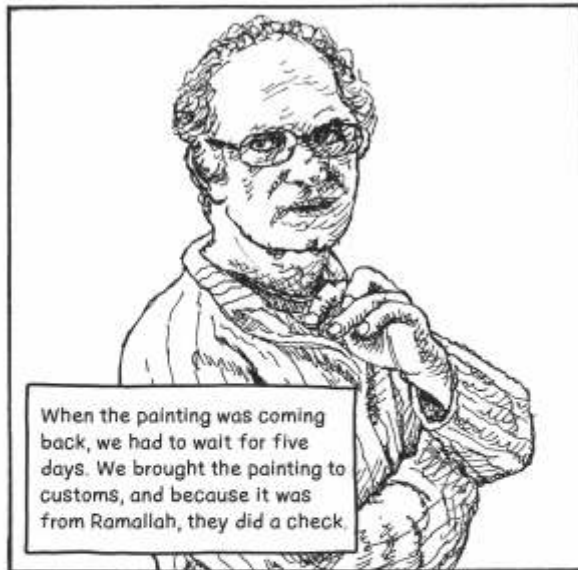


This loan of a single painting from the Van Abbemuseum to the IAAP, an undertaking initiated by the IAAP's artistic director Khaled Hourani, was a project that had come to be called Picasso in Palestine.



On January 24 2012, I asked Louis Baltussen, Head Conservator at the Van Abbe, about this return trip...





Presumably this was the end of the story. But for me its echoes continued reverberating, inducing a kind of vertigo, a sense of the temporal going in two directions: into the future where the appearance of a Picasso in Ramallah presaged Palestine's further integration into the global art network, and back to the past, to the beginning of the story, whichever event one might arbitrarily assign for its commencement—whether that was the proximate start of the project or the proximate start of the conflict itself. To my mind, the interaction of these two orientations created a complex of shifting temporalities—a sense of time out of joint matching the fragmented space of occupation, the space out of joint created by the Oslo map.

Buste de femme's fractured modernist space encountered this disorder; encountered as well the tiny white cube constructed for the *Buste de femme*



in the Academy's single classroom, like a reduction of any museum gallery in the West.

All of these elements interacted with each other in what I suspected were complex and volatile ways, but when the painting first arrived in Ramallah, the manner in which the different media outlets covered the story portrayed a far simpler situation: valuable Picasso painting arrives in Ramallah, a triumph for the organizers, the Palestinian Authority, and especially, the PA's security apparatus. End of story. There were marginal differences in focus, in sketching local color and arranging facts, but these superficial distinctions revealed the deeper consistency the stories shared in first of all selecting these facts, and then from them assembling a coherent narrative.

The question I began asking myself was this: what, in fact, would be produced by this coverage? Would it provide an au-

thentic image of contemporary Palestine or would it contribute further raw material for the spectacular representation of the conflict?—spectacle being the other ground where the conflict is waged. Sometimes I thought this a likely outcome. So, my interest in the mainstream media's narrative arc existed only to the extent it revealed certain ideological quirks taking form as habits of articulation, ways of



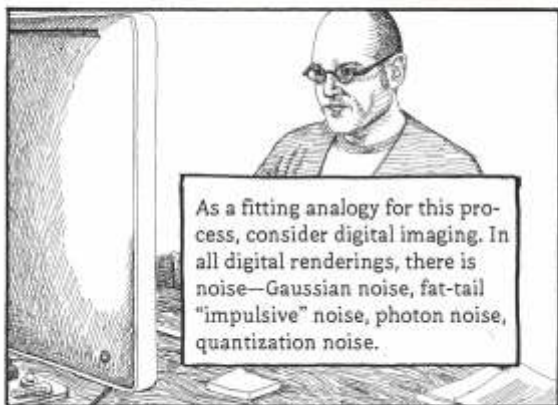
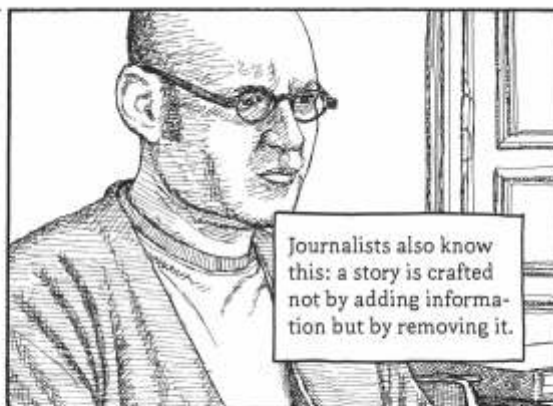
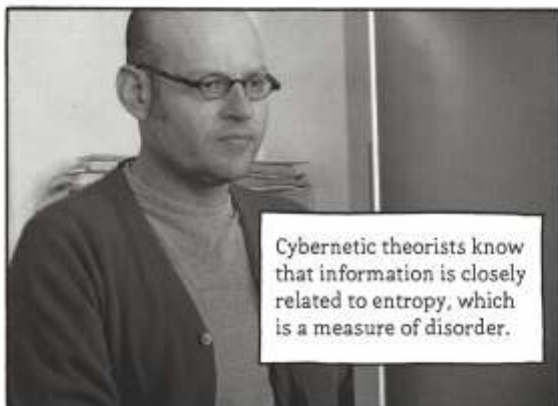
making things banal. And in any case, this was all that could result from reducing the project's two-year gestation period to a couple of paragraphs—the project becoming banal. I was curious about the minutiae left out of these paragraphs—the meetings, e-mail correspondence, faxes and phone calls—all the banal procedural stuff that in this context isn't banal at all. Because what I found interesting about the project was precisely how it tended to disappear into the everyday. Too technical and unsexy to warrant more than cursory mention, these details were possibly where the project might reveal something consequential about how Israel's occupation of the West Bank functions today.

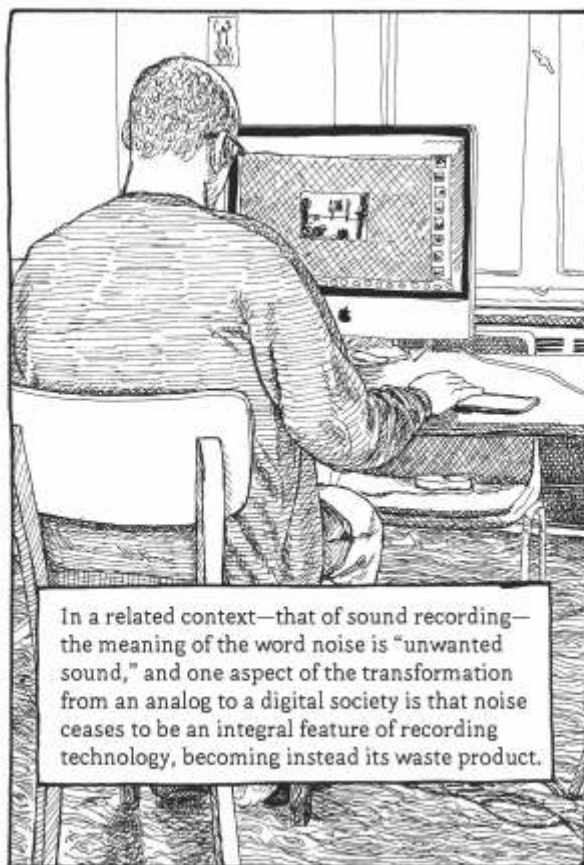
This, in fact, was the stated intention of the project's initiators—to unmask the occupation by transporting a valuable work of art from the developed West to Palestine. All the quotidian

details comprising the project's development also comprised the occupation: they were coextensive. If this were the case, one needed to know exactly what took place in detail—including



the periods of waiting, including the misunderstandings and uncertainties, including the whole bureaucratic universe of laws, regulations and international agreements regulating every instance of lawful transnational trade, and the nebulous world of fixers and political operatives necessary for negotiating its complexities.

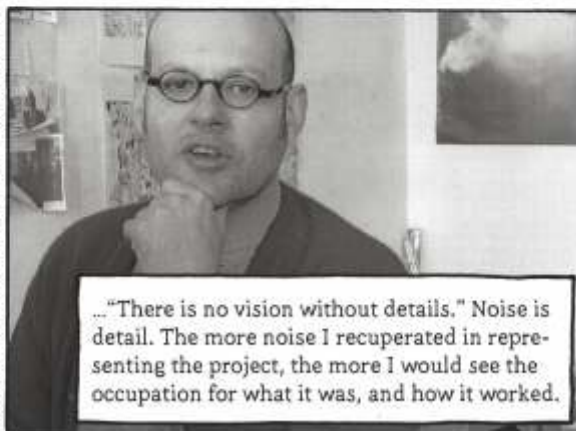




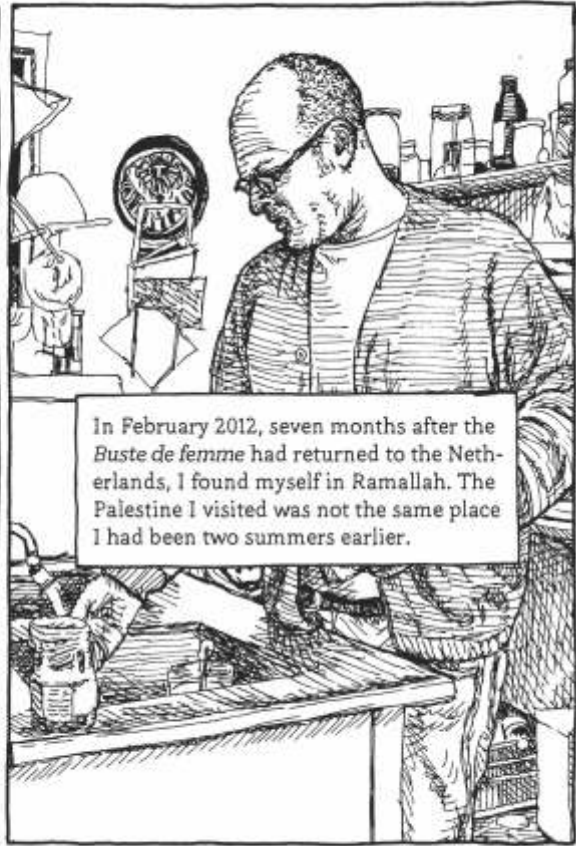
In a related context—that of sound recording—the meaning of the word noise is “unwanted sound,” and one aspect of the transformation from an analog to a digital society is that noise ceases to be an integral feature of recording technology, becoming instead its waste product.

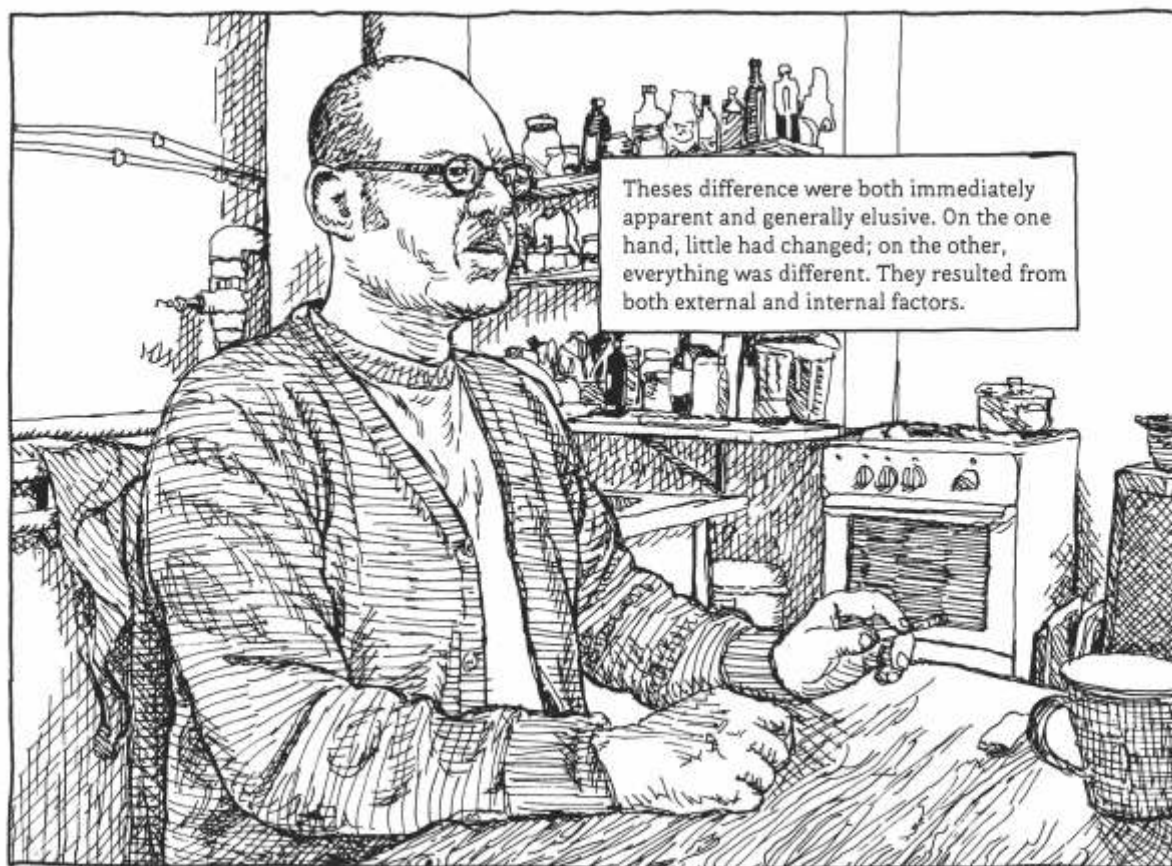


Somewhere I had come across a quote by the Palestinian poet Hussein Barghouti...



...“There is no vision without details.” Noise is detail. The more noise I recuperated in representing the project, the more I would see the occupation for what it was, and how it worked.

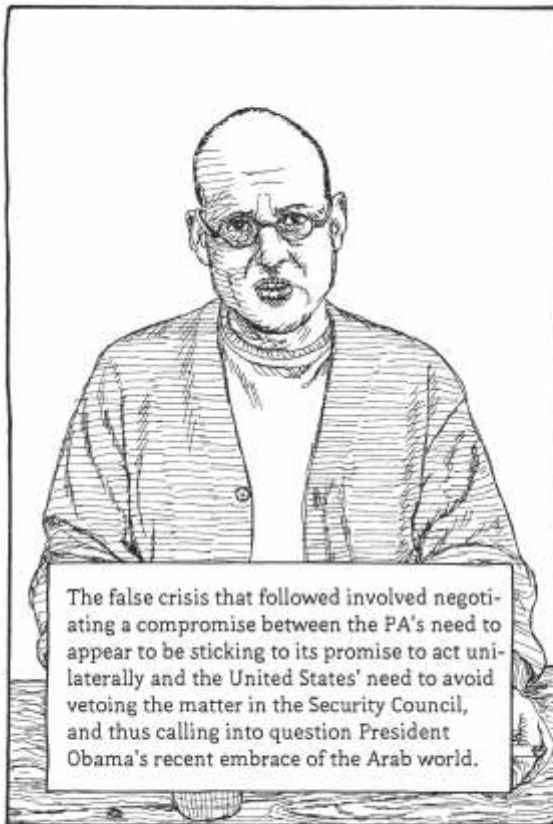




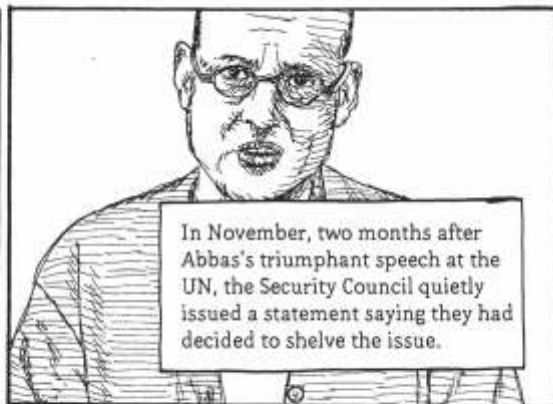
These difference were both immediately apparent and generally elusive. On the one hand, little had changed; on the other, everything was different. They resulted from both external and internal factors.

The previous September, after many months of threats, the Palestinian Authority had formally requested statehood status at the UN. Predictably, both Israel and the US strenuously opposed this move, which from an international relations perspective put them in an embarrassing spot.

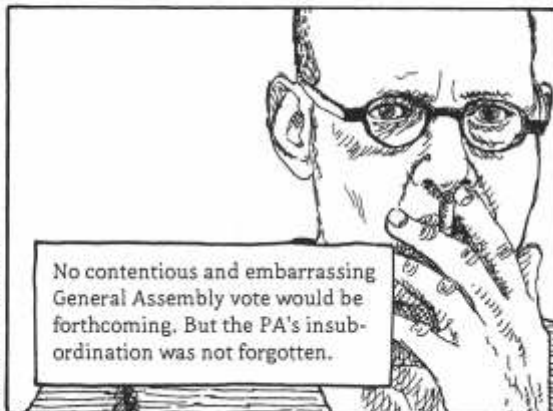




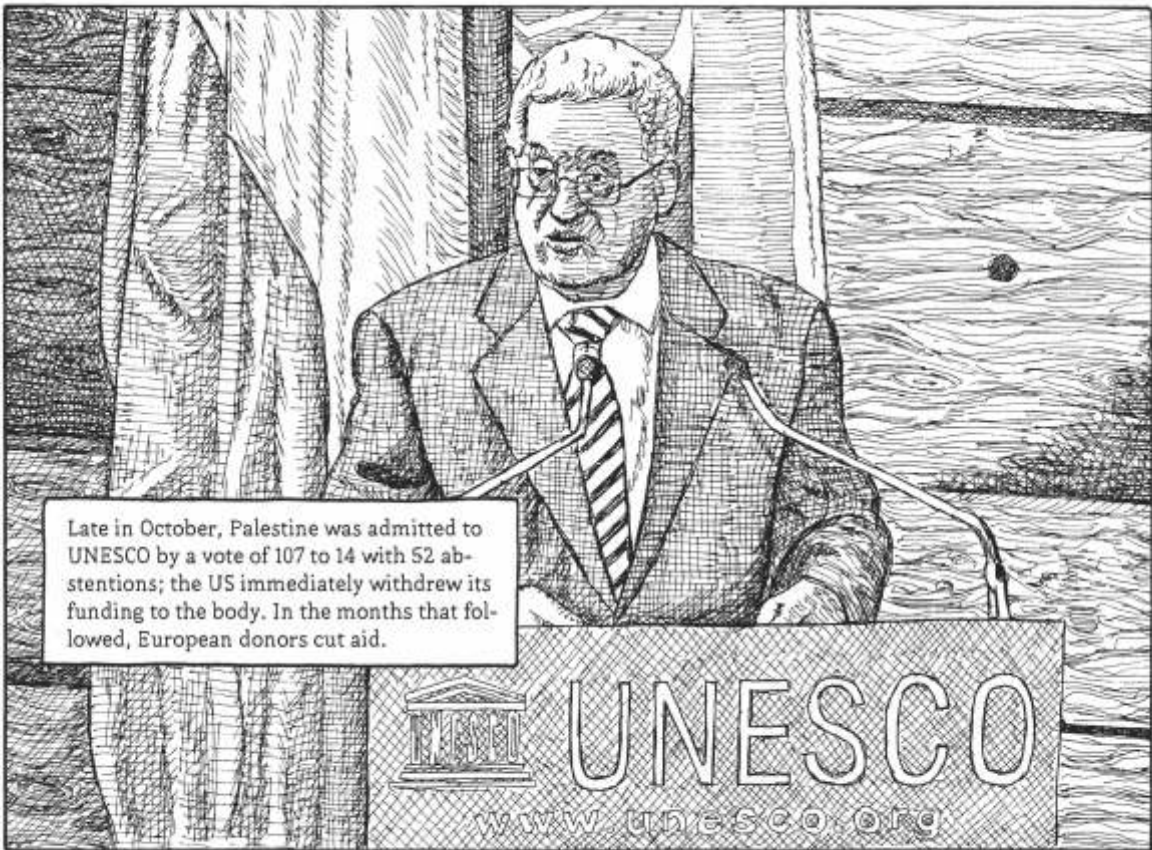
The false crisis that followed involved negotiating a compromise between the PA's need to appear to be sticking to its promise to act unilaterally and the United States' need to avoid vetoing the matter in the Security Council, and thus calling into question President Obama's recent embrace of the Arab world.



In November, two months after Abbas's triumphant speech at the UN, the Security Council quietly issued a statement saying they had decided to shelve the issue.



No contentious and embarrassing General Assembly vote would be forthcoming. But the PA's insubordination was not forgotten.

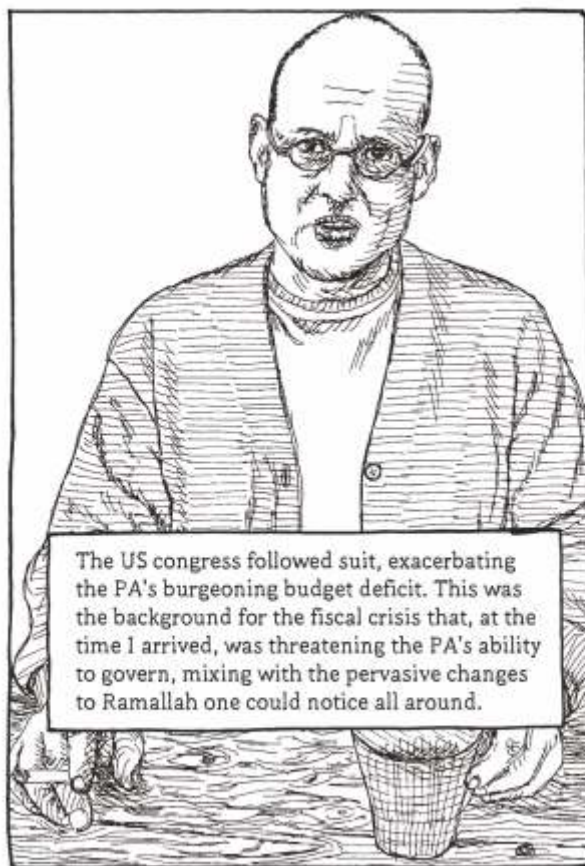


Late in October, Palestine was admitted to UNESCO by a vote of 107 to 14 with 52 abstentions; the US immediately withdrew its funding to the body. In the months that followed, European donors cut aid.

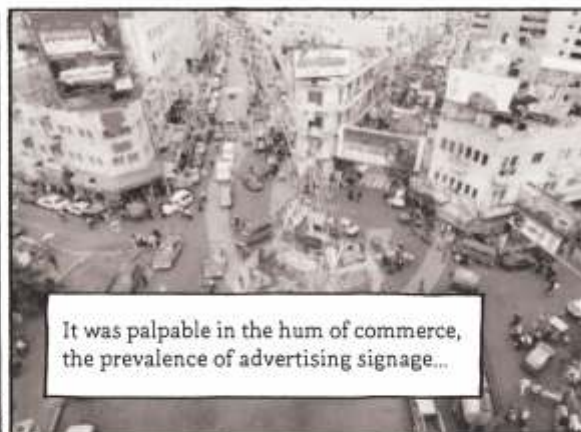


UNESCO

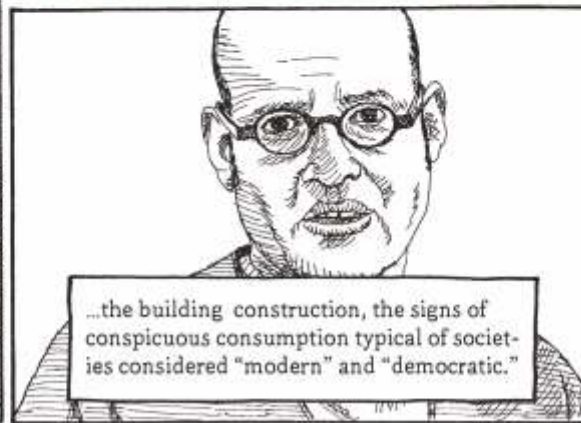
www.unesco.org



The US congress followed suit, exacerbating the PA's burgeoning budget deficit. This was the background for the fiscal crisis that, at the time I arrived, was threatening the PA's ability to govern, mixing with the pervasive changes to Ramallah one could notice all around.



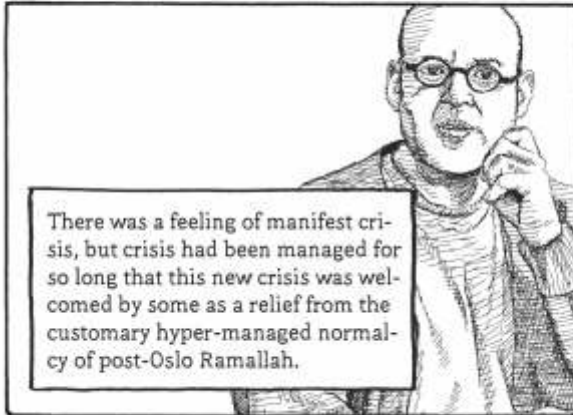
It was palpable in the hum of commerce, the prevalence of advertising signage...



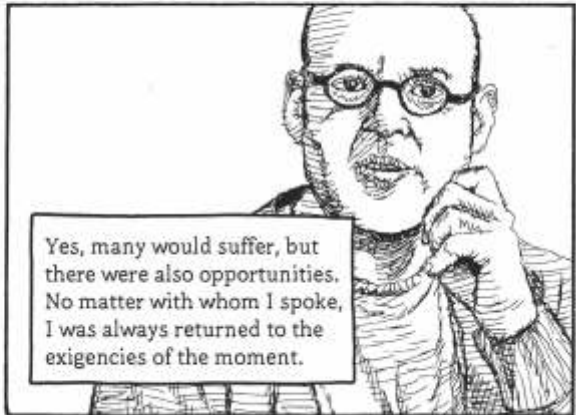
...the building construction, the signs of conspicuous consumption typical of societies considered "modern" and "democratic."



There was a Kentucky Fried Chicken and a Pizza Hut where last summer a friend and I had walked in the ruins of an old villa.



There was a feeling of manifest crisis, but crisis had been managed for so long that this new crisis was welcomed by some as a relief from the customary hyper-managed normalcy of post-Oslo Ramallah.



Yes, many would suffer, but there were also opportunities. No matter with whom I spoke, I was always returned to the exigencies of the moment.

FUTURE GUIDES: FROM INFORMATION TO HOME. *FOLGEN*

MICHELLE TERAN

Michelle Teran is a Canadian-born artist whose practice critically engages media, connectivity and perception in the city. She repurposes the language of surveillance, cartography and social networks to construct unique scenarios that call conventional power and social relations into question. Her work encompasses various media—performance, installation, books and film. Currently she is a research fellow within the Norwegian Artistic Research Fellowship Programme at the Bergen Academy of Art and Design, 2010-2014. She is the winner of the Transmediale Award (2010), the Turku 2011 Digital Media & Art Grand Prix Award, Prix Ars Electronica honorary mention (2005, 2010) and the Vida 8.0 Art & Artificial Life International Competition. She currently lives and works in Berlin.

Folgen has been presented as a lecture performance, artist book and gallery installation.

In *Future Guides: from information to home*, I develop artworks that reflect on the relation between online archives and the physical domain, examining the notion of a guide, as a person, map or method. This artistic research focuses on the dominant role that image production plays in everyday life and the tension between the public archive and private experience. I consider different relationships generated through shifting perspectives and subjectivities that allow for multiple-dimensional readings on the experience of dwelling which stem from an original source material, the online archive. This research has required a variety of different methods: archival study, mapping, image making, generation of texts, recorded interviews and field trips.

Each artwork revolves around the study of online archives generated within social media – a YouTube video, blog post or photograph – which becomes the impetus for travel towards someone or something in which meaning emerges through the process of both observation and journey. The experience of this journey becomes the basis for each work, which is a retelling of the expedition. I use strategies of movement and translation – between language, appropriation of text and voice, the online and physical domain, mapping and storytelling, and different aesthetic forms – to perform various microhistories of individuals that speak about life in networked society and notions of home.


The development of a research method has emerged by drawing from current practices within digital art and also an emerging microhistorical practice within the arts. These could be considered as distinct practices, however many of the characteristics and features within each suggest multiple overlaps. These include the use of and movement through archives, the study of a network of social relationships, the relation between the individual and society, the importance of storytelling and the relation between words and images.

Folgen (2012), draws on the existing narratives of video makers found on YouTube to build a multi-layered media landscape of Berlin. Using a subjective approach, which weaves together mapping, literature and live performance, I combine fragments of images and sound from YouTube videos with my own narration, using the traces video makers have left in the public sphere of the internet to follow people throughout the city. Through this process, the city becomes a place to be inhabited and experienced through an other's narrative – stepping into somebody else's shoes. The project is a deliberate mixing between reality and fiction, an interweaving narrative about desire.

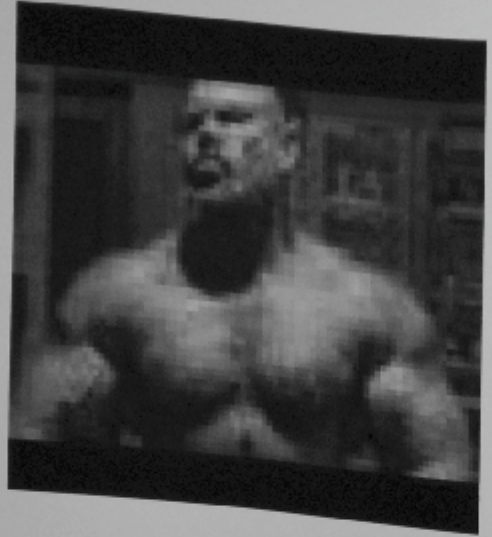


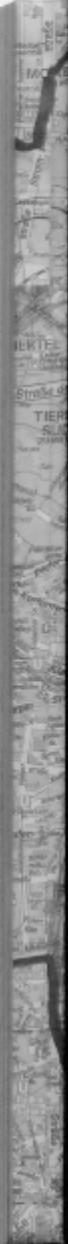




A black and white photograph of a hand holding a book. The book's cover is white with the word 'Folgen' printed in a serif font, centered between two horizontal lines. The top edge of the book shows a map. The hand is positioned on the right side, with fingers resting on the top edge. A ring is visible on the ring finger. The background is dark.

Folgen







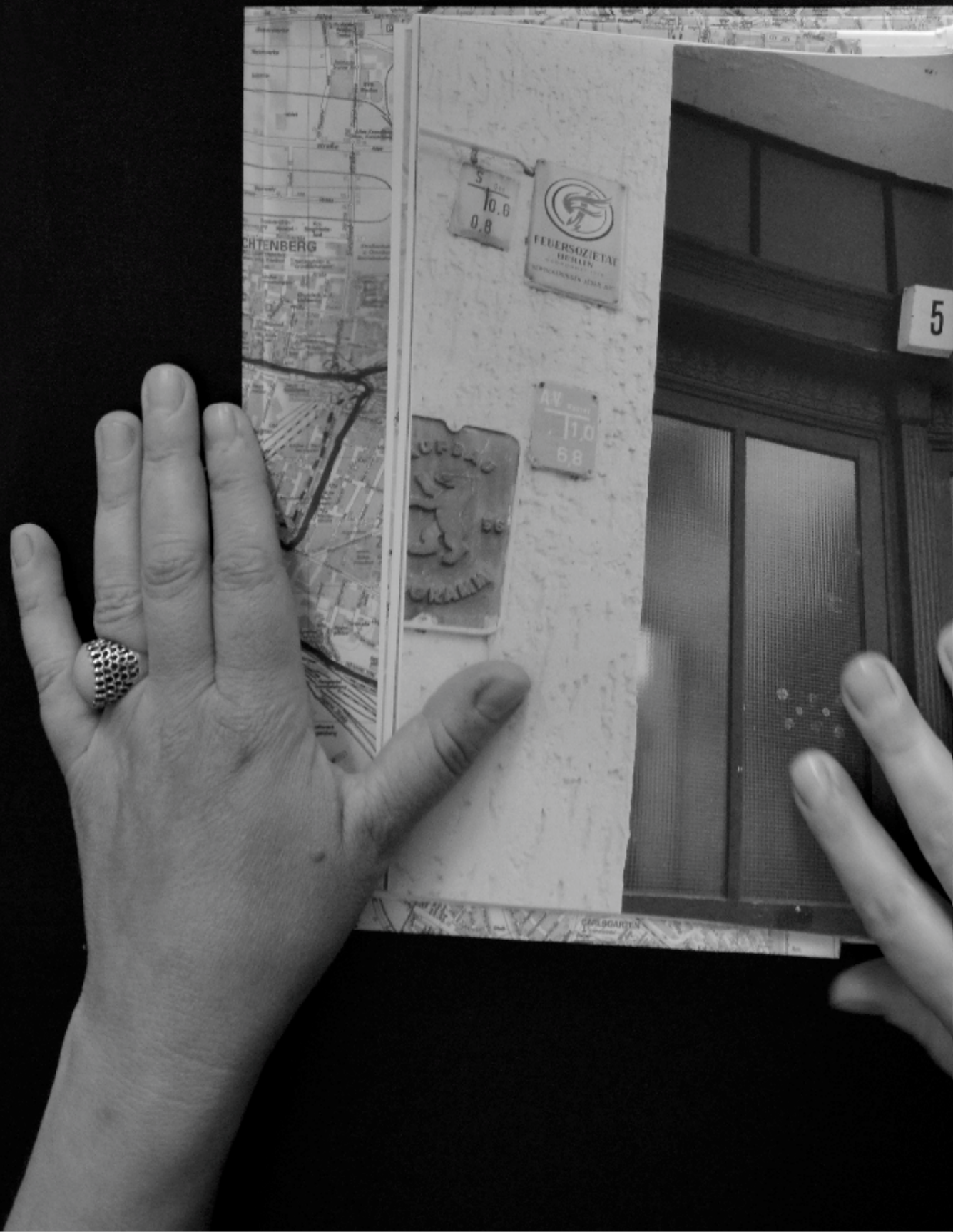
Dear arumhCakloP,
Dear Kracher70,
Dear ManyTyBy,
Dear SmartVital,
Dear Devilcengizz,
Dear MatureMuscles4U,
Dear JoschiWeLobe,

I want you to know that I've been following you.

I watched all your videos, every last one of them. I thought that if I watched you long enough, I would start to know you better. Eventually I decided that I wanted to see if I could find you. That is when I stood up from behind my computer screen and entered into the city.

I decided to follow in your footsteps, using your memories as guides. I tried to imagine how you would experience the city, by looking at it through your eyes.

Why? Because you told me where to go. You gave me this information. How? Because you told me how to go. You gave me this information.



S
10.6
0.8

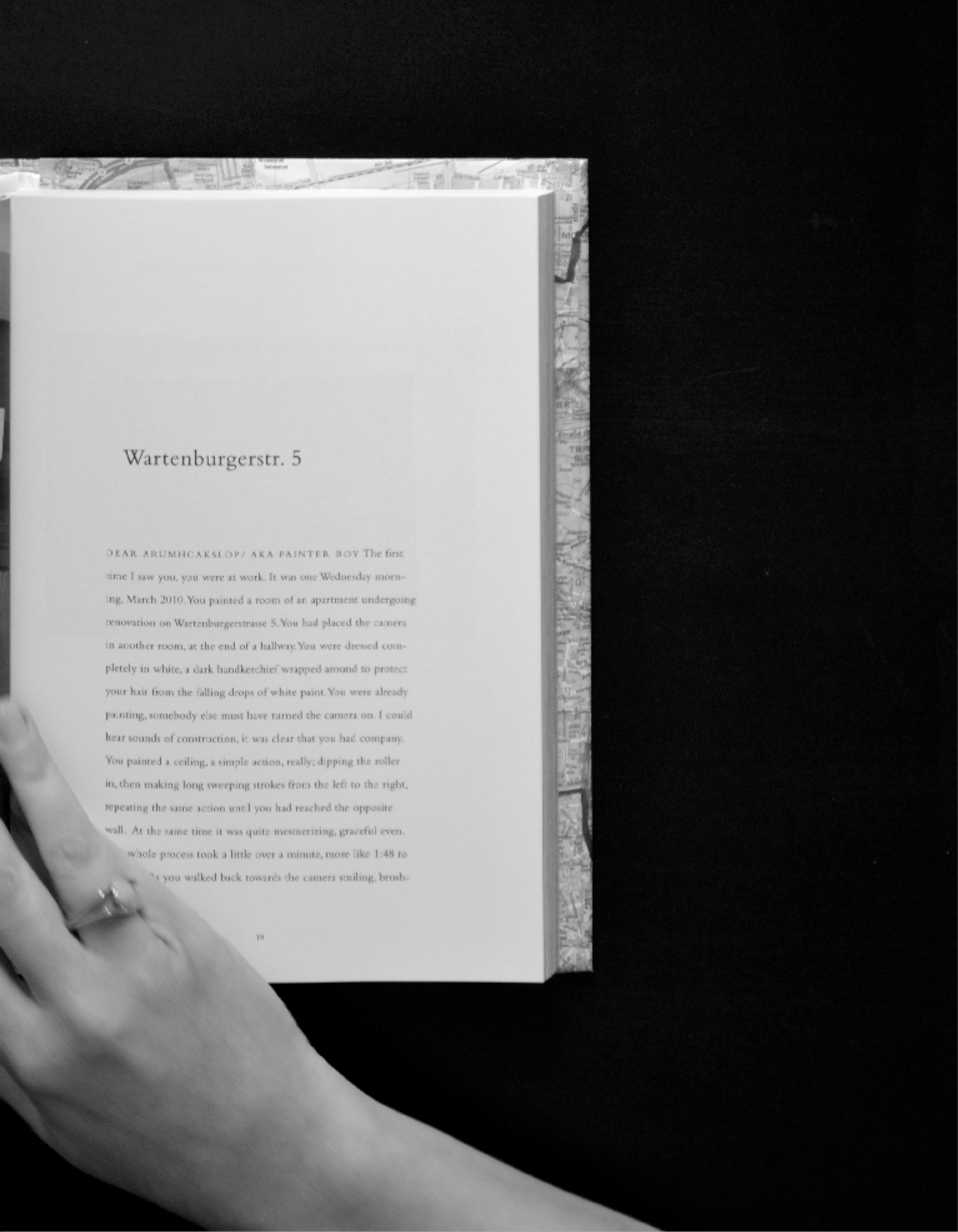


17.0
6.8



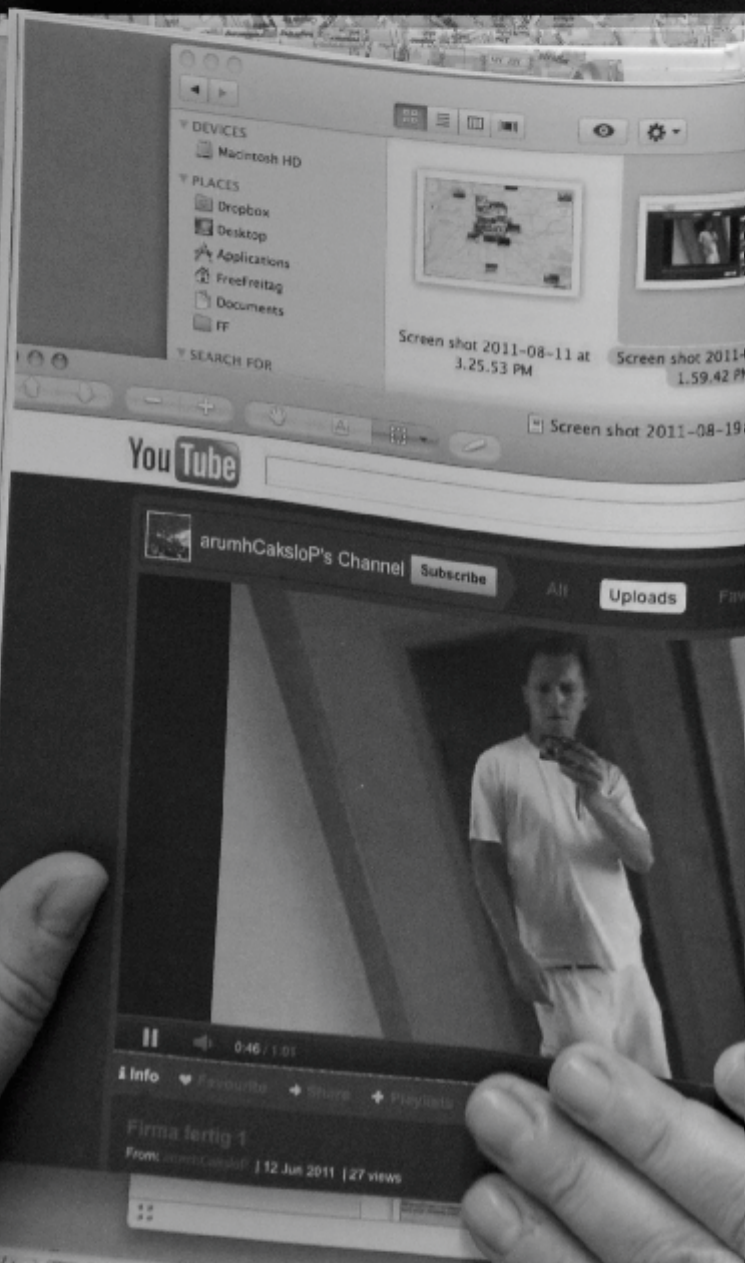
5

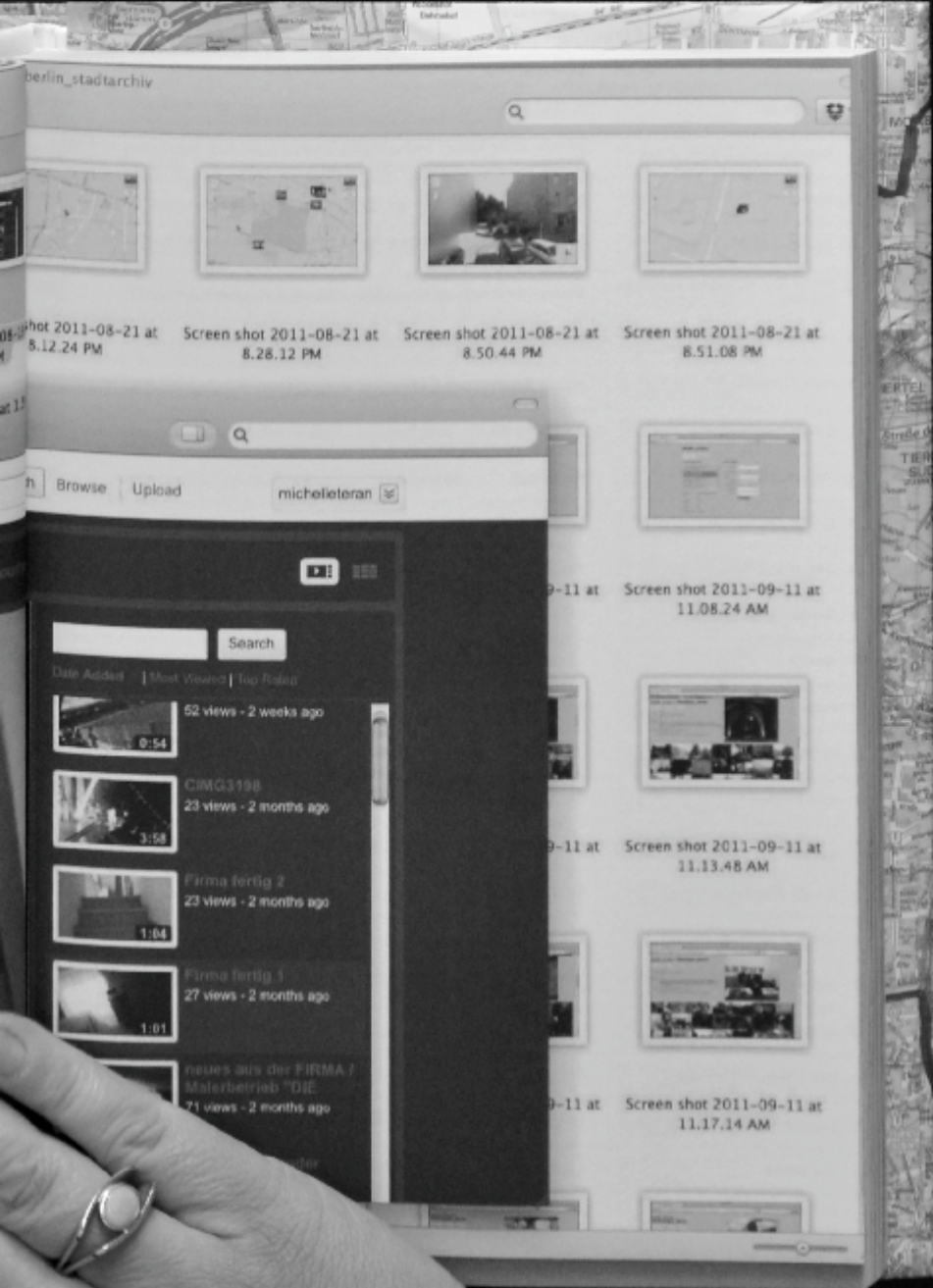
CARL GARDEN

A black and white photograph of a hand holding a book. The book's cover is a detailed map. The page is mostly blank with some faint text. The hand is in the foreground, wearing a ring. The background is dark.

Wartenburgerstr. 5

DEAR ARUMHCAKSLOP/ AKA PAINTER BOY The first time I saw you, you were at work. It was one Wednesday morning, March 2010. You painted a room of an apartment undergoing renovation on Wartenburgerstrasse 5. You had placed the camera in another room, at the end of a hallway. You were dressed completely in white, a dark handkerchief wrapped around to protect your hair from the falling drops of white paint. You were already painting, somebody else must have turned the camera on. I could hear sounds of construction, it was clear that you had company. You painted a ceiling, a simple action, really; dipping the roller in, then making long sweeping strokes from the left to the right, repeating the same action until you had reached the opposite wall. At the same time it was quite mesmerizing, graceful even. The whole process took a little over a minute, more like 1:48 to 1:50. When you walked back towards the camera smiling, brush-





berlin_stadtarchiv



Screen shot 2011-08-21 at 8.12.24 PM Screen shot 2011-08-21 at 8.28.12 PM Screen shot 2011-08-21 at 8.50.44 PM Screen shot 2011-08-21 at 8.51.08 PM

Browse Upload micholeteran

- Search
- Date Added | Most Viewed | Top Rated
- 52 views - 2 weeks ago
- CIMCO 3198
23 views - 2 months ago
- Firma fertig 2
23 views - 2 months ago
- Firma fertig 1
27 views - 2 months ago
- neues aus der FIRMA /
Malerbetrieb "DIE"
71 views - 2 months ago

Screen shot 2011-09-11 at 11.08.24 AM

Screen shot 2011-09-11 at 11.13.48 AM

Screen shot 2011-09-11 at 11.17.14 AM



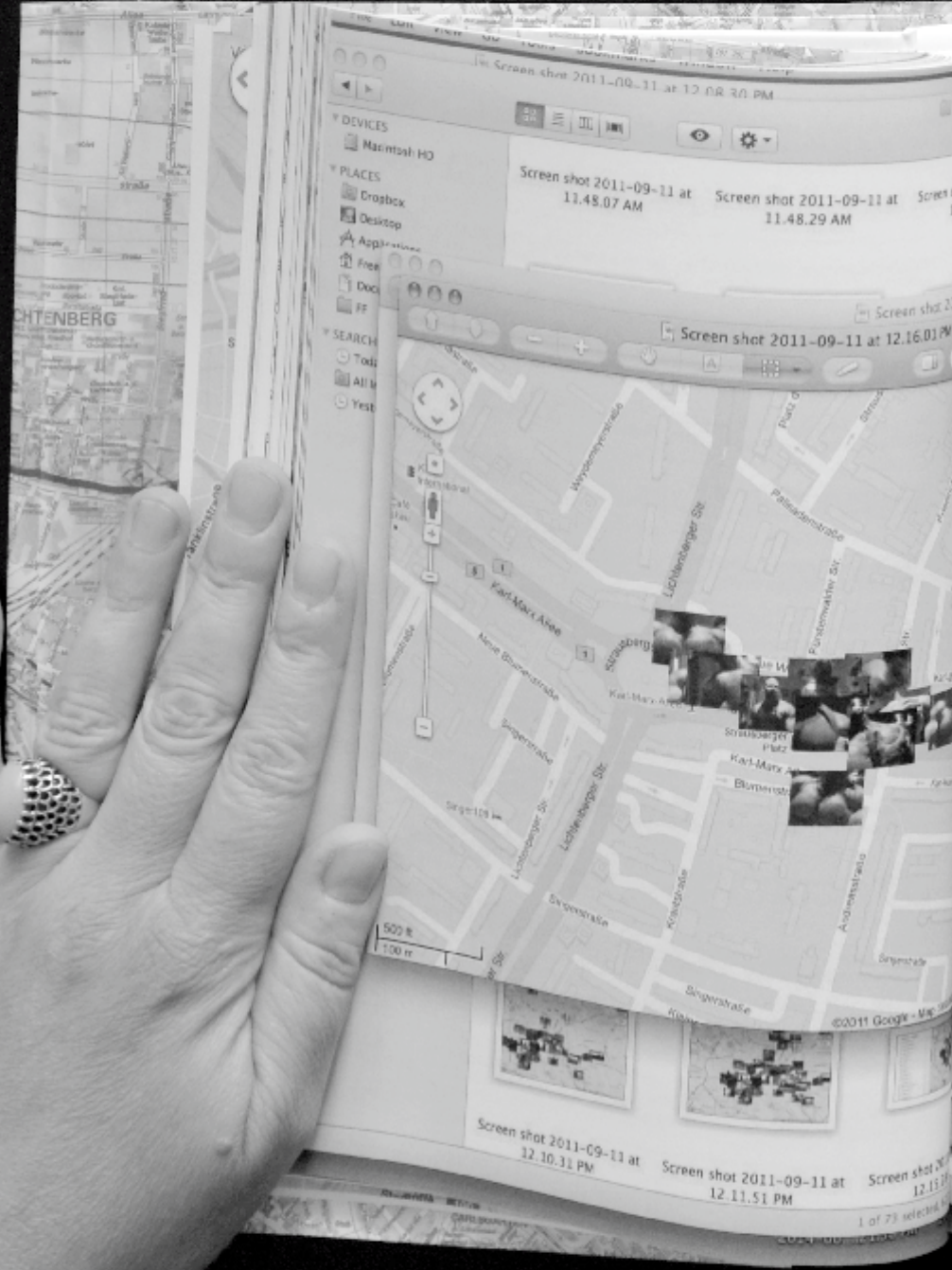
title	summary
Another one	Another smoke vid
thinking in the kitchen smoke	thinking in the kitchen smoke Music: 'Why Can't We Live Together' by Timmy Thomas
Psyche	Psyche Smoke at home
cigar smoking and chilling	cigar smoking and chilling and hot in Berlin, Music: Nouvelle Vague - Just Can't Get Enough
Warm Nov. Hormones Smoke I: Daytime	Smoke on the warmest day in Nov. since weather recording started
Upside down smoke	Upside down smoke
Hairout Smoke	needed a hairout today, that's how it looks, hehe
Cold in here smoke	It's cold in the flat, so let's have a smoke to warm up
Not enough	Not enough
Smoke and watch	Smoking and watching street life
Smoke and move on balcony	Smoke and move on balcony
Smoke on the balcony	Smoke on the balcony
Smoke	My first smoke vid
enjoy a smoke	enjoy a smoke in the new flat
nothing special smoke	nothing special smoke at the beginning of the night
Chill Smoke	Chill Smoke
Warm Nov. Hormones Smoke II: Sunset	Smoke on the warmest day in Nov. since weather recording started
Smoke Shave with Pedro	Smoke Shave with Pedro
alone at home smoke	Alone at home smoke
thinking in the kitchen smoke	thinking in the kitchen smoke Music: 'Why Can't We Live Together' by Timmy Thomas
Another one	Another smoke vid
chill smoke in the evening	chill smoke in the evening
1st Smoke in the Morning in Bed	1st Smoke in the Morning in Bed
Flat smoke	A contribution to the virtual smoking community
cool end of winter celebration smoke	cool end of winter celebration smoke
saturday in winter at home smoke	saturday in winter at home smoke

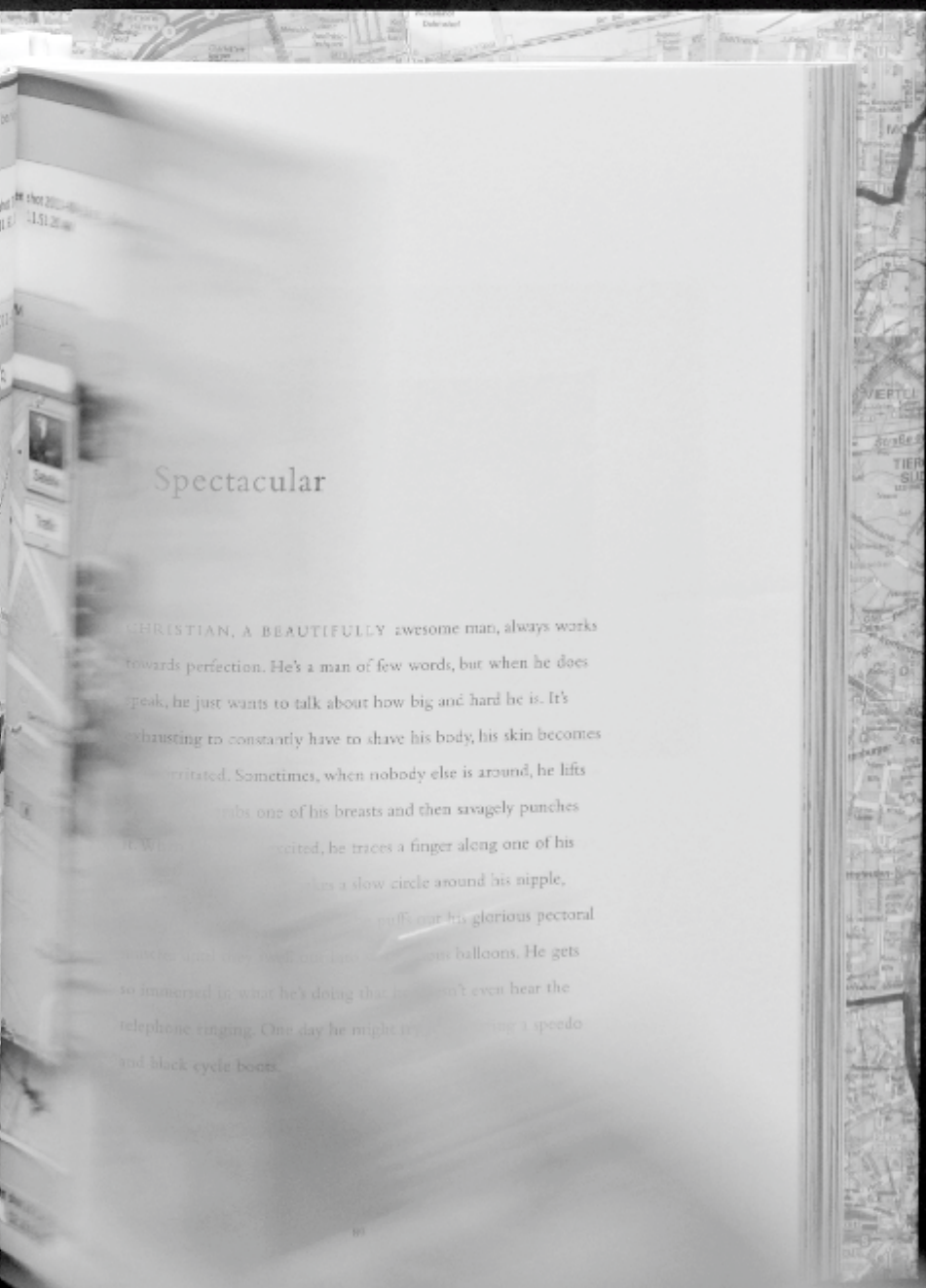
dated	url	country
1-07-19	http://www.youtube.com/watch?v=0LuvyqnNTY&feature=youtu.be	52.495113372802734
46-16	http://www.youtube.com/watch?v=e7Wq_lJhmoo&feature=youtu.be	13.3613920211792
1-07-19	http://www.youtube.com/watch?v=Qoje2l7zDK	52.495113372802734
46-16	http://www.youtube.com/watch?v=fuzY3wT__3A	13.3613920211792
	http://www.youtube.com/watch?v=5uexAkn-Ts	52.495113372802734
	http://www.youtube.com/watch?v=ymKk4Aq6PgE	13.3613920211792
	http://www.youtube.com/watch?v=1t6sx2yC3oc	52.495113372802734
	http://www.youtube.com/watch?v=sridqMz29Y	13.3613920211792
	http://www.youtube.com/watch?v=fxZq5Gem6w0	52.495113372802734
	http://www.youtube.com/watch?v=nNk105WEcyI	13.3613920211792
	http://www.youtube.com/watch?v=52FYuzaeisY	52.495113372802734
	http://www.youtube.com/watch?v=IPs7ks1afAB	13.3613920211792
	http://www.youtube.com/watch?v=Vx46bcJulvD	52.495113372802734
	http://www.youtube.com/watch?v=km1uKBYeyI	13.3613920211792
	http://www.youtube.com/watch?v=EBiMyvKBH8	52.495113372802734
	http://www.youtube.com/watch?v=AEoeZggYH8l	13.3613920211792
	http://www.youtube.com/watch?v=ph6fjPbLAmg	52.495113372802734
	http://www.youtube.com/watch?v=ckP45aUcjTs	13.3613920211792
	http://www.youtube.com/watch?v=BmpooDIMEQo	52.495113372802734
	http://www.youtube.com/watch?v=e7Wq_lJhmoo	13.3613920211792
	http://www.youtube.com/watch?v=0LuvyqnNTY	52.495113372802734
	http://www.youtube.com/watch?v=vHnBgL-1DVc	13.3613920211792
	http://www.youtube.com/watch?v=FEVpzQAZ1RY	52.495113372802734
	A contribution to the virtual smoking community	13.3613920211792
	http://www.youtube.com/watch?v=5MF-kCd3C5k	52.495113372802734
	http://www.youtube.com/watch?v=RaXB_CRTxjw	13.3613920211792











Spectacular

CHRISTIAN, A BEAUTIFULLY awesome man, always works towards perfection. He's a man of few words, but when he does speak, he just wants to talk about how big and hard he is. It's exhausting to constantly have to shave his body, his skin becomes so irritated. Sometimes, when nobody else is around, he lifts his hand and rubs one of his breasts and then savagely punches it. When he's really excited, he traces a finger along one of his nipples and then makes a slow circle around his nipple. He likes to flex his pecs and puff out his glorious pectoral muscles and ones that are like balloons. He gets so immersed in what he's doing that he doesn't even hear the telephone ringing. One day he might try wearing a speedo and black eye boots.










LICHTENBERG



A black and white photograph of a hand holding a book. The book's cover is a detailed map. The hand is positioned on the right side of the book, with the thumb and index finger gripping the edges. The book is open, showing a blank page on the left and a page with text on the right. The background is dark.

Rubber fetish

DEVILCENGIZZ STANDS ALONE near the steps of the Altes Museum. Neo-classical columns, faded stone steps, scattered groups of tourists. There is the sound of birds and of people talking, though no discernible conversation. Like a typical day at the museum. He has burgundy hair, wears tight latex pants, corset, buckled platform boots and blue denim bolero jacket. He walks back and forth, smoking a cigarette in front of all the tourists seated on the steps of the museum. A woman carrying a white shopping bag watches him from the top of the steps. He stands for a moment, showing only his boots, then walks toward the tourists. They mostly ignore him.





berlin_stadtarchiv

2011-09-11 at 11.52.18 AM



96a

Rudolfstraße

Rotherstraße

Lahnbrückstraße

Dammackstraße

Moderehnstraße

Comthstraße

96a

LICHTENBERG

Becker/Vosters

Garling

Gartenhaus

Burckhardt

Libauerstrasse

DEAR MANNE. Today I decided to try to find the apartment building where you live. It's a place where so many things happened; birthday celebrations, holidays, dinners, everyday moments around the home, watching the FUCK parade from the balcony, the fireworks on New Year's Eve as well.

I watched your videos so much that I started to turn them into scripts, using them to perform all the different dialogues between yourself and the various people in your life; your walk with Hannah, talking to Traute in the kitchen, dinner table conversations with your family, all those times with Jannis, Stanley and Stuart in the skatepark. I tried to understand the importance and meaning of these everyday moments, moments that could just as easily go by unnoticed.



LICHTENBERG

LICHTENBERG

tkreuz VP11

Hentschke
BAU GmbH

punkt 2

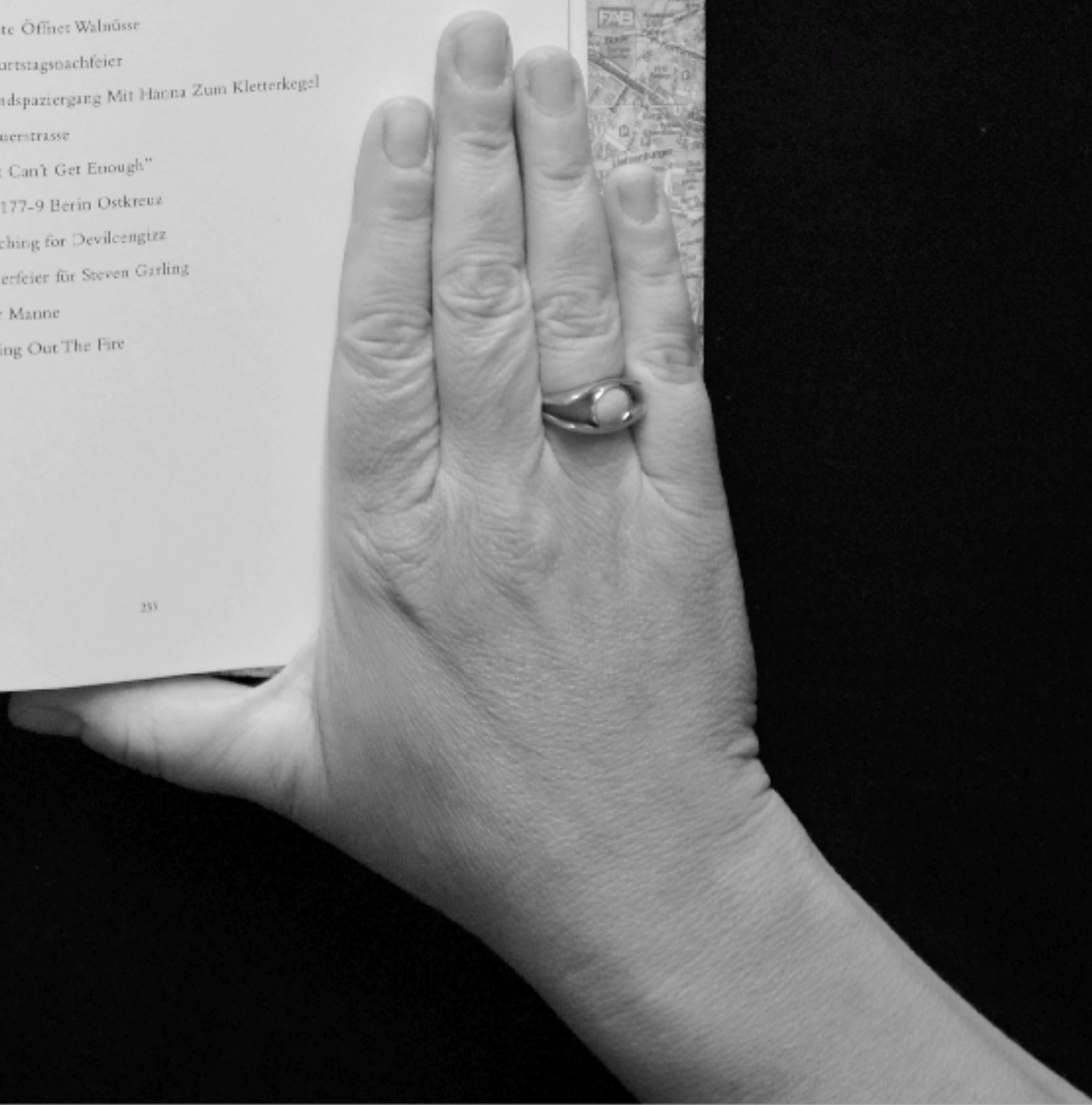






- 19 Warrenburgerstr. 5
31 Alone at Home Smoke
33 Flat smoke
37 Another one
43 Ein lächen für euch
45 Jajaja
47 Ab durch die Röhre
49 Corner of Großgörschenstr and Kulmerstr
53 Always for You
57 Dear Joschi
65 Hakke Sein - Nach Sonne Schrei'n Teil 1
69 Video Punk Alexander Platz
73 Streichkonzert am Alexanderplatz
77 Mic Scübchen am Alexa
81 Skintight blue jeans
89 Spectacular
91 Raging Werewolf
93 Wanna make you sweat!
95 Hot and sweaty pees 4 u
97 Ready to crush you
105 Vivantes Krankenhaus Friedrichshain
109 Schildkröte
123 Ulcus Cruris 26

- 127 Kreuzungskneipenkiez -Friedrichshain -02
- 137 Walking like a robot
- 145 Amstad Salsera - Ruedaaction!
- 153 Der Bal!
- 157 Psyche (feat. Sir Alice)
- 161 Waiting in skintight rubber
- 165 Crotch boots [Kat-Kat club
- 169 Rubber fetish
- 171 Why can't we live together?
- 177 Traute Öffnet Walnüsse
- 181 Geburtstagsnachfeier
- 187 Abendspaziergang Mit Hanna Zum Kletterkegel
- 193 Libauerstrasse
- 197 "Just Can't Get Enough"
- 203 52 8177-9 Berlin Ostkreuz
- 219 Searching for Devilcengitz
- 231 Trauerfeier für Steven Garling
- 241 Dear Manne
- 249 Putting Out The Fire



FLIS HOLLAND

Flis Holland (b. 1981) is a British artist living and working in Finland. She relocated to Helsinki in 2011 to undertake a doctorate at the Finnish Academy of Fine Arts, with her research being funded by the Kone Foundation. In 2014 she has had solo exhibitions in the UK and Finland, and spoken semi-publicly about her work in Iceland.



It is 2837 kilometers from here to there, and maybe that isn't far enough. The route is by land and sea; as the crow flies it is a great deal closer.

It is a 1970s detached house with a large garden front and back. There's a double garage and driveway but in any case the street is wide with ample parking. Grass verges on either side of the road, then the footpath, then the lawn. There used to be a beautiful flowering cherry growing next to the drive; the tree was never pruned, and each May it was so heavy with pink blossom that it completely obscured the view from the window behind. It was cut down after we moved out.

Original photograph: Main, Brian. 2008. *BBC.co.uk*,
http://news.bbc.co.uk/2/hi/in_pictures/7602062.stm (accessed July 2014). 466x300 pixels at 72 ppi. Colour.



I sit at my computer and I type in the address. There are more results than last time, when all it returned was the 2004 selling price and a hazy satellite image of the place where the tree used to be. I am highly surprised to find that the house is on the market. I download an estate agent's spec, which comes complete with a floor plan and a comprehensive series of photographs documenting the interior and exterior of the property.

I spend a very long time looking at the photographs. The interior has been gutted and completely refurbished, and I barely recognise it. Laminate flooring, an oversize brown leather suite and vertical blinds in every room. A tasteless conservatory is now tacked on at the back, its plastic faux-Victorian finials out of keeping with the simple lines of the building. The only thing that remains untouched is the staircase, those broad, straight railings that recur in Leech housing estates throughout the region.

The photograph is taken from the bottom of the stairs, looking up to the half-landing. It is a narrow hallway; the photographer must be standing in the living room doorway for so much of the staircase to be in shot.

Original photograph: Yates, Lucy. 2008. *BBC.co.uk*, http://news.bbc.co.uk/2/hi/in_pictures/7602062.stm (accessed July 2014). 466x300 pixels at 72 ppi. Colour.



I resist the urge to ring my old telephone number and content myself with reciting it in my head, the chain of numbers immediately falling into its familiar rhythm. Instead, I decide to write to my old address. I give an abridged description of my current practice, and ask whether it would be possible for me to visit. I assure them that I would not take any photographs while inside the building. I provide my new contact details.

I wait for a month. I hear nothing and I am, for the most part, relieved; in the heat of the moment I was unable to resist the lure of the house, but with a little distance I can see that I may have compromised my research questions. Then one morning in April I receive an email from the current resident. She expresses polite interest in my research, and invites me to the house. I reply within a matter of minutes and we set the date.

Original photograph: Unattributed. 2012. [huffingtonpost.co.uk](http://www.huffingtonpost.co.uk), http://www.huffingtonpost.co.uk/2012/09/26/uk-weather-floods-storms-rain-wind-north_n_1916370.html (accessed July 2014). 640x468 pixels at 72 ppi. Colour.



We travel in June. It is a horribly wet month, which culminates in flash flooding; the region is particularly badly hit. The tour I had planned to coincide with my visit is a washout. All boat trips are cancelled, thick fog obscures the spectacular view across the causeway, and though we stick determinedly to the scenic coastal route we are lucky if we see the bumper of the car in front. In a brief respite from the rain we claim our one victory, standing on a windswept section of Hadrian's Wall until we have the pictures to prove it.

We pull up in a car park in the town centre and wait for the rain to subside. The car windows steam up. The woman calls my temporary mobile number, apologetically tells me that the rising floodwaters have trapped her at work, and cancels our appointment. It is the penultimate day of my trip and I can't reschedule.

We drive up to the housing estate and park a few streets away. I feel the panic rising inside me. I know you can tell, that you are curious, and I laugh it off. We get out of the car, taking our cameras with us, and as we walk up the road the sky suddenly darkens like a cheap special effect. I make a silly joke. The light is so poor by the time we are standing in front of the house that I need a tripod, which I didn't bring, and the pictures will be blurred.

Original photograph: Unattributed. 2008. *BBC.co.uk*, http://news.bbc.co.uk/2/hi/in_pictures/7602062.stm (accessed July 2014). 466x300 pixels at 72 ppi. Colour.



It is a converted shop premises on the ground floor of a salmon-pink 1920s apartment block. A short flight of steps rises from street level to the gallery door, which is in the centre of the façade. There are two large windows to either side.

It is late January and the temperature hovers just above minus 20. Inside the gallery finned tube radiators sit in recesses beneath each window, and an attendant inches her chair towards one.

The main room measures about 6m by 15m, and is bright and airy thanks to the glass frontage. There is a door in the far wall, locked, and to the left a corridor leads to the rear section of the gallery, which is roughly half the size. Here the windows are papered over to conceal a view of the back yard, and the light is dim. A doorway, which must lead to the same central space as the locked door on the other side, has been covered with a thick sheet of white paper. A faint light permeates this screen, growing stronger as the daylight fades.

A number of custom-made viewing boxes are distributed throughout the gallery. 10cm long, with a magnifying lens at one end and Perspex at the other, the boxes are painted the same white as the surrounding walls. Several are suspended in mid-air by wires strung wall-to-wall at eye-level, the system kept taut by iron weights. Others are hung from the ceiling, at heights requiring the viewer to bend down or kneel, and are secured to weights on the floor beneath.

Original photograph: Quinn, Liam. 2008. *BBC.co.uk*, http://news.bbc.co.uk/2/hi/in_pictures/7602062.stm (accessed July 2014). 466x300 pixels at 72 ppi. Colour.



I sit in the corner, and I watch. You look nervous, uncertain. The wires holding up the first box—their taut lines stretched right across the main room, confronting you the instant you step through the door—seem to act like a barrier. You scan the room, avoiding making eye contact with me, and knock the melting snow from your boots. At last you approach the box and steady your body, then bring your eye to the lens, pause to focus and peer through.

After some time you straighten up and look at the gallery space directly in front of the box, then at the positions of the other boxes in the room, then back down to the lens. You look at me, finally, and ask for my permission to duck under the wire and see the rest of the show. I say yes, of course.

Original photograph: Gambone, James. 2008. *BBC.co.uk*,
http://news.bbc.co.uk/2/hi/in_pictures/7602062.stm (accessed July 2014). 466x300 pixels at 72 ppi. Colour.



You stand facing a staircase, a little too wide for the narrow hallway in which it is situated and whose handrail appears to be broken. The hall, stairs and half-landing are carpeted in a dark and somewhat overpowering floral motif. The walls are beige, wallpapered. The light is flat.

You are on the half-landing, looking back down to where you had been standing just a moment ago. There are two doors to the right, both closed, and one door to the left, ajar. You have to bend over slightly to see, and you rub up against the landing wall behind you. Then you are further up the stairs, kneeling on the gallery floor, peering back through the railings.

The carpet is too smooth, even glossy in parts, and the line of the stairs isn't quite right. The doors appear to be missing handles and the grain of the wood is far too visible. It's quite difficult to maintain focus with one eye shut, but you think that the railings are too close to you.

You're back on the ground floor, looking back to where you started, but this time from further down the corridor at a T-junction. You turn to the right, and the light changes. There's a white utility room door with a frosted upper panel, and a wooden lower panel that has been forcibly removed and left propped against the wall. Behind you sunlight streams in through the broken pane of the front door, playing on the opposite wall and catching the edges of a pile of glass on the carpet.

Original photograph: Unattributed. No date. *BBC.co.uk*,
http://www.bbc.co.uk/insideout/content/image_galleries/north_east_floods_s14_w3_gallery.shtml?14 (accessed July)

NARRATING STRUCTURES: ON HOW TO WRITE ANALYTICALLY ON WALKING EXPERIENCES, DIGITAL SELF-REPRESENTATION AND FRAGMENTARY ARCHIVES IN CONTEMPORARY ARTS

RACHEL MADER

Rachel Mader is an art researcher; since 2012 she has directed the competence centre *Art in Public Spheres*, at the Lucerne University of Applied Sciences and Art; 2009-14 head of project *Organising contemporary arts: artistic practice and cultural policy in Postwar Britain*; 2008-9, research assistant at the Institute for Contemporary Arts Research (IFCAR) at the Zurich University of the Arts (ZHdK). From 2002 to 2008 she was a research assistant specialising in contemporary art history at the universities of Bern and Zurich. She completed her PhD in 2006 with a dissertation entitled "Beruf Künstlerin. Strategien, Konstruktion und Kategorien am Beispiel Paris 1870-1900" (Women as professional artists: strategies, construction and categories using the example of Paris from 1870 to 1900) Frank & Timme, 2009. She was awarded the 2006 Deubner Prize for her article "Meister der Leuchtstoffröhren – Wie Dan Flavin zu seinem Stil kam" (Master of fluorescent lights: how Dan Flavin arrived at his style). She has spent time researching in London (*Organising Contemporary Arts*), New York (on the theme of collective artistic creation in the 1980s) and Paris, and has been awarded various scholarships. Rachel Mader has also worked as a mentor at art schools and has been involved in research projects (*Owning Online Art – Study for a Netart Gallery*). In addition she works as a critic (*springerin, camera austria*) and curator (including Shedhalle and Belluard Bollwerk Festival Fribourg), and has organised conferences and discussions with artists. Since 2008 she has been a member of the foundation board of GegenwART at the Museum of Fine Arts in Bern.

"All art is organised" – for a long time this phrase was prominently placed on the homepage of critical practice, an interdisciplinary "cluster of individual artists, designers, curators and other researchers", which since 2007 has been working on notions and possibilities of "critical practice in arts"¹. I immediately stumbled on this rather banal sentence, as it seemed to summon up in a very straightforward way what in my eyes is usually missing in the narratives of art history and cultural studies: art not only has a context within which it is produced and received, reflections that are by now part of mainstream thinking about the conditions of art production. As important as context, which usually encompasses political, cultural and social aspects, are those conditions that frame production in a latent or even hidden way. Such 'invisible' conditions particularly affect organisational structures, which are shaped by the intersections of various different fields and discourses with diverging agendas – ranging from economics and business to government policy, media and sociology as well as various trends in critical theory. Such overdetermined structures not only define how and under what circumstances artists are paid (be it via project funding or a prize, or much less commonly a regular salary), where and how their work is shown and who defines the narrative of its interpretation, but they also determine the architectural and locational framing and the consequences this has for the reception of a practice. In addition, they shape artistic production itself by creating the conditions under which e.g. large scale, process-oriented, interventionist or community-driven practices are made possible. In recent years, the structures within which contemporary art is fostered and enabled have not only multiplied in number, they have been developed towards a tremendously multifaceted landscape of different forms of arts organisations that often tried to follow the needs of artistic production in a creative way.

A trip to London in 2006 strengthened my impression of this city as equipped with an institutional landscape with an exceptionally high diversity of structures and forms of organisations, even within an international context. This impression was gained not only through advance online research on art centres, but confirmed by visiting them on-site, looking at their archives and talking with their operators. A couple of years later I started the research project 'The Organisation of Contemporary Art', where I explore the reasons for this exceptional situation, examine what it looks like exactly and what it means for artists, their modes of production, the interaction between commissioners and artists, the cultural political and economic framework and the way the British art scene talks about all of this.² The methods I used in order to get the documents and information I needed are rooted in different disciplines and have as much in common with artistic research as with traditional scientific methodologies. The following text will exemplarily sketch some

[1] The citations are taken from the actual website of critical practice, see http://www.criticalpracticechelsea.org/wiki/index.php?title=Main_Page#NEWS; last access: 9.7.2014

[2] More information about the project can be found at: <http://www.ifcar.ch/?id=109&lang=>; the recently published article 'How to move in/an institution' gives an insight into the theoretical framing of the institution under contemporary circumstances, it is available online at: <http://www.on-curating.org/index.php/issue-21.html#.U9teA2PmhCw>

aspects of this transdisciplinary mode of research, thereby arguing for the close examination of organisational structures to increase our knowledge of the forms they take, how they function, and how we can act within and through them. Rather than remaining implicit and unacknowledged, research on organisational structures should be central to our professional narratives.

Observing by walking

On my first visit to London, I was not of course completely naive concerning the status of this town: London has been one of the most important art centres of the world for quite a while. It's reputation though, was as well known as it was dubious. This was largely due to the seemingly complete amalgamation between money and art, to the point where one of the recent phenomena of the British Art Scene, the infamous crew subsumed under the term *Young British Artists* (in short: the YBAs), is said to be a product of one of its major patrons, Charles Saatchi, advertising expert and in this function responsible for the propaganda of conservative icon Margaret Thatcher.³ The unholy alliance between money and art today has many diverse manifestations, where the naming of museum sections for donors is just one of the more obvious and therefore probably rather harmless instances.

[3] Most of the literature about the British Art Scene since the 1980s shares this appraisal of the situation, be it from British or international writers. Exemplarily I point to Chintao Wu's *Privatising culture: corporate art interventions since the 1980s*, London: Verso, 2002, Julian Stallabrass' *High Art Lite. The rise and fall of young British art*, London: Verso, 1999 and in the German context to the article 'Der Mythos vom „young British artist“' by Simon Ford in *Texte zur Kunst* (Nr. 22, May 1996, pp. 127-134). The same thesis exists for the commercialization of punk as a strategically planned and placed product, especially by Malcom MacLaren, manager of the Sex Pistols during the 1970^{ies}.



Interactive Zone sponsored by Bloomberg, Tate Modern, London

But obviously the reality I encountered in the field was much more complex, contradictory and far more interesting than this narrative suggests. This became evident just by walking the streets and visiting a handful of those institutions that continue to shape the dazzling image of this town. To find these institutions, even rather well-known ones such as the Cubitt, was not always easy: it isn't unusual that even medium-sized and internationally respected houses are not situated in places where they could expect people to just walk by and drop in. In fact, they are frequently almost hidden in backyards (like Cubitt), on industrial sites, or their entrance is a completely unspectacular door somewhere in a rather calm residential area, which is the case for the Chisenhale Gallery

in the East End or The Showroom in the West of London, both places that are part of what could be called an internationally renowned art scene of upcoming talents and trends. ⁴



[4] I am aware that use of those labels is problematic, as they generalise and subsume institutions that are nevertheless quite diverse, but I would suggest that for the purpose of my argument here the generalisation is useful and valid.

[5] This is the way they describe themselves on their website, cf.: <http://www.gasworks.org.uk/about/>

It thus becomes clear that these institutions do not argue for their aims and existence by wielding a representative power connected to their location (which on the other hand could be said for the Tate Modern), but that they communicate with their public through channels other than their spatial appearance. The choice of their geographical positioning is more likely to follow from financial, political and cultural reasons. An idea of the political and cultural background of these locations might be traced through the way the institutions design the entrance to their spaces. Quite often you will find signboards outside the buildings that appear as invitations to possible passers by, using a wording that clearly indicates that communication is not primarily directed towards insiders or peers. On the contrary: with few, simple and clear words it tries to establish a low-threshold accessibility.



[up left] Art Hub, Southeast London

[up right] Hannah Berry Gallery, located in industrial area in South London

[down left] Tate Modern, building another section close to its main building on Bankside

[down right] Signboard in front of the entrance of Gasworks

The "contemporary arts organisation"⁵ Gasworks (which besides exhibitions offers studio spaces and international residencies) for example, is situated in a quiet residential area and addresses potential visitors by simply stressing the fact that though the doors are closed (you have to ring the bell to be able to enter the space) they actually are open.



[left] Signboard in front of the entrance of The Showroom

[right] The Ragged Canteen, Beaconsfield

The Showroom, "a space for contemporary art that is focussed on a collaborative and process-driven approach to production"⁶, is also located in a residential and multicultural area and stresses the fact that visiting the exhibition is free and "all" are welcome. Those little clues coincide with cultural politics in Great Britain, which for some decades now has based its support on political categories like inclusion and community involvement.⁷ This obviously can be traced not only in the wording of entrance signs, but – as argued above – in the urban sites where those organisations are located as well as in the programming, which among other things offers events that aim to interact with the local community. Another indicator might be the way the restaurant is conceived not as a place for distinguished conversation on high art after a visit to the exhibition (to put it a bit sharply) but as a casual place for working people who like to eat "delicious vegetarian lunches" like at Beaconsfield, which describes itself as "a critical space for creative enquiry".⁸

But despite these first encounters with the rather untypical exteriors and/or local contexts of some of the arts organisations, their interiors follow the coordinates of a regular 'white cube' quite rigidly: white walls in exhibition spaces that host all kinds of different objects, declaring them as art by presenting them in an environment that is white, clean, quiet, clearly separated from all service functions and usually introduced with some form of explaining or interpreting texts. This is not surprising as such, but I consider its consequences important enough to mention specifically: besides the tasks the organisations are charged with by cultural politics, with and through their interiors they must also maintain a relationship to different kinds of specialised peer groups that again follow other rules, those of the "relatively autonomous art field".⁹ In the case of the Tate Modern – just to name the most spectacular example in Britain – these diverging demands don't cause much trouble, since the highly representative exterior houses an equally respected collection, up to date events on recent art phenomena and a broadly accepted and much-used space for social interaction, not to mention an interesting context for sponsorship. Circumstances obviously aren't that easy when it comes to spaces with a more diversified brief, which is the case for most of the organisations the Arts Council of England tends to support. Peckham Platform, to name just one possible example, is one of those spaces where its appearance doesn't follow a coherent logic: the local positioning at the edge of a huge public square in the centre of an area with a highly mixed society, its up to date exterior design or its ambitious programme (which until 2013 was curated by a London art school) give an impression of the multilayered context the organisation interacts with.¹⁰ This challenging point of departure is summarized in the declared vision of the space: "Our vision is that communities can inform and shape their engagement with their locality by working with contemporary artists."¹¹ And it is precisely in simple and clear statements such as this where the demands of a relatively autonomous art field turn into claims within a 'relatively heterogeneous system', a term

[6] Once again this is the wording of the organisation itself taken from their website:
<http://www.theshowroom.org/about.html?id=51>

[7] British cultural politics differ in a fundamental way from those of other European countries, and with its still rather strong governmental engagement - despite the tough budget cuts in recent years - it also clearly distinguished from the American system that is even more based on private engagement. The above-mentioned categories for funding are adapted as a function of changing political constellations, nevertheless some of the key aspects like community involvement and outreach towards the broad public can be traced back to the 1970s

[8] Citations are taken from the website of Beaconsfield:
<http://beaconsfield.ltd.uk/about/>

[9] The idea of the art field as relatively autonomous is introduced by the French Sociologist Pierre Bourdieu based on research of the French art world of the nineteenth century. This concept stresses the fact that some of the mechanisms around arts production have a kind of an internal logic that is only evident for insiders (like for example the question of what kind of art is considered avantgarde at a certain moment) whereas other aspects (recently especially financial questions) are largely



[left] Tate Modern: entrance hall with visitors on a regular weekday

[right] Peckham Platform (2010 named: Peckham Space)

introduced by the German art historian Isabelle Graw as a way of adapting Bourdieu's concept in response to recent developments within the art world.¹² In the context described above, this means that artists are asked not only to interact within a specific social constellation, an interaction which might have an open end and no output whatsoever, an artistic attitude which corresponds to the 'relatively autonomous art system'. In the present situation, however, artists are included in the shaping of reflections and perspectives for local communities, intervening in 'real' cultural environments with the aim of impacting these in some way.

Walking through London and visiting organisations without having in-depth advance knowledge, be it of the scene itself or the particular places, it immediately became clear that institutional agency today not only implies acting on many different levels but also engaging in legitimising discourses with all kinds of 'stakeholders', ranging from the many protagonists of art scene to the local community or politicians involved in cultural policy making. It is by reading all the visually apparent signs that one gets an idea of how space becomes place in the sense of Michel de Certeau: while the space is marked by generalised vectors defining all kind of possible relations, the place is defined by specific and unique orders, which with reference to Isabelle Graw's concept of the relatively heterogeneous art field are shaped by the contemporary social, cultural, political, financial, geographical etc. parameters. And it is also by analysing these first visual signs that we begin to get an idea of the scope of agency for the actors within these organisations, since they represent the contact zone between the structural framework and the individual action still possible.

Look behind the scene

After having obtained an idea of the topography of the London art scene and having chosen a limited amount of organisations that I intended to analyse more closely, I undertook comprehensive research on what kind of documents and materials are available about the institutions and their reception. After extensively combing the internet for all kinds of sources or secondary resources and documents, I was astonished by the fact that though the output was manifold and rich, the confusion was similarly substantial. Often it required exhaustive double-checking of information and cross-referencing in order to be able to situate and evaluate the knowledge seemingly gained through the discovered material. A very professional and well designed website sometimes led to a rather uninteresting, conservative or chaotic organisation, or to one that isn't even active any more. Very pronounced discursive expositions turn out to be commercially or politically driven statements, while astonishingly overt communication

influenced by factors that are determined by the logics of other fields of society. Pierre Bourdieu, *The rules of art. Genesis and structure of the Literary Field*, Stanford California 1995 (originally published in French, 1992).

[10] Details on this complex constellation can be found in the so-called impact studies that were made from 2009 to 2013. They can be downloaded on the website of Peckham Plattform: http://www.peckhamplattform.com/about#slice_50229dbb7d636819dd000005

[11] <http://www.peckhamplattform.com/about>

[12] Isabelle Graw, 'Im Griff des Marktes? Über die relative Heteronomie von Kunst, Kunstwelt und Kunstkritik', in: *Kapitalistischer Realismus. Von der Kunstaktion zur Gesellschaftskritik*, ed. Sighard Neckel, Frankfurt am Main: Campus 2010, pp. 73-89.

including concept papers, email-exchanges and personal statements proved to be nothing more than highly regulated and composed self-representation (a high-profile example is www.artangel.co.uk). Others, such as the previously mentioned cluster *Critical Practice* (<http://www.criticalpracticechelsea.org>) proved to engage in a kind of well-intentioned overkill. Their website gives access to any document (from minutes to budgets to texts and other resources) ever produced within the structural context of their work, which amounts to a considerable amount of words and links that it is easy to get lost in – a fact that probably is part of the intended effect. Moreover it wasn't always easy and sometimes even impossible to understand the ties and links of a project, particular in relation to its institutional standing and financial background.

Finally having access to archives, I found that the structural framing again was very descriptive: at first I was astonished by the overall willingness to give access to researchers even when archives are hardly ordered (due to a lack of capacities), then again I was struck by the fact that at an organisation like Artangel whose archive is very well organised, access is highly restricted, under constant observation and the documents you finally find are more or less those that are directed towards the public anyway – so no minutes, no concepts and certainly no details about financial aspects. By contrast the responsible persons from Beaconsfield simply copied all their files including budgets, correspondences, mission statements, minutes, annual reports etc. directly onto my memory stick. It is noteworthy that the ICA seemed to collect any document they produced or received from the very beginning, even before their official founding in 1947, which has resulted in a tremendous amount of material now stored at the Hyman Kreitman Research Centre hosted in the basement of Tate Britain.¹³ The comprehensive archival impetus of the founders is a sign of the historical consciousness of their engagement: they not only did something for their contemporaries, as was the declared aim of their initiative, but also for their future history.

Whereas a historical perspective would also closely consider all these sources and the context within which they were produced, it would not usually speculate about the conditions of their production. I deliberately use the word speculate since often it is not through objective evidence that those circumstances can be exemplified but rather, once again, through signs or loose hints. This is the case for the ICA, where the sheer completeness of the papers collected in the archive indicates a very early and conscious notion of the potential power of archives on the part of those who meticulously collected all these singular and even mostly marginal items.¹⁴ Whereas in the case of Artangel the simultaneously demonstrative and well chosen insight into archival documents provided on their website clearly indicates profound knowledge about the growing interest in that kind of information, it is also significant for the way it displays the will to control this insight. It is thus by looking behind the documents and materials, those sources accepted and usually valued by historical analysis, towards the narrative of the sheer condition of their existence, that we gain insights into another story about the structural conditions of the production of knowledge as such.

Theory and other positioning

The research I am pursuing is situated in a space between: as an art historian by training I obviously try to position my knowledge within a broader historical context. For example, I might therefore refer back to a very old notion of patronage in order to understand how it differs from contemporary forms of "modern patronage", a term used to describe the structural background of the work that a lot of the more recently established organisations are based on.¹⁵ As a specialist for contemporary art I am an insider when it comes to understanding how the art scene is structured and how it functions today. But

[13]
<http://www.tate.org.uk/research/arch/reading-rooms>

[14] Archives have gained much attention in research during recent years. This basically due to the growing notion of the archive as "oscillating between a cemetery of facts and a garden of fiction" (quotation by Wolfgang Ernst, author of *Das Rumoren der Archive. Ordnung aus Unordnung* Berlin: Merve 2002. My translation of the title: *The rumbling of the archives. Order out of disorder*)

[15] For an overview of some of these "new forms of patronage" and a critical reading of it see the text by Rebecca Coates 'The curator/patron: Foundations and contemporary art', published online at: *emaj* (electronic melbourne art journal), issue 3, 2008.

when it comes to the British art scene and its specificities, then at the beginning of my research I was a profound outsider, a fact that I value positively by naming my perspective 'participant observation', with reference to an ethnographical approach. A considerable amount of theoretical reading from diverse fields such as cultural and political theory, art history, sociology, philosophy and more specialised fields provides me with a constantly developing background for comparison, combined with observations in the streets and the sources in the archives. Finally my methods have affinities with artistic research. Procedures like observing by walking or looking at the shape, place and extent of archives rather than focussing only on its content, are not usually considered an accepted form of objective analysis in the humanities. But the aspect of my research closest to artistic strategies is insistence on its 'indisciplinarity', a term use by Jacques Rancière to characterize perspectives and research strategies that go beyond disciplinary boundaries, which is especially true for artistic research.¹⁶

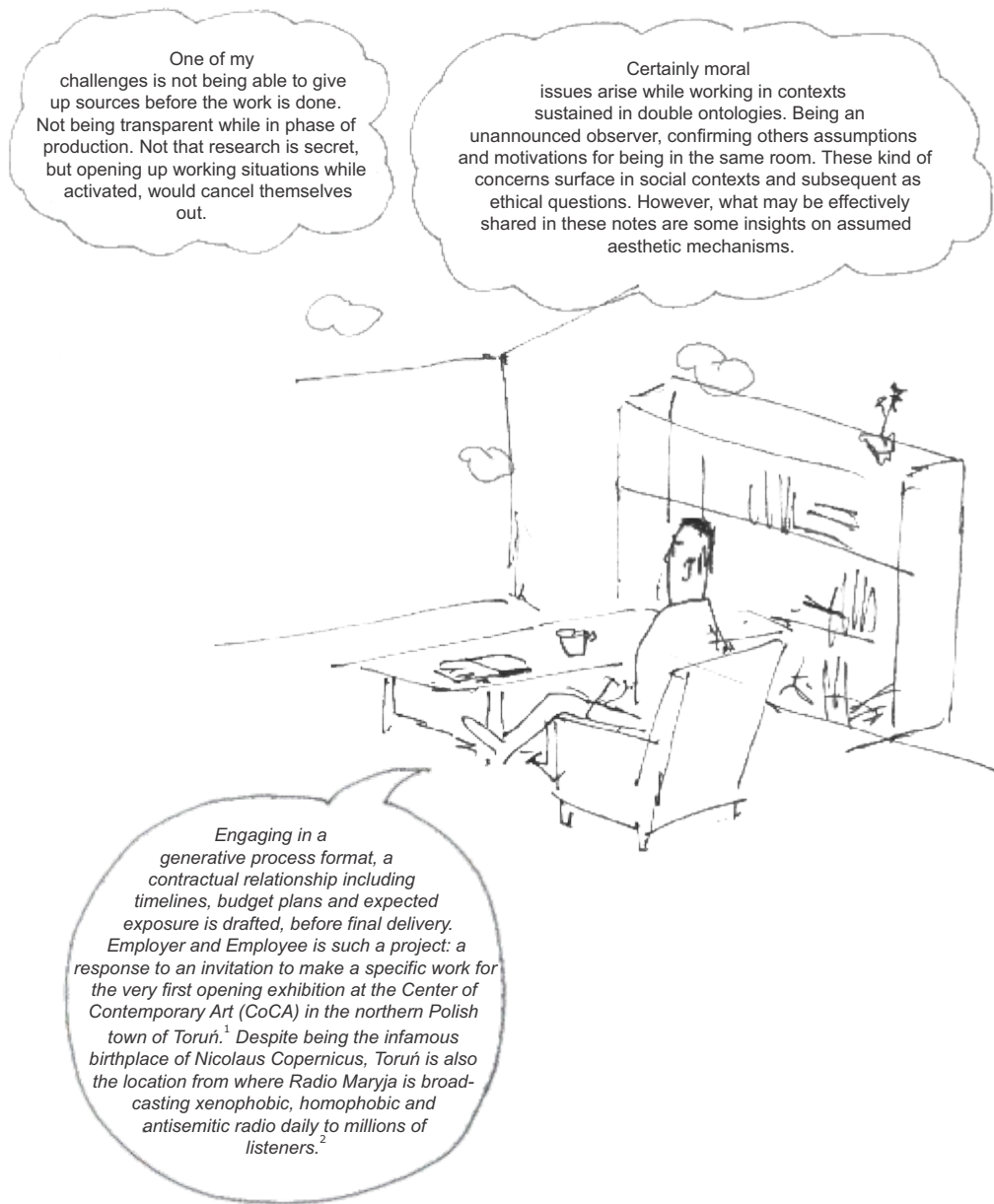
[16] Quotation by Jacques Rancière in: 'Jacques Rancière and the (Re)Distribution of the Sensible: Five Lessons in Artistic Research', *Art & Research. A Journal of Ideas, Contexts and Methods*, Vol. 2, Nr. 1, Summer 2008, S. 4

My research then, is the result of a broad mixture of scientific method, theoretical reflection, practical experience and daily observations – and it is not obvious how to value the singular elements of this process of knowledge acquisition, especially when it comes to disciplinary legitimation, which needs to occur at different points of any research process, be it while looking for financial support or a place where you can publish your results. Nevertheless it is typical for a transdisciplinary setting that it seems to imply a constant struggle with reference to established paths. For the research itself this constellation seems to be an advantage, as the risk of merely multiplying familiar or established knowledge is small due to the fact that as researchers we are forced to define the benefits of our approach over and over again. But this also means more work – more awareness, more paperwork, more commitment – for the researcher on every level.

STAGING DISLOCATION: NOTES ON FINISHED AND UNFINISHED WORK

JESPER ALVAER

Jesper Alvær (born 1973) received his artistic training mainly in Prague, New York, and Kitakyushu. During 2013–16 he is a PhD candidate at the Oslo National Academy of the Arts with the project *Work, work: Staging dislocation in artistic and non artistic labour*, (<http://artistic-research.no/jesper-alvaer-work-work>). In addition to showing his art at a number of international exhibitions, Alvær has also participated in numerous study, residence, and research programmes both in Norway and abroad. His most recent exhibitions include *Mother, Dear Mother*, (Kunstnernes Hus Oslo, 2014), *Arbeidstid/Work Time* (Henie Onstad Kunstsenter, 2013) as well as several exhibitions held in collaboration with Isabela Grosseova: *Competencies* (Fotograf Gallery, Prague 2014), *Activum* (Kunstnerforbundet, Oslo, 2013), *Eventos Paralelos* (Manifesta 8, Murcia, 2010/11), and an exhibition at Bunkier Sztuki Contemporary Art Gallery, Krakow, 2007.



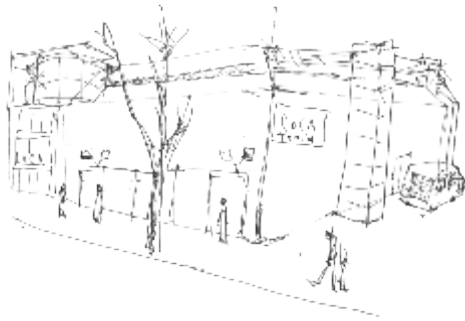
It seemed necessary to describe a few personal works and approaches towards a given logic of production, embedded in common formats. The projects *Employer* and *Employee* and *Monday, Tuesday, Wednesday, Thursday, Friday*, will serve as examples. Often, artistic production is initiated based on a response to a call, typically from an authority entitled to ask for a work for a specific context.

Several times, when visiting Toruń for research purposes, the responsible secretary at the CoCA Toruń showed him around and at some point after taking a taxi, explained him a feeling that the whole town know that she is divorced and a single mother. In the conservative catholic context of Toruń, she described this as a stigmatised position. To make a long story short, below is a description on how his conceptual response was communicated for the small staff in the office. We try imagine the following:

[1]
http://www.csw.torun.pl/?set_language=en&cl=en

[2]
<http://www.radiomaryja.pl>

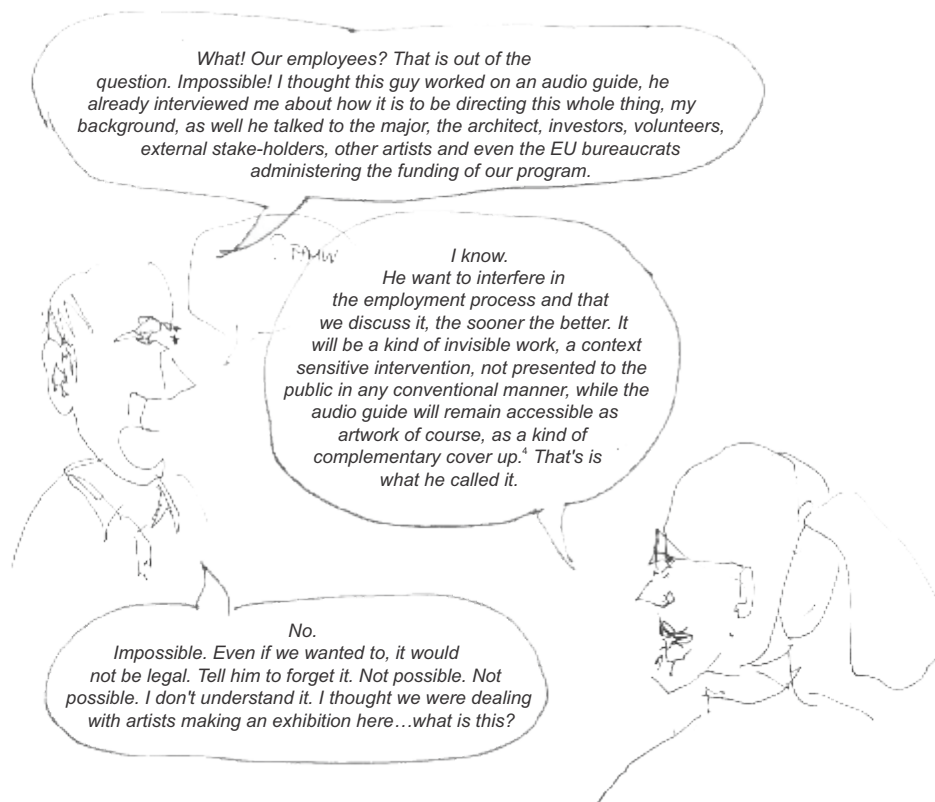
Employer and *Employee* was still a work in progress while for the first time presented for the institution by the curator of the show.



The secretary (mentioned above) is in the office of CoCA Toruń and the director is there with her, both standing and busy discussing some details. The curator is there as well, having her temporary office desk in the same location. The whole new building complex including the CoCA is to be opened in less than 6 months and they recently moved into these offices. A technician is finalising some network installation in the corner of the room.

It is a small work group; nobody apart from this core administration, the curator and a board on the paper. Everyone is working under pressure in getting various infrastructures of the building ready and even a more intense focus is on preparing for the very first opening exhibition, titled *Flowers of Our Lives*, the main responsibility of our guest curator.³ The guest curator walks over to the secretary and director. The director looks up in a welcoming manner, naturally taking the lead and ask:





Meeting a temporary dead end in the office, extensive lobbying succeeded in pushing *Employer and Employee* through another channel. The intervention into the employment process of the CoCA Toruń was facilitated though members of the board, made possible under strict regulations. Engaging initially in screening processes and durational negotiations after interview sessions, they found ways to interpret and bend the juridical issues to enable the project.

The private consultant company working for the city of Toruń⁵ managing employment to the public sector, accepted legal responsibility for an overall employment procedure that resulted in 11 single household divorced mothers getting a job at the CoCA Toruń. A rather high number considering all the applicants being screened initially and then interviewed for the all in all 47 full and mostly part time positions.

The artist agreement with the board of CoCA Toruń, the managing director and the curator in order to implement the project, was to maintain a very low profile in terms of dissemination. *Employer and Employee* was further on not to be formally presented for the first 4 following years, as a kind of quarantine of sorts. This to avoid legal misunderstandings, repercussions or other trouble for any of the persons involved on both sides.

New staff members employed under the particular criteria of being a single-mother by the time of employment (in addition to fulfil the general qualifications for the job), should not be informed about the special circumstances in which they actually got their job. However, they realised early on themselves the large quantity of single-mothers within their small work force and shared interests in discussions during lunch and coffee breaks.

Employer and Employee is in practical terms still rendered by the employees themselves, in simply showing up at work, not knowing that their job constitute artistic labor, embedded within the structure of general public employment at the CoCA Toruń. The result is a dislocation of artistic production, within a non artistic labor workforce. Using

[3] <http://www.csw.torun.pl/exhibitions/exhibitions-db/flowers-of-our-lives>

[4] Elastic Medium As a Wave <http://www.google.no/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CCIQFjAA&url=http%3A%2F%2Fcs.w.torun.pl%2Fwystawy%2Fbaza-wystaw%2Fkwiaty-naszego-zycia%2Ffiles%2Faudioguide-mapa.pdf&ei=TJsYVNmcHO07ygOitYH4CQ&usg=AFQjCNEVDJLi7PCrDB7snJY07r28vh2m2g&bvm=bv.75097201,d.bGQ>

[5] <http://www.klgates.com/pl/>

Employer and Employee as an example illustrate the importance of how information is distributed and question visibilities and transparence in allowing this work to come into existence.

Employer and Employee would not be possible to carry out if the essence of the project would be announced before, during or immediate after realisation. Another point is the relation between a critical distance to an observed conservative social reality, but caring to intervene in order to have an impact on this particular situation, rather than diagnosing the obvious through a an critical, but formal installation. Care, beyond criticality.

Further, what kind of validity would *Employer and Employee* translate if we choose to interpret this as a model of locating artistic labour within a non artistic work environment? An invisible employer being exposed while invisible employees (for the viewer) are performing the (invisible) work without knowing. In the writing moment, 5 of the 11 initially employed are still working at the CoCA Toruń.⁶ What keeps them going? When does the work end?

Monday, Tuesday, Wednesday, Thursday, Friday

As the title insinuate, this negotiated set of five successive working days was first associated with his own participation in the Oslo based international residence program, W17.

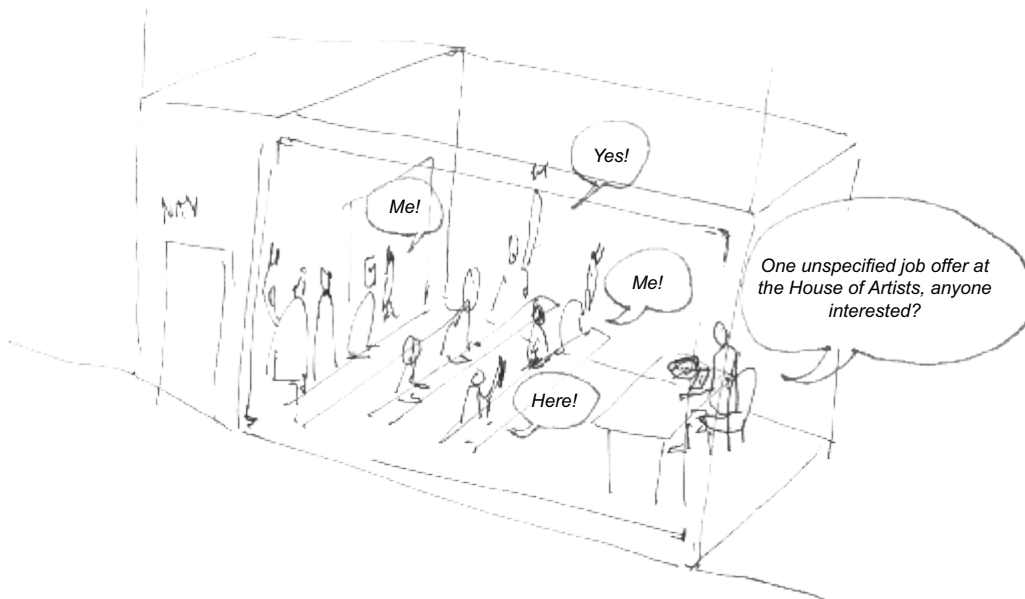
The project Monday, Tuesday, Wednesday, Thursday, Friday set out to examine current perceptions about the type of work and logic of production associated with artistic practices. The idea was to locate specific working experiences in relation to artistic production per se. The project was elaborated in collaboration with the Norwegian Labor and Welfare Administration (NAV), formally serving as supplier of temporary staff.⁷

[6] September 2014

[7] <https://www.nav.no/en/Home>

[8] <http://tv.nrk.no/serie/nasjonalgalleriet/MKTF03002511/28-11-2011#t=16m17s>

[9] The video work Konkret (links) was as well elaborated from these 42 sessions, commissioned by Henie Onstad Kunstsenter (HOK) Oslo for the exhibition *Arbeidstid* (2013) curated by Milena Hoegsberg, including the related publication *Living Labor*.
part 1:
<https://drive.google.com/file/d/0B4VNFwy-1c1eNkIndmluY2R6WDQ/edit?usp=sharing>
part 2:
<https://drive.google.com/file/d/0B4VNFwy-1c1eNkIndmluY2R6WDQ/edit?usp=sharing>



The Norwegian Labor and Welfare Administration (NAV) day job distribution centre was recently closed down due to few available jobs. The distribution centre was not widely known since state run institutions of this kind were not allowed to compete on the market with recruitment agencies like Jobzone, Addecco, Manpower etc.⁸



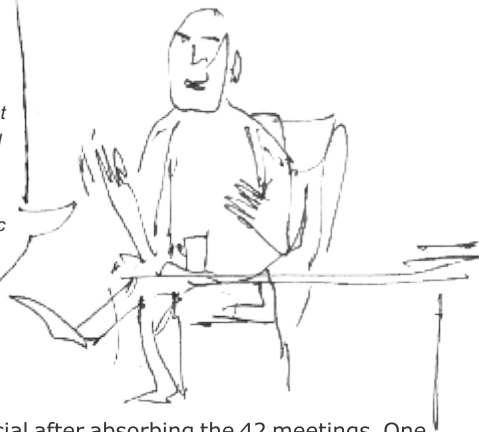
A systematic framework was put in place: a person would show up individually from the NAV day job distribution centre to the studio in W17, more or less every day. Not informed in detail on what the job actually would consist of, the meeting normally started by having a coffee or tea. During the first hour he would normally describe the open ended idea and a particular interest in contractual relationships. Then more concretely about the project and the job itself; to discuss different aspects of work and to possibilities use this series of conversations if something (extra-)ordinary would come out of all these meetings.

So, they talked, associated and articulated experience. Just sitting in that room. Apart from written notes, no documentation was done and they followed no schematic approach. Each meeting depended on that unique person and his own mood as well. If people did not like to talk after a few hours, then they wrote some poems, drawings or just coloured some white sheets of paper. Basically, a group of random people hired to discuss understandings of work articulated in their own words. Overall, this resulted in 42 in-depth conversations with a variety of people during a period of 4 months. After 4 hours, they received their payment in cash.⁹

[10] Exhibition NORSK; <http://www.galerie-poggi-bertoux.com/en/expositions/presentationarchive/88/norsk-une-scene-artistique-norvegienne-contemporaine>


[11] In collaboration with Eline Mugaas, a series of 6 photographs.

So, six people were individually hired in again, but this time to visit an exhibition. To see their own image, now hanging in a gallery. The exhibition was in Paris, so in order to see the particular image from the conversation, the task was to fly to Paris and "certify the image", to use the terminology applied in the gallery context.¹⁰ Thus, the display of the photographs in the exhibition was adapted to accommodate these individual visits, one at the time, changing images accordingly within a period of time of six weeks. Nobody had seen the images beforehand and the task was simply to travel alone, stay in a hotel, go to the gallery and see their specific photograph. Then reflect on their travel experience and finally hand in a report of their thinking experience on return to Oslo.



Later, six conversations stood out for him as special after absorbing the 42 meetings. One photographic image was then conceived with a photographer for each of these, as a kind of extension of that particular conversation. The images depicted specific geographic locations functioning as a reference points, as a continuation of the conversations, translated into another modality.¹¹ The same people were contacted again and asked if they would be interested to continue the work from last time.

To see "their" image, based on the previous conversation. This was almost a year later but the people hired at first remembered well the previous conversations and accepted to continue "the job".



There is lot of forest in the picture. The most visible image we see trees and other pictures in the picture, we notice more trees, if you look carefully. And in the reflections we see the real wood located outside studio. Now I feel that I'm getting quite analytical, I begin somehow to look for things that may not be very interesting.

The next thought is that I somehow lose a little respect for the entire project. But the idea that these reflections of mine would be really interesting, maybe I then would be encouraged by many other artists to travel around the world to look at things, to declare my abstractions and experiences. I would gladly say yes to such a job, because I did get reasonably well paid for it and travel costs covered. Travel around the world and look at things and arrange my abstractions. So, true frankly, in light of possibly doing this for a living, I could vouch for this as work anyway.

My spontaneous thought immediately afterwards, when I'm on my way out again is that this is certainly not work.

Now I go very slowly out and away from the gallery. Relaxed, very relaxed. Now I have somehow done the job.

Monday, Tuesday, Wednesday, Thursday, Friday may cast confusion in terms of locating the artwork. Is it in the image? Or is it rather in the subjective experience of the person traveling, in the report? Or is it perhaps taking place in the reader as the story unfolds?

Notions of delegation, imagination and care may be foregrounded in the descriptions above. Delegation of performance in *Employer and Employee* takes place without consent and without obvious impact. Delegated authority and responsibility presented in *Monday, Tuesday, Wednesday, Thursday, Friday* was given form by reflecting aesthetically without being trained to do so and having to report on it. It is not a question of doing it well, succeeding, failing or performing. Whatever the outcome, to what degree is it rich or limited in articulation? What are their capacities to imagine? Why is that so? How is the travel experience communicated at home, over dinner, in the pub with friends?

Exploring modes of engagement within employment may be described as intermodal decentering.¹² Traveling to Paris to observe one single image, as in *Monday, Tuesday, Wednesday, Thursday, Friday*, involved a radical departure from the most workers ordinary life situation. Doing extraordinary work tasks abroad and articulating these. First from conversation to image. Then from image to journey and finally from traveling experience to report on reflection.

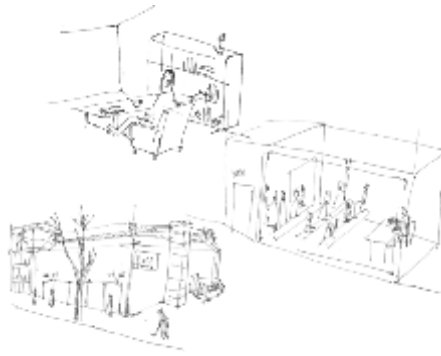
Working methodically with material from one modality to another, these transitions constitute a common framework, or pattern illustrated in the centre of this page. As well in the following described case studies, we find a setup for open ended engagement, presented as possible sites for production. Common for these work related case studies or proposals below, are their particular dislocation and limited information, making them difficult to describe.

Partly because they are in the making and not really «cases» to be studied from distance or outside. Partly because full transparency would make these situations vulnerable. Partly because the nature of the research remains uncertain, indicating a displacement from artistic practice to artistic research practice. Under these circumstances, to what degree is it possible to avoid being project formatted, predictable and ultimately delusive?

Often descriptions of methodological approach seems to be misleading in terms of being mis-recognised as topical frameworks.

The main focus is therefor rather to emphasise on common grammar and aesthetic mechanisms, paying attention to inner perspectives and lived experiences. Central are how these situations are intended and influenced by the context and forums in which they eventually will be exposed and experienced.

[12] Intermodal decentering was developed by Paolo Knill and Herbert Eberhart. It was invented within the frame of education to create a structure where art making could unfold its capacities in a restricted amount of time. <http://www.egs.edu/arts-health-society/about/>



- Ordinary world experience before employment
- Giving necessary information
- Connecting employment to daily reality
- Instructing employment toward art-making.



- Extraordinary world experience
- Work-oriented decentering techniques
- Recognizing the imaginary reality



- Extraordinary world experience
- Work-oriented decentering techniques
- Recognizing the imaginary reality

Notes on unfinished work case study A: Anonymous work group

Developing a capacity to imagine things together as adults, or to take part in forming ideas or concepts is directly employed in this anonymous work group. Members of the group responded incognito to an anonymous ad in the main newspapers in Oslo.

For the last 8 months, this work-group has been meeting on a 4 to 6 weeks frequency, providing a continuous concrete feedback and developing a reflection on an artwork not yet made.

The individual members of the group are offered payment for their effort to engage. The intention is to keep this discussion group ongoing until the last phase of the formal quest in the research project *Work, work*.¹³ This group main target is to challenge the typical artistic practice accompanied by a complimentary critical reflection, being constitutive components in the Norwegian Artistic Research Programme. Will it prove productive to reverse reflection in which employment constitutes a significant role? If so, what kind authority does this question of co-authored research formally imply if when presented anonymously for assessment?

[13] http://artistic-research.no/?page_id=2490

[14] <http://www.kunstnerneshus.no/kunst/jesper-alvaer-2/>



Notes on unfinished work case study B: Political membership

Mother, Dear Mother is a title of a research exhibition held at House of Artists in Oslo.¹⁴ The work presented was based on systematically becoming a member of every major political party in Norway. This involved being engaged in social and political activities in the respective parties, both prior to and after the national election in 2013.

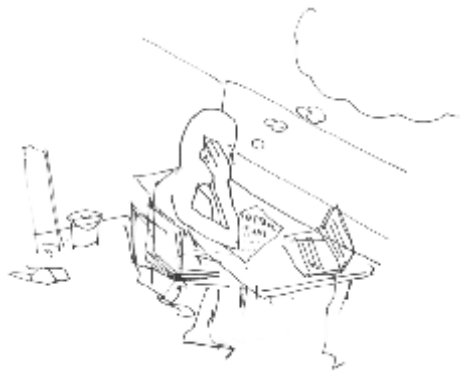
Mother, Dear Mother encapsulated as an attempt to describe emotional experiences of a nation undergoing a political shift with a special focus on transformation of work. Through taking part in activities based on assumptions of a shared political commitment, spread out on the political spectre, a sense of personal dishonesty developed, in not sharing project driven motivations in the nomination of political representation and collective work undertaken in various political organisations. The entire exhibition is currently being modulated into a film.



Notes on unfinished work case study C: Delegated autonomy

Employing two students with non-artistic bachelors to obtain a Master in Fine Art. Who is trained to produce and entitled artistic authorship? Is it possible to pay someone to undertake such an artistic process? If so, at what point do the employed (current MFA students) gain authentic ownership of the work, since interpretational efforts are central in all delegated work tasks?

From a sense of alienation in making someone else art as a job, to developing a personal ownership and possible autonomy including forms of negotiated resistance along the way. Currently operational and not published in detail to protect the students as workers and the case study in itself for not being interrupted. The engaged students are reporting on a regular basis both their experience as process and how they actually imagine their work to develop. Expected graduation will be in 2016 and after the complete archive will be made accessible to the public.



[15] Research exhibition is being prepared in collaboration with Isabela Grosseova and Jiří Ptáček for Prague Fotograf Gallery, January 2015.
<http://www.fotografgallery.cz/vystavy/2014/00/?lang=en>

Notes on unfinished work case study D: Dismissed competence

Dismissed competence is a series of narrative inquiries in form of interviews. The study includes a group of elders which all did study to become professional artists in a national art academy, but abandoned their profession and never pursued a career as artists. One focus is on how this particular competence may have leaked into other activities.

Another focus is to locate epistemological layers, not chronologically but through practicing an improvised emotional archeology. This happens through language in addressing the experience of hosting personal and specialised competence never applied. How can competence be identified, articulated and described alternatively to the obvious narration the subjects already settled with? Outcome of these mutually constructed and repeated interviews will be made presentable and in some cases in collaboration with the elders in question.¹⁵



TEORII CRITICE ȘI PRACTICI CREATIVE ALE CERCETĂRII
versiunea în limba română

MODURI ALE CRITICALITĂȚII ȘI CREATIVITĂȚII. ARGUMENT PENTRU CERCETARE

Turnura cercetării artistice, acum activată pe scară largă, cu efecte atât în conceperea programelor educaționale aplicate în anumite medii academice cât și în delimitarea ca forme ale cercetării a unor practici și teorii ale artei contemporane produse și discutate în mediile profesionale, a generat reacții complexe, de la constituirea organizațională a unor rețele de inițiativă la producerea punctuală a unor conferințe, expoziții și publicații.¹ În pofida contradicțiilor inerente care țin de poziționarea strategică în câmpul cercetării artistice, majoritatea celor implicați în clarificarea filosofiei cercetării și în operaționalizarea practicii cercetării sunt de părere că producerea cercetării artistice ar trebui să se facă din perspectiva criticalității și a creativității.

Se poate vorbi despre o diversitate a aplicațiilor cercetării artistice în lumi diferențiate ale artei-în acțiune mai curând decât despre vreo necesitate instituțională de unificare politică a câmpurilor teoretice și a agendelor practice pentru o cât mai eficientă modalitate de a constitui o imagine inteligibilă și pragmatică a cercetării în vederea convingerii celor ce distribuie fonduri să ia în considerare și eforturile de producere a sensurilor și efectelor sociale generate prin intermediul practicilor comunităților academice din domeniile artistice. Dacă o anumită parte a acestei comunități academice este preocupată de identificarea unor soluții de adaptare la cerințele ideologiei de finanțare de tip neoliberal, făcând compromisuri care afectează calitatea libertății de experimentare artistică, alte segmente ale comunității (deși asocierea fiecăruia dintre cei ce activează în lumea academică cu o comunitate poate fi o capcană sistemică) încearcă să lucreze dintr-o perspectivă a rezistenței la cerințele exterioare de eligibilitate pentru finanțarea cercetării, căutând alternative de rescriere a protocoalelor unilaterale impuse discreționar de finanțatori.

Chiar dacă se pot pune în discuție și diferențieri geografice ale tipurilor de finanțare a cercetării artistice, care pot influența producția proiectelor precum și asocierile colaborative ale cercetătorilor, relevante ar fi poziționările ideologice care ar distinge angajarea critică față de acceptarea pasivă a implementării politicilor educaționale guvernamentale. Fără a generaliza descrierea practicilor cercetării artistice dintr-un singur punct de vedere politic, s-ar putea totuși pune în discuție posibilitatea creării unei opoziționalități între agenția artistului cercetător și agenția artistului antreprenor. Cel dintâi ar acționa într-un câmp experimental al investigațiilor artistice eliberate de considerentele comercializării pentru supraviețuire, iar cel de-al doilea ar face tot posibilul să conteze într-un sistem select al planificărilor industriilor creative cu consecințe de piață.

Dincolo de matematizarea azeziunilor la doctrinele pieții libere a artei, unde o „mână invizibilă” gestionează fondurile către cei aleși ale căror talente creatoare și contabile sunt mai presus de „munca invizibilă și imaterială” a celor ignorați datorită sfidării monopoliticii neoliberale de finanțare a proiectelor de educație în domeniul artelor, disocierea între cercetarea artistică exercitată în mediul

academic sub forma unui proiect doctoral și cercetarea artistică realizată de un artist în mediul său profesional sub forma unui statement public poate fi văzută și din perspectiva modului în care sunt afectate atât viziunile educaționale din sistemele nervoase ale învățământului artistic cât și pozițiile publicurilor în raport cu proiectele expoziționale prezentate în galerii, centre de artă, bienale și evenimente punctuale corelate unor proiecte pe termen lung.

Astfel, fără a indica în mod direct punctele de inflexiune dintre teoria critică și cercetarea artistică, am ales să public puncte de vedere ale unor autori-cheie în discursul despre misiunea cercetării artistice care identifică un echilibru procedural între criticalitate și creativitate.

În intervenția sa textuală, Henk Slager vorbește despre depășirea modelului de reflecție interpretativă bazat pe istoria artei și înlocuirea acestuia cu un model experimental, produs în medii specifice muncii de laborator, care ar contribui la producerea de noi cunoștințe și experiențe. Cercetarea artistică ar opera din perspectiva unei turnuri discursive, a unor constructe provizorii, a auto-reflecției, a unei estetici experimentale, a unei conectivități rizomate, a unei gândiri specific artistice, a unei înțelepciuni „vesele” bazate pe plăcerea de a gândi estetic într-un mod experimental.

Andrea Phillips analizează condițiile de exercitare politică a practicii în cadrul doctoratelor desfășurate în instituțiile superioare de învățământ artistic, unde se solicită o evaluare a productivității în câmpul cunoașterii, a originalității creativității și a efectivității criticalității. Cu toate acestea, prin capacitatea celor implicați în astfel de programe doctorale de a crea noi posibile forme de (auto)educație artistică, se deschid noi oportunități de configurare disensuală a vizibilității muncii și discursului în spațiul public.

Textul lui Mick Wilson prezintă principii ale cercetării artistice în contextul analizării unui proiect neterminat pe tema morții și a felului în care muritorii sunt expuși efectelor imaginației politice. În accepția autorului, cercetarea ar trebui să se preocupe critic, și dintr-o perspectivă a actualității, de producerea lucrărilor, mai curând decât de clarificări teoretice ale metodologiilor de lucru; ar trebui să țină cont de felul în care ni se prezintă lumea, în diversitatea experiențelor sale, confruntându-ne astfel propriile credințe și valori identitare; și ar trebui să se preocupe de tratarea unor problematici comune prin dialog și schimb de conținuturi cu un interes atât pentru public cât și pentru comunitatea cercetătorilor.

Relatând experiența sa din teren și cea de investigare conceptuală a producției proiectului *An Oral History of Picasso in Palestine*, Michael Baers abordează problematica ocupației din teritoriile palestiniene din perspectiva interpretării modului în care a putut funcționa politic un proiect artistic și curatorial. Accentul pus pe detaliu, descrierea complementarității obscurității și opacității zonei de ocupație, constituirea unei colecții de istorii orale, utilizarea strategiei critice parazitice în relație cu metodologia furnizării de servicii artistice și reflecția asupra găsirii propriului loc în realitate au dus la producerea unui roman grafic de 600 de pagini.

Secțiunea a doua a publicației, care prezintă modele de practici creative ale unor foști sau actuali doctoranzi activi în programe de cercetare artistică din Europa, se deschide cu un extras din romanul grafic al lui Michael Baers, unde relațiile interlocutorilor implicați în expunerea fizică și simbolică a lucrării lui Picasso în Ramallah se intersectează cu propriile reflecții cotidiene și teoretice ale autorului.

Lucrarea de cercetare a lui Michelle Teran prezintă unul dintre ghidurile sale pentru viitor, bazat pe o reflecție asupra producției imaginii cotidiene regăsite atât în arhivele online generate în rețelele de socializare cât și în domeniul fizic observat prin intermediul translațiilor în spațiul public.

În schimbul de mesaje pe care l-am avut cu Flis Holland, am convenit să prezentăm proiectul ei artistic într-un mod autonom, fără a insera în preambul sau în final o explicație a modului său de lucru. Prezint, însă, în acest argument un fragment din intențiile sale operaționale:

Practica mea studiază impulsul de a ne întoarce în locuri care ne mai sunt accesibile fizic, mai ales în acelea dintre ele care au fost martor la evenimente neplăcute, sub forma instalației și a fotografiei. Condițiile stricte de vizionare din contextul expoziției nu pot fi recreate atunci când imaginile individuale sunt văzute ca printuri, și nici n-am găsit o metodă pentru a documenta cu succes întreaga expoziție. În încercarea de a prezenta rezultatele cercetării mele, procedeul

ekphrasis, în acest caz descrierea verbală a unei lucrări de artă vizuală, are multe caracteristici în comun cu verbalizarea, un element semnificativ pentru procesarea experiențelor traumatiche. În timp ce scriu trec intenționat printr-o serie de stiluri și voci, trecând febril de la un punct de vedere la altul, într-o manieră care reflectă efortul de a pune în cuvinte astfel de evenimente.

Dintr-o altă perspectivă a practicii cercetării, Rachel Mader pune în discuție condiția narațiunii de a fi corelată lucrărilor de artă luându-se mai rar în considerare și relevanța utilizării narațiunii (construită prin intermediul observației participative, al cercetării în arhive sau al aplicării tehnicilor de cartografiere) pentru a relata atât experiența producerii unei lucrări de artă sub influența unei instituții (ținând cont, de pildă, de modalitățile în care este tratat sau plătit artistul, de situarea în spațiul urban a spațiului expozițional, de procedurile de comunicare ale instituției ori chiar de certurile interne), cât și experiența înțelegerii modului de funcționare al structurilor instituționale din lumea artei contemporane.

Ultimul proiect prezentat în această publicație, conceput de Jesper Alvær, prezintă exemple ale translării cercetării în interiorul și în afara expozițiilor utilizând diverse formate influențate de contextul în care se produce și se diseminează lucrarea artistică.

Parcurgând toate contribuțiile din această publicație se poate observa faptul că procesualitatea cercetării e recurentă precum și faptul că, într-un mod inevitabil, cercetarea este politică, ca act al deciziei dacă nu în principal programatice, cel puțin consecvente, fără program, dar ținând cont de o viziune motivată de autenticitatea distincției față de hegemonii ale producției de sens. Cercetarea se efectuează în criză, însă nu e pusă în pericol de incertitudine, e deschisă oricărei culturi științifice și oricărei epistemologii culturale, câștigă teren prin rezistență, deși nu renunță la vocația sa estetică.

[1] Pentru o consultare a resurselor care documentează o mare parte a discursurilor și practicilor „curentului” cercetării artistice se poate accesa link-ul: <http://www.sharenetwork.eu/artistic-research-overview/bibliography>

.....

Cătălin Gheorghe este teoretician, curator și editor. Predă cursuri de *Estetica artelor vizuale*, *Studii vizuale* și *Teoria criticii de artă* la Universitatea de Arte „George Enescu” din Iași. Este editor al seriei de publicații *Vector - cercetare critică în context* și curator al platformei educaționale de cercetare critică și producție artistică *Vector - studio de practici și dezbateri artistice*.

Henk Slager

PRACTICAREA ESTETICII

Laborator

Până de curând, planurile de învățământ ale multor academii de artă au fost dominate în mod clar de un model de reflectare bazat pe istoria artei. Prin urmare, exista o dualitate tranșantă și nejustificată între, pe de o parte, artiștii care produceau lucrări artistice și pe de altă parte profesioniștii externi (mai ales istorici ai artei) care furnizau cadrele de interpretare ale acestor lucrări. În ultimele decenii, lucrări standard precum *Artă și iluzie* scrisă de Ernst Gombrich și *Adevăr și metodă* scrisă de Hans-Georg Gadamer au furnizat bazele metodologice pentru o astfel de hermeneutică aproape dogmatică a istoriei artei.¹

Cu toate acestea, practica artelor vizuale din zilele noastre indică faptul că a venit vremea să renunțăm la gândirea monolitică încadrată în modele binare de adevăr (metoda hermeneutică) și iluzie (metoda creativ vizuală) și să le declarăm depășite. Mai mult decât atât, practicile artistice arată că *arta și metoda* s-ar putea relaționa în diverse moduri constructive, deoarece asistăm la o schimbare a interesului de la practicile artistice axate pe produse finite la practicile artistice centrate pe medii experimentale, de tip laborator și pe cercetarea unor forme noi de cunoaștere și experiență.²

Această conștientizare a muncii bazate pe modelul laboratorului, sau mai exact conștientizarea faptului că practica artei poate fi considerată un laborator fără protocol, a fost exprimată pentru prima oară prin expoziția *Laboratorium* realizată de Hans-Ulrich Obrist și Barbara Vanderlinden în 1999. *Laboratorium* s-a prezentat ca proiect interdisciplinar în care atât laboratorul științific cât și studioul artistului au fost explorate pe baza diverselor concepte care joacă un rol în cadrul diferitelor discipline. În acel proiect curatorial, artiști, scriitori și oameni de știință s-au angajat participativ în „locuri de muncă”, având rolul de zone-de-contact. Cu toții s-au axat pe întrebarea esențială: „Cum putem încerca să reducem falia dintre vocabularul specializat al științei, artei și interesul general al publicului, între expertiza profesioniștilor competenți și grijile și preocupările publicului interesat?”³ Cu alte cuvinte, care este sensul și rolul „experimentului” și în ce măsură este relevant pentru producerea cunoașterii faptul că experimentele care au loc în studio, în mediul academic sau în laborator sunt făcute cunoscute în cele din urmă publicului sub formă de demonstrații?⁴

Turnura discursivă

Proiectul *Laboratorium* s-a dovedit a fi mai mult sau mai puțin un preludiu al reconstrucției atenției pe procesele intelectual-conceptuale și practicile discursive care aveau să prindă contur de-a lungul primului deceniu al secolului XXI; orientarea lui predominantă se pare că a urmat modelul unui mod nominalist de gândire artistică în stilul lui Duchamp. Într-adevăr, Duchamp a fost cel care se opusese în trecut reducerii percepției în raport cu retinalismul; o reducere care încerca să rafineze prin ajustări de detaliu ale proceselor intelectual-conceptuale inerente gândirii vizuale prin folosirea granițelor

disciplinare, a metodelor prescrise, a definițiilor depășite și a obiectelor de studiu strict delimitate. La ancorarea ontologică conform unui scenariu, la ideea că arta poate fi definită *a priori*, Duchamp reacționează afirmând că ar trebui să abordăm fiecare lucrare artistică ca și când aceasta ar fi chiar prima lucrare artistică din lume. Acest lucru implică faptul că definiția – și prin urmare și metoda – lucrării de artă este determinată de fiecare dată pe parcursul procesului artistic.

Un astfel de nominalism de factură Duchamp seamănă foarte bine cu un pluralism metodologic bazat pe un *détournement* al corpusului academic așa cum a fost prezentat el de Feyerabend, filosof al științei. În lucrarea *Against Method* (Împotriva metodei), Feyerabend sugerează faptul că trăsăturile caracteristice ale lumii sunt diversitatea și haosul, o viziune care transformă credința absolută într-o metodă științifică sigură și monolitică în ceea ce nu este nimic altceva decât o simplă auto-amăgire. Pe baza temeiului comun al științei, se pot găsi practici diverse, adeseori întrețesute, aglomerări de activități, discipline, domenii cu totul divergente și modele, obiective și criterii incompatibile. În ciuda abundenței metodologice, mulți oameni de știință încearcă, până și în zilele noastre, să își ancoreze activitățile prin metode închistate și prin principiile subsumate ale cunoașterii. Iar acest lucru se întâmplă în timp ce se poate observa existența unei pluralități de practici în care, pentru a-l cita pe Gaston Bachelard, „fiecare își secretă propria metodologie”.⁵ Acest lucru îl determină pe Feyerabend să argumenteze că „Este important să apărăm ideea că toate metodele și modurile de percepție sunt posibile în premiza lor de bază și nimic nu este exclus atunci când se încearcă o înțelegere a lumii”.⁶ Părerea lui este că faptul științific, contrar aparențelor, nu este solid la modul indestructibil, deoarece rămâne deschis unei noi analize în funcție de schimbările de context, coordonate și mecanisme de control. Știința trebuie să emită propoziții, reguli și modele în schimbare, care se supun unor evaluări, reformulări și respingeri constante. Astfel, trebuie să existe spațiu pentru „strategii ironice, modalități ludice, stări reversibile, contradicții, asocieri non-binare și nonliniare, paradoxuri”.⁷

Constructe provizorii

În timpul desfășurării proiectului *Laboratorium*, filosoful științei Bruno Latour – care a realizat componenta programului *The Theatre of Proof* (Teatrul dovezii) pentru acest proiect – a afirmat că mitul modern al rațiunii științifice care rezolvă orice problemă oriunde s-a diminuat considerabil în zilele noastre și ca atare va fi nevoie din ce în ce mai mult de spațiu pentru cercetare. După cum spunea Latour, „Știința este certitudine, Cercetarea este incertitudine. Se presupune că știința este rece, directă și detașată; Cercetarea este caldă, solicitantă și riscantă. Știința pune capăt tuturor capriciilor disputelor umane; Cercetarea alimentează controversele cu încă și mai multe controverse. Știința produce obiectivitate eliberându-se pe cât posibil de cătușele ideologiei, pasiunilor și emoțiilor; Cercetarea se hrănește din toate acestea, ele fiind mijloacele care îi furnizează noi obiecte cunoscute pe care să le investigheze”.⁸ Latour afirmă că prin această schimbare de perspectivă, ceea ce în trecut era imposibil atunci când se făcea comparația dintre artă și știință ținând cont de rezultatele lucrărilor lor ar deveni acum posibil atunci când ele sunt conectate prin acel *modus operandi* al fiecăreia. „Relația dintre oamenii de știință și artiști nu mai este una în care al doilea grup preia ceea ce a rămas imediat ce primul a înghițit realitatea în totalitatea ei. În schimb, ei trebuie să fie supuși comparației atunci când este vorba despre demonstrarea măsurii localității, particularității, multiplicității, a numărului realităților la care se poate ajunge prin practică”.⁹ Pe vremea când domnea mononaturalismul științific, artiștii nu puteau face altceva decât să îl conteste. Odată cu afirmarea multinaturalismului cercetării, artiștii pot să se raporteze la aceleași realități ca și alți cercetători: acest lucru înseamnă „a face lucrurile publice”, așa cum s-a subliniat atunci când s-a derulat proiectul *Laboratorium* pe care l-am pomenit mai sus.¹⁰

În lumina acestei evoluții, nu ne prea surprinde faptul că, pe durata ultimului deceniu, a apărut și chestiunea legată de acel *modus operandi* al artei ca cercetare, sau ca cercetare artistică. Cum s-ar raporta „constructele provizorii” ale lui Feyerabend la modurile flexibile în care practicile artistice se ocupă de fapte? Se pare că arta cunoaște o formă de cercetare diferită, descrisă frapant în timpul uneia dintre primele conferințe europene asupra Cercetării Artistice de Sarat Maharaj ca „sondări spasmodice, interdisciplinare, investigații cognitive întâmplătoare, interacțiuni care se disipează și arhivare imaginară”.¹¹ Acea formă de cercetare nu poate fi canalizată prin directive rigide de natură

științific-academică ce privesc generalizarea, duplicarea și cuantificarea, deoarece se ocupă de ceea ce este unic, calitativ, particular și local. Ea „însumează o proliferare a investigațiilor care își conferă singure forma, interogări autonome, modalități hibride de tipul vedere-gândire-cunoaștere. Însăși revărsarea lor eterogenă tinde să elimine și să obstrucționeze principii generalizabile: ele refuză să fie luate împreună sub aripa explicației sistematice și metodologice.”¹² În timp ce în multe forme de cercetare tradiționale (academice) obiectivul pare a fi colectarea sau notarea caracteristicilor identice între situații și contexte, de multe ori în pofida luării în calcul a diferențelor, cercetarea artistică pare înclinată în mod critic să caute divergențe mai degrabă decât asemănări.¹³

Demersuri auto-reflexive

Inevitabil apare următoarea întrebare: este posibil – în plus față de via negativă și în ciuda eterogenității, multiplicității și a diversității dadaiste – să cartografiem un număr de esențe bine descrise despre cercetarea artistică? De exemplu, făcând afirmații care au de-a face într-un fel sau altul cu criteriile cercetării în general, cum ar fi desemnarea obiectului cercetării, contribuția la producerea cunoașterii, descrierea metodelor de lucru și dezvoltarea unui mod de diseminare adecvat și potrivit.¹⁴ În acest scop, Christopher Frayling (în probabil unul dintre primele texte despre cercetarea doctorală în artele frumoase) afirma cu privire la starea obiectului cercetării: „cercetarea artistică nu începe cu un set predeterminat de întrebări sau premise, ci decurge din situații sau contexte particulare care sunt investigate”.¹⁵

O descriere similară care reacționează la context a apărut după câțiva ani în publicația lui Mika Hannula *Artistic Research*, unde aceasta este descrisă ca „arie care își articulează propriile criterii pe baza caracteristicilor și practicilor individuale: procesul auto-reflexiv și auto-critic al unui artist care participă la un proces al sensului în cadrul artei contemporane astfel încât acesta își comunică originile, poziția din acest moment și punctul în care vrea să ajungă”.¹⁶ În orice caz, Hannula adaugă o dimensiune clară în caracterizarea pe care o face, și anume că procesul comunicării trebuie să aibă loc într-o manieră transparentă și critică față de parametrii dați într-un context specific, implicând în același timp traiectoria metodologică ulterioară parcursă. „Cercetarea artistică are ca rezultat o comunicare auto-reflexivă și auto-critică: ea se referă mereu la propriile activități și scopuri și conține o diversitate de metode de cercetare, modele de prezentare și mijloace de comunicare”.¹⁷ Văzută din această perspectivă, cercetarea artistică este un demers în stilul lui Duchamp *pur sang*. În desfășurarea fiecărui proiect de cercetare separat, trebuie să se restabilească și să se clarifice de fiecare dată ce anume implică de fapt *cercetarea artistică*.

Evident, există o diferență semnificativă între formele numeroase și adeseori de rutină folosite în procesul de investigare, care apar în zilele noastre în domeniul artelor vizuale contemporane și care s-ar putea califica până la urmă ca cercetare artistică. În cercetarea artistică există o intenție clară, adică cercetarea este intenționată ca cercetare de către cercetător, prin mijloacele unei comunicări distincte și comprehensibile, are intenția de a contribui la dezbaterile asupra înțelegerii artistice și a producerii de cunoaștere într-o manieră inovatoare și care transformă granițele existente; este deschisă explicațiilor și procesului de *peer review* într-un mod discursiv și public; și, prin urmare, cercetarea artistică are loc cu precădere într-un mediu instituțional.¹⁸

Estetică experimentală

Și totuși, contribuția artistică la producerea cunoașterii este în cele din urmă de natură singulară. Din cauza acestui caracter singular, se poate afirma că cercetarea artistică este de fapt un mod activ de a face cercetare estetică. Estetica este într-adevăr implicată într-o formă singulară de producere a cunoașterii de pe vremea când acest domeniu paradoxal a fost prezentat de filosoful german Baumgarten ca „o cunoaștere a ideilor sensibile” în 1750. Dată fiind corespondența evidentă, am afirmat în 1998, când a apărut eseuul lui Frayling, că specificitatea cercetării artistice poate fi descrisă cel mai adecvat ca o interpretare nouă, de actualitate a conceptului de „estetică experimentală”.¹⁹ Actualitatea reintroducerii conceptului de estetică și legătura acestuia cu practica artistică din prezent a fost la vremea aceea nu doar confirmată de „estetica relațională” a lui Bourriaud, ci și de dezbaterile pe care atât Badiou cât și Rancière au avut-o în deceniul trecut despre regimul estetic al artei.²⁰

Cartea lui Rancière *The Politics of Aesthetics* (Politica esteticii) situa arta din nou în domeniul esteticii. În opinia lui, începând cu secolul al XVIII-lea și până astăzi, estetica, în calitatea ei de gândire despre perceptibilul senzorial, este strâns legată de politic. Estetica, argumentează Rancière, nu este în nici un caz un domeniu în sine, ci o colecție de reguli de identificare a artei, adică modul în care este definită arta într-o constelație istorică. Conform celor spuse de el, în acest proces de definire, deosebit de important este un câmp de tensiune – politică – determinată de regimuri etice și estetice.

Dimpotrivă, în publicația *Handbook of Inaesthetics* (Manual de inestetică), Badiou solicită o reevaluare a noțiunii de estetică. În opinia lui Badiou, de la Platon încoace estetica este o instrumentalizare a filosofiei. Aceasta implică o formă de gândire ierarhică în numele artei sau care se folosește de artă, dar niciodată o gândire împreună cu arta. Fără a-i atribui artei un rol clar definit în prealabil, inestetica renunță la această tradiție, axându-se pe o formă de gândire care de îndepărtează de artă sau de condiția artei. Astfel, inestetica nu încearcă să stabilească reguli în privința gândirii artei dintr-un sistem filosofic. Dimpotrivă, plecând de la configurația artistică, ea pune întrebarea cum ar putea avea arta efect asupra filosofiei prin atitudinea sa intrafilosofică.²¹

Faptul că am adăugat adjectivul „experimental” a servit inițial unui scop similar propunerii lui Badiou de a vorbi despre „inestetică”, adică indicarea unei practici care să reușească să se sustragă tendințelor totalizatoare ale unei filosofii de artă academice. Am numit o astfel de disciplină academică, cu tendințe de multe ori de izolare în propriul cocon, „estetică teoretică”, prin analogie cu diviziunea din știință. Similar fizicii teoretice, estetica teoretică ca disciplină se axează pe chestiunea filosofică a fundamentelor transcendente. Ca și în fizica experimentală, estetica experimentală, adică practica cercetătorului artistic, este caracterizată de metodologia fără disciplină a laboratorului așa cum este aceasta descrisă mai sus. Și așa cum fizica experimentală se raportează într-un mod oscilant la fizica teoretică, estetica experimentală este și ea forțată mereu să aibă întâlniri cu estetica teoretică, în care acestea să se inspire reciproc. Prin urmare, nu se urmărește o relație ierarhică între aceste două practici, iar relația nu este nici una dintre judecată și obiect. Mai degrabă trebuie să vorbim despre o relație de „rezonanțe” și „interferențe”.²²

Din cauza acestor rezonanțe și interferențe, situația cercetării artistice ca estetică experimentală este în cele din urmă caracterizată printr-o continuă oscilare între fluiditate și rigiditate, laborator și ierbar, spațiu neted și spațiu striat, non-disciplină și disciplină, particular și universal.

Conectivitate rizomatică

O astfel de prezentare de idei ar putea fi înțeleasă în lumina unui gând în stilul lui Deleuze care figurează în mod proeminent în discursul artistic din ultimul deceniu. În multe disertații de teoria artei și în texte care contextualizează proiecte ale curatorilor se fac referiri explicite la concepte și idei prezentate în cartea importantă a lui Deleuze *Mii de platouri*. În această carte Gilles Deleuze a conceput gândirea rizomatică, o formă a gândirii capabilă să se sustragă arborelui gândirii carteziene și ierarhice care domină lumea occidentală. Deleuze a șters acea formă a gândirii prin procesul continuu al conectivității imaginate în structura ramificată a rizomului și a bulbilor și tuberculilor săi subterani. Astfel, o formă metafizică a gândirii axată de pe vremea lui Platon pe o logică binară, un fundament transcendental și implementarea unei unități totalizatoare, este înlocuită prin gândirea rizomatică îndreptată către mișcarea traiectoriilor, interferențelor, rezonanțelor, zonelor, cartografierea și interconectivității. „Rizomul aparține unei hărți specifice care trebuie să fie produsă, construită, o hartă care se poate întotdeauna conecta, este reversibilă, se poate modifica și are porți multiple”.²³

Trecând de la o zonă sau un platou către altul, nu ai sentimentul unui itinerar bine planificat; dimpotrivă, ești luat într-o excursie conceptuală pentru care nu există nici o hartă în prealabil – o călătorie pentru care trebuie să-ți lași discursul în urmă și în care nu ești sigur pe unde ajungi. Această trecere continuă dintr-o zonă în alta, această vagabondare este în sine un fel de abordare empirică. Este un mod de a te detașa de compartimentarea cunoașterii, dar fără recurs la vreo unitate organică și într-un fel în contradicție cu noțiunea de universitate ca internalizare a unei republici mai înalte.

Rețeaua multiliniară sau bazată pe multiplicitate de tipul celei gândite de Deleuze produce un mod specific de analiză „bazat pe două componente: un mod de analiză de flux pe două linii bazat pe

gândirea filosofului Henri Bergson și forma de mișcare produsă de mecanica cuantică și emisia sa de particule și schimbul de pachete de energie care produce conceptul de non-localizabilitate. [...] Modul de analiză bazat pe multiplicitate al lui Deleuze creează o vizualizare fascinantă a figurii de stil a gândirii, în care un sistem corelativ, deschis format din doi curenți de concepte care interacționează [sunt] toate bazate pe interdependența de linii, dimensiuni, straturi, planuri, spații și platouri”.²⁴

Gândirea artistică

Cercetătorii angajați în cercetarea artistică par să folosească o metodologie a unui mod de analiză de flux pe două linii, ocupându-se de cele două linii sau domenii de activare a gândirii artistice și a producerii de cunoaștere care interacționează. Prin urmare, cercetarea artistică – ca mod de a face estetică, adică o înțelegere non-filosofică a esteticii – creează interacțiunea, îmbinarea și traversarea acestor două linii de analiză într-un mod operațional, bazat pe proces și experimental, producând în același timp o diversitate de perspective neașteptate. Astfel, modul de analiză de flux pe două linii și modul de analiză al multiplicității care i se asociază dau naștere la două domenii care interacționează (cunoaștere artistică – gândire artistică), producând un flux de concepte și percepții noi. Și în timp ce perspectiva producerii cunoașterii se îndreaptă mai ales spre o formă de cunoaștere cu rol de disciplinare, trebuie subliniat că „procesul gândirii în artă este în mod fundamental *extra-teritorial*. Sau, pentru a folosi expresia lui Deleuze, gândirea este întotdeauna *deteritorializantă* la modul *absolut*, de unde nu este nici o cale de întoarcere”.²⁵

O astfel de tensiune productivă între producerea cunoașterii și gândirea artistică explică modul în care dezbaterile de actualitate asupra cercetării artistice poate fi comparată cu dezbaterile semiotice din anii 1970. La vremea aceea, cel care a atras atenția asupra unei forme de textualitate care se sustrage unei semiotici disciplinatoare a fost Roland Barthes în *Plăcerea textului*. Barthes a schițat o mișcare continuă între o semiotică academică reteritorializantă și un proces deteritorializant, dinamic, al semnificației fără limite. „Se creează două hotare: un hotar obedient, conformist, plagiarizant (limba trebuie să fie copiată în starea sa canonică, așa cum a fost ea stabilită de școală, folosirea corectă, literatură, cultură) și un alt hotar mobil, neinscripționat (gata să capete orice contururi), care nu este niciodată nimic altceva decât terenul efectului acestei situații: locul unde se întrezărește moartea limbii. Aceste două hotare, compromisul pe care îl creează, sunt necesare”.²⁶

Mișcarea continuă dintre omogenitate și eterogenitate, între ceea ce Barthes avea să prezinte ca fenotext și genotext, ar putea fi descrisă vizual ca o elipsă semiotică: o elipsă care rezultă din oscilația continuă care apare între sintaxa lichidă, fără cuvinte, și spiritul organizator, clasificator al gramaticii.

Acest lucru ne îndreaptă atenția în mod inevitabil spre dezbaterile curente despre cercetarea artistică. Cu alte cuvinte, apare întrebarea dacă cercetarea artistică are ca rezultat o mișcare similară de compromis, adică o oscilare între producerea cunoașterii artistice și plăcerea procesului gândirii. Mai mult decât atât, întrebarea adaugă o dimensiune importantă descrierii cercetării artistice ca „estetică experimentală”. O estetică experimentală care se axează asupra unei forme de gândire specifice, adică gândirea artistică.

Specificitatea unei astfel de gândiri a fost reconsiderată dintr-o perspectivă kantiană de către Hannah Arendt în prelegerile sale despre gândire (cf. *The Life of the Mind – Viața minții*). Arendt evaluează cele două moduri de gândire pe care le-a identificat Kant. Pe de o parte, o gândire raportată la *Verstand*, care este orientată către aplicarea legilor și generează cunoaștere prin mijloacele unor criterii indisputabile. Pe de altă parte și în opoziție cu aceasta, o gândire speculativă raportată la *Rațiune*: un mod de gândire clar, conștient de propria activitate în căutarea sa continuă pentru a găsi o semnificație fie de natură filosofică, fie de natură artistică.²⁷

Această dimensiune a gândirii artistice tinde să fie neglijată în dezbaterile actuale asupra cercetării și producerii cunoașterii, dând naștere inevitabil unor pericole precum „febra metodei” sau „rutina academică”. În mod repetat, apar încercări continue – academice – de a regulariza cercetarea artistică și de a o transforma într-o „copie fidelă” (*look alike*), după cum s-a exprimat cândva Sarat Maharaj. Aceasta indică o posibilă captivitate instituțională a cercetării artistice sau un risc ca cercetarea artistică să fie desemnată paradigmatic și transformată într-un teren recunoscutibil, academic, din cadrul granițelor disciplinare ca „un petec bine delimitat, desemnat, strecurat între alte teritorii și obiecte epistemologice bătorite”.²⁸

Înțelepciunea veselă

După cum am menționat mai sus în caracterizarea cercetării artistice ca înțelegere topică a esteticii experimentale, există o interacțiune cu circuitele discursive academice consacrate sub forma rezonanței și interferenței produse de o mișcare oscilatorie. Totuși, acest lucru nu implică faptul că modalitatea discursivă primează în gândirea artistică. Dimpotrivă, punctul de focalizare al gândirii artistice este în totalitate racordat la geno-textul lui Barthes, legat de o intensitate non-discursivă, un semnificant productiv, o dislocare para-discursivă, o performativitate somatică și plăcerea cercetării. Într-adevăr, ea ne obstrucționează dorința de cunoaștere – atunci când aceasta este înțeleasă ca dorință pentru acel lucru care ne asigură din nou în privința propriei noastre subiectivități așa cum este ea deja. De aceea gândirea artistică poate fi enervantă, iritantă, poziționată ca irelevantă și așa mai departe. Gândirea artistică este, am putea spune, „ontologic dificilă, orientată fiind spre ceea ce nu există, dar va exista. De aceea și gratuitatea artei este atât de importantă, permițându-i să funcționeze în afara circuitelor tipice de informație și schimb – la modul ideal în orice caz”.²⁹

Astfel, cercetarea artistică nu poate fi cuprinsă în module bine definite, unități structurate și alte concepte limitative. Gândirea artistică în formă de gândire pur rizomatică separă cercetarea artistică de concepțiile arborescente și sedentare ale cunoașterii, de pozițiile de judecată care funcționează ca puncte nodale ale științei academice și o înlocuiesc cu o mișcare fluentă, nomadică, deteritorializantă. Iar cu aceasta, în acest moment, cercetarea artistică poate fi considerată manifestarea din secolul al XXI-lea a acelei *gaya scienza*³⁰ spre care tindea Nietzsche – cel puțin dacă nu se lasă ispitită de pericolele de formare a producerii cunoașterii, și va genera spațiu pentru procesele artistice de gândire.

[1] H.G. Gadamer, *Truth and Method*, Frankfurt/M., 1960. E.H. Gombrich, *Art and Illusion*, London, 1960.

[2] Cf. Henk Slager, *Archeology of Art Theory*, Amsterdam/New York, 1995, pp. 133-141.

[3] *Laboratory Archive: Experiment Marathon*, Hans-Ulrich Obrist și Olafur Eliasson, Reykjavik/Londra, 2009, p.187. Cf. și Eva Diaz, *Futures: Experiment and the Tests of Tomorrow*, în: Paul O'Neill (ed.), *Curating Subjects*, Londra, 2007, pg. 92-99.

[4] Deoarece această întrebare despre experiment și gândire fusese trimisă în plan secundar în cadrul dezbaterii de la Bologna despre cercetare și producerea cunoașterii, prima Trienală de la Tbilisi, *Offside Effect* (Tbilisi 2012, curatori Henk Slager, Wato Tsereteli) a cerut să se dea o atenție înnoită importanței înțelegerii academiei ca sanctuar al gândirii experimentale și al proceselor de producție. Publicație: Henk Slager (ed.), *Offside Effect. Academy as Exhibition*, Metropolis M Books, Utrecht 2013.

[5] Dezbaterea despre cercetarea artistică pare să ducă spre o revigorare a interesului pentru teoria cunoașterii formulată de Gaston Bachelard. Cf. Chus Martinez, „Clandestine Happiness. What do we mean by Artistic Research” în: *Index, Artistic Research, Thought and Education*, Număr 0, MACBA, Barcelona, 2011, pg. 8-11.

[6] Paul Feyerabend, *Against Method: Outline of an Anarchistic Theory of Knowledge*, London, 1978, p. 32.

[7] Sarat Maharaj, „Unfinishable Sketch of 'An Object in 4D': Scenes of Artistic Research” în Annette W. Balkema și Henk Slager (editori), *Artistic Research*,

Amsterdam/New York, 2004, p. 42. Încă o explorare a modului în care cercetarea artistică se raportează la paradigmele stabilite a fost punctul de pornire pentru proiectul meu de la Apex Art, *Nameless Science* [Știința fără nume] (New York, 2009). Link: www.apexart.org/exhibitions/slager.htm

[8] Bruno Latour, „From the World of Science to that of Research?”, *Science*, Vol. 280, p.208.

[9] *Experiment Marathon*, Hans-Ulrich Obrist și Olafur Eliasson, Reykjavik/London, 2009, p. 199.

[10] Cf. Catalogul expoziției *Making Things Public* (curatori: Bruno Latour, Peter Weibel), ZKM, Karlsruhe, 2005.

[11] Sarat Maharaj, *ibidem*, p. 50.

[12] Sarat Maharaj, „Know-How and No-How: Stopgap Notes on 'Method' in Visual Art”, în: *MaHKUzine*, Journal of Artistic Research, # 7, Vara 2008, p. 8.

[13] Cu scopul de a cartografia aceste diverse divergențe, precum și pentru a investiga modul în care acest tip de cercetare ar putea avea un efect catalizator pentru gândirea despre situația instituțională a academiei, în 2010 am organizat proiectul de colaborare: *As the Academy Turns* pentru Manifesta 8 (Murcia, Spain). Zece cercetători și-au prezentat viziunile, metodele și strategiile acolo. Link: <http://manifesta.org/2010/10/as-the-academy-turns/>

[14] Două contribuții la o definiție mai exactă a cercetării artistice sunt textul *Research-based Practices*, Catalogul *Translocalmotion*, a 7-a Bială

de la Shanghai 2008 (curatori: Zhang Qing, Julian Heynen, Henk Slager), pg. 60-65 și proiectul *Doing Research* care a fost dezvoltat pentru DOCUMENTA 13 (2012).
http://d13.documenta.de/uploads/tx_calevents2/Doing_Research.pdf

[15] Christopher Frayling, *Practices-Based Doctorates*, UK Council for Graduate Art Education, 1997, p. 22.

[16] Mika Hannula, *Artistic Research. Theories, Methods and Practices*, Helsinki, 2005, p. 5. Vezi și recenzia mea în: *MaHKUzine*, Journal of Artistic Research, # 1, Vara 2006, pp. 61-64.

[17] Mika Hannula, *ibidem*, p. 67.

[18] Această afirmație este susținută și de contribuția mea *The Institutional Conscience of Art* în cadrul Venice Biennale Symposium 2011, IUAV, publicată în Angela Vettese (ed.), *Art as a Thinking Process*, Sternberg Press, Berlin/New York, 2013, pg. 210-222.

[19] Prelegerea *Experimental Aesthetics*, Al XIV-lea Congres Internațional de Estetică, Ljubljana, Slovenia, Septembrie 1998. Publicată în: Annette W. Balkema și Henk Slager (editori), *Territorial Investigations*, L&B (Lier en Boog), Series of Philosophy of Art and Art Theory, Volume 14, 1999, pp. 52-57

[20] Această dezbatere va fi purtată în special în publicațiile: Alain Badiou, *Handbook of Inaesthetics* (1998) și Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics* (2000).

[21] Pe durata desfășurării proiectului *Doing Research* în cadrul DOCUMENTA 13, Clodagh Emoe (GradCAM Dublin) a prezentat sensul formulat de Badiou cu privire la efectele intrafilosofice pentru practicile curente ale artei. Cf. *Doing Research* (editori Jan Kaila, Henk Slager), Kassel/Helsinki, 2012, pg. 23-28.

[22] John Rajchman, *The Deleuze Connections*, Cambridge MA, 2000, p. 114.

[23] Gilles Deleuze, *A Thousand Plateaus*, London/New York, 2003, p. 23.

[24] Annette W. Balkema, „Perception and the Lines of Light”, în *MaHKUzine*, Journal of Artistic Research, # 1, Summer 2006, p. 13.

[25] John Rajchman, „Art as a Thinking Process, New Reflections”, în Angela Vettese și Mara Ambrozic (editori), *Art as a Thinking Process*, Sternberg Press, New York/Berlin, p. 196. El adaugă: „Chiar și, sau mai ales, în formele sale realiste, documentare sau în investigațiile de arhivă, gândirea în artă este un proces singular care nu poate fi reprodus”.

[26] Roland Barthes, *The Pleasure of the Text*, New York, 1975, p. 23. Cf. și Henk Slager, *The Pleasure of Research*, Finnish Academy of Fine Arts, Helsinki, 2012.

[27] Hannah Arendt, *The Life of the Mind*, New York, 1978.

[28] Sarat Maharaj, „Unfinishable Sketch of 'An Unknown Object in 4D': Scenes of Artistic Research”, în Annette W. Balkema și Henk Slager, *Artistic Research*, Amsterdam/New York, 2004, p.42. Proiectul *Temporary Autonomous Research* (Pavilionul Amsterdam, a IX-a ediție a Bienalei de la Shanghai 2012, curator: Henk Slager) a subliniat de mai multe ori că practica cercetării artistice experimentale nu poate fi niciodată exprimată până la urmă ca zonă indeterminată prin practici normative și protocoale disciplinare. Cf. *Temporary Autonomous Research*, Metropolis M Books, Utrecht, 2012.

[29] Simon O'Sullivan, *Inquiry*, în: Youngchul Lee, Henk Slager (eds.), NJP Reader # 1, *Contributions to an Artistic Anthropology*, Nam June Paik Art Center, Seoul, 2010, p. 55.

[30] Această abordare nitzscheană a cercetării artistice a fost punctul de pornire pentru proiectul *Joyful Wisdom* (Muzeul Razan Has, proiect paralel la cea de-a 13-a Bială de la Istanbul, curator: Henk Slager).

.....

Henk Slager este Decanul MaHKU (Facultatea de Arte Vizuale și Design din Utrecht), profesor (de cercetare artistică) invitat la Academia Finlandeză de Arte Frumoase din Helsinki și curator, printre altele, al *Flash Cube* (Leeum, Seul, 2007), *Translocalmotion* (cea de-a 7-a ediție a Bienalei de la Shanghai 2008), *Nameless Science* (Apex Art, New York, 2009), *Critique of Archival Reason* (RHA Dublin 2010), *As the Academy Turns* (proiectul colaborativ Manifesta, 2010), *Any-medium-whatever* (Pavilionul Georgiei, Bienala de la Veneția, 2011), *Offside Effect* (prima ediție a Trienalei de la Tblisi, 2012), *Temporary Autonomous Research* (Pavilionul Amsterdam la Bienala de la Shanghai, 2012), *The Judgment is the Mirror* (Living Art Museum, Reykjavik, 2013), *Joyful Wisdom* (eveniment paralel al Bienalei de la Istanbul, 2013), *Modernity 3.0* (80 WSE Gallery, Universitatea New York, 2014) și *Aesthetics Jam* (proiect colaborativ la Bienala de la Taipei). Scrierile sale recente includ: *Differential Iconography*, în: Henrik Karlsson și Michael Biggs, *The Routledge Companion to Research in the Arts*, New York/London, 2010; *Agonistic Academies* (editată împreună cu Jan Cools), Sint Lukas Academy Books, Brussels, 2011; *Context Responsive Investigations*, în: Ute Meta Bauer, Claudia Mareis și Florian Dombos (editori), *Intellectual Birdhouse, Artistic Practice as Research*, Cologne/London 2011, *The Pleasure of Research* (carte), Finnish Academy of Fine Art Helsinki, 2012, *Doing Research* (editată împreună cu Jan Kaila, Documenta 2012) și *Counter-archival dissemination*, în: Michael Schwab, Henk Borgdorff (editori), *The Exposition of Artistic Research*, Leiden 2013.

DE CE DOCTORATELE BAZATE PE PRACTICĂ SUNT POLITICE

Poate că este de la sine înțeles că învățământul superior din Europa, în climatul actual de frică indusă de folosirea strategică de către guverne a unor termeni precum austeritate și în condițiile prevalente pe care Bifo Beradi le numește „semiocapitaliste” (adică cele cu o largă răspândire în care capitalul se produce prin exploatarea muncii semiotice mai degrabă decât a celei manuale), se află sub presiunea politică de a funcționa în noi moduri (Beradi 2010). În Marea Britanie, la fel ca în alte părți, universitățile sunt preocupate să se convertească în noi mașini de producție cognitivă în care predomină condițiile competiției de piață, studenții sunt clienți care cer forme noi de furnizare a serviciilor în schimbul creșterii fulminante a taxelor de studii și ale căror burse vin sub forma unor împrumuturi care vor fi restituite în zeci de ani. Toate nivelurile învățământului superior sunt afectate de aceste schimbări, de la licență și până la doctorat, toate parcurg procese de reinventare și recalibrare, încercând să facă față cum pot unei crize a șansei de a se gândi din nou la ce constituie oferta educației, atât în termeni financiari cât și filosofici și pedagogici. Un aspect anume al unei astfel de invenții, care a stârnit o oarecare controversă, este dezvoltarea doctoratelor bazate pe practică în arte și în domeniul umanist.

Doctoratele bazate pe practică din domeniul artelor, despre care voi vorbi mai jos, au o istorie care precedă retragerea/dispersarea subvenționării pe care o acordă guvernul învățământului superior și ideii adiacente de construire a unui sistem pan-european Bologna de dispersare cognitivă (doctoratul bazat pe practică din cadrul Departamentului de Artă de la Goldsmiths unde lucrez eu a fost înființat acum 15 ani), însă dezvoltarea lor s-a împiedicat în complicarea dezbaterilor despre fiscalizarea cunoștințelor, instrumentalizarea practicii și (aparenta) neînțelegere a particularităților în noua educație și în mediul academic. Această complicare este importantă, nu din cauză că au dreptate cei ce afirmă că doctoratul bazat pe practică este doar un generator de bani care le permite universităților să accepte studenți care în mod normal nu corespund din punct de vedere academic cerințelor unui doctorat (cu toate că acesta este un punct de vedere viabil după părerea mea), ci fiindcă textura acestei complicări este simptomatică pentru o dezbatere conceptuală mai largă și mai importantă despre ceea ce înseamnă să *articulezi practica per se*, mai cu seamă dacă ești progenitorul acelei practici; mai cu seamă dacă ești implicat în producerea culturii. Chiar aceasta este esența politicii doctoratului, împreună cu subvenționarea de la stat, dar nu neapărat separat de ea.

Să începem totuși de la conceptul de bază al doctoratului bazat pe practică și de la criticii acestuia: în Marea Britanie, inițierea cercetării bazate pe practică poate fi înțeleasă ca o extindere – și o acceptare – a argumentelor vehiculate în învățământ începând cu primii ani ai deceniului al șaselea despre drepturile intelectuale ale artiștilor ca fiind egale cu ale celor din alte domenii de cercetare.¹ Integrarea în 1992 a colegiilor de artă și politehnice în sistemele universitare din Marea Britanie este un moment printre multe altele care conține refracția a două contradicții esențiale ale cercetării

bazate pe practică, acesta fiind punctul în care se întretaie o politică bazată pe interese de piață și o recunoaștere a artei – și anume arta frumoasă – pentru care se pledase de multă vreme, și anume arta ca producere a cunoașterii care trebuie recunoscută ca atare.

Argumentul practicii ca formă de producere a cunoașterii a fost și încă este extrem de discutabil și mă voi întoarce la această idee, însă s-a pornit de la recunoașterea posibilității practicii-ca-cercetare atunci când au fost inițiate diplomele în artă, un angajament care acum este relativ standardizat în toate compartimentele învățământului superior. Aici, de exemplu, anumite contradicții, cum ar fi relația relativă dintre doctrinele din fizică, să spunem, și doctrinele din arta frumoasă, ambele fiind legate de producerea originalității, trebuie să fie acceptate ca afirmații care nu rezultă logic din afirmațiile anterioare ce operează pe straturi paralele pentru ca însăși practica artei să funcționeze alături de cea a fizicii în mediul academic (deși mutații recente în subvenționarea cercetării din Marea Britanie, care cer un impact public și social dovedit din partea tuturor disciplinelor academice au avut deja efecte derizorii asupra artelor și umanioarelor²: dintr-un loc dinamic al interdisciplinarității, mediul universitar din Marea Britanie este acum în mod clar un loc al competiției disciplinare).

Doctoratele bazate pe practică există în diverse forme, cel mai obișnuit fiind cel în care un candidat la doctorat este examinat parțial pentru a se constata stabilirea teoretică a unui set de preocupări (în scris) și parțial din punctul de vedere al prestației, performanței sau documentării practice (unde o „înțelegere deplină a cercetării poate fi obținută doar în relație cu însuși artefactul”³). Între instituțiile din Marea Britanie există diferențe de opinie asupra a cât poate scrie un artist pentru a se înscrie la examenul de doctorat. La Goldsmiths, ca parte a termenilor stabiliți de Universitatea din Londra, candidații angajați în cercetare bazată pe practică trebuie să se prezinte la admitere cu 40 000 de cuvinte (jumătate din cât li se cere celor care se înscriu la doctoratul teoretic). La Goldsmiths, diploma este descrisă astfel:

La nivelul cercetării, scopul Departamentului [de Artă] este de a susține reflecția asupra practicii, atât în contextul artei contemporane și în activitatea curatorială, precum și în mediul academic. Dacă ești înscris la un doctorat bazat pe practică, se așteaptă să menții un nivel de activitate realizată din punct de vedere profesional în domeniul în care îți exerciți practica (ca artist, curator sau scriitor) și în același timp să redactezi un text cu o argumentare riguroasă în care să explorezi contextul mai larg al ideilor tale în termeni academici inovatori. Ca student cercetător, se așteaptă de la tine să-ți contextualizezi practica în relație cu alte modalități de producție culturală, socială, științifică și filosofică. În timp ce practica este văzută ca loc principal al expresiei critice și analitice, modelul de doctorat bazat pe practică permite dezvoltarea relațiilor dintre modalitățile artistice, curatoriale și alte modalități de gândire.⁴

Ca și în cazul doctoratului teoretic, de la candidat se așteaptă să „dezvolte o contribuție distinctă la cunoașterea obiectului de studiu și să aducă dovada originalității prin descoperirea de noi idei și/sau prin exercitarea forței critice independente.” Aici, faptul că se așteaptă producerea cunoștințelor este clar. Criteriul originalității pe care se bazează aceasta se aplică ambelor părți ale lucrării de doctorat, atât elementului scris cât și celui practic (care este prezentat de obicei sub forma unei expoziții sau a unui portofoliu de expoziții care au avut loc în perioada studiului doctoral).

Doctoranzii actuali de la Goldsmiths sunt implicați într-o serie de proiecte care traduc acești termeni în moduri diferite și fiecare are o propunere altfel negociată (și care se schimbă) pentru relațiile dintre teorie și practică. De exemplu, artista A din Portugalia explorează modul în care definițiile istorice și contemporane ale democrației (care este ea însăși, după cum spune artista, o practică) pot fi înrudite cu proiectele ei colective, colaborative și interdisciplinare – o lucrare curentă include un set pervers și paradoxal de schițe ale structurilor democratice istorice și contemporane. Artistul britanico-iranian B, a cărui practică include folosirea fotografiilor găsite, a machetelor arhitecturale și a proiecțiilor de desene, propune o schimbare radicală a termenului de „comunitate” printr-o investigație a relației dintre lucrarea de artă și privitor. Artista și arhitecta peisagistă germană C dezvoltă o critică a figurii artistului ca, după cum se exprimă ea, „agent dublu” în domeniul artei ecologic-critice. Lucrările ei implică excursii de teren lungi și dificile către locuri ale schimbării globale de mediu, unde analizează obiectele acelei schimbări – baraje, tunele, turbine etc. Artista coreano-americană D dezvoltă situri digitale pentru procese colective dar autonome ale travaliului de doliu

folosind software sonice, în același timp investigând arhive recente ale mărturiilor atrocităților. E și F, ale căror lucrări sunt mereu colaborative și care sunt angajate într-un doctorat în colaborare, dezvoltă o critică a muncii imateriale bazată pe ideea de supraidentificare și producând în același timp filme, fotografii și *performance*-uri care pot fi văzute în sine ca reproducând condițiile manifestărilor productiviste și ale altor manifestări colective estetice ale utopiei. Aceste proiecte sunt exemple ale unei întreprinderi tensionate dar întotdeauna complexe între producerea și critica cunoașterii, organizate mai ales printr-o recunoaștere a faptului că arta este o formă de producție cognitivă care respinge posibilitățile producerii pe care le implică o astfel de practică și în același timp participă la ele. În calitatea sa de candidat la doctorat, spune curatorul german Wiebke Gronemeyer, aceasta este o relație dincolo de dialectică ce recunoaște și produce cunoaștere sub formele „stării de concurență”.

Dar ce anume presupune conceptul de originalitate și cum se poate el măsura în termeni academici? Cum se raportează proiectele menționate mai sus la protocoalele academice de originalitate și cum diferă de ele? Mick Wilson, scriind în colecția editată de James Elkins, *Artists with PhDs* [Artiști cu doctorate], sintetizează paradoxul diplomelor doctorale de artă, care sunt, pe de o parte, o preocupare pentru ideea că „artele vizuale nu legitimează pur și simplu un moment de imitație disciplinară într-o încercare de dobândire a unui statut instituțional mai pregnant, a unei legitimități crescute sau a unui acces mai mare la resurse” iar pe de altă parte a faptului că doctoratul dă oportunitatea unei pedagogii critic reflexive – și într-adevăr o face necesară” (Wilson, 2009, 63). Și continuă:

O temă importantă în dezvoltarea programelor doctorale în practica artei este aceea a reflecției critice – se poate spune că figura enigmatică a artistului care reflectă prin practica sa tânjește în studiul doctoratului în arte după trofeul, la fel de enigmatic, al rigorii metodologice. (Wilson, 2009, 65)

Între ceea ce multă vreme a fost percepută a fi colonizarea practicii artistice prin sistematizare educațională, pe de o parte, și posibilitatea ca educația să fie un loc – poate singurul – unde artiștii, curatorii, oamenii care gândesc și acționează prin proceduri interdisciplinare pot face și gândi, în același timp, cu dificultate, de cealaltă parte, spațiul cercetării doctorale este precar. Desigur că aceasta este și o problemă, dar și o calitate.

Precaritatea aceasta este subiectul major de dispută în cazul doctoratului bazat pe practică, unde ideea că artistul este „admis” sau „respins” la nivel doctoral (destul de diferit de oricare alt nivel academic) este văzută nu doar ca instrumentalizare, dar și ca o recunoaștere eronată a felului în care este atribuită originalitatea în artă; sugerând, într-adevăr, că precaritatea are rol de funcție, atât negativă cât și pozitivă, a procesului creator (capitalist):

Cel de al Doilea Congres Mondial al Artiștilor Liberi de anul trecut a luat ființă pentru a răspunde, printre altele, introducerii doctoratelor pentru artiști, lucru pe care ei îl văd ca „instituționalizare a formei educaționale în practica artistică și ca omogenizare și privatizare a învățământului superior drept rezultat al procesului Bologna în Uniunea Europeană...” Capacitatea lumi artistice de a funcționa în cadrul valorilor unei societăți capitaliste a evoluat, iar „profesionalizarea” și industrializarea artei și a artiștilor le-a conferit ambilor un caracter simbolic și performativ. (Lu, 2011, 11).

Critica lui Carol Yinghua Lu, apărută la sfârșitul unei serii de articole și publicații scrise de un număr de artiști, teoreticieni și curatori care pledau pentru sau împotriva artei-ca-cercetare în sistemul academic, exemplifică tema derutată pe care o induc doctoratele. Fiind preocupată de instrumentalizarea artei (prin care Lu implică faptul că arta și artiștii vor fi folosiți de sistemul de învățământ pentru propriul lor capital și pentru a câștiga faimă într-o direcție liniară și unică), scriitoarea recunoaște în același timp imperativele și dezideratele profesionalizării performative care stau la baza lumii artei contemporane însăși.

În afară de faptul că argumentul potrivit căruia mediul academic profită de artist (adică și-l subsumă) pentru propriul profit nu ține cont în nici un fel de realitatea că job-urile academice și posturile de cercetare au fost adeseori un mijloc de susținere pentru artiști în timp ce aceștia își

dezvoltau carierele profesionale și că în ultimii 40 de ani artiștii au conceput unele dintre cele mai inovatoare și influente forme de pedagogie, argumentul care respinge acceptarea cercetării bazate pe practică este periculos la nivel structural pentru tot ceea ce se investește (financiar și conceptual) în învățământul artistic. Este clar în toate țările din Europa, pe măsură ce guvernele își retrag fondurile alocate artelor la modul mai general în numele crizei financiare, că mediul academic are din ce în ce mai puține motive să-și subsumeze artiștii dacă aceștia nu sunt capabili sau nu vor să-și măsoare munca în termenii impactului social și economic sau în termenii efectului măsurabil (nu aduc aici argumentul unei acceptări a măsurării impactului, ci mai curând susțin că refuzul de a răspunde realității economice și/sau de a lua parte într-o dezbatere politică mai complexă în numele preservării figurii artistului ca fiind înzestrată la modul elitist și configurată separat nu este convingător).

După cum am văzut, în parte ca proces al unei critici care s-a dezvoltat din reacțiile față de acordul de la Bologna și în parte în legătură cu argumente istorice despre natura educației *per se*, există o dispută aprinsă în privința formei și a drepturilor la educație după studiile de licență pentru artiști. Această dezbatere, după cum au atras atenția critici precum Tom Holert și artiști precum Luca Frei, este parțial o refracție a protestelor pregnante referitoare la educația generală și la libertate în anii 1960 și 1970, dar parțial reflectă și circumstanțele interdisciplinare, imateriale și globale actuale. Ca atare, trebuie să se țină cont de „postmodernitatea globală” a unei astfel de debateri, ca paradigmă a unor probleme mai largi referitoare la drepturi și subiectivitate. Tom Holert, scriind despre dezvoltarea proiectului *Art in the Knowledge-based Polis* [Arta în Polis-ul bazat pe cunoaștere] la Academia de Arte Frumoase de la Viena, este conștient de guvernamentalizarea sistemică a cunoașterii artistice (și în această privință preia ideea cercetării capitalului artistic dezvoltată de Luc Boltanski) și de relația acesteia cu dezvoltarea muncii imateriale:

Problema este că imediat ce intri în sistemul academic de tip putere-cunoaștere al verificării responsabilității și supravegherii prin evaluare ai acceptat fie explicit fie implicit parametrii acestui sistem. Deși acceptarea nu implică neapărat supunerea sau capitularea în fața acestor parametri, o recunoaștere fundamentală a principiilor ideologice înscrise în ei rămâne o condiție de bază a oricărei forme de acces, chiar dacă li se face față, sau sunt contestate, negociate și revizuite. Se poate recunoaște că este oarecum contradictoriu să susții că ai o poziție critică cu privire la transformarea educației artistice prin aplicarea unei paradigme a cercetării artistice în timp ce simultan operezi chiar în centrul aceluși sistem. Nu am o soluție pentru această problemă. Cu toate acestea, mă hazardez să spun că abordarea relațiilor de putere care informează și care produc tipul de legitimitate/consacrare instituțională pe care le caută astfel de eforturi de cercetare ar putea fi mai mult decât o formă fără fond și s-ar putea dovedi eficientă în schimbarea situației. (Holert, 2009, 3)

Proiectul de cercetare pe care îl identifică Holert funcționează în mediul academic exact pentru a înțelege configurația mai complexă a cercetării ca practică, și vice versa, în interiorul mediului academic. În acest proiect cercetătorii se întrebă:

cum poate fi înțeleasă și descrisă arta ca mod specific de generare și diseminare a cunoștințelor. Cum s-ar putea oare înțelege genealogia schimbărilor semnificative care au avut loc în statutul, funcția și articularea artelor vizuale în societățile globalizante contemporane?

Acest proiect oferă un viitor deosebit de interesant pentru cercetarea bazată pe practică la nivel doctoral și postdoctoral, tocmai pentru că trebuie să evite, sau să respingă premiza care este încă principiul de bază (cultural-economic precum și auratic) aplicat artei în educația artistică din Europa: adică pregătirea autorului de artă dotat și talentat pentru ca acesta să profite de abilitățile sale pe o scenă internațională (comercială). Faptul că mediul academic presupune o bazare tacită a practicii pe concepte de originalitate, ignorate de majoritatea profesioniștilor din domeniul artei, dezvăluie un cuib de vipere al credințelor și protocoalelor mediului respectiv, care rămân mereu incontestabile. Dovada unei infatuări de principiu și ideologice este ideea că artistul ar fi un producător autonom și esențializat a cărui muncă se desfășoară nu după o logică schematică și de organizare precum cea a științei, ci într-un mod „natural”, prin avantajele unui talent care le este dat unor indivizi, iar altora nu. De o importanță covârșitoare aici este credința că artistul nu trebuie să-și justifice munca, deoarece

alții trebuie să facă acest lucru – că, după cum s-ar spune, artistul este mut în fața propriei creativități, iar aceasta i se poate recunoaște doar de către patronajul intelectual al unui străin. În plus, abordarea din perspectiva „turnurii educaționale” de dată recentă, identificată de Irit Rogoff în domeniul activității curatoriale, presupune că educația artistică din universități este depășită și inflexibilă prin comparație cu cea care ar putea fi produsă, oricât de temporar pe o axă utopică, în altă parte. După cum explică Dieter Lesage:

Foarte adesea, abordarea academică pare a fi o modalitate de distanțare față de mediul academic: într-adevăr, dacă domeniul artei devine unul academic, atunci ceea ce are de oferit un astfel de mediu se poate găsi și în altă parte, la alte instituții și inițiative auto-organizate care constituie domeniul mediului academic extins. Sugestia pare a fi clară: nu avem nevoie de mediul academic. (Lesage, 2009)⁵

Ajungem, astfel, la chestiunea inevitabilă a candidaturii potrivite pentru cercetarea bazată pe practică. După experiența mea, și în mod cert în cazul a ceea ce-l interesează pe Tom Holert, cei care profită cel mai mult de doctoratele bazate pe practică sunt cei pe care îi interesează timpul și spațiul oferit cercetării reflexive și critice în condițiile unui program academic și care sunt pregătiți să lucreze între limitele acestuia. Doctoratele nu sunt un spațiu propice pentru artiștii care vor să depună o muncă privată în studioul lor, fără imixtiunile unui discurs public, ci în vederea expunerii publice, în cele din urmă. În schimb, ele sunt timpul și spațiul propice celor care recunosc și pe care îi interesează tipul de dublare pe care îl descrie Jacques Rancière atunci când spune, în contextul politicii:

Ceea ce face politica în mod esențial este să își configureze propriul spațiu. Politica face vizibilă lumea propriilor subiecți și operații. Esența politicii este manifestarea disensiunii ca prezență a două lumi într-una singură. (Rancière, theatre.kein)

Aici Rancière descrie funcția politică exactă a doctoratului deoarece acesta cere ca practica și teoria – ceea ce se face și expresia a ceea ce se face – să fie o prezență a două lumi în același spațiu și timp. Sarcina cercetătorului este astfel evidentă; adică să realizeze o nouă relație între teorie și practică, în mod continuu; adică să repete, în termenii lui Rancière, modurile ne-consensualizate în care lucrurile – acțiunile, ideile – pot fi puse în scenă împreună (ceea ce Rancière numește politică).

A gândi prin practică și a practica în același timp este în orice caz o procedură extrem de dificilă. În aceste situații de cercetare, experiența mea îmi spune că procesul muncii în studio, pe teren, la ecranul computerului și în arhivă este întotdeauna în mod obligatoriu și de multe ori încărcat productiv de grija față de relația dintre cele două elemente. La Goldsmiths, candidaților la doctorat li se atribuie doi coordonatori a căror sarcină este să lucreze cu practicianul pentru a face ca acele contradicții dintre practică și cercetare să fie folositoare și productive. Credem că mediul discursiv al gândirii și practicii este cel care îl ajută cu adevărat pe artist să recunoască ce anume realizează într-un context mai larg. Ne petrecem mult timp în grupuri, meditănd asupra ideilor, analizând ce facem, citind împreună etc. Tensiunea dintre gândirea personală, indisponibilă altora, și necesitatea de a folosi instrumente ale cercetării pentru a începe să deschizi – sau să faci publică – această gândire este un fel de material critic. S-ar putea spune, în fiecare caz al unui doctorat, că această tensiune sau contradicție dintre producerea imanentă și registrele cercetării explicabile sau publice este realizată microcosmic, metonimic. Aceasta este o disensiune continuă, după cum descrie lucrurile Rancière, disensiunea fiind înțeleasă ca un proces de spațializare, de multe ori derutant în capacitatea sa de a reformata bazele unei idei sau acțiuni.

Ce este practica?

Am descris modurile în care doctoratele bazate pe practică pot fi înțelese ca fiind politice la nivelul restructurării conceptului însuși de politică. Dacă, pe de o parte, doctoratele bazate pe practică sunt o provocare pentru structura care constituie cercetarea originală în mediul academic, pe de altă parte ele pot fi văzute ca imitând o idee alternativă de intervenție politică prin care două idei distanțate sau negate sunt reunite cu toate dificultățile lor pentru a produce idei noi, dar nu unele care își află concluziile în mod natural în producerea unui rezultat consensualizat.

Dedesubtul dezbaterii despre cercetarea bazată pe practică la nivel doctoral există o întrebare, și anume în ce constă practica în sine. Practica este, desigur, atât un substantiv cât și un verb. Cineva are o practică (cântă la vioară) și practică (vioara ca instrument) pentru a se perfecționa. Deoarece, în artă, mutarea accentului spre conceptualism a dus la o dominare a substantivului față de verb și deoarece acest lucru a influențat modul în care este predată arta (de exemplu, la Goldsmiths, nu mai predăm în cadrul unor granițe disciplinare precum sculptură, media, pictură etc., ci ne așteptăm ca studenții să lucreze cu oricare sau cu toate formele acestea conform direcției pe care o ia concepția lor), există totuși încă o percepție a verbului în perechea practică/teorie care este realizată de doctoratele bazate pe practică (de exemplu, la Goldsmiths încă îi oferim fiecărui artist un studio, prin acest lucru sugerând faptul că artistul va „practica” în el – prin urmare punem în practică această contradicție în mai multe feluri la un nivel instituțional).

Deci la „baza” cercetării bazate pe practică, la începutul practicii, avem deja un paradox care ar putea fi și el rezumat ca fiind unul al relației dintre proces și produs. Aș dori să sugerez că acel concept al *realizării* este unul care ne permite să recunoaștem nu doar ambele laturi ale acestui binom proces/produs, teorie/practică, ci și să vedem conceptual de realizare a practicii ca pe o intervenție în viața de zi cu zi atât politică precum și textuală, imagistică sau bazată pe obiect. Realizarea sugerează aici atât detaliul local al realizării (unui obiect de artă) cât și realizarea unei lumii sau a unui context.

Michel de Certeau, în cartea sa *The Practice of Everyday Life* [Practica vieții cotidiene], încearcă să descrie practica în termenii unei realizări concrete. Pentru Certeau, practica este un fel de a opera care constă în „moduri de operare sau scheme de acțiune” cu „logic[i] operaționale” care compun împreună o „cultură” a utilizatorilor (Certeau, 1984, xiii). Inspirându-se din Foucault și Bourdieu, el încearcă să identifice o „artă a practicii” și spune:

Practicile de zi cu zi depind de un ansamblu vast, greu de delimitat, dar pe care îl putem denumi provizoriu un ansamblu de proceduri. Cele din urmă sunt scheme de operații și de manipulări tehnice... diferite feluri de a localiza tehnicitatea unui anumit tip. (Certeau, 1984, 34)

Aici putem vedea că practica este un termen aliniat atât filosofic cât și politic și că această aliniere nu este doar o reflectare a dominanței creativității ca metodologie generalizată importată (sau percepută) într-o varietate de discipline tradițional ne-creatoare (q.v. Richard Florida) sau o dezvoltare discretă a modului în care înțelegem arta ca fiind productivă. Poate că este în modul mai fundamental un termen care identifică relația dintre schimbările percepțiilor activității, muncii și producției, și modelele de viațuire și gândire senzuo-psihoice, bazate pe evenimente și modele afective de trăire și gândire, care domină ceea ce Beradi numește „sufletul în acțiune”. Dacă atunci când *muncim* ne așteptăm la remunerare și la satisfacția pe care o simțim când producem un obiect, un eveniment sau un rezultat, atunci când *practicăm* nu avem așteptări individuale: mai degrabă înțelegem că participăm la un flux al unui proces care este atât imanent cât și interdisciplinar și prin care dezvoltăm o stare continuă, improvizată de productivitate.

Termenul de practică, prin urmare, devine centrul unei fantezii a distrugerii și reinventării în mediul academic, unde cercetarea bazată pe practică este atât o arie de creștere cât și o relație ce nu poate fi descrisă. Putem înțelege acest lucru ca pe o formă de psihoză instituțională în care universitatea inventează în mod consecvent lucruri cu care nu poate fi de acord. Mai important, pentru candidatul la doctoratul bazat pe practică al cărui rol este atât profesional cât și academic, scopul reflexivității poate fi prea internalizat, prea conștient de sine. Acest lucru se întâmplă, adică, doar dacă cercetării bazate pe practică nu îi este recunoscut un atribut politic esențial, acela de a fi publică.

A face din practică o chestiune publică

Istoriile producției artistice, spre deosebire de cele descrise de Certeau, sunt chestiuni private în care creatorul trudește la ceea ce are de făcut, segregat de utilizatori și de privitori până în momentul expunerii sau al performării în public. În realitate, producerea lucrării este rareori astfel, fiind mai degrabă un proces poros și consultativ și unul care converge către un subiect – o problemă, o chestiune de *techné* – un grup de părți interesate. Ca atare, realizarea practicii este publică, însă nu la

modul cuantificabil. Calitatea de chestiune publică pe care și-o permite – pe care o concretizează – nu este una de revelație evenimentială în care un public fără nume vine pentru a fi martor la un obiect, ci mai degrabă un public care se adună prin realizare, un public temporal, interesat, devotat, format tocmai prin natura discursivă a practicii.

În *Publics and Counterpublics*, Michael Warner oferă o descriere completă a naturii autotelice a ideii de public care are paralele frapante cu ceea ce văd eu ca proces de realizare politică a doctoratelor bazate pe practică. Aici, într-un argument pentru o concepție mai puțin „ipostaziată” a spațiilor și timpurilor manifestărilor publice și pentru crearea unora contrapublice prin care putem recunoaște simptomele relaționale, reflexive, temporale și mai ales discursive ale unui public, denaturalizat din totalitatea lui suveran normativă și impersonală, se desprinde un argument în favoarea implicațiilor politice ale recunoașterii eronate care poate fi aplicat și ideii practicii în cadrul doctoratului.

Discursul public impune un câmp de tensiuni în cadrul căruia trebuie să-și afle expresia orice proiect de realizare de lumi. În măsura în care vreau ca acea lume să fie una în care sociabilitatea întrupată, afectul și jocul să aibă un rol mai definitor decât îl au în cadrul dialogului rațional-critic care transpune opiniile, acele tensiuni vor fi resimțite acut. (Warner, 2002, 122)

Aici practica (practica realizării publice) este discursivă de la bun început. Acest lucru nu înseamnă că este plictisitor de prolixă, ci că practica – și prin urmare practicianul, cel care o realizează – este cel care realizează discursul într-un regim spațial și (politic) temporal de altfel materializat de o sferă publică consensualizată și concretizată. Ca și descrierea pe care o face Warner unui public „critic” în care drepturile dezvoltate printr-un individualism privat sunt măsurate direct după „politica oficială de stat” și în același timp sunt produse de ea, practica este înțeleasă aici ca fiind în același timp un proces individualizat și unul produs de instituție. (Warner, 2002, 46).

Natura incomensurabilă a cercetării bazate pe practică este de fapt locul politicii sale mai degrabă decât o problemă (modul în care este tratată adesea). Aceasta, în plus, este o politică performată în mod public, deoarece schimbă – sau are posibilitatea de a schimba – modul în care artiștii apar și acționează în public. Nemaifiind un furnizor tăcut al adevărului sub formă de imagini și obiecte, în cercetarea bazată pe practică figura artistului devine aceea a unui reprezentant expresiv și elocvent al propriei munci. În acest sens, cercetarea bazată pe practică denaturalizează rolul public acceptat al artistului și îi stabilește o nouă finalitate ca entitate de o mai mare bogăție socială. Aici, poate, dezbaterile despre doctoratele bazate pe practică se pot întoarce la cele despre finanțarea artei de către stat: dacă artiștii sunt reduși la tăcere, atunci munca lor poate fi respinsă ușor. Dacă ei ocupă spațiul discursului public, acest lucru este mai greu de făcut.

În dezbaterile continue despre funcția potrivită și eliberată a școlii de artă ideale și posibila ei reinventare în afara instituției asediate a educației universitare în Europa, se pare că uităm imperatiile liberaționale ale educației artistice, istoria ei și transformarea a ceea ce constituie arta contemporană. În ceea ce pare adeseori a fi un impas instituțional al doctoratelor bazate pe practică, adică în imposibilitatea absolută a articulării instituționale a condițiilor de originalitate pe care sunt bazate, există posibilitatea unui alt strat bogat de politici pedagogice lansate prin chiar termenii criticii sale instituționale: dacă nu putem judeca măsura teoriei și a practicii, dacă nu putem determina originalitatea în artă, atunci avem începuturile unui nou tip de studiu public academic în care arta este transformată dintr-o preocupare privatizată într-o chestiune publică.

[1] De aici îmi voi concentra remarcile asupra programelor de cercetare bazate pe practică în arte, deși sunt conștientă de faptul că multe argumente care au legătură cu acestea pot apărea în domenii apropiate precum design, performance, arhitectură, muzică etc.

[2] Vezi Daniel Boffey, „Academic fury over order to study the big society” (*The Observer*, 27 martie 2011) pentru un exemplu de acest fel. Acest raport, dezmințit mai târziu de Consiliul de Cercetare în Domeniul Artelor și Științelor Umaniste, sugerează că: „în conformitate cu principiul revizuit, corpurile de

cercetare trebuie să ducă la îndeplinire obiectivele naționale ale guvernului.”
<http://www.guardian.co.uk/education/2011/mar/27/academic-study-big-society>

[3] Căutând o definiție academică a cercetării bazate pe practică, cea mai afirmativă definiție pe care am găsit-o a fost cea a Studiourilor de Creativitate și Cunoaștere ale Universității de Tehnologie de la Sydney: „Cercetarea bazată pe practică... este o cercetare în care o parte din cunoștințele care rezultă sunt materializate în artefact. În timp ce semnificația și contextul acelei cunoașteri sunt descrise în cuvinte, o înțelegere deplină a lor poate fi obținută doar în legătură cu artefactul însuși. Artefactele din cercetarea bazată pe practică pot fi de la picturi și clădiri până la software și poezii.”

Vezi:
www.creativityandcognition.com/content/category/10/56/131/

[4] Observați că la Goldsmiths primim artiști, curatori și scriitori în programul Departamentului de Artă, afirmând astfel activitatea de curator ca o formă de practică mai degrabă decât ca o disciplină anume de istoria artei. Artiști, curatori și scriitori lucrează împreună, iar proiectele lor de cercetare se intersectează adeseori în ceea ce privește conținutul filosofic, social și estetic.

[5] Pentru mai multe discuții pe acest subiect vezi Mick Wilson & Paul O'Neill (Editori), *Curating and the Educational Turn* (Open Editions/De Appel Arts Centre, 2010).

Referințe:

- Beradi, Bifo, *The Soul at Work: from Alienation to Autonomy* (Los Angeles: Semiotext(e), 2009)
De Certeau, Michel, *The Practice of Everyday Life* (Berkeley, UCP, 1984)
Holert, Tom „Art in the Knowledge-based Polis” în *e-flux Journal* nr. 3, ianuarie 2009 (New York: e-flux, 2009)
Lesage, Dieter, 'The Academy is Back: On Education, the Bologna Process, and the Doctorate in the Arts' în *e-flux Journal* nr. 4, Martie 2009 (New York: e-flux, 2009)
Lu, Carol Yinghua, „Industry Standard” în *Frieze*, Martie 2011 (London: Frieze, 2011)
Rancière, Jacques, *Theses on Politics no. 9* (theater.kein.org/node/121)
Warner, Michael, *Publics and Counterpublics* (New York: Zone, 2002)
Wilson, Mick în James Elkins, *Artists with PhDs: On the New Doctoral Degree in Studio Art* (New York:

Acest text a fost anterior publicat în limba engleză în: Jose Quaresma, Fernando Dias și Juan Guadix, editori. *Investigação em Arte e Design Fendas no Método e na Criação*. Lisbon: CIEBA, 2011, pp. 69-80. ISBN 978-989-8300-15-7

.....

Andrea Phillips este Directorul programelor doctorale ale Departamentului de Artă din cadrul Colegiului Goldsmiths, Londra. Predă și scrie despre construirea economică și socială a publicurilor în arta contemporană. Printre publicațiile sale recente se pot numi: *How To Work Together* (<http://howtoworktogether.org/think-tank/andrea-phillips-how-to-work-together/>), Chisenhale Gallery, The Showroom, Studio Voltaire 2014), *Remaking the Arts Centre* (Cluster: Dialectionary, Sternberg 2014), *Art as Property* (Economy: Art and the Subject after Postmodernism, Liverpool University Press, 2014), *Civic Building* (David Adjaye University of Chicago Press 2014), *Public Space* (A Space Called Public, Walter Koenig 2013), *Constructed Situation* (Architecture as Situation, University of Edinburgh 2013), *Art Work* (Esther Shalev-Gerz: The Contemporary Art of Trusting Uncertainties and Unfolding Dialogues, Art & Theory 2013). Printre proiectele sale de cercetare recente și cele aflate în curs de derulare se pot numi: *Curating Architecture*, un proiect de tip *think tank* și o expoziție care examinează rolul expozițiilor în realizarea formelor politice și sociale ale arhitecturii (AHRC 2007-2009), *Actors, Agent and Attendants*, un proiect de cercetare și un set de publicații care pun în discuție rolul producției artistice și curatoriale în mediile politice contemporane (în colaborare cu SKOR 2009-2012); co-director, împreună cu Suhail Malik, Andrew Wheatley și Sarah Thelwall al proiectului de cercetare *The Aesthetic and Economic Impact of the Art Market*, o investigație asupra modurilor în care piața de artă modelează carierile artiștilor și expozițiile publice (2010-și continuă), *Public Alchemy*, programul public al Bienalei de la Istanbul 2013 (co-curatori împreună cu Fulya Erdemci), *Tagore, Pedagogy and Contemporary Visual Cultures* (<http://art.gold.ac.uk/tagore> în colaborare cu Grant Watson și Iniva, AHRC 2013-2014).

PUBLICUL MORT:

O INVESTIGAȚIE NETERMINATĂ ASUPRA CHESTIUNII PUBLICULUI, IMAGINAȚIEI POLITICE ȘI AGENȚIEI FIINȚELOR MURITOARE

„Moartea este un fapt printre multe altele (nașterea, poftele, excreția și, conform înțelepciunii oamenilor obișnuiți, taxele). Refuzul de a nega moartea nu înseamnă a vedea restul lucrurilor în umbra ei.”¹

*„Corpul implică mortalitate, vulnerabilitate, reprezentare: pielea și carnea ne expun privirii altora, dar și atingerii și violenței, iar corpurile ne supun riscului de a deveni mijlocirea și instrumentul tuturor acestor lucruri în același timp. Deși ne luptăm pentru drepturi asupra propriilor noastre corpuri, înseși corpurile pentru care ne luptăm nu sunt niciodată chiar întru totul doar ale noastre. Invariabil, corpul are dimensiunea lui publică. Constituit ca fenomen social în sfera publică, de fapt corpul meu este și nu este al meu.”*²

„Publicului sau nimănu, binecunoscutului.”³

Trei principii ale cercetării artistice

În ultimii ani, am avut ocazia de a face câteva prezentări în cadrul unor conferințe și de a participa la multe workshop-uri și seminarii pe tema cercetării artistice într-o diversitate de contexte internaționale prin intermediul mai multor rețele precum EARN, SHARE și SAR. Poziția pe care am dezvoltat-o prin această activitate poate fi descrisă ca încadrându-se în trei mari direcții:

(1) În direcția lucrărilor ca atare

Discutarea cercetării artistice cu referire la categorii epistemologice și chestiuni mai largi care țin de metodă este în general excesiv de abstractă și anistorică. Este în natura acestui tip de cercetare să se demareze pe baza dezbaterii critice cu rădăcini în discutarea detaliată a exemplelor concrete și printr-o interogare critică a tuturor categoriilor cheie puse în joc cu referire la proiecte de actualitate, mai degrabă decât prin pronunțarea asupra diferențelor fundamentale dintre arte, științe umaniste și celelalte științe. De asemenea, este important să nu se accepte pur și simplu sistemul modern și diviziunile instituționale ale artelor frumoase ca fiind naturale și fără alternativă și nici să se accepte construcțiile esteticilor filosofice ca fiind transmise prin tradiția (în mare măsură) europeană.

(2) Cum ni se prezintă lumea și nu cum ne prezentăm noi lumii

Afirmația potrivit căreia arta este intrinsec mai radicală, dizidentă, situată în opoziție și mai critică decât alte modalități de practică și interogare culturală pare să fie reprodusă fără spirit critic în multe dintre dezbaterile pe tema cercetării artistice. Aceasta este o tactică ineficientă, cred eu, și una care

limitează potențialul cercetării artistice prin reproducerea temelor ne-dezbătute (sau cel puțin insuficient dezbătute) ale autonomiei, alterității sociale, originalității pure și creativității *ex nihilo*. Această linie de gândire a avut tendința în mod tipic de a-i împinge pe unii avocați ai cercetării artistice către afirmații cu privire la alteritatea radicală, natura fundamental „diferită” a identităților artistice, mai degrabă decât să se ocupe de cercetarea științifică în termenii unei interogări a chestiunilor care contează în lumea de dincolo de identitățile noastre și poveștilor noastre preferate despre cine și ce suntem.

(3) Ce anume, pentru cine și nu doar cum cercetăm

(Cu scuze către colectivul de curatori WHW [What, How and for Whom] pentru calamburul cu motto-ul lor operațional: « Ce, Cum și Pentru Cine? ») Aceasta se referă la argumentul că vitalitatea viitoare a cercetării artistice va fi într-o măsură dependentă de dialogul internațional și co-producerea cercetării și a interogării în cadre comune, problematici comune, proiecte comune și nu pur și simplu în sensul mecanic al unor solicitări de finanțare a cercetării într-un cadru comun. Aceasta este o chemare la dialog și schimb în sensul mai captivant de a produce interogări în care vom face schimb de conținuturi substanțiale ale muncii noastre de cercetare în termenii contribuțiilor diferite la probleme, întrebări, obiecte, dorințe și chestiuni obscure comune (oricât de contestate), în măsura în care astfel de lucruri pot fi tratate în comun tocmai prin contestarea lor. Aceasta nu este o chemare la instrumentalizare, ci la partajarea ideii de a intra într-o relație de dialog, iar la nivelul cel mai simplu pentru întreprinderile cercetării artistice, de a cita și a face referire la lucrări ale altor cercetători ca parte a situației și contextualizării unei contribuții la cercetarea artistică propusă.

Prin aceste prezentări și propunând aceste principii, am dat exemple de proiecte doctorale în care am fost implicat prin propria mea muncă la academiile de artă din Irlanda și Suedia și prin exemplele pe care le-au împărtășit cu mine colegii din alte părți. Am încercat să folosesc exemplul concret ca modalitate de a întrerupe circuitele de dezbateri care sunt modelate de prezumții nefondate critic despre ce este arta, sau ce este știința, sau ce înseamnă o calificare doctorală în cadrul sistemului academic contemporan. Am subliniat constant importanța existenței unui mediu de cercetare, a unei ecologii a producției culturale, a criticii, a dialogului și evenimentului cultural și a unei comunități de dezbateri ca mijloace cheie de realizare a unei culturi a cercetării. Este nevoie de această ecologie și de comunitate pentru a evita dispariția cercetătorului artistic individual în spațiul muncii sale izolate, fără legătură cu un orizont comun al criticii și dialogului.

Publicul mort

În loc să repet din nou acele argumente, aș dori să profit de această ocazie pentru a discuta o inițiativă de cercetare care (încă) nu funcționează sau cel puțin încă nu și-a găsit rezolvarea într-un fel care să satisfacă elanul inițial. Aceasta este o inițiativă la care am lucrat episodic și cu întreruperi împreună cu Dr. Silvia Loeffler (post-doctorandă la Universitatea Maynooth, Departamentul de Geografie). Este un proiect care nu a trecut niciodată cu adevărat de primele etape de specificare, un proiect de cercetare care se află încă în curs de încadrare, propunere, prezentare generală, definire și delimitare. Acest proces incomplet de inițiere poate fi explicat cu referire la doi factori cheie, dintre care unul este pragmatic, iar celălalt este intrinsec materialului de cercetare în sine.

Motivul pragmatic pentru care nu am depășit prima etapă a specificării proiectului de cercetare este că acesta a fost unul dintre acele proiecte marginale mici care se fac atunci când s-a făcut deja restul și totul se află în siguranță sub control: după ce s-au terminat sarcinile zilei, după ce studenții sunt mulțumiți de discuțiile pe care le-au avut, după ce s-au predat rapoartele și dărrile de seamă instituționale, după ce s-a trecut prin foile excel, după ce s-a planificat calendarul, după ce s-a adus la zi website-ul și după ce au fost bifate cataloanele de chițibușuri care țin de practica instituțională. Acesta a fost un proiect preferat, dar cumva i s-a îngăduit întotdeauna să fie pe unul dintre ultimele locuri pe lista priorităților. Pe de altă parte, motivul intrinsec pentru care nu s-a depășit punctul de start este arcul ridicol de larg și devorator al proiectului. Este o chestiune care ține de încercarea de a face mult prea mult cu mult prea puțin. Deci ceea ce îmi propun este o prezentare generală a acestui proiect, care n-a fost proiectat la modul concret de fapt niciodată. Procedând astfel, doresc să prezint problema cercetării din unghiul micilor eșecuri mai degrabă decât al micilor succese la care m-am referit de obicei pentru a pleda pentru acest domeniu.

Proiectul a început într-o primă fază în 2009 sub forma unui seminar cu titlul „Publicul mort”. De atunci a fost subintitulat în diverse feluri, în mod tipic sub forma unei interogări a unuia dintre termenii săi nodali: „chestiunea publicului”, „imaginația politică” și „mortalitatea”. Punctul esențial de pornire pentru proiect a fost convingerea că retorica politică a artei, culturii și criticii culturale contemporane ar fi foarte diferite dacă ar decurge din „faptele” întemeietoare ale mortalității/natalității și limitările tipice ale existenței muritoare. Aceasta este în sine o concepție relativ comună: *dacă am ști, dacă am ști cu adevărat că trebuie să murim, atunci ne-am încadra diversele întreprinderi și proiecte altfel, poate mai ales ne-am încadra proiectele politice altfel.*

Am folosit câteva citări pentru a construi expunerea și a prezenta pe scurt termenii acestui proiect, incluzând un citat pe care l-am dat mai sus la începutul acestui text, luat din Georg Hamann, renumitul „mag al Nordului” din secolul al XVIII-lea, care a refuzat proiectul Kantian pentru a îmbrățișa o formă oarecum pedantă și obscură de pietism și care a ridiculizat fără cruțare fanteziile despre „public” ale iluminismului. Alte citări s-au referit la discursurile critice contemporane despre corp și violență. Un alt set de citări s-au inspirat din discursul empiric al sănătății publice și al inegalității.

Inegalitățile socio-economice ale mortalității premature în Marea Britanie au crescut de-a lungul celei de a doua jumătăți a secolului al XX-lea, mai ales de la începutul anilor 1970 încoace. Mărimea diferențelor de mortalitate reflectă tendințele în ceea ce privește inegalitatea de venit, care de asemenea a suferit o creștere dramatică în ultimul sfert de veac. ⁴

Oamenii din grupuri cu nivel socio-economic mai scăzut au o stare mai precară de sănătate și o viață mai scurtă decât cei din grupurile cu nivel mai ridicat, iar aceste diferențe au crescut în ceea ce privește ambele sexe în anii din urmă. ⁵

În acest discurs instrumental despre sănătatea publică, mortalitatea – faptul că murim și pierderea celorlalți la care ne expune acest fapt – este exact ceea ce dezvăluie (fie și numai într-un mod afectiv redus și aplatizat) atât ceea ce avem în comun și împărtășim – faptul că urmează să murim – cât și indicele cel mai mistuitor și mai dramatic al inegalității, al faptului că există lucruri pe care nu le avem în comun – adică faptul că urmează să murim mai tineri sau mai bătrâni și că avem durate de viață diferite în mod radical și sistematic în care să fim îndurerăți ca urmare a morții.

Seminarul despre „Publicul mort” a început prin referirea la aceste surse diverse și a fost constituit formal ca seminar de cercetare în cadrul Școlii Superioare de Arte Creative și Media, Irlanda (GradCAM). Seminarul încerca să examineze modul în care pot fi abordate aspectele politice și publice prin prisma mortalității. Mortalitatea a fost considerată nu pur și simplu ca orizont existențial (nu doar ca un „fapt” al biografiei personale) ci mai degrabă ca o condiție a coexistenței întrupate temporale și ca o dimensiune fundamentală a ființei sociale materiale. Tema „natalității” a operat și ea împreună cu cea a mortalității și în cursul seriei de seminarii participanții au discutat despre tematizarea „natalității” din perspectiva consacrată a abordării priorității mortalității în tradiții filosofice cheie. Întrebările oarecum provizorii și de tip umbrelă prezentate ca puncte de pornire au fost: Cum pot fi înțelese împreună și interpretate din perspectiva interrelaționării lor teme politice, mortalității, colectivității sociale și cele ale domeniului public? Cum poate interacțiunea acestor teme să repună în lumină chestiunea fiecăreia în parte: Ce este politicul? Ce este publicul? Ce înseamnă a muri?

Următorul fragment este extras din textul care a fost folosit pentru a face publicitate seriei de seminarii:

Poate că aceste ultime trei întrebări – Ce este politicul? Ce este publicul? Ce înseamnă a muri? – pot fi și ele transpuse din această formă ontologică într-o modalitate a interogării posibilității practice a lucrurilor concepute altfel: Cum am putea face politică altfel? Cum am putea produce publicuri altfel? Cum putem împărtăși altfel faptul că murim? (Cum putem vorbi despre « noi »?) O astfel de modalitate de interogare critică încearcă să producă alternative, alegeri și posibilitatea practică de a face lucrurile altfel. Această discuție despre a face lucrurile « altfel » implică o relație a criticii, sau cel puțin un grad de nemulțumire, față de dogmele actuale care țin de aceste

întrebări. Se pornește de la afirmația că există un tipar important al interconexiunilor între acești trei termeni nodali – politici, publicuri și morți – care pot fi explorate și privite în detaliu cu folos, analizate din toate punctele de vedere și explicate cumva. Am putea reformula punctul de pornire al seminarului ca fiind anticiparea unei interacțiuni semnificative între aceste trei momente – politicul, ceea ce ține de mortalitate și ceea ce ține de dimensiunea publică (sau de comunitate, fiindcă termenul de « public » este adesea contras și transformat dintr-un termen politic într-unul social). Seminarul va încerca să verifice această anticipare și să stabilească o analiză a interacțiunilor dintre acestea trei.⁶

Această serie de seminarii a fost numită „o investigație culturală” pentru a poziționa procesul de cercetare dezvoltată, nu într-un anume locus disciplinar fix, ci mai degrabă pentru a plasa investigația în contextul general al practicilor culturale „vii” cum ar fi producerea artei, a muzicii, a filmului și a scrisului, precum și cu referire la sursele pe care le oferă istoria culturală, filosofia, studiile de drept, antropologia, critica literară, teoria politică și așa mai departe. Tipurile de practică culturală, procesele artistice care făceau obiectul principal de interes al seminarului erau în mare măsură cele care contribuie la producerea sensului și valorii, cu o prioritate specială acordată diverselor modalități de indeterminare, instabilitate și ambivalență ca fiind opuse fixității și univocului interpretării. Aceasta nu însemna că investigația era localizată în spațiul cine știe cărui nonsens mitic creator, sau de o permanentă îngrădire academică, ci mai degrabă urmărirea o interogare orientată de diverse practici artistice care caută să tematizeze finitudinea.

De la bun început, am preconizat că o parte a acestei investigații va presupune ca participanții să producă și să realizeze lucrări în diverse formate ca modalitate de a urmări, extinde și reflecta asupra investigației. Din punct de vedere practic, seminarul a fost interesat de rolul vocii îndoliate prin lamentație: interesat de tematizarea tradițională a reprezentării din punct de vedere al morții precum în cazul fotografiei; dar și „ideea de moarte” din toate formele de mimesis așa cum sunt discutate în teoria literară și în literatură de secole. Pentru a respecta cele trei recomandări pe care le-am propus mai sus, va fi util să ne deplasăm de la un registru abstract al descrierii preocupărilor noastre către un exemplu concret pentru a descrie mai în detaliu termenii originali ai proiectului despre „Publicul mort”.

Coroner Regrets și alte lucrări de artă indicate ca puncte de pornire

Coroner Regrets (Anchetatorul deceselor suspecte regretă) a fost titlul unei expoziții și al unui proiect de carte – care au pre-datat seminarul nostru cu aproximativ zece ani. Aceasta este o lucrare a artistei Amanda Ralph, împreună cu care am predat în cadrul unui program de licență în arte frumoase la începutul anilor 1990.⁷ La începutul desfășurării proiectului despre „Publicul mort”, grupul de seminar s-a inspirat din această lucrare de artă ca modalitate de a pleda pentru scoaterea în evidență a legăturii dintre moarte, dimensiunea publică și politic. Acest proiect mai vechi a funcționat și ca un pretext pentru abordarea unei modalități de a explora ideea investigației artistice, ideea de a face artă și a realiza o investigație în același timp și prin aceeași acțiune. Pentru a realiza această lucrare, Amanda Ralph a asistat, pentru o perioadă susținută de timp, la audierile în Instanța Procurorilor Legiști (Instanța Anchetatorilor Deceselor Suspecte) din partea de nord a orașului Dublin, unde se examinau cazurile de moarte subită și/sau neașteptată pentru a stabili circumstanțele, cauza și natura morților respective.

Sarcina Instanței Procurorilor Legiști era să investigheze „ce s-a întâmplat” în legătură cu anumite morți subite, iar sarcina pe care și-a asumat-o artista Ralph a fost inițial să investigheze „ce se întâmplă” în cursul audierilor anchetatorului. Din acest punct de vedere, Ralph își „auto-atribuise” misiunea. Artista își asumase sarcina de a se ocupa de ce se întâmplă și și-a luat notițe cu multă grijă în privința a tot ceea ce transpărea și tot ce se spunea în instanță. Ea a distilat aceste notițe într-o proză precisă, clară, succintă, care cartografia împrejurările morților altor oameni și lucrurile pe care le spun și le fac cei care le supraviețuiesc acelor morți. Artista a invitat apoi doi actori să repete acele rânduri scrise și a creat o lucrare care combină înregistrări audio ale prozei ei dense cu imagini ale apelor râului Liffey acolo unde sunt aruncate la mal toate resturile. O mostră din text sună astfel:

Următorul caz viza investigarea morții unui bărbat de 27 de ani care locuia cu părinții săi. Depoziția mamei lui afirma că acesta fusese dependent de heroină și încerca să se lase de drog. Nu luase heroină în ultimele opt luni și era într-un program cu metadonă. Mama era îngrijorată că fiul începuse să umble cu indivizi dubioși și i-a spus soțului ei că îi e teamă să nu se fi apucat din nou de heroină. Ea a spus că soțul ei nu voia să recunoască acest lucru. Într-o seară, fiul ei a venit acasă și s-a dus la culcare. Mama l-a rugat pe fiul ei de 18 ani care împărțea camera cu decedatul să fie cu ochii pe el, fiindcă respirația fratelui era puțin cam neregulată. A doua zi, mama s-a dus la lucru. Mai târziu, fiul mai mic a venit la ea. Fiul de 27 de ani murise în somn. Raportul toxicologic indica metadonă, dar nici urmă de heroină în sângele acestuia. Verdictul a fost moarte accidentală. Tatăl și un unchi al decedatului erau în sala de judecată. Legistul a spus că și-a dat seama că în familie mai existase recent încă o moarte tragică, fiul cel mic luase ulterior o supradoză.⁸

Proiectul lui Ralph a fost inspirat de o știre sumară din presă cu titlul: „Legistul regretă morțile cauzate de droguri”. Acest scurt decupaj din presă anunță proiectul artistei din cartea care însoțește și extinde lucrarea.

Epidemia de droguri a fost scoasă în evidență de Legistul orașului Dublin, Dr. Brian Farrell, în cursul zilei de ieri.

După ce a făcut anchete asupra deceselor a patru tineri, care aveau legătură cu drogurile, el a spus: „Este o tragedie profundă”. Trei dintre decese erau cauzate de supradoze de heroină, iar una de intoxicație cu cocaină. Cele patru victime aveau vârste cuprinse între 21 și 28 de ani.

Dr. Farrell le-a spus familiilor vizibil afectate: « Astăzi a fost o zi teribil de tristă. Ea arată care este numărul tinerilor care își află moartea în mod tragic în epidemia de droguri din orașul și din comunitatea noastră în acest moment. »

În cele patru cazuri au fost înregistrate verdicte de moarte accidentală, iar Dr. Farrell a spus că a fost impresionat în mod deosebit de tăria de care au dat dovadă familiile aflate în respectiva situație.⁹

Moartea, politica, dimensiunea publică și misiunile culturale de reprezentare, narare, conferire a sensului, confruntarea situației și judecarea ei, toate aceste aspecte sunt împletite în montajul investigației pe care a făcut-o Amanda Ralph asupra a „ceea ce se întâmplă” și de fapt în montajul investigației anchetatorului în instanța de judecată care își pune întrebarea „ce s-a întâmplat?”. Individualizarea împrejurărilor decesului cetățenilor pare a fi o condiție cheie a producerii formale a unei interpretări pe care o dă anchetatorul oricărei morți, făcând unele interpretări ale acestor morți mai probabile decât altele: Ce anume a cauzat această moarte? O supradoză, un accident, o epidemie, un oraș, o comunitate, o situație, o conjunctură accidentală, neașteptată, care se nimereste să se întâmple, un tipar al distribuirii de resurse, o economie, o economie a plăcerilor? Cine știe? Cine vorbește?

În această rostire publică, „doctorul cel bun” – Legistul – este cel care vorbește de tragedie profundă și epidemie și dă verdictul de „moarte accidentală”. Ralph vorbește și despre morțile altora, multiplicând reluarea acestui discurs. Ea scrie texte pentru ca alții să vorbească despre ceea ce vorbesc alții despre moartea altora. În timp ce morții probabil că nu vorbesc, să fie oare cei cărora acum le lipsesc cei dragi lipsiți și de rostire? Sau sunt lipsiți de audiență și autoritate? Sau sunt nespuse de triști?

Ce putem dovedi aici? Ce știm? Oamenii mor. Aceste morți sunt confirmate prin documente. Unele morți sunt „fulgerătoare” și „neașteptate”, alte morți urmează să fie așteptate și se întâmplă treptat. Există un public care dă socoteală într-o instituție publică, în cazul instanței care anchetează decesele suspecte, care are rolul de aparat finanțat public pentru înregistrarea acestor decese. Există o distribuție a rostirilor despre aceste morți care multiplică legăturile între domeniul privat și cel public. Seria noastră de seminarii a început de la această lucrare de artă cu afirmația că deja se știe destul aici în această lucrare de artă pentru a ne justifica investigația propusă, noua noastră instanță de anchetă, examinând multiplele legături posibile între moarte, politică și sfera publică.

Am făcut o conexiune între aceste expresii folosite în legătură cu proiectul lui Ralph, evocându-i pe cei care vorbesc după moartea altcuiva despre moartea altcuiva și ultima glumă a lui Duchamp, epitaful lui care reverberează această temă de a vorbi despre alții care au murit: „*D'ailleurs c'est toujours les autres qui meurent*” (Întotdeauna cei care mor sunt ceilalți). Aceasta a fost una dintre cele câteva lucrări de artă folosite ca punct de pornire pentru discuțiile noastre. O altă astfel de lucrare a fost cea a lui Shane Cullen, *Fragments sur les Institutions Republicaines IV* (1996) – un proiect de pictură conceptuală la scară mare care face referire la grevele foamei ale prizonierilor politici din anii 1980 din Irlanda de Nord.¹⁰ Examinând atent anumite lucrări de artă, precum și citind îndeaproape diferite surse (Derrida, Foucault, Agamben, Ricoeur, Butler, Heidegger, Arendt și mulți alții) am făcut și vizite la diverse obiective. Am ținut o întâlnire de seminar într-un cimitir renumit din Dublin, Mount Jerome;¹¹ am făcut o vizită de studiu la Muzeul culturii sepulcrale din Kassel (unul dintre punctele unei rețele de astfel de muzee ale morții din Europa).¹² De asemenea, am organizat evenimente în contextul altor lucrări de artă: o expoziție despre natura sferei publice; o expoziție despre alcătuirea medicală a corpului și donarea de organe; și așa mai departe. Am început să vorbim despre realizarea unei cărți și a unei expoziții care să întrunească o diversitate de lucrări și texte diferite pentru a „încadra” și mai complet proiectul nostru. Însă am început toate acestea și n-am mai continuat cu adevărat niciodată.

Afectul de dispersare

Într-un moment critic al dezvoltării proiectului, o colegă importantă în acest efort comun, Silvia Loeffler, și-a finalizat doctoratul și acest lucru a ținut-o departe de proiectul nostru comun pentru o vreme. Între timp eu am devenit preocupat de conducerea a două proiecte europene de creare a unor rețele profesionale și am purtat lupte instituționale pentru resurse în alte părți, iar aceste sarcini au fost tot atâtea piedici în continuarea anchetei seminarului. Dar din când în când mai aveam ocazia să revenim împreună asupra proiectului, iar de multe ori lucrul la altceva ne prindea pe fiecare chiar când eram pe punctul de a ne concentra asupra chestiunilor esențiale ale seminarului. În orice caz, în timp am avut tendința de a deveni mai dispersați în interese în loc să ne fixăm și să ne limităm la termenii de bază și să stabilim să ne concentrăm asupra chestiunilor din ce în ce mai atenți. În jocul deschis și informal al discuțiilor noastre, ne-am mișcat într-o *dérive* de natură conceptuală pe raza unui peisaj intelectual din ce în ce mai larg.

De exemplu, deoarece chestiunea „biopoliticii” avea un rol atât de proeminent în critica internațională și deoarece analiza pe care a făcut-o Foucault neoliberalismului s-a dovedit atât de importantă în dezbaterile mai largi ale colegilor noștri, ne-am preocupat și noi inevitabil de aceste teme. Una dintre chestiunile care am crezut noi că ar putea propulsa acest proiect de cercetare într-o specificare deplină și clară a fost problema aspectelor statistice și probabilistice ale *politicilor guvernamentale*, un aspect cheie al biopoliticii. Am început să cercetăm această bibliografie în contextele istorice în cadrul cărora prinseseră contur instituții precum cea care anchetează decesele suspecte, controlul asupra populației pentru gestionarea vieții și a morții, a nașterii și înmormântării, emergența tehnicilor statistice de guvernare și construirea politicii ca tehnică și expertiză, realizarea științelor politice.

La o altă joncțiune, un dialog informal cu un genetician ne-a pus pe direcția unei alte chestiuni tangente. Această discuție ne-a dus spre deschiderea unei perspective evoluționiste asupra chestiunii *abiogenezei* primordiale, apariția proceselor organice vii din cele anorganice și evoluția mortalității: Care sunt procesele evolutive care recomandă moartea organismelor individuale ca strategie de supraviețuire a speciei? În cadrul discuțiilor și al cadrelor temporale ale biologiei evolutive, apariția și disoluția organismului individual este prinsă într-o dinamică procesuală evolutivă care nu are *telos* dar este bântuită de potențialul spectral al morții unei specii și chiar un eveniment de extincție care se întinde până la scara morții tuturor speciilor, al tuturor formelor de viață. (Acest scenariu se află într-o rezonanță sugestivă cu imaginarii religioși al apocalipsei.) Am mai dat și peste o versiune de *biopoesis* care se referă la apariția mortalității ca fiind ea însăși o producție evolutivă. În această perspectivă biologică asupra morții, un avantaj de supraviețuire îi este conferit trăsăturii mortalității la un moment dat în procesul evolutiv și ca atare nașterea biologică nu necesită intrinsec moartea.

„Moartea nu este un atribut esențial al substanței vii”,¹³ a declarat biologul german Weismann, scriind deja în secolul al XIX-lea în urma teoriei lui Darwin despre probleme de ereditate și selecție. Weismann rupe cercul perfect al vieții și morții, anunțând că „Nu vedem de ce celulele nu ar avea o capacitate infinită de a se multiplica, ceea ce ar permite organismului să trăiască veșnic. De asemenea, dintr-un punct de vedere pur fiziologic, nu vedem nici un motiv pentru care organismul nu ar fi în stare să funcționeze veșnic”. Aceasta este doar una dintre multele ocazii când oamenii de știință din domeniul biologiei și medicinei s-au pronunțat asupra vieții și morții într-un astfel de mod încât au pus sub semnul întrebării integritatea organică a imaginarului morții. Filosoful italian contemporan Giorgio Agamben, scriind în anii 1990, identifică un alt moment de destrămare în imaginarul mortalității prin apariția *morții cerebrale* ca nou criteriu al morții în cadrul științei medicale și practicii juridice.¹⁴

Discursul evoluționist a plasat omul și mortalitatea omului în orizontul animalului, chiar dacă acesta este un orizont deschis. Dar noi am mai fost conștienți în seminariile noastre de faptul că unele discuții despre moarte vizează distanța dintre animal și uman: „Muritorii sunt ființe umane. Ei sunt numiți muritori fiindcă pot muri. A muri înseamnă a fi capabil de moarte ca moarte. Doar omul moare. Animalul piere. El nu are moartea nici în fața și nici în urma sa.”¹⁵ În contrapunct, am notat și dezbateri mai recente care au pus sub semnul întrebării această diferențiere a animalului de uman, exemplificată de volumul *The Death of the Animal* (Moartea animalului):

Noțiunea animalității este polul care umbrește pe oricine i se derogă. Istoric vorbind, subjugarea ființelor umane a fost de obicei cuplată cu „animalizarea” lor – gândiți-vă la sclavi, femei, persoane cu handicap, aborigeni... Chiar și cei care fac parte din tabăra victimelor tind să accepte această logică: „Nu sunt un animal! Sunt o ființă umană!” strigă Omul Elefant. Iar un filosof cum ar fi Emmanuel Levinas, acceptând în mod clar că a fi altceva decât „om” este *ipso facto* ceva degradant, și-a definit condiția de prizonier într-un lagăr nazist ca subumană, descriindu-se pe sine și tovarășii săi ca fiind reduși la „o gașcă de maimuțoi” prizonieri ai speciei... Ei bine, ce-ar fi dacă va fi sosit timpul să ștergem o noțiune atât de negativă din peisajul nostru mental?¹⁶

Alte puncte de inflexiune pentru investigația noastră au fost întâlnirile cu antropologi, istorici, geografi, poeți și așa mai departe. Discuțiile noastre s-au multiplicat și dispersat amețitor și exaltat, dar nu întotdeauna evident productiv. Cu toate acestea, este important să notăm că seminarul despre „Publicul mort” a fost un context generativ pentru câteva lucrări de artă și evenimente publice. Un astfel de rezultat a fost o lucrare video-text intitulată „The Seminar” (2013) expusă la Dublin și Istanbul, în care am încercat să cartografiez această *dérive* a seminarului nostru comun. Altul a fost „I Sing the Body Electric” (2008-2012) – o lucrare cu șapte ecrane care folosește diverse idei care au apărut pe parcursul seminariilor despre „Publicul mort”. Producerea acestor lucrări m-a condus la recunoașterea unei legături între orientarea noastră către un proces artistic anume de investigație și dispersarea intereselor noastre și răspunsul reactiv la fiecare nou partener de dialog sau perspectivă disciplinară întâlnită în procesul seminarului nostru. Tendința obiectivelor noastre de a se diviza, multiplica, de a se desfășura pe etape și de a se abate de la subiect părea să fie o consecință a faptului că pornisem de la lucrări de artă, că folosisem mijloace artistice, că ne adresasem unor contexte artistice de producție și distribuție și că ne prevalam de licența practicii artistice care permite improvizația pe parcurs.

Acest proiect este în curs de desfășurare și avem în plan un workshop-simpozion în primăvara anului 2015 în Göteborg pentru a revizui interconexiunile acestor trei termeni: imaginarele politice, dimensiunea publică și mortalitatea. În acest sens, investigația este încă într-un stadiu de început și de aceea cred că este potrivit să vorbim despre ea ca fiind încă în așteptarea succesului în sensul că nu a generat încă acele percepții care ar putea fi capabile de redefinirea problematicii inițiale într-un mod fundamental. Proiectul este încă la început. Desigur, nu este primul proiect de cercetare care s-a anunțat ca luând-o mereu de la început și din nou de la capăt. Probabil că acest lucru indică negarea mortalității, această fantezie de a avea mereu mai mult timp pentru a începe din nou și a o lua iarăși de la zero.

- [1] Robert C. Solomon (1998), "Death fetishism, morbid solipsism," în *Death and Philosophy*, Jeff Malpas & Robert C. Solomon (editori) Londra, New York: Routledge. p. 164
- [2] Judith Butler (2004), *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*, p.26
- [3] Georg Hamann (1759), *Socratic Memorabilia*
- [4] G Davey Smith, D Dorling, R Mitchell, M Shaw (2002), 'Health inequalities in Britain: continuing increases up to the end of the 20th century' *Epidemiol Community Health* 56:434-435. Vezi și Shaw M, Dorling D, Gordon D, et al. (1999), *The widening gap: health inequalities and policy in Britain*. Bristol: The Policy Press.
- [5] Marie-Josèphe Saurel-Cubizolles et al. (2009), 'Social inequalities in mortality by cause among men and women in France'. *Epidemiol Community Health*. Martie; 63(3): 197-202.
- [6] Material publicitar de pe website-ul Școlii Superioare de Arte Creatoare și Media în 2009. (Nu mai este disponibil online)
- [7] <http://www.amandaralph.com/coroners-court/>
- [8] Amanda Ralph (2000), *Coroner Regrets*, p. 45.
- [9] Amanda Ralph (2000), *Coroner Regrets*, Frontispiece.
- [10] http://www.imma.ie/en/page_212401.htm
- [11] <http://www.mountjerome.ie/>
- [12] <http://www.sepulkralmuseum.de/en/home1.html>
- [13] August Weismann, *The Duration of Life* (1881), *Life and Death* (1883). Vezi *Essais sur l'heredite et la selection naturelle*, Oxford University Press
- [14] Giorgio Agamben (1995), *Homo Sacer: Il potere sovrano e la vita nuda*.
- [15] Martin Heidegger (1971), *Poetry Language Thought*, NY: Harper and Row, pp. 178-9.
- [16] Paola Cavalieri (2009), *The Death of the Animal: A Dialogue*, Columbia University Press, p. 4.

.....

Mick Wilson este Directorul Academiei de Artă Valand al Universității din Göteborg. A susținut prelegeri, la nivel internațional, asupra cercetării în artă, culturii publice, educației creative și urbanismului și a fost cercetător principal în cadrul proiectului SHARE (2010-2013), o importantă rețea de cercetare asupra studiilor doctorale în artele creative cu participanți din 29 de țări diferite. De asemenea, el este un membru activ al European Artistic Research Network (EARN) – Rețeaua Europeană de Cercetare Artistică – și a condus (în perioada 2009-2010) grupul de politici UE intitulat *Artist as Citizen* (Artistul ca cetățean). A organizat multe conferințe, expoziții, școli de vară și a contribuit la dezvoltarea unor serii de programe de licență, masterat și doctorat în teoria și practica artelor creative. Interesele profesionale și de cercetare ale lui Mick Wilson sunt eclecticice, variind de la economia reputațională a artei contemporane la construcția retorică a conflictului de cunoaștere și de la reconstrucția contestată a universității contemporane la arena generală a pedagogiilor culturii critice. Wilson a co-editat, împreună cu Paul O'Neill, cartea „Curating and the Educational Turn” (2010) care explorează turnura recentă a modelelor educaționale în curatoriatul contemporan și în practica artistică.

CAPRICII ȘI ȘOVĂIELI: CÂTEVA REFLECȚII ASUPRA REALIZĂRII PROIECTULUI *AN ORAL HISTORY OF PICASSO IN PALESTINE*

Lucrul la proiectul *An Oral History of Picasso in Palestine* (O istorie orală a proiectului *Picasso în Palestina*) a pornit inițial de la un eseu propus pentru *e-flux journal* în iunie 2011, la scurtă vreme după ce s-a deschis expoziția din Ramallah (ceea ce a făcut în primul rând ca romanul grafic rezultat să funcționeze și să fie marcat ca intertextual). Auzisem despre expoziție la o întâlnire de vară pe o insulă din arhipelagul de la est de Stockholm organizată de grupul de arhitecți Decolonizing Architecture – care cu doar câteva luni înainte expuseseră seria mea de afișe *Four Human Landscapes* în cadrul instalației de la Bienala din Sharjah – și sponsorizată de IASPIS. Expoziția Picasso era în mod natural un subiect de conversație obișnuită la masă, și tocmai aceste discuții mi-au reamintit că, de fapt, mai auzisem despre proiect în vara precedentă, menționat în treacăt de studenți pe când predam la Academia de Artă din Ramallah. Ideea mi se păruse neplauzibilă și deci o dădusem imediat uitării.

Fusesem deja în Cisiordania în două vizite mai lungi, cunoșteam cercurile culturale și pe actorii individuali din aceste cercuri, și știam, de asemenea, suficient de bine situația politică încât să nu mai fiu bulversat de complexitățile ei (inevitabilul refren al oricărei discuții despre situația politică în Palestina fiind: „E complicat”). Acestea erau, dacă mă gândesc bine, condițiile necesare pentru a produce o lucrare care să aibă pretenția de a investiga realitățile ocupației și politica internă din Cisiordania, și mi-am dat seama imediat că proiectul îmi oferea ocazia perfectă de a explora aceste subiecte care mă interesau de la prima mea vizită din Cisiordania în 2009. (Ca să fiu sincer până la capăt, când aveam 14 ani am mers în Israel ca turist „cu drept din naștere”, o experiență obișnuită pentru tinerii evrei americani. Îmi aduc aminte că în acea excursie am vizitat sate palestiniene și, evident, orașul vechi din Ierusalimul de Est, dar linia de demarcație dintre Israelul propriu-zis și Cisiordania sub ocupație rămânea înadins vagă, așa cum rămâneau și realitățile politice pe care le-am întâlnit atunci, fără să am habar ce văd. În cursul întâlnirilor mele cu palestinieni nici nu m-am lăudat cu faptul că mai fusesem pe-acolo sau că sunt de origine evreiască, și nici n-am ascuns asta, dar în mod sigur aceste caracteristici au o oarecare importanță pentru faptul că am ajuns să mă intereseze conflictul, precum și pentru faptul că interesul s-a transformat treptat în îngrijorare, indignare și, în ultimă instanță, într-un sentiment profund de culpabilitate. Deși nu am fost niciodată un susținător activ al sionismului, el făcea parte integrantă din cultura americană, și mă îmbibasem cu destulă ideologie sionistă pentru a rămâne părțitor în ignoranța mea. Abia la a doua Intifadă mi s-au schimbat în mod ireversibil sentimentele. Dar chiar și după această conversie, a fost nevoie să vizitez Cisiordania eu însumi și să mă împrietenesc cu palestinieni pentru a mă detașa definitiv de sentimentele contradictorii legate de această regiune. Am scris această lungă digresiune tocmai

pentru a marca locul pe care-l joacă autobiografia în raport cu această lucrare; unul formativ, desigur, dar care, precum materia întunecată, exercită o influență indirectă.)

Imediat ce m-am întors la Berlin am început să interviuez principalii protagoniști ai proiectului – Khaled Hourani, Fatima AbdulKarim, asistenta lui de proiect, directorul lui Van Abbemuseum, Charles Esche și curatorul proiectului, Remco de Blaaij. Am vorbit, de asemenea, cu mai multe persoane care vizitaseră expoziția și văzuseră deschiderea de gală, printre ele găsindu-se antropologul Nicola Perugini din Ramallah, pe care-l cunoscusem în vara precedentă – conectându-mi și în acest fel proiectul de doctorat la o rețea de relații – pe când lucram la Decolonizing Architecture, curatoarea și artista Vera Tamari – membră a unei ilustre familii palestiniene și a unei generații mai vechi de artiști care se maturizaseră în anii 1970 – și curatoarea Samar Martha, care-mi fusese gazdă în 2009. Când în sfârșit am început să scriu, prima mea grijă a fost să nu repet erorile jurnalistice (senzaționalism, hiperbolă, atenuare etc.) care mă deranjaseră atunci când am văzut prima dată relatările din presă, sau să nu le combin cu îngâmfarea istoricului care-și ascunde subiectivitatea în spatele a ceea ce Barthes descrie ca fiind „persona « obiectivă »”, „o formă particulară a proiecției imaginare, produsul a ceea ce ar putea fi numit iluzie referențială, deoarece în acest caz istoricul susține că-i permite celui la care se referă să vorbească pentru sine.”¹ Indiferent de cât de înțeleghător poate fi jurnalistul, există – printre rânduri, cum ar veni – o privire obiectificatoare, o golire de individualitate atunci când ești în situația de a face portretul unui „palestinian” mitologic, asemănătoare cu ceea ce vedem la Roland Barthes în faimoasa lui analiză a tânărului soldat colonial senegalez apărut pe coperta revistei *Paris Match*, când îl descrie pe băiatul nefericit ca fiind privat de propria istorie unică, transformat într-o semnificare globală a imperialismului francez, vorbind o limbă care „se îngroașă, devine vitrificată, îngheață într-o eternă referință”,² deoarece vorbirea mitologică este o formă de vorbire blocată: „La suprafața limbajului ceva nu mai mișcă: folosirea semnificării este prezentă, ascunsă după fapte... dar în același timp, faptul paralizează intenția, îi dă ceva care seamănă cu o stare de rău care produce imobilitate: pentru a o face nevinovată, o îngheață.”³ Felul în care sunt înfățișați în mod tipic palestinienii de către fotojurnaliști are în comun cu soldatul senegalez al lui Barthes această calitate de a fi transformat într-o „referință eternă” care are scopul, în funcție de orientarea politică a respectivului ziar, de a sublinia fie perfidia înnăscută a palestinienilor ca popor, fie situația lor nedreaptă de victime. Este o formă de ventrilogie ideologică ce poate fi imediat recunoscută în descrieri precum cea care a apărut în reportajul analitic privind proiectul, publicat de *Die Zeit*, unul din puținele articole substanțiale care au apărut pe tema proiectului, și care descria în treacăt Cisiordania ca fiind „acest ținut pustiu și imprevizibil care nici măcar nu este un stat recunoscut, această țară în care nu există nici măcar un muzeu de artă modernă, dar în schimb are bărbați cu kalașnikoave și băieți cu bombe artizanale.”⁴

N-am recunoscut în această descriere nici Cisiordania pe care-o vizitasem, nici oamenii pe care-i găsisem acolo. Cu toate acestea, prima mea încercare de a scrie despre expoziție abunda de astfel de caracterizări. Am hotărât că ar fi mai bine ca protagoniștii mei să-și spună singuri povestea, fără intervenția mea, și astfel a început nu primul meu proiect de istorie orală – mai folosisem interviuri și discuții transcrise și în alte dăți și, de fapt, proiectul *Four Human Landscapes* rezultase dintr-un proces de cercetare asemănător, chiar dacă mult mai puțin bine articulat –, dar cu siguranță cel mai ambițios proiect al meu de până la această dată.

Voiam, de asemenea, să compensez atenția limitată ce se acordă unui aspect al lucrării pe care eu îl consider ca fiind cel mai important – aducerea la suprafață a mecanismelor de ocupație folosite de către israelieni din momentul în care au preluat controlul asupra teritoriului în 1967, proces care a continuat sub o altă formă după Acordul de la Oslo (abordând aceste subiecte dintr-o perspectivă diferită de cea a jurnalistului, care le-ar aborda ca pe un fundal al unui deznodământ triumfal – pentru mine, ca artist, această narațiune, datorită faptului că perpetuează o situație de ezitare politică, făcea parte integrantă din lucrare). În știrile pe care le citeam, detaliile ocupației nu erau foarte evidente, excepția fiind articolul susmenționat din *Die Zeit*. Dar aveam și o intuiție că această preocupare pentru vizibilitate era o parte inerentă a unei sensibilități *palestiniene*. Am găsit undeva un citat al poetului palestinian Hussein Barghouti – „Nu există viziune fără detalii.” Acest citat a devenit principiul în jurul căruia mi-am organizat cercetarea; doream să completez cu detalii până într-acolo

încât să pot vedea ocupația. În acest context, am avut grijă să nu reduc viziunea doar la nivelul ochilor, pentru că are un corolar în obiceiurile de gândire, în modul în care fiecare își *imaginează* procese sociale precum ocupația, care produce forme particulare de spațiu și de relaționalitate, sau, la fel de bine, experiența fenomenologică a ocupației în sine. Pentru Henri Lefebvre, inteligibilitatea spațiului social se bazează pe *iluzia transparenței*, o iluzie „transcendentală” conform căreia spațiul este perceput ca fiind nevinovat, „lipsit de capcane sau locuri secrete”. „Comprehensiunea ar trebui astfel... să conducă ceea ce este perceput, adică obiectul său, dinspre întuneric către lumină.” Astfel, se presupune existența providențială a unei suprapuneri aproximative între spațiul social și cel mental – „spațiul topologic al gândirilor și rostirilor.”⁵

Dar, se întrebă Lefebvre, cum se poate justifica pentru a transfera în domeniul spațial această corespondență între ceea ce este cunoscut și ceea ce este transparent? A scăpa de o astfel de prejudecată, descrisă de Lefebvre ca un postulat elementar al unei ideologii ce datează din perioada clasică, ar putea să nu fie nici pe departe atât de importantă pe cât este în cazul strategiilor de ocupație ale Israelului, în cadrul cărora, așa cum observa Eyal Weizman, „Regiunea nu mai este văzută ca o suprafață bidimensională a unui teritoriu unic, ci ca un volum mare, tridimensional, ce conține o serie de straturi-teritorii etnice, politice și strategice. ... Un spațiu precum cel al lui Escher.”⁶ Această complexificare fractală a spațiului Cisiordaniei (bariera de securitate, multiplele „zone” stabilite de Acordurile de la Oslo; expansiunea coloniilor de-a lungul unor coline strategice, întrerupând integritatea spațială și socială a comunităților palestinieni dimprejur, un efect accentuat de drumurile și tunelurile de acces care apar pe lângă colonii, și care sunt cu acces restricționat, doar pentru coloniști) este însoțită de un aparat juridico-birocrațic la fel de întortocheat, ce controlează și înregimentează nu doar mișcarea persoanelor, ci și a bunurilor. Practicile spațiale și temporale lucrează împreună cu scopul de a-i împiedica pe palestinieni să-și găsească un punct arhimedic de sprijin care să le ofere orientare și direcție, fie în sfera reală, a lecturării spațiului palestinian ca unul coerent, fie în sfera mentală a planificării pentru viitor; deoarece palestinienii sunt privați de această din urmă capacitate și, prin extensie, de capacitatea de a se orienta mental, ceea ce face ca stabilirea unui orizont al posibilității să devină o imposibilitate.

Atât în spațiul de ocupație, cât și în birocrăția ocupației, s-a făcut tot posibilul ca să se ascundă un lucru vederii fizice și cognitive – ziduri, împrejmuiri și fațade, al căror scop este „să definească atât o *scenă* (unde se petrece ceva) cât și o zonă *obscură*, locul în care este trimis tot ceea ce nu poate sau nu are voie să se întâmple pe scenă.”⁷ Zona obscură a ocupației este, să zicem, acea dimensiune a guvernării ce se situează în afara spațiului public și dincolo de reprezentările posibile care nu lasă nicio urmă în afara amintirilor inadmisibile ale celor care se lovesc de mecanismele ei. Acest spațiu obscur al ocupației, care nu decurge deloc din practici cvasi-legale (încarcerare, tortură etc.) este folosit, așa cum observa unul din cei intervievați de mine, pentru a opaciza luarea deciziilor, mascând răspunderea pentru deciziile delicate din punct de vedere politic în cazul cărora nu este de dorit să existe documente doveditoare. Semnele exterioare ale ocupației (puncte de trecere, construirea de colonii, acțiunile poliției) sunt, toate, manifestări ale acestei sfere invizibile, care are puține semne – așa cum e cazul, din motive absolut evidente, al cooperării dintre Autoritatea Palestiniană și guvernul israelian, un subiect atât de delicat încât, în rarele ocazii în care transpare în conștiința publică, are ca rezultat inevitabil indignarea și dezgustul. Având în vedere mărturiile privitoare la faptul că această zonă – care este nu doar spațiul decizional israelian, ci și zona de interfață dintre Autoritatea Palestiniană și guvernul israelian – ajunge doar uneori în atenția publică, în rarele situații – cum a fost cea a proiectului Picasso în Palestina – în care acest spațiu este brusc dezvăluit, devine un exemplu a ceea ce Julia Kristeva explică a fi o criză continuă în imagini, pentru comprehensiunea cărora privirea trebuie educată „în scopul de a putea vedea în ce măsură fiecare întâlnire cu vizibilul este de fapt o negociere cu invizibilul.”⁸

Interesul meu pentru utilizarea colecției de istorii orale era astfel motivat (lăsând la o parte dezgustul față de invenția jurnalistică menționată mai sus) de dorința de a produce o narațiune precisă care să spună în detaliu cum a reușit tabloul să treacă de miriadele de bariere legale care separă Olanda de Palestina, astfel încât să se înțeleagă modul în care aceste bariere condiționează posibilitățile generale de trai în Cisiordania sau, în și mai mare măsură, în Gaza. În fiecare etapă a

proiectului, opacitatea dimensiunii invizibile a ocupației devine evidentă în aceste relatări ale martorilor direcți. Am ținut foarte tare să le permit informatorilor mei să-și spună singuri poveștile, iar prin aceasta să se refere indirect la dificultatea – inerentă unei situații de ocupație – de a avea o perspectivă, deoarece, în afara tuturor celorlalte forme de control, gestionarea informației este direcționată spre înăbușirea acestui impuls.

Pe timpul verii am lucrat la istoria mea orală, iar la începutul toamnei am trimis la *e-flux journal* un manuscris de 30 de pagini constând din interviuri transcrise, țesute meticolos într-un montaj narativ, precedat de o introducere lungă. În această formă, textul a fost refuzat scurt de redacție. S-a dovedit că ei ar fi preferat să spun eu povestea. Dar în perioada ce a trecut de la terminarea acestei prime schițe și până la refacerea ei s-a întâmplat s-o cunosc pe Hila Peleg, directoarea Forumului Documentar din Berlin, un program bianual de la *Haus der Kulturen der Welt (HKW)*, care m-a convins să-i arăt manuscrisul și apoi mi-a făcut o propunere: să-mi extind cercetarea și să transform rezultatele într-un roman grafic care urma să fie publicat online. Aceasta presupunea ca *HKW* să plătească pentru o deplasare în Olanda, pentru a intervieva o parte din personalul de la Van Abbemuseum, precum și în Israel și Palestina pentru a-i intervieva pe cei cu care nu vorbisem încă, dar care lucraseră pentru expoziție în diverse posturi, sau pe cei care văzuseră expoziția finală și care erau dispuși să o comenteze. În final, *HKW* a alocat fondurile care mi-au permis (mai mult sau mai puțin; mai degrabă mai puțin) să mă dedic proiectului timp de câțiva ani și mi-a oferit suportul tehnic pentru acesta – oameni care să facă transcrierea, graficieni și programatori.

În acest sens, *An Oral History of Picasso in Palestine* nu este o lucrare de artă autohtonă; totuși, fiind o lucrare comandată, nu este atipică pentru modul meu de lucru. Așa cum se întâmplă și în cazul altor practicieni ai artei, ocaziile de a lucra apar adesea la cererea unei terțe părți (așa s-a întâmplat, de exemplu, cu seria „Decolonizing Architecture: Four Human Landscapes”). Astfel de lucrări, chiar și cu diferențe semnificative, constituie o formă a ceea ce Andrea Fraser descria în 1997 ca fiind o „prestare de servicii”, termenul folosit de ea pentru acel grup de practici critice și bazate pe comunitate care, deși iau adesea formă materială, descriu o situație de muncă ce implică „o cantitate de lucru care fie depășește, fie este independentă de orice producție specific materială și care nu poate fi tranzacționată ca [...] produs.”⁹ În eseuul său privind furnizarea de servicii, Fraser ezită în fața dificultății de a oferi o descriere completă sau o genealogie a acestor practici, și deși autoarea și-a dovedit capacitatea de predicție, pentru că acest mod de lucru constituie azi un gen consacrat al practicii artistice, s-a dezvoltat în același timp cu această recunoaștere a calităților formale și conceptuale starea instituționalizată de subfinanțare care într-o anumită măsură a și motivat-o pe Andrea Fraser să scrie eseuul. Eu am interpretat acest gen făcând ceea ce am ajuns să numesc „critică artistică prin alte mijloace” – interogarea lumii artistice, a discursurilor și a produselor sale nu din vreo poziție exterioară, de pură textualitate, ci din însuși interiorul domeniului practicii artistice. Din anumite puncte de vedere, această abordare a fost o evoluție naturală a muncii mele anterioare în jurnalism și a contactului pe care l-am avut, pe vremea când făceam masteratul, cu empirismul radical al lui Gilles Deleuze sau Felix Guattari și cu critica istoriografiei și a premiselor sale epistemologice propuse de către Michel Foucault, Hayden White, Michel de Certeau și alții. Înaintea lor am avut parte de inspirație și influență din partea textului lui Gregory L. Ulmer despre deconstrucție, publicat în *The Anti-Aesthetic*, un eseu pe care l-am citit și recitit obsesiv pe când aveam 22 de ani când abia ieșisem din facultate, și care conține o secțiune despre logica parazitului/saprofitului ca strategie textuală. În această secțiune se pot citi următoarele rânduri, care descriu pe scurt ceea ce urma să devină peste ani de zile motivația directoare a muncii mele:

Parazitul este un microb, o infecție perfidă care ia fără a da nimic în schimb și care slăbește gazda fără a o omorî. Parazit este și musafirul care își oferă conversația, laudele și lingușirea la schimb cu mâncarea oferită de gazdă. Parazit este și zgomotul de fond, electricitatea statică dintr-un sistem sau interferențele dintr-o transmisie. Aceste activități aparent diferite, după Michel Serres, nu sunt doar din întâmplare numite cu același cuvânt (în franceză). Ele sunt înrudite în mod intrinsec și, de fapt, au aceeași funcție de bază în sisteme. Fie că produce febră sau doar agitație, parazitul este un element generator de căldură și ca atare atât particula fundamentală a unei relații cât și producerea de schimbare în această relație.¹⁰

A adopta o strategie parazitică în practica artistică înseamnă exact acest lucru: a te lipsi de o lucrare existentă și a produce „zgomot” din această relație, slăbind astfel integritatea lucrării-gazdă, fără a o omorî, folosind o formă hibridă de textualitate. Această motivație a fost prezentă încă de la prima bandă desenată pe care am produs-o în 2004. Acest mediu, al benzii desenate, bazat pe oscilația între vizual și text, între a privi și a citi, este o formă intermediară, un urmaș al logicii de perspectivă a picturii și un anticipator al montajului de film, care astfel nu se stabilește definitiv nici în starea statică a lucrării bidimensionale și nici în temporalitatea fixă a filmului. Hibriditatea lui face să fie vehiculul perfect pentru strategiile critice parazitice, deoarece permite existența unui spațiu intermediar, în care timpul poate fi grăbit sau dilatat, în funcție de dispoziția cititorului. Ca atare, are toate calitățile pentru a articula o meta-poziție care nu este nici întru totul artă vizuală, nici întru totul text, pentru a înregistra nemulțumirea față de cutumele narative ale istoriei și ale istoriei artei (care tind să se concentreze mai mult pe individ decât pe mediu), precum și față de ideile convenționale despre receptarea artei ca experiență pură mai degrabă decât ca un domeniu saturat de limbaj. Este un mediu în care dezvoltarea a ceea ce Kristeva numea „o criză în imagini” poate fi realizată în virtutea calităților sale formale și structurale maleabile și eterogene.

Banda desenată este, de asemenea, o marfă consumabilă a cărei formă nu este nici prețioasă, nici elitistă. Astfel, m-am gândit la munca mea artistică ca la o inversare a pop-art-ului: în loc să mă refer la subiecte din cultura populară într-o formă de artă cultă, am ales să plasez discursul artei într-un mediu popular, să-l transform în marfă consumabilă.

Dar dacă din cele de mai sus pare să reiasă că proiectul rezultat s-a desfășurat fără dificultăți, conform unui plan prestabilit, realitatea este alta, iar motivele concrete mă fac să revin la o interpretare greșită, des întâlnită, a teleologiei cercetării artistice. Pe de o parte, schimbarea unor cadre temporale instituționale și plecarea bruscă din proiect a unei persoane pe care n-am s-o numesc au făcut să fie necesar să abordez proiectul *An Oral History of Picasso in Palestine* într-un mod considerabil diferit de ceea ce intenționasem inițial; pe de altă parte, concepțiile despre cercetarea artistică care spun că ar fi trebuit să adere la operațiile clinice și procedurale ale științei sau măcar să le imite nu au câștig de cauză datorită, din câte-mi pot da seama, unei caracteristici a gândirii tipic umane care este mai degrabă labirintică decât arhimedică. Labirintul este structura existenței umane, după cum scria Denis Hollier, deoarece existența fără limbaj este de neconceput: „Limbajul pune omul într-o relație, îl deschide; îi interzice să se retragă într-o auto-prezență utopică, îi taie calea de retragere către închidere.” „Limbajul este negarea practică a solipsismului.”¹¹ Non-transcendența cuvintelor, spune Hollier, constă în imposibilitatea de a scăpa de limbaj, de „destinul unui subiect care nu este auto-imanent,”¹² și care nu-și poate observa procesele mentale de la distanță – o idee ce concordă cu referința lui Lacan în *Le stade du miroir* la o simbolizare a sinelui concepută în vise unde, în loc să domine dintr-un punct de observație superior, eul se zbate într-un fel de arenă, „înconjurat de mlaștini și de gropi de gunoi”, „în căutarea îndepărtatului și înaltului castel interior care simbolizează id-ul în mod foarte surprinzător.”¹³ Exact la fel cum Lefebvre spune despre înclinația noastră de a da transparență gândului că este iluzorie, tot astfel natura descentrată și descentrantă a limbajului dejoacă una din facultăți – cea de a planifica, de a ne orienta către viitor – care dobândește o veracitate ideologică contradictorie – ca și cum noi am vorbi limbajul, și nu limbajul pe noi – prin însăși ubicuitatea sa în calitatea de habitus al gândirii.

Ce a însemnat experiența mea în legătură cu această structură labirintică a gândirii oglindită la nivelul practic al muncii din postura unui artist care execută o comandă într-un cadru instituțional și ce a însemnat reflecția mea asupra acestei experiențe? Dificultățile au fost atât practice cât și temporale, iar din acestea trebuie să extrapolăm o anumită ezitare în dezvoltarea lucrării și a angajamentului meu față de ea.

Mai întâi, în prima fază a proiectului, nu era clar în ce măsură urma să exploatez mediul de rețele ce o înconjura. Lucrarea a avut parte de multe erori și șovăieli înainte de a se lua decizia de a nu adopta metoda mea obișnuită de a desena de mână pagini întregi. De data aceasta am hotărât să produc desene separate, în paralel cu scrierea scenariului în sine și să las ca forma finală să fie făcută de un designer. După ce ne-am dat seama că lucrarea nu va conține elemente de hypertext și niciun

fel de navigare online complicată, putând fi deci prezentată în formula benzii desenate, a trebuit să fac față anumitor limitări, pentru că nu se prevăzuse inițial că urma să fac 600 de pagini de desene. (O observație privind metoda: când desenez, mă bazez pe resurse fotografice pe care le calchiez și apoi le înfrumusețez pe un panou iluminator, iar pentru acest proces fotografiile sunt o necesitate – un mod de lucru legat inițial de unele considerații filosofice cu privire la Gerhard Richter pe care le-am găsit confirmate mai apoi în textul istoricului *manga* Ryan Holmberg, care scria: „Calchiera are o relație genetică cu fotografia. Procedurile calchierii sunt, desigur, substanțial diferite de cele ale reproducerii fotochimice și fotomecanice. Dar calchiera este, până la urmă, un desen făcut cu ajutorul luminii. Și, cu toate că este foto-manuală, calchiera are în comun mimesis-ul cu fotografia convențională, generată direct de mișcarea iluminată a indexului.”¹⁴) De aici decizia de a manipula colecția de desene existente, decupându-le, inversându-le ș.a.m.d., pentru a obține impresia de plenitudine. Tot de aici decizia de a folosi ocazional fotografiile înseși (de fapt, fotografii care fuseseră imprimate la imprimante comerciale cu jet de cerneală și laser, apoi scanate: inspirația pentru această decizie a venit de la lucrările artistului *manga* japonez Suehiro Maruo) în montaj, utilizând fotografii pe care le făcusem eu însumi, le găsisem pe Internet sau le luasem din arhivele celor care făcuseră documentația pentru proiectul *Picasso in Palestine* și care-mi dăduseră acces la ele. Am procedat astfel pentru a face o trimitere la natura trans-medială a practicii mele, referindu-mă la fotografia în sine și la o practică obișnuită printre producătorii de filme cu buget mic, utilizarea de materiale de arhivă pentru cadre care ar fi mult prea costisitoare pentru ei (de exemplu, o scenă care se desfășoară într-un *cockpit* de avion poate fi filmată într-un studio și apoi montată cu un material de arhivă filmat din aer). Referința la persoane sau situații istorice era astfel rezolvată, așa cum se întâmplă în cazul majorității documentarelor istorice de televiziune. Era vorba și de o chestiune practică, deoarece pe o parte din subiecți îi interviewasem înainte să concep lucrarea ca pe un roman grafic. Pe aceștia i-am ilustrat folosind sursele disponibile, găsite pe Google și YouTube. Atunci când în domeniul virtual am găsit prea puține imagini ale unei anumite persoane, așa cum s-a întâmplat în cazul managerului de proiect din Ramallah, Fatima Abdul Karim, și a profesoarei Vera Tamari, am compensat făcând mai multe versiuni ale unui singur desen. (Tratarea întâmplărilor neprevăzute drept ocazii favorabile este exemplificată pentru mine într-un proiect pe care l-am realizat în 2007. Fusesem invitat să fac o lucrare, o publicație pentru o expoziție despre Brecht și al său *Verfremdungseffekt*, și treceam în revistă fotografiile din arhiva Brecht de la Berlin. Dar dreptul de reproducere pentru multe din acele fotografii era extrem de scump. Erau, totuși, printre ele, trei fotografii ale lui Bertolt Brecht jucând șah cu Walter Benjamin în grădina lui Brecht din Svendborg, în perioada când primul era în exil în Danemarca, făcute de colaboratoarea lui, Margarete Steffin, care a murit la Moscova în timpul războiului, fără moștenitori. Fotografiile erau disponibile la un tarif derizoriu. M-am gândit la o lucrare în care se putea face un montaj decupând aceste trei fotografii într-o diversitate de moduri pentru a produce iluzia de varietate, și am construit un scenariu în jurul unei discuții imaginare între Brecht și Benjamin.)

În primăvara lui 2013 încă o persoană pe care n-am s-o numesc a fost angajată pentru a combina desenele individuale, textul și celelalte elemente în formatul unui roman grafic. A părăsit proiectul când încă era incomplet și nu mi-a lăsat fișierele de lucru cu care să pot continua ce începuse ea. În fine, în iarna lui 2014 a fost angajat un al doilea designer, întregul proces de formatare a materialului brut pentru a fi pus în formă grafică a fost reluat de la început și lucrarea a fost în sfârșit finalizată.

În introducerea lui la cartea *The Practice of Everyday Life*, Michel de Certeau scrie:

Ce este arta sau „modul de a crea”? De la greci la Durkheim, o lungă tradiție a încercat să descrie cu precizie regulile complexe (deloc simple sau „sărăcite”) care puteau explica aceste operațiuni. Din acest punct de vedere, „cultura de masă”, precum și o întregă literatură numită „populară” iau un alt aspect: se prezintă în ultimă instanță drept „arte ale creației” cutărui sau cutărui lucru, adică drept combinatorii sau ca utilizând moduri ale consumului. Aceste practici aduc în discuție o proporție „populară”, un mod de gândire investit într-un mod de acțiune, o artă a combinării ce nu poate fi disociată de o artă a utilizării.¹⁵

Imaginile din lumea de azi fac parte, de asemenea, din regimuri ale imaginii; sunt proprietatea cuiva. Una din ultimele sarcini pe care le-am îndeplinit în cadrul proiectului *An Oral History of Picasso in Palestine* a fost să înlocuiesc multe din fotografiile scanate în cazul în care pentru solicitarea drepturilor de utilizare a acestora nu putusem lua legătura cu fotografii sau în cazul în care era clar că utilizarea neautorizată ne-ar fi putut expune, pe mine și instituția HKW unei acțiuni în justiție. La fel cum povestea proiectului *Picasso in Palestine* se referă la modul în care lucrările de artă se pot încâlci în sisteme juridice, în ultimă instanță lucrarea mea era și ea expusă unor coduri care, chiar dacă erau mai puțin oneroase decât cele din cazul tabloului *Buste de femme*, tot necesitau respectarea cerințelor juridice neprevăzute. Mai sus am tratat tacticile de re-prezentare și asamblare atât de detaliat tocmai pentru că, prin însuși neprevăzutul lor, în recursul meu la moduri de creație care sunt semnificative simultan cu funcția pe care o au ca practică de semnificare, ele aminteau de distincția făcută de Certeau între „strategie”, care presupune un loc „ce poate fi circumscris ca propriu (*propre*) și poate astfel servi ca bază pentru generarea de relații cu un exterior separat de el”, și natura accidentală a „tacticilor”, pentru care tacticianul „pândește întotdeauna ocazii care trebuie prinse « din zbor » ... [manipulând] evenimentele pentru a le transforma în « ocazii favorabile ».”¹⁶ Pentru strategi, „locul” este contrapus „timpului” tacticianului, interpretând arta supremă a creației și a adaptării, a bricolajului, ca pe o artă inerent temporală care trebuie să se folosească de incertitudinea timpului pentru a compensa absența locului. Aceasta a fost experiența mea de lucru ca artist care a primit o comandă de la o instituție: o creștere treptată a lucrării, pe o perioadă măsurată în ani, făcând desene sau revizuiind scenariul, împins către frenezie sau către delăsare, în funcție de termenele-limită care veneau și treceau, chiar dacă lucrarea rămânea neterminată și uneori părea că nu mai avea să se termine vreodată.

Am oferit, de asemenea, această descriere rudimentară a modului în care am făcut *An Oral History of Picasso in Palestine* din convingerea că astfel de descrieri anodine mundane ale practicii ocupă ele înseși un „loc” incomod în cadrul analitic. Cum scria Pierre Bourdieu, „Când descoperim eroarea teoretică ce constă în a prezenta perspectiva teoretică a practicii drept relația practică cu practica, și mai ales în a stabili un model ce trebuie construit pentru a caracteriza practica drept principiu al practicii, atunci vedem în același timp că la baza acestei erori stă antinomia dintre timpul științei și timpul acțiunii, care tinde să distrugă practica aplicându-i forțat timpul intemporal al științei.”¹⁷ Desigur, Bourdieu scria asta ca antropolog ce critică tendința antropologilor de a alinia interacțiuni culturale complexe la o schemă logică de simbolizări. Dar afirmația lui reflectă o tendință încă evidentă printre istoricii artei și printre alții care descriu praxisul artistic ca fiind rezultatul unei succesiuni de decizii și acțiuni ce decurg doar dintr-un proces decizional artistic, non-utilitarist, o prejudecată ce vine din teoriile post-iluministe ale cogniției, în care, cum scria Irit Rogoff, „atât subiectul cât și obiectul cunoscut trebuie unificate și făcute coerente în interior dacă se dorește ca ele să susțină spre verificare tezele de cunoaștere și discursurile epistemice ce se presupune că se construiesc pe ele.”¹⁸ Această tendință și-a găsit echivalentul pictural în succesul covârșitor al moștenirii culturale, politice și psihologice lăsate de perspectiva „științifică” liniară, care, pe lângă faptul că favorizează un tip de spațiu pictural în care domină o simulare regulată, matematică a privirii umane, folosește această regularitate ca să compenseze pentru abstracțiunea unui simț cartezian al realului bazat pe „o idee de obiectivitate și pe crearea unei distanțe între subiect și obiect,”¹⁹ o formațiune defensivă în care spațiul geografic și cel pictural completează pentru a consolida stăpânirea șovăielnică a subiectului uman asupra mediilor sale interioare și exterioare.

Există o sugestie implicită în imperativul de a produce analize autoreflexive ale praxisului artistic, aceea ca trebuie în mod necesar să recurgem la un tip de cogniție care este un corolar al muncii pentru dominarea spațială și al atomizării subiective pe care le-au încurajat perspectiva liniară, capitalismul și planificarea urbană. Totuși, dacă spun asta în contextul de față, mă regăsesc în postura incomodă de a părea să pledez atât în favoarea renunțării la proiectul autoreflexiv, cât și în favoarea premisei că obiectul intern al reflecției nu poate fi cunoscut de către subiectul ce își întrebuintează facultățile cognitive. Criteriile autoreflexivității, premisa unui acces transparent la motivația artistică, procesele de simbolizare, etc., presupun că, în practică, suntem capabili, în modul nostru de gândire, să punem

În paranteze subiectul irațional, părtinitor, incoerent ca pe o submulțime a reflecției raționale, lăsând la o parte criticile proiectului rațional occidental și menținând (prin implicare) acest proiect, despre care Norman O. Brown spunea că ar fi unul de „dominare posesivă a naturii și de gândire riguros economică [văzute drept] impulsuri părtinitoare ale ființei umane (ale corpului omenesc) care în civilizația modernă au devenit organizatorii tiranici ai întregii vieți omenești; abstragerea din realitate a întregului corp și substituirea întregii realități cu impulsul abstras.”²⁰

Acestea sunt polarizări atât de înrădăcinate în logica structurală a vieții contemporane încât au devenit aproape imperceptibile: problema nu este auto-reflecția, ci scopurile ideologice (și deci rezultate aproape inconștient) pentru care prejudecățile raționalității occidentale sugerează să fie folosită auto-reflecția. Efectul, pentru artiștii ce se străduiesc să îndeplinească cerințele unei lucrări de doctorat, este intrarea sub influența unei dileme fără ieșire, un *double bind*, întrând într-un tip de raționalitate științifică ce le-ar putea părea respingătoare în alte situații de viață sau practică (de exemplu, atunci când mimează o relație de simpatie cu subiecții unui interviu pentru a obține informația dorită). Critica pe care Brown o făcea raționalității științifice în urmă cu peste 50 de ani nu era îndreptată împotriva cunoașterii în sine, ci împotriva „schemelor inconștiente ce guvernează căutarea cunoașterii în civilizația modernă – în speță scopul de a avea în posesie sau stăpânire obiecte,”²¹ adică a agresivității anale morbide și sadice.

Pe parcursul expunerii sale, Brown pune o întrebare ce are o oarecare importanță pentru formarea doctoratelor în arte; dacă e să considerăm că paradigma cercetării artistice nu-și va abandona curând afinitatea cu scientismul, cum ar trebui să arate o știință nonmorbida? Răspunsul lui Brown este că scopurile acesteia ar fi erotice, în loc să fie sadice, îndreptate către unirea cu natura și nu către dominarea ei. Implicațiile pentru programele doctorale pot presupune reorganizarea relației dintre teorie și practică, astfel încât paradigmele epistemologice actuale ce funcționează în arte să recunoască onticul și existențialul alături de epistemologic. O știință nonmorbida se va preocupa să fie la fel de mult pe cât este cunoașterea, să se afle *în relație cu cunoașterea*.

„Practica are o logică ce nu este aceeași cu a logicianului”, scria Bourdieu. „Acest lucru trebuie admis pentru a evita să cerem de la logică mai mult decât poate da, condamându-ne astfel fie să extragem din ea incoerențe, fie să-i aplicăm forțat o coerență,”²² iar Sol Lewitt, după cum bine se știe, spunea despre artiștii conceptuali că sunt niște mistici care sar la concluzii pe care logica nu le poate atinge (azi prefer epigrama lui e.e. cummings care spune că poetul e un pinguin – are aripi cu care trebuie să înoate; sau, și mai bine, că oamenii care locuiesc în case de metal ar trebui să desființeze trăsnetul). Este posibil ca în anii ce vin, procedurile de transsubstanțiere a datelor vor înlocui complet onticul ca paradigma dominantă a motivației artistice în practicile moderne bazate pe cercetare. Pentru acești artiști, interesul va sta nu atât în „a face salturi” cât în „a face punți”; nu atât în a ajunge la concluzii care li s-ar putea părea suspecte logicienilor, cât în a crea punți între fapte, teorii și discursuri care nu sunt adiacente.

Dar sunt de asemenea conștient de faptul că în acest text am încercat doar să cartografieze o rută între experiențele pe care le-am perceput din perspectiva imperativului de a contura o problemă duală – să traseze în mod rudimentar conturul activității mele artistice, dar și să-l dezvolt în termeni teoretici, însă în contextul încercării rudimentare de a indica în același timp domeniul în care ar trebui desfășurat un asemenea proiect (această din urmă problemă este într-un fel o problemă pe care mi-am asumat-o). În momente de neliniște, uneori mă las copleșit de sentimentul că tocmai coordonatele ființei au fost omise din această ecuație tripartită, și să asta constituie un pericol. „Ar trebui să ne amintim aici, odată cu Michel Foucault”, scrie Denis Hollier, „că pentru gramaticii clasici dacă, pe de o parte, « verbul este condiția indispensabilă pentru orice discurs », dacă pragul limbajului « este punctul în care își face apariția verbul », pe de altă parte « întreaga specie a verbului poate fi redusă la unul singur, care înseamnă a fi »”²³

Dacă *a fi* este esențial pentru producția artistică în construcția ei verbală – pentru „a fi” artist –, ce reiese din descrierile practice artistice este calitatea ființării în sine, în toată efflorescența sa nebună extra-discursivă. Din nou ni se prezintă dubla opțiune – concentrarea pe incomensurabilitate în activitatea artistică și în experiența trăită, ceea ce înseamnă adoptarea unei poziții în care „realitatea nu este ceea ce este « dat » cutărui sau cutărui « subiect », ci este o stare a referentului... ce rezultă

din efectuarea unor proceduri de stabilire definite printr-un protocol unanim acceptat,²⁴ sau căutarea unității mistice, o percepere intimă a *nous*-ului, „a minții, diferite de mintea individuală a oricărui om, a mării cristaline și veșnice,²⁵ sentimente ce reflectă evocarea de către Agamben a ritmului ca „*acel extaz primordial ce deschide pentru om spațiul lumii sale – doar pornind de la el se poate trăi libertatea și alienarea, conștiința istorică și rătăcirea în timp, adevărul și eroarea.*”²⁶

„Fenomenologia existențială”, scrie R.D. Laing, „încearcă să caracterizeze modul în care individul trăiește experiența lumii și a sinelui. Nu este atât o încercare de a descrie anumite obiecte ale trăirii, cât de a pune toate experiențele particulare în contextul întregii sale ființări în lume.”²⁷ A fi om este o sarcină complicată de negociere între trăirea interioară și realitatea exterioară, nu ca o funcționare aridă a a percepției, ci ca sediu al strălucirii emoționale radiante, al simțirii. Cum spune și e.e. cummings: „Simt că scrisul e o artă; și simt că artiștii sunt ființe umane.”²⁸ Găsirea sensului propriului loc în realitate (fie ea economică, simbolică etc.) sau găsirea acestui loc, sau înțelegerea unor lucruri despre acesta, găsirea propriului loc în istorie, în prezentul catastrofic al distrugerii mediului, poate fi sprijinită de recursul la teorie sau la filozofie, dar aceste hermeneutici nu pot substitui trăirea directă a acestui proces de înțelegere a problemei – o problemă de ontologie și o problemă de existență, „a treia voce a « vietii »... care nu poate semnifica, deoarece ea este.”²⁹ Experiență subiectivă sau determinare structurală; problema nu se repercutează exclusiv asupra uneia sau a celeilalte.

[1] Roland Barthes, „The Discourse of History”, trad. Stephen Bann, în *Comparative Criticism Volume 3*, ed. E.S. Shaffer (Cambridge: Cambridge University Press, 1981), 6.

[2] Roland Barthes, *Mythologies*, trad. Annette Lavers (New York: Hill and Wang, 1972), 125.

[3] *Ibid.*, 125.

[4] Fredy Gareis și Christian Salewski, „Ein Picasso für Palästina”, *Die Zeit*, 22 iunie 2011, dosar.

[5] Henri Lefebvre, *The Production of Space*, trad. Donald Nicholson-Smith (Oxford și Cambridge: Blackwell Publishing, 1991), 28.

[6] Eyal Weizman, „The Politics of Verticality: The West Bank as an Architectural Construction”, în *Territories*, ed. Anselm Franke (Berlin: KW Institute for Contemporary Art, 2003), 65.

[7] Lefebvre, *The Production of Space*, 36.

[8] Julia Kristeva, „Institutional Interdisciplinarity in Theory and Practice”, în *The Anxiety of Interdisciplinarity*, ed. Alex Coles și Alexia Defert (Londra: Black Dog Publishing, 1998), 19.

[9] Andrea Fraser, „What's Intangible, Transitory, Mediating, Participatory, and Rendered in the Public Sphere?”, *October* 80 (primăvara 1997), 112.

[10] Gregory L. Ulmer, „The Object of Post-Criticism” în *The Anti-Aesthetic*, ed. Hal Foster (Port Townsend: The Bay Press, 1983), 114.

[11] Denis Hollier, *Against Architecture*, trad. Betsy Wing (Cambridge și Londra: MIT Press, 1992), 65.

[12] *Ibid.*, 65.

[13] Jacques Lacan, *Ecrits: A Selection*, trad. Alan Sheridan (New York și Londra: W.W. Norton & Company, 1977), 5.

[14] Ryan Holmberg, *I Speak Publish: Two Sasaki Maki Mangas* (text nepublicat oferit de autor, 2005), 4.

[15] Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, trad. Stephen Rendall (Berkeley, Los Angeles și Londra: University of California Press, 1988), xv.

[16] *Ibid.*, xix.

[17] Bourdieu, *The Logic of Practice*, trad. Richard Nice (Stanford: Stanford University Press, 1990), 81.

[18] Irit Rogoff, *Terra Infirma: Geography's Visual Culture* (Londra și New York, Routledge, 200), 71.

[19] *Ibid.*, 73, 96.

[20] Norman O. Brown, *Life Against Death*, (Hannover: Wesleyan University Press, 1959) 236.

[21] *Ibid.*, 236.

[22] Bourdieu, *The Logic of Practice*, 86.

[23] Hollier, *Against Architecture*, 66.

[24] Jean-François Lyotard, *The Differend*, trad. Georges Van Den Abbeele (Minneapolis: University of Minnesota, 1988), 4.

[25] Ezra Pound, citat de Lewis Hyde, *The Gift: Imagination and the Erotic Life of Property* (New York: Vintage Books, 1983), 217, 218.

[26] Giorgio Agamben, *The Man Without Content*, trad. Georgia Albert (Stanford: Stanford University Press, 1999), 100.

[27] R.D. Laing, *The Divided Self* (Middlesex: Penguin Books, 1965), 17.

[28] e.e cummings, *six nonlectures* (Atheneum: Atheneum Press, 1969), 63.

[29] *Ibid.* 64.

.....

Michael Baers (născut în 1968, în Los Angeles) realizează benzi desenate și lucrări bazate pe publicații încă din 2004. În luna mai 2014, romanul său grafic, *An Oral History of Picasso in Palestine*, a fost publicat online de *Haus der Kulturen der Welt*, ca urmare a unei comenzi lansate de Berlin Documentary Forum. Lucrările lui Baers au fost expuse, printre alte locații, la Van Abbemuseum, Kunstlerhaus Graz, Vancouver Contemporary Art Gallery, Nicolaï Center for Contemporary Art, Lund Konsthall și Tallinn Art Hall. De asemenea, a expus și în contextul celei de-a șase-a ediții a evenimentului *Momentum*, în Norvegia, celei de-a zece-a ediții a Bienalei de la Sharjah, la Manifesta 8 și la cea de-a doua ediție a Bienalei de la Rennes. Benzile sale desenate și scrierile sale au fost publicate în *e-flux journal*, *A Prior*, *Fucking Good Art*, *Chto Delat*, *Modern Painters*, precum și în multe ale reviste și inițiative tipărite. La ora actuală, Baers lucrează la o carte despre Sahara de Vest și regimurile post/coloniale ale reprezentării, sprijinit prin Grantul Zed (fostul Grant pentru Cercetare Artistică *CDA Projects*).

Michael Baers



O ISTORIE ORALĂ ASUPRA PROIECTULUI PICASSO ÎN PALESTINA (fragment)

Introduction

26 iulie 2011: Portretul făcut în 1943 de Picasso amantei lui, Françoise Gilot, *Buste de femme*, a călătorit cu un avion cargo KLM de la aeroportul Ben Gurion până la aeroportul Schiphol de lângă Amsterdam.

De aici, a mers cu camionul până acasă, la Van Abbemuseum, în Eindhoven.

Lucrarea *Buste de femme* sosise în săptămâna aceea la aeroportul Ben Gurion, după ce fusese expusă timp de patru săptămâni la Academia Internațională de Artă din Ramallah (IAAP).

Împrumutarea acestei lucrări de către IAAP de la Van Abbemuseum, o inițiativă a directorului artistic al IAAP, Khaled Hourani, era un proiect care ajunsese să se numească *Picasso în Palestina*.

Pe 24 ianuarie 2012 l-am întrebat pe Louis Baltussen, conservator-șef la Muzeul Van Abbe, despre drumul de întoarcere...

„Când tabloul s-a întors, a trebuit să așteptăm cinci zile. Am adus lucrarea la vamă, dar pentru că venea din Ramallah, a trebuit verificată.

Cred că era atunci o coadă de cinci zile pentru obiecte. Așa mi-aduc aminte. Deci și noi a trebuit să așteptăm cinci zile. Apoi au dat drumul la tablou.

Pentru că voiam să știu sigur dacă au deschis sau nu lada, la Ramallah am făcut un anumit lucru. Vedeți dumneavoastră, cadrul lăzii din interior, cadrul de transport, avea un șir de șuruburi cu cap în cruce.

Am fixat toate șuruburile în aceeași poziție, cu excepția unuia, de la colț. Am schimbat un șurub, ca să știu sigur dacă au deschis cadrul la vamă. Până la urmă nu l-au deschis. Am știut după șuruburi.”

Puteam spune că povestea se termină aici. Dar pentru mine, ecurile continuă să reverbereze, provocând un fel de vertij, o senzație că timpul se mișcă în două direcții: spre viitor, unde apariția lui Picasso la Ramallah a prevestit integrarea Palestinei în rețeaua globală de artă, și înapoi, spre trecut, spre începutul poveștii, desemnând arbitrar oricare eveniment ca fiind începutul ei – fie începutul aproximativ al proiectului, fie începutul aproximativ al conflictului în sine. După mine, interacțiunea dintre aceste două orientări a creat un complex de temporalități în mișcare, un sentiment al unui timp dizarmonic, potrivit cu spațiul fragmentat al ocupației, un spațiu dizarmonic creat de harta de la Oslo.

Spațiul modernist fracturat al lucrării *Buste de femme* s-a întâlnit cu această dezordine; s-a întâlnit, de asemenea, cu micuțul cub alb construit pentru *Buste de femme în singura sală de cursuri a Academiei, ca o versiune la scară redusă a unei galerii din Occident*.

Toate aceste elemente au interacționat în moduri pe care le bănuiesc complexe și volatile, dar în momentul în care tabloul a ajuns la Ramallah, modurile în care organe de presă diferite au prezentat știrea a arătat o situație mult mai simplă: un tablou valoros al lui Picasso a sosit în Ramallah – un triumf pentru organizatori, Autoritatea Palestiniană, dar mai ales pentru aparatul de securitate al AP. Punct. Au existat diferențe minore de focalizare, de schițare a culorii locale și de aranjare a elementelor, dar aceste diferențe superficiale indicau de fapt asemănarea de profunzime pe care o aveau aceste reportaje, în primul rând pentru că prezentau aceste elemente, și în al doilea rând pentru că formau din ele o narațiune coerentă.

Întrebarea pe care am început să mi-o pun a fost: ce s-ar putea, de fapt, produce prin aceste relatări în presă? Va oferi o imagine autentică a Palestinei actuale, sau va deveni din nou materie primă pentru o reprezentare spectaculară a conflictului? Spectacolul fiind celălalt teren pe care se desfășoară conflictul. Uneori mă gândeam că acesta este rezultatul posibil. Deci, interesul meu pentru firul narativ al mass-media exista doar dacă dezvăluia anumite ciudățenii ideologice care iau forma unor deprinderi de articulare, moduri de a face lucrurile, să pară banale. Și, în orice caz, asta era tot ceea ce putea rezulta din reducerea perioadei de doi ani de gestație a proiectului la câteva paragrafe – banalizarea proiectului. Eram curios cu privire la detaliile ce fuseseră lăsate în afara acestor paragrafe – discuțiile, corespondența pe e-mail, faxurile și telefoanele – toate chestiile banale de procedură care în acest context nu sunt deloc banale. Pentru că lucrul care mi s-a părut interesant la proiect a fost exact modul în care părea să tindă spre a se confunda cu cotidianul. Prea tehnice și prea ne-sexi pentru a fi menționate mai mult decât în treacăt, aceste detalii erau, poate, punctele în care proiectul ar fi putut dezvălui ceva semnificativ despre felul în care funcționează astăzi ocuparea Cisiordaniei de către Israel.

Aceasta a fost, de fapt, intenția declarată a inițiatorilor proiectului, de a demasca ocupația transportând o lucrare de artă valoroasă din Occidentul dezvoltat în Palestina. Toate detaliile cotidiene ce surprindeau desfășurarea proiectului surprindeau, de asemenea, ocupația – coincideau. Dacă așa stau lucrurile, atunci trebuia să se știe în detaliu cum au mers toate, inclusiv cu perioadele de așteptare, inclusiv cu neînțelegerile și incertitudinile, cu tot universul birocratic al legilor, reglementărilor și acordurilor internaționale ce guvernează orice pas al comerțului transnațional legal, și cu lumea nebuloasă a pilelor și a agenților politici, necesară pentru a naviga printre ele.

Teoreticienii cibernetici știu că informația este strâns legată de entropie, care este o măsură a dezordinii.

Ziaristii mai știu că poveștile nu se scriu adăugând informații, ci eliminându-le.

Ca să aveți analogie potrivită pentru acest proces, gândiți-vă la imaginile digitale. În toate imaginile digitale există zgomot de fond – fie el Gaussian, Cauchy, „impulsiv”, zgomot generat de fotoni sau de distorsiune.

Obținerea unei imagini digitale convențional bune implică eliminarea pe cât mai mult posibil a acestui zgomot.

Într-un context înrudit – cel al înregistrării sunetului – sensul expresiei „zgomot de fond” este de „sunet nedorit”, iar unul din aspectele trecerii de la societatea analogică la cea digitală este faptul că zgomotul de fond încetează să mai facă parte integrantă din tehnologia de înregistrare, devenind în schimb „deșeu” acesteia.

La un moment dat am găsit un citat al poetului Palestinian Hussein Barghouti...

În februarie 2012, la șapte luni după ce *Buste de femme* se întorsese în Olanda, am ajuns și eu în Ramallah. Palestina pe care am vizitat-o atunci nu mai era aceeași cu locul în care fusesem cu două

veri înainte. „Fără detalii nu există viziune”. Zgomotul de fond înseamnă detalii. Cu cât recuperam mai mult zgomot de fond în reprezentarea proiectului, cu atât mai bine puteam vedea ocupația așa cum este și modul în care funcționează.

Diferențele erau în același timp vizibile imediat dar și subtile în general. Pe de o parte, nu se schimbaseră multe; pe de altă parte, totul era diferit. Diferențele proveneau atât din factori interni, cât și externi.

În septembrie anul precedent, după multe luni de amenințări, Autoritatea Palestiniană a cerut în mod formal Națiunilor Unite recunoașterea calității sale statale. În mod previzibil, atât Israelul, cât și SUA s-au opus vehement, un lucru care, din punct de vedere al relațiilor internaționale le puneă într-o situație incomodă.

Falsa criză care a urmat a implicat negocierea unui compromis între nevoia Autorității Palestiniene de a apărea ca parte care-și respectă promisiunea de a acționa unilateral, și nevoia Statelor Unite de a evita un veto asupra chestiunii în Consiliul de Securitate, punând astfel sub semnul întrebării recenta apropiere de lumea arabă a președintelui Obama.

În noiembrie, la două luni după discursul triumfător al lui Abbas la ONU, Consiliul de Securitate a emis discret o declarație care spunea să se hotărâse clasarea chestiunii.

Nu urma să aibă loc vreun vot disputat sau jenant în Adunarea Generală. Dar nesupunerea Autorității Palestiniene nu a fost uitată.

Spre sfârșitul lui octombrie, Palestina a fost primită la UNESCO cu 107 voturi pentru și 14 împotriva, cu 52 de abțineri; SUA și-au retras imediat sprijinul financiar către organizație. În lunile care au urmat, donatorii din Europa au redus și ei fondurile.

Congresul SUA a mers în aceeași direcție, exacerbând deficitul bugetar al Autorității, aflat deja în rapidă creștere. Aceasta a fost baza crizei fiscale care amenința când am ajuns acolo capacitatea de guvernare a Autorității și care se combina cu schimbările generalizate care se puteau vedea peste tot în Ramallah.

Se simțeau în murmurul comerțului, în prevalența panourilor publicitare... în construcțiile în desfășurare, semne ale consumului ostentativ tipic pentru societățile considerate „moderne” și „democratice”.

Am găsit un restaurant Kentucky Fried Chicken și un local Pizza Hut în locul în care umblasem cu un amic printre ruine vara trecută.

Există sentimentul unei crize manifeste, dar criza fusese gestionată atât de mult timp, încât această nouă criză a fost primită de unii ca o ieșire din normalitatea obișnuită, hiper-manageriată a orașului de după tratatul de la Oslo.

Adevărat, mulți urmau să sufere, dar erau și ocazii favorabile. Indiferent cu cine vorbeam, eram mereu reorientat către exigențele momentului.

Proiectul integral poate fi văzut online sau descărcat în format PDF de la adresa:
<http://berlindocumentaryforum.baers.hkw.de>

.....

Michelle Teran



GHIDURI PENTRU VIITOR: DE LA INFORMAȚIE, ACASĂ. FOLGEN [URMĂRIRE]

În *Future Guides: from information to home* (Ghiduri pentru viitor: de la informație, acasă), creez lucrări de artă ce reflectează asupra relației dintre arhivele online și domeniul fizic, analizând noțiunea de ghid ca persoană, hartă sau metodă. Această cercetare artistică se concentrează pe rolul dominant pe care-l joacă producția de imagine în viața de zi cu zi și tensiunea dintre arhivele publice și experiența personală. Analizez diferitele relații generate prin schimbarea de perspective și subiectivități care permit lecturi multi-dimensionale ale locuirii care își au originea într-un material-sursă original, arhiva online. Cercetarea a necesitat o diversitate de metode: studierea arhivelor, mapping/cartografiere, creare de imagini, generare de texte, înregistrări de interviuri și deplasări pe teren.

Fiecare lucrare este construită în jurul studierii arhivelor online generate în rețelele de socializare – un film de pe YouTube, o postare pe un blog sau o fotografie – care devine impulsul pentru a călători către cineva sau către ceva, acolo unde sensul iese la iveală atât prin procesul observației cât și prin cel al călătoriei. Experiența acestei călătorii devine punctul de pornire al fiecărei lucrări, care este de fapt o repovestire a acelei expediții. Folosesc strategii de mișcare și de translație – între limbă, apropiere de text și de voce, între domeniul fizic și cel online, între cartografiere și povestire, și între diferite forme estetice – pentru a crea diverse microistorii ale persoanelor care vorbesc despre viața în societatea conectată la rețele și despre noțiunea de „acasă”.

Dezvoltarea unei metode de cercetare a pornit de la inspirația din practicile actuale în cadrul artei digitale și, de asemenea, de la o practică microstorică ce-și face acum apariția în arte. Acestea ar putea fi considerate practici distincte, dar multe dintre caracteristicile și trăsăturile fiecăreia sugerează existența a numeroase suprapuneri. Între acestea se găsesc utilizarea arhivelor și deplasarea prin ele, studierea unei rețele de relații sociale, relația dintre individ și societate, importanța povestirii și relația dintre cuvinte și imagini.

Folgen (2012) se folosește de narațiunile deja existente ale celor care încarcă filme pe YouTube, pentru a construi un peisaj media multistratificat al Berlinului. Utilizând o abordare subiectivă, care interconectează cartografierea, literatura și performance-ul *live*, combin fragmente de imagini și sunete din filme de pe YouTube cu propria mea narațiune, folosind urmele lăsate în sfera publică a internetului de cei care au făcut filmele pentru a urmări oameni prin tot orașul. Prin acest proces, orașul devine un loc ce va fi locuit și perceput prin narațiunea altcuiva – prin punerea în situația altcuiva. Proiectul este un amestec intenționat de realitate și ficțiune, o narațiune țesută pe tema dorinței.

Lucrarea *Folgen* a fost prezentată sub formă de prelegere performativă, carte de artist și instalație

Michelle Teran este o artistă născută în Canada a cărei practică angajează în mod critic mediile, conectivitatea și percepția în contextul urban. Ea repropune ca limbajul supravegherii, cartografierii și al rețelelor sociale să construiască scenarii unice care să chestioneze puterea convențională și relațiile sociale. Lucrările sale acoperă variate medii: performance-ul, instalația, cărțile și filmul. În prezent este cercetător bursier al Programului Norvegian pentru Cercetare Artistică la Academia de Artă și Design din Bergen (2010-2014). Michelle Teran este câștigătoarea Transmediale Award (2010), Turku 2011 Digital Media & Art Grand Prix Award și deține mențiuni la Prix Ars Electronica (2005, 2010) și la Vida 8.0 Art & Artificial Life International Competition. Actualmente trăiește și lucrează la Berlin.

Flis Holland



De aici până acolo sunt 2837 de kilometri, și poate că nici nu-i o distanță prea mare. Drumul este pe uscat și pe mare; în linie dreaptă sunt mult mai apropiate.

Aceasta este o casă din anii 1970, cu grădină mare în față și în spate. Casa are un garaj dublu și o alee, dar în orice caz strada este largă și cu multe locuri de parcare. De o parte și de alta a drumului crește iarbă, după care urmează poteca, iar apoi peluza. Cândva era un cireș frumos cu flori chiar lângă strada auto; pomul nu a fost curățat niciodată, iar în luna mai, în fiecare an, era atât de plin de flori roz încât nu se mai vedea absolut nimic de la fereastra din spate. După ce ne-am mutat de acolo, cireșul a fost tăiat.

Fotografie originală: Main, Brian. 2008. BBC.co.uk,
http://news.bbc.co.uk/2/hi/in_pictures/7602062.stm (accesată iulie 2014). 466x300 pixeli la 72 ppi. Color.

Stau la computer și introduc adresa. Acum sunt mai multe rezultate decât data trecută, când nu apărea decât prețul de vânzare din 2004 și o imagine din satelit, neclară, a locului în care fusese cândva pomul. Mă miră foarte tare să aflu că de fapt casa e la vânzare. Descarc specificația unui agent imobiliar, care vine la pachet cu un plan al imobilului și o serie cuprinzătoare de fotografii ce arată interiorul și exteriorul proprietății.

Mă uit îndelung la poze. Tot ceea ce fusese înăuntru este acum scos și complet renovat, încât aproape că nu-l mai recunosc. Parchet laminat, o canapea uriașă de piele și jaluzele verticale în toate camerele. În spate e atașată acum o seră de prost gust, ale cărei ornamente pseudo-Victoriene sculptate nu cadrează cu liniile simple ale clădirii. Singurul lucru care a rămas neatins este scara, genul acela de balustradă dreaptă caracteristică proprietăților imobiliare din zonă.

Fotografia este făcută din capătul de jos al scărilor, cum privești spre platforma dintre cele două rânduri de trepte. Holul e îngust; fotograful a stat probabil în cadrul ușii de la living ca să prindă o porțiune atât de mare din scară.

Fotografie originală: Yates, Lucy. 2008. BBC.co.uk,
http://news.bbc.co.uk/2/hi/in_pictures/7602062.stm (accesată iulie 2014). 466x300 pixeli la 72 ppi. Color.

Rezist impulsului de a suna la vechiul meu număr de telefon și mă mulțumesc cu a-l recita în minte, lanțul numerelor formând imediat ritmul acela cunoscut. În schimb mă hotărâsc să scriu la vechea mea adresă. Descriu pe scurt ceea ce fac în prezent și întreb dacă ar fi posibil să fac o vizită. Îi asigur pe proprietari că n-o să fac fotografii cu interiorul clădirii. Le dau noile mele date de contact.

Aștept o lună. Nu primesc nici un răspuns și mă simt, în mare măsură, ușurată; pe moment, nu putusem să rezist ispitei casei, însă de la un pic de distanță îmi dau seama că e posibil să-mi fi compromis întrebările din planul de cercetare. Pe urmă, într-o dimineață de aprilie, primesc un e-mail de la proprietara actuală care îmi exprimă un interes politic pentru cercetarea mea și mă invită să fac o vizită. Nu-mi trebuie mai mult de câteva minute să răspund și stabilim data.

Fotografie originală: Neatribuită. 2012. [huffingtonpost.co.uk](http://www.huffingtonpost.co.uk),
http://www.huffingtonpost.co.uk/2012/09/26/uk-weather-floods-storms-rain-wind-north_n_1916370.html (accesată iulie 2014). 640x468 pixeli la 72 ppi. Color.

Facem drumul în iunie, o lună îngrozitor de ploioasă, ce culminează cu o inundație; zona este afectată grav. Circuitul pe care mi l-am propus să coincidă cu vizita este un fiasco total. Toate excursiile cu barca sunt anulate, o pâclă deasă încețosează priveliștea spectaculoasă către drumul de pe dig și cu toate că ținem drumul de coastă, avem noroc dacă vedem spoilerul mașinii din fața noastră. Într-o pauză scurtă când ploaia s-a oprit, repurtăm singura noastră victorie, stând în picioare pe o bucată vântoasă a Zidului lui Hadrian până reușim să facem fotografiile care să dovedească realizarea noastră. Oprim într-o parcare din centrul orașului și așteptăm să se potolească ploaia. Geamurile mașinii se aburesc. Femeia mă sună pe numărul temporar de mobil, îmi cere scuze că a fost blocată la serviciu de apele umflate și anulează întâlnirea. Este penultima zi a excursiei mele și nu pot să reprogrez vizita.

Mergem cu mașina până la proprietatea imobiliară și parcăm la câteva străzi distanță. Simt cum mă cuprinde panica. Știu că-ți dai seama, că ești curios, dar eu glumesc pe seama curiozității. Ne dăm jos din mașină, ne luăm aparatele foto cu noi și cum urcăm spre casă, cerul se întunecă brusc ca un efect special de trei parale. Eu fac o glumă prostească. Lumina e așa de slabă când ajungem noi în fața casei încât am nevoie de un trepied, pe care nu l-am luat cu mine, iar pozele o să iasă în ceață.

Fotografie originală: Neatribuită. BBC.co.uk,
http://news.bbc.co.uk/2/hi/in_pictures/7602062.stm (accesată iulie 2014). 466x300 pixeli la 72 ppi. Color.

Acesta este spațiul transformat al unui magazin la parterul unui bloc de apartamente de culoare roz-somon din anii 1920. Un rând scurt de trepte se ridică de la nivelul străzii la ușa galeriei, care este centrul fațadei. De o parte și de alta sunt două ferestre mari.

Este sfârșitul lunii ianuarie și temperatura se menține puțin mai sus de minus 20. În interiorul galeriei, în nișele de sub ferestre se află calorifere cu elemente mici, iar o supraveghetoare își trage scaunul puțin mai aproape de unul din ele.

Sala principală măsoară aproximativ 6m pe 15m și este luminoasă și aerisită datorită fațadei de sticlă. În peretele îndepărtat este o ușă încuiată, iar în stânga un coridor care duce spre partea din spate a galeriei, care este aproape jumătate cât cea principală. Aici ferestrele sunt acoperite cu hârtie pentru a masca vederea spre curtea din spate, iar lumina este slabă. Cadrul unei uși, care duce probabil spre același spațiu central ca și ușa încuiată de pe partea cealaltă, este și el acoperit cu o foaie groasă de hârtie albă. O lumină slabă pătrunde prin acest ecran, devenind mai puternică pe măsură ce lumina zilei pălește.

În galerie sunt așezate casete făcute la comandă. Având o lungime de 10 centimetri, cu o lupă la un capăt și plexiglas la celălalt, casetele sunt vopsite în aceeași nuanță de alb ca și pereții din jur. Câteva sunt suspendate de sârme întinse din perete-n perete la nivelul ochilor, iar sistemul este ținut întins cu greutate de fier. Altele atarnă de tavan la înălțimi care solicită privitorul să se aplece sau să îngenuncheze, fiind legate de greutatea aflate pe podea sub ele.

Fotografie originală: Quinn, Liam. 2008. BBC.co.uk,
http://news.bbc.co.uk/2/hi/in_pictures/7602062.stm (accesată iulie 2014). 466x300 pixeli la 72 ppi. Color.

Stau în colț și privesc. Te încercă emoțiile și senzațiile de incertitudine. Cablurile care susțin prima casetă – liniile lor încordate întinse de-a lungul sălii principale, care te întâmpină chiar în clipa în care intri pe ușă – par niște obstacole. Scrutezi încăperea, evitându-mi privirea, și-ți scuturi zăpada care se topește de pe cizme. În sfârșit te apropii de casetă și-ți îndrepti corpul, apoi te apropii cu ochiul de lentilă, te oprești ca să focalizezi și privești atent prin ea.

După un timp te îndrepti și te uiți la spațiul galeriei care se află chiar în fața casetei, după aceea la pozițiile celorlalte casete din cameră, iar apoi din nou prin lentilă. În cele din urmă te uiți la mine și-mi ceri voie să te apleci sub cablu și să vezi restul expoziției. Eu aprob, desigur.

Fotografie originală: Gambone, James. 2008. BBC.co.uk,
http://news.bbc.co.uk/2/hi/in_pictures/7602062.stm (accesată iulie 2014). 466x300 pixeli la 72 ppi. Color.

Stai în picioare în fața unei scări puțin cam prea lată pentru holul îngust în care este amplasată și a cărei mână curentă pare să fie ruptă. Holul, scările și platforma dintre cele două rânduri de trepte sunt acoperite cu o mocheta închisă la culoare și cu un imprimeu floral cumva prea strident. Pereții sunt bej, tapetați. Lumina este slabă.

Te afli pe platforma dintre cele două rânduri de trepte, uitându-te înapoi spre locul unde stătuseși în picioare cu doar o clipă în urmă. În dreapta sunt două uși, ambele închise, și o ușă în stânga întredeschisă. Trebuie să te apleci ușor deasupra ca să vezi ceva și te freci de peretele platformei, care se află în spatele tău. Apoi te afli mai sus pe trepte, în genunchi pe podeaua coridorului, privind atent în urmă printre balustrade.

Mocheta este prea netedă, chiar lucioasă în unele locuri, iar linia treptelor nu e chiar dreaptă. La uși clanțele par să lipsească, iar fibra lemnului iese prea mult în evidență. Este destul de greu să-ți păstrezi focalizată privirea cu un ochi închis, însă ți se pare că balustradele sunt prea aproape de tine.

Ești din nou la parter, privind încă o dată locul de unde ai pornit, însă de data asta dintr-un punct mai jos al coridorului, la o intersecție în formă de T. Te întorci la dreapta și lumina se schimbă. Acolo e o ușă albă de la o cameră de serviciu cu un panou superior jivrat și un panou inferior de lemn care a fost scos cu forța și apoi lăsat să se sprijine de perete. În spatele tău, năvălește soarele prin panoul spart al ușii din față, jucându-se pe peretele de vizavi și prinzând marginile unui morman de sticlă de pe covor.

Fotografie originală: Neatribuită. Nedată. BBC.co.uk,
http://www.bbc.co.uk/insideout/content/image_galleries/north_east_floods_s14_w3_gallery.shtm?14 (accesată iulie 2014). 470x303 pixeli la 72 ppi. Color.

.....

Flis Holland (născută în 1981) este artistă britanică, iar în prezent locuiește și lucrează în Finlanda. În 2011, artista s-a mutat la Helsinki pentru a elabora o lucrare de doctorat la Academia Finlandeză de Arte Frumoase, cercetarea ei fiind subvenționată de Fundația Kone. În 2014, Holland a avut expoziții individuale în Marea Britanie și în Finlanda și a ținut prelegeri cu un caracter parțial public despre lucrările ei din Islanda.

Rachel Mader



NARAREA STRUCTURILOR: DESPRE CUM ANUME SE POATE SCRIE ÎNTR-UN MOD ANALITIC DESPRE EXPERIENȚELE PLIMBĂRII, AUTO-REPREZENTAREA DIGITALĂ ȘI ARHIVELE FRAGMENTARE DIN ARTA CONTEMPORANĂ

„Toate formele de artă sunt organizate” – multă vreme, această expresie a fost evidențiată pe prima pagină a grupului critical practice, un cluster interdisciplinar de artiști individuali, designeri, curatori și alți cercetători, care din 2007 lucrează în sfera unor noțiuni și posibilități ale „practicii critice în artelor”¹. Această propoziție banală pare să rezume într-un mod simplu ceea ce după părerea mea lipsește din narațiunile istoriei artei și studiilor culturale: arta nu are doar un context în cadrul căruia este produsă și receptată, reflecții care de acum fac parte din gândirea curentă despre condițiile producerii artei. La fel de importante pe cât este contextul, care de obicei cuprinde aspecte politice, culturale și sociale, sunt acele condiții care încadrează producția într-un mod latent sau chiar ascuns. Astfel de condiții „invizibile” afectează mai ales structurile organizaționale care sunt modelate de intersecțiile mai multor domenii și discursuri diferite, cu agende divergente – de la economie și afaceri la politică guvernamentală, media și sociologie, precum și diverse tendințe din teoria critică. Astfel de structuri supradeterminate nu doar definesc modul și condițiile în care sunt plătiți artiștii (fie prin fonduri din proiecte sau printr-un premiu, sau mult mai puțin frecvent printr-un salariu regulat), unde și cum sunt expuse lucrările lor și cine definește narațiunea interpretării ei, ci ele determină și încadrarea arhitecturală și locațională și consecințele pe care le are aceasta pentru receptarea unei practici. În plus, ele dau formă producției artistice în sine prin crearea condițiilor în care devin posibile practici precum cele la scară mare, orientate asupra procesului, intervenționiste sau determinate de societate. În anii din urmă, structurile în cadrul cărora este stimulată și validată arta contemporană nu doar s-au înmulțit, ci s-au și dezvoltat în direcția unui peisaj cu extraordinar de multe fațete ale diferitelor forme de organizații artistice care au încercat adeseori să urmeze nevoile producției artistice într-un mod creativ.

O excursie la Londra în 2006 mi-a întărit impresia că acest oraș dispune de un peisaj instituțional de o extraordinar de mare diversitate de structuri și forme de organizații, chiar și în context internațional. Am dobândit această impresie nu doar printr-o cercetare online avansată despre centrele artistice, ci mi-a fost confirmată și prin vizitarea lor la fața locului, văzându-le arhivele și vorbind cu operatorii lor. După doi ani am început proiectul de cercetare *Organizația artistică contemporană* în care explorez motivele acestei situații excepționale, examinez modul în care arată exact și ce înseamnă pentru artiști, pentru modurile lor de producție, interacțiunea dintre cei ce comandă lucrări și artiști, cadrul cultural-politic și economic și felul în care lumea artei britanice vorbește despre toate acestea². Metodele pe care le-am folosit pentru a obține documentele și informația de care am avut nevoie sunt înrădăcinate în diverse discipline și au la fel de mult în comun cu cercetarea în domeniul artei pe cât au cu metodologiile științifice tradiționale. Următorul text va

scrie ca exemplu câteva aspecte ale acestei modalități transdisciplinare de cercetare, prin aceasta pledând pentru analiza atentă a structurilor organizaționale în scopul de a ști mai multe despre formele pe care le iau acestea, despre cum funcționează și cum putem noi acționa în cadrul lor și prin ele. În loc să rămână implicită și nerecunoscută, cercetarea structurilor organizaționale trebuie să fie centrul narațiunilor noastre profesionale.

Observarea prin intermediul plimbării

În prima mea vizită la Londra bineînțeles că nu-mi făceam iluzii în ceea ce privește statutul acestui oraș: Londra este, de suficient de multă vreme, unul dintre cele mai importante centre artistice din lume. Cu toate acestea, reputația ei este pe cât de bine cunoscută pe atât de dubioasă. Acest lucru s-a datorat în mare măsură amestecului aparent total dintre bani și artă până acolo încât se spune despre unul dintre fenomenele recente ale vieții artistice britanice, ceata infamă care și-a luat denumirea de *Young British Artists / Tinerii Artiști Britanici* (pe scurt YBA) că este un produs al unuia dintre patronii ei importanți, Charles Saatchi, expert în publicitate și prin această postură responsabil cu propaganda figurii iconice a Partidului Conservator, Margaret Thatcher.³ Monstruoasa coaliție dintre bani și artă în zilele noastre are multe și diverse manifestări, printre care botezarea unor secții ale muzeelor cu numele donatorilor este una dintre cele mai evidente și prin aceasta probabil și destul de inofensive.

Este însă clar că realitatea pe care am întâlnit-o pe teren era mult mai complexă, contradictorie și mult mai interesantă decât reiese din această narațiune. Acest lucru a devenit evident pur și simplu când m-am plimbat pe străzi și am vizitat câteva din acele instituții care continuă să modeleze imaginea uluitoare a acestui oraș. Nu a fost întotdeauna ușor să găsesc aceste instituții, unele dintre ele destul de cunoscute cum ar fi Cubitt: nu este o raritate ca până și case de mărime medie și respectate pe plan internațional să nu fie situate în locuri unde oamenii să trebuiască doar să meargă pe jos până acolo și să le treacă pragul. De fapt ele sunt în mod frecvent aproape ascunse în curțile din spate (precum Cubitt), în zone industriale sau ușa lor de la intrare nu atrage atenția prin nimic, undeva într-o zonă rezidențială liniștită, cum este în cazul Chisenhale Gallery din East End sau The Showroom din vestul Londrei, ambele fiind locuri care fac parte din ceea ce s-ar putea numi o lume artistică renumită pe plan internațional, plină de talente și tendințe în afirmare.⁴ Astfel devine clar că aceste instituții nu pledează pentru scopurile și existența lor exercitându-și o putere reprezentativă legată de locație (ceea ce, pe de altă parte, este o realitate în cazul Tate Modern), ci că de fapt intră în legătură cu publicul lor prin alte canale și nu prin aspectul lor spațial. Este mai probabil ca alegerea poziționării lor geografice să decurgă din rațiuni financiare, politice și culturale. Ne putem face o idee despre fundalul politic și cultural al acestor locații din modul în care aceste instituții își concep intrarea în spațiile lor. Destul de des se pot observa firme în afara clădirii care par invitații adresate eventualilor trecători, folosind un cuvânt care indică în mod clar faptul că ceea ce comunică nu se adresează în primul rând cunoscătorilor sau colegilor din lumea artei. Dimpotrivă: cu doar câteva cuvinte simple încearcă să stabilească un prag scăzut de accesibilitate. „Organizația de artă contemporană”⁵ Gasworks (care pe lângă expoziții oferă spații de lucru și rezidențe internaționale), de exemplu, este situată într-o zonă rezidențială liniștită și li se adresează eventualilor vizitatori subliniind pur și simplu faptul că deși ușile sunt închise (trebuie să suni la ușă pentru a putea intra în spațiu), de fapt ele sunt deschise. The Showroom, „un spațiu al artei contemporane focalizat pe o abordare a producției în mod colaborativ și bazat pe proces”⁶ este de asemenea amplasat într-o zonă rezidențială și multiculturală și subliniază faptul că vizitarea expoziției este liberă și că „toată lumea” este binevenită. Acele mici indicii coincid cu politicile culturale din Marea Britanie, care în ultimele câteva decenii și-a structurat susținerea pe categorii politice precum incluziunea și implicarea în viața comunității.⁷ Putem vedea acest lucru nu doar uitându-ne la formulările de pe firmele de la intrare, ci – așa cum am argumentat mai sus – și la zonele urbane unde se află aceste organizații și la ceea ce au în program, care printre altele oferă evenimente menite să interacționeze cu comunitatea locală. Un alt indicator ar putea fi modul în care restaurantul este conceput nu ca un loc al conversației distinsă despre arta înaltă după o vizită la expoziție (ca să ne exprimăm puțin cam tranșant), ci ca loc obișnuit pentru oamenii muncii cărora le place să servească „prânzuri vegetariene delicioase” ca la Beaconsfield, care se autodescrie ca „un spațiu critic al întrebărilor creative.”⁸

Și totuși, în ciuda acestor prime confruntări cu exterioarele destul de atipice și/sau contextele locale ale unora dintre organizațiile artistice, interioarele lor sunt înscrise în coordonatele destul de rigide ale „cubului alb” obișnuit: ziduri albe în spații expoziționale care adăpostesc tot felul de obiecte diferite, declarându-le ca fiind artă prin prezentarea lor într-un mediu alb, curat, liniștit, în mod clar separate de toate funcțiile utilitare și de obicei prezentate cu o formă sau alta de texte explicative sau interpretative. Acest lucru nu este surprinzător ca atare, însă eu consider că are consecințe destul de importante de pomenit și anume: pe lângă sarcinile pe care le primesc organizațiile prin politicile culturale, cu și prin interioarele lor ele trebuie să și mențină o relație cu diverse feluri de grupuri specializate de colegi care folosesc și ele alte legi, cele ale „domeniului relativ autonom al artei.”⁹ În cazul Tate Modern – ca să dăm exemplul cel mai spectaculos din Marea Britanie – aceste cerințe divergente nu creează multe probleme deoarece exteriorul deosebit de reprezentativ adăpostește o colecție la fel de respectată, evenimente de ultimă oră pe tema fenomenelor de artă recente și un spațiu larg acceptat și foarte folosit pentru interacțiunea socială, ca să nu mai vorbim de un context interesant de sponsorizare. Evident, condițiile nu sunt chiar atât de ușoare atunci când e vorba de spații cu un *brief* mai diversificat, cum este cazul majorității organizațiilor pe care tind să le susțină Arts Council. Peckham Platform, ca să dăm doar un exemplu, este unul dintre acele spații al căror aspect nu urmează o logică coerentă: poziționarea locală la marginea unei piețe publice imense în centrul unei zone cu o societate deosebit de amestecată, designul lui exterior de actualitate sau programul ambițios (care până în 2013 a fost curatoriat printr-o școală de arte din Londra) dau impresia unui context pe mai multe niveluri cu care organizația interacționează.¹⁰ Acest punct de pornire provocator este rezumat în viziunea declarată a spațiului: „Viziunea noastră este aceea că relația dintre comunități și mediul lor local poate porni de la colaborarea cu artiști contemporani și se poate modela cu ajutorul acesteia.”¹¹ Și tocmai în enunțuri simple și clare ca acesta, cerințele unui domeniu relativ autonom al artei se transformă în aserțiuni în cadrul unui „sistem relativ eterogen”, termen introdus de istoricul artei Isabelle Graw ca mod de adaptare a conceptului lui Bourdieu în replică la evoluțiile recente din lumea artei.¹² În contextul descris mai sus, acest lucru înseamnă că artiștilor li se cere nu doar să interacționeze în cadrul unei constelații sociale anume, o interacțiune care ar putea avea termen nedeterminat și zero rezultate, atitudine artistică ce corespunde „sistemului relativ autonom al artei.” În situația actuală, în orice caz, artiștii sunt incluși în formarea reflecțiilor și perspectivelor comunității locale, intervenind în mediile culturale „reale” în scopul de a avea un oarecare impact asupra lor.

După plimbarea prin Londra și vizita la câteva organizații fără a avea de la bun început unele cunoștințe solide, fie în privința lumii artistice înseși, fie a anumitor locuri, a devenit clar imediat că rolul actual al instituțiilor implică nu doar acțiunea pe mai multe niveluri diferite, ci se și angajează în legitimarea discursurilor cu tot felul de „părți interesate”, de la mulți protagoniști ai vieții artistice și până la comunitatea locală sau politicienii implicați în politicile culturale. Doar citind toate semnele vizibile îți poți face o idee despre cum spațiul devine loc în sensul lui Michel de Certeau: în timp ce spațiul este marcat de vectori generalizați care definesc tot felul de relații posibile, locul este definit prin ordine specifice și unice, care, cu referire la conceptul lui Isabelle Graw de domeniu al artei relativ eterogen, sunt influențate de parametri contemporani sociali, culturali, politici etc. Tot prin analiza acestor semne vizuale începem să ne facem o idee despre aria de acțiune a actorilor din cadrul acestor organizații, deoarece ei reprezintă zona de contact dintre cadrul structural și acțiunea individuală încă posibilă.

Privește în spatele scenei

După ce mi-am făcut o idee despre topografia lumii artistice din Londra și mi-am ales un număr limitat de organizații pe care intenționez să le analizez mai îndeaproape, am întreprins o cercetare cuprinzătoare asupra tipurilor de documente și materiale disponibile care tratează despre aceste instituții și receptarea lor. După ce am căutat amănunțit pe internet tot felul de surse sau resurse și documente secundare, mi s-a părut uluitor faptul că deși rezultatul a fost variat și bogat, deruta a fost tot pe atât de mare. De multe ori era nevoie de o verificare la sângeră a informației și de trimiterea la alte referințe pentru a putea situa și evalua cunoștințele pe care se părea că le dobândisem prin

materialul descoperit. Un website foarte profesionist și bine conceput mă trimitea uneori la o organizație destul de neinteresantă, conservatoare sau haotică sau la una care nici măcar nu mai este activă. Expuneri foarte pronunțat discursive se dovedeau a fi declarații de natură comercială sau politică, în timp ce comunicarea deschisă la modul frapant, incluzând lucrări concept, schimburi de e-mailuri și declarații personale, s-a dovedit a fi nimic mai mult decât auto-reprezentare foarte normată și compusă (un exemplu al unei organizații foarte vizibile este www.artangel.co.uk). Altele, precum mai sus menționatul *cluster Critical Practice* (<http://www.criticalpracticechelsea.org>) s-a dovedit implicat într-un fel de supraîncărcare bine intenționată. Website-ul lor permite accesul la orice document (de la procese verbale la bugete la texte și alte resurse) care a fost produs vreodată în contextul structural al activității lor; acestea însumează o cantitate considerabilă de cuvinte și link-uri în care e ușor să te pierzi – ceea ce probabil face parte din efectul intenționat. Mai mult decât atât, nu a fost întotdeauna ușor și câteodată a fost imposibil să înțeleg tot ce ține de un proiect, mai ales în privința poziției lui instituționale și a *background*-ului financiar.

Având în sfârșit acces la arhive, am descoperit că încadrarea structurală era din nou foarte descriptivă: la început m-a uimit foarte tare disponibilitatea generală de a oferi acces cercetătorilor chiar și atunci când arhivele sunt prea puțin ordonate (datorită unei lipse de capacități), apoi m-a frapat din nou faptul că la o organizație precum Artangel, a cărei arhivă este foarte bine organizată, accesul este extraordinar de restricționat, sub observație constantă, iar documentele pe care le găsești în cele din urmă sunt, mai mult sau mai puțin, cele care merg spre public oricum – deci nu ai acces nici la procese verbale, nici la concepte și cu siguranță nici la detalii despre aspecte financiare. Din contră, persoanele care răspund de acest aspect la Beaconsfield au copiat pur și simplu fișierele lor, inclusiv bugete, corespondență, declarații oficiale, procese verbale, rapoarte anuale etc. direct pe stick-ul meu de memorie. Este de notat că ICA păreau să adune orice document pe care-l emiteau sau îl primeau de la bun început, chiar înainte de înființarea lor oficială în 1947, ceea ce a dus la acumularea unui volum enorm de materiale stocate acum la Hyman Kreitman Research Centre care se află în subsolul de la Tate Britain.¹³ Zelul de arhivare exhaustiv al fondatorilor este un semn de conștiință istorică a angajamentului lor: au făcut ceva nu doar pentru contemporani, așa cum era scopul declarat al inițiativei lor, ci și pentru istoria viitoare.

În timp ce o perspectivă istorică ar urmări de asemenea îndeaproape toate aceste surse și contextul în care au fost produse, de obicei nu ar specula care sunt condițiile producerii lor. Folosesc intenționat cuvântul „a specula” deoarece de multe ori acele condiții pot fi exemplificate nu prin dovezi obiective, ci mai degrabă, o spun din nou, prin semne sau indicii vagi. Acesta este cazul ICA, unde exhaustivitatea absolută a lucrărilor colectate în arhivă indică existența unei idei foarte timpurii și conștiente a potențialei puteri a arhivelor din partea celor care au strâns cu meticulozitate toate aceste piese unice și chiar în mare măsură marginale.¹⁴ Pe când în cazul Artangel perspectiva simultan demonstrativă și bine aleasă asupra documentelor de arhivă care apar pe website-ul lor indică în mod clar o cunoaștere profundă a interesului din ce în ce mai mare pentru acel gen de informație, acesta este semnificativ în același timp și pentru modul în care își etalează dorința de a controla această perspectivă. Prin urmare, dacă ne uităm dincolo de aceste documente și materiale, acele surse acceptate și de obicei apreciate de analiza istorică, dacă privim către narațiunea simplei lor condiții de existență vom dobândi percepția unei alte povestiri despre condițiile structurale de producere a cunoașterii ca atare.

Teorie și altă poziționare

Cercetarea pe care o fac se situează într-un spațiu hibrid: ca istoric al artei, prin pregătirea pe care o am încerc în mod evident să-mi poziționez cunoașterea într-un context istoric mai larg. De exemplu, aș putea prin urmare să mă refer la o noțiune din trecut și anume patronajul, în scopul de a înțelege cum diferă acesta de formele actuale de „patronaj modern”, un termen folosit pentru a descrie fundalul structural al muncii pe care se bazează multe dintre organizațiile înființate recent.¹⁵ Ca specialist în arta contemporană, sunt un cunoscător când este vorba de înțelegerea modului în care este structurată scena artei și a felului în care funcționează ea astăzi. Dar când este vorba despre

lumea artei britanice și ceea ce îi este specific, atunci pot spune că la începutul cercetării mele eram absolut necunoscutoare, fapt pe care îl apreciez într-un mod pozitiv atunci când îmi numesc perspectiva „observație participativă”, cu referire la o abordare etnografică. O mare parte din lecturile teoretice din diverse domenii precum teoria culturală și politică, istoria artei, sociologie, filosofie și domenii mai specializate mi-au oferit un fundal care s-a dezvoltat constant și mi-a folosit pentru comparație, combinat cu observații pe care le-am făcut în stradă și cu sursele din arhive. În sfârșit, metodele mele au afinități cu cercetarea artistică. Proceduri precum observarea în timpul mersului sau studiarea formei, locului și dimensiunilor arhivelor, mai degrabă decât concentrarea doar asupra conținutului lor, nu sunt considerate de obicei o formă acceptată de analiză obiectivă în științele umaniste. Însă aspectul cercetării mele care este cel mai aproape de strategiile artistice este insistența asupra „indisciplinării” ei, un termen folosit de Jacques Rancière pentru a caracteriza perspectivele și strategiile de cercetare care depășesc granițele disciplinare, ceea ce se aplică mai ales cercetării artistice.¹⁶ Prin urmare, cercetarea mea este rezultatul unui amestec general de metodă științifică, reflecție teoretică, experiență practică și observații zilnice – și nu este evident modul în care putem aprecia elementele unice ale acestui proces de dobândire a cunoașterii, mai ales atunci când este vorba de legitimarea disciplinară care trebuie să apară în diferite etape ale oricărui proces de cercetare, fie că este vorba de demersurile pentru a găsi suport financiar sau un loc unde să poți să-ți publici rezultatele. În orice caz, este tipic pentru un cadru transdisciplinar să pară că implică o luptă constantă cu vechii termeni de referință. Pentru cercetarea în sine, această constelație pare a fi un avantaj, deoarece riscul de a reproduce doar cunoașterea familiară sau consacrată este mic datorită faptului că în calitatea noastră de cercetători suntem forțați să definim avantajele abordării noastre în nenumărate rânduri. Dar acest lucru implică și el mai multă muncă – mai multă conștientizare, mai multe hârții, mai mult devotament – pentru cercetătorul aflat la oricare nivel.

[1] Citatele sunt luate de pe website-ul *critical practice*, vedeți http://www.criticalpracticechelsea.org/wiki/index.php?title=Main_Page#NEWS; ultima accesare: 9.7.2014

[2] Mai multe informații despre acest proiect se pot găsi la <http://www.ifcar.ch/?id=109&lang=>; articolul „How to move in/an institution” (Cum să te miști într-o instituție) ne dezvăluie aspecte ale cadrului teoretic al instituției în context contemporan și este disponibil la <http://www.on-curating.org/index.php/issue-21.html#.U9teA2PmhCw>

[3] Cele mai multe titluri din literatura despre lumea artei britanice din 1980 până în prezent împărtășesc această evaluare a situației, fie din partea autorilor britanici, fie a celor străini. Ca exemplu semnalez cartea lui Chin-ao Wu *Privatising culture: corporate art interventions since the 1980s* (Privatizarea culturii: intervenții ale artei corporatiste din anii 1980 până în prezent), Londra: Verso, 2002, cartea lui Julian Stallabrass *High Art Lite. The rise and fall of Young British art* (Arta înaltă ușoară. Ascensiunea și declinul artei britanice tinere), Londra: Verso, 1999, iar în contextul german, articolul „Der Mythos vom 'young British artist'” de Simon Ford în *Texte zur Kunst* (Nr. 22, mai 1996, pg. 127-134). Aceeași teză se aplică și

în cazul comercializării curentului punk ca produs planificat și plasat strategic, mai ales de către Malcolm McLaren, managerul formației *Sex Pistols* în anii 1970.

[4] Știu că folosirea acestor etichete este problematică, fiindcă ele generalizează și subsumează instituții care oricum sunt destul de diverse, dar așa sugera că pentru a-mi dezvolta ideea aici, generalizarea este utilă și justificată.

[5] Astfel se descrie pe sine organizația pe site-ul propriu, cf.: <http://www.gasworks.org.uk/about/>

[6] Din nou, aceasta este formularea folosită de organizație pe propriul website: <http://www.theshowroom.org/about.html?id=51>

[7] Politicile culturale britanice sunt fundamentale diferite de cele ale altor țări europene și datorită angajării încă destul de puternice a guvernului – în ciuda reducerilor bugetare dure din ultimii ani – s-au distins și de sistemul american care se bazează încă și mai mult pe angajarea privată. Categoriile de sponsorizare menționate mai sus se adaptează în funcție de schimbarea constelațiilor politice, în orice caz unele aspecte importante precum cel de implicare în viața comunității și deschiderea către publicul larg își au originea în anii 1970.

[8] Citatele sunt luate de pe website-ul Beaconsfield: <http://beaconsfield.ltd.uk/about/>

[9] Ideea câmpului artistic ca fiind relativ autonom este introdusă de sociologul francez Pierre Bourdieu pe baza cercetării lumii artei franceze din secolul al XIX-lea. Acest concept insistă asupra faptului că unele mecanisme din jurul producției artistice au un fel de logică internă care este evidentă doar pentru cei dinăuntrul sistemului (ca de exemplu întrebarea ce gen de artă este considerată avangardă la un anumit moment dat), pe când alte aspecte (recent mai ales întrebări de ordin financiar) sunt în mare măsură influențate de factori determinați de logica altor domenii ale societății. Pierre Bourdieu, *The rules of art. Genesis and structure of the literary field* (Regulile artei. Geneza și structura câmpului literar), Stanford California 1995 (publicată inițial în franceză, 1992).

[10] Detalii despre această constelație complexă se pot găsi în așa-numitele studii de impact care au fost făcute din 2009 până în 2013. Ele pot fi descărcate de pe website-ul Peckham Platform: http://www.peckhamplatform.com/about#slice_50229dbb7d636819dd000005

[11] Cf.: <http://www.peckhamplatform.com/about>

[12] Isabelle Graw, "Im Griff des Marktes? Über die relative Heteronomie von Kunst, Kunstwelt und Kunstkritik", In: *Kapitalistischer Realismus. Von der*

Kunstaktion zur Gesellschaftskritik, ed. Sighard Neckel, Frankfurt am Main: Campus 2010, pg. 73-89.

[13] <http://www.tate.org.uk/research/reading-rooms>

[14] Arhivele se bucură de multă atenție în cercetare în ultimii ani. Acest lucru se datorează în principal noțiunii din ce în ce mai răspândite că arhiva „oscilează între un cimitir al faptelor și o grădină a ficțiunii” (citat de Wolfgang Ernst, autor al *Das Rumoren der Archive. Ordnung aus Unordnung* Berlin: Merve 2002. Traducerea titlului aparține autorului prezentului articol: *Vuietul arhivelor. Ordine din dezordine*)

[15] Pentru o prezentare generală a unora dintre aceste „noi forme de patronaj” și o lectură critică a acestuia, vedeți textul scris de Rebecca Coates 'The curator/patron: Foundations and contemporary art' (Curatorul/patron: fundațiile și arta contemporană), publicat online la: *emaj (electronic melbourne art journal)*, Nr. 3, 2008.

[16] Citat de Jacques Rancière în: „Jacques Rancière and the (Re)Distribution of the Sensible: Five Lessons in Artistic Research” (Jacques Rancière și (re)distribuirea lumii sensibile: cinci lecții de cercetare artistică), *Art & Research. A Journal of Ideas, Contexts and Methods*, Vol. 2, Nr. 1, vara 2008, S. 4

.....

Rachel Mader este cercetător în domeniul artei, iar începând din 2012 este Director al Centrului de Competențe *Arta în sferele publice* la Universitatea de Științe Aplicate și Artă din Lucerna (Elveția). În perioada 2009-2014 a condus proiectul *Organising contemporary arts: artistic practice and cultural policy in Postwar Britain* (Organizarea artei contemporane: practica artistică și politica culturală din Marea Britanie în perioada postbelică), iar între 2008-2009 a fost cercetător asistent la Institutul pentru Cercetarea Artei Contemporane (IFCAR) din cadrul Universității de Arte din Zurich (ZHdK). Între 2002 și 2008 Rachel Mader a fost cercetător asistent specializată în istoria artei contemporane la universitățile din Berna și Zurich. În 2006 și-a finalizat studiile de doctorat cu o dizertație intitulată „Beruf Künstlerin. Strategien, Konstruktion und Kategorien am Beispiel Paris 1870-1900” (Femeile ca artiste profesioniste: strategii, construcție și categorii luând ca exemplu Parisul anilor 1870-1900), publicată la Frank & Timme în 2009. A primit premiul Deubner (în 2006) pentru articolul său „Meister der Leuchtstoffröhren – Wie Dan Flavin zu seinem Stil kam” (Maestru al luminilor fluorescente: cum și-a dezvoltat stilul Dan Flavin). Și-a petrecut timpul realizând proiecte de cercetare la Londra (*Organising Contemporary Arts*), New York (pe tema creației artistice colective în anii 1980) și Paris, și a beneficiat de numeroase burse. Rachel Mader a lucrat, de asemenea, ca mentor în școli de artă și s-a implicat în proiecte de cercetare, precum *Owning Online Art – Study for a Netart Gallery*. Adițional ea a lucrat în calitate de critic de artă (*springerin, Camera Austria*) și de curator (Shedhalle și Belluard Bollwerk Festival Fribourg) și a organizat conferințe și discuții cu artiști. Din anul 2008 este membră a consiliului GegenwART al Muzeului de Arte Frumoase din Berna.

Jesper Alvaer



PUNEREA ÎN SCENĂ A DISLOCĂRII: NOTE DESPRE LUCRĂRI TERMINATE ȘI NETERMINATE

[Reflecție]

Una dintre provocările mele este aceea de a nu-mi putea dezvălui sursele înainte de a termina lucrarea. De a nu fi transparent în faza de producție. Nu spun că munca de cercetare este secretă, dar a vorbi deschis despre situațiile în care lucrezi chiar în timpul desfășurării lor ar însemna să le anulezi efectul.

[Reflecție]

Atunci când lucrezi în contexte susținute de ontologii duble, apar anumite chestiuni care țin de morală. A fi observator neanunțat, a confirma supozițiile și motivațiile altora pentru prezența lor în aceeași cameră. Astfel de griji transpar în contexte sociale și ulterior devin chestiuni de etică. În orice caz, aceste note pot împărtăși câteva intuiții intelectuale cu privire la anumite supoziții comune apărute în desfășurarea proiectelor mele.

[Afirmatie]

Atunci când ne implicăm în configurația unui proces generativ, se schițează o relație contractuală care include planificări, planuri de buget și audiența preconizată, înaintea livrării finale. *Employer and Employee* este un astfel de proiect: un răspuns la o invitație de a realiza o lucrare specifică pentru prima expoziție de deschidere a Centrului de Artă Contemporană (CoCA) dintr-un oraș din nordul Poloniei, Toruń.¹ În ciuda faptului că este locul de naștere al lui Nicolaus Copernic, Toruń este și locația de unde Radio Maryia transmite zilnic emisiuni xenofobe, homofobe și antisemite către milioane de ascultători.²

A părut necesar să descriu câteva lucrări și abordări personale ale unei anumite logici a producției, încorporată în formate obișnuite. Proiectele *Employer and Employee* (Angajator și angajat) și *Monday, Tuesday, Wednesday, Thursday, Friday* (Luni, Marți, Miercuri, Joi, Vineri) vor servi drept exemple. De multe ori producția artistică este inițiată ca răspuns la o solicitare, de obicei din partea unei autorități îndreptățite să ceară o lucrare pentru un context specific.

De câteva ori, pe când era la Toruń pentru cercetare, secretara care răspundea de astfel de probleme la CoCA l-a plimbat prin oraș și la un moment dat, după ce au luat un taxi, i-a explicat sentimentul ei că întregul oraș știe că este divorțată și mamă singură. În contextul catolic conservator de la Toruń, ea a descris această situație ca poziție *stigmatizată*. Ca să scurtăm povestea, mai jos este descris modul în care răspunsul lui conceptual la povestea ei le-a fost comunicată celor din personalul restrâns din birou. Putem să ne imaginăm următoarele:

Employer and Employee era încă o lucrare neterminată când a fost prezentată pentru prima oară conducerii instituției de către curatorul expoziției.

Secretara (menționată mai sus) este în biroul de la CoCA Toruń, iar directorul este acolo cu ea, ambii în picioare și ocupați cu discutarea unor detalii. Curatoarea este de asemenea acolo, având și ea biroul temporar în același loc. Întregul complex nou care include CoCA urmează să se deschidă în mai puțin de 6 luni, iar ei s-au mutat recent în aceste birouri. În colțul camerei, un tehnician finalizează instalarea rețelei.

Este un grup de lucru mic – în acest moment nu există nimeni în afară de această celulă administrativă, curatorul și direcțiunea. Toată lumea lucrează pe rupe pentru a termina lucrul la diversele infrastructuri ale clădirii și avem de-a face cu o prioritate încă și mai presantă de a pregăti prima expoziție de deschidere, cu titlul *Flowers of Our Lives*, principala răspundere a curatorului nostru invitat.³ Curatorul invitat se îndreaptă spre secretară și spre director. Directorul își ridică privirea în semn de bun venit, fiind primul care se adresează cu naturalețe:

[Afirmație]

Cum merge expoziția?

[Afirmație]

Trebuie să discutăm proiectul unuia dintre artiștii străini invitați. Ar vrea să lucreze în cadrul structurilor organizației, mai exact să ia parte la selecția noilor noștri angajați. Asta înseamnă custozi pentru expoziție, oameni de serviciu, garderobieri, cei de la serviciul de pază, vânzătorii de bilete și poate și alți angajați. Artistul a pomenit despre o propunere a modului în care să fie introduse criteriile speciale de selecție a angajaților.

[Afirmație]

Cum? Angajații noștri? Exclus! Imposibil! Credeam că tipul ăsta lucrează la un ghid audio, mi-a luat deja un interviu despre cum e să coordonezi toată chestia asta ca director, ce am la bază, și a vorbit și cu primarul, cu arhitectul, cu investitorii, cu voluntarii, cu cei din afară care sunt implicați, cu alți artiști și chiar cu cei din aparatul birocratic al UE care se ocupă de administrarea fondurilor programului nostru.

[Afirmație]

Știu. Vrea să se amestece în procesul de angajare, iar noi să discutăm chestia asta, cu cât mai curând cu atât mai bine. O să fie un fel de muncă invizibilă, o intervenție sensibilă la context, care n-o să fie prezentată publicului în vreo manieră convențională, pe când ghidul audio va rămâne accesibil ca lucrare artistică, desigur, ca un fel de acoperire complementară.⁴ Așa a numit-o el.

[Afirmație]

Nu. Imposibil. Chiar dacă am vrea, n-ar fi legal. Spune-i să uite de chestia asta. Nu-i posibil. Nu-i posibil. Nu înțeleg. Credeam că avem de-a face cu artiști care fac o expoziție... Ce mai e și asta?

După impasul de moment din birou, presiuni masive au reușit să promoveze proiectul *Employer and Employee* prin alt canal. Intervenția în procesul de angajare de la CoCA Toruń a fost înlesnită prin membri ai consiliului și a fost posibilă sub regulamente stricte. Angajându-se la început în procese de triere și negocieri de durată după interviurile de angajare, au descoperit modalități de a interpreta și de a rezolva pe ocolite chestiunile juridice pentru a permite funcționarea proiectului.

Compania privată de consultanță care lucrează pentru municipalitatea din Toruń⁵ și care asigură coordonarea angajărilor în sectorul bugetar a acceptat răspunderea legală pentru o procedură globală de angajare care a avut ca rezultat angajarea unui număr de 11 mame divorțate la CoCA Toruń. Vorbim despre un număr destul de mare dacă ne gândim la toți aplicanții triați inițial și apoi intervievați pentru un total de 47 de posturi, majoritatea cu jumătate de normă.

Artistul s-a angajat față de consiliul CoCA Toruń, față de directorul administrativ și față de curator ca în vederea implementării proiectului să se facă o diseminare foarte discretă. În plus, s-a intenționat ca *Employer and Employee* să nu fie prezentat formal pe durata următorilor 4 ani, ca un fel de carantină. Asta pentru ca să se evite neînțelegeri, repercusiuni sau alte probleme pe care le-ar fi putut întâmpina oricare dintre persoanele implicate de ambele părți.

Noii membri ai personalului angajați sub criteriile speciale de a fi mame singure la data angajării (în plus față de îndeplinirea calificărilor generale de angajare pe post) nu trebuiau informate despre condițiile speciale în care obținuseră de fapt postul. În orice caz, ele și-au dat seama și singure de numărul mare de mame singure de la locul lor de muncă și și-au găsit subiecte comune de discuție în timpul pauzelor de prânz și de cafea.

Lucrarea *Employer and Employee* este practic încă în curs de desfășurare, continuată de acești angajați care pur și simplu se prezintă la serviciu fără să știe că slujba lor constituie o formă de muncă artistică, înglobată în structura angajării generale bugetare la CoCA Toruń. Rezultatul este o dislocare a producției artistice în cadrul unei forțe de muncă non-artistice. Folosirea proiectului *Employer and Employee* ca exemplu ilustrează importanța modului în care este distribuită informația și problemele de vizibilitate și transparență în a lăsa această lucrare să prindă viață.

Proiectul *Employer and Employee* ar fi fost imposibil de dus la îndeplinire dacă esența lui ar fi fost anunțată înaintea, în timpul sau imediat după realizarea acestuia. O altă chestiune este aceea a relației dintre o distanță critică necesară față de o realitate socială conservatoare observată și decizia de a interveni pentru a avea un impact asupra acestei situații speciale, mai degrabă decât o diagnosticare a ceea ce este evident printr-o instalare critică, însă doar formală. Grijă, dincolo de criticalitate.

În plus, ce ar valida *Employer and Employee* dacă alegem să interpretăm proiectul artistic ca model de localizare a muncii artistice într-un mediu non-artistic? Un angajator invizibil care să fie expus pe când angajați invizibili (privitorului) prestează munca (invizibilă) fără să o știe. În momentul în care scriu, 5 dintre cele 11 angajate inițiale lucrează încă la CoCA Toruń. Ce anume le motivează să continue să meargă la lucru? Când se termină lucrul/lucrarea?

Monday, Tuesday, Wednesday, Thursday, Friday

După cum sugerează titlul, acest set negociat de cinci zile de lucru succesive a fost asociat mai întâi cu participarea lui la programul internațional de rezidențe W17, din Oslo.

Proiectul *Monday, Tuesday, Wednesday, Thursday, Friday* și-a propus să examineze percepțiile curente despre tipul de lucru și logica producției asociate practicilor artistice. Ideea a fost să se localizeze experiențele particulare de lucru în raport cu producția artistică per se. Proiectul a fost

elaborat în colaborare cu Administrația Norvegiană a Muncii și Asistenței Sociale (NAV), care avea rolul formal de furnizor de personal temporar.⁶

[Afirmație]

O ofertă generică de loc de muncă la Casa Artiștilor, interesează pe cineva?

[Afirmație]

Pe mine!

[Afirmație]

Și pe mine!

[Afirmație]

Da!

[Afirmație]

PE MINE!

Centrul de distribuire a posturilor de zi al Administrației Norvegiene a Muncii și Asistenței Sociale (NAV) a fost recent închis din cauza numărului prea mic de posturi disponibile. Centrul de distribuire nu era prea cunoscut deoarece instituțiilor de stat de acest fel nu li se permitea să intre pe piață în competiție cu agenții precum Jobzone, Addecco, Manpower etc.⁷

S-a creat un cadru sistematic: apărea câte o persoană de la centrul de distribuire NAV la studioul din centrul de rezidențe W17, mai mult sau mai puțin în fiecare zi. Fără informații detaliate în privința naturii propriu-zise a postului, întâlnirea începea în mod normal cu o cafea sau un ceai. Pe parcursul primei ore, se descria de obicei o idee deschisă și un anumit interes pentru relații contractuale. Apoi se discuta mai concret despre proiect și postul propriu-zis; pentru a discuta diverse aspecte ale muncii și poate pentru a folosi această serie de discuții dacă era să iasă ceva (extra-)ordinar din aceste întâlniri.

Așadar, se discuta, se asociau și se exprimau experiențe. Doar stând în acea cameră. În afară de notițe, nu se alcătuiseră nici un document și nu se folosea nici o abordare schematică. Fiecare întâlnire depindea de acea unică persoană și în același timp de dispoziția ei. Dacă oamenilor nu le plăcea să discute după câteva ore, atunci scriau poezii, desenau sau doar colorau pe coli albe de hârtie. În esență, un grup aleator de oameni au fost angajați să discute modul în care înțelegeau munca, exprimat în cuvintele lor. În total, rezultatul acestui proiect a constat în 42 de conversații detaliate cu o diversitate de oameni pe o perioadă de 4 luni. După 4 ore, fiecare și-a primit plata în numerar.⁸

[Afirmație]

Astfel, șase oameni au fost angajați individual din nou, însă de această dată pentru a vizita o expoziție. Pentru a-și vedea imaginea care era acum expusă într-o galerie. Expoziția se desfășura la Paris, deci pentru a vedea acea imagine anume din conversație, sarcina era de a lua avionul spre Paris și a „certifica imaginea”, pentru a folosi terminologia aplicată în contextul galeriilor.¹⁰ Prin urmare, expunerea fotografiilor la expoziție a fost adaptată astfel încât să facă posibile aceste vizite individuale, una câte una, schimbând imaginile după caz pe durata unei perioade de timp de șase săptămâni. Nimeni nu văzuse fotografiile înainte, iar sarcina era de a călători de unul singur, a sta la un hotel, de a se duce la galerie și a-și vedea fotografia. Apoi fiecare trebuia să reflecteze la experiența călătoriei și în cele din urmă să predea un raport asupra gândurilor și experienței proprii la întoarcerea în Oslo.

Mai târziu, el a considerat că șase dintre conversații s-au distins ca fiind speciale, după ce a absorbit cele 42 de întâlniri. S-a conceput apoi o imagine fotografică cu un fotograf pentru fiecare, ca un fel de prelungire a respectivei conversații. Imaginile descriu locații geografice anume, care funcționau ca puncte de referință, ca o continuare a conversațiilor, traduse într-o altă modalitate.⁹ Au fost contactați din nou aceiași oameni, care au fost întrebați dacă i-ar interesa să continue lucrul de data trecută. Pentru a-și vedea imaginea „lor”, pe baza conversației anterioare.

Acest lucru se întâmpla aproape un an mai târziu, însă cei angajați inițial și-au amintit bine conversațiile pe care le avuseseră și au acceptat propunerea de a-și continua „lucrul”.

Relatări de la Paris, câteva fragmente:

[Reflecție]

În imagine este multă pădure. Cea mai vizibilă imagine pentru noi este aceea a copacilor și a altor imagini în imagine, observăm mai mulți copaci dacă privim cu atenție. Iar în reflexii vedem pădurea adevărată din exteriorul studioului. Acum simt că încep să am o abordare destul de analitică, încep cumva să caut lucruri care s-ar putea să nu fie foarte interesante.

[Reflecție]

Următorul gând este că oarecum mi se diminuează un pic respectul față de întregul proiect. Dar ideea e că aceste reflecții ale mele ar fi cu adevărat interesante, poate apoi aș primi încurajări de la mulți alți artiști să călătoresc prin lume ca să privesc lucruri, să-mi declar abstracțiunile și experiențele. Aș accepta cu bucurie o asemenea slujbă fiindcă am primit o sumă destul de bună pentru asta și mi s-au acoperit cheltuielile de călătorie. Să călătoresc prin lume și să privesc lucruri și să-mi pun în ordine abstracțiunile. Așa că, sincer, dacă mă gândesc la ideea de a face acest lucru pentru a-mi câștiga traiul, aș spune cu siguranță că asta înseamnă muncă.

[Reflecție]

Gândul meu spontan imediat după aceea, când mă îndrept spre ieșire, este că sigur asta nu e muncă.

[Reflecție]

Acum ies foarte încet și mă îndepărtez de galerie. Simt relaxare, multă relaxare. Acum mi-am făcut treaba cumva.

Monday, Tuesday, Wednesday, Thursday, Friday te poate deruta în privința localizării lucrării de artă. Se află ea în imagine? Sau mai degrabă în experiența subiectivă a persoanei care călătorește, în relatare? Sau poate are loc în mintea cititorului în timp ce se derulează povestea?

Noțiunile de delegare, imaginație și grijă ar putea figura cu proeminență în descrierile de mai sus. Delegarea efectuării activității din *Employer and Employee* are loc fără consimțământ și fără impact evident. Autorității și responsabilității delegate prezentate în *Monday, Tuesday, Wednesday, Thursday, Friday* i s-a dat formă prin reflecția estetică fără o pregătire în acest sens și cu cerința ca acest lucru să fie apoi relatat. Nu este vorba de a face lucrul bine, a reuși, a eșua sau a face performanță. Oricare ar fi rezultatul, în ce măsură este acesta bogat sau limitat în expresie? Care sunt capacitățile lor de a-și imagina? De ce este așa? De ce este comunicată experiența de călătorie acasă, la cină, la o bere cu prietenii?

Explorarea modalităților de implicare atunci când ești angajat poate fi descrisă ca descentrare intermodală.¹¹ Călătoria la Paris pentru a observa o singură imagine, cum s-a întâmplat în Monday, Tuesday, Wednesday, Thursday, Friday a însemnat o îndepărtare radicală de situațiile de viață obișnuite pentru majoritatea celor care au lucrat pentru acest proiect. Aceasta a însemnat îndeplinirea unor sarcini de lucru extraordinare în străinătate și exprimarea lor. Mai întâi de la conversație la imagine. Apoi de la imagine la călătorie și în cele din urmă de la experiența călătoriei la relatarea reflecției asupra ei.

Lucrând metodic cu material dintr-o modalitate în alta, aceste tranziții constituie un cadru comun, un tipar ilustrat în centrul acestei pagini. Ca și în studiile de caz descrise în cele ce urmează, identificăm o structură pentru o implicare nelimitată, prezentată sub forma unor locații posibile de producție. Comune acestor studii de caz sau acestor propuneri referitoare la muncă prezentate mai jos sunt dislocarea lor specială și informația limitată care le face greu de descris.

Parțial fiindcă sunt în curs de realizare și nu pot fi considerate cu adevărat chiar „cazuri” care să fie studiate de la distanță sau din afară. Parțial deoarece transparența deplină ar face aceste situații vulnerabile. Parțial fiindcă natura cercetării rămâne nesigură, indicând o deplasare de la practica artistică la practica cercetării artistice. În aceste condiții, în ce măsură este posibil să evităm situația de a ne limita la formatul proiectului, de a fi previzibili și în cele din urmă de a ne amăgi?

Adeseori descrierile abordării metodologice par a fi piste false în sensul că nu sunt recunoscute drept cadre de actualitate. Principalul punct focal este deci relieful gramaticii și mecanismelor estetice comune, cu atenție la perspectivele interioare și experiențele trăite. Esențial este felul în care aceste situații sunt intenționate și influențate de contextul și forumurile în care vor fi expuse și trăite până la urmă.

Note asupra cazului A de lucrare neterminată: grup de lucru anonim

În acest grup de lucru anonim este folosită direct dezvoltarea unei capacități de a imagina lucruri împreună ca adulți sau a participa la formarea ideilor sau conceptelor. Membri ai grupului au răspuns incognito unei reclame anonime din principalele ziare din Oslo.

În ultimele 8 luni, acest grup de lucru s-a întâlnit cu o frecvență de 4 până la 6 săptămâni, asigurând un feedback concret și continuu și elaborând reflecții asupra unei lucrări de artă încă nerealizate.

Membriilor individuali ai grupului li se oferă o plată pentru efortul lor de a se implica. Intenția este de a asigura o continuitate a acestui grup de discuții până în ultima fază a anchetei formale din proiectul *Work, work*.¹² Principalul obiectiv al acestui grup este chestionarea practicii artistice tipice însoțite de o reflecție critică complementară, acestea fiind componente constitutive în Programul Norvegian de Cercetare Artistică. Va fi productiv în reflecția inversă în care angajarea constituie un rol semnificativ? Dacă lucrurile stau așa, ce fel de autoritate implică în mod formal această chestiune a cercetării cu mai mulți autori atunci când este prezentată anonim spre evaluare?

Note asupra cazului B de lucrare neterminată: Apartenența politică

Mother, Dear Mother (Mamă, dragă mamă) este titlul unei expoziții bazate pe cercetare care a avut loc la Casa Artiștilor din Oslo.¹³ Lucrarea prezentată s-a bazat pe aderarea sistematică la fiecare dintre partidele politice importante din Norvegia. Acest lucru a implicat angajarea în activități sociale și politice ale partidelor respective, atât înaintea cât și după alegerile naționale din 2013.

Mother, Dear Mother a concentrat o încercare de a descrie experiențele emoționale ale unei națiuni care trecea printr-o schimbare politică, axându-se în mod special pe transformarea muncii. Prin participarea la activități bazate pe supoziții legate de o angajare politică comună, desfășurată de-a lungul spectrului politic, s-a dezvoltat sentimentul imposturii personale, sentimentul de a nu

participa la motivații comune bazate pe proiecte în nominalizarea reprezentării politice și a muncii colective întreprinse în diverse organizații politice. Întreaga expoziție se configurează acum într-un film.

Note asupra cazului C de lucrare neterminată: Autonomie delegată

Angajarea a doi studenți cu diplome de licență, însă nu în arte, pentru ca aceștia să obțină un Master în Arte Frumoase. Cine este antrenat să producă o operă de artă legitimă? Este posibil ca cineva să fie plătit pentru a parcurge un astfel de proces artistic? Dacă lucrurile stau astfel, în care moment anume câștigă cei angajați (actuali studenți masteranzi în Arte Frumoase) deținerea autentică a muncii, din moment ce eforturile de interpretare sunt esențiale în toate sarcinile de lucru delegate?

De la sentimentul alienării cauzat de faptul că faci artă pentru altcineva ca job și până la dezvoltarea unui sentiment de posesie și posibilă autonomie incluzând forme de rezistență negociată pe parcurs. În prezent operațional și nepublicat în detaliu pentru a proteja studenții în calitatea lor de angajați și pentru ca studiul de caz în sine să nu fie întrerupt. Studenții angajați raportează în mod regulat atât experiența lor ca proces cât și cum anume își imaginează ei evoluția muncii lor. Se așteaptă ca ei să absolve în 2016, iar după aceea arhiva completă va deveni accesibilă publicului.

Note asupra cazului D de lucrare neterminată: Competență respinsă

Dismissed competence (Competență respinsă) este o serie de investigații narative sub formă de interviuri. Studiul include un grup de oameni mai în vârstă care au studiat cu toții într-o academie națională de artă pentru a deveni artiști profesioniști, dar și-au abandonat profesia și nu au urmat niciodată vreo carieră de artiști. Un punct focal este investigarea modului în care această competență particulară s-ar fi putut infiltra în alte activități.

Un alt punct focal este plasarea straturilor epistemologice, nu cronologic ci practicând o arheologie emoțională improvizată. Acest lucru se petrece prin limbă, atunci când te referi la experiența de a găzdui o competență personală și specializată care nu a fost aplicată niciodată. Cum poate fi identificată, exprimată și descrisă competența ca alternativă la narațiunea evidentă cu care s-au obișnuit subiecții? Rezultatului acestor interviuri construite și repetate împreună i se va da o formă de prezentare, în unele cazuri în colaborare chiar cu cei intervievați.¹⁴

[1] http://www.csw.torun.pl/?set_language=en&cl=en

[2] <http://www.radiomaryja.pl>

[3] <http://www.csw.torun.pl/exhibitions/exhibitions-db/flowers-of-our-lives>

[4] Elastic Medium As a Wave
<http://www.google.no/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CCIQFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.csw.torun.pl%2Fwystawy%2Fbaza-wystaw%2Fkwiaty-naszego-zycia%2Ffiles%2Faudioguide-mapa.pdf&ei=TJsYVNmcHOO7ygOitYH4CQ&usg=AFQjCNEVDJLi7PCrDB7snJY07r28vh2m2g&bvmm=bv.75097201,d.bGQ>

[5] <http://www.klgates.com/pl/>

[6] <https://www.nav.no/en/Home>

[7] <http://tv.nrk.no/serie/nasjonalgalleriet/MKTF03002511/28-11-2011#t=16m17s>

[8] Această lucrare video *Konkret* (link-uri) a fost și ea rezultatul acestor 42 de sesiuni comandate de Henie Onstad Kunstsenter (HOK) Oslo pentru expoziția *Arbeidstid* (2013) organizată de Milena Hoegsberg, inclusiv publicația *Living Labor*.
part 1: <https://drive.google.com/file/d/0B4VNFwy-1c1eNkldmluY2R6WDQ/edit?usp=sharing>
part 2: <https://drive.google.com/file/d/0B4VNFwy-1c1eNkldmluY2R6WDQ/edit?usp=sharing>

[9] În colaborare cu Eline Mugaas, o serie de 6 fotografii.

[10] Exhibition NORSK; <http://www.galerie-poggibertoux.com/en/expositions/presentationarchive/88/norsk-une-scene-artistique-norvegienne-contemporaine> Expoziția NORSK

[11] Conceptul de descentrare intermodală a fost dezvoltat de Paolo Knill și Herbert Eberhart. A fost inventat în cadrul învățământului pentru a crea o structură unde realizarea artei putea să-și desfășoare capacitățile într-un interval de timp restrâns.

<http://www.egs.edu/arts-health-society/about/>

[12] http://artistic-research.no/?page_id=2490

[13] <http://www.kunstnerneshus.no/kunst/jesper-alvaer-2/>

[14] Se pregătește expoziția bazată pe cercetare în colaborare cu Isabela Grosseova și Jiří Ptáček pentru Galeria Fotograf din Praga, ianuarie 2015.

.....

Jesper Alvær (născut în 1973) a studiat artele la Praga, New York și Kitakyushu. Între 2013-2016 este cercetător bursier al Academiei de Arte Frumoase din cadrul Academiei Naționale de Arte din Oslo, unde lucrează la proiectul *Work, work: Staging dislocation in artistic and non artistic labour*, (Norwegian Artistic Research Programme, <http://artistic-research.no/jesper-alvaer-work-work>). Alvær și-a expus lucrările la numeroase expoziții internaționale și a participat la numeroase programe de studii, de cercetare și de rezidențe atât în Norvegia cât și în străinătate. Cele mai recente expoziții ale sale includ: *Mother, Dear Mother*, (Kunsternes Hus Oslo, 2014), *Arbeidstid/Work Time* (Henie Onstad Kunstsenter, 2013), precum și o serie de expoziții realizate în colaborare cu Isabela Grosseova: *Competencies* (Fotograf Gallery, Praga 2014) *Activum* (Kunstnerforbundet, Oslo, 2013), *Eventos Paralelos* (Manifesta 8, Murcia, 2010/11) și *Figure and Ground* (Bunkier Sztuki Contemporary Art Gallery, Cracovia, 2007).

I would like to express my acknowledgements to the authors, to Lucian Alexandrov, Dana Bădulescu, Lavinia German, Jan Kaila, Sorana Lupu, Teodora Rogoz, Simon Sheikh, Geir Strøm and to my colleagues at the "George Enescu" University of Arts in Iași, who supported the production of this publication.

Mulțumesc autorilor, lui Lucian Alexandrov, Dana Bădulescu, Lavinia German, Jan Kaila, Sorana Lupu, Teodora Rogoz, Simon Sheikh, Geir Strøm și colegilor din Universitatea de Arte „George Enescu” din Iași care și-au acordat sprijinul pentru realizarea acestei publicații.

