

Întâlniri cu arta

Susretanje umetnosti

Maladimata la artasa

Találkozások a művészettel

Kunstbegegnungen

Art Encounters

CURATORI / CURATORS:

Maria Lind & Anca Rujoiu

ANDREA PHILLIPS

PRODUȚIA
CRITICĂ SAU
INTELIGENȚA
TEHNICITĂȚII
COLECTIVE

„Atitudinea intelectuală care se face simțită în numele fascismului *ar trebui* să dispară. Intelectualul care se opune fascismului, încrezător în propriile puteri miraculoase, va dispărea *cu siguranță*.”¹

În fibra unei structuri ca bienala, precum și în muzeele și galeriile de artă contemporană, există o gamă de „seturi de valori” puse în funcțiune. Când spun seturi de valori, mă refer la o conglomerare sau încrengătură de convingeri, ambiții estetice, limitări politice, imperative financiare, oportunități, rețele sociale, structuri de finanțare, dorințe personale și relații instituționale viciate de gen sau rasă. Vor fi artiști ale căror lucrări sunt făcute pentru a fi prezentate în galerii, lucrări bazate pe obiect, film sau imagine. Vor fi și artiști ale căror lucrări sunt extrem de efemere, bazate pe schimburi cu cei prezenți sau absenți, loiale unui spațiu îndepărtat care este tradus pentru noi „aici”. Lucrăm împreună, iar diferențele dintre noi sunt deseori înțelese prost, mai ales diferențele bazate pe relația noastră cu valoarea financiară și cu cea simbolică. Fibra unei structuri ca bienala cuprinde artiști care sunt reprezentați de galerii, care trăiesc și lucrează pentru un procent anume din vânzări, pe care-l primesc de la galeristul lor atunci când acesta le vinde lucrările. Există și artiști care trăiesc și lucrează în interiorul a ceea ce este adesea denumit politicos „carieră de portofoliu”, uneori primind comenzi, fiind expuși, dar și predând, lucrând la operele altora sau gestionându-le, muncind într-un bar etc. Există galeriști care trăiesc în rețele sociale și financiare complexe, jucând pe toate planurile economiei din lumea artei, încercând să susțină un grup de artiști pe care îi reprezintă pentru a putea, la rândul lor, să se susțină. Lucrează în mediul public și/sau privat, în baruri, în școli, în magazine. Există curatori care lucrează independent, în interiorul și exteriorul instituțiilor, încercând să dezvolte proiecte complexe cu ajutorul unui set fragil de colaboratori care apar și dispar. Există curatori care lucrează pentru instituții publice care încearcă să atragă tot mai multe fonduri din mediul privat. Există și oameni care conduc muzee și galerii private, dar ale căror producții favorizează de-privatizarea, precum și viceversa.

CRITICAL
PRODUCTION, OR,
THE INTELLIGENCE
OF COLLECTIVE
TECHNICITY

“The intellectual attitude which makes itself felt in the name of fascism *should* disappear. The intellectual who opposes fascism by trusting to his own miraculous power *will* disappear.”¹

Across a structure like a biennial, as well as in contemporary art museums and galleries, there is a range of “value sets” in operation. By value sets, I mean a conglomeration or entanglement of beliefs, aesthetic ambitions, political constraints, financial imperatives, opportunities, social networks, funding structures, gendered and racialized institutional relationships and personal desires. There will be some artists whose work is made to be shown in galleries and is object-, film- or image-based. There will be some artists whose work is highly ephemeral, based on exchanges with those present and absent, committed to a place far away, translated for us “here”. We work together, and the differences between us are often misunderstood—especially the differences founded on our relationship with financial and symbolic value. Across a structure like a biennial there are some artists who are represented by galleries, who live and make work on the percentage of sales they receive when their work is sold by their gallerist. There are artists who live and work with what is often politely termed a “portfolio career”, sometimes being commissioned, being shown, and also teaching, making and administering the work of other artists, working in a bar, etc. There are gallerists who live in complex financial and social networks, working at all ends of the art economy, trying to support a group of artists they have contracted in order to, in turn, support themselves. They are also working in the public and/or private sector, in bars, in schools, in retail. There are curators who work independently, in and out of institutions, trying to develop complex projects with a fragile set of collaborations which fall in and out of place. There are curators who work for public institutions increasingly laboring to fundraise from the private sector. There are also people who run private museums and galleries but whose productions favor de-privatization, and vice versa.

1. Walter Benjamin, “The Author as Producer” [„Autorul ca producător”] în *Walter Benjamin: Selected Writings, vol. 2, part 2, 1931-1934*, Cambridge, SUA, Harvard University Press, 1999, p. 780.

1. Walter Benjamin, “The Author as Producer” in *Walter Benjamin: Selected Writings Vol 2, Part 2 1931-1934* (Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1999), p. 780.

Termenul „auto-organizare” e întrebuițat cu o anumită frecvență în discursul și practicile artistice și curatoriale. Se referă la grupuri din domeniul cultural care își asumă să activeze autonom față de acele infrastructuri instituționale cu preconcepții (deși astfel de grupuri ajung, deseori, să lucreze chiar cu aceste instituții). Istoria dezvoltării artistice din lumea anglo-europeană a secolului XX este profund modelată de astfel de modalități alternative de producție, de la suprarealism via situaționiști la *Art Workers's Coalition* și *ruangrupa*. Dacă, odinioară, să lucrezi în „exteriorul” unei infrastructuri era un act de sfidare și/sau disperare, acum – tocmă datorită condițiilor descrise mai sus, prevalența portofoliului, munca precară și ambiguitatea delimitării „exteriorului” în sine, într-o reconfigurare sistematică a finanțărilor publice și private – termenul „autoorganizare” se poate referi la o multitudine de procese și practici de management. Autoorganizarea este, așadar, pe de o parte, o formă de convingere utopică și, pe de alta, un compromis născut din condiții dure de producție, în special cele care nu recunosc o condiție prealabilă în munca de tip colectiv. „Seturile de valori” pe care le avem sunt mixte – sunt eterogene, contradictorii și deseori ostile politic unele cu altele în ideea în care putem valoriza alteritatea organizațională, însă procesele noastre de conducere și strategiile de strângere de fonduri implică munca alături de oameni ale căror seturi de valori favorizează normalizarea. Trăim un (și într-un) compromis deseori deranjant, uneori violent intelectual, dar și productiv pe alocuri.

Compromisul este adesea camuflat în interiorul producției artistice, deși rețelele de actori care duc o expoziție până la capăt lucrează în mod constant cu o serie de compromisuri – un material este prea scump, un corp opune rezistență, un spațiu nu trece de controalele de siguranță și sănătate, un ego e prea fragil. Regimurile de putere care produc sau exacerbează scenariile ale compromisului sunt prea des oarbe în fața producției. Și asta fără a mai vorbi de compromisul în creșterea al finanțării, cel care bânțuie toate bienalele și producțiile culturale mari: de unde vin banii și cum pot fi aceștia acceptați într-un mod care să adăpostească destinatarul de sursa ilicită sau indigestă din punct de vedere politic.² Totuși, înainte ca ușile sale „să fie deschise publicului”³, o bienală necesită o matrice complexă de seturi de abilități care sunt adunate sub semnul unei singularități. Această matrice este aproape întotdeauna ascunsă în spatele convenției afective a puterii miraculoase a artistului. Producerea de miracole servește de multă vreme ideologiei capitaliste.⁴ În termeni marxști, poate fi înțeles ca mecanism soporific de control exercitat

The term “self-organization” has a currency in artistic and curatorial discourse and practice. It is used to refer to groups of cultural workers who take it upon themselves to work autonomously from preconceived institutional infrastructures (although such groups may work frequently in collaboration with them). Histories of Anglo-European artistic development in the 20th century are profoundly shaped by such alternative modalities of production—from Surrealism via the Situationists to the Art Workers Coalition and *ruangrupa*. Where, once, to work on the “outside” of an infrastructure was an act of defiance and/or desperation, now—precisely due to the conditions described above, the prevalence of portfolio, precarious working and the ambiguity of locating the “outside” itself, in a systematic reworking of public and private finance—the term “self-organization” might refer to a multitude of management processes and practices. Self-organization is thus, on the one hand, a form of utopian belief and, on the other, a compromise born of the harsh conditions of production, particularly those which do not recognise collective labor as a prerequisite. Our “value sets” are mixed—they are heterogeneous, contradictory and often politically hostile to each other in the sense that we might value organizational alterity but our governance processes and our fundraising strategies mean working with people whose value sets favor normalization. We live in, and on, often unsettling, sometimes intellectually violent but sometimes productive, compromise.

Compromise is often disguised within artistic production, even though the network of actors who bring an exhibition to its conclusion consistently work with compromise—a material is too expensive, a body is resistant, a site does not pass requisite health and safety checks, an ego is too fragile. The regimes of power that produce or exacerbate scenarios of compromise are too often blind to the scene of production. And this never mind the exacerbating compromise of funding that haunts all biennials and large-scale cultural productions; where the money comes from, and how it can be accepted in ways that mitigate the receiver from the illicit or politically antipathetic source.² Yet, before its “doors are opened to the public”,³ a biennial necessitates a complex matrix of skill-sets which are bound together under a rubric of singularity. This matrix is almost always hidden behind the affective convention of the artist’s miraculous power. The production of miracles has long served the ideology of capitalism.⁴ In Marxian terms, it can be understood as the soporific mechanism of control exercised through the oppression of collective will in the name of individualized

2. Deși nu face obiectul acestui eseu, actuala răspândire a dezbatărilor și opoziției față de sursele de finanțare ale mediului cultural are potențialul de a redesena în mod radical mijloacele de producție așa cum sunt acestea acceptate și considerate acceptabile acum. Proteste recente, retrageri ale unor donatori importanți și demisii în rândul angajaților unor instituții ca Tate UK, Serpentine Gallery din Londra sau Bienala Whitney din New York, alături de dispute de lungă durată din jurul bienalelor de la Veneția și Istanbul, sugerează că viitoarea hartă a industriei artistice și a instituțiilor sale va trebui retrasată în mod semnificativ.

3. Economia spectaculară din spatele acestei idei – anume că ceva este închis până în momentul deschiderii – e o presupuziție a temporalității artistice a expunerii. În termeni standard pentru o bienală, un curator sau un grup de curatori lucrează în secret pentru a aduna artiști în jurul unui concept central care este dezvăluit întâi presei ca listă a celor aleși, abia apoi publicului, care vizitează anticipând aspectele cunoscute și necunoscute acelei liste. Conform analizei din acest eseu, dezvăluirea prin lista de aleși este strâns legată de „miraculoasa” economie fiscală a artei contemporane.

4. Vezi Isabelle Stengers, *Capitalist Sorcery, Breaking the Spell*, Basingstoke/New York, Palgrave MacMillan, 2004.

2. Whilst not the subject of this essay, the current spread of debate and opposition to sources of funding in the cultural milieu has the potential to radically redraw the means of production as they are currently accepted and deemed acceptable. Recent protests and significant donor withdrawals and staff resignations in venues such as Tate UK, The Serpentine Gallery, London, the Whitney Biennial, NYC, aligning with historically continued disputes such as those related to the Venice and Istanbul Biennials, suggest that a future map of the arts industry and its institutions will need to be significantly redrawn.

3. The spectacular economy of such an idea—that something is closed until it is opened—is a fundamental presupposition of the artistic temporality of display. In standard biennial terms, a curator or group of curators works secretly to gather artists around a central concept that is then revealed, firstly to the press as a list of the selected, and secondly, to the public, who come in anticipation of the known and unknown aspects of that list. As will be analysed, this list-reveal has everything to do with the “miraculous” fiscal economy of contemporary art.

4. See Isabelle Stengers, *Capitalist Sorcery, Breaking the Spell* (Basingstoke/New York: Palgrave MacMillan, 2004).

prin oprirea dorinței colective în numele profitului individualizat, determinantul și rezultatul valorii de schimb. În economia artei, miracolul este redat în mod spectaculos. Dacă ești, asemeni mie, loial descentralizării și transversalizării muncii în artă, precum și recunoașterii inteligenței în toate aspectele muncii care compun procesul ce duce la o operă de artă singulară, atunci e necesar să cântărești munca ce produce acest miracol.

Este un truism să spui că valoarea fiscală și afectivă, precum și reputația unei opere, sunt aduse de munca a multe mâini și că, în multe cercuri critice artei, se recunoaște că distribuția compensativă (fiscală și de reputație) este radical inegală.⁵ Totuși, inteligența acestor multiple auctorialități fie nu mai este, fie încă nu a ajuns să fie recunoscută ca paradigmă generală în educația artistică, în instituțiile de artă și în finanțări. Structura regimului artistic contemporan, în formula sa economică actuală, nu își poate permite să dezvăluie astfel de multiple auctorialități. În timp ce un număr în creștere de artiști recunosc în mod generos seturi de abilități colaborative, atât intelectuale cât și practice, mulți nu fac asta, păstrând astfel stabilitatea conceptului de autonomie a producției. Această stabilitate este menținută și prin formatele de vizibilitate din interiorul regimului și atributele de valoare care sunt atente la acest aspect care le și modelează. Una este să creditezi cu generozitate ajutorul altora în conceperea sau asamblarea unei opere de artă, alta e să te asiguri că distribuțiile reale de valoare care există și se acumulează (fiscale, de reputație) cedează în fața egalității dintre seturile de abilități care sunt aduse să conceptualizeze, să producă, să plaseze și să managerieze un exponat. Generozitatea nu corespunde asigurării egalității.

Să avem în vedere un mod alternativ de înțelegere a producției culturale, un mod bazat pe *egalitatea de valoare între inteligențe*.⁶ Să ne imaginăm, mai exact, producția unei opere de artă pentru o biennială. Deși mulți au încercat asta, este dificil să extragi producția artistică din modul normativ de livrare din interiorul acestei forme extrem de presurizate care provine, în mod explicit, din relații între colonialități ale ideii de națiune și nașterea pieței de artă modernă. O biennială, însă, are nevoie de o echipă mare de producție formată din persoane care colaborează, unii locali, alții de la distanță, cu toții deținând abilități definite. Aceste abilități variază de la cei implicați în crearea artei la cei care o administrează, manageriază, mediatizează, produc, găzduiesc și finanțează. Ce s-ar întâmpla dacă am recunoaște că cei din acest grup larg de actori dețin inteligențe egale?

În *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy* [Pictură și experiență în Italia secolului al XV-lea], Michael Baxandall descrie în detaliu acordurile contractuale și economice între comanditarii operelor de artă și cei care primeau aceste comenzi prin analiza unor scrisori precum corespondența purtată de Frederico Gonzaga cu ducele de Milan, datate 1480 (Frederico făcea parte din familia marchizilor Gonzaga de Mantova, familie care l-a angajat pe pictorul Andrea Mantegna din 1460 și până în anul morții sale, 1506).

profit, the determinant and outcome of exchange value. In the artistic economy, the miracle is rendered spectacular. If one is committed to the decentralization and transversalization of art labor, and the recognition of the intelligence of all aspects of the labor which make up the production of the singular artwork, as I am, then it is necessary to assess the labor which makes the miracle.

It is a truism to say that an artwork's fiscal, reputational and affective value is brought about through the work of many hands and, in many art-critical circles, it is recognised that compensational (fiscal and reputational) distribution is radically uneven.⁵ The intelligence of these multiple authorships is, however, either no longer or as yet unrecognised as a general paradigm in the context of art education, art institutions and funding. The structure of the contemporary artistic regime, in its current economic formulation, cannot afford to disclose such multiple authorships. Whilst a growing number of artists are generous in attributing collaborative skill sets, both intellectual and practical, many are not and thus retain the stability of the concept of the autonomy of production. This stability is also maintained through the formats of visibility within the regime and the value attributions that are attentive to and shaped by it. It is one thing to credit the help of others in the making or assemblage of an artwork with the generosity of attribution, but it is another to ensure the real distributions of value that have and are accruing (fiscal, reputational) concede to the equality of the knowledges that are bought to bear on the conceptualisation, making, placing and managing of an exhibit. Generosity does not correspond with the production of equality.

Let us look at an alternative mode of understanding cultural production that is based on the equality of value of intelligences.⁶ In particular, let us imagine the production of an artwork for a biennial. Although many have tried, it is difficult to extract artistic production from its normative mode of delivery within this exceptionally pressurized form which explicitly emanates from relations between colonialities of nationhood and the birth of the modern art market. But a biennial requires a large team of collaborative producers, some local, some at a distance, all with a variety of named skills. Those skills range from those which are involved in making art to those involved in administering, managing, publicizing, producing, hosting and paying for it. What would transpire if we recognized this large group of actors as equipped with equal intelligences?

In *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, Michael Baxandall describes in detail the contractual and economic arrangements between commissioner and commissioned laborer through the analysis of letters such as the correspondence between Frederico Gonzaga and the Duke of Milan in 1480 (Frederico was part of the Gonzaga Marquises de Mantua who employed Mantegna from 1460 until he died in 1506). The short extract not only describes the contractual yet comfortable servitude of the, by this

5. Vezi Gregory Sholette, *Dark Matter: Art and Politics in the Age of Enterprise Culture*, Londra, Pluto Press, 2010.

6. Deși printr-un filtru diferit, dar înrudit, Jacques Rancière cere recunoașterea egalității inteligențelor în narațiunea sa despre Joseph Jacotot, revoluționar-devenit-pedagog al secolelor 18 și 19, care a pus la cale o situație în care elevii învățau să citească o carte într-o limbă pe care n-o cunoșteau alături de un profesor care nu vorbea limba lor. Vezi Jacques Rancière, *The Ignorant Schoolmaster: Five Lessons in Intellectual Emancipation*, Stanford, SUA, Stanford University Press, 1991.

5. See Gregory Sholette, *Dark Matter: Art and Politics in the Age of Enterprise Culture* (London: Pluto Press, 2010).

6. Through a different but related lens, Jacques Rancière calls for the recognition of the equality of intelligences in his narrative about Joseph Jacotot, the 18-19th century revolutionary-turned-pedagogue, who set up a situation in which pupils learned to read a book in a language they didn't speak alongside a teacher who did not speak their language. See Jacques Rancière, *The Ignorant Schoolmaster: Five Lessons in Intellectual Emancipation* (Stanford, Ca., Stanford University Press, 1991).

Scurtul citat nu doar că descrie servitutea contractuală dar totuși confortabilă a artistului deja renumit în acel moment, dar și regula obișnuită de contractare a abilităților și avantajului reputației unui artizan deja profund respectat:

„Am primit modelul trimis de tine și l-am îndemnat pe Andrea Mantegna să-l transforme într-o formă finală. Spune că este mai degrabă munca unui ilustrator de carte decât a lui deoarece nu este obișnuit să picteze personaje mici. S-ar descurca mult mai bine cu o Madonă sau ceva, înaltă de un picior sau un picior și jumătate, să zicem, dacă ești dispus.”⁷

În studiul său care analizează contractele perioadei Quattrocento, Baxandall scoate în evidență fluxul și refluxul întrebărilor despre valoare în procesul ducal și mercantil prin care se comandau operele, cu un accent în creșterea pus pe rolul abilității în detrimentul calității materialului, care avea un rol central înainte (cum ar fi, de exemplu, calitatea și cantitatea de albastru ultramarin ce urma să fie folosit). Descrind modul de „schimbare a orientării expunerii” ca rezultat al modificării moravurilor religioase și sociale spre finalul secolului al XV-lea, acesta spune:

„O distincție între valoarea materialelor prețioase pe de o parte și valoarea muncii iscusite cu materialele pe de alta e în acest moment mai degrabă decisivă pentru argument. E o distincție care nu ne este străină, ne este într-adevăr pe deplin comprehensibilă, deși nu este în mod normal centrală pentru înțelegerea noastră a unui tablou. În Renașterea timpurie, însă, era centrală. Dihotomia calității materialului și calității muncii era cel mai consecvent și recurent motiv în discuțiile despre pictură și sculptură, iar asta era valabil atât când discuția era una ascetică, deplângând desfătarea publică provocată de artă, ori una afirmativă, în texte de teoria artei.”⁸

Acest pragmatism cu privire la livrarea operei este, desigur, o problemă încă actuală în producția artistică, în ciuda creșterii îngâmfării programelor masterale de arte frumoase din educația occidentală, care pun accentul pe munca individuală de atelier conectată direct la dealeri și la valoarea fiscală a producției artistice.⁹ Istețimea răspunsului lui Mantegna, însă, la cererea de angajare a muncii sale, în care îi spune maestrului său că nu se pricepe la desenat personaje mici (fie că e adevărat, fie că e o încercare de a evita un proiect de care nu vrea să se ocupe, sau nu vrea maestrul său să se ocupe), permite o raționalizare pornită de la nivelul podelei atelierului de lucru, cum ar veni. În pofida regularității cu care abilitățile altora au fost închiriate pentru producerea de opere de artă de-a lungul modernității și pâna la structurile de atelier-fabrică din ziua de azi, un astfel de pragmatism trebuie repudiat în arta contemporană pentru a nu tulbura desfășurarea proceselor de evaluare. Și totuși, această muncă, acest *know-how* formează setul de legături dintre o idee și stabilirea, negocierea și culminarea sa productivă. Dacă în procedura standard a industriei artistice cei care depun această muncă sunt deseori făcuți invizibili pentru a men-

point, renowned artist, but also the regular policy of contracting the skills and reputational advantage an already highly respected artisan:

“I received the design you sent and urged Andrea Mantegna to turn it into a finished form. He says it is more a book illuminator’s job than his, because he is not used to painting little figures. He would do much better a Madonna or something, a foot or a foot and half long, say, if you are willing.”⁷

In his analysis of Quattrocento contracts, Baxandall draws attention to the ebb and flow of questions about value in the Ducal and mercantile commissioning process, with an increasing emphasis of the role of skill over the previously prominent role of material quality (such as the grade and quantity of ultramarine to be used). Describing how the “orientation of display shifted” as a result of changing religious and social mores towards the end of the 15th century, he says:

“A distinction between the value of precious material on the one hand and the value of skilful working of materials on the other is now rather critical to the argument. It is a distinction that is not alien to us, is indeed fully comprehensible, though it is not usually central to our own thinking about pictures. In the early Renaissance, however, it was the centre. The dichotomy between quality of material and quality of skill was the most consistently and prominently recurring motif in everybody’s discussion of painting and sculpture, and this is true whether the discussion is ascetic, deploring public enjoyment of works of art, or affirmative, as in texts of art theory.”⁸

This pragmatism regarding the delivery of work is, of course, a still quotidian matter in the production of artistic work, despite the rise of the conceit of the MFA in Western art education with its attendant focus on individual studio practice connected directly to dealerships and the fiscal value of artistic production.⁹ But the adroitness of Mantegna’s recorded response to a request for his labor to be hired out, whereby he tells his Master that he is not good at drawing little figures (whether this be the truth or his attempt to evade a commission he does not want—or is not wanted by his Master), affords a rationality that comes from the industry floor, as it were. Despite the regularity of leasing the skills of others for the production of artworks throughout modernity and into today’s studio-factory setups, such pragmatism must be disavowed in contemporary art in order not to disturb the valuation processes at work. Yet this labor, this know-how, forms the set of bridges between an idea and its productive establishment, negotiation and culmination. Whilst in standardized artistic industry procedure, the workers of this labour are often made invisible in order to maintain value-function, in other forms, other socialities and other modes of building relations

7. Citat în Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style* [ediția a II-a], Oxford, Oxford University Press, 1988, p.12. *Notă: Variantele în limba română ale tuturor citatelor aparțin traducătorului acestui eseu.

8. Michael Baxandall, *ibid.*, pp. 15–16.

9. Vezi Andrea Phillips, “Devaluation” în *PARSE*, vol. 1, nr. 2, *The Value of Contemporary Art*, Göteborg, Universitatea din Göteborg, 2015.

7. As quoted in Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style* [second edition] (Oxford: OUP, 1988), p.12.

8. Michael Baxandall, *ibid.*, pp. 15–16.

9. See Andrea Phillips, “Devaluation”, *PARSE Vol 1 no 2 The Value of Contemporary Art* (Gothenburg: University of Gothenburg 2015).

ține funcția valorii, în alte forme, în alte organizări sociale și alte moduri de construire a relațiilor dintre producție și conceptualizare, acești muncitori sunt pivoții, sau ceea ce Keller Easterling ar putea numi mecanisme cu clichet¹⁰. Sunt deseori numiți tehnicieni, producători, administratori, manageri, asistenți. Procesul de producție este mașinal și implică mulți actori, doar o parte din ei fiind vizibili, în ciuda respectului (sau, dimpotrivă, în ciuda lipsei de respect a) curatorilor și finanțatorilor. Procesul implică multe abilități.

Gândirea vestică se bate cu această relație dintre *know-how*-ul tehnic și stabilitatea cunoașterii de la începuturile sale documentate. Diferența se bazează de obicei pe distincții între ideea de *tekhnê* (a face, a produce, abilitate) și *epistêmê* (cunoaștere). În timp ce diferența dintre aceste tipuri de acțiuni a fost fondată și scufundată prin dezvoltarea diviziunii muncii, este interesant de notat că Platon, cel puțin, înțelegea *tekhnê* ca o varietate de tipuri de meșteșug care au fost mai mult sau mai puțin asociate, poate în mod curios, cu producția artistică așa cum s-a dezvoltat aceasta la finalul secolului XX și începutul secolului XXI, devenind o industrie conceptuală cu locații multiple (*multi-sited*): „medicina, echitația, vânătoarea, creșterea vitelor, agricultura, calculul, geometria, strategia militară, pilotarea unui vas, condusul carului de luptă, îndemânarea politică, profetiția, muzica, cântatul la liră, cântatul la flaut, pictura, sculptura, construcția de case, construcția de nave, dulgheritul, țesutul, olăritul, fierăritul și gătitul”.¹¹ Cum demonstrează și natura schimbătoare a relațiilor dintre calitatea materialului și calitatea meșteșugului în studiul lui Baxandall despre secolul al XV-lea, cea mai simplă iterație a diferenței dintre producerea de cunoaștere și practică nu a fost niciodată stabilă, mai ales în concepțiile despre practică însăși. Și totuși, în contextul organizării de expoziții, divizarea modurilor de producție (subdiviziuni ale *tekhnê*) devine înșelătoare, la fel cum luptele pentru producția cunoașterii devin emblematice.

Termenul „tehnicitate” are greutate în special în tradițiile care provin din fenomenologie în secolul XX și la începutul secolului XXI, când, în idiomurile sale mai colocviale, este deseori folosit cu referire la relațiile dintre om și tehnologie. Folosită de Martin Heidegger, Gilbert Simondon și Karl Schmitt pentru a marca distincțiile dintre sferile religiei, esteticii și tehnologiei în viața premodernității (așa cum a fost ea imaginată), tehnologia, mai ales pentru Heidegger, nu reprezintă simplele unelte cu care sunt produse obiecte – pentru el, ciocanul și nicovalea, pentru noi, CAD și algoritmi –, ci maniera prin care lucrurile sunt fie „lăsate să existe” sau „aduse în față” într-un proces în care capitalul natural este fundamental exploatabil pentru capitalul uman.¹² Mai recent, Bernard Stiegler a întreprins o analiză extinsă a „tehnicității originare” fondate în traiectorii filosofice umaniste precum „oscilând între doi poli”. În introducerea primului său volum din seria *Technics and Time [Tehnici și timp]*, Stiegler spune:

between making and conceptualizing, these workers are the pivots, or what Keller Easterling might call ratchets.¹⁰ They are often called technicians, producers, administrators, managers, assistants. The process of production is machinic and involves many actors, only a few of whom are visible, despite the respect (or, conversely, despite the disrespect) given by the curators and funders. Many skills are at work.

Western thought has battled with the relationship between technical know-how and the stability of knowledge since its documented inception. The difference is usually founded on distinctions between the idea of *tekhnê* (doing, making, skill) and *epistêmê* (knowledge). Whilst the difference between these threads of practice has both founded and been founded throughout the development of labor divisions, it is interesting to note that at least Plato understood *tekhnê* as a variety of modes of crafting which have, perhaps interestingly, been more or less associated with artistic production as it has developed, in the late 20th and early 21st centuries, into a multi-sited conceptual industry: “medicine, horsemanship, huntsmanship, oxherding, farming, calculation, geometry, generalship, piloting a ship, chariot-driving, political craft, prophecy, music, lyre-playing, flute-playing, painting, sculpture, housebuilding, shipbuilding, carpentry, weaving, pottery, smithing, and cookery”.¹¹ As is demonstrated by the shifting nature of relations between the quality of material and the quality of skill in Baxandall’s 15th century scholarship, the plainest iteration of the difference between the production of knowledge and practice has never been stable, especially within conceptions of practice itself. Yet, in the context of exhibition-making, the divide between modes of making (subdivisions of *tekhnê*) become apparent, just as struggles for knowledge production become emblematic.

The term *technicity* is loaded particularly in traditions emanating from phenomenology in the 20th and early-21st century where, in its more colloquial idiom, it is often used to refer to human-technology relations. Used by Martin Heidegger, Gilbert Simondon and Karl Schmitt to make distinctions between the religious, aesthetic and technological spheres of pre-modern life (as imagined), technology, especially for Heidegger, was not simply the tools from which things are made—for him, the hammer and anvil, for us, CAD and the algorithm—but the manner by which things are either “let be” or “called forth” in a process in which natural capital is fundamentally exploitable for human capital.¹² More recently, Bernard Stiegler has undertaken extensive analysis of the “originary technicity” founded in such humanistic philosophical trajectories as “oscillat[ing] between two poles”. In the introduction to the first volume of his *Technics and Time* book series, Stiegler says:

10. Vezi Andrea Phillips, “In conversation with Keller Easterling” în (eds.) O’Neill, Steel, Wilson, *How do Institutions Think?*, Cambridge, USA, MIT, 2017.
11. Vezi <https://plato.stanford.edu/entries/episteme-techne/> [accesat pe 20 iunie 2019]. Trebuie notat că deși arta contemporană implică multe dintre activitățile de pe această listă (medicină, echitație, agricultură etc.), vorbim despre un singur autor numit sau un subset de colaboratori, în cel mai bun caz, care produc „miracolul” în momentul dezvoltării acestuia.
12. Vezi Martin Heidegger, *A Question Concerning Technology and Other Essays*, New York, Garland, 1977.

10. See Andrea Phillips, “In conversation with Keller Easterling” in (eds.) O’Neill, Steel, Wilson, *How do Institutions Think?* (Massachusetts: MIT, 2017);
11. See <https://plato.stanford.edu/entries/episteme-techne/> [accessed 20 07 19]. It should be noted that even though contemporary art takes up many of the activities on this list—medicine, horsemanship, farming etc.—it is one named author or a subset of collaborators at best that produce the miracle at its moment of unmasking.
12. See Martin Heidegger, *A Question Concerning Technology and Other Essays* (New York: Garland, 1977).

„La începutul istoriei sale, filosofia separă *tekhnê* de *epistêmê*, o distincție care nu fusese încă făcută în epoca homerică. Separarea este determinată de un context politic, unul în care filosoful acuză sofistul de instrumentalizare a *logosului* ca retorică și logografie, adică atât ca instrument de putere cât și ca o renunțare la cunoaștere.... În moștenirea acestui conflict – în care filosoful *epistêmê* este propus împotriva sofistului *tekhnê*, toată cunoașterea tehnică fiind astfel devalorizată – este concepută esența entităților tehnice la modul general.”¹³

Contrastul acesta dintre cunoașterea expertă (nu *doxa*, nu *know-how-ul*) și *tekhnê* (meșteșugul) formează în lumea vestică baza ordinii lucrurilor; pozițiilor, obiectelor, subiectivităților, puterilor, politicilor. Așa cum Stiegler se străduie să accentueze, această divizare stă în pragul clivajului modernității occidentale dintre producția obiectivă și articularea subiectivă, sau afectivă.

Această dezbatere despre tehnicitate ne permite să extindem limitele tehnicului (ceea ce e cum se dorește), dar și cere o reclamare a tehnicului dinspre un tip de meșteșug (cel heideggerian, bazat pe esențializarea mâinii) spre unul social-collaborativ. Între reificarea filosofică a *tekhnê* și pragmatismul săvârșirii lucrului folosind diverse unelte, doresc să semnez o cale alternativă, în care oamenii care co-produc o operă de artă nu sunt nici absorbiți în romantismul meșteșugului și nici retrogradați în măruntaiele muncii nerostite a producției (și a condițiilor de muncă pe care o astfel de retrogradare le implică). Un mod de a gândi acest lucru este să ne întoarcem la Mantegna și la personajele care se manifestă în descrierea schimburilor contractuale găsite în arhive de Baxandall. Cine este în încăperea cu artistul, maestrul său și contractorul aspirant? Un dulgher, un arhitect, constructori, asistenții tuturor acestora, un economist, un cumpărător, un teolog etc? Cum am putea numi conversația, schimbul acesta extins? Un mod ar fi să îi spunem proces tehnico-administrativ și managerial al echivalențelor, care este ușor de recunoscut, însă nu adresat ca întrebare *politică* în producția curatorială contemporană. O serie de artiști se adună (virtual sau fizic), fiecare făcând parte din proces. Privind retrospectiv, putem să citim scena cu Mantegna ca pe un echilibru între actori: artistul este un angajat care are (prin propriile cuvinte) abilități limitate; maestrul negociază, la fel cum face curatorul (deși, așa cum relevă Baxandall, poziția lui Mantegna ca artist cu un venit regulat din partea proprietarilor și chiriașilor muncii sale îl fac neobișnuit în context istoric: pe de o parte având o formă de siguranță, pe de altă parte fiind ucenic). Evident, asta contrazice sărăcia violentă a relațiilor de putere din nordul Italiei în secolul al XV-lea însă și susține ideea artistului ca individ într-o producție nodală.

Adeseori, în arta contemporană, colaborarea capătă un aer fantezist, este fetișizată și răstălmăcită. În producerea lucrărilor de artă, colaborarea are loc în mod constant, însă nu este numită astfel. Cum poate munca de management și organizare să producă valoare nejustificată, cum ar putea o investigație angajată a producției – a organizării – să ajute la proliferarea și expansiunea modurilor în care putem să ne recunoaștem unii pe alții, să comunicăm, să finanțăm și să lucrăm împreună?

“At the beginning of its history philosophy separates *tekhnê* from *epistêmê*, a distinction that had not yet been made in Homeric times. The separation is determined by a political context, one in which the philosopher accuses the Sophist of instrumentalizing the *logos* as rhetoric and logography, that is, as both an instrument of power and a renunciation of knowledge... It is in the inheritance of this conflict—in which the philosophical *epistêmê* is pitched against the sophistic *tekhnê*, whereby all technical knowledge is devalued—that the essence of technical entities in general is conceived.”¹³

This contrast between expert knowledge (not *doxa*; not know-how) and *tekhnê* (crafting) forms the basis of a western order of things; positions, objects, subjectivities, powers, politics. As Stiegler is at pains to stress, this division stands at the threshold of occidental modernity’s cleaving of objective production and subjective, or affective, articulation.

This debate about technicity allows us to expand the bounds of the technical (which is as intended) but it also demands the reclaiming of the technical from one kind of crafting (the Heideggerian kind, based on the essentialism of the hand) to the social-collaborative. Between the philosophical reification of *tekhnê* and the pragmatics of getting things done using a variety of tools, I want to steer an alternative path, wherein the people who co-produce a work of art are neither absorbed into a romanticism of crafting nor relegated to the underbelly of the unspoken labor of production (and the labor conditions which such a relegation entails). One way of thinking about this is to return to Mantegna and the characters that are manifest in Baxandall’s description of the contractual exchanges he finds in the archives. Who is in the room with the artist, his master, and the aspirant contractor? A carpenter, an architect, builders, assistants to all the above, an economist, a buyer, a theologian, etc.? How might we name the conversation or extended exchange? One way would be to name it a techno-administrative and managerial process of equivalences which is easily recognizable but not addressed as a *political* question in contemporary curatorial production. A number of actors are (virtually or physically) gathered, each with a part in the process. With the benefit of hindsight, we might read into the Mantegna scene an equanimity between actors: the artist is a hired hand who has (in his own words) limited skills; the master is negotiating, as is the contractor (although, as Baxandall points out, Mantegna’s position as an artist with a regular wage from the owners and lenders of his labor makes him unusual in historical context: on the one hand with security and, on the other, indentured). Clearly, this belies the violent poverty of power relations in 15th century northern Italy, but it also asserts the idea of the artist as one individual in a nodal production.

So often in contemporary art, collaboration is fantasized, fetishized and misconstrued. Collaboration in art production takes place on a constant basis but is not named as such. How does the work of managing and organising produce unaccounted value, and how could a committed investigation of production—of organization—help to proliferate and expand the ways in which we might recognise each other, communicate, fund and work together?

13. Bernard Stiegler, *Technics and Time, 1: The Fault of Epimetheus*, Stanford, Stanford University Press, 1998, p. 2.

13. Bernard Stiegler, *Technics and Time, 1: The Fault of Epimetheus* (1998: Stanford: Stanford University Press), p. 2.

Este recunoscut ca doctrină faptul că munca menționată – tehnică, administrativă, managerială, de suport, economică, domestică – nu constituie un factor de creștere directă a valorii în arta contemporană, că formele fiscale și de reputație ale valorii care stabilesc circulația puterii și ierarhia în interiorul artei contemporane nu pot, în mod fundamental, să recunoască o astfel de muncă fără a distruge chiar infrastructura care susține și perpetuează formele primare de valoare așa cum se leagă acestea și performează sub-structural. Este recunoscut ca doctrină și faptul că aceste tipuri de muncă sunt necesare pentru creșterea valorii și că, în astfel de mecanisme, vârful de formare a valorii primesc o identitate singulară mai degrabă decât una comună. Și totuși, pasivitatea (auto)impusă a acestei conglomerări este cea care menține blocajul politic.

Walter Benjamin a înțeles și a descris asta ca decizie politică din partea autorului-artist în eseuul său din 1934 intitulat *Autorul ca producător*. Pentru a face distincția dintre activitatea unui scriitor (în acest caz) „tendentios” și a unuia „revoluționar”, Benjamin face trimitere la un citat din Louis Aragon: „Intellectualul revoluționar pare, în primul rând, un trădător al propriei sale clase”, iar Benjamin adaugă:

„În cazul scriitorului, această trădare este formată din conduita care-l transformă dintr-un furnizor al aparatului productiv într-un inginer care vede situația ca o sarcină de adaptare a acestui aparat pentru scopurile revoluției proletare.”¹⁴

Dintr-un furnizor al aparatului productiv într-un inginer: îl putem înțelege pe Mantegna, lucrând, în perioada de apogeu de la începutul secolului modernismului, ca inginer, deși, cu toate acestea, era pe punctul de a deveni un furnizor (să reținem schimbarea descrisă de Baxandall, de la valoarea tabloului la valoarea semnăturii autorului). Nimic, însă, nu este atât de clar aranjat dialectic. Există, în interiorul paradigmei furnizor-inginer/artist-manager tehnic, resorturi ceva mai complexe, care implică nu doar întrebări simple despre recunoașterea muncii colective, ci și modurile prin care atribuirea pozițiilor subiectului în interiorul unui astfel de model păstrează o „poziționalitate” socială *per se*. În *State Work*, volum publicat în 2002, Stefano Harney spune:

„Nicio poziție anume a subiectului nu poate fi obținută la muncitorul care lucrează producând poziții și echivalențe ale subiectului.”¹⁵

În această frază ageră, scrisă nu în contextul artei ci în cel al administrării guvernamentale a infrastructurii pentru diversitate (în cazul de față e vorba de Secretariatul Antirasism din Ontario, unde autorul lucra), Harney descrie un mecanism care ar putea fi aplicat și muncii artistice: dacă lucrezi *pentru* un artist, susții poziția subiectului artistului și a discursului său cultural, nu pe a ta; deoarece, chiar datorită acțiunii de declanșare a muncii, nu poți avea o poziție proprie. După cum spune și Benjamin:

„...cu cât este astfel [scriitorul] mai informat despre propria poziție în procesul de producție, cu atât mai puțin se va gândi să revendice calități «spirituale».”¹⁶

Aici, am putea înlocui termenul „spiritual” cu „creativ”, „unic” sau „inspirat”.

It is accepted doctrine that the labor mentioned—technical, administrative, managerial, supportive, economic, domestic—does not constitute direct value accrual within contemporary art; that the reputational and fiscal forms of value which establish circulations of power and hierarchy within contemporary art cannot constitutionally recognize such labor without destroying the very infrastructure which supports and perpetuates primary forms of value as they adhere and perform sub-structurally. It is also accepted doctrine that such labor is necessary to the accrual of value and that, within such a mechanism, the peaks of value formation are named as a singularity rather than a common. Yet it is the persistent (self) imposed passivity of this conglomeration which remains a political blockage.

Walter Benjamin understood and described this as a political decision on the part of the author-artist in his 1934 essay, *The Author as Producer*. In making distinct the activity of a “tendentious” (in this case) writer, and one who is “revolutionary”, Benjamin calls on Louis Aragon’s statement: “the revolutionary intellectual appears first and foremost as the betrayer of his class of origin”, to which Benjamin adds:

“In the case of the writer, this betrayal consists in conduct that transforms him from a supplier of the productive apparatus into an engineer who sees it as his task to adapt this apparatus to the purposes of the proletarian revolution.”¹⁴

From a supplier of the productive apparatus into an engineer: one might understand Mantegna, working at the height of the incipient century of modernism, an engineer but, nevertheless, on the verge of becoming a supplier (recount the shift Baxandall describes from the value of the paint to the value of the author’s signature). But nothing is so clearly dialectically arranged. Within the supplier-engineer/artist-technical manager paradigms, there is something more complex at work involving not simply questions of the recognition of collective labor, but the modes through which the assignment of subject positions within such a framework retain a social positionality *per se*. In his 2002 book, *State Work*, Stefano Harney says,

“No certain subject position can obtain in the worker who works by producing subject positions and equivalences.”¹⁵

In this astute sentence, written not in the context of art but in the context of the governmental administration of infrastructures for diversity (in this case at the Ontario Antiracism Secretariat where he worked), Harney describes a mechanism that could also be applied to art work: if you are working ‘for’ an artist, you support the subject position of the artist and their cultural speech, not your own; for in your very actioning of labor, you cannot have your own position. As Benjamin says,

“...the more exactly [the writer] is thus informed about his position in the process of production, the less it will occur to him to lay claim to ‘spiritual’ qualities.”¹⁶

Here we might supplant the term “spiritual” with “creative”, “unique” or “inspired”.

14. Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 780.

15. Stefano Harney, *State Work: Public Administration and Mass Intellectuality*, Durham, SUA, Duke University Press, 2002, p. 176.

16. Walter Benjamin, *op. cit.*

14. Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 780.

15. Stefano Harney, *State Work: Public Administration and Mass Intellectuality* (Durham: Duke UP 2002), p. 176.

16. Walter Benjamin, *op. cit.*

Ceea ce cunoaștem ca lume a artei este un microcosmos cu multe moduri de management și organizare contemporană. Dispune de ierarhii și centre de putere, instigă la competiție și egocentrism, precum și la îndoieli debilitante și autocritică. Produce plăceri profunde, voioase și intelectuale, are un sistem comercial secret, adună oameni inteligenți, sofisticăți, atenți și ambițioși, produce prietenii, produce animozități spectaculoase, dă naștere unor loialități și trădări zguduitoare. Are o rețea internațională de oameni și locuri, iar această rețea crește. „Lumea” artei este, în structura sa prezentă, neapărat avară și spoliatoare: are nevoie să se hrănească cu noi teritorii, imagini și oameni pentru a supraviețui. Este propulsată înainte prin camuflarea individualității – creație, expresie, spiritualitate, devenire miraculoasă – reprimând forța psihică și pragmatică a producției. Această suprimare are o coadă lungă, demonstrată într-un final de o altă probă scoasă la iveală de Michael Baxandall, de data aceasta despre pictorul Renașterii timpurii Piero della Francesca (născut Benedetto):

„11 iunie 1445: Pietro di Luca, stareț, ... [și alți șapte], din partea și în numele Frăției și Membrilor S. Maria della Misericordia, i-au încredințat lui Piero di Benedetto, pictor, făurirea și pictarea unui tablou în oratoriul și biserica numitei Frății, având aceeași formă ca tabloul care se află acum acolo, cu toate materialele pentru acestea și toate costurile și cheltuielile pentru săvârșirea, pregătirea completă, precum și montarea picturii și înălțarea în numitul oratoriu: cu toate imaginile, personajele și ornamentele pomenite și căzute de acord cu numitul stareț și consilier sau cu succesorii acestora în slujbă, precum și cu ceilalți numiți trimiși ai Frăției; să fie poleit cu aur fin și pictat cu culori de calitate, în special cu albastru ultramarin: cu condiția ca numitul Piero să se învoiască să repare orice defect pe care tabloul l-ar putea suferi sau arăta cu trecerea timpului din vina materialului sau al lui Piero însuși, vreme de până-n zece ani. Pentru toate acestea, s-au învoit să plătească 150 de florini la o rată de cinci lire și cinci bani de florin. Iar ei s-au învoit să-i plătească acum la cerere cincizeci de florini, iar diferența la terminarea lucrării. Iar numitul Piero a garantat că va picta, decora și asambla numitul tablou la aceeași lungime, lățime și înălțime ca ale actualului tablou prezent acolo, și că-l va livra asamblat complet și pus în poziție în următorii trei ani; și că *niciun alt pictor nu va pune mâna pe pensulă în afară de Piero însuși.*”¹⁷

What we know as the artworld is a microcosm of many modes of contemporary management and organization. It has hierarchies and power clusters, it instigates competition and self-absorption as well as crippling doubt and self-criticism. It produces deep, joyful and intellectual pleasure, it produces objects and subjects of vast financial and symbolic value, it has a trading system which is undisclosed, it gathers intelligent, sophisticated, careful and ambitious people, it produces friendships, it produces spectacular animosities, it produces loyalties and shattering betrayals. It has an international network of people and places, and this network grows. The art “world” is necessarily avaricious and predatory in its current structure: it needs to feed on new territories, images and people to survive. It is propelled forward by the camouflage of individuality—creation, expression, spirituality, miraculous becoming—suppressing the psychic and pragmatic force of production for all its might. This suppression has a long tail, demonstrated finally by another piece of evidence unearthed by Michael Baxandall, this time concerning the early renaissance painter Piero della Francesca (born Benedetto):

“11 June 1445: Pietro di Luca, Prior, ... [and seven others] in the behalf and name of the Fraternity and Members of S. Maria della Misericordia have committed to Piero di Benedetto, painter, the making and painting of a panel in the oratory and church of the said Fraternity, of the same form as the panel which is there now, with all the material for it and all the costs and expenses of the complete furnishing and preparation of its painting assembly and erection in the said oratory: with those images figures and ornaments stated and agreed with the abovesaid Prior and advisor or their successors in office and with the other abovesaid officers of the Fraternity; to be gilded with fine gold and coloured with fine colours, and specially with ultramarine blue: with this condition that the said Piero shall be bound to make good any defect the said panel shall develop or show with the passing of time through failure of material or of Piero himself, up to a limit of ten years. For all this they have agreed to pay 150 florins at the rate of five lire five soldi the florin. Of which they have undertaken to give him on demand fifty florins now and the balance when the panel is finished; And the said Piero has undertaken to make paint decorate and assemble the said panel in the same breadth height and shape as the wooden panel there at present, and to deliver it complete assembled and set in place within the next three years; and that *no painter may put his hand to the brush other than Piero himself.*”¹⁷

17. Michael Baxandall, *op. cit.*, p. 20. Italice cf. fragmentului original.

17. Michael Baxandall, *op. cit.*, p. 20. Italics original.