

CURATING BEYOND EXHIBITION

On the post-exhibitionary condition in a post-political world

Curatoriul dincolo de expoziție

Condiția post-expozițională într-o lume post-politică

Edited by / Editori: Cătălin Gheorghe, Mick Wilson

vector >
critical research in context / cercetare critică în context

ICMA
Institutul de
Cercetare
Multidisciplinară în
Artă

EARN

C—A—P—Im
Centre for Art and the Political Imaginary

vector >
critical research in context / cercetare critică în context



ArtMonitor

A collaboration between | O colaborare între

Vector at "George Enescu" National University of the Arts (UNAGE), Iasi, Romania
vector.org.ro/projects/

ICMA (Institute for Multidisciplinary Research in Art), UNAGE Iași, Romania
icma.arteiasi.ro

University of Gothenburg, HDK-Valand Academy of Art and Design
gu.se/en/hdk-valand

EARN (European Artistic Research Network), Curatorial Studies WG
artresearch.network

CAPIm (Centre for Art and the Political Imaginary)
capim.se

ArtMonitor at University of Gothenburg
gu.se/en/artistic-faculty/the-bookseries-artmonitor

This book was produced in the framework of the research project "Curating beyond exhibition" financed by UNAGE Iași through the funds of the Iași Municipality and ICMA (Institute for Multidisciplinary Research in Art) at UNAGE Iași, Romania.

Publicația a fost realizată în cadrul proiectului „Curatoriul dincolo de expoziție” finanțat de UNAGE Iași prin fondurile Primăriei Municipiului Iași și de ICMA (Institutul de Cercetare Multidisciplinară în Artă) din cadrul UNAGE Iași.



Editors | Editori: Cătălin Gheorghe, Mick Wilson

Authors | Autori: Andris Brinkmanis, Zian Chen, Biljana Ciric, Maria Hlavajova, Ronald Kolb, Saara Mildeberg, Vipash Purichanont, Raluca Voinea

Design: Lavinia German

Translations | Traduceri: Cezara Popescu

Published by | Publicată de:

ArtMonitor. Göteborgs universitet. Konstnärliga fakulteten

ArtMonitor. University of Gothenburg. The Artistic Faculty

ISBN (print): 978-91-989730-2-0

ISBN (pdf): 978-91-989730-3-7

CURATING BEYOND EXHIBITION

On the post-exhibitionary condition in a post-political world

Curatoriul dincolo de expoziție

Condiția post-expozițională într-o lume post-politică

Edited by / Editori: Cătălin Gheorghe, Mick Wilson

Jointly published by:

Vector at "George Enescu" National University of the Arts, Iași, Romania
ICMA (Institute for Multidisciplinary Research in Art), UNAGE Iași, Romania
University of Gothenburg, HDK-Valand Academy of Art and Design
EARN (European Artistic Research Network), Curatorial Studies WG
CAPIm (Centre for Art and the Political Imaginary)

ArtMonitor

GOTHENBURG, 2025

Book Series: Vector – critical research in context
Seria de cărți: Vector – cercetare critică în context

"Vector - critical research in context" is an experimental publication [intentionally left undefined] based on an open editorial concept, alternatively applied as "a book of artistic/ curatorial research", "a catalogue of critical art", "an experimental artist's edition", "a critical reader" [...].

„Vector - cercetare critică în context” este o publicație experimentală [intenționat indefinită] bazată pe un concept editorial deschis, alternativ aplicat sub forma „unei cărți de cercetare artistică/curatorială”, „unui catalog de artă critică”, „unei ediții experimentale de artist”, „unei cărți cu texte critice” [...].

CONTENT / CUPRINS

Cătălin GHEORGHE, Mick WILSON Curatorial practices between the post-political and the post-exhibitionary.....	6
Maria HLAVAJOVA Exhibition Besides Itself.....	12
Ronald KOLB Situated Knowledges & Pastoral Power in Post-Exhibitionary Practices.....	22
Vipash PURICHANONT Non-Exhibitionary Practice: Rethinking CMSI in Global Assemblages.....	36
Saara MILDEBERG Curating a Socially Engaged Art Residency at the end of the Western World.....	46
Zian CHEN On the Staging of Labor Cinemas and Forums for Artistic Research.....	56
Andris BRINKMANIS Teaching as a Curatorial Practice.....	70
Biljana CIRIC What Could/Should Curating Do	82
Raluca VOINEA Life beyond Exhibitions.....	94

Cătălin GHEORGHE, Mick WILSON Practici curatoriale între post-politică și post-expozițional	105
Maria HLAVAJOVA Expoziția în afara ei însăși.....	111
Ronald KOLB Forme de cunoaștere situate și puterea pastorală în practicile post-expoziționale.....	118
Vipash PURICHANONT Practica non-expozițională: Regândirea CMSI în asamblajele globale	128
Saara MILDEBERG Curatorierea unei rezidențe de artă angajată social la capătul lumii occidentale.....	137
Zian CHEN Despre punerea în scenă a cinema-urilor muncitorești și a forumurilor de cercetare artistică	142
Andris BRINKMANIS Predarea pedagogică văzută ca practică curatorială	152
Biljana CIRIC What Could/Should Curating Do (Ce ar putea/ar trebui să facă curatoriatul)	161
Raluca VOINEA Viața dincolo de expoziții	169

CURATORIAL PRACTICES BETWEEN THE POST-POLITICAL AND THE POST-EXHIBITIONARY

Cătălin GHEORGHE, Mick WILSON

Cătălin Gheorghe is a theoretician, curator, editor, Professor of Curatorial Research and Praxis, and Director of the Doctoral School of Visual Arts at "George Enescu" National University of the Arts in Iași (Romania). He is the editor of *Vector – critical research in context* publication series (editing "Learning by curating. Current trajectories in critical curatorial education" [2022], co-editing, with Mick Wilson, "Exhibitionary Acts of Political Imagination" [2021]) [www.vector.org.ro]. He is also 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 experimental journalism. He is a member of WG5 Curatorial Studies Workshop of EARN (Expanded Artistic Research Network) [www.artresearch.network]. His professional interests are elaborated around issues of critical artistic research, curatorial critical practices, art as experimental journalism, collateral heteropedagogies, political imaginaries in art practices, conjunctions of xeno-practices in xeno-spaces, exforms of trans(ex)positions, spectres of post-capitalism.

Prof. **Mick Wilson** is an artist, educator and researcher based in Gothenburg, Sweden and Dublin, Ireland. He is Professor of Art and Director of Doctoral Studies, HDK-Valand, University of Gothenburg, Sweden; Co-Director of the Centre for Art and Political Imaginary (CAPIIm, 2024-2028), at KKH, Stockholm and HDK-Valand; and Guest Professor at Latvian Academy of Art and SVA, New York. He is the author of *On Discourse and the Curatorial* (Berlin: Floating Opera Press (2025)). Recent articles include "Publicness as problematic", *Art & the Public Sphere* 13.1, (2025); and "Disagreeable Inquiries: Curating as Knowledge Work", *The Curatorial*, (2025);. Current collaborative research includes *Mapping the Political Imaginary* (2025-2027); *The Museum of the Commons* (EACEA 2023-2027); and *The Fountain: An art-technological-social drama* (FORMAS 2020-2025). Recent edited volumes include: with G.v.Noord & P.O'Neill (eds.) *Kathrin Böhm: Art on the Scale of Life*, Sternberg (2023); with Henk Slager (eds.) *Expo-Facto: Into the Algorithm of Exhibition*, EARN (2022), with Cătălin Gheorghe (eds.) *Exhibitionary Acts of Political Imagination* (Editura Artes/ArtMonitor, 2021); with Nick Aikens et al. (eds.) *On the Question of Exhibition* (PARSE, 2021) and with Paul O'Neill et al. (eds.) *Curating After the Global* (MIT, 2019).

Tony Bennett's work in the late 1980s and 1990s describing the exhibitionary institution added to the lexicon of the still emergent field of exhibition studies, a contrast between the exhibition and the exhibitionary which has been glossed in various ways.¹ The couplet of the exhibition and the exhibitionary may be understood as pointing to the contrast between the event of display and the apparatus of display. The exhibition, as the event of display, is the orchestration of visibility via constellations of artifacts, images, ideas, gestures and people. While the exhibitionary, as the apparatus of display, is the orchestration of behaviours and subjectivities that such constellations accomplish in their repeated formulae and regularities. Alisdair Hudson in his contribution to the *Glossary of Common Knowledge* proposes the post-exhibitionary as an interrogation of recently established conventions noting that for "over two centuries the exhibition has been the principal delivery vehicle for art, or at least our current understanding of what art is" while during "the other 40,000 years or so of human history" art was "manifested through other social forms, networks and frameworks" that included "ritual, religion, technology, craft, agriculture, architecture, food, architecture and so on".² Hudson notes that while it has "evolved and diversified, been critiqued and collapsed, reformed and reimagined over and over again" the exhibition has endured. The effect of this is that in spite of efforts to integrate art and life, art has "ultimately been pulled back into the orbit of spectatorship". The post-exhibitionary in this sense is the practical move beyond the event of display to other modes of encounter, distribution and activation within artistic practices that operate in some key sense *beyond*, or otherwise than via, spectatorship.

Other commentators see the post-exhibitionary, not as a move beyond the event of display but rather as the move beyond a mode of subjectification that is seen to operate in the established and inherited apparatuses of display characteristic of the modern exhibitionary complex inherited from the 19th century. Richard Kolb, in his contribution to the current volume, extends Bennett's analysis of the exhibitionary complex and proposes an emphasis on "situated knowledges", "people-centred infrastructures" and "transversal forms of learning" while invoking the Foucauldian theme of governmentality as a way to see the post-exhibitionary as privileging acts of "convening, exchange, and transversal pedagogy over vertical display". The post-exhibitionary in this expansive sense aims to shape "conditions for living

[1] See <https://www.thecuratorial.net/index/lexicon/curating>

[2] See <https://glossary.mg-lj.si/referential-fields/constituencies-II/post-exhibitionary>

together in more-than-human constellations". These two readings are not completely contrary; however, they are nonetheless divergent constructions of the post-exhibitionary. This volume is the result of a series of invitations made to a range of contemporary curators to consider their own interests, practices and approaches under the broad heading of the post-exhibitionary. In our approach the post-exhibitionary is understood as a spectrum that includes the move beyond exhibition as the event of display and the move beyond the exhibitionary as a specific apparatus of display and technique of subject formation or governance.

We position this topic at the broad intersection of curatorial practice and the different political cultures that provide the conditions within which practices unfold. Our invitation was made in a spirit of open speculative inquiry where our hunch was that there is some significant correlation (though not necessarily a causative link) between, on the one hand, various post-exhibitionary practices (i.e., practices that do not privilege exhibition-making as their key curatorial operation; that do not understand exhibition as in essence an act of "representation" or "showing"; or that actively seek to disrupt, resist or otherwise negate the exhibitionary complex as described by Bennett) and, on the other hand, ongoing transformations within the realm of the (post)-political. Our informal hypothesis was that the representational paradigm of exhibition-making is subject to a process of rethinking and reconstruction across a range of curatorial practices in part as a response to the undermining of democratic values, the erosion of public culture and the pervasive degradation of political life. While we witness the rise of various authoritarian and neo-fascist formations across multiple geopolitical contexts, we consider post-exhibitionary curatorial practices as both the partial echo and the substantial revision of the democratic, egalitarian and solidaristic hopes and values previously elaborated with respect to aesthetic and cultural edification. However, it is important to indicate that we see the trajectories of neoliberalism and the (post)-political not as constituting a uniform global historical process. Rather we see the depoliticization effected by neoliberalism as substantially inflected by different geopolitical distributions and different historical trajectories of state formation. We are interested in the contradictions and tensions across the multiple and changing landscapes of the curatorial and the political in the register of different modes and strategies of practice. Necessarily, turning to themes of the (post)-political brings us into another lexical arena and other usages of (the rhetorically easy but semantically tricky) prefix "post-".³

It may often seem that one's own discourse is weighed down by unending struggles over terminology, while other practices and disciplines appear to enjoy already established and internally intelligible ways of speaking. However, this is perhaps only very rarely the case. Terms such as liberalism, neoliberalism, democracy, authoritarianism, populism and fascism seem to have established themselves as broadly subject to consensus within contemporary discourses on politics. On closer inspection though, this appearance collapses. The terms through which politics is apprehended, analysed and theorised emerge as fundamentally contested. Witness for example the tortured contemporary debates on the deployment of the term fascism with respect to regime changes unfolding across the continents.⁴ It seems that the characterisation of politics and the political is itself a stake within political processes themselves. The political is not delimited by a

[3] Already some 35 years ago, Kwame Anthony Appiah rehearsed a contrast in how the prefix "post-" qualifies, making clear that it cannot be reduced to any choronological notion of simply happening "after". Rather than seeing the prefix "post-" to indicate that a former condition has been overcome, completed or superceded, we approach it here as indicating not a simple narrative of succession but rather as a re-narration that seeks to delegitimize other already established narratives. This expands a little upon Appiah's phrasing: "Postcoloniality... and its post-, like that of postmodernism, is also a post- that challenges earlier legitimating narratives." See Kwame Anthony Appiah "Is the Post- in Postmodernism the Post- in Postcolonial?" *Critical Inquiry* 17, no. 2 (Winter, 1991), 353.

[4] Fernando Esposito in a short encyclopedia entry on "Fascism – Concepts and Theories" notes that for "more than ninety years, there has been an ongoing controversy on the content and the range of the concept of fascism." See http://docupedia.de/zg/Esposito_fascism_v1_en_2017. For current examples of the contestation of the term see: <https://www.e-flux.com/criticism/6782324/global-fascism/>; <https://theaidem.com/cpim-clarification-fascist-remark-for-modi-government/>; and <https://jacobin.com/2025/11/fascism-analogies-far-right-history>

settled criteria established in advance. This contestation is perhaps even more aggravated when it comes to talk of the post-political.

On the one hand, the term indicates how the vital affairs of a polity have been re-constructed as tasks for technocratic management or market-like processes of determination rather than as matters demanding collective debate, public mobilisation and the building of new alliances and solidarities among the people. In this sense, the post-political describes the broad effects of decades of neoliberal ideology and policy formation producing a “depoliticization of politics” by installing the rhetoric and rationality of competitive markets into all aspects of the lifeworld.⁵ Indicative of this reading is the observation proposed by Japhy Wilson and Erik Swyngedouw in the introduction to their (2014) *The Post-Political and Its Discontents*:

In post-politics, political contradictions are reduced to policy problems to be managed by experts and legitimated through participatory processes in which the scope of possible outcomes is narrowly defined in advance. ‘The people’ – as a potentially disruptive political collective – is replaced by the population – the aggregated object of opinion polls, surveillance, and bio-political optimisation.⁶

In this approach, the quintessential post-political phenomenon is the “delegation of political decisions to economic experts”.⁷ On the other hand, post-politics read as an unfolding of post-democracy, is also a way to speak of an arc of transmutation of the democratic deficits within ostensibly liberal electoral democracies into the various illiberal, authoritarian, xenophobic and ethnonationalist political projects that have, in widely different geopolitical contexts, come to usurp and weaponize the state. The political scientist Colin Crouch invoked the term “post-democracy” in 1990s Britain to indicate an ideal type model where the trappings of electoral democracy become a superficial and inauthentic façade for the technocratic co-option of the state and of the policy formation process in service of private corporate interests:

public electoral debate is a tightly controlled spectacle, managed by rival teams of professionals expert in the techniques of persuasion, and considering a small range of issues selected by those teams. The mass of citizens plays a passive, quiescent, even apathetic part, responding only to the signals given them. Behind this spectacle of the electoral game, politics is really shaped in private by interaction between elected governments and elites that overwhelmingly represent business interests.⁸

Interestingly, Crouch also draws a connection between his interest in post-democracy and “the commercialization of education” and an emerging interest in changes in how “public education services were conceived and structured so that they could easily be transferred to (private) firms”.⁹ It is notable that across many of the contributions to the current volume, the longstanding educational turn is still in play as educational encounters and practical training strategies of various kinds are invoked under the heading of the post-exhibitionary. Importantly, these varied educational practices are rehearsed in many different terms. This, we believe, indicates ongoing attempts to find operational models that generate neither detached individuated spectatorship nor constrained performative participation, but rather produce politicised subjects. These broadly educational and training practices seek ways of working that on the one hand, avoid the exercise

[5] See Tuukka Brunila, “Depoliticization of politics and power: Mouffe and the conservative disposition in postfoundational political theory” *Frontiers in Political Science*, Vol. 4 (November, 2022). See <https://www.frontiersin.org/journals/political-science/articles/10.3389/fpos.2022.974065>

[6] Japhy Wilson and Erik Swyngedouw, *The Post-Political and Its Discontents: Spaces of Depoliticisation, Spectres of Radical Politics* (Edinburgh: University of Edinburgh Press, 2014), 8.

[7] Guido Niccolò Barbi “The Depoliticization of the Political: An Arendtian Account of Expertise in Politics,” *Raisons politiques*, 2018/2 No. 70, (May, 2018), 77. See <https://doi.org/10.3917/rai.070.0075>

[8] Colin Crouch, *Post-Democracy*, (Cambridge: Polity Press, 2004), 4.

[9] *Ibid.*, ix.

of power to produce the docile bodies of privatised consumption; and on the other hand, avoid the masking of power behind the rhetoric and techniques of participation.

Post-democracy is not here presented as a simple equivalent of the post-political, rather we see these terms indicating an arc of development whereby post-democratic conditions described from the 1990s onwards evolve and intersect with other developments that are subject to a number of competing analyses and theorisations, under the heading of the post-political (e.g., Rancière, 1999; Mouffe, 2005; Žižek, 1999.) Typically, the post-political been described through using a version of the Schmidtian contrast between “politics” as a more or less institutionalised process and “the political” as the irreducibly conflictual condition of social existence. Wilson and Swyngedouw pointing to the wide range of definitions of the post-political, post-democratic, and post-politics, provide a helpful encapsulation:

Broadly speaking, however, they all refer to a situation in which the political—understood as a space of contestation and agonistic engagement—is increasingly colonised by politics—understood as technocratic mechanisms and consensual procedures.¹⁰

Rather than centralising and unpacking these terminologies, and cautious of the tendency of these terms to suggest a monolithic universal historical process, our invitation to the practitioners who have contributed to this book has been to describe their own situated practical strategies and concerns, to share their curatorial analyses and strategies. We understand these practices to be their situated and specific undertakings rather than responses to one common undifferentiated historical moment or global horizon.

Thinking at the intersection of different discourses and across different geographies of the political, the contributors formulate artistic and curatorial analyses and strategies that seek variously to disrupt, to renegotiate, to imagine and to activate the political present otherwise. These contributions avoid reductive or totalising historical and geopolitical imaginaries through their address to concrete practices and strategies, inflected with the rich specificity of different geopolitical positionings and artistic genealogies. Maria Hlavajova departing from Jeanne van Heeswijk’s *Trainings for the Not-Yet* (BAK, basis voor actuele kunst, Utrecht, 2019) provides a conceptual and figural elaboration of the potentialities of the “Exhibition Besides Itself”. In doing so Hlavajova provides us with a rich and diverse lexicon of practice that includes many nuanced propositions, including not least the figure of the proposition itself that mobilizes “the collaborative processes of thinking (about how things are), imagining (how things could be otherwise), and enacting these imaginings, as if it were possible”. Ronald Kolb in his “Situated Knowledges & Pastoral Power in Post-Exhibitionary Practices” examines current tendencies in artistic-curatorial practices from the perspective of Michel Foucault’s concept of governmentality, with a particular focus on pastoral power, and situates this within the concrete undertaking of the one-year exhibitionary project *Art as Ecological Practice* (Arthur Boskamp-Stiftung, Hohenlockstedt, 2025–26). Vipash Purichanont enacts two fundamentally important moves in his “Non-Exhibitionary Practice: Rethinking CMSI in Global Assemblages” when he approaches “neoliberal governmental assemblages as a global formation without a singular center” and he guides readers towards those “contexts where the ‘exhibitionary complex’ has been weak or absent, so that we can

begin to imagine alternatives to exhibition-making.” Again, the analysis is anchored with reference to concrete practice through his reading of “A Week of Cooperative Suffering” within the frame of the highly influential *Chiang Mai Social Installation* (1992–1998). Saara Mildeberg describes the operations and experiences of the Narva Art Residency (NART) in “Curating a Socially Engaged Art Residency at the end of the Western World”. They describe the practice and experience of collective hospitality and learning in a residency situated near the Estonian-Russian border, in a predominantly Russian-speaking city, that *inhabits* multiple geopolitical and situational imaginaries as the invasion by Russia of Ukraine unfolds. Mildeberg walk us through the practice of the residency showing its operations and experiences in a way that cannot be properly apprehended through the familiar reductive polarities of East-West or the enmities of us and them. Zian Chen, in his “On the Staging of Labor Cinemas and Forums for Artistic Research” provides a beautifully layered and nuanced account of Ho Rui An’s feature-length documentary *The World of Lines* (2025). The fieldwork of this film research included the staging of public programmes, makeshift exhibitions and outdoor screenings of a large corpus of twentieth century film works. These in turn are woven into, and inform, the film’s chronicle of the century-long history and the afterlives of the textile industry of cities such as Shanghai and Hong Kong. In concluding, Chen describes the film as a form of “historicizing geopolitics beyond the liberal imaginary” and as something that speaks to “the heart of postsocialist society” or “posthumous socialism, nominally dead yet in practice more alive”— and so confirms our caution at the value of any generic pronouncement on “the” post-political. Andris Brinkmanis in his “Teaching as a Curatorial Practice” brings us into a preliminary mapping of a widely distributed field of curatorial practices and experimental pedagogies that constitutes the wider context for his own practice of curatorial research in the space of education. His mapping of widely distributed experimental educations is nonetheless anchored and inflected by intimations of his own educational biography from a Soviet-era schooling in Latvia to his current role as a curator-educator based in Italy and collaborating with colleagues in many different regions. The personal situating of the text generates a frankness of tone that disrupts the calm-seeming surface of encounter across multiple geographies and histories when he describes an online encounter as shattering “Western academic arrogance and carelessness” for both himself and his students. Biljana Ciric also addresses an experimental educational practice that also engages politics of international encounter in her discussion of *What Could Should Curating Do*, which she introduces as an educational programme operating since 2018 in Serbia that seeks to form different connections beyond the borders of the nation state while remaining “situated” at the same time. Ciric brings the reader to a conclusion that speaks in terms of relational processes that lead to new models of “co-immunity” and “survival with joy”, a discourse bridging the political and the joyful in a way that exceeds the horizon posited in talk of the post-political. In the final contribution of the volume, Raluca Voinea, takes us into a collective experimental space *The Experimental Station for Research on Art and Life* constituted in 2021 when a group of artists and cultural workers in cooperation with tranzit.ro Association, acquired a plot of land in the village of Silistea Snagovului some forty kilometres north of Bucharest. This collective process is an open-ended experiment to imagine and implement the bringing together of art and its users, both human and more-than-human, in ways shaped otherwise than through protocols of exhibition in a text under the fitting title of “Life beyond Exhibitions.”

EXHIBITION BESIDES ITSELF

Maria HLAVAJOVA

Maria Hlavajova is a curator, organizer, researcher, pedagogue, and founding director of BAK, basis voor actuele kunst, Utrecht (2000–2025). In her three decades of practice focusing on the political and political imagination in art, she has convened a variety of long-term international artistic research, discursive, educational, exhibitionary, and publishing projects, including *Propositions for Non-Fascist Living* (2017–2024), *Former West* (2008–2016), and *New World Academy* (with Jonas Staal, 2013–2016), among others. Publications she has (co-)edited include *Fragments of Repair* (with Kader Attia and Wietske Maas, 2025); *Toward the Not-Yet: Art as Public Practice* (with Jeanne van Heeswijk and Rachael Rakes, 2021); *Deserting from the Culture Wars* (with Sven Lütticken, 2020); *Propositions for Non-Fascist Living: Tentative and Urgent* (with Wietske Maas, 2019); *Posthuman Glossary* (with Rosi Braidotti, 2018); *Marion von Osten: Once We Were Artists* (with Tom Holert, 2017); *We Roma* (with Daniel Baker, 2013); and *Rabih Mroué: A BAK Critical Reader in Artists' Practice* (with Jill Winder, 2012), among others. Hlavajova is co-founder (with Kathrin Rhomberg) of tranzit network. She is a member of the supervisory board of the Academy of Visual Arts, Prague and of the advisory boards of Center for Art and the Political Imaginary, HDK-Valand, Gothenburg and Kungl. Konsthögskolan, Stockholm and Bergen Assembly, Bergen. Hlavajova holds honorary doctorate from University of Gothenburg. She lives in Amsterdam.

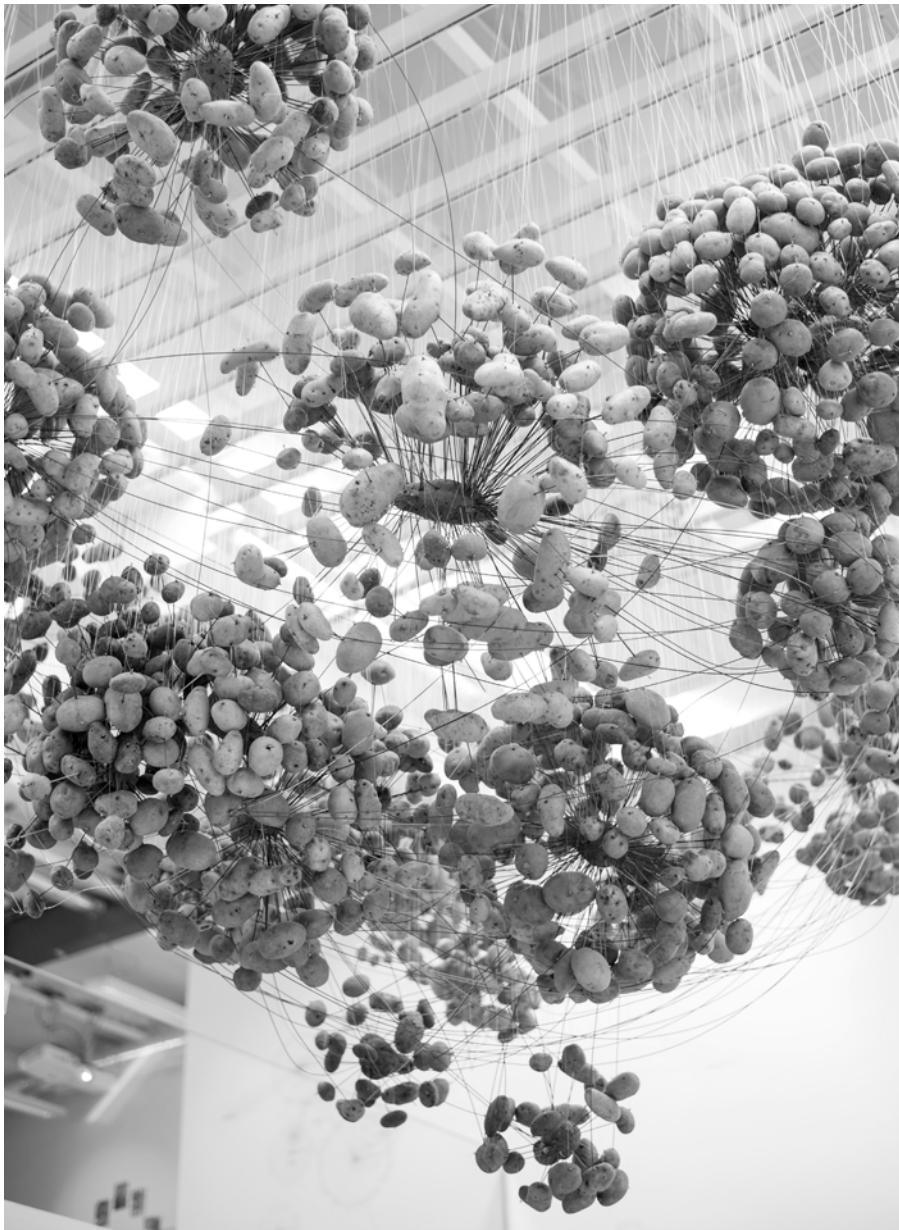
Let me take you to *Trainings for the Not-Yet*—“an exhibition as a series of trainings for a future of being together otherwise, convened with a multitude of collaborators by Jeanne van Heeswijk and BAK, basis voor actuele kunst, Utrecht”¹—and use it as an example in an Agambenian sense. That is, as a concept that “escapes the antinomy of the universal and the particular” into its “proper place”: “always besides itself.”² Given I begin from here to ponder the notion of the exhibition in the post-exhibitionary condition, as this publication propels me to do, I take this understanding of the example literally so as to think through *Trainings for the Not-Yet* as an *exhibition besides itself*—something that has been of consequence for the aesthetico-political institutional practice of BAK throughout its past 25 years.³

Asked how she would approach the query “how to be together otherwise”—a long-standing adage shaping BAK’s aesthetico-political experimentation—artist Jeanne van Heeswijk began an exhaustive process of consultation with BAK’s publics, existing and potential, reposing to them this seemingly simple question. Doing so, van Heeswijk mobilized that which she has been thoroughly invested in throughout the decades of her socially engaged practice, namely, unearthing from within the fabric of society “what we have in common”⁴ despite the faultlines that divide us deeply in all directions and all manner of ways. “What is it that commits us to others?”⁵ van Heeswijk repeatedly asks, paraphrasing philosopher Marina Garcés and embodying through her art that “commitment to others and the world we share is not only a demand (‘we must’) but also the starting point, where we are by default, before any decision, any option, any selection, any project, endeavour or idea.”⁶ That starting point, Garcés contends, is this: “Life is a common problem.”⁷

When enquiring about how to be together otherwise, what is at stake then is how to live not just any but a livable life, or better yet, a livable life in common, which I understand to be a life the conditions of which we can (still) shape.⁸ This is a tall order, needless to say, given the death machine that is the social, political, cultural, and environmental catastrophe dramatically unfolding without much, if any, regard to this yearning—think contemporary fascism, technological warfare, illiberal governance, and ecological breakdown, to name but few of its disastrous forces. Yet in spite of such an ominous, disempowering conjunction, I wager that there

[1] See the project guidebook *Trainings for the Not-Yet. An exhibition as a series of trainings for a future of being together otherwise, convened with a multitude of collaborators by Jeanne van Heeswijk and BAK, basis voor actuele kunst, Utrecht*, published by BAK on the occasion of the project taking place from 14 September 2019 to 12 January 2020.

[2] Giorgio Agamben, “Example,” in *The Coming Community* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007), 9 and 10. I expand further on the notion of the example in a vein of thinking within the three-part project I convened as the Dutch contribution to the 52nd International Art Exhibition – La Biennale di Venezia, titled *Citizens and Subjects*. The project consisted of the installation by Aernout Mik presented in the Dutch Pavilion in Venice, titled *Citizens and Subjects: Aernout Mik*; a discursive series realized in collaboration with Utrecht University, titled *Citizens and Subjects: Practices and Debates*, realized as an extension of the Pavilion to the Netherlands throughout autumn 2007; and a reader co-edited by philosopher Rosi



Jeanne van Heeswijk, *Works, Typologies and Capacities*, 2004, learning object in the context of *Trainings for the Not-Yet*, 2019, BAK. Photo: Tom Janssen

Braidotti, curator Charles Esche, and myself, titled *Citizens and Subjects: The Netherlands, for example* (Utrecht and Zürich: BAK, basis voor actuele kunst and JRP|Ringier, 2007).

[3] BAK, basis voor actuele kunst, Utrecht operated in the course of the last 25 years as a site for art, theory, and the political. It

was defunded by the Dutch government at the end of 2024. Since early 2025, it continues in another modality: as a collective, artists-led *basecamp* for tactical imaginaries, with a significant involvement by artist Jeanne van Heeswijk.

[4] Marina Garcés, "Commitment," lecture "El Compromís" at the Centre

of Contemporary Culture of Barcelona (CCCB) on 18 February 2013 as part of the "In Common" lecture series, transl. Julie Wark (Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 2013), 25.

[5] *Ibid.*, 26.

[6] *Ibid.*, 28.

[7] *Ibid.*, 28.

[8] I derive the understanding of "livable life" from Garcés' notion of "livable time" that she articulated as follows: "When it is said that time is ending, this does not mean abstract, empty time, but rather livable time. That is to say, livable time as the time in which one can still intervene and shape the conditions of life." See Marina Garcés,

is a critical place for the art exhibition within this political moment: the exhibition as a site for tactical collective learning of what does not yet exist, that is to say, a collective livable life based in justice and equality.

To be sure, the plural process of invitation by van Heeswijk and BAK meant establishing personal connection with and among hundreds, if not more, of individuals, groups, communities, and movements from all walks of life, many already actively engaged in concrete struggles against the structural violence and unequal distribution of resources in today's society. Invited to gather at BAK to mutualize each other's competences and enact the potentials of radical collectivity and active empowerment, the exhibition organized with them an infrastructure for the coming together of a 'we' in recognition of reciprocal interdependences, concrete and potential solidarities, and the experience of dignity as relational force. By forming an assembly, these publics came together through art and pedagogy to produce and inhabit an imaginary of "a coming politics".

A multilayered and polyvocal undertaking, *Trainings for the Not-Yet* was convened as a coming together of people, artworks, ideas, deliberations, learning, and actions. Recognizable as (also) an exhibition, albeit one within the radical genealogy of the so-called project- and research- exhibitions unfolding since around 1990,⁹ *Trainings for the Not-Yet* was populated with not so much objects of art but rather with what van Heeswijk termed "learning objects." Challenging less the objecthood than the function of art in neoliberal sense, van Heeswijk's resolve on the shift from artistic- to learning- objects was, to a large extent, an expression of her discontentment with the stalwart edifices of authorship, ownership, and spectatorship demarcating art's pursuit of possessive individualism with no consideration of the individual's interdependence with, or indebtedness to, human and non-human others. Having emerged from her previous collaborations, van Heeswijk proposed the learning objects as active bodies of embedded and embodied knowledges to learn *with*.¹⁰ As an artist who "facilitates the creation of dynamic and diversified public spaces in order to radicalize the local," van Heeswijk's long-term, community-embedded projects combine, in her own words, "performative actions, discussions, and other forms of organizing and pedagogy in order to assist communities to take control of their futures."¹¹ Within these collaborative projects, the artist seeks to abolish the segregations imposed by modern and contemporary regimes of art, such as artist/audience and us/them, to name but a few, as part of her trajectory of expanding art into life. As an extension of these efforts into the context of the exhibition, the learning objects functioned as crucial repositories of situated knowledges and practices. At stake, however, was not only what they *were* but also what they could *do*—assuming them as objects endowed with agency, an agency from which to *retrospectively* borrow. One could speculatively consider learning objects in parallel to the conceptualizations of "theoretical objects" and "knowledge objects" as "things that compel us to question, interrogate, and theorize,"¹² or, in other words, things that "oblige" us to "do theory."¹³ If doing theory is (already) an active, collaborative, embedded social process, the learning object furnishes this process with additional affordances that reach beyond mere critique of what is, and into the realm of propositions—propositions, indeed, of being together otherwise.

"Conditio Posthuma," The Great Regression (blog), 18 May 2017, <http://www.thegreatregression.eu/conditio-posthuma/>.

[9] See a fascinating account of these exhibitionary practices through artistic, discursive, and activist work by Marion von Osten in *Marion von Osten: Once We Were Artists (A BAK Critical Reader in Artists' Practice)*, eds. Maria Hlavajova and Tom Holert (Utrecht and Amsterdam: BAK, basis voor actuele kunst and Valiz, 2017). See, in particular, Tom Holert, "In the Company of Others: Marion von Osten's Building Practice," 94–127.

[10] Alongside learning objects resulting from collective endeavors from within the practice of van Heeswijk, she also invited other fellow artists and practitioners working in this field, including a collective of refugees in limbo We Are Here, Adrian Piper, Chloe Bass, Fran Ilich, Joy Mariama Smith, Patricia Kaersenhout, Carmen Papalia, Ultra-red, Adelita Husni-Bey, Homebaked Community Land Trust, and Black Quantum Futurism, among others.

[11] See van Heeswijk's biography in *Trainings for the Not-Yet*.

[12] See Iris van der Tuin and Nanna Verhoeff, "Theoretical Object, Knowledge Object," in *Critical Concepts for the Creative Humanities*, eds. Iris van der Tuin and Nanna Verhoeff (London: Rowman & Littlefield, 2022), 193.

[13] Hubert Damish cited in *Ibid.*



Training for the Underwater(ed) Land with Qanat, 2019, *Trainings for the Not-Yet*, BAK, basis voor actuele kunst, Utrecht. Photo: Jeanne van Heeswijk

This commitment to propositions has been paramount across BAK's work, mobilizing concomitantly the collaborative processes of thinking (about how things are), imagining (how things could be otherwise), and enacting these imaginings, *as if it were possible*.¹⁴ As an aesthetico-political practice overlaying theory with artistic imagination and social action, such work unfolds outside of the representation-intervention axis characteristic of what has come to be known as 'political art'. Processed, simply put, through neither documentation (in the sense of the reproduction of "negativity of the present") nor through activism (in the sense of deploying "oppositional consciousness"¹⁵) but rather through a more affective and experimental register of collaborative engagement, this practice of *proposition* instead produces and inhabits another location. An as-if-it-were-possible location; a site populated by a mode of politics of productive anticipation sustained by propositional "lures" or "becoming propositions"¹⁶—tangible invitations which prompt specific ways of collective feeling and acting, potentiating a new actuality as simultaneously matter of fiction and of fact. This is not mere imagining but acting out—or better yet, living—the imagined.

In a similar vein, van Heeswijk turns to visionary fiction as it is practiced in and through the work of writer and spoken word artist Walidah Imarisha. Beginning from a "framework focused on decolonized, non-linear dreams of freedom that are rooted in communities of color's struggles for autonomy and liberation from colonialism,"¹⁷ visionary fiction is the "work of holding the future."¹⁸ It is an infrastructure of support for social movements constructed by "not just saying what we *don't* want, but in actively dreaming and then building into existence what we *do* want."¹⁹ Transposed onto *Trainings for the Not-Yet*, such building into existence of what is collaboratively imagined takes place by means of collective training. Not rehearsing, not exercising—

[14] I use the phrase *as if it were possible* in the way social anthropologist and cultural theorist Athena Athanasiou describes it in her contribution to *Former West: Art and the Contemporary After 1989* (2016). Here, she draws 'upon philosopher Jacques Derrida's commitment to the irreducible modality of "im-possibility": the possible *as impossible* that requires "a new thinking of the possible". See Athena Athanasiou, "Performing the Institution 'As If It Were Possible'", in *Former West: Art and the Contemporary After 1989*, eds. Maria Hlavajova and Simon Sheikh (Cambridge, MA: BAK, basis voor actuele kunst and MIT Press, 2016), 679–691, here 679. See also Jacques Derrida, *Paper Machine*, trans. Rachel Bowlby (Stanford, CA: Stanford University Press, 2005), 91.

[15] I borrow the notions of "negativity of the present" and "oppositional consciousness" from philosopher Rosi Braidotti. See, for example, Braidotti, "On Putting Active back into Activism," *New Formations: A Journal of Culture/Theory/Politics*. Special Issue: "Deleuzian Politics?," no. 68, 2009, 42–57.

[16] See Alfred North Whitehead's theory of propositions. With thanks to Sven Lütticken for pointing this out to me.

[17] Walidah Imarisha in conversation with Jeanne van Heeswijk and Rachael Rakes, "Living the Not-Yet," in *Toward the Not-Yet: Art as Public Practice*, eds. Maria Hlavajova, Jeanne van Heeswijk, and Rachael Rakes (Utrecht and Cambridge, MA: BAK, basis voor actuele kunst and MIT Press, 2021), 27.

van Heeswijk associates these with mere staging and performative posturing characteristic of so many of the artworld's political claims. She insists on a training aimed at, quite literally, developing "collective muscles" for building and sustaining a parallel cultural, social, political, economic, and ecological infrastructure independent from the present-day hegemonies. Devising, in other words, from within the life under oppression the techniques of resistance and self-organization; of not just survival but of livable life; of not just "in an uncertain future" but decidedly in the here and now. This, according to van Heeswijk, is a process of collective worldmaking, wherein the learning objects are tools for materializing the imagined worlds, all the while "practicing art *as* and *of* collective solidarity and mutual care."²⁰

[18] Ibid., 26.

[19] Ibid.

[20] Maria Hlavajova, "Introduction," in *Trainings for the Not-Yet*, project guidebook (Utrecht: BAK, basis voor actuele kunst, 2019), 5.

It might be useful to look more concretely into a learning object that dealt explicitly with the notion of collective learning as a form of *study* and a hands-on training that issued from it. The object in question, *Study Manifesto 5.0* (2018), written collaboratively by artists Joy Mariama Smith and Raoni Saleh, was integrated into an evolving installation meandering through the exhibition—a collective work-in-progress consisting of wall texts, timelines, maps, and other materials, convened by van Heeswijk under the name *Dreamscape* (2019–2020). *Study Manifesto 5.0*, a passionate call for "the nerds, the weirdos, the avatars, those mad about studying, the curious



Joy Mariama Smith and Raoni Saleh, *Study Manifesto 5.0*, 2018, learning object (installation view (2019)). Photo: Tom Janssen

To all the nerds, the weirdos, the avatars, those mad about studying, the curious ones. Take this somewhere i/we don't go.

To all those mad about studying:

Do what you are doing. Keep doing it. Observe the importance of what happens while doing. What are you doing. What is happening. Practice of anti-productivity. Refuse to be doing things all the time. Shift all of your attention to the thing that starts to appear. What is at play here? i/we refuse to be doing things all the time. Acknowledge the complex interrelationship between a text and other text. Notice the complex web of meaning making, of becoming and unbecoming. Our own meaning is not defined on it's own. READ IN BETWEEN THE LINES. Come and play with this text. Allow yourself to become alien. Become alien. Resist the binary. This text is to be taken. This text is to be taken. Decentralize knowledge production. Decentralize intellectual activity. Decentralize what you think study looks like. Notice the strange cracks, holes and layers where intellectuality is happening. Become obsessed with otherly figures who are also studying. Decentralize knowledge production. Decentralize knowledge production. Decentralize knowledge production. Take turns in teaching and learning. Become possessed by beings other-than-human. 'Do' not in isolation. 'Do' not in isolation. Engage with others. Don't isolate to Think. Listen to what happening between bodies. Don't isolate to Think. Decentralize intellectual activity. Decentralize knowledge production. No alienation. No isolation. No marginalization. No individualization. No marginalization. No isolation. Text is as a space-transparency access availability accountability. Joy and pleasure is the mark of learning. The joy of intellectual work must be revealed. Don't alienate as a means of learning. Intellectual work requires sociality and movement. Joy and pleasure reaches deep and lets the learning sink wide within. Think about how joyful learning feels for you. Think about how joyful learning feels for you. We have something. We already have something worth keeping. We have something. And we want to keep it. We aren't have-less. We have something of importance. Study is already always emergent and is not white. Study is not white. Studie is niet wit. Together our affected body studies. Avoid foolish hate for opposition. Don't oppose for the sake of opposition only. Communicate differences in understanding without shame!. Resist white supremacy and respect, welcome, encourage a healthy difference in understanding. Learn more. Read beyond what is written.

Original text composed collaboratively by raoni saleh & joy mariama smith November 23rd 2018

ones²¹ to come together “to discover and plunge into the joy of learning, knowledge, and intellectuality.” Unlike formal institutions of education, “study does not oppose or hate” but “working in a propositional mode, ‘it resists and respects, welcomes, and encourage[s] a healthy difference in understanding,’ so that one learns more ‘beyond what is written.’”²²

One needs to read the manifesto aloud, recitatively, to *feel* rather than understand how it outlines study as method for communal propositional practice. As an atmosphere²³ populated by metaphysical lures, study so understood creates a certain space of sensation—a field of emotion to “plunge” into, the passions in defence of equality and social justice—predisposing study as a way of sensing the world, and inviting us to jointly participate in the world by means of changing it. Indeed, during the five-day training entitled *Mad About Study*, described as “collective reading and writing, conversations, somatics, movement research, karaoke, and more, culminating in a dance party,”²⁴ the sessions inquired: “What does it really mean to be ‘mad’ about study, and, moreover, about studying collectively, specifically in relation to community, art making, and social practice? What would studying be if it were a joyful public expression of collaborative learning?”²⁵ Smith teased out a process that approached these questions by *doing*. Inspired by Black, fugitive, feminist, and gender studies, the training sought “unrestricted sociality”²⁶ as what study might become: “one that dissolves the overwhelming centrality of formal education; escapes fixed structures, policies, and identities; and engages [formally] unrecognized knowledges and desires.”²⁷ As Smith put it:

We will create our own definitions of study and learn collectively. We will look at white supremacist culture and how it disrupts modes of learning. We will also question productivity as it relates to action and ways of learning. We will do nothing. Our aim is to create a space during our time together with a multi-dimensional, socially-dynamic, fun, and complex investigation toward the *not-yet*.²⁸

Across all trainings—trainings as concrete, goal-oriented subset of study—at stake was in fact the collaborative production of the not-yet, unfolding around matters such as care, accountability, consent, organizing accessibility from the grassroots, decommodifying housing, practicing alternative economies, queer and feminist physical and critical self-defense, and collective work-processes for self-determination, among others.²⁹ A temporal category with a rich pedigree of philosophical thought, it teases out chronopolitics that circumnavigates the snares of (western modern) linear time wherein the hegemonic futurity is synonymous with neoliberal machine of destruction, producing so the class of the defutured with no access to livable time.³⁰ In such enforced never-ceasing now, one is required to continuously answer through resistance to every new catastrophe of the disastrous interlocking crises growing with immense velocity. The not-yet, however, contests the preordered urgencies and untethers time from this master’s clock. If some might think of it as a labor of decolonizing time, it is a way of shifting from (mere) resistance to re-existence,³¹ if you will, or from the position of existing *against* into existing *in spite* of powers that be. The not-yet emerges from the emergencies of the present as the chronopolitics of, once again, proposition.

[21] Joy Mariama Smith and Raoni Saleh, *Study Manifesto 5.0* (2018).

[22] *Trainings for the Not-Yet*, project guidebook, 13.

[23] Van Heeswijk used the notion of atmospheres as organizing narratives of her project *Philadelphia Assembled* (2013–2017) in Philadelphia Museum of Contemporary Art. These were “Futures,” “Sovereignty,” “Reconstructions,” “Sanctuary,” and “Movement,” which reflected the project’s aim of radical community building and active resistance through shared stories and civic engagement.

[24] *Mad About Study*, Training #3 with Joy Mariama Smith, *Trainings for the Not-Yet*, project guidebook, 27.

[25] *Ibid.*

[26] See Stefano Harney and Fred Moten, *The Undercommons: Fugitive Planning & Black Study* (2013).

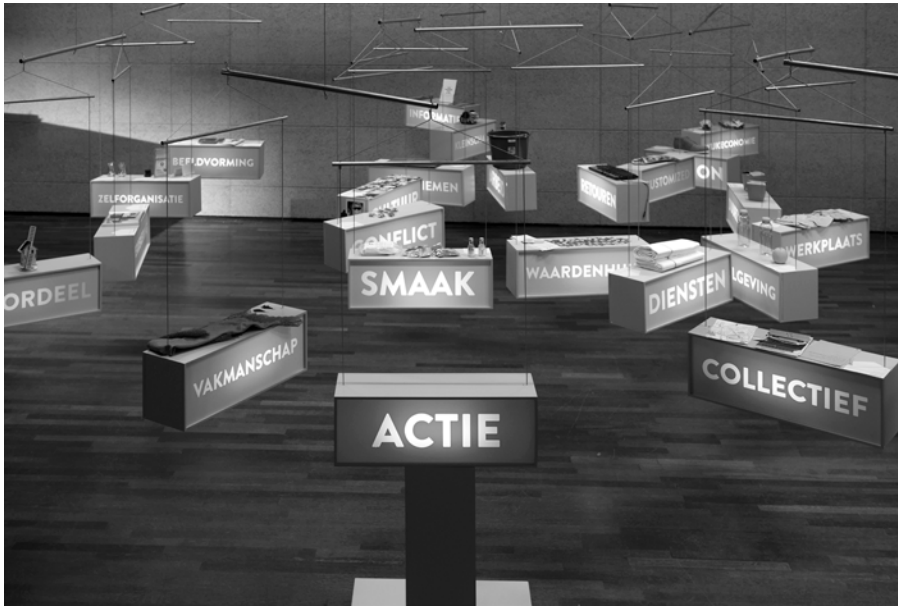
[27] *Ibid.*

[28] *Ibid.*

[29] See full list of trainings <https://bakonline.org/en/making+public/program/trainings+for+the+not+yet/>.

[30] See Garcés’s “Conditio Posthuma” for her articulation of “livable time.”

[31] I borrow this term from artist and anthropologist Adolfo Albán Achinte, who sees re-existence as “a form of life alter-active to the Eurocentric hegemonic project.” See, for example, Adolfo Albán



Jeanne van Heeswijk and Afrikaanderwijk Cooperative, *Mobile of Interdependency (Acts of Balance)*, 2004, learning object, installation view (2019). Photo: Tom Janssen

This is not utopia. For where utopia outsources the time-space continuum of a better world into an indeterminate elsewhere and elsewhere, the not-yet endows time and space with agency in the here and now. It is rather chronotopian³² in that sense, for 'we' begin where 'we' are—to paraphrase philosopher Omedi Ochieng—without some fantasy of a clean slate or an absolute break but with the vision of restoring social, cultural, and ecological justice into life *and* into epistemological and aesthetic practices when cultivating social change. At stake is “the radical politics of ungovernability”³³ that involves practicing life as a “radical, comprehensive, nuanced, and multidimensional imagination about what ultimately makes for a good society.”³⁴

Using the exhibition format for tactical mobilization of such multidimensional imagination-as-life has to do with the recognition of the exhibition as, pragmatically, a site of resources. Resources of space, time, relation, imagination and fiction, power, care, and of course funds, among others. But also, importantly, of the (rapidly diminishing) pockets of autonomy and freedom that theoretically informed and politically driven progressive public art institution such as BAK still enabled in a world increasingly policed. A policing that works against the right to narrate the truth, and the adjacent right for it to be heard, about life under the condition of a tyrannical world order. Such tactical engagement with the autonomy facilitated by art is to tease out its potential linkages to political autonomy. Even though art and politics—the artistic and the political—are separate practices and categories, “there can be a productive back-and-forth” between them,³⁵ according to art theorist Sven Lütticken. This *aesthetic act*, as Lütticken calls it, this building of “a passage from the artistic to the political, and vice versa,” can “under certain circumstances function in both the political and the artistic register, simultaneously or successively.”³⁶ By means of aligning with the art institution for the sake of such repoliticization of artistic autonomy, the exhibition like *Trainings for the Not-Yet* becomes site of self-determined

Achinte, ‘Interculturalidad sin decolonialidad? Colonialidades circulantes y prácticas de re-existencia’, in *Diversidad, interculturalidad y construcción de ciudad*, eds. Wilmer Villa and Arturo Grueso (Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional/Alcaldía Mayor, 2008), 85–86.

[32] See Omedi Ochieng, “Chronotopia; Imagination, Social Change, and Justice in African Social Movements,” 10 April 2011, <https://www.youtube.com/watch?v=h1AI7z-Wu9A>.

[33] See Omedi Ochieng (in conversation with Wietske Maas and Rachael Rakes), “The Radical Politics of Chronotopian Ungovernability,” in *Fragments of Repair*, Kader Attia, Maria Hlavajova, and Wietske Maas, eds. (Utrecht and Prinsenbeek: BAK, basis voor actuele kunst and Jap Sam Books, 2025), 65–77.

[34] Ochieng, “Chronotopia; Imagination, Social Change, and Justice in African Social Movements.”

experimentation around the critical question of how *we* want to be governed, and thus the means for its stakeholders³⁷ to arise into public sphere, if only momentarily, as a political community.³⁸ Emerging thusly as people co-belonging without any representative condition,³⁹ that is, escaping “fixed structures, policies, and identities”⁴⁰ and with it the capture by powers that be, the exhibition transforms into an empowering and emancipatory place of actual re-existence.

It could be productive to consider the seeming interchangeability between the exhibition and the institution,⁴¹ not the least because philosopher Marina Vishmidt articulated the shift from institutional- to infrastructural critique precisely in the terms used in the discussion of exhibition above, namely as a site of symbolic and material resources.⁴² This supposed exhibition-institution equivalence is of consequence in an art institution such as BAK, conceived as an ongoing, aesthetically and politically consistent, collective, experimental quest driven by the urgencies of the contemporary. Within long-term, polyvocal, and multifaceted projects, exhibitions are not merely what the institution “does” but a productive modulatory—instituting—force shaping the institution in return. Akin to how artist Hanne Darboven once articulated her practicing of art as an ongoing contemplation occasionally interrupted by action (though the underlying assumption of linear temporality of such an undertaking in permanent incompleteness might be deceptive), in the case of BAK, the exhibitions are what “interrupts” the ongoing quest to surface its groundwork into the public sphere so as engage in a public negotiation of this work; a negotiation that propagates in multiple directions, including as an operation on the institution itself. What is perhaps more important, however, is that this making (things) public is simultaneously a process of making publics—publics not in the modality of visitors or audiences or any such category within the sender-receiver model of spectatorship but as assemblies that convene around “matters of concern”⁴³; those things that neither state nor private institutions are capable or willing to attend to, appropriately or at all. In the conditions where “life is a common problem”—Garcés’ claim with which I began—where life, in other words, is the prime matter of concern, the task for a public art institution might well be that of enabling a collective, speculative, productive, and emancipatory *passage* from the aesthetic into the political. The exhibition functions then as a portal as it were, borrowing from artistic imagination the time, space, and agency for the publics to learn with one another how to move between one world and the next; between what is and the coming politics.

Addendum

I happened to teach a course “Curating Beyond Exhibitions” for the first time in the mid-1990s and then throughout the 2000s, questioning exhibitions as part of my yearning for the “real” over the delimited and searching agency in, and of, art rather than symbolic action. Today, however, I grow more skeptical about the notion of curating employed in the title of the course rather than about exhibitions. I hazard that *exhibition beside itself* cannot be curated, not even within the modality of “the curatorial” as one continues updating the discourse about what it is that curators do. Yet in general parlance there might already be a term that in my view names the possibility of assembling with yet-to-come as I discussed: *convening*.

[35] Sven Lütticken, “Autonomy as Aesthetic Practice,” *Theory, Culture & Society* 31, no. 7–8 (1 December 2014), 83.

[36] *Ibid.*

[37] I avoid the problematic term “participants” and use “stakeholders” instead, which in this context functions as a surrogate for the notion of “future publics.” On the latter, see for example *Future Publics (The Rest Can and Should be Done by the People): A Critical Reader in Contemporary Art*, Maria Hlavajova and Ranjit Hoskote, eds. (Utrecht and Amsterdam: BAK, basis voor actuele kunst and Valiz, book and cultural projects, 2015).

[38] To be sure, the notion of the coming to life of a political community in, with, and through art requires a more nuanced analysis which the space of this essay does not allow for, hence a brief example: In the case of undocumented refugees in limbo *We Are Here*, with whom BAK has collaborated on a multiple projects in the past, and who also participated in the *Trainings for the Not-Yet*, it could be said that the *aesthetic act* is what they—as subjects who in fact have no rights to have rights—developed as usership-instantiated tactics to access to them otherwise inaccessible political life.

[39] Agamben, “Tiananmen,” in *The Coming Community*, 85.

[40] See training by Joy Mariama Smith described above.

[41] I wrote about some aspects of this relation in an essay, “How to Biennial? The Biennial in Relation to the Art Institution,” in

Alongside the meanings and theorizations of the adjacent *l'avenir* and its verbal expression *à-venire*, *convenire* enables precisely such collective, speculative, and productive location of politics. Rather than a curator, then, one is to act as a *convener*: bringing together resources, material and immaterial, including the resources to “clarify, propagate, and work out ideas corresponding to the popular instinct, and, what is more, to contribute their incessant efforts to the revolutionary organization of the natural power of the masses—but nothing else beyond that.”⁴⁴ I tend to return to these words across the many projects I have convened, understanding that “the rest can and should be done by the people themselves.”⁴⁵

Then, as one *besides oneself* does, overcome with rage about the authoritarian present, the *exhibition besides itself* could offer some of that vital passion to help shape that which can and should be done, so as to move toward lasting change.

The Biennial Reader, Elena Filipovic, Marieke van Hal, Solveig Ostebo, eds. (Bergen and Ostfildern: Bergen Kunsthall and Hatje Cantz Verlag, 2010), 292–304.

[42] Marina Vishmidt, “Beneath the Atelier the Desert: Critique, Institutional and Infrastructural,” in *Marion von Osten: Once We Were Artists*, 222.

[43] See Bruno Latour, “Why Has Critique Run Out of Steam? From Matters of Fact to Matters of Concern,” *Critical Inquiry* 30, no. 2 (January 2004), 225–248.

[44] Mikhail Bakunin, “Stateless Socialism: Anarchism,” in *The Political Philosophy of Bakunin: Scientific Anarchism*, ed. G.P. Maximoff (New York: Free Press, 1953), 298. See also *Future Publics (The Rest Can and Should Be Done by the People): A Critical Reader in Contemporary Art*.

[45] *Ibid.*

SITUATED KNOWLEDGES & PASTORAL POWER IN POST-EXHIBITIONARY PRACTICES

Ronald KOLB

Dr. **Ronald Kolb** (PhD) is Artistic Director of M.1 at the Arthur Boskamp-Stiftung, Hohenlockstedt, for the 2025/26 cycle. As an independent curator, transdisciplinary researcher and lecturer, he focuses on curatorial practices at the intersection of art, knowledge and society. He teaches curatorial practice for the department of continuing education at the Zurich University of the Arts (ZHdK) and is co-editor of the web journal *On-Curating.org*. His practice is characterised by the choreography of exhibitions and teaching formats as participatory spaces of knowledge.

Abstract

This article examines current tendencies in artistic-curatorial practices from the perspective of Michel Foucault's concept of governmentality, with a particular focus on pastoral power. Building on research from my doctoral thesis (2017–2023), I propose the post-exhibitionary complex as a conceptual framework that extends Tony Bennett's *Exhibitionary Complex*. Post-exhibitionary practices, I argue, emphasise *situated knowledges*, people-centred infrastructures, and transversal forms of learning.

1. Starting Point

My doctoral thesis, which I began in 2017 in response to the global rise of reactionary identitarian movements, addressed the question of how curatorial and artistic practices are being reconfigured in the wake of the decline of neoliberal hegemony. The focus was on how the infrastructures of art – its institutions, practices and exhibition complexes – can produce sustainable, power-conscious and equitable cultural projects under changing political conditions.

The critical analyses of the exhibition complex provided by the *New Museology* some forty years ago have long offered a framework for understanding the political dimension of museums and exhibitions as disciplinary apparatuses linked to state rationalities. But contemporary curatorial practices—often translocal, networked, and participatory—must be understood under a different governmental constellation. In dialogue with Michel Foucault's analyses of *governmentality* and Donna Haraway's concept of *situated knowledges*, I propose to understand exhibitions as active social spaces, as *contact zones* that go beyond aesthetic autonomy and extend to infrastructural, political, and ecological forms of (self-) government – as a *post-exhibition complex*.

2. Governmentality and Exhibitionary Complex

In order to contextualise curating within debates on governmentality, I will begin with a brief introduction to the theoretical framework: Michel Foucault's later writings shifted the focus from disciplinary power—famously epitomised by the *Panopticon*—to the self-empowering effects of

governing techniques in democratic structures, summarized under the term *governmentality*¹. He described governmentality as “the conduct of conduct,” bridging sovereign state structures and individual autonomy. Governing here does not only repress; it also enables self-regulation, self-care, and collective organization as counter-conduct. In this sense, governing means thinking of one’s own rules of governance – a self-conscious conduct.

Foucault himself clarifies this broadened scope as following:

This word [government] must be allowed the very broad meaning it had in the sixteenth century. ‘Government’ did not refer only to political structures or to the management of states; rather, it designated the way in which the conduct of individuals or of groups might be directed – the government of children, of souls, of communities, of the sick [...].

To govern, in this sense, is to control the possible field of action of others.²

In this reading, power is distributed – extensively, albeit unevenly – across a society’s infrastructures, the institutions it has created and the individuals involved in them – it is a relational framework. The consequence of this interpretation of power is that, in addition to being aware of one’s own participation in it, one is in a position to influence the very infrastructure that maintains the status quo. Put simply, Foucault asked in 1978: “[H]ow to govern oneself, how to be governed, by whom should we accept to be governed, how to be the best possible governor?”³ It is not about getting rid of the state or state structures, but rather recognising the necessity of governing (“the self and others”)⁴ and of institutions, that help to govern a society in better, more inclusive and just way, and which can be reshaped along the way.

Drawing from Foucault’s thoughts on governmentality, we can envision horizons of self-determined constellations of living and working, thinking of governmental techniques themselves in relation to the privilege of freedom – to “choose” your own rules – and of creative techniques. Along this line of thought, one can in general see art history as a *making of*, where artists (and their benefactors and beneficiaries) in artistic-curatorial formations have been creating their own governing principles for a while now. Exhibition history is full of examples of these interventions that propose another worldview, where artist groups have set up their own exhibitions, establishing their own idea of an artistic movement, often in conjunction with a specific worldview: the Surrealists’ *Exposition Internationale du Surréalisme*, in Paris in 1938 can be seen as a proposal of new ideas of rationality in relation to the unconscious. *The First International Dada Fair* in Berlin in 1920 is another example of how exhibiting can propose new ideas of societies beyond the art field and the desire to expand artistic material with mass media and other materials of daily life. *Les Peintres Futuristes Italiens* organised by Filippo Tommaso Marinetti is another example of how exhibitions driven by a group aim to influence society. Specifically in the Futurists’ approach, a closer critical look would be needed since the whole movement was very reliant on Marinetti’s wealth. The Futurists’ governmental proposals in the exhibitionary complex also provide insights into the problematic aspects of self-governing approaches, that might not be as inclusive as ones hope for.

[1] Regularly, *governmentality* is read as the analyses of the then new neoliberal condition of governance, with the emphasis on self-actualization strategies and entrepreneurial individuation. Yet, I highlighted also the more general approach to self-governing principles, Foucault addressed with governmentality. For a closer introspection, I refer to chapter 3 in my dissertation: Ronald Kolb, *Curating as Governmental Practices: Post-Exhibitionary Practices under Translocal Conditions in Governmental Constellations*. (Zurich: OnCurating.org, 2024), 87ff. <https://www.on-curating.org/book/curating-as-governmental-practices-post-exhibitionary-practices-under-translocal-conditions-in-governmental-constellations.html> See also: Thomas Lemke, “The birth of bio-politics’: Michel Foucault’s lecture at the Collège de France on neo-liberal governmentality,” *Economy and Society* 30, no. 2 (May 2001): 190–207, 191.

[2] Michel Foucault, “The Subject and Power” in *Michel Foucault, Power: Volume 3: Essential Works of Foucault 1954-1984*, ed. J Faubion, trans. R Hurley (London: Penguin, 2002), 326, 341.

[3] Foucault, *Security, Territory, Population*, 88.

[4] This expression is drawn from the lectures Foucault gave at the Collège de France between 1982 and 1983. “The others” is not meant here as a philosophical concept of “the Other” in a representational way, but expresses much more the shared process of coming up with an agreed contract, how to be governed as a society.

Applied to curating, governmentality illuminates exhibitions, biennials, and museums as infrastructures in which behaviours are rehearsed: not only as sites of representation where subjects learn their place among things and people, but as fields in which subjects negotiate their agency, rehearse autonomy, and test practices of relating to each other otherwise.

This understanding resonates with Tony Bennett's later reflections, which sharpen the perspective on museums not only as *disciplinary engines* but as pivotal nodes in broader apparatuses of government. Instead of static repositories of knowledge, museums and exhibitionary projects can become transversal zones that mediate the circulation of ideas, values, and conducts. Bennett notes:

Museums need to be considered in terms of their relations to [...] governmental assemblages, and less as self-contained knowledge / power apparatuses than as switch points in the circuits through which knowledges are produced and circulated through different networks. As such, they play a part in the distribution of the freedom through which liberal forms of government are organized, according a capacity for free and reflexive forms of self-government to some sections of the populations they connect with while at the same time denying such capacities to others.⁵

3. Situated Knowledges and Post-Exhibitionary Practices

If governmentality provides a framework for understanding curatorial practices as modes of governance, I use Donna Haraway's *situated knowledges* (1988) to address the current epistemic core (beyond Foucault). Against universalist claims to neutrality—what she famously refers to as the “*god trick*”, the “view from nowhere”—Haraway proposes an objectivity grounded on partiality, embodiment, networked knowledges and accountability.

Knowledge from the point of view of the unmarked is truly fantastic, distorted, and irrational. The only position from which objectivity could not possibly be practiced and honored is the standpoint of the master, the Man, the One God, whose Eye produces, appropriates, and orders all difference. No one ever accused the God of monotheism of objectivity, only of indifference. The god trick is self-identical, and we have mistaken that for creativity and knowledge, omniscience even.⁶

Haraway insists that objectivity requires acknowledging positionality: being locatable in space and time, accountable to others, and situated in histories of privilege and oppression. She equally rejects postmodern relativism, which reduces all truths to equally biased utterances, thereby obscuring power relations and paving the way for “fake news,” conspiracy, and what she foresaw as the *culture wars*.

Relativism is a way of being nowhere while claiming to be everywhere equally. The “equality” of positioning is a denial of responsibility and critical inquiry. Relativism is the perfect mirror twin of totalization in the ideologies of objectivity; both deny the stakes in location, embodiment, and partial perspective; both make it impossible to see well. Relativism and totalization are both “god tricks” promising vision from everywhere and nowhere equally and fully, common myths in rhetoric's surrounding Science.⁷

[5] Tony Bennett, “Thinking (with) Museums: From Exhibitionary Complex to Governmental Assemblage,” in *The International Handbooks of Museum Studies: Museum Theory*, eds. Andrea Witcomb and Kylie Message (Chichester, West Sussex: Wiley & Sons, Ltd., 2015). 16.

[6] Donna Haraway, “Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective,” *Feminist Studies* 14, no. 3 (1988): 587.

[7] Haraway, “Situated Knowledges,” 584.

Situated knowledges, by contrast, emerge in *communities of practice*, where partial views interconnect to form richer, more accountable accounts of the world. The practices of *situated knowledges* are ultimately political:

I am arguing for politics and epistemologies of location, positioning, and situating, where partiality and not universality is the condition of being heard to make rational knowledge claims. [...] I am arguing for the view from a body, always a complex, contradictory, structuring, and structured body, versus the view from above, from nowhere, from simplicity.⁸

Applied to curating, this framework shifts the focus from exhibiting objects to cultivating *contact zones* of relational learning. Exhibitions may become more horizontal infrastructures of encounter: spaces where knowledge is co-produced through *speaking with* rather than *speaking about*. In this sense, the *post-exhibitionary complex* privileges convening, exchange, and transversal pedagogy over vertical display. Its aim is not merely political representation but sustenance: shaping conditions for living together in more-than-human constellations.

These theoretical concepts of *governmentality* and *Situated Knowledges* were the focus of my doctoral thesis. In it, I only touched upon what Foucault described as “pastoral power”; here I would like to elaborate on this further, as I consider it to be analytically crucial for current movements in artistic-curatorial practice.

4. Pastoral Power and the Artistic-Curatorial Function

Among Foucault’s lesser-known terminologies, *pastoral power* could prove particularly resonant for the curatorial analysis of current exhibitionary projects. Based on Foucault’s field of research, there are slightly distinct traditions of shepherding the flock come in Greek, Christian, Hebrew and the pre-Christian Mediterranean East⁹. Pastoral power is considered a form of *good* governance that is defined not by repression but by care, devotion, and benevolence. As Foucault observed:

Pastoral power is a power of care. It looks after the flock, it looks after the individuals of the flock, it sees to it that the sheep do not suffer, it goes in search of those that have strayed off course, and it treats those that are injured.¹⁰

Pastoral power reveals the processes of subjectification (in an etymological and literal sense, to *subject* and *subjugate* comes from the Latin word *subiacere*) from a religious context as a realization of the “inner truth”. Through practices of individualised confession, techniques of discursivisation, individually and in communal settings, etc., pastoral governing contributed to transforming communities into secularised societies of the modern state with their partly self-controlled and introspected mechanisms.¹¹ That being said, the caring relations between a pastor and his flock – pastorate etymologically means *economy of souls*¹² – was also transfigured into care for life and health and, in modern capitalist societies, into medical systems and other welfare functions of the state by sustaining and bettering individuals’ lives.¹³

[8] Haraway, “Situated Knowledges,” 589.

[9] See: “First, the idea and organization of a pastoral power. The theme of the king, god, or chief as a shepherd (berger) of men, who are like his flock, is frequently found throughout the Mediterranean East. It is found in Egypt, Assyria, Mesopotamia, and above all, of course, in the Hebrews.” Michel Foucault, *Security, Territory, Population: Lectures at the Collège de France 1977–1978*, ed. M Senellart, trans. G Burchell (Palgrave Macmillan, Basingstoke 2007), 123.

[10] Foucault, *Security, Territory, Population*, 127.

[11] Thomas Lemke, “A Zone of Indistinction” – A Critique of Giorgio Agamben’s Concept of Biopolitics,” Thomas Lemke – Theorie & Werkzeugkiste, accessed 3 February 2023, <https://www.thomaslemkeweb.de/engl.%20texte/A%20Zone3.pdf>.

[12] Foucault, *Security, Territory, Population*, 192.

[13] See: “In its modern forms, the pastorate is deployed to a great extent through medical knowledge, institutions, and practices. We can say that medicine has been one of the great powers that have been heirs to the pastorate. And to that extent it too has given rise to a whole series of revolts of conduct, what we could call a strong medical dissent, from the end of the eighteenth century and still today, which extends [from] the refusal of certain medications and certain preventive measures like

Returning to a historical understanding of *pastoral power*, which is rooted in communal spiritual contexts, pastoral care primarily consisted of problem-solving and focused on subsistence in transindividual practices involving groups of people (together and individually), livestock and the respective situated ecosystem.

But the salvation that must be assured to the flock has a very precise meaning in this theme of pastoral power. Salvation is first of all essentially subsistence. The means of subsistence provided, the food assured, is good pasture. The shepherd is someone who feeds and who feeds directly, or at any rate, he is someone who feeds the flock first by leading it to good pastures, and then by making sure that the animals eat and are properly fed. Pastoral power is a power of care. It looks after the flock, it looks after the individuals of the flock, it sees to it that the sheep do not suffer, it goes in search of those that have strayed off course, and it treats those that are injured.¹⁴

In this sense, pastoral power offers a model for rethinking curatorial practice beyond its modernist genealogies. (That said, the pastorate may be fraught with gendered genealogies.) The implications of pastoral power extend further when we consider the contemporary ecofeminist notion of *more-than-human environments*. Today, a pastoral field can no longer be reduced to the binary of shepherd and (human) flock, but must be reimagined as a situated formation: as a site constituted by specific practices, contexts and ecological entanglements, humans, animals, plants, microbes, etc. Here, the “site” (as in site-specific) is not only geographical but also relational, encompassing people, practices and patchy environmental constellations that intersect with each other, which is why I prefer to speak of “situated practice” (tacking it up from Haraway’s *Situated Knowledges*.) Such a reading complicates the anthropocentric focus of traditional pastoral power by foregrounding transversal relations in which humans, nonhumans and infrastructures are interrelated in mutual, though often asymmetrical, care.

While pastoral formation was transposed into medical, social, and educational institutions for secularised modern societies of the *West*, for the exhibitionary, the curator, often embodies a still personalized pastoral role: a caretaker of artists and public, a mediator of conflicts, a guide who ensures the “salvation” of the exhibition. Harald Szeemann at *documenta 5* became iconic as the “curator-shepherd”: surrounded by artists as flock, centralising authority yet also carrying responsibility.¹⁵

The other tendency of the curator’s role as the sole authorial figure of the exhibition is the curator as facilitator, who sees themselves in humble service to the artist and the artistic vision. (Interestingly, both curatorial strategies rarely mention the care-taking of the public/audience.) Foucault notes, “Pastoral power initially manifests itself in its zeal, devotion, and endless application.”¹⁶ From this perspective, the figure of the curator often oscillates between two modes of pastoral care: on the one hand, the centralised shepherd who assumes authority and responsibility for the “active” actors of an exhibition, and on the other hand, the facilitator whose role is defined as devotion to art (works) and humble service to the artist. In the latter configuration, the curator embodies a form of self-sacrificing behaviour¹⁷, dedicating labour and care to enable the work of others.

vaccination, to the refusal of a certain type of medical rationality: the attempt to constitute sorts of medical heresies around practices of medication using electricity, magnetism, herbs, and traditional medicine; [the] refusal of medicine tout court [...]”. Foucault, *Security, Territory, Population*, 199.

[14] See Michel Foucault, *Security, Territory, Population: Lectures at the Collège de France 1977–1978*, ed. M Senellart, trans. G Burchell (Palgrave Macmillan, Basingstoke 2007), 126-127.

[15] Harald Szeemann’s famous self-presentation at *documenta 5* exemplifies this figure of the curator as shepherd: centralised, legitimised, and surrounded by artists as his flock. Dorothee Richter’s analysis aptly reads Szeemann’s pose as “a god/king/man among artists,” encapsulating both authority and care.

[16] See Michel Foucault, *Security, Territory, Population: Lectures at the Collège de France 1977–1978*, ed. M Senellart, trans. G Burchell (Palgrave Macmillan, Basingstoke 2007), 127.

[17] *Ibid.*, 128.

However, such devotion raises questions: Why should curatorial care be directed primarily on the artwork or the artist and not equally on the public, the “audience,” the broader *flock*? What constitutes the flock in a contemporary exhibitionary constellation, and how might care be redistributed among its various constituencies?

And to complicate matters further: artistic and curatorial practices on scales of one-to-one that promise a direct and personalised infrastructure of *pastoral* care—as it often formulated—do not necessarily lead to a flattening of hierarchies or to the elimination of power relations.

Contemporary performative practices often invoke pastoral settings that promise horizontality but mask persistent asymmetries. What may appear to be *participatory* can obscure structures of leadership, guidance, confession, and care that remain vertical under disguise of horizontality. The complex relations of care taking in pastoral power – as the institutionalisation of the sacramental power of a priest (curator)¹⁸ – may obscure power dynamics and superficially postulate a horizontal, evenly distributed web of power. Pastoral techniques of caring and care-taking can be executed in disciplinary measures that in the end, immaturify the other person – like many educational exhibition project running on the disciplinary “show and tell, so that you can look and learn” formula.¹⁹

On closer inspection, the claim of horizontality does not dissolve power relations and their asymmetric constellations, since power cannot be dissolved anyway. To get to the bottom of this, one could ask the following questions: *Who benefits most from the exhibition in the long run? Who can reinstate the collaboration elsewhere? Who can continue working in this direction?*

A horizontally structured project does not resolve power. It is rather a question of how power is dealt with, how it is distributed and accepted, where the responsibilities lie.

One possible way forward lies in the realization that *pastoral power* must overcome the firmly established division between *clergy* and *laity*, curators & artists and public—the former as bearers of truth, the latter as those to be led. Instead, the promise of reciprocal knowledge formation emerges when curators, artists, and publics—all with their respective expertise, knowledge, skills and practices—engage in transversal exchanges. Such transversal constellations— a model that was once established before the rigid separation of clergy and laity²⁰, offer insights for conceptions of post-exhibitionary formats today: distributed and networked forms of caretaking in which responsibilities circulate and knowledge is co-produced rather than imposed from above.

These transversal power constellations requires moving away from the apotheosised figure of the curator-shepherd toward networked forms of caretaking, where artists & curators, publics, and institutions co-shape processes of negotiation and knowledge production. In this sense, post-exhibitionary practices challenge curatorial or artistic authority as the sole speaker of truth, while acknowledging the persistent dilemmas of representation—*who can speak, who can be heard, and under what conditions?*

[18] See: “A further fact that we should recall in this institutionalization of the pastorate is the definition of a theory and practice of the priest’s sacramental power. Here again, like the appearance of the dimorphism between clergy and laity, this is a relatively late phenomenon; the presbyteros, or bishop or pastor of the first Christian communities did not have sacramental power. He receives the power to implement the sacraments, that is to say, have direct effectiveness in the salvation of the sheep through his action, his words, in the wake of a whole series of developments. These are the major purely religious transformations of the pastorate.” Foucault, *Security, Territory, Population*, 203.

[19] Foucault’s study on the historical situation speaks of the pastorate’s power to control the communication of the flock with God: “In the pastorate, the pastor’s direction of the individual’s soul was necessary, and no communication between the soul and God could take place that was not either ruled out or controlled by the pastor.” See Michel Foucault, *Security, Territory, Population: Lectures at the Collège de France 1977–1978*, ed. M Senellart, trans. G Burchell (Palgrave Macmillan, Basingstoke 2007), 213.

[20] Ibid.

The question of where knowledge comes from and who has the power to shape and disseminate it remains (unfortunately) the same in any governmental formation in our digitally mediated knowledge systems, that de-situate and de-contextualizes knowledge in snippets.

5. A Case Study in the Works: "Art as Ecological Practice"

The one-year exhibitionary project *Art as Ecological Practice* (Arthur Boskamp-Stiftung, 2025–26) which I have the opportunity to curate, aims to put the aforementioned theoretical findings of *governmentality* and *Situated Knowleges* into practice, exemplifying the principles of the post-exhibitionary complex. It unfolds not as a conventional exhibition but as a "growing" exhibition, that spans a series of situated acts—walking, eating, sensing, speaking—foregrounding ecological entanglements and more-than-human forms of assemblages.

Translating a more-than-human perspective into exhibitionary infrastructure²¹ means recognising and taking seriously all the actors in the composition of the exhibitionary projects. The exhibition articulates itself through an assemblage of many actors, among them the "audience", whose relations are as constitutive as the artists and (potential) art works. This involves the hosting institution with its organisers and curators, the invited artists, local partners and publics—some of whom assume active roles within commissions and workshops, and audiences who become participants at different intensities over time. The curatorial task—if one is willing to name it—is less to orchestrate a final display than to choreograph an assembly

[21] Another translation of "more-than-human" into the exhibitionary is to make visible the infinite entanglement of humans (and their bodies) with microbes, the environment on a biological scale and in culture (as in techniques and practices of living). This would touch on concepts of *NatureCulture* and symbiotic thinking, which values collaboration over competition.

Exhibition view, *Art as Ecological Practice*, Spring Assembly, 25 April 2025. Photo: Marie-Theres Böhmker. The display elements are on wheels to realise new spatial constellaions for each assembly





Seraina Grupp, *Taste Library*, in: *Art as Ecological Practice*, Summer Assembly, 11 July 2025. Photo: Marie-Theres Böhmker.

and to create and maintain conditions under which these relations can be co-crafted and sustained.

At the time of writing, the project is not yet complete, so a comprehensive critical assessment would be premature (due to a lack of the necessary critical distance). Following the thread of this article, I will therefore focus on how the concept of ecology is being operationalised through assemblies and the exhibitionary infrastructure. We have implemented concrete measures to make the programme more sustainable: most of the food is sourced from one local organic farm in Springhoe (the farmers themselves were visited multiple times for input); the carp served in the performative event *How to carp?* by Dea López & Emilio Hernández Martínez came from a nearby fish farm; and the many bottles and preserving jars were collected by Andrea Tittel through the Zero-Waste-Itzehoe association. Recycling has likewise guided the exhibition design: many materials were taken from the institutions cellar stock or obtained via the *Schrott Bewahre* ("Scrap Save") initiative in Hamburg.

In order to situate the ecological orientation of the programme within the exhibition itself, the following is a lengthy excerpt from my curatorial essay (which was distributed as a leaflet in the exhibition space), which should be read as part of the exhibition:

Ecology:

What does "ecology" mean today—and what can it do in the context of art? This exhibition focuses on an expanded understanding of ecology: not just as the study of nature and human-nature relations, but as the practice of careful coexistence—between humans, animals, plants, microorganisms, and objects.

Ecology comes from the Greek *oikos*, meaning "house" or "household," and refers to the study of the world. Ecology asks how we live, how we share, care, and take responsibility for our household and the world. In this sense, it is also about a human- and planet-based economy—about how we use resources, how we produce and consume, and how we think about others in more-than-human contexts. This is inspired by feminist thinkers such as Donna Haraway and Lynn Margulis. In short, Margulis describes how evolutionary developments did not arise through competition, but through symbiosis – through cooperation between different organisms. The human body is basically never alone—biologically speaking, our bodies are interdependent with many living beings—one could say that our bodies are part of a metaorganism.

Applied to culture, an "individual" is embedded in a societal network of local relationships and global interconnections. Donna Haraway's concept of NatureCulture therefore breaks with the binary distinction between nature and culture: ecological practice means unlearning this dualism of the clear boundaries between "nature" and "culture."

The exhibition aims to establish art as this form of ecological practice. It is not just about depicting nature or visualizing the climate crisis, but about experimenting with new forms of coexistence. This also includes how exhibitions are made: with reused materials, longer planning phases, and time-consuming collaborative processes, with responsibility towards what already has been created. In this way, the exhibition itself becomes a dynamic process that changes over

time. It is not a finished product, but a space for research, encounter, and reflection—together with artists, scientists, local experts, and anyone who is interested.²²

Some Learnings from the Assemblies

At a preparatory research meeting in March 2025, the international artists²³, I invited, met local expert Wiebke Habbe, a retired schoolteacher and local gardener in Hohenlockstedt, Northern Germany. Her large garden, nestled between monocultural farmlands, serves as a modest ecological commons. Habbe's low-intervention gardening resists full control, allowing plants, insects, and animals to co-inhabit. As she guided us through, she shared her tacit knowledge of coexistence, including her ambivalences: nourishing herself while accepting that creatures she shelters nibble at her crops.

This encounter unfolded as a *post-exhibitionary pastorate*: not a display, but a negotiation of interspecies care. The walk enacted a relational pedagogy; the tasting of sprouting buds in Habbe's living room extended knowledge into the sensory and metabolic. Such practices exemplify *more-than-human governmentality*: the shaping of conduct not only among humans but in multi-species assemblages in which responsibility circulates horizontally, though not without asymmetry. It also shows the rich knowledge of the "audience", a knowledge that is normally omitted in the exhibitionary constellation. Habbe's garden became another site in this exhibitionary project with regular visits by participants and a place of activation for the artists.

Two further events—both took place on 12 July 2025—demonstrate additional constellations of pastoral power and offer productive models for thinking through assemblage-based exhibition forms. My purpose in summarising them briefly is to register the different modalities at play and what they enable, not to provide an evaluation of the two artistic practices, nor to juxtapose them with each other.

The day started with the collective *Field Narratives* presenting *Beyond Monoculture – Toward a Choir in the Fields*, a performative walk through agricultural landscapes that revealed the colonial-capitalist legacies embedded in monocultural farming. The event began with the sharing of personal and intimate connections by *Field Narratives* within the institutional space, linking agriculture to processes of cultural standardisation, racist structures, and the histories of forced (or exploitative) labour that continue to shape present-day agricultural systems. Participants were invited to introduce themselves, and space was made for every voice to be heard. The performance ended in Habbe's garden with a ritual of sharing food on a long white-clothed table, while intimate poems were recited that dealt with a deep-seated fear due to racist experiences, followed by an opening for participants to speak from their perspectives. The format created important openings for inclusivity, yet the facilitators' role was clearly central. As such, the horizontality of the exchange was genuine thought out and carefully crafted, with ceremonial asymmetries in place throughout the encounter.

Alongside this, Byungseo Yoo's *Canteen Fermentation Social* transformed the exhibition space at M.1 into a fermentation laboratory and social sculpture. Through workshopping, collective cooking, and informal conversations, Yoo

[22] "Curatorial Essay – Ronald Kolb, Artistic Direction M.1 2025/26," M.1 Arthur Boskamp-Stiftung, 23 April 2025, accessed 1 Sept 2025, <https://www.m1-hohenlockstedt.de/en/kuratieren/m1-kuratieren-202526/kuratorischer-essay/>

[23] See the full list of participating artists & researchers: Artists and researchers include Camilla Berner, Ewen Chardronnet, Field Narratives (Sascia Bailer, Andreas Doepke, hn. lyonga, Lene Markusen), Taro Furukata, Fernando Garcia-Dory (INLAND), Frauke Gerstenberg & Leon Bischinger (Muthesius Kunsthochschule Kiel), Seraina Grupp, Maj Hasager (Malmö Art Academy, Lund University), Emilio Hernández Martínez (Cocina CoLaboratorio) & Dea López (Co.merr), Michael Hiltbrunner, Christian Huck, James Jack, Astrid S. Klein, Lene Markusen, Maya Minder, Meika Mizuno, Eva Hertzsch & Adam Page, Åsa Sonjasdotter, Riikka Tauriainen, Byungseo Yoo, Daniela Zambrano Almidón, and more. With local experts Wiebke Habbe, Erika Harzer, Raphaela Kuhn & Basti Weber, Inke Magens, Marle Rudolph and others. In: "Art as an Ecological Practice – Ronald Kolb, Artistic Direction M.1 2025/26," M.1 Arthur Boskamp-Stiftung, accessed 1 Sept 2025, <https://www.m1-hohenlockstedt.de/en/kuratieren/m1-kuratieren-202526/>



Field Narratives, *Beyond Monoculture – Toward a Choir in the Fields*, in: *Art as Ecological Practice*, Summer Assembly, 12 July 2025. Photo: Marie-Theres Böhmker.



Byungseo Yoo, *Canteen Fermentation Social*, in: *Art as Ecological Practice*, Summer Assembly, 12 July 2025. Photo: Marie-Theres Böhmker.

created an environment in which processes of microbial transformation became both medium and metaphor. The pastoral power extended beyond human relationships, implicating bacteria and molds as agents of governance—metabolising materials across bodies and blurring the boundaries between species. The artistic-curatorial framework was notably looser than in *Field Narratives'* walk, distributing care and responsibility through tasks, conviviality, and the rhythms of shared nourishment. Yet even in this more open constellation, the limits of horizontality became apparent: microbial collaboration depended on the infrastructures provided—fermentation chambers, refrigerators, and curatorial scaffolding—which quietly reasserted forms of structuring and control.

Together, these two exemplary practices illustrate both the promise and the pitfalls of post-exhibitionary practices. They foreground situated knowledge, enable more-than-human governance, and cultivate infrastructures of sustenance. At the same time, they show that pastoral constellations, even when striving for horizontality, may remain emeshed in complicated power relations, with subtle asymmetries in terms of care and authority persisting in practice.



6. Toward Post-Exhibitionary Infrastructures

The exhibitionary complex today cannot be reduced to a disciplinary apparatus. It must be understood as a governmental field where subjects, publics, and more-than-human actors negotiate conduct, counter-conduct, and care. Foucault's governmentality and pastoral power provide useful lenses to analyse how curatorial practices structure these relations; Haraway's situated knowledges anchor them in feminist epistemology and political accountability.

The post-exhibitionary complex emerges here as both an analytical category and a curatorial method: privileging assemblies, exchanges, and infrastructures of sustenance over display and representation. It is less a "grand alternative" than a dispersed, situated practice: small-scale acts of convening, walking, sensing, fermenting, tasting—each producing partial but accountable truths.

For museums and biennials, the challenge is clear: relevance today requires embracing situated knowledges, opening infrastructures to more-than-human commons, and redistributing pastoral care across transversal constellations. Post-exhibitionary practices do not abandon representation but expand it into relational, ecological, and governmental contact zones. They practice, quite literally, an art of (not) being so governed.

Note: This article draws on realizations from my doctoral thesis, which have been reformulated and expanded through the practical challenges of running a year-long programme. It reflects on the frictions and negotiations that arise when theoretical concepts are translated into curatorial practice, and the ways in which ideas of governmentality, pastoral power, and situated knowledge are intertwined with the everyday realities of project implementation, working with communities, and maintaining infrastructures over time.

NON-EXHIBITIONARY PRACTICE: RETHINKING CMSI IN GLOBAL ASSEMBLAGES

Vipash PURICHANONT

Vipash Purichanont is a lecturer in the Department of Art History, Faculty of Archaeology, Silpakorn University. He holds a Ph.D. in Curatorial/Knowledge from the Department of Visual Cultures, Goldsmiths, University of London. His research lies at the intersection of curatorial practice, objects, archives, economics, and Southeast Asia. His previous curatorial projects include *Kamin Lertchaiprasert's 31st Century Museum of Contemporary Spirit: Laboratory @ Chicago* at the Sullivan Galleries, School of the Art Institute of Chicago (2011); *Concept Context Contestation: Art and the Collective in Southeast Asia* at the Bangkok Art and Culture Centre (2014); *Couldn't Care Less: Cross-Cultural Live Art Project* at Deptford Lounge, Southeast London (2015); and *Metaphors: An Evening of Sound and Moving Image* with Kick the Machine at Bangkok CityCity Gallery (2017). Purichanont served as Assistant Curator for the first Thailand Biennale (Krabi, 2018), Co-Curator of the Singapore Biennale (2019), and Co-Curator of the second Thailand Biennale (Korat, 2021). He is currently a Guest Curator at DeCentral and a Co-Founder of Waiting You Curator Lab, a curatorial workshop dedicated to initiating alternative infrastructures in Thailand and beyond.

By 2027, at least three new private contemporary art museums are expected to open to the public in Thailand. At the same time, the newly established Thailand Creative Content Agency (TCCA) has been pushing for a draft law that would introduce tax incentives for the art sector, hoping to attract more purchase of artwork. On the surface, I should be pleased by this expansion of art institutions and exhibition infrastructure—it promises more jobs and a fast growing ecosystem. Yet I find it difficult to embrace this development without reservation, especially as a person of the global South navigating a shifting world order. Even before the current administration, the COVID-19 pandemic had already altered the landscape, giving governments an opening to recalibrate immigration laws. The result has been a sharper divide: mobility is increasingly for a privilege. Those with access to newly introduced elite visa programs or has dual citizenship benefit from greater freedom, while the underprivileged face shrinking options, often relegated to the precarious status of “illegal migrant.” It means that international artists from a developed country would have flexibility to used Thailand as a based while artists from, for example, Myanmar, a war-torn neighboring country, would spend most of the time doing odd jobs while making art with a lack of access to national benefit. Globalization has become increasingly not for everyone.

In addition, commodities and information continue to move fluidly, often more freely than people, their circulation shaped by restrictions and quarantines. Within this context, exhibition-making has increasingly unfolded without the physical presence of artists or curators as cultural labor. Instead, production processes are mediated through simulations—Zoom marathons, shared spreadsheets, and virtual walkthroughs. In this mode, signs and images proliferate, while bodies remain conspicuously absent. Nonetheless, access to technology remains concentrated among those with stronger infrastructures, and technological advancement has only widened existing social disparities. This situation brings into question how curatorial practice might operate for those deemed underprivileged, unable to travel, or excluded from exceptional forms of mobility. If exhibition-making has become the main cultural practice aligned with neoliberalism—driven by spectacle, circulation, and the logic of investment—what, then, could be its alternatives?

In this essay, I will propose two directions. First, to approach neoliberal governmental assemblages as a global formation without a singular center. This means that situations in developing countries—often framed as peripheral—

may, in fact, provide critical insights into the contradictions and fractures of the system. Thailand's expanding art infrastructure, alongside its uneven politics of mobility, becomes not a derivative case but a site where the operations of neoliberalism are rendered more visible. Second, by studying contexts where the "exhibitionary complex" has been weak or absent, we can begin to imagine alternatives to exhibition-making. The lack of entrenched institutional traditions in certain parts of the global South does not signal deficiency but rather opens the possibility for other modes of making public, of sharing, of producing visibility. These practices may offer the conceptual and historical resources for articulating what Ronald Kolb called the post-exhibitionary condition. In my case, I turn to the Chiang Mai Social Installation (1992–1998), where artists mobilized ritual, procession, and communal gathering to form a community outside the conventional frame of the exhibition. Here, I am focusing on "A Week of Cooperative Suffering," an open-ended public programme that adapted ritual to create a non-exhibitionary complex: a way of making public that was embedded in local life, relational rather than spectacular, grounded in the presence of bodies rather than the circulation of commodities. By revisiting such practices, we may begin to see the outlines of a curatorial imagination no longer tethered to neoliberal exhibition-making but oriented toward other possibilities of world-making.

[1] Ronald Kolb, *Curating as Governmental Practices: Post-Exhibitionary Practices under Translocal Conditions in Governmental Constellations* (Zurich: OnCurating.org, 2024), 13–15.

[2] *Ibid.*, 15–18.

[3] *Ibid.*, 20–22.

Global Assemblages

In *Curating as Governmental Practices* (2024), Kolb situates his inquiry against the backdrop of the late twentieth- and early twenty-first-century expansion of the exhibitionary complex, particularly the rise of biennials since the 1990s and the political-economic shifts following the global financial crisis of 2008.¹ He traces how curatorial practice, long entangled with neoliberal infrastructures, faces new pressures under reactionary politics and global crises, and asks what alternative forms of practice might emerge once the limits of the exhibitionary model become visible.² Kolb's notion of the post-exhibitionary is especially useful here. He argues that curatorial practice, when disentangled from the representational logic of the museum, can be reconfigured as a transversal "contact zone" that enables situated knowledges to emerge in contingent and negotiated ways.³ In this frame, exhibitions become less about reproducing universal narratives and more about creating spaces of exchange, unlearning, and embodied forms of knowledge production. I align with this perspective, as it highlights the potential of curatorial practice to move beyond neoliberal spectacle toward more equitable infrastructures. Yet, I would also caution against reproducing a strict binary between global and local, or Western and non-Western, within this formulation. Post-exhibitionary practices, as I will argue, are most compelling when they are understood as entangled within global assemblages—emergent, heterogeneous, and situated—rather than as simple oppositions within a divided field.

After the Asian Financial Crisis of 1997, privatization programs mandated by the IMF allowed domestic and foreign elites to acquire previously state-controlled assets—often at below-market prices. The privatization of contemporary art, however, unfolded later. It emerged in the 2010s through what could be called a neoliberal exhibitionary complex: private sponsorship of painting competitions, research grants, and biennales.

The Bangkok Art and Culture Centre (BACC), the only public art center in Bangkok, offers a telling example of this shift. After nearly a decade of political and bureaucratic complications, it finally opened to the public in 2008. The building, situated in the heart of a shopping district, embodies the tension between cultural and commercial space. Its first five floors are largely devoted to rental units, while the top three floors are reserved for exhibitions—either produced by BACC’s own exhibition department or hosted by external partners. Since 2018, it has also served as the venue for the privately funded Bangkok Art Biennale, staged every two years, which overlays public infrastructure with private agendas. As Carolina Rito reminds us, infrastructures of the exhibitionary extend beyond the display of art objects to the institutional and economic arrangements that enable them.⁴ In this sense, BACC’s reliance on rental floors and private sponsorship is not incidental but part of its exhibitionary infrastructure. What is at stake is how such infrastructures condition the kinds of publics that can gather, and under what terms.

But BACC alone could not fulfill the demand of more cultural exposure in form of exhibition. Considering that Thailand had the highest income-based inequality in East Asia and the Pacific in 2021 and ten percent of the population owns half of the national wealth, a small circle of cultural elites has come to play an outsized role in shaping governmental assemblages—whether by directly influencing cultural policy or indirectly through forms of self-regulation and self-exhibition through luxurious lifestyles.⁵ In this light, the emergence of numerous private cultural institutions in Thailand reveals how seamlessly neoliberal logics can become a new node in the governmental assemblage. Where public infrastructure and regulatory frameworks are limited, the privatization of culture does not encounter the same resistance it might face elsewhere. Instead, it often appears as a natural or even necessary solution, filling gaps left by the state while quietly reinforcing elite interests.

Considering that the new regime of governmentality might play out differently in various settings, it becomes even more crucial to challenge binary oppositions—whether East/West, North/South, or Global/Local—in the curatorial analysis of our present configurations of power, because such frameworks risk reinforcing a grand historical narrative that, as postcolonial theorist and historian Dipesh Chakrabarty has noted, treats historical time as “a measure of the cultural distance.”⁶ This perspective reproduces hierarchical structures, rendering those outside the center—or away from the so-called frontline—implicitly inferior. Therefore, I propose countering this binary logic by approaching governmental formations simultaneously as part of global assemblages. It is a concept proposed by Stephen J. Collier and Aihwa Ong. Collier and Ong underlined that the assemblage is not simply local or a direct result of global forces, but a complex emergent mix shaped by multiple, shifting factors. They wrote:

An assemblage is the product of multiple determinations that are not reducible to a single logic. The temporality of an assemblage is emergent. It does not always involve new forms, but forms that are shifting, in formation, or at stake. As a composite concept, the term “global assemblage” suggests inherent tension: global implied broadly encompassing, seamless, and mobile; assemblage implies heterogeneous, contingent, unstable, partial, and situated.⁷

[4] Carolina Rito, “Infrastructures of the Exhibitionary,” in *Exhibitionary Acts of Political Imagination*, ed. Cătălin Gheorghe and Mick Wilson (Iași: Artes; Gothenburg: ArtMonitor, 2021), 70–79.

[5] World Bank, “Towards an Inclusive Society in Thailand,” video, December 18, 2023, <https://www.worldbank.org/en/news/video/2023/12/18/towards-an-inclusive-society-in-thailand>.

[6] Dipesh Chakrabarty, *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 2000), 7.

[7] Stephen J. Collier and Aihwa Ong, “Global Assemblages, Anthropological Problems,” in *Global Assemblages: Technology, Politics, and Ethics as Anthropological Problems*, ed. Aihwa Ong and Stephen J. Collier (Malden, MA: Blackwell Publishing, 2005), 12.

Understanding governmental assemblages are at the same time global assemblages means that when they manifeste in specific contexts as global forms, they would create new types of relationships, collective and material. This perspective allows the study to focus on interaction, tension, and multiple determinations rather than dwelling on binary oppositions. In this global assemblage, situated knowledge is not reduced to a mere local context. It enables the situated to reveal its interaction with the assemblage as a node within a set of relations.

CMSI as Global Formulation

To demonstrate my point, I would like to discuss *Chiang Mai Social Installation* (CMSI), a short-lived yet highly influential artist-initiated festival that had a profound impact on the trajectory of contemporary art in Thailand and across Asia. It marked a pivotal shift in regional art practice, as both an early manifestation of global formation and an emergence of the post-exhibitionary condition. The festival was initiated in 1992 by Uthit Atimana, a lecturer at the Faculty of Fine Arts, Chiang Mai University, together with Mit Jai Inn, an artist who had recently returned from working as an assistant to Franz West in Vienna. It was largely a response to the lack of exhibition spaces in the city for themselves and their students. Thasnai Sethaseree, who participated in CMSI as a CMU student, recalled: “[t]he very starting point of CMSI began during an ongoing discussion among artists who were facing some frustration with Thai art society and the colonization of influential international art festivals in relation to social problems across multiple levels and dimensions.”⁸ In this sense, the emergence of CMSI was, firstly, a reaction to broader structural shifts in Thai art education. Secondly, it was an act of resistance against geopolitical forces exercised by regional curatorial entities.

Since the 1980s, government policy had sought to decentralize higher education, leading to the establishment of Fine Arts faculties in regional universities. Nevertheless, the art scene remained highly centralized and continued to operate primarily through exhibition-making. Competitions largely governed artistic recognition and legitimacy—for example, the National Exhibition organized by Silpakorn University in Bangkok. These competitions did not operate through curatorial mediation; rather, they relied on committees composed primarily of art professors and designated national artists, thereby reinforcing hierarchical authority and narrowly defined standards of artistic value. At the same time, Japan and Australia also sought to define the notion of the contemporary in the “Asia” and “Asia-Pacific” regions through curatorial research and large-scale exhibitions, most notably *the Asian Art Show* (1980–1994) organized by the Fukuoka Art Museum, and *the Asia Pacific Triennial of Contemporary Art* (1993–ongoing) organized by the Queensland Art Gallery.⁹ It should be noted that by 1990s there were already curators operated in the scene such as Somporn Rodboon and Apinan Poshyananda but they often worked locally in context of Bangkok and or with these art institutions abroad. In this setting, Sethaseree describes CMSI as “a conspiracy project” that created a critical position as a contribution to society rather than extracting value from it.¹⁰ From a global standpoint, CMSI can be seen as a crucial emergence of the global exhibitionary condition. Its lack of exhibitionary infrastructure shaped its knowledge production in ways that distinguished it from other contexts where the system had already taken hold.

[8] Thasnai Sethaseree, “The Po-Mo Artistic Movement in Thailand: Overlapping Tactics and Practices,” *Asian Culture and History* 3, no. 1 (January 2011): 37.

[9] “Fukuoka Asian Art Triennale,” *Asian Art Gateway*, accessed September 8, 2025, <https://asianart-gateway.jp/en/knowning/term/3542/>.

[10] Sethaseree, *ibid.*

The forces of nationalism and regionalism shaped much of the discourse in art making in Southeast Asia during the 1970s–1980s. Artists and scholars alike argued against Western dominance, emphasizing that conceptualism in the region was genuinely local.¹¹ CMSI, by contrast, openly acknowledged its relation to “Western” connotations. Beyond their interest in Buddhism, Socialism, and Contemporary Art, Atimana and Jai Inn were also influenced by Joseph Beuys and his idea of “social sculpture,” which extended sculpture from the use of visible materials to the activation of invisible ones. Nevertheless, CMSI developed its own interpretation of social sculpture. Sethaseree observed: “[social sculpture] might broadly be defined as a conscious act of shaping, of bringing some aspect of the environment—whether the political system, the economy, or a classroom—from a chaotic state into a state of form, or structure. Social sculpture should be accomplished cooperatively, creatively, and across disciplines.”¹² Simon Soon further noted that its Thai name, *Chiang Mai Jat Wang Sang Kjom*, following Sethaseree’s insight, differs from the imported notion of “Installation.” *Jat Wang* refers to arranging and placing things, which can also be understood as “making a space for the public.”¹³ This direct reference to Beuys constituted a provocative challenge to the mainstream art discourse in Bangkok, which was still attempting to define “Thai Art.” Its anti-national or anti-regional stance positioned it as a global form within “multiple determinations,” marked by adaptability, multiplicity, and flexibility in shifting forms. Yet at its core, CMSI’s aim was to create a space for the public.

During its six years of operation between 1992 and 1998, the team initiated four editions of CMSI. The necessity of exhibiting artworks, along with resistance to the dominant mode of exhibition-making, led CMSI to install artworks in semi-public space—such as Buddhist temples and cemeteries, though some works were removed by monks.¹⁴ In the second edition, venues expanded to include other public sites, for example Tha Pae public square, markets, and bridges. The festival also gradually became more international, with participation from overseas artists and cultural institutions. CMSI was a breeding ground for artistic talent. Several of Atimana’s students, who worked as part of the festival’s organizing force—such as Navin Rawanchaikul, Angkrit Ajchariyasophon, Thasnai Sethaseree, and Som Supaparinya—would later become respected artists, curators, and thinkers in their own right. In its third edition, the CMSI committee introduced additional components such as public interventions and forums. Among them was a *Week of Cooperative Suffering*, which I will discuss in detail in the next chapter. The fourth edition, however, was disrupted by the Asian Financial Crisis of 1997. Even so, it retained its international character, with participants from around the world joining either at their own expense or with support from their institutions. CMSI came to an end in 1998 when Jai Inn left to start a business in the Northeastern region, and Atimana became director of the newly established Chiang Mai University Art Museum. Gridthiya Gaweewong observed that the founding of the museum marked a turning point, noting that Atimana “submitted to this condition,” which effectively ended CMSI.¹⁵ Simon Soon further observed that CMSI’s closure coincided with the proliferation of Asian biennials, and represented “a pointed reaction against the festival morphology, a reaction to a certain typology of the spectacular that consumes any space for critical

[11] Cf. T.K. Sabapathy, “Reading Conceptual Art in Southeast Asia: A Beginning,” in *Charting Thoughts: Essays on Art in Southeast Asia*, ed. Low Sze Wee and Patrick D. Flores (Singapore: National Gallery Singapore, 2017), 232–45

[12] Sethaseree, *ibid.*

[13] Simon Soon, “Images Without Bodies: Chiang Mai Social Installation and the Art History of Cooperative Suffering,” *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry* 42 (Autumn/Winter 2016): 38.

[14] Gridthiya Gaweewong, “Curatorial Practices and Small Narratives: A Case Study of Chiang Mai Social Installation and Its Trajectory,” *Journal of Sociology and Anthropology* 34, no. 2 (July–December 2015): 155.

[15] *Ibid.*, 165.

engagement.”¹⁶ In other words, the end of CMSI was arguably the result of its being at risk of becoming precisely what it had opposed from the beginning.

The festival regained relevance in the 2010s within the fields of Art History, Exhibition Histories, and Curatorial Practice, driven both by global interest in Southeast Asia and by the rise of curatorial studies. Soon noted that CMSI’s “endgame” rejected the coeval equivalence that characterizes art in Terry Smith’s notion of global contemporaneity. Instead, CMSI asserted contemporaneity as regional, non-coeval, and multiple, arriving at different moments depending on specific local conditions. Its withdrawal and eventual dissolution functioned as a protest against the liberal concept of “plurality” and multi-temporal coexistence, which the organizers perceived as reinforcing structural homogeneity. The decision to end CMSI was, in this sense, a total withdrawal from the “game” of the global cultural spectacle and its serviceable biennial typology, thereby affirming its position within a constellation of regional histories unfolding unevenly and at different speeds.¹⁷ After its “heroic” defeat, Thailand caught up with the global contemporaneity eventually with the introduction of three biennales in 2018, namely, *Bangkok Art Biennale*, *Thailand Biennale*, and *Bangkok Biennial*. Within this situation, CMSI should not be understood merely as a regional phenomenon but as a genuine attempt to articulate an alternative to regional colonialism from a local standpoint by interweaving the local with the global. In this sense, the dichotomy of global versus local becomes inadequate, as the festival did not operate through such oppositional binaries. Rather, it should be seen as a node within the global assemblage of the exhibitionary. Adopting this perspective allows us to analyze its various components as illuminating the possibilities of a post-exhibitionary condition.

While Soon’s account foregrounds CMSI’s rejection of contemporaneity as coeval equivalence, I propose a different emphasis. Rather than interpreting the festival solely as a withdrawal, I argue that CMSI should be understood as a genuine attempt to articulate an alternative to regional colonialism from a local standpoint by interweaving the local with the global. In this respect, the dichotomy of global versus local proves inadequate, as the festival did not operate through such oppositional binaries. Instead, CMSI can be recognized as a situated node within the global exhibitionary formation: heterogeneous, contingent, and emergent rather than derivative or oppositional. From this perspective, its practices are not merely signs of retreat but generative experiments that illuminate the possibilities of a post-exhibitionary condition—forms of making public that destabilize neoliberal exhibitionary logics while opening toward other modes of making-public.

Non-Exhibitionary Practice

The anti-biennale formulation of CMSI has been well studied, yet its curatorial potential has not been sufficiently examined. David Teh observed in his book *Artist-to-Artist: Independent Art Festivals in Chiang Mai 1992–98* (2018) that “[p]articipants are unanimous in feeling that there was nobody taking on a curatorial role at CMSI.” Indeed, the role of the curator was not widely recognized in Thailand at that time. Projects were self-organized by participating artists with the support of organizers, students, and fellow artists. Some—both international and local—used public spaces, while others relied on their homes, studios, or existing networks.¹⁸ Although CMSI lacked

[16] Soon, *ibid.*, 45.

[17] *Ibid.*

[18] David Teh, “Artist-to-Artist: Chiang Mai Social Installation in Historical Perspective,” in *Artist-to-Artist: Independent Art Festivals in Chiang Mai 1992–98*, Exhibition Histories 9, ed. David Teh and David Morris (London: Afterall Books in association with Asia Art Archive and the Center for Curatorial Studies, Bard College, 2018), 68-69.

exhibitionary infrastructure, it nevertheless engaged with publics through mechanisms such as walking tours, roundtable discussions (often held while sitting on mats rather than at tables), and informal social gatherings.¹⁹ These activities created active social spaces for negotiation—or, in other words, contact zones—where exchanges could occur across boundaries.

CMSI activities were not limited to the field of artistic practice alone. In its third edition, the organizers introduced *The Week of Cooperative Suffering* as a series of cultural events that extended beyond contemporary art. The week was inspired by Beuys's durational performative practice, but also deeply rooted in Northern Thai Buddhist traditions. It began with a midnight *pha pa*, a disappearing ritual in which practitioners prepare robes and other necessities to offer to monks at midnight. Instead of visiting a temple that night, Jai Inn led a procession of about a hundred participants, who carried large objects and were bound together in lines with a rope. From midnight until six in the morning, they walked from the Night Bazaar, through the urban landscape of the city, and eventually to a slaughterhouse²⁰ The rest of the week's program included contemporary performances, light and sound installations, markets, entertainment, and educational activities. The emphasis on midnight carried a connotation from Theravāda Buddhist belief: the historical Buddha was thought to spend the day teaching humankind, while at night—especially at midnight—he would teach and debate with the gods. Midnight, then, was understood as a time for transcendent dialogue.²¹ For this reason, *The Week of Cooperative Suffering* unfolded each day from six in the evening until six in the morning. Teh noted that “[it] was decided especially for non-artists: people like students, labourers, and those who work late at night such as entertainers and singers.”²² This deliberate choice of time ensured the consistency of social gatherings outside working hours, enabling participants to shift their mode of life from the active to the contemplative.

The absence of a curator or moderator might at first appear counterproductive. Nonetheless, the open-ended, collaborative structure generated lasting forms of cooperation, most notably through *Midnight Socrates*, a nightly bonfire discussion held at Tha Phae Gate throughout the week. These gatherings not only facilitated interaction among professors from different faculties at Chiang Mai University but also created an open setting that welcomed broader participation, including individuals from the surrounding nightlife district who joined the conversations. The forum later became the foundation for *Midnight University*, which provided alternative higher education by fostering critical discourse until it was dismantled in 2010 when the junta government censored its online platform.²³ Gaweewong interprets *The Week of Cooperative Suffering* and *Midnight University* as signaling a shift from curating to “the curatorial,” transforming the festival into a platform for collective engagement and agonistic exchange.²⁴ I emphasize, however, that this shift was not achieved through conversation alone, but also through the introduction of ritual as a means of creating bonds—most notably through practices such as the midnight *pha pa*. According to Byung-Chul Han, rituals are disappearing in the neoliberal era, replaced by technological forms of “communication without community” such as email, online meetings, and social media. In contrast, he sees rituals as symbolic acts that produce a “community without communication,” sustaining life through self-transcendence and shared repetition.²⁵ He noted “those who devote themselves to rituals must ignore themselves. Rituals produce

[19] Ibid., 67.

[20] Soon, *ibid.*, 37.

[21] Ibid., 43.

[22] Teh, *ibid.*, 71.

[23] Website

[24] Gaweewong, *ibid.*, 163.

[25] Byung-Chul Han, *The Disappearance of Rituals: A Topology of the Present*, trans. Daniel Steuer (Cambridge: Polity Press, 2020), 1–3.

a distance from the self, a self-transcendence. They depsychologize and de-internalize those enacting them"²⁶ From this perspective, Mit Jai Inn's collective durational performances may be understood as rituals that enabled participants to establish critical distance from themselves, generating forms of endurance and self-transcendence. Such ritualizing, however, should not be conflated with Carol Duncan's notion of "civilizing rituals" in the museum, which stabilize institutions by reproducing cultural order.²⁷ Instead, Jai Inn's ritual practices unsettled institutional frameworks, opening possibilities for alternative, collective modes of being together. It is precisely through abandoning the exhibitionary complex and its modern civilizing rituals that genuine forms of collectiveness become possible.

Interestingly, it could be said that the absence of curatorial practice and exhibitionary infrastructure in the case of CMSI was precisely what made the festival possible. Without established institutions to rely on, artists experimented with curating directly in public space, adapting to local traditions while simultaneously positioning themselves within a global field. Yet this alone was not sufficient. They also drew upon local ritual, generating situated knowledges specific to Chiang Mai through practices of collective engagement. In this sense, the nightly gatherings at Tha Phae Gate became a translocal contact zone, where local ritual intersected with global discourses. The rituals enabled participants to gain a critical distance from the self—a form of "community without communication," in Byung-Chul Han's sense. Meanwhile, *Midnight Socrates* created a contact zone in which academics, artists, and other professionals met on equal footing—not as subjects or audiences but as interlocutors—thus fostering communication within an emergent community.

From this perspective, CMSI can be understood as an instance, or even a prototype, of what Kolb later theorized as the post-exhibitionary complex. However, if we adopt a postcolonial view through the lens of global assemblages, we must resist the notion that the history of the post-exhibitionary originates in the West. Instead, such practices had already emerged—differently, in other forms and at other moments—outside Euro-American genealogies. For this reason, the term *non-exhibitionary* may be more precise than *post-exhibitionary*, as it highlights practices that did not arise merely in reaction to, or after, the exhibitionary complex but instead operated outside its logic altogether.

Conclusion

What, then, can we learn from CMSI in the light of our current post-political condition? First, it reminds us that any curatorial practice must remain conscious of its own institutionalization under neoliberal governmental forces. CMSI emerged in the absence of entrenched infrastructures, and this absence proved to be a generative condition. Today, as private museums proliferate and biennials become entangled with state and corporate agendas, the risk lies in reproducing forms of spectacle that stabilize rather than unsettle existing orders. To take CMSI seriously is to recognize the necessity of resisting these exhibitionary logics and to search for modes of curatorial practice that do not merely fill institutional gaps, but actively refuse to be absorbed into its rationalities. Second, CMSI demonstrates that post-exhibitionary practice requires the presence of bodies. In the

[26] *Ibid.*, 13.

[27] Carol Duncan, *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums* (London: Routledge, 1995), 7.

current moment—saturated by technological mediation, virtual platforms—the temptation is to imagine that connectivity alone can substitute for collectivity. CMSI offers a different lesson. Its rituals, processions, and midnight gatherings created forms of embodied presence that exceeded discursive exchange. These embodied encounters—walking through the night, gathering around fire, enduring together—produced forms of knowledge that could not be reduced to representation or digital circulation. Finally, CMSI underlines the importance of time. Neoliberalism relentlessly transforms all activities into forms of labor, collapsing the distinction between work and life. By contrast, CMSI carved out temporal spaces outside the rhythms of productivity. *The Week of Cooperative Suffering* and *Midnight Socrates* were not scheduled around institutional calendars or market logics, but around alternative temporalities—ritual cycles, nightly rhythms, hours when students, workers, and entertainers were free. In doing so, CMSI created not just events but temporal commons beyond the dictates of work. Such temporalities are increasingly unimaginable in a world of total connectivity.

Taken together, these lessons suggest that CMSI was not simply an anomaly of the 1990s, but a prototype of non-exhibitionary practice with ongoing relevance. It offers us a model for resisting neoliberal institutionalization, for reclaiming the presence of bodies, and for reimagining time as collective rather than productive. To revisit CMSI is to recognize that alternatives to the exhibitionary complex are not only possible but necessary, and that they may already exist in situated practices that unfold at the margins of global contemporaneity.

Bibliography:

Chakrabarty, Dipesh. *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2000.

Collier, Stephen J., and Aihwa Ong. "Global Assemblages, Anthropological Problems." In *Global Assemblages: Technology, Politics, and Ethics as Anthropological Problems*, edited by Aihwa Ong and Stephen J. Collier, 3–21. Malden, MA: Blackwell Publishing, 2005.

Duncan, Carol. *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums*. London: Routledge, 1995.

Gawee Wong, Gridthiya. "Curatorial Practices and Small Narratives: A Case Study of Chiang Mai Social Installation and Its Trajectory." *Journal of Sociology and Anthropology* 34, no. 2 (July–December 2015): 145–67.

Han, Byung-Chul. *The Disappearance of Rituals: A Topology of the Present*. Translated by Daniel Steuer. Cambridge: Polity Press, 2020.

Kolb, Ronald. *Curating as Governmental Practices: Post-Exhibitionary Practices under Translocal Conditions in Governmental Constellations*. Zurich: OnCurating.org, 2024.

Rito, Carolina. "Infrastructures of the Exhibitionary." In *Exhibitionary Acts of Political Imagination/Acte expoziționale de imaginație politică*, edited by Cătălin Gheorghe and Mick Wilson, 70–79. Iași: Editura Artes; Gothenburg: ArtMonitor, 2021.

Sabapathy, T.K. "Reading Conceptual Art in Southeast Asia: A Beginning." In *Charting Thoughts: Essays on Art in Southeast Asia*, edited by Low Sze Wee and Patrick D. Flores, 232–45. Singapore: National Gallery Singapore, 2017.

Sethaseree, Thasnai. "The Po-Mo Artistic Movement in Thailand: Overlapping Tactics and Practices." *Asian Culture and History* 3, no. 1 (January 2011): 31–45.

Soon, Simon. "Images Without Bodies: Chiang Mai Social Installation and the Art History of Cooperative Suffering." *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry* 42 (Autumn/Winter 2016): 36–47.

Teh, David. "Artist-to-Artist: Chiang Mai Social Installation in Historical Perspective." In *Artist-to-Artist: Independent Art Festivals in Chiang Mai 1992–98*, Exhibition Histories 9, edited by David Teh and David Morris, 12–71. London: Afterall Books in association with Asia Art Archive and the Center for Curatorial Studies, Bard College, 2018.

World Bank. "Towards an Inclusive Society in Thailand." Video, December 18, 2023. <https://www.worldbank.org/en/news/video/2023/12/18/towards-an-inclusive-society-in-thailand>.

Asian Art Gateway. "Fukuoka Asian Art Triennale." Accessed September 8, 2025. <https://asianart-gateway.jp/en/knowning/term/3542/>.

CURATING A SOCIALLY ENGAGED ART RESIDENCY AT THE END OF THE WESTERN WORLD

Saara MILDEBERG

Saara Mildeberg is a freelance photographer and junior research fellow at the Centre for Landscape and Culture at Tallinn University. Her research focuses on tourism, dissonant heritage, landscapes, and the artist's gaze, with the main research methods being participant observation and interviews, complemented by digital and analogue photography. Her previous academic projects include work with local communities and stakeholders in the rural Soomaa and Lahemaa National Parks, while now she mainly concentrates on the industrial region of Ida-Virumaa. Research on the various transitions that Northeast Estonia is currently going through also brought her to the Narva Art Residency — first in 2022 as an artist-in-residence exploring the reanimation of a post-industrial district, then, as the coordinator of the residency's summer project Narva Venice Embassy in 2025.

Since the Russian attack on Ukraine in February 2022, the town of Narva in Northeast Estonia has been receiving increased attention as the fourfold border between East and West. But for Narvians, the information warfare began already in 2014, when Russia annexed Crimea, with the provocative question: "Is Narva next?" Concentrating on the aggression and contrasting opinions on it, the foreign journalists who visit the city often unknowingly re-enforce a language-based dualism of "us" and "them", as for 97% of Narvians, Russian is their mother-tongue, compared to the rest of Estonia, where Estonian is the main language spoken. For the locals, this question, which still makes the headlines every once in a while, wore out quickly. As one of the tour guides in Narva recently explained to a group of other domestic tourists from elsewhere in Estonia: "*We see Russia every day. If we were thinking about being attacked by Russia every day, we would go crazy.*"

Despite its proximity to Russia, the daily Narva appears as a tranquil town. Throughout various public activities that bring life to the aging and shrinking, but with 52 000 inhabitants still the third-largest town in Estonia, local cultural institutions are constantly working to overcome the dualism of "Russians" and "Estonians", and even emphasise the border not as a divider, but a meeting point of different people and ideas. Narva Art Residency (NART) is one of these institutions. The residency was established in 2015 following the annexation of Crimea, as a collaboration between the Estonian Academy of Art, the art academy that needed a satellite space, the Estonian Ministry of Culture representing the state that wished more cultural visibility in the border town, and the Narva Gate company, the current owner of the former Kreenholm Textile Factory complex and many of the buildings in the surrounding district by the same name, wishing to add value to their real estate through artistic interventions that attract different audiences.

Bulgarian curator and cultural manager Jakob Racek reminds that contemporary artistic practices are always not only influenced by, but interwoven with global capital and political power and this at a variety of levels. Working with(in) and against those structures is "*a constant game of deconstruction and reproduction.*"¹. Indeed, the combination of continuous support from private and public sources makes NART as a residency

[1] J. Racek, *Strategies of Weakness. – RE-tooling RESIDENCIES: A Closer Look at the Mobility of Art Professionals*. Ed. A. Ptak. Warsaw: Ujazdowski Castle Centre for Contemporary Art, 2011, p. 136.



[top] In Narva, Estonia is separated from Narva only by a river. On February 1, 2024, Russia closed the Ivangorod border crossing point on the Russian side of the Friendship Bridge to vehicles "for renovation". This is the first time in the bridge's 65-year history when it has been closed as a whole to traffic. Estonia responded with laying dragon's teeth (anti-tank concrete pyramids) on their side. Photo: Saara Mildeberg, 16.08.2025.

[bottom] The 19th century villa where the Narva Art Residency is located. In the foreground, Maksym Kozlov's Narva Drakkar has been repurposed as a flower bed in the Kreenholm Garden. Photo: Saara Mildeberg, 23.05.2025.

unique in Estonia, giving it opportunities that a solely private or state-funded institution could not afford, and since the establishment of NART the geopolitical situation between Estonia and Russia has only tensened, it has delayed the gentrification process. Still, in terms of accessibility for the broader audience, including the locals, the NART building is a paradox in the urban fabric. Designed by the architect Paul Alisch to serve as a residence for John Carr, the technical director of the Kreenholm Textile Factory between 1892 and 1899, the villa is an impressive construction which the residency is using rent-free. From its completion in 1893 to today, the building has served several functions: from the residence of the director of the most important factory in town, to being used as a base for Soviet troops in 1917, to becoming a house of culture and a children's club after WWII, and a library when Estonia regained independence. Although the library stopped its activities in 2007, many of the dwellers of the town still remember the place through its old function. A couple of years ago, if you got into the taxi and ask the driver to bring you to the Narva Art Residency, they were confused, and corrected you with "the former library" if you specified the address Joala 18.

By today, NART has steadily evolved into one of the most active cultural spaces in town, thanks to a strong emphasis on social engagement. This direction that was taken in 2021 by the then newly appointed director Johanna Rannula. It is a strategic decision which appeals, on the one hand, to the social turn² in the art world, and on the other hand, international organisations which support cultural projects that contribute to social inclusion, community resilience, and civic participation. Needless to say, there is no fixed recipe for a socially engaged residency, a one-fits-all solution. Needless to say, there are still plenty of people for whom the whole idea of an artist residency is suspicious: who keeps it up, where does the money come from, and why is such a thing funded in the first place? At the same time, NART has its loyal group of locals who enjoy the different types of workshops, exhibitions, and other events held on the ground floor, artists who keep returning to the private rooms reserved for them on the first floor, and professors at the Estonian Academy of Arts, who occasionally fill the basement dormitory with students during the brief nights between the busy days of intensive courses.

In NART, the social engagement factor is mostly implemented through organising public events: exhibitions, performances, workshops. This is in line with the general trend in artist-in-residencies: while they still offer deeply personal experiences for artists to develop their practice, the focus has shifted to encouraging collective responses to contemporary global challenges through socially and politically motivated site-responsive projects³. Art and artists can also be instrumentalised as strategic tools for urban development, community planning, competition between cities⁴, and cultural diplomacy. In short: after politicians and social workers have failed, artists are called to intervene in social contexts as actors of change⁵. This cultural policy of linking art(ists) with the social environment is believed to benefit artists, too, offering additional layers of meaning and relevance to their work⁶. However, artist-researcher Marnie Badham who is known for her expertise in socially engaged and public art, warns: "The risk of instrumentalising the arts and clarity of stakeholder expectations within the often unpredictable creative and community process of socially engaged

[2] M. Badham, *The Social Life of Artist Residencies*.

[3] M. Badham, *The Social Life of Artist Residencies*.

[4] T. Elfing and I. Kokko, *Introduction*. – *Contemporary Artist Residencies: Reclaiming Time and Space*. Eds. T. Elfving, I. Kokko, P. Gielen. Amsterdam: Valiz, 2019, pp. 18, 24.

[5] O. Chenal, *Why Invest in Residencies? – RE-tooling RESIDENCIES: A Closer Look at the Mobility of Art Professionals*. Ed. A. Ptak. Warsaw: Ujazdowski Castle Centre for Contemporary Art, 2011, p. 212.

[6] O. Chenal, *Why Invest in Residencies?*, 212.

arts require careful negotiation."⁷ NART does not have an allocated curator for its exhibition programme, nor fixed routines for its workshops and activities. Most of the undertakings are project-based and in collaboration with different partners. Perhaps choosing the artists for "social engagement" is the most important curatorial decision at NART.

Balancing the artistic biotope in Narva

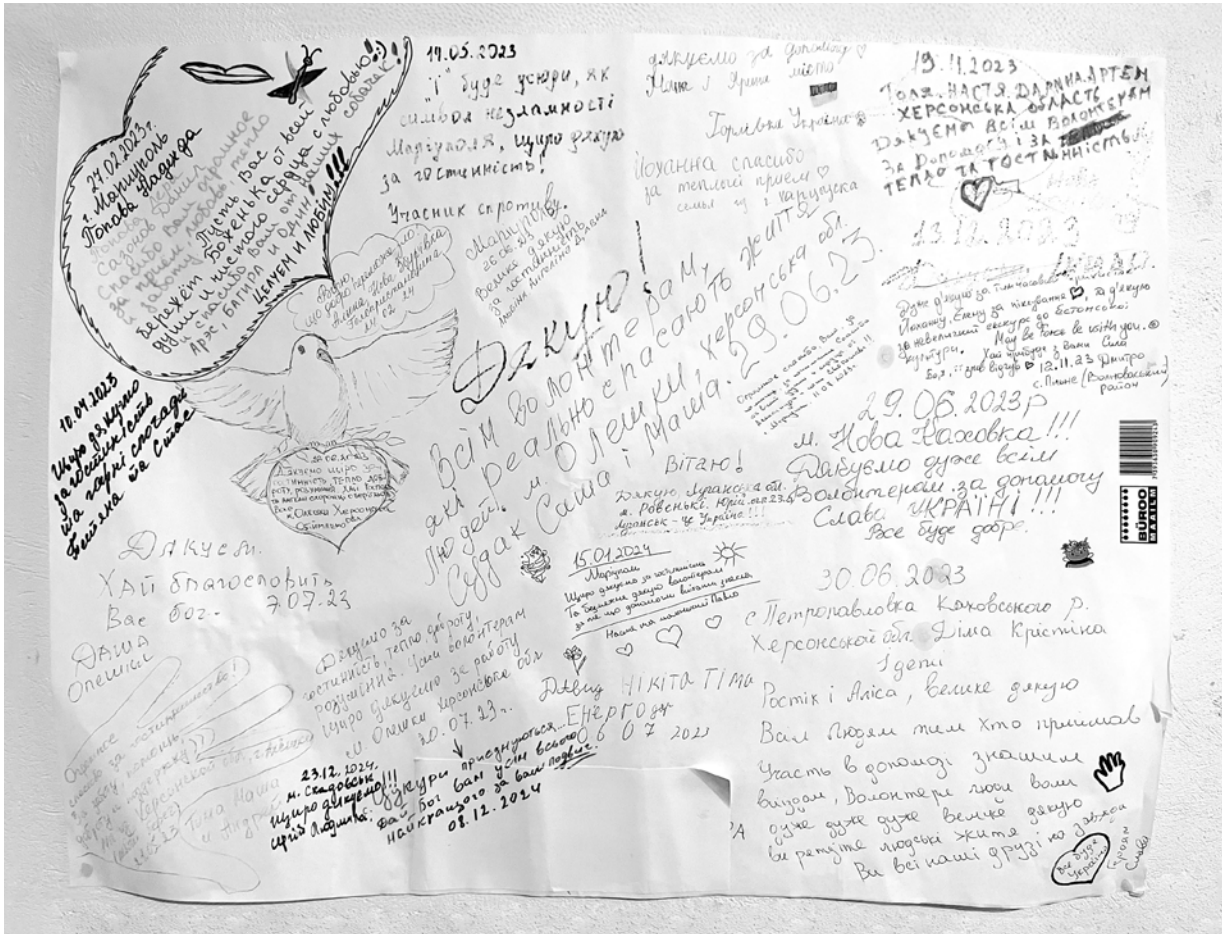
Perhaps. To take a step back: does the residency choose the artist, or does the artist choose the residency? What draws international artists to Narva in the first place?

For artists, residencies have become a natural part of the "artistic biotope"⁸, a creative habitat necessary for the artist to thrive. This environment consists of four —ideally balanced— domains. There is the domestic domain, home or studio, based on rituals, personal time, intimacy and trust; but also the sphere of peers, a university or residency, where education, evaluation and reflection takes place. The third, market domain, is characterised by competition over time and money and dictated by galleries and funding schemes; and through the civil domain, such as museums and exhibitions, the artist sustains public relations and gains social acceptance. A residency can cater to all four domains, but the tranquility of Narva directs the artistic life and opportunities in NART, too. A cultural space on what has become a hard border at the end of the Western world is different from an art residency in one of the art meccas. This is not necessarily a negative observation. "*I think there is in general a trend that people also want to go to other places, not only New York or Berlin. Many artists are curious about finding out what goes on in the world and they also want to come to places like Narva,*" as

[7] M. Badham, "The Social Life of Artist Residencies: working with people and places not your own". – *Seismopolite: Journal of Art and Politics* 2017, no. 18.

[8] P. Gielen, *Safeguarding Creativity: an Artistic Biotope and its Institutional Insecurities in a Global Market Orientated Europe*. – *Handbook of Cultural Security*. Ed. Y. Watanabe. Cheltenham: Edward Elgar Publishing, 2018, pp. 398-416.





[up] Since February 2022, three large A1-size papers have been filled with emotional testimonies from Ukrainian refugees transferring from Russia through Narva to Europe. Photo: Saara Mildeberg, 11.07.2025.

[left page] Maksym Kozlov's Narva Drakkar is one of the most peculiar examples of community engagement in the Narva Art Residency. The vessel, conceptualised as a Viking boat, was built using materials, know-how, and workforce on location. On the launching day, the artist himself stayed on the shore, while one of the members of the Narva Young Sailors' Club presented it on the waters of the Kulgu Reservoir. The Balti Power Plant with its chimneys and ash field dominates the background. Photo: Saara Mildeberg, 9.07.2023.



A kite coloured in yellow and blue —the colours of both the flag of Narva and the flag of Ukraine— flown by its Ukrainian author over the Kulgu Reservoir, the transboundary waters between Estonia and Russia, during Marilyne Grimmer's final performance. Grimmer was an artist-in-residence at the Narva Venice Embassy, summer project of Narva Art Residency. Photo: Marilyne Grimmer, 20.07.2025.

Kaisu Koivisto, a interdisciplinary artist from Finland, returning to NART in 2022 five eventful years after her first visit in 2017, states⁹. Or, more soberly: "There will always be places to make art, different from places to show art." This is how Andréa Stanislav, an established interdisciplinary artist from the US concluded her residency at NART in 2022¹⁰. Those words came, again, from a repeated personal experience: her first residency at NART was in 2019. She returned in 2022 to work with four elderly ladies in the nearby industrial town Kohtla-Järve, and found unexpected friends and inspiration not only in fellow artists-in-residence, but also Ukrainian refugees transferring from Russia to Europe.

Similarly, most of the artists-in-residence at NART come for the border, only to discover the myriad of its manifestations on location. A border can mean many things — such as "*borders in the sense of territories, in the sense of physical space or countries, but also borders in orientation, political values and general imagination of everyday life,*" which is how Maksym Kozlov from Ukraine, now living and working in France described his interest¹¹. In Narva, borders, language, and memory are often intertwined in the works of the different artists who emphasise specific histories, materialities, and aesthetics, but since 2022, when Russia launched its full-scale aggression in Ukraine, the reality of the border town means also facing the effects of the ongoing war.

[9] K. Koivistu, interview. Questioned by the author, 9 December 2022. Recording in the author's possession.

[10] A. Stanislav, interview. Questioned by the author, 17 December 2023. Recording in the author's possession.

[11] M. Kozlov, interview. Questioned by the author, 24 November 2023. Recording in the author's possession.

The social life of an art(ist as a) project

In 2022, after the full-scale-invasion of Ukraine, Narva became a transit point for refugees who were escaping from the occupied territories in Ukraine to Europe through Russia. In the first two and a half months, the dormitories in the NART basement that usually host student groups from the Estonian Academy of Arts, housed 350 refugees. After that, the hosts lost count. This humanitarian gesture was not a pre-planned activity supported by the town, but a makeshift solution to a crisis that struck unexpectedly. The initiative by NART was only paralleled by the Vaba Lava Contemporary Theatre Centre, who gave their rooms and beds, usually reserved for visiting theatre groups, to those in immediate need on their long way. The residency has continued to try to facilitate a safer space for Ukrainians — both visiting artists and those refugees who decided to stay. For them, staying in Narva has been both easy and difficult — if they speak Russian, it's easy to get by in all spheres in Narva with its predominantly Russian-speaking population. But the attitudes of Narvians towards Ukrainians range from compassion to aggression which weaponises the freedom of expression.

[12] M. Kozlov, interview.

While most artists have reported slightly distanced curiosity, not fear, about the physical and mental proximity of Russia, others have been affected personally. Let us continue with Maksym from Ukraine, a recurring artist-in-residence in Narva. He first applied to a residency in NART in Autumn 2021, in what he calls a "different political and social context", wishing to work with archival photography from the Soviet era. He was initially scheduled to start his residency on February 27, 2022, but it took him a long way to arrive in Narva — both time-wise, but also geographically, as he had to flee from Ukraine to France in the meantime to escape mobilisation. When he finally made it for his 10-day residency in late December 2022, he had abandoned the idea of working with Soviet photos. For him, the Soviet had stopped being accessible as history — because the fear of the regime returning had become relevant in the present. The atmosphere of "Sovietness" was still lingering as a leitmotif: leaving Estonia after his brief stay in 2022, Maksym described wintery Narva as a town with a familiar, but also "surreal vibe", elaborating: "*It's some kind of mix and cocktail of IKEA — which means the Western minimalist Scandinavian design, and some very strong influence of Soviet and post-Soviet metabolised version of culture.*"¹²

The experience Maksym had was inspiring enough for him to apply to NART's summer side project Narva Venice Embassy with another idea in 2023. Before Kulgu was branded by "the Venice of Narva", it used to make headlines as a legally ambiguous space, characterised by do-it-yourself approaches which extended to whole buildings built without permission from the authorities. But even a conflict with a local man, who, upon hearing that Maksym is from Ukraine, refused any kind of collaboration, did not throw him off the track. When asked about this incident, where his person became the object of a harsh evaluation, Maksym remained calm and determined: "*We need to face this. It is absolutely the goal of my presence here. I don't know what would happen in the same situation, if [...] a German or Spanish artist would start speaking Russian with this guy. I think he would immediately show the red flag. As an Ukrainian, it's my super special chance to face the political oppression, the history of the empire, and the Soviet aesthetics [in Narva]. There's not a lot of places in*



Marilyne Grimmer's kite workshop at the Narva Venice Embassy summer residency. Each participant was encouraged to think of symbols relevant to them. Photo: Saara Mildeberg, 12.07.2025.



Javier Mars's guided walking and boat tour through the Kulgu district, also known as the "Narva Venice". During the tour, half of the participants were equipped with sensory blocking headsets which played a soundtrack the artist had recorded above and underwater. Later, Mars used the video documentation of the tour to compile a short film with a local women's narration of a mystical water spirit. Photo: Saara Mildeberg, 6.08.2025.



[left] Hildegard Reimann's nature and art tour in the Kulgu district. The artist-ethnologist joined forces with a biologist, to explore the more-than-human surroundings from different perspectives: through the artist's gaze and the natural sciences approach. Photo: Saara Mildeberg, 10.08.2025.

[bottom] The Narva Art Residency does not provide its artists with a strictly identified community, but encourages them to find their own people to work with. This "working with" can manifest in different stages of the work — from conceptualisation to hands-on experiments, or simply joining forces to make the final presentation work. Here, Javier Mars is helped by his local audience in setting the screen onto which his film was projected afloat in one of the bodies of water in Kulgu.



the world where you can understand so well what the politics is, how it is dangerous and what's the challenge for Europe today in general. I love this experience. It's much more exciting than Disneyland."¹³

[13] M. Kozlov, interview.

[14] M. Kozlov, interview.

Despite this personal clash, Kozlov's "Narva Drakkar", a Viking boat built using materials and know-how available on location, appealed to the variety of stakeholders of the project. The initial description Maksym had submitted in his application matched the expectations of the donors, who funded the project on the premise of the inclusion a specific social group — the elderly Russian-speaking men spending their summer in the peripheral district. It made a direct reference to the DIY-culture of the boat garages, which attracted locals to join his workshops, such as painting decorative shields from discarded hubcaps. The project also fit into the conceptual art discourse and questioned its status quo: in an interview about the project, Maksym described the final product as a Scandinavian war ship floating the transboundary waters between Estonia (and the European Union), and Russia — referring to the site-specific complexities of Eastern Estonia which may not be understandable to Western Europeans who would rather appreciate art which deals with climate change or problematises the far right movement than historical aggressions¹⁴. In the final turn of events, the wooden structure of the ship ended up in the Kreenholm Garden next to the main building of NART, repurposed as a raised garden bed and continuing to engage locals as an invitation to gardening practices long after the artist's departure.

Indeed, social engagement can also work in another direction, when the artist provides the tools and participants create the artwork. During her residency at the Narva Venice Embassy in July 2025, Marilynne Grimmer from France/Belgium organised a series of workshops where she and local participants would build kites. Those kites, inspired by their ancient military use in China to send messages, measure distances, and intimidate the enemy, were simple structures made of recycled plastic and tape, and building one was made easy for everyone, from children to older adults, leaving the participants with time and energy for elaborate decorations. After crafting the kites in three consecutive workshops with about 60 participants, the project concluded a week later with a short, but symbolic boat tour on the Narva Reservoir, the transboundary water body between Narva, Estonia, and Ivangorod, Russia. There, two Ukrainian women, a mother and her daughter whom the artist had befriended, reached out their hands and flew a kite which was coloured in yellow and blue above the border waters. This small performance just a hundred metres from Russia can be viewed as a clear provocation, but also a play on symbols: both the Narva and the Ukrainian bicolor flags feature a yellow and a blue horizontal stripe. On Narva's flag, the blue stripe is at the bottom, while on Ukraine's flag, it's at the top. When rotated 90 degrees, the combination becomes ambiguous, it's meaning only suggested by the hand that turns it. This anecdotal example is just a drop in the sea: Narva is not a black-and-white town, but a whole spectrum, where every artistic residency is a new negotiation.

ON THE STAGING OF LABOR CINEMAS AND FORUMS FOR ARTISTIC RESEARCH

Zian CHEN

Zian Chen is a contributing editor for *Ocula Magazine* and a founding editor of *Pailang Journal*. His collaborative artistic research has been presented at institutions such as the Rockbund Art Museum, Shanghai; Ming Contemporary Art Museum, Shanghai; Power Station of Art, Shanghai; and the Bleed Biennial, Melbourne. Curatorial projects include presentations at ICA at NYU Shanghai; Times Museum, Guangzhou; Nida Art Colony, Lithuania; among others. Catalog contributions include Mark Dion & Arseny Zhilyaev, Elmgreen & Dragset, Ayoung Kim, Lavin Sawmah, Wang Tuo, among others.

Foreword: Learning from Worker Forums

What becomes curatorial when art events themselves serve as informants for an artist film—and when, unfolding as a site-specific palimpsest, the film transforms montage from a mere juxtaposition of narratives into the layering of situated knowledge, as explored through local labor cinemas, each carrying its own aesthetic of labor?

The case in point here is Ho Rui An's feature-length documentary *The World of Lines* (2025), the outcome of more than four years of multivenue fieldwork. The film chronicles the century-long history and afterlives of the textile industry across cities such as Shanghai and Hong Kong, navigating epochs shaped by both state-led and market-oriented industrial formations. The 100-minute film revolves around a dozen characters recounting their own stories, marking key industrial turning points, with occasional chronicles of geopolitical events appearing on screen. At times, it revisits long-transformed factory sites, layered with the memory of their earlier cinematic representations, performing a palimpsest that traces the buildings' shifting biographies. Through this expansive cognitive mapping, the film charts the textile industry's slow vanishing from the neoliberalizing cityscapes of Shanghai and Hong Kong, while its afterlives ripple outward, taking shape in new industries or endures elsewhere.

This cinematic chronicle opens in Nantong, with a restored display of 19th-century machinery that bound cotton fields to industry—an early model preceding Shanghai's rise. It then turns to Shanghai, a hotbed of worker revolts and the Communist cause, and traces the merchants who, around 1949, moved their factories to Hong Kong. There, the 1950s uprisings weakened labor unions, while another testimony recalls the last layoff strike of the 1980s, just before the city's factories ultimately sold off their equipment—many to the mainland. Later, a retired manager from Shanghai's Shenxin No. 9 Cotton Mill revisited the site of Hong Kong's Nanyang—once part of the same family enterprise—where she had overseen the import of equipment, thus bringing the story back to Shanghai.

The rush to deindustrialization shapes the film's third and final chapter, told through four intertwined stories. In Shanghai, a retired worker watches the 1958 socialist labor cinema *Huang Baomei* outdoors—his first time

seeing his late mother on screen—before strolling to a 1921 football club, perhaps the only remaining grassroots communities rooted in the city’s textile industry. In the locker room, footage of the 1998 loom-breaking news reel chronicles the end of social welfare under state enterprises. After briefly returning to Nantong to depict the rise of private textile sectors, the final sequences highlight two laid-off worker stories: one factory transforms into a contemporary art venue, while a group of former Shenxin employees, including workers who join a women’s wind ensemble, narrate their experiences.

[1] I would like to thank curator Yap Sau Bin for this note.

As collaborators in both research and production, Ho and I frequently staged public programs and makeshift exhibitions or screenings across institutions over the past two years, using them to initiate different phases of our survey, engage workers, and create scenarios for exploring embodied forms of knowledge exchange. With the support of the Shanghai Textile Museum—where the former work-unit structures still connected the retired workers of Shenxin, the museum’s predecessor—many of them joined our sessions. There, we conducted interviews while playing excerpts of labor cinemas on a laptop, and at times through larger-scale screenings. As the conversations unfolded, some recalled the mass survey method they knew as the “forum”—what we would now describe as a focus group.¹ Within that familiar format, their participation was fluid and assured, as such methods were ubiquitous in socialist management, extending from routine assessments to grading. With this process-led “forum” in mind, I came to view our exhibitionary projects—ad hoc displays, workers’ tea sessions, archival presentations, and screenings—not as endpoints but as active sites of negotiation. They extend inquiry and open possibilities for new montage—beyond the screen—where research informs the film by weaving together oral accounts, historical footage, original film locations, factory sites, and their contemporary counterparts across time and space, as well as through the text’s temporal leaps, jump cuts, and returns, rupturing the logic of their respective historiographies.

1942: The Forum

The origin of such mass line forum can be traced to 1942 Yan’an Forum on Literature and Art, where a series of discussions orchestrated by Mao has led to mass line cultural policy, namely that art serve workers, peasants, and soldiers, and that cultural workers ought to immerse themselves among the masses, investigate their lives, and with material to be tested in practice. More importantly, the Yan’an Forum also standardized the collective “forum” as a tool for gathering experience and opinion, reinforced by strong organizational structures that made it widely reproducible. This model encouraged fieldwork, oral testimony, and collective discussion as forms of knowledge production—particularly for guerrilla cadres-turned-policy makers, many of whom were illiterate—leaving a lasting legacy in campaigns ranging from land reform to cultural work in the countryside.

Across the nation’s industrial sectors, worker forums sprang to life immediately after each city’s liberation, capturing factory histories from the workers’ perspective—a rare historical moment that revealed their near-slave-like conditions. With literacy limited, cartoons often carried their oral accounts, and dozens of forums and public exhibitions were held within

each factory to gather stories before consolidating them into typologies, eventually producing hundreds of paintings and essays that amounted to a kind of worker autoethnography. The most common narrative nationwide recounted the KMT's retreat to Taiwan, when industrialists tried to loot factories; many focused on workers defending their means of production—an account that naturally meets communist ideological causes. These forums became crucial for instilling a sense of collective ownership among industrial workers, who, unlike peasants in long-liberated areas, had never lived under communism before.²

Although the mass line method was seldom refined and in many respects deteriorated—eventually displaced by Western sociological approaches after the economic reforms of the 1980s—it continues to inspire contemporary scholarship for its grassroots cause and developmental vision within a Global South framework.³ Indeed, the Chinese Communist Party's historiography has long centered on the elevation of model workers, revolutionary leaders, and iconic events through the pervasive practice of model-making. This process aimed both to construct exemplary figures and works for public emulation and to eliminate revisionist political rivals. Arguably, it still informs certain modes of public presentation, especially in communities tied to state sectors.

1937: Surveying Labor from the Garret

Before we even began listening to workers themselves, the sheer archive of nearly forty films about textile workers produced in Shanghai demanded our attention. From the 1920s, when Republican-era studios staged scenes inside cotton mills, to the closing images of shuttered factories in the 1990s, the city had long been documenting its own labor history on screen. Viewed in sequence, these films read like a palimpsest: layer upon layer of workplace stories, each carrying traces of what came before. Together they form a visual tradition with its own inner logic, one that no researcher can ignore. At the same time, they point to another genealogy—how cultural workers once surveyed and studied the masses, in the years before Yan'an became the prescribed model for such engagement.

At a 2024 screening at the Rockbund Art Museum, *Crossroads* (1937) prompted memorable debates among the guests, particularly around a scene from this Republican-era love story between a journalist and a textile worker. In the sequence, the elegant female lead Yang Zhiying, dressed in a mandarin gown, fends off a thug with the journalist's help. "You don't look like a female worker," he remarks. "That's right, I'm a trainer," she replies. Yet earlier, she had been shown in an apron inside the spinning workshop. Her self-identification raises questions about who counts as a worker and how labor hierarchies are portrayed on screen.⁴

Although *Crossroads* has long been celebrated as a landmark of left-wing cinema, the viewing experience itself suggests an urban romantic comedy. The plot revolves around two neighbors whose modest accommodations are divided by a flimsy wall. As the narrative unfolds, the journalist's investigations expose the dark underbelly of the era: his reports on labor exploitation and the brutalities of the Sino-Japanese War punctuate the otherwise lighthearted romance, anchoring the film in stark social

[2] Shi Quan, "Everyone Tells Stories, Everyone Writes History: Introducing the Factory History Writing Movement at Tianjin No. 5 Cotton Mill", *Literature and Arts Biweekly*, no. 13, 1958.

[3] JPing-Chun Hsiung, "Pursuing Qualitative Research From the Global South: 'Investigative Research' During China's 'Great Leap Forward' (1958-62)", *Forum: Qualitative Social Research* 16(3), September 2015.

[4] A trainer is one who instructs others in operating machinery. In the 1930s, when only 2% of women were literate, reading a manual was exceptional. An oral history from pre-1949 Shanghai recounts a textile trainer's work life—her family still identifies as workers, likely due to her roots as a machine operator. See: Ding Shu, "Blind Flow Migrant Workers"—The Story of My Parents, Folk History Archive (Chinese University of Hong Kong, October 19, 2023). <https://libguides.lib.cuhk.edu.hk/blogs/folk-history-archive/fulltext/c1a002s01>

realities. Ultimately, as the pair reconcile their shared struggles of love and livelihood, they dismantle the wall in a symbolic gesture of unity. On first viewing, however, the film's leftist inflections can feel faint, overshadowed by sequences of heightened melodrama. Among these, a Hollywood-style dream sequence stands out, in which the trainer—costumed like a Barbie doll—embodies the escapist fantasies of the era's naive youth.⁵

In the 1930s in Shanghai, under the censorship regime of the KMT government, no progressive film-makers openly declared their productions to be "left-wing". Instead, both the KMT and the CCP made efforts to produce progressive films, leaving the definition ambiguous. The "left-wing" label was imposed solely by censors or by those determined to dismantle film companies, weaponised as a tool of control rather than adopted as an outspoken badge of cinematic identity. Therefore, it wasn't until 1959, under a framework designed to reframe the progressive cinema under Communist Party's leadership, that an official list of 35 pre-1949 left-wing films was formalised. By 1962, this had grown to 50, and by 1993, it encompassed 74 films. This evolving tally reveals less about the films themselves and more to the political framework that sought to define them.⁶ As with our attempts to untangle the stories of textile workers in Shanghai, approaching Chinese left-wing cinema demands a process of deconstruction—of peeling back the layers of state-mandated narrative to glimpse the complexities beneath.

One way to understand these complexities is to compare the film's narrative with the professional background of its director, Shen Xiling. As a member of the Leftist Alliance, Shen has repeatedly depicted indentured child workers in Shanghai since his heavily censored 1933 films, with significant portions removed. For these films, he relied on the information provided by his fellow scriptwriter, Xia Yan, regarding this largely hidden subject, in which young girls were trapped in exploitative conditions, living in gang-controlled housing and receiving only a fraction of their wages—circumstances vastly different from those of ordinary workers. Initially relying on second-hand information, Xia had the opportunity to conduct a few site visits himself in 1935, which later became part of his influential exposé *Indentured Labor*, published the following year.

Contrary to what this case might have suggested, few left-wing cultural workers in 1930s Shanghai, intent on capturing the realities of factory life, ever sought direct access to factories to observe their subjects first-hand. Although Shen's background is marked by his father's role as the chief accountant of a silk factory in Hangzhou, there appears to be no direct evidence suggesting he had attempted access to the workers he sought to portray. Mao Tun, a prominent left-wing literary figure, likewise drew on ties to the managerial class rather than firsthand worker experience for his seminal *Midnight: A Romance of China, 1930* (1932), chronicling a Shanghai silk factory during strikes and financial instability.⁷ Despite the novel that secured his reputation among left-wing writers, Mao Tun was perhaps less invested in humanism than in prometheanism. In another essay critiquing the progressive literati of his time, he observed that while many works depicted "the lamentations of unemployed intellectuals in their garrets," none captured "the machinic pulse of the city," where modern men existed "in the whirlpool of machinic velocity and power."⁸ For Mao, the focus was not on close-up production but on the art of industrial modernity, exemplified in

[5] According to film scholar Laikwan Pang's textual analysis, despite the main storyline being a straightforward romance, the film's structure does reflect Left-wing dialectics. The tragicomic elements laid the non-realist sections, ironising the capitalist illusions held by the youth and elevating their real-world awareness. The final scene, where the four characters walk towards the city, epitomises the synthesis of these narrative layers and thus an expression of the film's inherent leftist ideology. See: Laikwan Pang, *Building a New China in Cinema: The Chinese Left-wing Cinema Movement, 1932-1937*. (Boston: Rowman & Littlefield, 2002), pp. 207.

[6] Zhiwei Xiao, "The Mythology of The 1930s' Leftist Film", *Hong Kong 21 Century*, No. 103 (2007): 42. <https://www.cuhk.edu.hk/ics/21c/media/articles/c103-200607027.pdf>

[7] Mao Tun, "About 'Midnight'", in *Midnight: A Romance of China, 1930* (Beijing: Foreign Languages Press, 1979) pp. i.

[8] Mao Tun, "In Praise of the Machines", *Shun Pao*, Vol. 2, Issue 4, 1933.

Midnight's opening scene: the Shanghai nightscape, dominated by a neon sign glowing, "Light, Heat, Power."

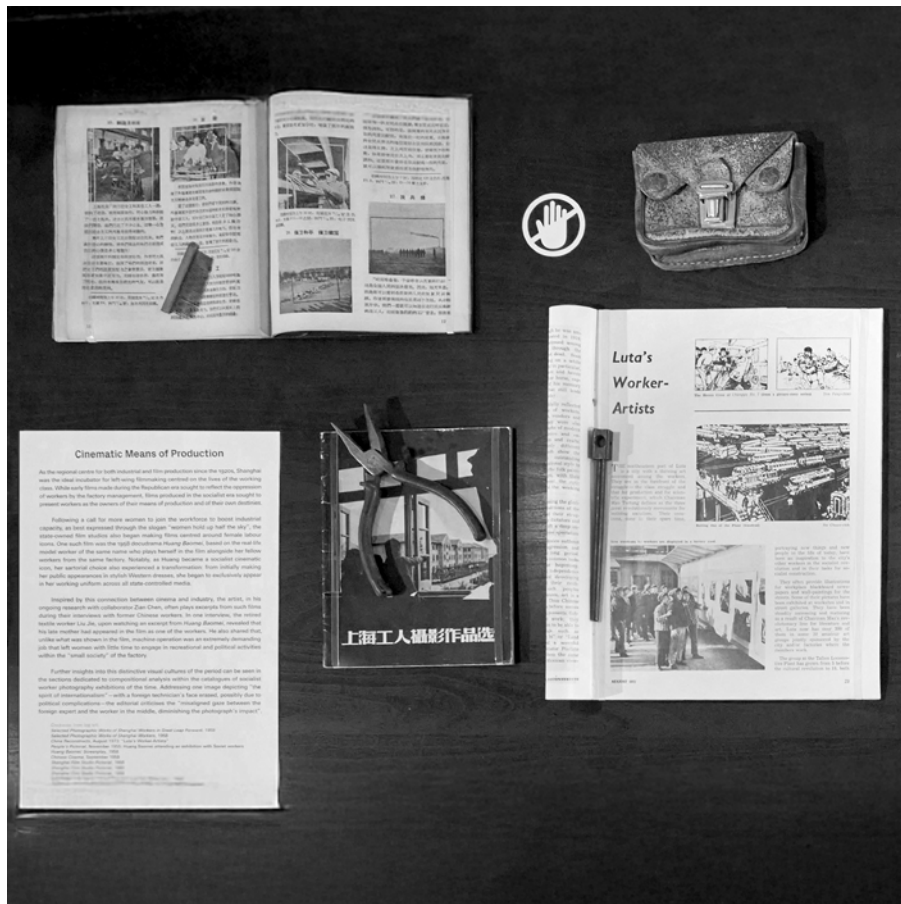
In this respect, Xia Yan's rare access to the factory interior to witness the lives of child labourers seems to defy the norm rather than set a pattern.⁹ A mix of connections granted him access: the Yangtzepoo Social Center, a YMCA-run worker's night school, and his own efforts to organise factory-based drama performances. These settings introduced him to the harrowing world of indentured child workers. But proximity didn't guarantee intimacy. The indentured child workers, perpetually surveilled, spoke in whispers or not at all. Even Xia's worker-informant struggled to break through their guarded silence. As Xia recalled in a 1959 text, the children's suspicion flared at the smallest provocation: "her attire sparked doubts about her identity. Some turned away entirely; others dismissed her outright, seeing her as a meddling spy, and glaring back with barely concealed disgust"—at last, one's outfit would still serve as the key to guessing one's class identity in an already fractured industrial world of the Republican era.¹⁰

Just as *Crossroads* often shows the journalist observing Shanghai streets from a *tin-zy-kae*—the garret room associated with the city's young intellectuals—so too it reveals something about Republican-era leftist intellectuals: the worker's life is observed from above, with a distance that seldom invites concern.

[9] Another precursor is Lu Ling (1923–1994), whose frequent visits to coal mines influenced his literary works from 1941 to 1943. In 1949, he worked in a textile factory, which inspired a series of related works between 1949 and 1953, partially driven by his desire to find alternatives to how workers' political life is organised.

[10] Xia Yan, "Recollections of the Indentured Labor", *Chinese Workers*, Issue 6, 1959.

Chinese Factory Archive (detail), from Ho Rui An: *Post-Production Fever*, A+ Works of Art in ArtSpace@ Helutrans, Singapore, 2024. Photo: Quinn Lum.





Huang Baomei watching her younger self on screen, 2024.

2024: Staging the Labor Cinema

The *World of Lines* references a selection of films, including *A Single Spark* (1959), whose scene of a child worker having her hair pulled appeared on an interviewee's window as she recalled it, while other films went beyond montage to reenact scenes on-site. Notably, an outdoor screening of *Huang Baomei* (1958) was staged as part of the Rockbund Art Museum's public program, reconnecting retired workers—including the featured model worker Huang Baomei herself, aged 94—to the former cotton mill where they once worked. Once a bustling textile hub, Shanghai has undergone intense deindustrialization since the late 1990s, with state-led industrial sectors restructured and massive layoffs reshaping the city. Today, only a few workshop facades remain, often repurposed as creative parks. The former No. 17 Mill stands out as the only site fully restored, its sawtooth roofs a preserved emblem of this history, now functioning as the Shanghai International Fashion Center.

Although the outdoor screening appeared only briefly in *The World of Lines*—a fleeting vignette of everyday life from the audience's perspective—the palimpsest of the site carries layers worth deeper contemplation, with entire process documented in Ho's *Worker Factory Cinema: Shanghai No. 17 Cotton Mill* (2024), conceived as a film of workers watching workers on film.¹¹ As you might expect, worker forums often incorporated film screenings as one of their many variations. One such instance of relocated cinema took place at Shenxin No. 9 Cotton Mill with *United Until Tomorrow* (1951), which depicted a 1948 labor strike reenacted in the factory after the communists took power. The on-site screening was accompanied by live narration from veteran workers, who recalled their own struggles.¹²

At the screening, Huang, the model worker, was joined by around twenty retired colleagues, invited through a committee under the Shanghai Association for Senior Scientists—a network of retired industry elites that had facilitated our invite. Only later did we realize how elite the group was: composed mainly of former factory leaders and engineers, most of whom had nonetheless begun their careers as workers, alongside just a handful of workers from our earlier interviews, including Liu Jie, whose late mother had also starred in the film.

[11] Song-Yong Sing refers to site-specific film productions that return screenings to their original production sites as "relocated cinema." Song-Yong Sing, "Contemporary Taiwanese 'Relocated Cinema': Reviewing the Dimensions of Space, History and Spectatorship of Chen Chieh-jen's *Realm of Reverberations* and Kao Jun-Honn's *Bo-ai*." *Journal of Art Studies*, National Central University, Taoyuan. Issue 28 (June 2021) pp. 1-50.

[12] "Educating New Workers for Dedication to the Four Modernisations", *People's Daily*, 9 April 1979.

Following the screening, an animated discussion furthered an enthralled vibe when the retired workers spoke up, their images appearing live on the big screen. The cheerful atmosphere throughout the event was unlike anything previously encountered. What accounted for the palpable sense of exhilaration among the elderly attendees? A particularly revealing moment occurred when microphones were set up for recording. Unlike the usual cautious vigilance observed in past interviews, most stepped forward to speak with ease. Even when Liu Jie praised the 1930s Japanese factory developers for establishing recreational facilities, including clubs and a football pitch, no discomfort emerged—something that might otherwise have been expected at such a public event.

[13] Joel Andreas, *Disenfranchised: The Rise and Fall of Industrial Citizenship in China*, Oxford: Oxford University Press, 2019.

After the screening, retired workers spoke, their faces magnified on the big screen. The atmosphere was unusually bright. When microphones were set before them, they stepped forward with ease, emboldened by the lights and the sense of workers becoming film stars once again. Yet even in this former socialist factory, the indeterminacy of workers' identities remained: When Liu Jie recalled his mother's hardships, he could not frame professional relationships and career paths in the same way as most of the factory leaders speaking that evening. While many of these managerial figures did begin their careers on the factory floor, it is their experience in management that shapes the rhythm and authority of their speech, creating a perceptible gap on stage—a gap that echoes Joel Andreas's observation of the constant rivalries among worker factions under Mao, when different groups vied to assert power over one another—a historical tension briefly resurfacing that evening.¹³





Film still, *United Until Tomorrow*, 1951

It might well be socialist historiography, in the way it operates, that has fashioned the workers-turned-cadres we've invited to the stage—not into *exemplary models* but into muddled idols, figures whose lives stand apart from the general mass rather than serving as *archetypal* entry point into the diverse and complex realities of workers' lives.¹⁴ Mirroring film scholar Tom Cunliffe's dual intent to unpack left-wing cinema in Hong Kong under troubling circumstances—aiming to respond to the island's colonial capitalist conditions while simultaneously grappling with the very nature of films that “spoke in the name of the people but not for, and certainly not by, the people”¹⁵—pursuing a worker-centred account requires acknowledging how it has been distorted into a rigid framework, where the textile workers' many faces don't conform in its immediate representation, thus navigating towards a cinematic palimpsest (or rather, a historical revisionist) mode and engaging with a left-wing legacy that both offers potential and imposes a burden.

1959: A Film Forum

In the initial sequences of the 1958 docudrama *Huang Baomei*—a landmark in Chinese socialist cinema that catapulted its titular textile worker to national fame—the audience follows a scriptwriter as she departs from her work unit, a Shanghai-based film studio, and enters a gate of a cotton mill at the city's opposite end. While evoking an inversion of the Lumière Brothers' *Workers Leaving the Lumière Factory*, the montage connecting the two sites speaks to the era's political mandate for cultural workers to immerse themselves within the working masses. On a side note, the physical walk that connects these two industries subtly alludes to Shanghai's role as a regional hub for both the film and textile industries from the early twentieth century onwards. Contemporary audiences might

[14] This also reflects broader workplace hierarchies and male dominance evident throughout our fieldwork. Blue-collar author Cheng Xiaoying, who began as an air conditioner technician at No. 12 Cotton Mill, described his attempts to gather insights from female machine operators, most of whom remained silent about life beyond work. Cheng Xiaoying, personal interview, 18 March 2024.

[15] Tom Cunliffe, “Labour strikes in the dying light of Hong Kong left-wing cinema”, *Journal of Chinese Cinemas*, 16(2), 165–183.

marvel at the meta-cinema technique revealed in the very opening shot of the film—where a filming rig crane sweeps across our view, capturing a scene of agricultural production being filmed. On set, the director and actors suspend their performance to greet a female colleague. As the story unfolds, she would join the production line at Shanghai No. 17 Cotton Mill as part of her fieldwork for her scriptwriting task, becoming the camera’s witness to her firsthand experiences alongside her fellow textile workers, starred by the actual workers themselves.

This 47-minute black-and-white film was directed by Xie Jin, who began his career in Shanghai just before the communist takeover and was well-versed in the diverse cinematic influences of the time, particularly Hollywood films.¹⁶ Conceived in 1958 amid a politically charged climate—spurred by Moscow’s de-Stalinisation and China’s increasingly left-leaning campaigns—the film emerged following Premier Zhou Enlai’s call for more documentaries and a directive at a film factory cadre meeting to address the growing demand for the genre.

Unlike films from the initial Five-Year Economic Plan (1953–1957), whose portrayals of factories were merely a nascent socialist outlook amid embryonic infrastructural developments and systemic restructuring across various sectors, Shanghai’s textile industry was essentially a ready-made entity that required only a modest adjustment with socialist labour organisation practices. Notably, Shanghai No. 17 Cotton Mill, originally established as the Japanese firm Yuho Textiles Co., Ltd. in 1935, is where Huang worked as a child labourer from the age of 13 since 1944. By 1953, she had been recognised as a national model worker by the Ministry of Textile Industry, shortly following her induction into the Chinese Communist Party.

Curiously, the cinematic portrayal of the socialist factory interior is unveiled not through its labouring scene but through that of leisure, as we see Huang invited the scriptwriter to their spirited rehearsals of Yue opera—an art form native to the neighbouring province and favoured by Shanghai’s working class—followed by a performance from a visiting troupe. Utilising a shot-reverse-shot technique, the sequence alternates between showcasing the professional performers staged in the factory’s compound and portraying the workers as spectators. In terms of production, scenes laden with teamwork and robust debate focus on elevating production and diminishing waste, underscoring the promotion of worker spontaneity. The narrative reaches its zenith in a final scene where machine operators, attired in opera costumes, metamorphose into weaving fairies. Over this, the scriptwriter’s voiceover delivers her concluding observations from her visit, in a tone infused with Chinese Prometheanism: “In the heavens, there are no fairies; the true fairies are found among the textile workers”.

Despite receiving widespread acclaim and sparking symposiums on “documentary-style art films”, the film’s revealing transition that exposed the artifice of fiction remarkably garnered little attention at the time. Instead, the focus on the film was about its aesthetic response to the political fervour of the Great Leap Forward, featuring collaborative scripting, with workers portraying themselves and using the factory as the cinematic stage. Upon reviewing the anthology resulting from two symposiums, it becomes clear

[16] Zhu, Anping. “1958: The White Flag Removal Movement in the Film Industry.” In *Film, Television and Theatre Review*, 2021, 1(1): 32–37. Chen, Wenping; Wang, Lan; and Zhang, Qi. “Interview with Xie Jin.” In *Film Memories: Oral Histories of Shanghai (Part One)* (Shanghai Education Press, 2008) pp. 95–108.

that the discussions primarily focused on how these narratives envisioned the future of production, rather than exploring their cinematic techniques and reflexivity.¹⁷ While commending the choice to have workers portray themselves in the film, critic Qu Baiyin noted that the film's realistic portrayal does not arise merely from naturalism—specifically, workers playing their authentic selves—but rather from an edited reality inspired by “the insights of grounded living experiences”. A purely unmediated depiction of reality, others argued, would lack contrast, making it challenging to “convey a reality imbued with significance”.¹⁸

Another vigorous debate emerged over whether to include a tale of Huang's altruism, where she swapped her high-performing spinning station for a less efficient one used by a struggling colleague. As Huang skilfully managed the less efficient machine, this subplot highlights the colleague's political awakening. Yet, it continues to spark debate in scripting discussions. For one, unlike Huang's more celebrated exploits, this story does not achieve similar levels of acclaim. Moreover, incorporating this pre-1958 anecdote into the narrative could cast doubts on the political advancements heralded by the reforms of the time. Although it was proposed during the film's production to anchor this episode to the 1958 political reforms through the colleague's flashback, such a framing might risk rendering it “overly dramatised, lacking the necessary simplicity”.¹⁹ To our contemporary sensibilities, the idea that such a commonplace narrative plot could spark extensive deliberation may seem unreal. Yet, it also reminds us that the initial subplot—suggesting a self-reflection on the filmmaking process—initially drew little attention, despite its overt meta-cinematic qualities, which have since intrigued contemporary viewers. A plausible explanation for this oversight might be that the reflexivity relates not to dramaturgy or fiction, but rather to the realities of production and everyday experience. As long as this reflexivity merely covers the cultural worker's professional life, it would lack the depth required to ignite a meaningful discussion of progressive cinema.

A similar aspect emerges in director Xie Jin's own account. In the same anthology, Xie recalls two specific plots, noting that the key workers' forum scene—“Is it human who masters the machine, or the machine that masters human?”—arose spontaneously during rehearsal, shaped largely by the workers, with the filmmakers offering only minimal input. By contrast, he misjudged Huang's abilities when casting her as a Yue opera aficionado visited by a famous actress—a device meant to show cultural workers integrated into the proletarian milieu.²⁰ Remarkably, the anthology does contain one instance where the role of cultural workers is positively highlighted—when the fictional screenwriter character is introduced as a device to bridge the diverse and fragmented narratives. This stands out particularly in light of widespread concerns about documentary-style art films, which often overemphasise production and machinery at the expense of character development, ultimately weakening the narrative's impact. As one critic observed, “When characters engage in a fierce debate over a technical issue, becoming red-faced and angry, it is also the moment when the audience feels overwhelmed and disengaged.”²¹ This recalls the imagery introduced at the outset of this essay—specifically, the notion that art workers ought to learn from industrial workers, with the factory

[17] Chen Huangmei et al., *On Documentary-style Art Films* (Beijing: China Film Press, 1959).

[18] *On Documentary-style Art Films*, 26, 59.

[19] *On Documentary-style Art Films*, 53–4.

[20] Another example of such state policy is Zong Hua, a scriptwriter from the Shanghai Opera House, who was sent to work at Shanghai Shenxin No. 9 Factory in 1958 and Shanghai No. 2 Cotton Mill in 1959. She later wrote the screenplay for the 1959 film *A Single Spark*, which dramatises the 1925 shooting of a textile worker at a Japanese-owned factory, an event that sparked a national movement. Other members of the troupe were routinely embedded in factory work; notably, Ding Shi'e, a celebrated actress, earned the moniker Master Ding from the fellow workers for her adept handling of boilers at a steel factory. See: Wen Siping, “Deep Engagement with the Masses: Redefining the Scope of the Stage”, *Drama Review* (1964, Issue 2, pp. 22–26).

[21] *On Documentary-style Art Films*, 25.



gate open to them for this very purpose.²² While Huang Baomei achieved immense popularity among the workers, possibly by embodying this very relationship, it is also important to recognise that other documentary-style art films, which similarly employed worker-centred collective scripting and film production, tragically failed.²³ This failure mirrors the broader setbacks of the time under the Great Leap Forward, where an overemphasis on production speed and quantity compromised the quality of production, leading to soulless applications of formula and empty formalism.

1999: A Postsocialist Worker Forum

At the end of this essay, I return to a character who appears in the closing sequence of *The World of Lines*: Gu Qin, a laid-off worker from the Shenxin No. 9 Cotton Mill and a central figure in the Shanghai Yongchang Women's Wind Ensemble—a group formed by laid-off female textile workers with no prior musical training, yet sustained with remarkable persistence until 2020. For *The World of Lines*, we gathered former Shenxin workers and ensemble members at their old factory—now the Shanghai Textile Museum. They had never really lost touch; just months earlier, more than a hundred gathered for a reunion, still linked by the grassroots cadres who had once overseen their layoffs.

We filmed them in a forum setting, each beginning by recounting their story. Then Gu Qin stood out, and as the camera lingered on her, the others listened intently. Before her 1996 layoff, like every Party member she had been trained in public speaking, and afterwards the Party office relied on her to keep the ensemble alive. The group had begun with 48 laid-off women, none of whom could read music. After three months of training at the West Shanghai Workers' Cultural Palace, they emerged as an ensemble. "I held

[22] The fictional screenwriter's role, alongside filmmakers' preoccupation with production and machinery, can be seen as variations of this very ideological task.

[23] *On Documentary-style Art Films*. Additionally, in an annual survey conducted at the West Shanghai Workers' Cultural Palace, Xie Jin was voted the most favoured director among worker audiences. ("Survey of Movie Choices Among West Shanghai Workers," *Popular Cinema*, September 1986, pp. 2-3).



Film still, *A String of Pearls*, 1926

that alto horn longer than I ever held a child,” she joked. It was this candor that first made her the ensemble’s voice—delivering speeches in prisons, packed auditoriums, and wherever officials sent her, while also securing performance invitations for the group—until 1999, when *Contemporary Workers*, a national TV documentary series, came to them through word of mouth.

The documentary program itself had a film-auteur quality—bypassing management to let workers speak for themselves, often staged on the factory floor in a forum setting, with lights and microphones deliberately left in view. It ranged across state enterprises, collectives, and private firms, circling the same urgent question—how could workers still “claim protagonism” in postsocialism?²⁴ On 17 May 1999, it aired an episode titled *Ensemble Diary Meeting*. The very next day, city leaders called in the musicians. By August, the Yongchang Wind Ensemble had been officially installed at the Oriental Pearl Tower—where it remained until the pandemic hit and the twenty-odd members all reached retirement age. With the wave of layoffs in state-owned enterprises, not only did the workers leave the factory, but the once-inspiring worker forums gradually vanished from the big screen as well. In the finale of *The World of Lines*, retired workers from Shenxin No. 9 Cotton Mill reenact the layoff that left the deepest impression on the last factory director, walking backward out of the factory gates. Over this, reversed footage from a 1926 Shanghai film—modeled on the Lumière brothers’ classics—plays, linking past and present with a quietly deflationary, elegiac tone.

Guided by material traces, the film has become part of Ho’s project of historicizing geopolitics beyond the liberal imaginary. It is equally meaningful to me, living in Shanghai, where, at the heart of postsocialist society—

[24] Wang Qiaoying, “Voices of Contemporary Workers,” *News Sanwei*, no. 2 (2000).

or, in Ackbar Abbas's terms, posthumous socialism, nominally dead yet in practice more alive—its communist Hegelian temporality renders labor problems nominally as relics of a semi-feudal, semi-colonial past: unions exist solely to administer welfare, never to strike. In this sense, our artistic research unfolds as a hopeful montage. Temporal leaps bridge 1937 and 1942, revealing two distinct aesthetics of labor shaped by different left-wing tenets. In 1959 and 2024, two forums on the same film—separated by decades—are juxtaposed, while 1999 marks the final image of worker forums. Serial jump cuts dig through forums and filmic motifs, resisting the tidy interpretation upheld by state-socialist historiography. In this reading, the making of ad hoc curatorial aspires not to a single form or occasion, but to gather compelling motifs with each iteration: each display contributes new material, each encounter opens space for invention, and every rendition stretches the boundaries of what curating can do.



TEACHING AS A CURATORIAL PRACTICE

Andris BRINKMANIS

Andris Brinkmanis is an art critic and curator, born in Riga and based in Brunate and Milan. He is a Senior lecturer and the Course Leader of MA in Visual Arts and Curatorial Studies at NABA in Milan and Visiting Professor for the Art Academy of Latvia Curatorial Course and a PhD Candidate at HDK-Valand Academy of Art and Design at the University of Gothenburg (HDK-Valand) in partnership with NABA. In 2021 he has curated and edited the book "Asja Lācis. L'agitatrice rossa. Teatro, femminismo, arte e rivoluzione" (Meltemi, 2021). His most recent curatorial projects are "South&Porosity" (Istituto Italiano per gli studi filosofici, Naples, 2024); Recombinant Ecologies (PAV, Turin, 2024); "Over Exposed" (Museo Irpino, Avellino, 2023); "Panoptic Garden" a one week intensive public program for the Pavilion of Uzbekistan at the Venice Biennale, with Sara Raza (Venice, 2022), "Infancy and History" (OCAT, Beijing 2019); "Signals from Another World. Asja Lācis and Children's Theatre" (AVTO, Istanbul 2019), "Asja Lācis. Engineer of the Avant-Garde" (Latvian National Library, 2019), "2nd Yinchuan Biennale. Starting from the desert Ecologies on the Edge" with Marco Scotini (Yinchuan, China, 2018); "Mei Lan Fang and The Soviet Theatre" (Research project for "The Szechwan Tale. Theatre and History" at the First Anren Biennale in Anren, China and Milan in 2018); "Signals from another world. Asja Lācis Archives" (Documenta 14, Kassel 2017); and "Disobedience Archive (The Park)" with Marco Scotini (SALT, Istanbul, 2014). Brinkmanis has collaborated with magazines and publications such as *Corriere della Sera*, *Alfabeta 2*, *Flash Art International*, *Monument to Transformation*, *SOUTH as a State of Mind*, *Studija* and *Vector*. His research is centered on alternative education and the relationship between education and visual culture.

Teaching is a performative act. And it is that aspect of our work that offers the space for change, invention, spontaneous shifts, that can serve as a catalyst drawing out the unique elements in each classroom. To embrace the performative aspect of teaching we are compelled to engage “audiences,” to consider issues of reciprocity. Teachers are not performers in the traditional sense of the word in that our work is not meant to be a spectacle. Yet it is meant to serve as a catalyst that calls everyone to become more and more engaged, to become active participants in learning. (bell hooks)¹

[1] bell hooks, *Teaching to Transgress: Education as the Practice of Freedom* (New York: Routledge, 1994), 11.

[2] Malvina Reynolds, “Little Boxes,” recorded 1962, Folkways Records, FS 857.

In 1962, American activist and folk singer-songwriter Malvina Reynolds composed and recorded “Little Boxes”, which gained worldwide recognition through Pete Seeger’s 1963 version and countless reinterpretations (such as that by Víctor Jara’s *Las Casitas del Barrio Alto*). The ironic lyric surprisingly and efficiently mocked the homogenization and conformity of suburban lifestyles in the US in the 1960s, with its prescribed and repetitive life patterns: attending university, entering jobs, marrying, having children and then replicating this across generations. The dadaistic satire of the song and its funny waltz-like melody rendered this critique remarkably vivid. The themes of performance and repetition in the song resurfaced for me during the COVID-19 pandemic, when the boxes of pixelated students’ faces on Zoom uncannily mirrored Reynold’s satirical song—an image of conformity disguised as one of progress and innovation. At the time, online or e-learning was heralded by many as the pinnacle of a new model for the university. Even if a useful tool to contract geographical distances, it also revealed the fragility of education, how easily it can be turned into a mechanized, procedural and bureaucratic process, detached from lived and meaningful interaction. It further revealed how artistic education was extremely constrained within such a framework. The second verse of the song spoke directly to this condition:

And the people in the houses
All went to the university
Where they were put in boxes
And they came out all the same²

Reynolds’s irony seems to anticipate Michel Foucault’s 1972 analysis of the university as a *disciplinary institution* — one that, along with the prison,

mental asylum, and the hospital, distributes and maintains power through hierarchical observation, normalization of judgment, and examination.³ These, what Foucault coined as “austere institutions,” under the banners of progress and enlightenment, actually serve in order to regulate and reproduce social order. Giorgio Agamben later expanded this framework, adding the museum to the list of apparatuses that sustain neoliberal capitalist power through the logic of preservation and containment and in his later seminal Covid era essay “Requiem for the students”, he proclaimed the death of the University as we have knew it, once and for all.

Yet, as with certain toxins and viruses, the antidote may lie within the very substance that causes harm. As the Icelandic artist Magnús Pálsson has written: “An absence, a negative, also implies a positive. No thing exists without its opposite also existing.”⁴ It is perhaps for this reason that figures such as Bertolt Brecht with his *Lehrstücke*⁵, Walter Benjamin and Asja Lācis with their Programme for a Proletarian Children’s Theatre⁶, Jean-Luc Godard with his “blackboard cinema,” Paulo Freire with his *Pedagogy of the Oppressed*⁷, Augusto Boal with his *Theatre of the Oppressed*⁸, Ivan Illich with *Deschooling Society*⁹, Joseph Beuys with the Free University¹⁰, and Alexander Trocchi with *The Invisible Insurrection of a Million Minds*¹¹ and many others, have viewed education as a site of potential freedom and emancipation—a battleground where resistance can be enacted.

As la Paperson observes:

Regardless of its colonial structure, because school is an assemblage of machines and not a monolithic institution, its machinery is always being subverted toward decolonizing purposes. The bits of machinery that make up a decolonizing university are driven by decolonial desires, with decolonizing dreamers who are subversively part of the machinery and part machine themselves.¹²

These hybrid figures —“scyborgs” in la Paperson’s term— retool, wreck, and reassemble the colonizing university into decolonizing contraptions. One might choose to be among them. Related contemporary theoretical proposals—the Third-World University (la Paperson, 2017); Abolition University (Meyerhoff, 2019); and the Undercommons (Moten & Harney, 2013)—exemplify some possible lines of thought that may eventually challenge hegemonic education.

While alternative educational practices related to the art field have existed since the mid-19th century, it was through the discursive turn of Catherine David’s documenta X and the educational turn of the early 2000s that many past anti-authoritarian experiments were revisited and partially recuperated within art and curatorial discourse.¹³ Even when these projects merely flirted with radical pedagogical forms within the exhibition context, this renewed attention reshaped how education and discursive practices function within the field of contemporary art. Inspired in part by Jacques Rancière’s *The Ignorant Schoolmaster*¹⁴, many artists and curators in the early 2000s called for the suspension of hierarchies and the creation of new spaces for knowledge exchange. While often limited to performative gestures within art institutions, these efforts nonetheless contributed to the emergence of practices that Nicolas Bourriaud termed “relational aesthetics”¹⁵ and that Claire Bishop, drawing on Rancière, described as “the practice of the

[3] Michel Foucault, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, trans. Alan Sheridan (New York: Vintage Books, 1977).

[4] Magnús Pálsson, quoted in “An Absence Also Implies a Positive,” *Artforum*

[5] Bertolt Brecht, *Lehrstücke* (Berlin: Suhrkamp Verlag, 1967).

[6] Walter Benjamin and Asja Lācis, “Program for a Proletarian Children’s Theatre,” in *Selected Writings, Volume 2: 1927–1934*, ed. Michael W. Jennings, Howard Eiland, and Gary Smith (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1999), 201–206.

[7] Paulo Freire, *Pedagogy of the Oppressed*, trans. Myra Bergman Ramos (New York: Continuum, 1970).

[8] Augusto Boal, *Theatre of the Oppressed*, trans. Charles A. McBride and Maria-Odilia Leal McBride (New York: Theatre Communications Group, 1985).

[9] Ivan Illich, *Deschooling Society* (New York: Harper & Row, 1971).

[10] Joseph Beuys, *Free International University: Documents from the FIU Archive* (Düsseldorf: FIU, 1974).

[11] Alexander Trocchi, “The Invisible Insurrection of a Million Minds,” in *Sigma Portfolio 1* (London: Project Sigma, 1962).

[12] la paperson, *A Third University Is Possible* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017), 5–8.

[13] Kristina Lee Podesva



Andris Brinkmanis workshop, WHW Akademija program, Zagreb, Croatia, 2024 / Participants: Željka Aleksić, Damir Avdagić, Sanda Črnelić, Haonan He, Vismayeee Karande, Gaia De Megni, Josip Knežević, Asli Özdoğuran, Andrés Matías Pinilla, Emily Roderick, Áron Rossman-Kiss, and Pierre-Alexandre Savriacouty. Photo: Sanja Bistričić Srića

emancipated spectator.”¹⁶ However, it was the more interdisciplinary area of instituent practices that enabled projects such as Ahmet Ögüt’s *The Silent University*, the Canadian *Woodland School* (an itinerant project first instigated by Duane Linklater), the Indonesian *Gudskul*, Urbonas’s *Swamp School*, and Daar’s *Campus in Camps*. These practices demonstrated how these ideas could take root beyond symbolic performance and so develop into lasting pedagogical initiatives. Moreover, it was often the activist scholars and artist-activists who enacted these ideas most fully—hybrid figures such as Contrafile, Park Fiction, Critical Art Ensemble, 16 Beaver, Ultra-red, and Group Material, among others, who skillfully repurposed institutional spaces for their own political and social agendas. My personal involvement as a co-curator with the *Disobedience Archive* project, curated by Marco Scotini, led me to observe their work from a close distance. Their use of the art space was different from that of typically trained artists. It was more collective and common-goal oriented. Their practices resonate with Moten and Harney’s *The Undercommons: Fugitive Planning and Black Study* (2013)¹⁷, embodying a parasitic strategy: hacking the institutional code from within, transforming the university or art space into a shelter for dissenting practice. Yet even these projects sometimes faltered, often undone by interpersonal tensions, overextended commitments, or the institutional inertia they sought to subvert.

What, then, remains the driving force behind such practices? Are they expressions of a utopian desire to transform the very institutions that discipline us? Are they attempts to merely humanize the prison, or to abolish it, to go beyond disciplinary logics? Is the goal to redesign educational spaces outside formal institutions, or to fundamentally rethink the roles, functions, and transmission of knowledge itself? And is it at all possible without first abolishing the capitalist logic?

“A Pedagogical Turn: Brief Notes on Education as Art” <https://fillip.ca/content/a-pedagogical-turn> (Summer, 2007); Salon Discussion: ‘You Talkin’ to me? Why art is turning to education, <https://archive.ica.art/whats-on/salon-discussion-you-talkin-me-why-art-turning-education/index.html> (July 2008); Irit Rogoff, “Turning,” *e-flux journal* 0 (November 2008).

[14] Jacques Rancière, *The Ignorant Schoolmaster: Five Lessons in Intellectual Emancipation*, trans. Kristin Ross (Stanford, CA: Stanford University Press, 1991).

[15] Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics* (Dijon: Les Presses du Réel, 1998).

[16] Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship* (London: Verso, 2012).

[17] Stefano Harney and Fred Moten, *The Undercommons: Fugitive*

These questions grow even more urgent in a post-Bologna landscape where in many instances it now seems that the academy has been thoroughly bureaucratized and commercialized (both in the sense of literal colonisation by profit-making logics and in the sense that entrepreneurial culture has become normative). The academy's earlier porosity to other social and cultural impulses has become eroded. The recent silences of major U.S. and European universities in the face of the atrocities in Gaza once again expose their disciplinary nature — institutions that grant conditional freedoms to a privileged few while maintaining the illusion of democratic openness through controlled scholarship and selective representation.

This article therefore seeks to examine forms of praxis that move beyond inherited binaries. To grasp the real significance of contemporary watchwords like unlearning, decolonial pedagogies, inclusivity, queerness, and care, we must look beyond rhetorical performance and toward practices that are slow, complex, durational and community-based — practices that resist spectacle and cultivate learning as collective process, rather than symbolic display. Perhaps curatorial practice, reimagined not as representation but as inquiry and experimentation, can serve such efforts. My own shift away from representational curating toward more research-based, inquiry- and process-driven practice reflects precisely this impulse: to search within and beyond the institutional frame for spaces where learning might once again become a site of resistance, relation and emancipatory possibility. As David Bohm argued:

Dialogue is really aimed at going into the whole thought process and changing the way the thought process occurs collectively. We haven't really paid much attention to thought as a process. We have engaged in thoughts, but only attended to their content, not to the process itself.. to be listening and watching, observing, to give attention to the actual process of thought and the order in which it happens, and to watch for its incoherence, where it's not working properly.

This attention to the process of thought and communication resonates with the Brazilian artist group *Contrafilé*, who write:

We all have an image within ourselves, of our individual and collective body. An image-imagination built in the hand-to-hand that occurs when we speak and listen to ourselves and each other. At some point that image-imagination generated by this speech and this listening leaves our bodies and inscribes itself in the world as a work—as a space, an image, a concept, an action, or a program of actions. At that moment, the image that we carried inside our body then starts to carry us, individually and collectively. This type of image-imagination is located somewhere between fiction and reality, so it has to do with building worlds.

The decolonial scholar Françoise Vergès (2019) has recently suggested that the museum could be a potential battleground—a site where the contradictions of the colonial and capitalist order might be exposed and reconfigured.¹⁸ A similar argument could be made for education itself, which, within the social economy of things, plays a decisive role in shaping future “citizens”. If education remains a terrain of world-building, then it must also be understood as an arena in which social conflicts are enacted, contested, and potentially transformed. It may also be the very ground

Planning and Black Study (New York: Minor Compositions, 2013).

[18] Françoise Vergès, *A Programme of Absolute Disorder: Decolonizing the Museum* (London: Pluto Press, 2024).

upon which the oppressive mechanisms of the system can be profaned and inverted. As Giorgio Agamben writes in *In Praise of Profanation* (2007):

Play frees and distracts humanity from the sphere of the sacred, without simply abolishing it. The use to which the sacred is returned is a special one that does not coincide with utilitarian consumption... Children, who play with whatever old thing falls into their hands, make toys out of things that also belong to the spheres of economics, war, law, and other activities we think of as serious. All of a sudden, a car, a firearm, or a legal contract becomes a toy. What is common to these cases and the profanation of the sacred is the passage from a religio that is now felt to be false or oppressive to negligence as *vera religio*. This does not mean neglect but a new dimension of use, which children and philosophers give to humanity. It is the sort of use that Benjamin must have had in mind when he wrote of Kafka's 'The New Attorney' that the law that is no longer applied but only studied is the gate to justice. Just as the religio that is played with but no longer observed opens the gate to use, so the powers of economics, law, and politics, deactivated in play, can become gateways to a new happiness.¹⁹

If, as Agamben suggests, play can deactivate oppressive structures and return them to use, then the educational field—where performance, dialogue, and imagination intersect—may indeed constitute a crucial site of profanation. To rethink education as a field of play is to reclaim its potential not merely as a mechanism of reproduction, but as an experimental space in which new forms of thought, collectivity, and subjectivity can emerge.

Back in the USSR – toxic pedagogies, situatedness and the Post-Soviet Condition

The toxic dimension of pedagogy was lucidly framed by Katharina Rutschky in *Schwarze Pädagogik* (1977)²⁰ and later expanded by Alice Miller, who argued that “poisonous pedagogy” damages a child’s emotional development through repression, control, and the denial of basic needs.²¹ Historical child-rearing manuals justified this violence by claiming that once a child’s will was broken early enough, they would not even remember having had one. My personal experience of the school and university system in the former USSR and later in newly independent Latvia would unquestionably fall under the category of disciplinary and perhaps even toxic education. The repressiveness of the Soviet schooling model—school uniforms, prohibition of long hair or other forms of self-expression, tolerance of corporal punishment, and the corruption of an ideologically driven evaluation system—left enduring marks. My university years, though somewhat more open, were equally marked by micro-humiliations and bureaucratic abuse of power. A dispute with my Art History professor at the Latvian Academy of Culture prevented me from graduating for three consecutive years. My work was not rejected on the basis of error, but on other, less academic grounds. Yet it was also these wounds that made me to endure and become severely “allergic to” and therefore refuse to reproduce such approaches and methodologies.

Contemporary trauma theorists such as Gabor Maté have explored how such repression manifests later in life as disconnection, meaninglessness, or self-betrayal.²² This historical and psychological provenance may also

[19] Giorgio Agamben, *In Praise of Profanation*, in *Profanations*, trans. Jeff Fort (New York: Zone Books, 2007), 73–92.

[20] Katharina Rutschky, *Schwarze Pädagogik: Quellen zur Naturgeschichte der bürgerlichen Erziehung* (Frankfurt am Main: Ullstein, 1977).

[21] Alice Miller, *For Your Own Good: Hidden Cruelty in Child-Rearing and the Roots of Violence*, trans. Hildegarde and Hunter Hannum (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1983).

[22] Gabor Maté, *The Myth of Normal: Trauma, Illness, and Healing in a Toxic Culture* (New York: Knopf, 2022).

underlie the inferiority complex many post-Socialist and third-world scholars experience in front of their Western peers—those equipped with perfect English, polished rhetoric, and institutional backing. If recognizing one's trauma is, as theorists suggest a path towards healing from it, then perhaps by becoming aware of those crooked elements within ourselves and our personalities, those everyday microfascisms (to paraphrase Guattari)²³ that we so convincingly reproduce, could be the starting point to gradually overcome them. Donna Haraway's call for "situated knowledges" offers yet another possible corrective: to speak from one's location, with awareness, but without transforming positionality into a new hegemony.²⁴

Now, occupying a position of authority as a teacher, I often wonder what the experience of my own students has been. Witnessing their panic attacks, rashes, sudden dyslexia, and paralysis during examinations—symptoms of fear and internalized trauma—I cannot but conclude that their educational journeys have also been far from emancipatory. If we turn to Foucault once again, "power" does not distribute itself abstractly but concretely through a web of individuals, who enable its reproduction and correct functioning or block it. Each one of us carries the choice of continuing to reproduce the disciplinary model with its assigned pathways and bureaucracy, or to proceed embracing and embodying an anti-authoritarian stances, even if at a cost. It could begin from simply dropping unnecessary disciplinary, quantitative and performance-based or banking (Freire) type of mechanisms. This could already be a major step towards a different kind of education, a different kind of being in the world. To get rid and transcend the embodied fears that freeze us, one should look for the chambers, environments and communities that help to amplify, harmonize with or echoed one's voice rather than distorting, silencing or muting it. It is indeed not easy to challenge deeply rooted conditionings and be able to uproot and transcend misrepresentations. However, the awareness of these might serve as a valid point of departure, remembering that Freire in his *Pedagogy of the Oppressed* already warned that liberation is neither a gift, nor a self-achievement, but a mutual process. Perhaps it is through such continuous and collective putting into discussion of the assigned roles and functions, that the failure of educational heritage to unleash emancipatory potential can be effectively revised and challenged. As Nicholas Mirzoeff reminds us, we must learn to "unsee how the past has taught us to see the world, and begin to imagine a different way."

On Spiritual Violence

Yet, how to become aware if one has become entangled within the repressive educational trauma, distorted world-making? What would be the symptoms? The feelings of being blocked, inability to make sense of what is going on around sound familiar? While many of us have a high level of resilience, events of recent years from COVID19 to livestreamed genocide have challenged the mental well-being of many. Those events have indeed left profound wounds that transcend the physical. In his book *Bullshit Jobs* David Graeber, aptly names a strange contemporary symptom, "spiritual violence"²⁵. He uses this term when talking about a class of fairly well-paid people who, notwithstanding the economic advantages, cannot help but see the absurdity of the jobs they have to perform, and therefore feel profoundly and existentially unhappy. I believe Graeber's intuition has

[23] Félix Guattari, *Molecular Revolution: Psychiatry and Politics* (New York: Penguin, 1984).

[24] Donna Haraway, "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective," *Feminist Studies* 14, no. 3 (1988): 575–599.

[25] David Graeber, *Bullshit Jobs: A Theory* (New York: Simon & Schuster, 2018).

framed a much more profound contemporary condition—a deeply rooted contradiction between one’s inner ethics and the contemporary reality of the West.

[26] Mark Fisher, *Capitalist Realism: Is There No Alternative?* (Winchester, UK: Zero Books, 2009).

The new fascisms insist that we should conform and go against our more intuitive and “commonist” nature, ethics and general common sense. In academia the phenomenon of quiet quitting is illustrative of how numerous top scientists and academics cannot accept and choose not to comply with the extractivist and over-bureaucratized and commercialized version of the university that the capitalist system imposes as the only possible one. Mark Fischer, can perhaps serve as one of the most radical examples and reminders.²⁶ A violence which not only affects the body and flesh, but goes beyond (bare life), to affect the soul. The result is not just psychological exhaustion, but a quiet annihilation of vitality and imagination under the guise of abstract productivity that suffocates, what bell hooks described as the joy and transformative potential of learning and doing. It is enough to leave the European or Anglosaxon context for this joy and transformative potential to become evident. The creativity of African, Asian and other contexts beyond the West, proves that a diverse ecology of expansive and spiritually enlivening pedagogies is not only possible but necessary to contest the cancerous growth of global monocultures that are slowly killing the collective body.

[27] Walter Benjamin, “Naples,” in *Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*, trans. Edmund Jephcott (New York: Schocken, 1978), 163–173.

How may such spiritual violence be alleviated? If the social media illusion of connectedness while actually being separated has only worsened its symptoms, recent activism and collective action has brought people back onto the streets again, They realize that they no longer want to simply observe and comply with governmental impositions, that they can actually raise their voice and stand for their principles. Yet this resistance is not so easily achieved through individual action. Impositions such as the expanded Anti-Semitism definitions that keep silent almost all academic dissent in Germany and other countries, can hardly be challenged individually. This has to be done collectively. While spiritual violence makes one act out of fear, hooks suggests that it is collective action guided by love and care that can eventually become an antidote to such condition. Preserving a constituent queerness and elasticity of thought and action, challenges the rigidity and non-porousness of the everyday: Walter Benjamin juxtaposed the impermeability of fascism with the indefiniteness of *porosity*, celebrating “the scope to become a theater of new, unforeseen constellations. The stamp of the definitive is avoided. No situation appears intended forever, no figure asserts it’s ‘thus and not otherwise.’”²⁷

My own experiments with alternative pedagogies date back to my MA thesis in 2009, when I explored practices of radical education in Italy and beyond—rediscovering figures such as Asja Lācis, Lorenzo Milani, and Riccardo Dalisi. Founding a Steiner-inspired kindergarten in Venice and collaborating with artists like René Gabri and Ayreen Anastas within Marco Scotini’s *Disobedience Archive* project offered concrete frameworks for enacting theory-into-practice.

Yet it was my meeting with the activist Mel King—often called the “grandfather of Community Development”—during Occupy Boston in 2011 that was truly transformative. Standing before a small group of us, King wrote the

word "Politics" on a blackboard, explaining that the "I" represented each of us, while polis meant the city, the collective. For him, community was not an abstraction but a lived, embodied practice of care and coexistence. This encounter mirrored, in its immediacy and warmth, the indigenous pedagogies that Linda Tuhiwai Smith describes: "Oral traditions remain a most important way of developing trust, sharing information, strategies, advice, contacts, and ideas."²⁸ Mel King also indicated that gardening and shared care for the land were some of the tools that bonded different communities.²⁹ In *Homegrown*, cultural critics bell hooks and Amalia Mesa-Bains reflect on the innate bonds between Black and Latino cultures building a declaration of radical solidarity.³⁰ King in his writings spoke of a space where all the tribes are welcome. What was curious for me, was that during the dialogue with King the theoretical concepts of disobedience and exit were not only understood by him but lived and embodied via his community activism. He had no need to hide behind incomprehensible theoretical constructs destined to create a distance between an expert and inexpert. Due to his openness and capacity to listen, a sense of trust, profound understanding, mutual support and sharing immediately occurred. This struck me as being in direct contrast to the practices of academic institutions and conferences where opponents try to outperform one another. It is such a climate that is required for mutual growth, instead of the usual egoistic polemics and acrobatics of competitive intellectualism. King's book *Chain of Change* gathers and presents his transformative ideas in a simple and powerful language. Indicative of King's open hospitable approach to people and ideas is that every Sunday he would host a free brunch that was open

[28] Linda Tuhiwai Smith, *Decolonizing Methodologies: Research and Indigenous Peoples*, 2nd ed. (London: Zed Books, 2012).

[29] Mel King. 1981. *Chain of Change: Struggles for Black Community Development*. Boston: South End Press.

[30] bell hooks and Amalia Mesa-Bains, *Homegrown: Engaged Cultural Criticism* (New York: South End Press, 2006).

Art Academy of Latvia
Curatorial Summer School
in 2024 at Savvalja/Savage
space in Latvia.
Photo: Kate Švinka



to all. Generosity, solidarity and willingness to share do not require that much of an effort and are extremely transformative forces. The increasing frequency of emergency situations and moments of crisis should teach and remind us of just this transformative potential.

During the Covid-19 lockdowns, I initiated a collective experiment with my MA Curatorial Studies students at NABA: a fictional Critical Studies Department. Inspired by Benjamin and Scholem's mock "University of Muri," our project used the semblance of institutional authority to carve out a truly horizontal space of learning. We met online, developed our own collectively designed logo and graphic materials, and organized reading and discussion groups. One of our curated assemblies—part of the *Museum of Care* platform founded after David Graeber's passing—proved particularly revelatory. A participant from Kashmir, speaking from a refugee camp during a curfew, patiently waited until 3 a.m. to share his song of resistance. His quiet act, performed under threat of military violence, shattered our Western academic arrogance and carelessness. It reminded us of what care and listening truly mean. From this encounter emerged *The Pedagogies of Care*, a series of online meetings exploring alternative practices of learning, listening, and mutual support. I have further tested such strategies while being a resident teacher at WHW summer school in Zagreb in 2024 and as a regular contributor to the summer school at Savvalja (Savage) organized by the Art Academy of Latvia's Masters Programme in Curatorial Studies. Drawing on indigenous epistemologies such as Leroy Little Bear's concept of constant flux and cyclical time,³¹ these workshops tested practical methods—profanation, hacking, itinerant pedagogies, para-hosting, and kinship—that foreground relationality over hierarchy.

In my current research I propose to extend these experiments through the nomadic *Institute of Shared Knowledge*. Building on Walter Benjamin and Asja Lācis's reflections on antifascist pedagogy, this project asks whether porosity—Benjamin's metaphor for openness—can serve as a counterforce to the impermeability of authoritarian systems. Could aesthetics and embodied practices reopen spaces of freedom within educational structures that have grown rigid and exclusionary? I believe we have all the technology and know-how to attempt reenacting something similar to the itinerant Hedge Schools in Ireland or to draw from the anarchist dreams of Trocchi for the resurrection of a million minds. In concluding this essay and commencing my PhD research, I draw upon three quotations that for me are suggestive of what may be possible pathways.

Radha D'Souza, in her essay "What Could Activist Scholars Learn from Rumi", contrasts the intellectual rigidity of academia with the embodied wisdom of poet-saints who lived beyond institutional boundaries.³² Similarly, bell

[31] Leroy Little Bear, "Jagged Worldviews Colliding," in *Reclaiming Indigenous Voice and Vision*, ed. Marie Battiste (Vancouver: UBC Press, 2000), 77–85.

[32] Radha D'Souza, "What Could Activist Scholars Learn from Rumi?" *Journal of Critical Studies in Education* 4, no. 2 (2020): 45–58. [citation details may need confirmation]

Art Academy of Latvia
Curatorial Summer School
in 2024 at Savvalja/Savage
space in Latvia.
Photo: Kate Švinka



Art Academy of Latvia
Curatorial Summer School
in 2024 at Savvalja/Savage
space in Latvia.
Photo: Kate Švinka



hooks envisions education as the practice of freedom—a transgressive act that crosses the lines of race, class, and gender. The recent silencing of students protesting genocide in Gaza has exposed the complicity of many universities with state and corporate power, but it has also revealed the presence of what Fred Moten and Stefano Harney call the undercommons: those who resist from within, turning the institution inside out through care, fugitivity, disobedience, and imagination. As D’Souza concludes:

Activist scholars want, more than anything else, to avert Holocausts and Hiroshimas. To do this effectively they need to confront the fundamental premises of contemporary European modernity. It is not possible to return to the same ‘duopoly’ for knowledge, conceptual resources, and insights to find solutions to overcome it. Einstein famously said no problem can be solved from the same level of consciousness that created it... Activist scholars must look further afield to intellectual traditions that have advocated nondualistic ‘counter Enlightenment’ approaches to social problems... Perhaps, deep down, the activist scholar longs to be an activist teacher treating the world as our classroom. ... That activist scholars are ‘activist teachers’ in search of a message and a medium? That the activist scholar is a teacher imprisoned by the iron walls of scholarship? How else can we break out of the prison except by ‘just doing it’?

In his most recent text Giorgio Agamben asks “Where are we?” and replies:

In hell... What can we do in this hell? Not so much or not only, as Italo said, to guard a parcel of good, that which in hell is not hell [...] Rather, stop, be silent, observe, and, at the right moment, speak, break the curtain of lies upon which hell rests. Because hell itself is a lie, the lie of lies that prevents the passage to non-hell, to what exists happily, simply, anarchically. To what has never been that hell always covers over with its way of being, as if there were no other possibility outside the pits and circles in which you have always necessarily been enrolled, be you the point, the threshold, where what is ceases to be, where the possible springs forth, the only true reality.³³

Finally, returning to another of Reynolds’ lyrics, we might end by embracing its insistence on disobedience as both pedagogy and ethics:

It isn’t nice to block the doorway,
It isn’t nice to go to jail,
There are nicer ways to do it,
But the nice ways always fail.
It isn’t nice, it isn’t nice,
You told us once, you told us twice,
But if that is Freedom’s price,
We don’t mind.³⁴

[33] Giorgio Agamben, “Where Are We Now?” in *Where Are We Now?* (London: Eris Press, 2021), 3–6.

[34] Malvina Reynolds, “It Isn’t Nice,” *Malvina Reynolds Songbook* (San Francisco: Schroeder Music, 1967).

WHAT COULD/SHOULD CURATING DO

Biljana CIRIC

Biljana Ciric is an interdependent curator. She curated and initiated retrospective of Vietnamese pioneering figure, artist, curator, activist, Tran Luong- Tam Ta- *Soaked in the Long Rain* co-organised by Art Jameel, the Govett-Brewster Art Gallery | Len Lye Centre and The Art Gallery of Western Australia (on tour 2025-2027). Currently on the view is also an exhibition and research on *Artists Books as Medium in China* presented by ASE Foundation, Shanghai.

Ciric is curator of the Pavilion of Republic of Serbia at 59th Venice Biennale in 2022 presenting with *Walking with Water* Solo exhibition of Vladimir Nikolic.

She is conceiving inquiry for first Trans- Southeast Asian Triennial in Guang Zhou *Repetition as a Gesture towards Deep Listening* (2021/2022).

She was the co-curator of the 3rd Ural Industrial Biennale for Contemporary Art (Yekaterinburg, 2015), curator in residency at Kadist Art Foundation (Paris, 2015), and a research fellow at Henie Onstad Kunstsenter (Høvikodden, 2016). Her recent exhibitions include *An Inquiry: Modes of Encounter* presented by Times Museum, Guang Zhou (2019); *When the Other Meets the Other Other* presented by Cultural Center Belgrade (2017); *Proposals for Surrender* presented by McAM in Shanghai (2016/2017); and *This exhibition Will Tell You Everything About FY Art Foundations* in FY Art Foundation space in Shen Zhen (2017).

In 2013, Ciric initiated the seminar platform *From a History of Exhibitions towards a Future of Exhibition Making* with focus on China and Southeast Asia. The assembly platform was hosted by St Paul St Gallery, AUT, New Zealand (2013), Rockbund Art Museum, Shanghai (2018), Times Museum, Guang Zhou (2019). The book with the same name was published by Sternberg Press in 2019 and was awarded best art publication in China in 2020.

Her research on artists organized exhibitions in Shanghai was published in the book *History in Making; Shanghai: 1979-2006* published by CFCCA; and *Life and Deaths of Institutional Critique*, co-edited by Nikita Yingqian Cai and published by Black Dog Publishing, among others.

In 2018 she established the educational platform What Could/Should Curating Do? She was nominated for the ICI Independent Vision Curatorial Award (2012).

Ciric initiated a long-term project reflecting on China's Belt and Road Initiative titled *As you go . . . the roads under your feet, towards a new future*. She holds PhD in Curatorial Practice at Monash University, Melbourne.

Introduction

In this paper I will reflect on ways of thinking and practicing the curatorial through the *What Could Should Curating Do* (WCSCD) educational programme that I established in 2018. Through the WCSCD educational programme we engage with questions as to what knowledge we consider to be the most valuable and how it is prioritized? Through education and mentoring we form a mental image of a certain mode of human being. What kind of human (and here you can substitute what kind of curator or artist) gets support through our systems? The pandemic, geo-political divisions, wars that emerge and become part of our everyday, and constant unrest where violence becomes normalized, increases the need to imagine how we can become a different kind of human, how we can begin to engage with different forms of knowledge and knowing, create new citations as well as new forms of coming together. So, what do we mean when we ask the question *What Could/Should Curating Do?* We propose this question in order to engage with practices, and to encourage curating to remain dynamic and responsive to the world around us, anchored in *caring with*.

WCSCD is a tongue in cheek attempt towards instituting. WCSCD relates to traditions of artists' institutions throughout history, it also uses a strategy of performing the stability that institutions propose by defining themselves as such, and at the same time this very image of institutional stability enables us to corrupt such expectations and the very definition of institution. American Indigenous academic, Jodi Byrd, reminds us that when we are thinking, reading, and imagining otherwise, we can't lose track of the elsewhere; that we must hold the temporal and spatial together.¹ WCSCD's intention has been to be international, to form different connections beyond nation state borders, and yet to stay situated at the same time. The WCSCD has been situated in Serbia, a country defined as in transition towards European democracy and yet we are getting far from this democracy day by day. WCSCD is a programme for artists and curators in a place, like many others, where there is no, or only weak, art infrastructure, and where these positions—internationalising and attending to the specific situatedness of WCSCD—merge and complement each other.

The creation of WCSCD was informed by my first experience of curating an international exhibition in Serbia, at the Cultural Center of Belgrade in 2017.

[1] Jodi Byrd, Eve Tuck, Maya Caspari, Ruth Daly & Rebecca Macklin, "On Being Committed to Indigenous Feminist Interventions: Jodi Byrd and Eve Tuck in conversation", *Parallax*, 2023, 229-247, p. 229.

This exhibition-making experience enabled me to understand the ways in which the public art system works in Serbia and its modest conditions and resources for exhibition production. Under limited resources—economically limited, but also very much limited in its wider global relational aspects—exhibition-making, especially international exhibition-making seemed to me to risk extracting these modest local resources that if used in a different way could bring greater benefit to the local art eco-system and generate more substantial and entangled connections to international art communities. This experience led me to consider how I could contribute differently, and ultimately this line of analysis has guided me towards building an educational programme.

[2] Quote from RedCSur website statement <https://redcsur.net/>.

[3] 'Declaración Instituyente', RedCSur.

Situating practice

In Serbia, the majority of public art institutions are still operating according to models from 1970's that over the last four decades have failed to remain dynamic and transform themselves according to the needs of the times and the wider communities. These models have been completely absorbed and manipulated by mainstream politics whereby directorships are always tied to the ruling party.

Since 1990's, Serbia's public art institutions have consistently failed to create meaningful connections with the larger international community and to find ways to contribute to local art practices by giving the required care and space to nurture that practice and thought. Public funding is small, almost non-existent. The independent art sector is deeply dependent on grants from Creative Europe that are rooted in a project logic where you need to tick the boxes of different grant parameters as well as develop specific forms of visibility. The private sector is so small that it doesn't make any effort to think of the art eco-system as a whole or of how it can contribute to this. It remains attached to the logic of small business. The majority of actors in the field are focused on their annual exhibition programmes while such funding is announced in the spring of the same year when the programme should have already commenced, these timelines making institutions almost paralyzed in terms of their programming capacity. These conditions are not conjusive to starting a new institution with the intention of long term engagement, I can say at least, that they are extremely challenging requiring much more time in order to really experiment and think outside the box.

Thinking exhibition-making practice

The continuation of relationships when based on the temporal logic of the exhibitionary enables very little space for undoing institutional practices and creating contact zones that can affect the institution and its relationships.² These relationships are not only about resources, but also about negotiating and constructing spaces of shared possibilities. These relationships are filled with tensions leading to unexpected possibilities.³ This type of negotiated and dynamic relationship can only happen when both sides need to have an engagement of this kind. Institutions must have an urge for self-reflection and constant questioning of their own position. They have to allow themselves to be vulnerable and to be affected. However, is this really possible? Who opens these cracks? It has to come from within. It requires



Walk by Bojana Popovic, storytelling around the oldest tree in the village, 2023
educational program 2023/2024

a long process of experimentation that goes beyond representation and stabilizing relationships typical of the safer strategy of exhibition-making. It requires a process that generates space for negotiation, working towards decolonizing our operational modes and established practices.

I have also learned that exhibitions stand at the core of an art museum or institution, and it is only when we re-invent rituals such as the exhibition that we can develop new institutional models. Such rituals and their enactment communicate the values of our society. German scholar, Dorothea von Hantelmann, argues that museums operating under the format of the exhibition is a response to the socio economic parameters of Western industrial societies arguing that:

Individual freedom is the emancipatory drive to detach people from ties or bonds that were seen and experienced as being too rigid and strong. And the museum—as a modern, liberal ritual—operates in the same modality. The same regimes of separation that drive the modern movement are also inscribed into this format. The exhibited artwork is an object that has internalised acts of separation: it is exhibited—that is to say, taken out of its pre-existing networks of meaning or use. The act of extracting the work from its original context is constitutive of the exhibition format. [...] It ritualises movements of separation that form the fundamental attitude of a Western modernity—an approach that has proved extremely productive in modern societies.⁴

No matter how much we expand the format of an exhibition, its core characteristics remain the same. It might be possible to rupture the exhibition format in order to define new rituals and institutional models for the future, initiating a slow separation from inherited Western traditions which have been implemented throughout the world.

The pandemic accelerated this kind of thinking, shifting the discourse of art and its values towards sustainability, rights for culture as well as rights

[4] Dorothea von Hantelmann, 'Art institutions as ritual spaces...A brief genealogy of gatherings', *Prelude to The Shed* (New York: The Shed, May 2018).



Dirk Writing Workshop led by Madeleine Collie, 2023

to nature, and giving priority to multiple other voices, including those of First Nations people, but also imaging non human voices. However, the pandemic also divided societies into geo political blocs, boosted nationalistic narratives and widened gaps between the privileged and those without privilege. Curator Chus Martinez reflects that the world didn't change for the better, nor did we.⁵ Rather than a completed change, we are at the start of the transition. The way of life that we used to live is shifting, in response to the ecological, economic and ethical questions that came to the surface due to the pandemic. This slow transition influences how we live and relate to each other, but also what rituals we practice in arts and culture. While I am writing this text in July 2025, all over Serbia protests are happening and have taken place already for seven months, streets and highways are constantly blocked, students and professors arrested. I must ask myself, how to continue working within these difficult condition and stay relevant? I still struggle to respond to this question, however, I know that we need to engage with the difficult situation as our working conditions will not get easier in the future. How are we to practice curatorial or artistic work under these conditions? Where should the art institution perform its role when everyone is on the streets? Can exhibition be still relevant in these conditions or do we need new models? How do we respond in a meaningful way and not become paralysed by what is happening around us?

Understanding of the curatorial

The role of the curator, and the significance it gained in the last three decades, is attached to the process of selection. The act of selection was empowered by the transformation of Western society during the second half of the 20th century, from a society of scarcity to one of affluence, largely propelled by Euro-American colonial dominance and Western capitalism. It was that transition from supply-driven to demand-driven market economies that gave space for the emergence of the profession of the contemporary curator in Europe and North America.⁶ It allowed for the practice of selection,

[5] Chus Martinez, "Just When the Caterpillar Thought the World was Over, Became Butterfly", *Mousse Magazine* (2023), accessed 2 December 2023, <https://www.moussemagazine.it/magazine/just-when-the-caterpillar-thought-the-world-was-over-it-became-a-butterfly-part-i-chus-martinez-2023>.

[6] Dorothea von Hantelmann, 'Curatorial Paradigm', *The Exhibitionist – Journal on Exhibition Making* 4 (2011): 6.

not only driven by purpose, but also by aesthetic preferences. This change within society altered how we relate to one another, and it also changed the understanding of the curatorial role from caring for a collection for example, to selecting, organising and producing knowledge about the world often from Western perspectives.

Writing about relationships, Tongan scholar, Cresantia Frances Koya Vaka Uta, reminds us that, “people in Tonga used to measure poverty, not in monetary terms, but in terms of relationships. You are poor if you don’t have good relationships.”⁷ As our societies transition towards material affluence for the very few and scarcity for the majority, how do we *care with* rather than deepening already existing gaps between the privileged and non-privileged remains a question related to Koya’s observation.⁸ She brings to the forefront the importance of social relationships rather than an accumulation of wealth, and a detachment from that open spatial thinking which brings relationality to the forefront of our modes of living and of imagining the future. In recent years, curators and artists such as Zdenka Badovinac, Zoe Butt, ruangrupa and Red Conceptualismos del Sur have written about and practiced the importance of relationality within the arts and how these relationships form spaces for co existence and mutual support.⁹ This relationality has been given many names, such as comradeship, friendship, solidarity and lumbung.

The educational programme is for me one of the answers. It is a possible tool to return to place, for connecting and bringing professionals together and re-introducing them to the practices that still make a difference locally through their modest mode of existence that otherwise risks being invisible. The educational programme became a way of staying connected. The educational programme I understand as an invitation to know each other better, and also to let each other know about what we are each doing and our different struggles. In these conversations of the education programme, an urge to share time emerges. Through sharing time, we try to find allies in our struggles and dreams that we can walk together through our respective journeys. When I say “together”, I think of programme participants, but also of the programme mentors, visitors and guests as well as the advisors who contribute on different levels to holding this space together.

Cyclical practice through repetition

The educational programme has a repetitive mode of cycles, this repetition provides stability, and at the same time it enables understanding of the place and what the place needs. It allows creating of intergenerational bonds among programme participants and mentors that continues beyond programme duration. The cycles of the programme are seasonal, informed by feminist thinking they focus on everyday non-heroic actions, and they are immersed in practices of speaking in proximity. They stand in opposition to observing life from a distance. Practices of the everyday tend to escape spectacle and the visibility regimes of production and consumption within the arts.¹⁰ (Of course, within the project logic of most funders, avoiding spectacle and the regime of visibility also means that you will probably not be funded.) We start our programme every two years at the end of the summer and beginning of the autumn, spending time together over a long duration, learning and accumulating experiences. In winter we are

[7] Dr. Cresantia Frances Koya Vaka’uta and Dr. Cynthia Chou, ‘Rights of Cultures, Rights of Nature: Case Studies’, discussion, *The Current Convening #3Tabu/Tapu – Who Owns the Ocean*, NTU CCA Singapore, 27 January, 2018, video, <https://vimeo.com/423452178>.

[8] Here I propose to understand privilege as a possibility to access knowledge, to share knowledge, to be heard, to have practice supported and acknowledged as situated.

[9] Lumbung is the Indonesian word for a communal rice barn, where surplus is stored. It was a departure point for ruangrupa as artistic directors of documenta fifteen to think and practice in shared resource building. documenta fifteen, lumbung 2022. At the same time, documenta fifteen was seen by some to carry racist and antisemitic symbolism that I condemn. <https://documenta-fifteen.de/en/lumbung/>.

[10] Stephen Johnstone, ed., *The Everyday* (Massachusetts: MIT Press, 2008). Sophie Scott-Brown, *Colin Ward and the Art of the Everyday Anarchy*. (London: Routledge, 2022).

physically apart but still connected allowing time for those experiences to become embodied. During the spring we re-unite with the aim to practice that embodied knowledge. I understand the curatorial as a verb, a term of action meaning that it is not enough that you preach but that you need to practice what you talk about, embracing all possible challenges that come with it.

Programme methodology

We don't speak about exhibition-making as those who arrive at the programme already participated in the system and understand how the art system works, they arrive with a need to think beyond existing parameters and rituals. Most of the participants come to the programme with an understanding that curatorial practice in its most visible outcome within the institutional ritual – the exhibition – is permitted little space or opportunity for stretching that ritual into something else, for example, by expanding it in terms of time, budget, dynamics and rhythms, or in terms of its relationality. Through the programme we ask questions such as: What if we don't need that physical space? What if we need a longer or shorter time? What if we need only refuge and not an exhibitionary moment? Can we re-define the purpose of the exhibition? Can we practice the exhibition as a learning opportunity that will allow us to find long-term structural solutions to the problems we are facing? How to use curatorial power to create gaps, to allow different modes of working to be tested and eventually welcomed into the rituals of art institutions and the art system at large? How change can be implemented practically? What new connections and alliances can be created to enhance the art worlds we already know?¹¹

I approach the programme curatorially with the foremost aim to create safe space. Safe space for sharing and in order to be vulnerable. In researching different formats of coming together, I learnt that moments of visibility can corrupt relationships, so programme doesn't aim at any final visible outcome. Adopting slow modes of working as core to programme methodology—staying in-process and taking time, being together and caring with each other—allowed us to wait until we were ready to come together in a public moment, which could be an exhibition, but it could also have been a protest, a shelter or simply a continuation of our practice of "walking with". Not naming it delays the definition of what it could be or could become, allowing relationships to evolve without the pressure of "going public" via one of the pre determined formats of art exhibition or event. This gives us time to imagine what that moment could become by dynamically listening to the times we are in, the moment or horizon that gathers us together. Therefore, a public moment of the programme is understood not as an ultimate goal nor a final destination, but rather, as part of the journey towards co immunity that is related to structural changes that we try, fail and learn from without fear.

The programme also gives emphasis to knowing not only through the head but through the full body via a series of workshops and organized encounters. Catherine Burke, professor and researcher on the history of education, explains that there is an emphasis on the upper part of our body—our hands, our head—as if intelligence is only located in the head.¹² Zoom reinforced this upper body virtual presence, while we took walks to get rid of

[11] Martinez, "Just When the Caterpillar Thought the World is Over."

[12] Catherine Burke, 'Colin Ward and Anarchist Educational Concepts of the 1960s and '70s: "We make roads by walking"', 1 December 2019, Symposium *Future of Education* organized by HKW, Berlin, <https://archiv.hkw.de/en/app/mediathek/video/78504>



Body Weather workshop by Amelie Aranguren with program participants, 2023

the headaches caused by virtual engagements. Burke also reminds us that “intelligence is not located in one part of the body, but rather is distributed through any field of relations comprised by the presence of the human being in an inhabited world”.¹³ Through the educational programme we try to activate the edges of our bodies, learning to think not only through head but through the stomach, hand, foot and ear. Radical education theorist Paulo Freire reflects that knowing is not a neutral act, not only from a political point of view but also from the point of view of my sensual body. A body is full of feelings, emotions and tastes and through the programme we open a space where these emotions can be acknowledged as knowledge.¹⁴

[13] Burke, ‘Collin Ward’.

[14] Myles Horton and Paulo Freire, *We Make the Road by Walking: Conversations on Education and Social Change*, eds. Brenda Bell, John Gaventa and John Peters (Philadelphia: Temple University Press, 1990), 23.

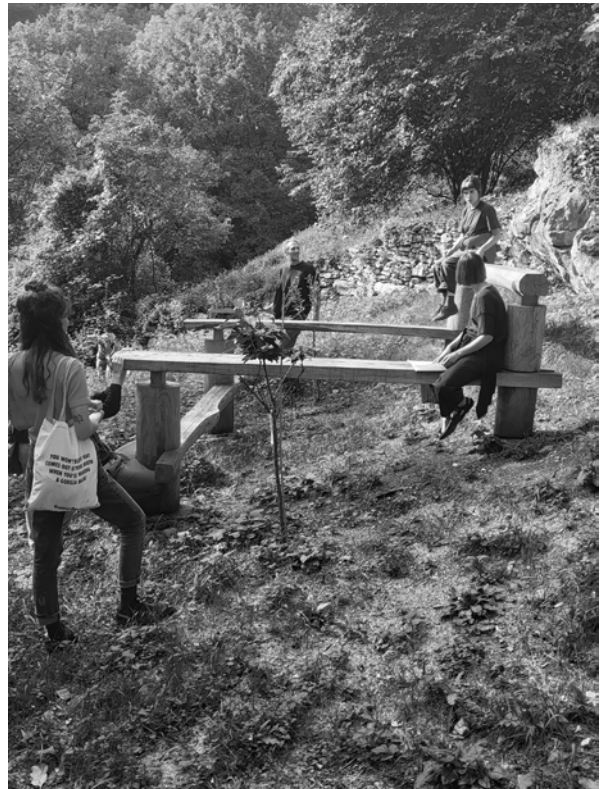
Where does an art institution live?

Since 2018 start of the programme we have tried to find ways to have an urban space that is more permanent, however, we failed due to lack of any support for this in the current political and economic climate. Adelina Luft, curator and 2022/23 WCSCD educational programme participant recently curated an exhibition entitled JOY: Spaces of Being-in-Common at Lombardi—Kargl, Schleifmühlgasse 17, 1040 Vienna presenting work of WCSCD and other initiatives including session space (Brno), Krater (Ljubljana), The Experimental Station for Research on Art and Life (Siliştea Snagovului), and Koletif Kaorle (Vienna). Luft reflects on the issue of space, starting from a consideration of the tiny gallery where the exhibition was held:

The invitation to intervene in a space that measures less than forty square meters, visible through a window from the street, raises a set of inevitable questions around issues of space, scale and recognition within the politics of cultural and artistic production today. It reaffirms a larger predicament—felt in a wider European context—of (in)accessibility to spaces and slow exclusion from a fast-growing urban environment through shrinkages and minimizations



Studio visit to artist Nikola Dzafo, 2025, Novi Sad



Research visit to Robida as part of the program, October 2025

of support for artistic and cultural work. The current political and economic climate of real estate unregulated markets, institutional disinterest in sustaining non-capitalist infrastructures for the arts, along with lack of legal structures to implement forms of commoning and participatory democracy for citizens, is compelling artists and cultural workers to operate within the same competitive logics of neoliberal markets (certified as the creative industries) that favor material productivity and individual prowess, or slowly pushes them towards the cities' margins, if not even in the country.¹⁵

[15] More on the exhibition please check link here: <https://www.lombardi-kargl.com/en/schleifmuhlgasse-17/exhibition/joy-1-spaces-of-being-in-common>

As Luft explains we experienced a very similar trajectory being unable to have an urban space that we could sustain and so we started thinking about what other spaces we could co-inhabit, with whom and how that could lead us towards the land.

What Could Should Curating Do started a self-reflective process from 2023, developing a model of institution between urban and rural ecologies connected to a plot of land in central Serbia with the question: What does it mean for an art institution to become the custodian of the land? This self-reflective process is realized through the educational programme and the long-term engagement of the programme's mentors, invited collaborators, participants, local communities, WCSCD, and alumni. History has taught us that those who own the land come to define who hold the power. For many communities, land wasn't a commodity that could be bought or sold, but determined what was politically, economically, and culturally possible for

the community and its future. The last two to three centuries have given us lessons that land grabs have opened gender and racial inequalities and violence around the globe, followed by environmental degradation. Land continues to be power, and a better future could be made if the land is in the service of the whole society.

The land is in the village where I grew up, one and half hours drive from Belgrade. Historically this was the place where Turkish and Austro-Hungarian empires met, divided or connected via the river Zapadna Morava. The land we became custodians of is fertile with a lot of wild mint and many medicinal plants growing there. Besides medicinal plants we have orchards of plums and apples. It is hilly area and the village is spread out. With the assistance of two architects Jelica Jovanovic and Sergio Monterro Bravo we adapted the existing building using mostly found materials. The rural has become the site where we think and practice attuned to crises that define our future as we come to understand what we eat and where our food comes from, where it is grown (we get food from the villagers), where our waste goes, how much water we use for showering, what wild plants we can eat, and how to allow proximity between human and more than human.

Furthermore our relation to the land has started with historical research on artistic practices in the region that also turned to the rural for various reasons. The research was undertaken through the educational programme of WCSCD 2023/2024 with aim to understand what was there before us and what we can learn from those practices. Our research was done through site visits to what are mostly the ruins of these communities and through conversations with their different members. Through this presence in the rural we have learned to think and practice an ecological system that is grounded in a relationship to the land as a proposition towards new cultural production. We learn slowly to practice decentralization of culture, proposing an understanding of cultural space as a social space, acknowledging the importance of margins as fertile ground for change. At the same time, being situated within the arts gives us the possibility to imagine different institutional models challenging our colonial imaginary as to what art institutions should look like, how and where they appear in the world opening passages towards how to practice change, and being open towards thinking and practicing *instituting* as a learning site. This is a site where many can join and where new imaginaries are collectively created including farmers, the older women in the village, as well as the children, local carpenters, and also us, the cultural workers. Although this experience of the programme in the village is usually not for a very long period, typically lasting from a week to ten days, it leaves the deepest impression on the participants.

Towards collective practices

This year, while continuing our engagement in this rural site, we are opening a new chapter of further collectivizing our process, based upon the invitation from the Sok Cooperative in Novi Sad to join and co-inhabit the Skup Space through the programme.¹⁶ This is an invitation to develop relational process that will lead to new models of co-immunity and, I hope, to survival with joy. As I mentioned at the start of the text, for this kind of

[16] S.K.U.P. - Savez kolektivne umetničke prakse (odnosno tajno ime Samoupravno kolektivno upravljanje prostorom) the Alliance of Collective Artistic Practice arises from the needs of various actors in the independent scene of Novi Sad, with focus on finding ways to collectively manage resources that these cultural organizations can generate together. The idea of collective management of working and presentation spaces, as well as the shared use of resources through the formation of an alliance of organizations, is set as one of the priorities in the search for sustainable models of operation.

The Shock Cooperative (Šok ZaDruga) is a main project of the most prominent art activist phenomena that marked Serbian art practice during ex-Yugoslavia war and post war time – Led Art (1993 – 2001). Multimedial Centre Led Art (MMC LED ART) is contextually renaming Art Clinic (2002-2012) into The Shock Cooperative. Its program is currently being realized within two gallery spaces in Novi Sad – Shock Cooperative’s Central Gallery and Shock Corridor As a form, Šok Zadruga is a project, an art collective, and a platform for contemporary art that strives to avoid a clear formulation and structure.



Group photo of WCSCD program participants from left to right: Biljana Ciric, Giulia Gaibisso, Irene Coscarella, Marie Tatjana Niederleithinger, Xia Chengwei, Sara Kecman. Photo: Sara Kecman in front of Skup, 2025

relationship to happen it is required that both sides need engagement of this kind and are open to constant questioning of their own positions and possibilities. Canadian indigenous scholar Donald Dwayne reminds us that issues of climate change and sustainability are not problems that science and technology can solve. They are problems that have a cultural and spiritual origin. We change things not by telling people what they should do but by changing the way they live: The way we live. This change will be a slow process with many people contributing. In this process, the curatorial stays fluid, and situated: from cleaning the table after eating to storytelling for children; from enabling rest during the work day to watering the plants or enabling different imaginaries to encounter each other. The curatorial should stay dynamic while asking, constantly: What is the change we want to enable? With that question in our hearts, every step we take will guide us to towards the transformation of which we dream.

Economy

The aspect of economy is rarely mentioned when we speak about the curatorial, however, I strongly believe that it affects with whom we work, when and how. I would like to address it here as it is one of the lines of inquiry that we try to engage and interrogate through the programme.

Every two year cycle of programme, and also the possibility of future programme participants are dependent on financial conditions, these determine whether participants are able to devote, time and money to be in the programme. Economic hardships and different crises that we are facing is deeply affecting our young colleagues who wish to be part of the programme. Economic conditions affect their capacity to travel and global geo-political divisions also challenge the mobility of our young colleagues and whether they can get access to visas in order to stay with us. Since the establishment of the programme, I have tried different economic models trying to find ways for more equal participation. Very often this cannot be calculated in strictly monetary terms alone. The programme has settled parameters whereby participants pay different levels of fee according to the economic standing of their country. Low-income country participants pay a lower amount relative to those from middle- or higher-income countries for example, enabling young artists and curators from different regional contexts to participate in the programme such and contribute to collective knowledge making. Thanks to this specific attention to economy the programme has welcomed participants from different contexts on the margins of global capital distributions, nurturing space for respecting multiplicity.

Planting

We don't have answers to many of these questions that we ask. Our un-learning process is long and it will take generations to continue this work until this collective knowledge provides us with some concrete solutions, solutions that are again plural and situated. We are now planting the seeds, if as a seed you are planted it means you don't die, you will sprout again. You will grow, flourish, multiply, bear fruit and more. If you are planted, it is not end but just a beginning. We plant these seeds through our programme encounters enabling roots for new beginnings.

LIFE BEYOND EXHIBITIONS

Raluca VOINEA

Raluca Voinea is curator and art critic, based in Bucharest. Since 2012, she is co-director of tranzit.ro Association, which is part of tranzit.org network of Central and East-European independent cultural organisations.

From 2012 to 2019 she managed tranzit.ro space in Bucharest and continued a nomadic programme for the organisation during the Covid-19 pandemic. Starting with 2021, the ideas and approach that configured the tranzit space in Bucharest continue with The Experimental Station for Research on Art and Life, a collective project and land-stewardship endeavour, realised by tranzit.ro together with a group of cultural workers in the village of Silistea Snagovului, 40 km north of Bucharest.

From 2008 until 2024, Raluca was co-editor of IDEA. Arts + Society magazine, published in Cluj, Romania.

She was the curator of the Romanian Pavilion at the Venice Biennale in 2013, realised by artists Alexandra Pirici and Manuel Pelmuş.

She has published in artists' catalogues, anthologies, and magazines such as *e-flux*, *Springerin*, *Cutra*, *Flash Art*, *Zeppelin*, *mezosfera* and others.

Bird Food

In 2021, artist and stage designer Adrian Ganea was invited to produce a work that was to be presented in an empty field. The framework was twofold. On the one hand, there was the recurrent project “The Last Archive”, initiated by artist Vlad Basalici in 2012 (based on the narrative of the Maya apocalypse and its reflection in the media, taken as a starting point every year for a new commission) and curated together with tranzit.ro co-director Raluca Voinea. Until 2019, this project was performed through an exhibition in the former space of tranzit.ro/Bucharest, opening every year on the 21st of December (the date when the world should have ended, according not so much to pre-colonial predictions, as to the post-financial-crash media frenzy that witnessed the construction, fitting and supplying of survival bunkers across territories, from the wilds of the USA to North-Eastern Romania). Artists responded to the brief by looking at the rhetoric of the apocalypse, the death of printed media, individual and societal anxieties, while the repetition of this exhibition every year, always brought to the local art scene a reason for hope: On the other hand, after the struggles, applications, reports, instability, funding cuts, and all the uncertainties the independent organizations went through in the 2010s, there was a moment of tranquillity to come together in a world that still existed, to celebrate the survival for yet another year. After the lockdown freeze of 2020, when the project was performed online, with tranzit having given up the space in the city, 2021 was to bring a shift not only in the life of the project, but also in that of the institution, and in that of the expectations towards art’s role and place in a post-pandemic world (or so we imagined back then).

A group of artists and cultural workers, together with tranzit.ro Association, acquired a plot of land in a village, 40 kilometres north of Bucharest in 2021. Building upon the experience of tranzit.ro in the city, where an arts space grew and centered around an urban community garden, and following the stillness of the pandemic months, *The Experimental Station for Research on Art and Life*¹ was born, first as an idea to move beyond the precariousness of grant- and project-based activities in rented spaces to show what is possible through collective effort, while not separating the organisation from its community of long-term users, workers and content contributors. Even though we threw ourselves in the middle of an empty²

[1] <https://ro.tranzit.org/en/project/0/2021-05-01/the-experimental-station-for-research-on-art-and-life>

[2] While it looked like a new beginning, we never started from zero and there is no such thing as an “empty” field, even though we only became aware of the multiple layers of our new territory once we started to get close to it and read its needs and wounds. <https://internationaleonline.org/contributions/to-build-an-ecological-art-institution-the-experimental-station-for-research-on-art-and-life/>



Adrian Ganea, *Birdfood*, in the frame of the recurrent project "The Last Archive", curated by Vlad Basalici and Raluca Voinea since 2012. The Station, 21 December 2021. Photo: Adrian Ganea

field, we did not aspire to start anew altogether. Continuity was one of the keywords in our first actions and constructions at the Station. Thus, with Vlad Basalici, Raluca Voinea and tranzit.ro among the numerous co-founders of the Station, "The Last Archive" was one of the projects to get a permanent venue, in a new, post-urban curatorial setting. In December 2021, while the Station was still the site of many promises and possibilities with no visible action performed as yet, Adrian Ganea³ was the first artist we entrusted to be courageous enough not only to exhibit his work but to expose it, to take it out of the safe borders of the institutional walls with insurance and security logistics in place, while keeping it fragile enough so as to not qualify as a land art intervention. Referencing the Cosmists and the avant-garde dreams of birds in space, he installed in the field of the Station three clumsy sculptures, with filiform biped bodies of pink-painted wood sticks, with sachets of bird food attached, while their heads took an eerie shape, unintentionally resembling the diagrammatic representation of coronavirus. The birds were the targeted public of these works and on the snowy cold days they surely visited for the food supplies, yet, beyond their utilitarian purpose, the three sculptures were mostly aesthetic objects, punctuating the field, being visible from a distance, triggering curiosity and their appearance proving hard to categorize. Surprisingly, they stood the test of the neighbours' reactions and of the dogs roaming around them, eventually collapsing from the strong winds until the artist withdrew them from the field before they were completely destroyed.

[3] <https://ro.tranzit.org/en/exhibition/0/2021-12-21/adrian-ganea-bird-food>

Curators take a leap

When museums and other stable institutions panicked during the months of the early COVID-19 pandemic, their programmes postponed or cancelled, here in the East, cultural workers just continued in the usual way, planning



Summer party in the Tranzit Garden, Bucharest 10 July 2016.
Photo: Raluca Voinea



Eduard Constantin, *Tranzit Garden*, watercolour, 2024

from one day to the next, assuming the insecurity, and being content when some of the local governments finally acknowledged their existence as cultural workers by provisioning emergency funds. Being acclimatized to the apocalypse is an exercise people practice on a daily basis in this region. When there is not so much to negotiate or to lose, other paths open. The Station emerged from the seven-years' experience of building an art space, tranzit.ro/Bucharest, beyond the already well paved rules and rituals, in an urban setting but one surrounded by existing and planted nature.⁴ Programming a space in Bucharest in those years was a constant work of adaptation and responsiveness to the local context, during times of anti-austerity and anti-corruption protests, of massive reclaiming of the city by its inhabitants, and of a triumphant environmental campaign that prevented gold mining in the Apuseni Mountains. Those were also the years when urban gardening and permaculture were trending, before the 2020 lockdown brought this trend to a peak, those years when many artists took interest in the study of nature from many different viewpoints, often nurturing landscape rather than simply observing it. A period when independent art organisations struggled through different political regimes to actively engage in the tailoring of local funding programmes more adjusted to their needs, achieving the normalization of the payment of artists' fees, diversification of gender representation and other such standards which are today taken for granted. From the endless discussions around the statute of the cultural worker, to the self-organisation processes required to obtain spaces for artists' studios and galleries, and to the moments of solidarity and mutual support in a society that took a gradual but steady conservative turn, during those years the scene was witnessing a progress in understanding the need for contextual approaches in artistic and curatorial practices, unfolding within a tradition where art's claimed autonomy, as defined by Western canons, was never really at home. At the same time, the volatile, often grotesque political developments, and the economic pressures, made it increasingly unsustainable for independent organisations, not pursuing a commercial direction, to maintain a physical space in the city and develop a continuous programme for it without pushing its staff to burnout. The diffuse pollution and eerie emptiness of the streets in 2020 made it easier to take life-changing, radical decisions and that is

[4] <https://ro.tranzit.org/en/workshop/0/2014-03-08/gradina-tranzit-tranzit-garden>



[top] Cosmos Garden,
pilot planting session. The
Station, 29 October 2022.
Photo: Catrinel Țoncu



[bottom] Cosmos Garden,
Jerusalem artichoke invasion.
The Station, May 2023. Photo:
Raluca Voinea

how a curator together with friends and collaborators, brought together their imagination and a few resources to buy a plot of land, believing that they could defy the free market and the individualism preached by the post-transition bards all around them. The Station came together as a proposal, as an escape plan, as an investment into a future community where one could feel at home also twenty years after. However, it was also a jump into the unknown with all the associated risks, a test not only for professional limits (what to do in an open field in the countryside?!) but also for the limits of the imaginary of living together in a wider context where forms of collective action are dismissed as "communist nostalgia".

Growing a Station

Upon entering the space of the Station, one encounters a vitrine poster board, recycled from a 2010 public art project; a shipping container donated by architects who customized it and used it for many years in the city as a public interface for a civic group; a glasshouse built with recycled glass, produced in the 1990s in a factory in Transylvania that doesn't exist anymore (and since then having been used by a botanical engineer for a greenhouse now dismantled); a bread oven built by a poet with recycled bricks (some of which originated from a grandparents' oven in a village not far from the Station); and other objects and materials that speak stories of endurance and care, that build up a cultural memory rather than pretending to relentlessly start anew in the frenzy of required and expected innovation. At the Station, ecological thinking is understood as a life practice indebted to previous or parallel models of cooperation and experiment, as a practice of continuity and of embedding difference in the layered work of multiple alliances.

Such a project is the place where curators reskill constantly, needing insight into the legal system, the local administration regulations, the vocabulary for reading the weather, gardening, architecture, water filtering, toilet infrastructure, insect and small animal habitats, and many more issues that were not taught in art history or curating courses. Conversations with artists revolve around topics comprising wind speed; drought and dry corn; diplomacy with the neighbours; collective dreaming of bodies of water; breathing with the land; utilitarian structures; ephemeral sculptures; reusable interventions; earth materials and natural pigments from plants. Poetry, performative gestures, and sound take precedence over painting and other media that require enclosed environments; observation becomes more important than representation; patience and working with the time rather than against it, defying deadlines and protecting lifelines are exercises in becoming with nature while dismissing its separation from the human domain.⁵

The Station and its surroundings are often offered and mediated by their stewards as a place for alternative pedagogical formats. Visiting groups of students or participants to free-standing courses and to practical workshops⁶ walk the land and listen to each other, relate their personal stories to those of the fragile plants on the spot, turn their awareness to the limitedness of resources and the circulation of these, in using the water from the well brought to the surface by an electrical solar-powered pump, while the grey water from the kitchen is cleaned and brought back

[5] Departing from the experience of Tranzit Garden in Bucharest and trying to find a name for the Station that could encompass our aspirations of nurturing nature beyond extraction, one source of inspiration was the book of Arturo Escobar, *Territories of Difference*, in which he discusses political ecology and other topics through the activist and theoretical perspectives on the relation of humans to the world in indigenous contexts in South America. This is how terms such as "nature" or "environment" were replaced with "life" in the name. The programming of the Station tried to understand and practice the work there in an approach respectful for the totality of the living. Escobar summarizes the various ways of submitting nature to Western reason in the long arc of history where this was the backbone of colonization: 'Very schematically, the main features of the coloniality of nature, as established by myriad discourses and practices in post-Renaissance Europe and beyond, include classification into hierarchies ('ethnological reason'), with nonmoderns, primitives, and nature at the bottom of the scale; essentialized views of nature as being outside the human domain; the subordination of the body and nature to the mind (Judeo-Christian traditions; mechanistic science; modern phallogocentrism); seeing the products of the earth as the products of labor only, hence subordinating nature to human-driven markets; locating certain natures (colonial and third world natures, women's bodies, dark bodies) outside of the totality of the male Eurocentric world; the subalternization of all other articulations of biology and history to modern regimes, particularly those that

to the soil through a phytoremediation basin. Cooking and eating together, sharing recipes and genealogies of ingredients, gathering herbs from the garden and visiting the neighbours' greenhouses become forms of collective multi-sensorial learning that transgresses the unidirectional transmission of knowledge in the traditional classroom. Planting trees or turning soil into clay for building are ways for the partakers to situate themselves in the long duration of the Station's growing, joining an expanded community of users and contributors, with the Station becoming an organism that remembers each caring hand and each attentive gaze that helps it regain life after the intensive use of its land for industrial agriculture.

Building infrastructures for common use, drafting methodologies for being together, cultivating possibilities of coexistence with the nonhuman, planting a garden for biodiversity and for adaptation to the future climate conditions, these are some of the objectives set out for the Station, in the hope that achieving them can be a smooth process, open and participatory, creating models and prototypes, documenting moments of joy and admitting to the failures. Reality is a little bit less straightforward, though. Trying to stick to ecological standards requires more maintenance work; embarking on a life project means the private lives of those involved demand their own shares of separate time, for rest, love, respite or grief; leaving the city does not necessarily mean escaping looming mammoth real-estate development projects; a war nearby and a genocide not far keep the dark clouds above, and only make more evident the lack of rain clouds. Thus, growing a Station in the midst of a world transiting towards collapse is not a task for the feeble-hearted.

Forget-me-not

In 2023, for the annual "Last Archive" commission at the Station, artist and journalist Nicoleta Moise proposed a temporary intervention⁷ through which she formed, with delicate mushroom-shaped solar lights, the words "forget-me-not" (*nu mă uita*). The intervention was only visible at dusk, with the likelihood that in winter with less sun the lights might be rather dim. Nicoleta's work conjured the figure of artist Mircea Nicolae (Ionuț Cioană, 1980-2020), who left an important mark on the artistic scene in Bucharest with his (too early) departure from this world. Even so, in the middle of the winter, forget-me-not was a daring evocation of a delicate blue flower *myosotis*, seeds of which the artist gifted to the attendees of the opening and also planted in the Station's garden the following spring. In spring, she also rearranged the mushroom lights around trees, the letters of the words vanishing but their meaning trying to persist. The *myosotis* seeds did not sprout that year, the soil was still too hard for such delicate adventurers, and the other, sturdier, wild vegetation suffocated their attempts. Yet, one year later, among the wild flora declaring that resilience is not by man planted, *myosotis arvensis*, the field forget-me-not, punctuated the green May carpet on the land of the Station with their small, blue inflorescences, in one of the few months when the garden is replenishing and life reaffirming. Mourning and remembering are not overlapping processes and plants teach us how to adjust people's expectations in an order where they are not the pinnacle species.

enact a continuity between the natural, human, and supernatural worlds--or between being, knowing, and doing." Arturo Escobar, *Territories of Difference. Place, Movements, Life, Redes*, Duke University Press, Durham and London, 2008, p.121.

[6] So far, we have received groups of students from different arts universities in Europe (Riga, Vienna, Munich, Dublin, Iasi, Gothenburg) and from Bucharest, where especially students in architecture find a space for both imagination and action at the Station, exercising for their semester work or participating at actual building works. In 2023-2024, the Station's co-founder, theorist Ovidiu Tichindeleanu organised a free-standing course on decolonial concepts, relating them to our context at the Station and to indigenous land practices: <https://ro.tranzit.org/en/project/0/2023-11-01/non-western-technologies-for-the-good-life>. In addition, the Station was a place of practical learning during workshops on earth architecture, phytoremediation, alternative methods of planting such as Miyawaki mini-forest or Rozum raised beds, and others, making the actual building of the Station a pedagogical site and an open, participatory process that can inspire other similar initiatives.

[7] <https://ro.tranzit.org/en/exhibition/0/2023-12-21/nicoleta-moise-the-blue-dream>



The Blue Dream, artistic intervention by Nicoleta Moise, in the frame of the recurrent project "The Last Archive", curated by Vlad Basalici and Raluca Voinea since 2012. The Station, 21 December 2023. Photo: Mihaela Vezentan

Art beyond exhibitions

Can art continue to exist and make meaning beyond its usual aim of presentation in exhibitions? In a time of global biennials and multiplying spaces for display, when the objects of consumption are trivial in their number and create hordes of curators trained in keeping the economy of attention rolling, can art regain its critical edge? What are the spaces where we can give context back to art works, where we can reclaim them from their trophy status? The Station is not a retreat. It is not a safe space. It does not provide aura for the artists. In such a place, art is forced to compete with the extremes of climate effects, with the hijacking of progressive vocabularies by the nationalist discourses, and with the capture of glossaries of ecology by mainstream institutions, eager to consume the latest "turn" in arts practice. To remain true to its mission to reconcile form with content and to walk the path it preaches, the Station raises the bar for artists, asking them to weave their belonging to an art world to their role in this life. At the Station, we try to imagine what forms of bringing together art and its users, humans and beyond, we can shape other than exhibitions.

The *Experimental Station for Research on Art and Life* is a collective project initiated in 2021 by a group of artists, curators, theorists, economists and others, who, together with tranzit.ro Association, are the stewards of a plot of land in the village Silistea Snagovului, 40 km north of Bucharest,



Non-Western Technologies for the Good Life, course led by Ovidiu Țichindeleanu in the frame of the project "Museum of the Commons", session with artist Hiwa K.. The Station, 23 March 2024. Photo: Raluca Voinea



Session with university groups from National College of Art and Design in Dublin, George Enescu Arts University in Iasi and HDK-Valland – Academy of Art and Design in Gothenburg. The Station, 15 May 2025. Photo: Catrinel Țoncu



The Experimental Station for Research on Art and Life, 3 May 2025. Photo: Theo Prodromidis

in the proximity of a protected natural area (forest and lake). Situated in a long-duration perspective and throughout a participatory, open process of building and contextualizing, the Station is a prototype for a cultural institution grounded in its specific locality, yet open for alliances with other life-cultivating communities; it is situated in a post-development narrative and based on ecological and ethical principles. The Station's members include the following people and institutions: Anca Benera, Andrei Gavril, Arnold Estefan, Dana Andrei, Eduard Constantin, Florian Niculae, Iuliana Dumitru, Livia Pancu, Maria Eichhorn, Marius Babias, Olivia Mihălțianu, Ovidiu Țichindeleanu, Raluca Popa, Raluca Voinea, Stoyan Dechev, Thomas Poeser, Vlad Basalici and tranzit.ro Association

Raluca Voinea, Autumn 2025, Bucharest

PRACTICI CURATORIALE ÎNTRE POST-POLITICĂ ȘI POST-EXPOZIȚIONAL

Cătălin Gheorghe, Mick Wilson

Lucrările teoretice ale lui Tony Bennett de la sfârșitul anilor 1980 și 1990, care descriu instituția expozițională, au contribuit la lexiconul domeniului încă emergent al studiilor expoziționale – un contrast între expoziție și expozițional, care a fost interpretat în diverse moduri.¹ Cupletul expoziție - expozițional poate fi înțeles ca indicând contrastul dintre evenimentul expunerii și aparatul expunerii. Expoziția ca eveniment de expunere constă în orchestrarea vizibilității prin constelații de artefacte, imagini, idei, gesturi și oameni. În timp ce expoziționalul, ca aparat de expunere, constă în orchestrarea comportamentelor și subiectivităților pe care astfel de constelații le realizează în formulele și regularitățile lor repetate. Alisdair Hudson, în contribuția sa la *Glossary of Common Knowledge*, propune post-expoziționalul ca o interogare a convențiilor recent stabilite, observând că „de peste două secole, expoziția a fost principalul vehicul de transmitere a artei, sau cel puțin a înțelegerii noastre actuale a ceea ce este arta”, în timp ce în „celelalte aproximativ 40.000 de ani de istorie umană” arta s-a „manifestat prin alte forme sociale, rețele și cadre” care includeau „ritualuri, religie, tehnologie, meșteșuguri, agricultură, arhitectură, alimentație și așa mai departe”.² Hudson observă că, deși „a evoluat și s-a diversificat, a fost criticată și s-a prăbușit, fiind reformată și reimaginată de nenumărate ori”, expoziția a rezistat. Efectul acestui lucru este că, în ciuda eforturilor de a integra arta și viața, arta „a fost în cele din urmă trasă înapoi în orbita spectatorului”. Post-expoziționalul, în acest sens, este trecerea practică dincolo de evenimentul expunerii către alte moduri de întâlnire, distribuție și activare în cadrul practicilor artistice care funcționează, într-un sens cheie, *dincolo de* spectator sau altfel decât prin intermediul acestuia.

Alți comentatori văd post-expoziționalul nu ca o mișcare dincolo de evenimentul expozițional, ci mai degrabă ca o mișcare dincolo de un mod de subiectivare care se consideră că funcționează în aparatele expoziționale consacrate și moștenite, caracteristice complexului expozițional modern moștenit din secolul XIX-lea. Ronald Kolb, în contribuția sa la volumul actual, extinde analiza lui Bennett asupra complexului expozițional și propune o accentuare a „formelor de cunoaștere situate”, „infrastructuri centrate pe oameni” și „forme transversale de învățare”, invocând în același timp tema foucaultiană a guvernamentalității drept o modalitate de a vedea post-expoziționalul ca privilegiind actele de „convocare, schimb și pedagogie transversală în detrimentul expunerii verticale”. Post-expoziționalul, în acest sens expansiv, urmărește să modeleze „condițiile pentru a trăi împreună în constelații mai mult decât umane”. Aceste două interpretări nu sunt complet opuse; cu toate acestea, ele sunt construcții divergente ale post-expoziționalului. Acest volum este rezultatul unei serii de invitații adresate mai multor curatori contemporani pentru a-și analiza propriile interese, practici și abordări sub titlul general al post-expoziționalului. În abordarea noastră, post-expoziționalul este înțeles ca un

spectru care include depășirea expoziției ca eveniment de expunere și depășirea expoziționalului ca aparat specific de expunere și tehnică de formare sau guvernare a subiectului.

Am plasat această problematică la intersecția dintre practica curatorială și diferitele culturi politice care creează condițiile în care se desfășoară practicile. Invitația noastră a fost făcută într-un spirit de investigare speculativă deschisă, în care bănuiala noastră era că există o corelație semnificativă (deși nu neapărat o legătură causală) între, pe de o parte, diverse practici post-expoziționale (adică practici care nu privilegiază realizarea de expoziții ca operațiune curatorială cheie; care nu înțeleg expoziția ca fiind în esență un act de „reprezentare” sau „prezentare”; sau care caută în mod activ să perturbe, să reziste sau să nege complexul expozițional, așa cum este descris de Bennett) și, pe de altă parte, transformările în curs din domeniul (post)-politicului. Ipoteza noastră informală era că paradigma reprezentativă a organizării de expoziții este supusă unui proces de regândire și reconstrucție într-o serie de practici curatoriale, în parte ca răspuns la subminarea valorilor democratice, la eroziunea culturii publice și la degradarea generalizată a vieții politice. În timp ce asistăm la ascensiunea diverselor formațiuni autoritare și neofasciste în multiple contexte geopolitice, considerăm practicile curatoriale post-expoziționale atât ca un ecou parțial, cât și ca o revizuire substanțială a speranțelor și valorilor democratice, elaborate anterior în ceea ce privește edificarea estetică și culturală. Cu toate acestea, este important să precizăm că nu considerăm că traiectoriile neoliberalismului și ale (post-) politicului ar constitui un proces istoric global uniform. Mai degrabă, considerăm că depolitizarea efectuată de neoliberalism este influențată în mod substanțial de diferite distribuții geopolitice și de diferite traiectorii istorice ale formării statului. Ne interesează contradicțiile și tensiunile din peisajele multiple și schimbătoare ale curatorialului și politicului în registrul diferitelor moduri și strategii de practică. În mod necesar, trecerea la temele (post-)politicului ne aduce într-o altă arenă lexicală și la alte utilizări ale prefixului „post-” (ușor din punct de vedere retoric, dar complicat din punct de vedere semantic)³.

Adesea poate părea că discursul propriu este împovărat de lupte nesfârșite asupra terminologiei, în timp ce alte practici și discipline par să se bucure de moduri de exprimare deja stabilite și inteligibile din punct de vedere intern. Cu toate acestea, acest lucru se întâmplă probabil foarte rar. Termeni precum liberalism, neoliberalism, democrație, autoritarism, populism și fascism par să se fi impus ca fiind în mare măsură consensuali în discursurile contemporane despre politică. La o analiză mai atentă, însă, această aparență se prăbușește. Termenii prin care politica este înțeleasă, analizată și teoretizată se dovedesc a fi fundamentali contestați. Un exemplu în acest sens sunt dezbaterile contemporane aprinse privind utilizarea termenului fascism în legătură cu schimbările de regim care au loc pe toate continentele⁴. Se pare că caracterizarea politicii și a politicului este ea însăși miza proceselor politice. Politicul nu este delimitat de criterii stabilite în prealabil. Această contestare este poate și mai accentuată când vine vorba de ceea ce este post-politic.

Pe de o parte, termenul indică modul în care afacerile vitale ale unei comunități politice au fost reconstituite ca sarcini pentru managementul tehnocratic sau procese de determinare de tipul pieței, mai degrabă decât ca chestiuni care necesită dezbateri colective, mobilizare publică și construirea de noi alianțe și solidarități între oameni. În acest sens, post-politicul descrie efectele ample ale deceniilor de ideologie și formare de politici neoliberele, care au produs o „depolitizare a politicii” prin instalarea retoricii și raționalității piețelor competitive în toate aspectele vieții cotidiene.⁵ Sugestivă pentru această interpretare este observația propusă de Japhy Wilson și Erik Swyngedouw în introducerea cărții lor (2014) *The Post-Political and Its Discontents*:

În post-politică, contradicțiile politice sunt reduse la probleme de politică care trebuie gestionate de experți și legitimate prin procese participative în care sfera rezultatelor posibile este definită în prealabil în mod restrictiv. „Poporul” – ca și colectiv politic potențial perturbator – este înlocuit de populație – obiectul agregat al sondajelor de opinie, supravegherii și optimizării biopolitice.⁶

În această abordare, fenomenul post-politic prin excelență este „delegarea deciziilor politice către experții economici.”⁷ Pe de altă parte, post-politica, interpretată ca o continuare a post-democrației, este și o modalitate de a vorbi despre o serie de transformări ale deficitului democratic din cadrul democrațiilor electorale aparent liberale în diverse proiecte politice iliberale, autoritare, xenofobe și etnonaționaliste care, în contexte geopolitice foarte diferite, au ajuns să uzurpe și să instrumentalizeze statul. Politologul Colin Crouch a invocat termenul „post-democrație” în Marea Britanie a anilor 1990, pentru a indica un model ideal în care atributele democrației electorale devin o fațadă superficială și neautentică pentru cooptarea tehnocratică a statului și a procesului de formare a politicilor în serviciul intereselor corporative private:

dezbateră electorală publică este un spectacol strict controlat, gestionat de echipe rivale de profesioniști experți în tehnici de persuasiune și care ia în considerare o gamă restrânsă de probleme selectate de aceste echipe. Masa cetățenilor joacă un rol pasiv, liniștit, chiar apatic, răspunzând doar la semnalele care le sunt transmise. În spatele acestui spectacol al jocului electoral, politica este de fapt modelată în privat de interacțiunea dintre guvernele alese și elitele care reprezintă în mod covârșitor interesele mediului de afaceri.⁸

Interesant este faptul că Crouch face o legătură între interesul său pentru post-democrație și „comercializarea educației” și un interes emergent pentru schimbările în modul în care „serviciile de educație publică au fost concepute și structurate astfel încât să poată fi transferate cu ușurință către firme (private)”.⁹ Este de remarcat faptul că, în multe dintre contribuțiile la volumul actual, turnura educațională de durabilitate este încă în vigoare, întrucât întâlnirile educaționale și strategiile de formare practică de diferite tipuri sunt invocate sub titlul „post-expoziționalului”. Este important de menționat că aceste practici educaționale variate sunt repetate în termeni foarte diferiți. Considerăm că acest lucru indică încercările continue de a găsi modele operaționale care să nu genereze nici spectatori individuali detașați, nici participare performativă constrânsă, ci mai degrabă să producă subiecți politizați. Aceste practici educaționale și de formare în sens larg caută modalități de lucru care, pe de o parte, evită exercitarea puterii pentru a produce corpuri docile de consum privatizat și, pe de altă parte, evită mascarea puterii în spatele retoricii și tehnicilor de participare.

Post-democrația nu este prezentată aici ca un simplu echivalent al postpoliticului, ci mai degrabă vedem acești termeni indicând un arc de dezvoltare prin care condițiile post-democratice descrise începând cu anii 1990 evoluează și se intersectează cu alte evoluții care fac obiectul unei serii de analize și teorii concurente, sub titlul de postpolitic (de exemplu, Rancière, 1999; Mouffe, 2005; Žižek, 1999). De obicei, postpoliticul a fost descris folosind o versiune a contrastului schmidtian între „politică” ca proces mai mult sau mai puțin instituționalizat și „political” ca condiție ireductibil conflictuală a existenței sociale. Wilson și Swyngedouw, indicând gama largă de definiții ale postpoliticului, postdemocraticului și postpoliticii, oferă o sinteză utilă:

În linii mari, însă, toate se referă la o situație în care politicul – înțeles ca spațiu de contestare și angajament agonistic – este din ce în ce mai colonizat de politică – înțelesă ca mecanisme tehnocratice și proceduri consensuale.¹⁰

În loc să centralizăm și să desfacem aceste terminologii, și fiind precauți în ceea ce privește tendința acestor termeni de a sugera un proces istoric universal monolitic, invitația noastră către practicienii care au contribuit la această carte a fost aceea de a descrie propriile preocupări și strategii practice situate, de a împărtăși analizele și strategiile lor curatoriale. Înțelegem aceste practici ca fiind întreprinderi situate și specifice, mai degrabă decât reacții la un moment istoric comun nediferențiat sau la un orizont global.

Gândind la intersecția dintre diferite discursuri și în diferite geografii ale politicului, colaboratorii formulează analize și strategii artistice și curatoriale care caută în mod variat să perturbe, să renegocieze, să imagineze și să activeze prezentul politic în alt mod. Aceste contribuții evită imaginarii

istoric și geopolitic reductiv sau totalizator prin abordarea practicilor și strategiilor concrete, influențate de bogata specificitate a diferitelor poziționări geopolitice și genealogii artistice. Maria Hlavajova, pornind de la *Trainings for the Not-Yet* (Pregătiri pentru un viitor care nu a venit încă) al lui Jeanne van Heeswijk (BAK, basis voor actuele kunst, Utrecht, 2019), oferă o elaborare conceptuală și figurativă a potențialităților „Expoziției în afara ei însăși”. Astfel, Hlavajova ne oferă un lexicon bogat și divers al practicii, care include multe propuneri nuanțate, printre care nu în ultimul rând figura propunerii în sine, care mobilizează „procesele colaborative de gândire (despre cum stau lucrurile), de imaginare (cum ar putea fi altfel lucrurile) și de punere în practică a acestor imaginații, ca și cum ar fi posibil”. Ronald Kolb, în textul său „Situating Knowledges & Pastoral Power in Post-Exhibitionary Practices” (Forme de cunoaștere situate și puterea pastorală în practicile post-expoziționale) examinează tendințele actuale în practicile artistice-curatoriale din perspectiva conceptului de guvernamentalitate al lui Michel Foucault, cu un accent special pe puterea pastorală, și situează acest lucru în cadrul întreprinderii concrete a proiectului expozițional de un an *Art as Ecological Practice* (Arta ca practică ecologică) (Arthur Boskamp-Stiftung, Hohenlockstedt, 2025–26). Vipash Purichanont realizează două mișcări fundamentale importante în textul său „Non-Exhibitionary Practice: Rethinking CMSI in Global Assemblages” (Practica ne-expozițională: regândirea CMSI în asamblaje globale), când abordează „asamblajele guvernamentale neoliberale ca o formațiune globală fără un centru singular” și ghidează cititorii către acele „contexte în care ‘complexul expozițional’ a fost slab sau absent, astfel încât să putem începe să ne imaginăm alternative la realizarea expozițiilor”. Din nou, analiza se bazează pe referințe la practici concrete, prin lectura sa a programului „A Week of Cooperative Suffering” (O săptămână de suferință cooperativă) în cadrul extrem de influentei *Chiang Mai Social Installation* (1992–1998). Saara Mildeberg descrie operațiunile și experiențele Narva Art Residency (NART) în „Curating a Socially Engaged Art Residency at the end of the Western World” (Curatorierea unei rezidențe de artă angajată social la capătul lumii occidentale). Ea descrie practica și experiența ospitalității și învățării colective într-o rezidență situată lângă granița dintre Estonia și Rusia, într-un oraș predominant rusofon, în care conviețuiesc multiple imaginaruri geopolitice și situaționale pe măsură ce se desfășoară invazia Rusiei în Ucraina. Mildeberg ne prezintă practica rezidenței, arătându-ne operațiunile și experiențele acesteia într-un mod care nu poate fi înțeles corespunzător prin polaritățile reductive familiare dintre Est și Vest sau prin dușmăniile dintre noi și ei. Zian Chen, în „On the Staging of Labor Cinemas and Forums for Artistic Research” (Despre punerea în scenă a cinema-urilor muncitorești și a forumurilor de cercetare artistică), oferă o relatare rafinat stratificată și nuanțată a documentarului de lung metraj al lui Ho Rui An, *The World of Lines* (Lumea liniilor) (2025). Cercetarea de teren pentru acest film a inclus organizarea de programe publice, expoziții ad-hoc și proiecții în aer liber ale unui corpus vast de opere cinematografice din secolul al XX-lea. Acestea sunt, la rândul lor, integrate în și inspiră cronica filmului despre istoria de un secol și viața de după moarte a industriei textile din orașe precum Shanghai și Hong Kong. În concluzie, Chen descrie filmul ca pe o formă de „istoricizare a geopoliticii dincolo de imaginarul liberal” și ca ceva care vorbește „inimii societății postsocialiste” sau „socialismului postum, nominal mort, dar în practică mai viu ca niciodată” – confirmând astfel prudența noastră față de valoarea oricărei declarații generice despre „postpolitic”. Andris Brinkmanis, în „Teaching as a Curatorial Practice” (Predarea pedagogică ca practică curatorială), ne prezintă o cartografiere preliminară a unui domeniu larg răspândit de practici curatoriale și pedagogii experimentale, care constituie contextul mai larg al propriei sale practici de cercetare curatorială în domeniul educației. Cartografierea sa a formelor de educație experimentală larg răspândite este totuși ancorată și influențată de sugestii din propria sa biografie educațională, de la școlarizarea din era sovietică în Letonia până la rolul său actual de curator-educator, lucrând în Italia, și colaborând cu colegi din multe regiuni diferite. Situația personală a textului și tonul sincer, deschis perturbă suprafața aparent calmă a întâlnirii între multiple geografii și istorii, atunci când descrie o întâlnire online ca fiind zdrobitoare pentru „aroganța și neglijența academică occidentală”, atât pentru el, cât și pentru studenții săi. Biljana Ciric abordează, de asemenea, o practică educațională experimentală care implică și politica întâlnirilor internaționale în discuția sa despre *What Could Should Curating Do*, pe care o prezintă ca un program educațional care funcționează din 2018 în Serbia și care urmărește să formeze diferite conexiuni dincolo de granițele statului național, rămânând

În același timp „situat”. Ciric conduce cititorul la o concluzie care vorbește în termeni de procese relaționale care duc la noi modele de „co-imunitate” și „supraviețuire cu bucurie”, un discurs care face legătura între politic și bucurie într-un mod care depășește orizontul postulat în discuțiile despre post-politic. În ultima contribuție a volumului, Raluca Voinea ne poartă într-un spațiu experimental colectiv, *Stația Experimentală de Cercetare pentru Artă și Viață*, constituită în 2021, când un grup de artiști și lucrători culturali, în cooperare cu Asociația tranzit.ro, a achiziționat un teren în satul Silistea Snagovului, la aproximativ patruzeci de kilometri nord de București. Acest proces colectiv este un experiment deschis care are ca scop imaginarea și punerea în practică a reunirii artei cu utilizatorilor săi, atât umani, cât și mai-mult-ca-umani, în moduri diferite de protocoalele expoziționale, într-un text intitulat în mod potrivit „Viața dincolo de expoziții”.

Note:

[1] Vezi <https://www.thecuratorial.net/index/lexicon/curating>

[2] Vezi <https://glossary.mg-lj.si/referential-fields/constituencies-II/post-exhibitionary>

[3] Încă de acum 35 de ani, Kwame Anthony Appiah a analizat contrastul dintre semnificațiile prefixului „post-”, clarificând faptul că acesta nu poate fi redus la o noțiune cronologică de „după”. În loc să considerăm prefixul „post-” ca indicând faptul că o condiție anterioară a fost depășită, finalizată sau înlocuită, îl abordăm aici ca indicând nu o simplă narațiune a succesiunii, ci mai degrabă o renarațiune care încearcă să delegitimeze alte narațiuni deja stabilite. Aceasta extinde puțin formularea lui Appiah: „Postcolonialitatea... și prefixul „post-”, la fel ca în cazul postmodernismului, este, de asemenea, un „post-” care contestă narațiunile legitime anterioare.” Vezi Kwame Anthony Appiah „Is the Post-in Postmodernism the Post- in Postcolonial?” în *Critical Inquiry* 17, nr. 2 (iarna 1991), 353.

[4] Fernando Esposito, într-un scurt articol de enciclopedie intitulat „Fascismul – concepte și teorii”, observă că „de mai bine de nouăzeci de ani, există o controversă continuă cu privire la conținutul și sfera conceptului de fascism”. A se vedea http://docupedia.de/zg/Esposito_fascism_v1_en_2017. Pentru exemple actuale ale contestării termenului, a se vedea: <https://>

www.e-flux.com/criticism/6782324/global-fascism;
[https://theaidem.com/cpim-clarification-fascist-remark-for-modi-government/;](https://theaidem.com/cpim-clarification-fascist-remark-for-modi-government/) și <https://jacobin.com/2025/11/fascism-analogies-far-right-history>

[5] Vezi Tuukka Brunila, “Depoliticization of politics and power: Mouffe and the conservative disposition in postfoundational political theory”, *Frontiers in Political Science*, Vol. 4 (noiembrie 2022). Vezi: <https://www.frontiersin.org/journals/political-science/articles/10.3389/fpos.2022.974065>

[6] Japhy Wilson și Erik Swyngedouw, *The Post-Political and Its Discontents: Spaces of Depoliticisation, Spectres of Radical Politics*, Edinburgh: University of Edinburgh Press (2014), 8.

[7] Guido Niccolò Barbi “The Depoliticization of the Political: An Arendtian Account of Expertise in Politics”, *Raisons politiques*, 2018/2 No. 70, (Mai, 2018), 77. Vezi <https://doi.org/10.3917/rai.070.0075>

[8] Colin Crouch, *Post-Democracy*, Cambridge: Polity Press, 2004, 4.

[9] *Ibid.*, ix.

[10] Wilson and Swyngedouw, *idem*, 6.

Cătălin Gheorghe este teoretician, curator, editor, profesor de cercetare curatorială și praxis curatorial și director al Școlii Doctorale de Arte Vizuale din cadrul Universității Naționale de Arte „George Enescu” din Iași. Este editorul seriei de publicații „Vector - cercetare critică în context” (din 2010) [www.vector.org.ro]. Printre ultimele cărți editate se pot menționa: „Învățând prin curatoriere. Traietorii actuale în educația curatorială critică” [un parteneriat între Vector, ICMA/UNAGE Iași și European Artistic Research Network] (2022), „Acte expoziționale de imaginație politică” (co-editor Mick Wilson) [un parteneriat între Vector și Platform for Artistic Research in Sweden (Goteburg)] (2021), „După turnura educațională” (2017). Este, de asemenea, curator al platformei „Vector - studio pentru practici și dezbateri artistice” (din 2007), o platformă pentru cercetare critică și producție artistică bazată pe înțelegerea artei ca jurnalism experimental. Este membru al WG5 Curatorial Studies Workshop din cadrul EARN [www.artresearch.network]. În 2022 a publicat, prin intermediul tranzit.ro/Iași, cartea „Transformarea cercetării. Noi

estetici în practica cercetării artistice critice”. Interesele sale profesionale sunt elaborate în jurul unor problematici precum: cercetarea artistică critică, practicile curatoriale critice, arta ca jurnalism experimental, heteropedagogiile colaterale, imaginarul politic în practicile artistice, conjuncțiile xeno-practicilor în xeno-spații, exoformele trans(ex) pozițiilor, spectrele post-capitalismului.

Prof. Mick Wilson este artist, educator și cercetător stabilit în Gothenburg, Suedia și Dublin, Irlanda. Este Profesor de Artă și Director al Studiilor Doctorale la HDK-Valand, Universitatea din Gothenburg, Suedia; Co-Director al Centre for Art and Political Imaginary (Centrul pentru Artă și Imaginar Politic) (CAPIIm, 2024-2028), la KKH, Stockholm și HDK-Valand; și Profesor Invitat la Academia Letonă de Artă și SVA, New York. Este autorul volumului *On Discourse and the Curatorial* (Berlin: Floating Opera Press, 2025). Articolele sale recente includ „Publicness as problematic”, publicat în *Art & the Public Sphere 13.1*, (2025); și „Disagreeable Inquiries: Curating as Knowledge Work”, publicat în *The Curatorial*, (2025). Cercetarea sa actuală, în colaborare, include *Mapping the Political Imaginary* (2025-2027); *The Museum of the Commons* (EACEA 2023-2027); și *The Fountain: An art-technological-social drama* (FORMAS 2020-2025). Volumele editate recent includ: *Kathrin Böhm: Art on the Scale of Life*, împreună cu G.v.Noord și P.O'Neill (editori), Sternberg (2023); *Expo-Facto: Into the Algorithm of Exhibition*, împreună cu Henk Slager (editori), EARN (2022); *Exhibitionary Acts of Political Imagination*, împreună cu Cătălin Gheorghe (editori), Editura Artes/ArtMonitor (2021); *On the Question of Exhibition*, împreună cu Nick Aikens et al. (editori), PARSE (2021) și *Curating After the Global*, împreună cu Paul O'Neill et al. (editori), MIT (2019).

EXPOZIȚIA ÎN AFARA EI ÎNSĂȘI

Maria Hlavajova

Permiteți-mi să vă prezint *Trainings for the Not-Yet* (Pregătiri pentru ceea ce încă nu este) – „o expoziție sub forma unei serii de pregătiri pentru un viitor al conviețuirii în alt mod, organizată cu ajutorul unei multitudini de colaboratori de către Jeanne van Heeswijk și BAK, basis voor actuele kunst, Utrecht”¹ – și să o folosesc ca exemplu în sensul agambenian. Adică, un concept care „scapă antinomiei universalului și particularului” în „locul său potrivit”: „întotdeauna în afara sa”.² Având în vedere că încep de aici să meditez asupra noțiunii de expoziție în condiția post-expozițională, așa cum mă îndeamnă această publicație, iau această înțelegere a exemplului în sens literal, pentru a gândi *Trainings for the Not-Yet* ca o expoziție în afara ei însăși – ceva care a avut consecințe pentru practica instituțională estetică-politică a BAK de-a lungul ultimilor 25 de ani.³

Întrebată cum ar aborda întrebarea „cum să fim împreună altfel” – un adagiu de lungă durată care a modelat experimentarea estetică-politică a BAK – artista Jeanne van Heeswijk a început un proces exhaustiv de consultare cu publicul actual și potențial al BAK, adresându-le această întrebare aparent simplă. Astfel, van Heeswijk a mobilizat ceea ce a investit cu multă dedicație de-a lungul deceniilor de practică socială, și anume, descoperirea din interiorul structurii societății a „ceea ce avem în comun”⁴, în ciuda liniilor de fractură care ne despart profund în toate direcțiile și în toate modurile posibile. „Ce ne leagă de ceilalți?”⁵ întreabă van Heeswijk în repetate rânduri, parafrazând-o pe filozoafa Marina Garcés și întruchipând prin arta sa faptul că „angajamentul față de ceilalți și față de lumea pe care o împărtășim nu este doar o cerință („trebuie să”), ci și punctul de plecare, locul în care ne aflăm în mod implicit, înainte de orice decizie, opțiune, selecție, proiect, efort sau idee.”⁶ Acest punct de plecare, susține Garcés, este următorul: „Viața este o problemă comună.”⁷

Când ne întrebăm cum am putea trăi împreună altfel, miza este cum să trăim nu orice fel de viață, ci o viață trăibilă, sau mai bine zis, o viață trăibilă în comun, pe care o înțeleg ca fiind o viață ale cărei condiții le putem (încă) modela.⁸ Este o sarcină dificilă, desigur, având în vedere această mașină a morții reprezentată de catastrofa socială, politică, culturală și ecologică care se desfășoară dramatic, fără prea multă – dacă nu chiar fără pic de – considerație pentru această dorință – gândiți-vă la fascismul contemporan, războiul tehnologic, guvernarea iliberală și colapsul ecologic, pentru a numi doar câteva dintre forțele sale dezastruoase. Cu toate acestea, în ciuda unei conjuncturi atât de amenințătoare și descurajante, pariez că expoziția de artă are un rol esențial în acest moment politic: expoziția ca loc de învățare colectivă tactică a ceea ce încă nu există, adică o viață colectivă trăibilă bazată pe justiție și egalitate.

Desigur, procesul plural de invitare inițiat de van Heeswijk și BAK a însemnat stabilirea unei legături personale cu și între sute, dacă nu chiar mii de persoane, grupuri, comunități și mișcări din toate

categoriile sociale, multe dintre ele fiind deja angajate activ în lupte concrete împotriva violenței structurale și a distribuției inegale a resurselor în societatea actuală. Invitați să se adune la BAK pentru a-și reciproca competențele și a pune în practică potențialul colectivității radicale și al împuternicirii active, expoziția a organizat împreună cu ei o infrastructură pentru reunirea unui „noi” în recunoașterea interdependențelor reciproce, a solidarităților concrete și potențiale și a experienței demnității ca forță relațională. Formând o adunare, aceste publicuri s-au reunit prin artă și pedagogie pentru a produce și a locui un imaginar al „unei politici viitoare”.

O inițiativă complexă și polivocală, *Trainings for the Not-Yet* a fost concepută ca o reuniune de oameni, opere de artă, idei, deliberări, învățare interdisciplinară și acțiuni. Recunoscută (și) ca expoziție, deși una care se înscrie în genealogia radicală a așa-numitelor expoziții-proiect și expoziții-bazate-pe-cercetare care au început să apară în jurul anului 1990,⁹ „*Trainings for the Not-Yet*” a fost populată nu atât cu obiecte de artă, cât mai degrabă cu ceea ce van Heeswijk a numit „obiecte de învățare”. Provoacă mai puțin obiectualitatea decât funcția artei în sens neoliberal, decizia lui van Heeswijk de a trece de la obiecte artistice la obiecte de învățare a fost, în mare măsură, o expresie a nemulțumirii sale față de edificiile solide ale autorului, proprietății și spectatorului, care delimitează urmărirea individualismului posesiv al artei, fără a lua în considerare interdependența individului sau datorita față de ceilalți actori, umani și non-umani. Plecând de la colaborările sale anterioare, van Heeswijk a propus obiectele de învățare drept corpuri active de cunoștințe încorporate și întruchipate *cu care să se învețe*.¹⁰ Ca artistă ce „facilitează crearea de spații publice dinamice și diversificate pentru a radicaliza localul”, proiectele pe termen lung ale lui van Heeswijk, încorporate în comunitate, combină, în propriile ei cuvinte, „acțiuni performative, discuții și alte forme de organizare și pedagogie pentru a ajuta comunitățile să preia controlul asupra viitorului lor”.¹¹ În cadrul acestor proiecte colaborative, artista caută să elimine segregările impuse de regimurile artistice moderne și contemporane, precum artist/public și noi/ei, pentru a numi doar câteva, ca parte a traiectoriei sale de extindere a artei în viață. Ca o extensie a acestor eforturi în contextul expoziției, obiectele de învățare au funcționat ca depozitare cruciale de forme de cunoaștere și practici situate. Cu toate acestea, era în joc nu doar ceea ce *erau*, ci și ceea ce puteau face – considerându-le obiecte înzestrate cu forță, cu o putere de acțiune de la care să împrumutăm în mod *retroperspectiv*. S-ar putea considera în mod speculativ obiectele de învățare în paralel cu conceptualizările „obiectelor teoretice” și „obiectelor de cunoaștere” ca „lucruri care ne obligă să punem întrebări, să interogăm și să teoretizăm”,¹² sau, cu alte cuvinte, lucruri care ne „obligă” să „facem teorie”.¹³ Dacă a face teorie este (deja) un proces social activ, colaborativ și încorporat, obiectul de învățare furnizează acestui proces posibilități suplimentare care depășesc simpla critică a ceea ce este și intră în domeniul propunerilor – propuneri, într-adevăr, de a fi împreună altfel.

Acest angajament față de propuneri a fost esențial în întreaga activitate a BAK, mobilizând concomitent procesele colaborative de gândire (despre cum stau lucrurile), de imaginare (cum ar putea fi altfel lucrurile) și de punere în practică a acestor imaginații, *ca și cum ar fi posibil*.¹⁴ Ca practică esteticopolitică care suprapune teoria cu imaginația artistică și acțiunea socială, o astfel de activitate se desfășoară în afara axei reprezentare-intervenție caracteristică a ceea ce a ajuns să fie cunoscut sub numele de „artă politică”. Procesată, simplu spus, nici prin documentare (în sensul reproducerii „negativității prezentului”), nici prin activism (în sensul desfășurării „conștiinței opoziționale”¹⁵), ci mai degrabă printr-un registru mai afectiv și experimental de angajament colaborativ, această practică a *propunerii* produce și ocupă în schimb o altă locație. Un loc ca și cum ar fi posibil; un loc populat de un mod de politică al anticipării productive susținut de „tentații” de a propune sau „propuneri în devenire”¹⁶ – invitații tangibile care determină moduri specifice de simțire și acțiune colectivă, potențând o nouă realitate ca fiind simultan ficțiune și fapt. Nu este vorba doar de a imagina, ci de a pune în practică – sau, mai bine zis, de a trăi – ceea ce este imaginat.

În aceeași ordine de idei, van Heeswijk se îndreaptă către ficțiunea vizionară, așa cum este practică în și prin opera scriitoarei și artistei performative (*spoken word artist*) Walidah Imarisha. Pornind de la un „cadru axat pe visuri de libertate, decolonizate, neliniare, care își au rădăcinile în luptele

comunităților de culoare pentru autonomie și eliberare de colonialism¹⁷, ficțiunea vizionară este „opera de a păstra viitorul”.¹⁸ Este o infrastructură de sprijin pentru mișcările sociale construită „nu doar prin a spune ce nu vrem, ci prin a visa activ și apoi a construi ceea ce *vrem*”¹⁹. Transpusă în *Trainings for the Not-Yet*, această construire a ceea ce este imaginat în mod colaborativ are loc prin intermediul pregătirii colective. Nu repetiții, nu exerciții – van Heeswijk asociază acestea cu simpla punere în scenă și cu atitudinea performativă caracteristică atâtor revendicări politice din lumea artei. Ea insistă asupra unei pregătiri (a unui antrenament) care vizează, în sensul literal al cuvântului, dezvoltarea „mușchilor colectivi” pentru construirea și susținerea unei infrastructuri culturale, sociale, politice, economice și ecologice paralele, independente de hegemonii actuale. Cu alte cuvinte, conceperea, din interiorul vieții sub opresiune, a tehnicilor de rezistență și auto-organizare; nu doar pentru supraviețuire, ci pentru o viață trăibilă; nu doar „într-un viitor incert”, ci în mod decisiv aici și acum. Acest lucru, potrivit lui van Heeswijk, este un proces de creare colectivă a lumii, în care obiectele de învățare sunt instrumente pentru materializarea lumilor imaginate, în timp ce „se practică arta *ca și din* solidaritate colectivă și îngrijire reciprocă”.²⁰

Ar putea fi util să analizăm mai concret un obiect de învățare care tratează în mod explicit noțiunea de învățare colectivă ca formă de *studiu* și formare practică care decurge din aceasta. Obiectul în cauză, *Study Manifesto 5.0* (2018), scris în colaborare de artiștii Joy Mariama Smith și Raoni Saleh, a fost integrat într-o instalație în continuă evoluție, care șerpuiește prin expoziție – o lucrare colectivă în curs de realizare, constând din texte pe pereți, cronologii, hărți și alte materiale, convocată de van Heeswijk sub numele *Dreamscape* (2019–2020). *Study Manifesto 5.0*, un apel pasionat adresat „tocalarilor, ciudaților, avatarelor, celor nebuni după studiu, celor curioși”²¹, pentru a se reuni „și a descoperi și a se cufunda în bucuria învățării, a cunoașterii și a intelectualității”; „[Manifestul] salută și încurajează o diferență sănătoasă în înțelegere’, astfel încât să se învețe mai mult ‘dincolo de ceea ce este scris’”.²²

Este necesar să citim manifestul cu voce tare, recitativ, pentru a *simți*, mai degrabă decât pentru a înțelege, modul în care acesta prezintă studiul ca metodă pentru practica comunitară a propunerii. Ca atmosferă²³ populată de ispite metafizice, studiul astfel înțeles creează un anumit spațiu al senzațiilor – un câmp al emoțiilor în care să „te scufunzi”, pasiunile în apărarea egalității și justiției sociale – predispunând studiul ca mod de a percepe lumea și invitându-ne să participăm împreună la lume prin schimbarea ei. Într-adevăr, în timpul celor cinci zile de pregătire formativă intitulată *Mad About Study*, descrise ca activități de „lectură și scriere colectivă, conversații, somatizări, cercetare a mișcării, karaoke și multe altele, culminând cu o petrecere dansantă”,²⁴ sesiunile au pus întrebarea: „Ce înseamnă cu adevărat să fii „nebul” după studiu și, mai mult, după studiul colectiv, în special în relație cu comunitatea, creația artistică și practica socială? Ce ar fi studiul dacă ar fi o expresie publică plină de bucurie a învățării colaborative?”²⁵ Smith a elaborat un proces care aborda aceste întrebări prin *acțiune*. Inspirat de Black Studies, Fugitive Studies, de studiile feministe și de gen, pregătirea formativă a căutat „socialitatea fără restricții”²⁶ ca posibilă formă a studiului: „una care dizolvă centralitatea copleșitoare a educației formale; scapă de structuri, politici și identități fixe; și angajează cunoștințe și dorințe [formal] nerecunoscute.”²⁷ După cum a spus Smith

Vom crea propriile noastre definiții ale studiului și vom învăța colectiv. Vom analiza cultura supremației albe și modul în care aceasta perturbă modurile de învățare. Vom pune sub semnul întrebării și productivitatea, în măsura în care aceasta se raportează la acțiune și la modurile de învățare. Nu vom face nimic. Scopul nostru este să creăm un spațiu în timpul petrecut împreună, cu o investigație multidimensională, social dinamică, distractivă și complexă către ceea ce *nu este încă*.²⁸

În toate pregătirile (*trainings*) – cursuri de formare ca subansamblu concret și orientat spre obiective al studiului – miza era, de fapt, producția colaborativă a ceea ce nu există încă, care se desfășoară în jurul unor aspecte precum îngrijirea, responsabilitatea, consimțământul, organizarea accesibilității de la bază, deconstrucția locuințelor, practicarea economiilor alternative, autoapărarea fizică și critică

queer și feministă și procesele colective de lucru pentru autodeterminare, printre altele.²⁹ O categorie temporală – sau, mai bine zis, o categorie temporală, pe lângă faptul de a fi o categorie ontologică determinată, printre altele, de o conștiință anticipativă – cu o bogată tradiție de gândire filosofică, dezvăluind cronopolitica care ocolește capcanele timpului liniar (modern occidental), în care viitorul hegemonic este sinonim cu mașina neoliberală de distrugere, producând astfel clasa celor lipsiți de viitor, fără acces la un timp viabil.³⁰ Într-un astfel de prezent impus și neîncetat, omul este obligat să răspundă continuu, prin rezistență, la fiecare nouă catastrofă a crizelor dezastruoase care se întrepătrund și cresc cu o viteză imensă. Totuși, „încă nu” contestă urgențele prestabilite și eliberează timpul de ceasul stăpânului. Dacă unii ar putea considera acest lucru ca o muncă de decolonizare a timpului, este o modalitate de a trece de la (simpla) rezistență la reexistență,³¹ dacă vrei, sau de la poziția de a exista *împotriva* la a exista *în ciuda* puterilor existente. „Nu încă” apare din urgențele prezentului ca și cronopolitica, încă o dată, a propunerii.

Aceasta nu este utopie. Pentru că, în timp ce utopia externalizează continuumul spațiu-timp al unei lumi mai bune într-un altcândva și altundeva nedeterminat, „nu încă” conferă timpului și spațiului puterea de a acționa aici și acum. În acest sens, este mai degrabă cronotopică³², pentru că începem de unde *suntem* – pentru a-l parafraza pe filosoful Omedi Ochieng – fără fantezia unei *tabula rasa* sau a unei rupturi absolute, ci cu viziunea de a restabili justiția socială, culturală și ecologică în viață și în practicile epistemologice și estetice atunci când cultivăm schimbarea socială. În joc este „politica radicală a neguvernabilității”³³, care implică practicarea vieții ca „o imaginație radicală, cuprinzătoare, nuanțată și multidimensională despre ceea ce face în cele din urmă o societate bună.”³⁴

Utilizarea formatului expozițional pentru mobilizarea tactică a unei astfel de imaginații-multidimensionale-ca-viață are legătură cu recunoașterea expoziției ca un loc pragmatic al resurselor. Resurse de spațiu, timp, relații, imaginație și ficțiune, putere, grijă și, bineînțeles, fonduri, printre altele. Dar, de asemenea, și, ceea ce este important, resurse de autonomie și libertate (în rapidă diminuare) pe care instituții de artă publică progresiste, informate teoretic și conduse politic, precum BAK, le-au făcut încă posibile într-o lume din ce în ce mai supravegheată, împotriva dreptului de a spune adevărul și a dreptului adiacent de a fi ascultat, despre viața în condițiile unei ordini mondiale tiranice. Un astfel de angajament tactic cu autonomia facilitată de artă are scopul de a descoperi legăturile sale potențiale cu autonomia politică. Chiar dacă arta și politica – artisticul și politicul – sunt practici și categorii separate, „poate exista un dialog productiv” între ele,³⁵ potrivit teoreticianului de artă Sven Lütticken. Acest *act estetic*, așa cum îl numește Lütticken, această construire a „unei treceri de la ceea ce este artistic la ceea ce este politic și viceversa”, poate „în anumite circumstanțe funcționa atât în registrul politicului, cât și în cel al artisticului, simultan sau succesiv.”³⁶ Prin alinierea la instituția de artă în scopul unei astfel de repolitizări a autonomiei artistice, o expoziția precum *Trainings for the Not-Yet* devine un loc de experimentare autodeterminată în jurul întrebării critice despre cum vrem să fim guvernați și, astfel, mijlocul prin care părțile interesate³⁷ pot apărea în sfera publică, chiar dacă doar momentan, ca o comunitate politică.³⁸ Apărând astfel ca oameni care coapartțin fără nicio condiție reprezentativă³⁹, adică scăpând de „structuri, politici și identități fixe”⁴⁰ și, odată cu acestea, de capturarea de către puterile existente, expoziția se transformă într-un loc de reexistență reală, care conferă putere și emancipare.

Ar putea fi productiv să luăm în considerare aparenta interschimbabilitate dintre expoziție și instituție,⁴¹ nu în ultimul rând pentru că filozoafa Marina Vishmidt a articulat trecerea de la critica instituțională la cea infrastructurală tocmai în termenii folosiți în discuția despre expoziție de mai sus, și anume ca loc al resurselor simbolice și materiale.⁴² Această presupusă echivalență între expoziție și instituție are consecințe într-o instituție de artă precum BAK, concepută ca o căutare colectivă, experimentală, continuă, consistentă din punct de vedere estetic și politic, determinată de urgențele contemporane. În cadrul proiectelor pe termen lung, polifonice și multifacetate, expozițiile nu sunt doar ceea ce „face” instituția, ci o forță productivă, modulatorie, instituitoare, care, la rândul său, modelează instituția. Asemănător modului în care artista Hanne Darboven și-a articulat odată practica artistică ca o contemplare continuă, întreruptă ocazional de acțiune (deși presupunerea

subiacentă a temporalității liniare a unei astfel de întreprinderi în permanență incompletă ar putea fi înșelătoare), în cazul BAK, expozițiile sunt ceea ce „întrerupe” căutarea continuă de a-și scoate la suprafață fundamentele în sfera publică, pentru a se angaja într-o negociere publică a acestei lucrări; o negociere care se propagă în mai multe direcții, inclusiv ca o operațiune asupra instituției înseși. Ceea ce este însă poate mai important este că această publicare (a lucrurilor) este simultan un proces de creare a tipurilor de public – public nu în sensul de vizitatori sau spectatori sau orice altă categorie din cadrul modelului spectatorului de tip emițător-receptor, ci de adunări care se convoacă în jurul „problemelor de interes”⁴³; acele lucruri pe care nici statul, nici instituțiile private nu sunt capabile sau dispuse să le abordeze, în mod adecvat sau deloc. În condițiile în care „viața este o problemă comună” – afirmația lui Garcés cu care am început – unde viața, cu alte cuvinte, este principala problemă de interes, sarcina unei instituții publice de artă ar putea fi aceea de a permite o *trecere* colectivă, speculativă, productivă și emancipată de la estetic la politic. Expoziția funcționează atunci ca un portal, împrumutând din imaginația artistică timpul, spațiul și puterea de acțiune necesare publicului pentru a învăța împreună cum să treacă de la o lume la alta, de la ceea ce este la politica viitoare.

Addendum

Am predat pentru prima dată cursul „Curating Beyond Exhibitions” (Curatoriul, dincolo de expoziții) la mijlocul anilor 1990 și apoi pe tot parcursul anilor 2000, punând sub semnul întrebării expozițiile ca parte a aspirației mele către „real” în detrimentul delimitării și căutând puterea de acțiune a artei și în artă, mai degrabă decât acțiunea simbolică. Astăzi, însă, sunt mai sceptică în privința noțiunii de curatoriat folosită în titlul cursului decât în privința expozițiilor. Îndrăznesc să spun că *expoziția în afara ei însăși* nu poate fi curatoriată, nici măcar în cadrul modalității „curatorialului”, pe măsură ce se continuă actualizarea discursului despre ceea ce fac curatorii. Cu toate acestea, în limbajul general ar putea exista deja un termen care, în opinia mea, denumește posibilitatea de a constitui o adunare cu ceea ce urmează-să-vină, așa cum am discutat: *convocarea*. Alături de semnificațiile și teoretizările termenului adiacent *l'avenir* și expresia sa verbală *à-venir*, *convenire* permite tocmai o astfel de localizare colectivă, speculativă și productivă a politicii. Mai degrabă decât un curator, atunci, cineva trebuie să acționeze ca un *convocator*: reunind resurse, materiale și imateriale, inclusiv resursele pentru a „clarifica, propaga și elabora idei corespunzătoare instinctului popular și, mai mult, pentru a contribui cu eforturile lor neîncetate la organizarea revoluționară a puterii naturale a maselor – dar nimic altceva în afară de asta”⁴⁴. Tind să revin la aceste cuvinte în multe dintre proiectele pe care le-am organizat, înțelegând că „restul poate și trebuie să fie făcut de către oamenii înșiși”.⁴⁵

Apoi, așa cum face cineva *în afara sinelui*, copleșit de furie față de prezentul autoritar, *expoziția în afara ei însăși* ar putea oferi o parte din acea pasiune vitală pentru a ajuta la modelarea a ceea ce poate și trebuie făcut, astfel încât să se avanseze către o schimbare durabilă.

Note:

[1] A se vedea ghidul proiectului *Trainings for the Not-Yet. An exhibition as a series of trainings for a future of being together otherwise, convened with a multitude of collaborators by Jeanne van Heeswijk and BAK, basis voor actuele kunst, Utrecht* (Pregătiri pentru ceea ce încă nu este. O expoziție gândită ca o serie de pregătiri pentru un viitor al conviețuirii altfel, organizată de către Jeanne van Heeswijk și BAK, basis voor actuele kunst, Utrecht cu o multitudine de colaboratori), publicată de BAK cu ocazia proiectului care a avut loc în perioada 14 septembrie 2019 – 12 ianuarie 2020.

[2] Giorgio Agamben, „Example”, în *The Coming Community*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007, 9 și 10. Dezvolt mai departe noțiunea de exemplu într-o linie de gândire în cadrul proiectului în trei părți pe care l-am organizat drept contribuție a Olandei la cea de-a 52-a Expoziție Internațională de Artă – La Biennale di Venezia, intitulată *Citizens and Subjects (Cetățeni și subiecți)*. Proiectul a constat în instalația lui Aernout Mik prezentată în Pavilionul Olandei de la Veneția, intitulată *Cetățeni și Subiecți: Aernout Mik*; o serie discursivă realizată în colaborare cu Universitatea

din Utrecht, intitulată *Cetățeni și Subiecți: Practici și Dezbatere*, realizată ca o extensie a Pavilionului Olandei pe parcursul toamnei 2007; și o culegere co-editată de Rosi Braidotti, de curatorul Charles Esche și de mine, intitulată *Citizens and Subjects: The Netherlands, for example* [Cetățeni și subiecți: Olanda, de exemplu], (Utrecht și Zürich: BAK, basis voor actuele kunst și JRP|Ringier, 2007).

[3] BAK, basis voor actuele kunst, Utrecht a funcționat în ultimii 25 de ani ca un loc dedicat artei, teoriei și politicii. La sfârșitul anului 2024, finanțarea sa a fost întreruptă de guvernul olandez. De la începutul anului 2025, continuă să funcționeze sub o altă formă: ca un colectiv, un centru condus de artiști pentru imaginații tactice, cu o implicare semnificativă a artistei Jeanne van Heeswijk.

[4] Marina Garcés, „Commitment”, conferința „El Compromis” (Compromisul) la Centrul de Cultură Contemporană din Barcelona (CCCB) pe 18 februarie 2013, ca parte a seriei de conferințe „In Common”, trad. Julie Wark (Barcelona : Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 2013), 25.

[5] *Ibid.*, 26.

[6] *Ibid.*, 28.

[7] *Ibid.*, 28.

[8] Înțelegerea mea asupra „vieții trăibile” provine din noțiunea de „timp trăibil” a lui Garcés, pe care ea o articulează astfel: „Când se spune că timpul se sfârșește, nu se referă la timpul abstract, gol, ci mai degrabă la timpul trăibil. Adică timpul trăibil ca timp în care încă se poate interveni și se pot modela condițiile de viață.” Vezi Marina Garcés, „*Conditio Posthuma*”, The Great Regression (Marea regresie, blog), 18 mai 2017, <http://www.thegreatregression.eu/conditio-posthuma/>.

[9] Vezi o relatare fascinantă a acestor practici expoziționale prin intermediul lucrărilor artistice, discursive și activiste ale lui Marion von Osten în *Marion von Osten: Once We Were Artists (A BAK Critical Reader in Artists' Practice)*, ed. de Maria Hlavajova și Tom Holert (Utrecht și Amsterdam: BAK, basis voor actuele kunst și Valiz, 2017). A se vedea, în special, Tom Holert, „In the Company of Others: Marion von Osten's Building Practice”, 94–127.

[10] Pe lângă obiectele de învățare rezultate din eforturile colective din cadrul practicii lui van Heeswijk, ea a invitat și alți colegi artiști și practicieni care lucrează în acest domeniu, printre care un colectiv de refugiați *in limbo* We Are Here, Adrian Piper, Chloe Bass, Fran Illich, Joy Mariama Smith, Patricia Kaersenhout, Carmen Papalia, Ultra-red, Adelita Husni-Bey, Homebaked Community Land Trust și Black Quantum Futurism.

[11] Vezi biografia lui van Heeswijk în *Trainings for the Not-Yet*, ghidul proiectului (Utrecht: BAK, basis voor actuele kunst, 2019), 48.

[12] Vezi Iris van der Tuin și Nanna Verhoeff, „Theoretical Object, Knowledge Object”, în *Critical Concepts for the Creative Humanities*, editori Iris van der Tuin și Nanna Verhoeff (Londra: Rowman & Littlefield, 2022), 193.

[13] Hubert Damish citat în *Ibid.*

[14] Folosesc expresia „ca și cum ar fi posibil” în sensul descris de antropologul social și teoreticianul cultural Athena Athanasiou în contribuția sa la *Former West: Art and the Contemporary After 1989*. Aici, ea se bazează „pe angajamentul filosofului Jacques Derrida față de modalitatea ireductibilă a «im-posibilității»: posibilul ca imposibil care necesită «o nouă gândire a posibilului»”. Vezi Athena Athanasiou, „Performing the Institution 'As If It Were Possible'”, în *Former West: Art and the Contemporary After 1989*, editori Maria Hlavajova și Simon Sheikh (Cambridge, MA: BAK, basis voor actuele kunst și MIT Press, 2016), 679–691, aici 679. Vezi și Jacques Derrida, *Paper Machine*, trad. Rachel Bowlby (Stanford, CA: Stanford University Press, 2005), 91.

[15] Împrumut noțiunile de „negativitate a prezentului” și „conștiință opozițională” de la flozoafa Rosi Braidotti. Vezi, de exemplu, Braidotti, „On Putting Active back into Activism”, *New Formations: A Journal of Culture/Theory/Politics*. Ediție specială: „Deleuzian Politics?”, nr. 68, 2009, 42–57.

[16] Vezi teoria propunerilor a lui Alfred North Whitehead. Mulțumesc lui Sven Lütticken pentru că mi-a atras atenția asupra acestui aspect.

[17] Walidah Imarisha în conversație cu Jeanne van Heeswijk și Rachael Rakes, „Living the Not-Yet”, în *Toward the Not-Yet: Art as Public Practice*, ed. Maria Hlavajova, Jeanne van Heeswijk și Rachael Rakes (Utrecht și Cambridge, MA: BAK, basis voor actuele kunst și MIT Press, 2021), 27.

[18] *Ibid.*, 26.

[19] *Ibid.*

[20] Maria Hlavajova, „Introduction”, în *Trainings for the Not-Yet*, ghidul proiectului (Utrecht: BAK, basis voor actuele kunst, 2019), 5.

[21] Joy Mariama Smith și Raoni Saleh, *Study Manifesto 5.0*, 2018.

[22] *Trainings for the Not-Yet*, ghidul proiectului, 13.

[23] Van Heeswijk a folosit noțiunea de atmosfere ca narațiuni organizatoare ale proiectului său *Philadelphia Assembled* (2013–2017) din Muzeul de Artă Contemporană din Philadelphia. Acestea erau „Futures” (Viitoruri), „Sovereignty” (Suveranitate), „Reconstructions” (Reconstrucții), „Sanctuary” (Sanctuar) și „Movement” (Mișcare), care reflectau scopul proiectului de construire radicală a comunității și de rezistență activă prin povești împărtășite și angajament civic.

[24] *Mad About Study*, Training #3 cu Joy Mariama Smith, *Trainings for the Not-Yet*, ghidul proiectului, 27.

[25] *Ibid.*

[26] Vezi Stefano Harney și Fred Moten, *The Undercommons: Fugitive Planning & Black Study*, 2013.

[27] *Ibid.*

[28] *Ibid.*

[29] Vezi lista completă a training-urilor <https://>

bakonline.org/en/making+public/program/trainings+for+the+not+yet/

[30] Vezi „*Conditio Posthuma*” de Garcés pentru articularea ei a „timpului trăibil”.

[31] Împrumut acest termen de la artistul și antropologul Adolfo Albán Achinte, care vede reexistența ca pe o formă de viață alter-activă față de proiectul hegemonic eurocentric”. Vezi, de exemplu, Adolfo Albán Achinte, „Interculturalidad sin decolonialidad? Colonialidades circulantes y prácticas de re-existencia”, în *Diversidad, interculturalidad y construcción de ciudad*, ed. Wilmer Villa și Arturo Grueso (Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional/Alcaldía Mayor, 2008), 85–86.

[32] Vezi Omedi Ochieng, „Chronotopia; Imagination, Social Change, and Justice in African Social Movements”, 10 aprilie 2011, <https://www.youtube.com/watch?v=h1AI7z-Wu9A>.

[33] Vezi Omedi Ochieng (în conversație cu Wietske Maas și Rachael Rakes), „The Radical Politics of Chronotopian Ungovernability”, în *Fragments of Repair*, ed. Kader Attia, Maria Hlavajova și Wietske Maas (Utrecht și Prinsenbeek: BAK, basis voor actuele kunst și Jap Sam Books, 2025), 65–77.

[34] Ochieng, *idem.*

[35] Sven Lütticken, „Autonomy as Aesthetic Practice”, *Theory, Culture & Society* 31, nr. 7–8 (1 decembrie 2014), 83.

[36] *Ibid.*

[37] Evit termenul problematic „participanți” și folosesc în schimb „părți interesate”, care în acest context funcționează ca un substitut pentru noțiunea de „public viitor”. În ceea ce privește acest termen, a se vedea, de exemplu, *Future Publics (The Rest Can and Should be Done by the People): A Critical Reader in Contemporary Art*, ed. Maria Hlavajova și Ranjit Hoskote, (Utrecht și

Amsterdam: BAK, basis voor actuele kunst și Valiz, book and cultural projects, 2015).

[38] Desigur, noțiunea de naștere a unei comunități politice în, cu și prin artă necesită o analiză mai nuanțată, pe care spațiul acestui eseu nu o permite, de aceea voi da un scurt exemplu: În cazul refugiaților fără documente aflați în *limbo* *We Are Here*, cu care BAK a colaborat în trecut la mai multe proiecte și care au participat și la *Trainings for the Not-Yet*, s-ar putea spune că *actul estetic* este ceea ce ei – ca subiecți care, de fapt, nu au dreptul la drepturi – au dezvoltat ca tactici instaurate de utilizatori pentru a avea acces la viața politică, altfel inaccesibilă.

[39] Agamben, „Tiananmen”, în *The Coming Community*, 85.

[40] Vezi trainingul lui Joy Mariama Smith descris mai sus.

[41] Am scris despre unele aspecte ale acestei relații într-un eseu, „How to Biennial? The Biennial in Relation to the Art Institution”, în *The Biennial Reader*, Elena Filipovic, Marieke van Hal, Solveig Ostebo, ed. (Bergen și Ostfildern: Bergen Kunsthall și Hatje Cantz Verlag, 2010), 292–304.

[42] Marina Vishmidt, „Beneath the Atelier the Desert: Critique, Institutional and Infrastructural”, în *Marion von Osten: Once We Were Artists*, 222.

[43] Vezi Bruno Latour, „Why Has Critique Run Out of Steam? From Matters of Fact to Matters of Concern”, *Critical Inquiry* 30, nr. 2 (ianuarie 2004), 225–248.

[44] Mikhail Bakunin, „Stateless Socialism: Anarchism”, în *The Political Philosophy of Bakunin: Scientific Anarchism*, ed. G.P. Maximoff (New York: Free Press, 1953), 298. Vezi și *Future Publics (The Rest Can and Should be Done by the People): A Critical Reader*.

[45] *Ibid.*

Maria Hlavajova este curatoare, organizatoare, cercetătoare, pedagogă și directoare fondatoare a BAK, basis voor actuele kunst, Utrecht (2000–2025). În cele trei decenii de practică axate pe politică și imaginația politică în artă, a coordonat o varietate de proiecte internaționale pe termen lung de cercetare artistică, discursiv-educatională, expozițională și editoriale, printre care se numără *Propositions for Non-Fascist Living* (2017–2024), *Former West* (2008–2016) și *New World Academy* (împreună cu Jonas Staal, 2013–2016). Publicațiile pe care le-a (co)editat includ *Fragments of Repair* (împreună cu Kader Attia și Wietske Maas, 2025); *Toward the Not-Yet: Art as Public Practice* (împreună cu Jeanne van Heeswijk și Rachael Rakes, 2021); *Deserting from the Culture Wars* (împreună cu Sven Lütticken, 2020); *Propositions for Non-Fascist Living: Tentative and Urgent* (împreună cu Wietske Maas, 2019); *Posthuman Glossary* (împreună cu Rosi Braidotti, 2018); *Marion von Osten: Once We Were Artists* (împreună cu Tom Holert, 2017); *We Roma* (împreună cu Daniel Baker, 2013); și *Rabih Mroué: A BAK Critical Reader in Artists' Practice* (împreună cu Jill Winder, 2012). Hlavajova este co-fondatoare (împreună cu Kathrin Rhomberg) a rețelei *tranzit*. Este membră a consiliului de supraveghere al Academiei de Arte Vizuale, Praga, și a consiliilor consultative ale Center for Art and the Political Imaginary, HDK-Valand, Göteborg, Kungl. Konsthögskolan, Stockholm și Bergen Assembly, Bergen. Hlavajova deține un doctorat onorific din partea Universității din Göteborg. Locuiește în Amsterdam.

FORME DE CUNOAȘTERE SITUATE ȘI PUTEREA PASTORALĂ ÎN PRACTICILE POST-EXPOZIȚIONALE

Ronald Kolb

Rezumat

Acest text examinează tendințele actuale în practicile artistice-curatoriale din perspectiva conceptului de guvernamentalitate al lui Michel Foucault, cu un accent particular asupra puterii pastorale. Bazându-mă pe cercetările din teza mea de doctorat (2017–2023), propun complexul post-expozițional drept cadru conceptual care extinde *Complexul Expozițional* al lui Tony Bennett. Practicile post-expoziționale, susțin eu, pun accentul pe *formele de cunoaștere situate*, infrastructurile centrate pe oameni și formele transversale de învățare.

1. Punctul de plecare

Teza mea de doctorat, pe care am început-o în 2017 ca răspuns la ascensiunea globală a mișcărilor identitare reacționare, a abordat problema reconfigurării practicilor curatoriale și artistice în urma declinului hegemoniei neoliberale.¹ Accentul a fost pus pe modul în care infrastructurile artei – instituțiile, practicile și complexele expoziționale ale acestora – pot produce proiecte culturale durabile, conștiente de manifestarea puterii și echitabile în condiții de schimbare politică. Analizele critice ale complexului de expoziții furnizate de Noua Muzeologie în urmă cu aproximativ patruzeci de ani oferă de mult timp un cadru pentru înțelegerea dimensiunii politice a muzeelor și expozițiilor ca aparate disciplinare legate de raționalitățile statului. Dar practicile curatoriale contemporane – adesea translocale, interconectate și participative – trebuie înțelese din perspectiva unei constelații guvernamentale diferite. În dialog cu analizele lui Michel Foucault privind *guvernamentalitatea* și conceptul Donnei Haraway de *forme de cunoaștere situate*, propun să înțelegem expozițiile ca spații sociale active, ca zone de contact care depășesc autonomia estetică și se extind la forme infrastructurale, politice și ecologice de (auto) guvernare – în cadrul unui *complex post-expozițional*.

2. Guvernamentalitatea și complexul expozițional

Pentru a contextualiza curatoriatul în cadrul dezbaterilor privind guvernamentalitatea, voi începe cu o scurtă introducere în cadrul teoretic: scrierile târzii ale lui Michel Foucault au mutat accentul de la puterea disciplinară – simbolizată în mod faimos de *Panopticon* – către efectele de auto-împuternicire ale tehnicilor de guvernare în cadrul structurilor democratice, rezumate prin termenul de *guvernamentalitate*.² El a descris guvernamentalitatea drept „conducerea conduitei”, făcând legătura între structurile statului suveran și autonomia individuală. Guvernare aici nu înseamnă doar represiune; ea permite și autoreglarea, îngrijirea de sine și organizarea colectivă drept contra-conduită. În acest sens, a governa înseamnă a gândi propriile reguli de guvernare – o conduită conștientă de sine.

Foucault însuși clarifică această extindere a sensului în felul următor:

Acest cuvânt [guvernare] trebuie să aibă sensul foarte larg pe care îl avea în secolul al XVI-lea. „Guvernarea” nu se referea doar la structurile politice sau la gestionarea statelor; mai degrabă, ea desemna modul în care putea fi dirijată conduita indivizilor sau a grupurilor – guvernarea copiilor, a sufletelor, a comunităților, a bolnavilor [...]. A governa, în acest sens, înseamnă a controla domeniul posibil de acțiune al altora.³

În această interpretare, puterea este distribuită – pe scară largă, deși inegal – în infrastructurile unei societăți, în instituțiile pe care le-a creat și în indivizii implicați în acestea; este un cadru relațional. Consecința acestei interpretări a puterii este că, pe lângă faptul că suntem conștienți de propria noastră participare la ea, suntem în măsură să influențăm însăși infrastructura care menține status quo-ul. Mai simplu spus, Foucault a întrebat în 1978: „Cum să ne guvernăm pe noi înșine, cum să fim guvernați, de cine ar trebui să acceptăm să fim guvernați, cum să fim cel mai bun guvernator posibil?”⁴ Nu este vorba despre a scăpa de stat sau de structurile statului, ci mai degrabă despre recunoașterea necesității guvernării („sinelui și a celorlaltii”)⁵ și a instituțiilor, care ajută la guvernarea unei societăți într-un mod mai bun, mai incluziv și mai just, și care pot fi remodelate pe parcurs.

Plecând de la reflecțiile lui Foucault despre guvernamentalitate, ne putem imagina orizonturi de constelații autodeterminate de viață și muncă, gândindu-ne la tehnicile guvernamentale în sine în raport cu privilegiul libertății – de a-ți „alege” propriile reguli – și la tehnicile creative. În această linie de gândire, se poate considera, în general, istoria artei ca un *making of*, în care artiștii (și binefăcătorii și beneficiarii lor) din formațiunile artistice-curatoriale își creează propriile principii de guvernare de ceva vreme. Istoria expozițiilor este plină de exemple ale acestor intervenții care propun o altă viziune asupra lumii, în care grupuri de artiști și-au organizat propriile expoziții, stabilind propria lor idee de mișcare artistică, adesea în conjuncție cu o viziune specifică asupra lumii: *Exposition Internationale du Surréalisme* a suprarealiștilor de la Paris, din 1938, poate fi văzută ca o propunere de idei noi de raționalitate în raport cu inconștientul. *The First International Dada Fair* organizat de dadaiști la Berlin, în 1920, este un alt exemplu al modului în care expozițiile pot propune noi idei despre societăți dincolo de domeniul artei și dorința de a extinde materialul artistic prin mass-media și alte materiale din viața de zi cu zi. *Les Peintres Futuristes Italiens*, organizată de Filippo Tommaso Marinetti, este un alt exemplu al felului în care expozițiile organizate de un grup urmăresc să influențeze societatea. În mod specific, în abordarea futuristă, ar fi necesară o analiză critică mai atentă, întrucât întreaga mișcare se baza în mare măsură pe averea lui Marinetti. Propunerile guvernamentale ale futuristilor în complexul expozițional oferă, de asemenea, perspective asupra aspectelor problematice ale abordărilor de autoguvernare, care ar putea să nu fie atât de incluzive pe cât se speră.

Aplicată curatoriatului, guvernamentalitatea pune în lumină expozițiile, bienalele și muzeele ca infrastructuri în care sunt exersate comportamente: nu doar ca locuri de reprezentare în care subiecții învață care le este locul printre lucruri și oameni, ci ca domenii în care subiecții își negociază liberul arbitru, exersează autonomia și testează practici de relaționare în alte moduri. Această înțelegere rezonază cu reflecțiile ulterioare ale lui Tony Bennett, care accentuează perspectiva asupra muzeelor nu numai ca *motoare disciplinare*, ci și ca noduri esențiale în aparate mai largi de guvernare. În loc de depozite statice de cunoștințe, muzeele și proiectele expoziționale pot deveni zone transversale care mediază circulația ideilor, valorilor și comportamentelor. Bennett observă:

Muzeele trebuie considerate în termeni de relaționare cu [...] ansamblurile guvernamentale și mai puțin ca aparate autonome de cunoaștere/putere, ci mai degrabă ca puncte de comutare în circuitele prin care cunoștințele sunt produse și vehiculate prin diferite rețele. Ca atare, ele joacă un rol în distribuirea libertății prin care sunt organizate formele liberale de guvernare, acordând capacitatea de auto-guvernare liberă și reflexivă unor segmente ale populației cu care sunt conectate, în timp ce altora le refuză această capacitate.⁶

3. Forme de cunoaștere situate și practici post-expoziționale

Dacă guvernamentalitatea oferă un cadru pentru înțelegerea practicilor curatoriale ca moduri de guvernare, eu folosesc *formele de cunoaștere situate* ale Donnei Haraway (1988) pentru a aborda nucleul epistemic actual (dincolo de Foucault). În ciuda pretențiilor universaliste de neutralitate – denumite prin celebrele sintagme „trucul lui Dumnezeu”, „perspectiva de nicăieri” – Haraway propune o obiectivitate bazată pe parțialitate, întruchipare, cunoștințe în rețea și responsabilitate.

Cunoașterea din punctul de vedere a ceea ce nu a devenit încă un reper [în domeniul cunoașterii] este cu adevărat fantastică, distorsionată și irațională. Singura poziție din care obiectivitatea nu ar putea fi practică și respectată este punctul de vedere al stăpânului, al Omului, al Singurului Dumnezeu, al cărui Ochi produce, însușește și ordonează toate diferențele. Nimeni nu l-a acuzat vreodată pe Dumnezeul monoteismului de obiectivitate, ci doar de indiferență. Trucul lui Dumnezeu este identic cu sine însuși, iar noi l-am confundat cu creativitatea și cunoașterea, chiar cu omnisciența.⁷

Haraway insistă pe faptul că obiectivitatea necesită recunoașterea poziționalității: a fi localizabil în spațiu și timp, responsabil față de ceilalți și situat în istoriile privilegiului și opresiunii. Ea respinge în egală măsură relativismul postmodern, care reduce toate adevărurile la enunțuri la fel de părtinoare, ascunzând astfel relațiile de putere și deschizând calea pentru „știri false”, conspirații și ceea ce ea a prevăzut ca fiind *războaiele culturale*.

Relativismul este o modalitate de a fi nicăieri, pretinzând în același timp că ești pretutindeni în mod egal. „Egalitatea” poziționării este o negare a responsabilității și a cercetării critice. Relativismul este oglinda perfect geamăna a totalizării în ideologiile obiectivității; ambele neagă miza locației, întruchipării și perspectivei parțiale; ambele fac imposibilă o vedere clară. Relativismul și totalizarea sunt ambele „trucuri divine” care promit o viziune de pretutindeni și de nicăieri în mod egal și complet, mituri comune în retorica care înconjoară Știința.⁸

Formele de cunoaștere situate, în schimb, apar în *comunitățile de practică*, unde viziunile parțiale se interconectează pentru a forma relații mai bogate și mai responsabile despre lume. Practicile *formelor de cunoaștere situate* sunt în ultimă instanță politice:

Pledez pentru politica și epistemologiile locației, poziționării și situării, unde parțialitatea și nu universalitatea este condiția să fii ascultat pentru a face afirmații raționale despre cunoaștere. [...] Pledez pentru perspectiva unui corp, întotdeauna un corp complex, contradictoriu, structurant și structurat, în opoziție cu perspectiva de deasupra, de nicăieri, din simplitate.⁹

Aplicat curatoriatului, acest cadru mută accentul de la expunerea obiectelor la cultivarea *zonelor de contact* ale învățării relaționale. Expozițiile pot deveni infrastructuri mai orizontale de întâlnire: spații în care cunoașterea este coprodusă prin *dialog*, mai degrabă decât prin *discurs*. În acest sens, complexul post-expozițional privilegiază convocarea, schimbul și pedagogia transversală în detrimentul expunerii verticale. Scopul său nu este doar reprezentarea politică, ci și susținerea: crearea condițiilor pentru a trăi împreună în constelații mai mult decât umane.

Aceste concepte teoretice ale *guvernamentalității* și *formelor de cunoaștere situate* au constituit tema centrală a tezei mele de doctorat. În ea, am abordat doar ceea ce Foucault a descris ca „putere pastorală”; aici însă aș dori să dezvolt mai mult acest aspect, deoarece îl consider crucial din punct de vedere analitic pentru mișcările actuale din practica artistică-curatorială.

4. Puterea pastorală și funcția artistică-curatorială

Printre termenii mai puțin cunoscuți ai lui Foucault, *puterea pastorală* s-ar putea dovedi deosebit de relevantă pentru analiza curatorială a proiectelor expoziționale actuale. Pe baza domeniului de cercetare al lui Foucault, există tradiții ușor distincte de păstorire a turmei în Grecia, în creștinism, iudaism și în Orientul mediteranean precreștin¹⁰. Puterea pastorală este considerată o formă de *bună* guvernare care nu se definește prin represiune, ci prin grijă, devotament și bunăvoință. După cum observa Foucault:

Puterea pastorală este o putere de a îngriji. Ea are grijă de turmă, are grijă de indivizii din turmă, se asigură că oile nu suferă, le caută pe cele care s-au rătăcit și le tratează pe cele rănite.¹¹

Puterea pastorală revelează procesele de subiectivare (în sens etimologic și literal, *a subjuga* și *a supune* provin din cuvântul latin *sub-iacere*) dintr-un context religios ca o realizare a „adevărului interior”. Prin practici de confesiune individualizată, tehnici de discursivizare, individual și în contexte comunitare etc., guvernarea pastorală a contribuit la transformarea comunităților în societăți secularizate ale statului modern, cu mecanismele lor parțial autocontrolate și introspective.¹² Acestea fiind spuse, relațiile pline de grijă dintre un păstor și turma sa – pastoratul înseamnă din punct de vedere etimologic *economia sufletelor*¹³ – s-au transformat, de asemenea, în îngrijirea vieții și a sănătății și, în societățile capitaliste moderne, în sisteme medicale și alte funcții de asistență socială ale statului, prin susținerea și îmbunătățirea vieții indivizilor.¹⁴

Revenind la o înțelegere istorică a *puterii pastorale*, care își are rădăcinile în contexte spirituale comunitare, îngrijirea pastorală consta în primul rând în rezolvarea problemelor și se concentra pe subzistență în practici transindividuale care implicau grupuri de oameni (împreună și individual), animale și ecosistemul respectiv.

Dar mântuirea care trebuie asigurată turmei are un sens foarte precis în această temă a puterii pastorale. Mântuirea este în primul rând, în esență, subzistență. Mijloacele de subzistență furnizate, hrana asigurată, sunt pășunile bune. Păstorul este cineva care hrănește și care hrănește direct sau, în orice caz, este cineva care hrănește turma mai întâi conducând-o către pășuni bune și apoi asigurându-se că animalele mănâncă și sunt hrănite corespunzător. Puterea pastorală este o putere de a îngriji. Ea are grijă de turmă, are grijă de indivizii din turmă, se asigură că oile nu suferă, caută pe cele care s-au rătăcit și le tratează pe cele rănite.¹⁵

În acest sens, puterea pastorală oferă un model pentru regândirea practicii curatoriale dincolo de genealogiile sale moderniste. (Cu toate acestea, pastoratul poate fi încărcat de genealogii de gen.) Implicațiile puterii pastorale se extind și mai mult când luăm în considerare noțiunea ecofeministă contemporană de medii *mai-mult-decât-umane*. Astăzi, un câmp pastoral nu mai poate fi redus la binomul păstor și turmă (umană), ci trebuie reimaginat ca o formațiune situată: ca un loc constituit din practici specifice, contexte și împletiri ecologice, oameni, animale, plante, microbi etc. Aici, „locul” nu este doar geografic, ci și relațional, cuprinzând oameni, practici și constelații ambientale fragmentate care se intersectează între ele, motiv pentru care prefer să vorbesc despre „practică situată” (preluând termenul de la Haraway, care vorbește despre *forme de cunoaștere situate*). O astfel de interpretare complică accentul antropocentric al puterii pastorale tradiționale, punând în prim plan relațiile transversale în care oamenii, non-oamenii și infrastructurile sunt interconectate printr-o grijă reciprocă, deși adesea asimetrică.

În timp ce formarea pastorală a fost transpusă în instituții medicale, sociale și educaționale pentru societățile moderne secularizate din *Occident*, pentru domeniul expozițional, curatorul întruchipează adesea un rol pastoral încă personalizat: e un îngrijitor al artiștilor și al publicului, un mediator al conflictelor, un ghid care asigură „mântuirea” expoziției. De pildă, Harald Szeemann a devenit

iconic în cadrul expoziției *documenta 5* ca și „curator-păstor”: înconjurat de artiști ca de o turmă, centralizând autoritatea, dar și asumându-și responsabilitatea.¹⁶

Cealaltă tendință a rolului curatorului ca unică figură autoritară a expoziției este curatorul în calitate de facilitator, care se consideră în slujba umilă a artistului și a viziunii artistice. (Interesant este că ambele strategii curatoriale menționează rar grija față de public/audiență.) Foucault observă: „Puterea pastorală se manifestă inițial prin zel, devotament și perseverență nesfârșită.”¹⁷ Din această perspectivă, figura curatorului oscilează adesea între două moduri de îngrijire pastorală: pe de o parte, păstorul centralizat care își asumă autoritatea și responsabilitatea pentru actorii „activi” ai unei expoziții și, pe de altă parte, facilitatorul al cărui rol este definit ca devotament față de artă (opere) și umilă slujire față de artist. În cea de-a doua configurație, curatorul întruchipează o formă de comportament de sacrificiu de sine¹⁸, dedicându-și munca și grija astfel încât să permită munca altora. Cu toate acestea, un astfel de devotament ridică întrebări: de ce grija curatorială ar trebui să se îndrepte în primul rând către opera de artă sau artist și nu în egală măsură către public, „audiență”, turma mai largă? Ce constituie turma într-o constelație expozițională contemporană și cum ar putea fi redistribuită grija între diferitele sale componente? Și pentru a complica și mai mult lucrurile: practicile artistice și curatoriale la scară individuală, care promet o infrastructură directă și personalizată de îngrijire *pastorală* – așa cum este adesea formulată – nu conduc neapărat la o aplatizare a ierarhiilor sau la eliminarea relațiilor de putere.

Practicile performative contemporane invocă adesea cadre pastorale care promet orizontalitate, dar maschează asimetrii persistente. Ceea ce poate părea *participativ* poate ascunde structuri de *leadership*, îndrumare, confesiune și îngrijire care rămân verticale sub masca orizontalității. Relațiile complexe de îngrijire în cadrul puterii pastorale – ca instituționalizare a puterii sacramentale a unui preot (curator)¹⁹ – pot ascunde dinamica puterii și pot postula în mod superficial o rețea de putere orizontală, distribuită uniform. Tehnicile pastorale de îngrijire și asistență pot fi aplicate în cadrul unor măsuri disciplinare care, în final, duc la imaturizarea celeilalte persoane – precum multe proiecte educaționale de expoziție care funcționează pe formula disciplinară „arată și spune, astfel încât să poți privi și învăța.”²⁰ La o analiză mai atentă, pretenția de orizontalitate nu dizolvă relațiile de putere și constelațiile lor asimetrice, deoarece puterea nu poate fi dizolvată în niciun caz. Pentru a ajunge la esența acestei chestiuni, ne-am putea pune următoarele întrebări: *Cine beneficiază cel mai mult de expoziție pe termen lung? Cine poate restabili colaborarea în altă parte? Cine poate continua să lucreze în această direcție?* Un proiect structurat orizontal nu rezolvă problema puterii. E mai degrabă o chestiune despre felul cum este tratată puterea, cum este distribuită și acceptată, unde se află responsabilitățile.

O posibilă cale de urmat constă în conștientizarea faptului că *puterea pastorală* trebuie să depășească diviziunea ferm stabilită între *cler* și *laici*, curatorii și artiștii și public – cei dintâi fiind purtătorii adevărului, cei din urmă fiind cei care trebuie conduși. În schimb, promisiunea formării reciproce a cunoașterii apare atunci când curatorii, artiștii și publicul – toți cu expertiza, cunoștințele, abilitățile și practicile lor respective – se angajează în schimburi transversale. Astfel de constelații transversale – un model care a fost odată stabilit înainte de separarea rigidă dintre cler și laici²¹ – oferă perspective pentru concepțiile formatelor post-expoziționale de astăzi: forme distribuite și interconectate de îngrijire în care responsabilitățile circulă și cunoașterea este coprodusă, mai degrabă decât impusă de sus. Aceste constelații transversale de putere necesită îndepărtarea de figura apoteozată a curatorului-păstor către forme de îngrijire în rețea, în care artiștii și curatorii, publicul și instituțiile modelează împreună procesele de negociere și producție de cunoștințe. În acest sens, practicile post-expoziționale contestă autoritatea curatorială sau artistică ca singură purtătoare a adevărului, recunoscând în același timp dilemele persistente ale reprezentării – *cine poate vorbi, cine poate fi ascultat și în ce condiții?* Întrebarea de unde provine cunoașterea și cine are puterea de a o modela și disemina rămâne (din păcate) aceeași în orice formațiune guvernamentală din sistemele noastre de cunoaștere mediate digital, care desituează și decontextualizează cunoașterea în fragmente.

5. Un studiu de caz în curs de realizare: „Arta din perspectiva practicii ecologice”

Proiectul expozițional cu o durată de un an intitulat *Art as Ecological Practice* (Arta din perspectiva practicii ecologice) (Arthur Boskamp-Stiftung, 2025–26), pe care am ocazia să-l curatoriez, își propune să pună în practică concluziile teoretice menționate anterior privind *gubernamentalitatea* și *formele de cunoaștere situate*, ilustrând principiile complexului post-expozițional. Acesta nu se desfășoară ca o expoziție convențională, ci ca o expoziție „în creștere”, care cuprinde o serie de acte situate – mersul pe jos, mâncatul, simțirea, vorbirea – punând în prim plan implicațiile ecologice și formele de asamblare mai mult decât umane.

Transpunerea unei perspective mai-mult-decât-umane în infrastructura expozițională²² înseamnă recunoașterea și luarea în serios a tuturor actorilor implicați în compoziția proiectelor expoziționale. Expoziția se articulează printr-un ansamblu de mulți actori, printre care se numără și „publicul”, ale cărui relații sunt la fel de constitutive ca și artiștii și (potențialele) lucrări de artă. Aceasta implică instituția gazdă cu organizatorii și curatorii săi, artiștii invitați, partenerii locali și publicul – dintre care unii își asumă roluri active în cadrul comisiilor și atelierelor, iar publicul devine participant cu intensități diferite de-a lungul timpului. Sarcina curatorială – dacă se dorește denumirea acesteia – este mai puțin aceea de a orchestra o expoziție finală, cât aceea de a coregrafia un ansamblu și de a crea și menține condițiile în care aceste relații pot fi co-create și susținute.

La momentul redactării acestui text proiectul nu este încă finalizat, astfel încât o evaluare critică cuprinzătoare ar fi prematură (din cauza lipsei distanței critice necesare). Urmând firul acestui text, mă voi concentra, așadar, asupra modului în care conceptul de ecologie este pus în practică prin intermediul ansamblurilor și al infrastructurii expoziționale. Am implementat măsuri concrete pentru a face programul mai durabil: majoritatea alimentelor provin de la o fermă ecologică locală din Springhoe (fermierii înșiși au fost vizitați de mai multe ori pentru a ne oferi informații); crapul servit în cadrul evenimentului performativ *How to carp?* de Dea López & Emilio Hernández Martínez provenea de la o fermă piscicolă din apropiere; iar numeroasele sticle și borcane folosite pentru conservare au fost colectate de Andrea Tittel prin intermediul asociației Zero-Waste-Itzehoe. Reciclarea a ghidat, de asemenea, designul expoziției, multe materiale fiind preluate din stocul aflat în pivnița instituției sau obținute prin inițiativa *Schrott Bewahre* („Scrap Save”) din Hamburg.

Pentru a situa orientarea ecologică a programului în cadrul expoziției, prezentăm mai jos un fragment extins din eseul meu curatorial (distribuit sub formă de broșură în spațiul expozițional), care ar trebui văzut ca parte a expoziției:

Ecologie:

Ce înseamnă „ecologia” astăzi și ce poate face ea în contextul artei? Această expoziție se concentrează pe o înțelegere extinsă a ecologiei: nu doar ca studiu al naturii și al relațiilor dintre om și natură, ci ca practică a coexistenței atente între oameni, animale, plante, microorganisme și obiecte.

Ecologia provine din grecescul *oikos*, care înseamnă „casă” sau „gospodărie”, și se referă la studiul lumii. Ecologia ne întreabă cum trăim, cum împărtășim ceea ce avem în comun, cum avem grijă și cum ne asumăm responsabilitatea pentru gospodăria noastră și pentru lume. În acest sens, se referă și la o economie bazată pe oameni și pe planetă – la modul în care folosim resursele, la modul în care producem și consumăm și la modul în care gândim despre ceilalți în contexte mai mult decât umane. Aceasta este inspirată de gânditoare feministe precum Donna Haraway și Lynn Margulis. Pe scurt, Margulis descrie modul în care evoluția nu a apărut prin competiție, ci prin simbioză – prin cooperarea dintre diferite organisme. Corpul uman nu este practic niciodată singur – din punct de vedere biologic, corpurile noastre sunt interdependente cu multe ființe vii – s-ar putea spune că corpurile noastre fac parte dintr-un metaorganism.

Aplicat la cultură, un „individ” este încorporat într-o rețea socială de relații locale și interconexiuni globale. Conceptul de *NaturăCultură* al Donnei Haraway rupe astfel distincția binară între natură și cultură: practica ecologică înseamnă dezvățarea acestui dualism al granițelor clare între „natură” și „cultură”.

Expoziția își propune să stabilească arta ca formă de practică ecologică. Nu este vorba doar de reprezentarea naturii sau de vizualizarea crizei climatice, ci de experimentarea unor noi forme de coexistență. Acest lucru include și modul în care sunt realizate expozițiile: cu materiale reutilizate, faze de planificare mai lungi și procese de colaborare care necesită mult timp, cu responsabilitate față de ceea ce a fost deja creat. În acest fel, expoziția în sine devine un proces dinamic care se schimbă în timp. Nu este un produs finit, ci un spațiu de cercetare, întâlnire și reflecție – împreună cu artiști, oameni de știință, experți locali și oricine este interesat.²³

Câteva învățăminte extrase din adunări

La o întâlnire de cercetare pregătitoare din martie 2025, artiștii internaționali pe care i-am invitat²⁴ au făcut cunoștință cu experta locală Wiebke Habbe, o profesoară pensionată și grădinar local din Hohenlockstedt, nordul Germaniei. Grădina ei vastă, amplasată între terenuri agricole de monocultură, servește drept modest spațiu ecologic comun. Grădinaritul cu intervenție redusă practicat de Habbe se opune controlului total, permițând plantelor, insectelor și animalelor să coabiteze. În timp ce ne ghida, ea ne-a împărtășit cunoștințele sale tacite despre coexistență, inclusiv ambivalențele sale: hrănindu-se în timp ce acceptă ca creaturile pe care le adăpostește să-i roadă recoltele. Această întâlnire s-a desfășurat ca o *păstorire post-expozițională*: nu ca o expoziție, ci ca o negociere a îngrijirii reciproce dintre specii. Plimbarea a pus în scenă o pedagogie relațională; degustarea mugurilor în sufrageria lui Habbe a extins cunoașterea la nivel senzorial și metabolic. Astfel de practici exemplifică *gubernanța mai-mult-decât-umană*: modelarea comportamentului nu numai între oameni, ci și în ansambluri multispecifice în care responsabilitatea circulă orizontal, deși nu e lipsită de asimetrie. De asemenea, arată bogata cunoaștere a „publicului”, o cunoaștere care este în mod normal omisă în constelația expozițională. Grădina lui Habbe a devenit un alt loc din acest proiect expozițional, cu vizite regulate ale participanților și un loc de activare pentru artiști.

Alte două evenimente – ambele având loc pe 12 iulie 2025 – demonstrează constelații suplimentare ale puterii pastorale și oferă modele productive pentru gândirea formelor expoziționale bazate pe adunare. Scopul meu în prezentarea rezumatului lor scurt este de a înregistra diferitele modalități implicate și ceea ce acestea permit, nu de a oferi o evaluare a celor două practici artistice și nici de a le juxtapune una cu cealaltă. Ziua a început cu prezentarea colectivă *Field Narratives* [Povestiri din câmp] intitulată *Beyond Monoculture – Toward a Choir in the Fields* [Dincolo de monocultură – Spre un cor pe câmpuri], o plimbare performativă prin peisaje agricole care a dezvăluit moștenirea colonial-capitalistă încorporată în agricultura monoculturală. Evenimentul a început cu împărtășirea conexiunilor personale și intime de către colectiva *Field Narratives* (Povestiri din câmp) în spațiul instituțional, legând agricultura de procesele de standardizare culturală, structurile rasiste și istoriile muncii forțate (sau exploataoare) care continuă să modeleze sistemele agricole actuale. Participanții au fost invitați să facă prezentări, iar fiecare voce a avut ocazia să fie auzită. Spectacolul s-a încheiat în grădina lui Habbe cu un ritual ce presupunea partajarea hranei: participanții au mâncat împreună, fiind așezați la o masă lungă acoperită cu o față de masă albă, în timp ce se recitau poezii intime pe tema fricii profunde cauzată de experiențe rasiste, urmate de o fereastră în care participanții să vorbească din perspectiva lor. Formatul acesta a creat oportunități importante pentru incluziune, însă rolul facilitatorilor a fost în mod clar central. Ca atare, orizontalitatea schimbului a fost gândită și elaborată cu atenție, cu asimetrii ceremoniale pe tot parcursul întâlnirii.

În paralel, *Canteen Fermentation Social* [Cantina fermentației sociale] al lui Byungseo Yoo a transformat spațiul expozițional de la M.1 într-un laborator de fermentație și o sculptură socială. Prin

intermediul atelierelor, al gătitului colectiv și conversațiilor informale, Yoo a creat un mediu în care procesele de transformare microbiană au devenit atât mijloc, cât și metaforă. Puterea pastorală s-a extins dincolo de relațiile umane, implicând bacteriile și mucegaiurile ca agenți de guvernare – metabolizând materiale între corpuri și estompând granițele dintre specii. Cadrul artistic-curatorial a fost semnificativ mai flexibil decât în plimbarea din cadrul *Povestirilor din câmp*, distribuind grijă și responsabilitate prin sarcini, convivialitate și ritmurile hranei partajate. Cu toate acestea, chiar și în această constelație mai deschisă, limitele orizontalității au devenit evidente: colaborarea microbiană depindea de infrastructurile furnizate – camere de fermentare, frigider și schele curatoriale – care reafirmă în mod discret forme de structurare și control.

Împreună, aceste două practici exemplare ilustrează atât promisiunile, cât și capcanele practicilor post-expoziționale. Ele pun în prim plan cunoașterea contextualizată, permit o guvernare mai-mulț-decât-umană și cultivă infrastructuri de subzistență. În același timp, ele arată că constelațiile pastorale, chiar și atunci când se străduiesc să fie orizontale, pot rămâne încurcate în relații de putere complicate, cu asimetrii subtile în ceea ce privește îngrijirea și autoritatea care persistă în practică.

6. Către infrastructurile post-expoziționale

Complexul expozițional de astăzi nu poate fi redus la un aparat disciplinar. El trebuie înțeles ca un domeniu guvernamental în care subiecții, publicul și actorii mai-mulț-decât-umani negociază conduita, contra-conduita și grija. Conceptele foucaultiene de guvernamentalitate și putere pastorală oferă perspective utile pentru a analiza modul în care practicile curatoriale structurează aceste relații; formele de cunoaștere situate ale lui Haraway le ancorează în epistemologia feministă și în responsabilitatea politică.

Complexul post-expozițional apare aici atât ca categorie analitică, cât și ca metodă curatorială: privilegiind adunările, schimburile și infrastructurile de susținere în detrimentul expunerii și reprezentării. Este mai puțin o „mare alternativă” decât o practică dispersată, situată: acte la scară mică de convocare, plimbare, simțire, fermentare, degustare – fiecare producând adevăruri parțiale, dar responsabile. Pentru muzee și bienale, provocarea este clară: relevanța astăzi necesită acceptarea formelor de cunoaștere situate, deschiderea infrastructurilor către bunuri comune mai-mulț-decât-umane și redistribuirea îngrijirii pastorale în constelații transversale. Practicile post-expoziționale nu abandonează reprezentarea, ci o extind în zone de contact relaționale, ecologice și guvernamentale. Ele practică, în sensul literal, arta de a (nu) fi guvernate.

Note:

[1] Acest text se bazează pe concluziile tezei mele de doctorat, care au fost reformulate și extinse prin provocările practice ale derulării unui program de un an. E o reflecție asupra fricțiunilor și negocierilor care apar atunci când conceptele teoretice sunt transpuse în practica curatorială, precum și asupra modurilor în care ideile de guvernamentalitate, putere pastorală și forme de cunoaștere situate se întrepătrund cu realitățile cotidiene ale implementării proiectelor, colaborării cu comunitățile și întreținerii infrastructurilor în timp.

[2] În mod obișnuit, *guvernamentalitatea* este interpretată ca analiză a noilor condiții neoliberale de guvernare, cu accent pe strategiile de autorealizare și individualizarea antreprenorială. Cu toate acestea, am evidențiat și abordarea mai generală a principiilor

de autoguvernare, abordată de Foucault în contextul guvernamentalității. Pentru o introspecție mai aprofundată, mă refer la capitolul 3 din teza mea de doctorat: Ronald Kolb, *Curating as Governmental Practices: Post-Exhibitionary Practices under Translocal Conditions in Governmental Constellations* [Curatoriul din perspectiva practicilor guvernamentale: practici post-expoziționale sub influența condițiilor translocale în constelații guvernamentale, Zurich: OnCurating.org, 2024], 87ff. <https://www.on-curating.org/book/curating-as-governmental-practices-post-exhibitionary-practices-under-translocal-conditions-in-governmental-constellations.html>. Vezi și: Thomas Lemke, "The birth of bio-politics": Michel Foucault's lecture at the Collège de France on neo-liberal governmentality," *Economy and Society* 30, nr. 2, (mai 2001): 190-207, 191.

[3] Michel Foucault, "The Subject and Power" în *Michel Foucault, Power: Volume 3: Essential Works of Foucault 1954-1984*, ed. J Faubion, trad. R Hurley (Londra: Penguin, 2002) 326, 341.

[4] Foucault, *Security, Territory, Population: Lectures at the Collège de France 1977-1978*, ed. M Senellart, trans. G Burchell (Palgrave Macmillan, Basingstoke 2007), 88.

[5] Această expresie este preluată din prelegerile susținute de Foucault la Collège de France între 1982 și 1983. „Ceilalți” nu este aici un concept filosofic al „Celuilalt” în sens reprezentativ, ci exprimă mai degrabă procesul comun de elaborare a unui contract de comun acord, modul în care să fim guvernați ca societate.

[6] Tony Bennett, "Thinking (with) Museums: From Exhibitionary Complex to Governmental Assemblage," [„Gândind (cu) muzeele: de la complexul expozițional la ansamblul guvernamental”] în *The International Handbooks of Museum Studies: Museum Theory* [Manualele internaționale de studii muzeale: Teoria muzeelor], editori Andrea Witcomb și Kylie Message (Chichester, West Sussex: Wiley & Sons, Ltd., 2015). 16.

[7] Donna Haraway, "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective," [„Forme de cunoaștere situate: problema științei în feminism și privilegiul perspectivei parțiale”], *Feminist Studies* 14, nr. 3 (1988): 587.

[8] Haraway, "Situated Knowledges", 584.

[9] Haraway, "Situated Knowledges", 589.

[10] Vezi: „În primul rând, ideea și organizarea unei puteri pastorale. Tema regelui, zeului sau șefului ca păstor (*berger*) al oamenilor, care sunt ca turma sa, se regăsește frecvent în toată zona estică a Mediteranei. Se regăsește în Egipt, Asiria, Mesopotamia și, mai presus de toate, desigur, la evrei.” Michel Foucault, *Security, Territory, Population*, 123.

[11] Foucault, *Security, Territory, Population*, 127.

[12] Thomas Lemke, "A Zone of Indistinction" – A Critique of Giorgio Agamben's Concept of Biopolitics," [O zonă de nediferențiere – O critică a conceptului de biopolitică al lui Giorgio Agamben], Thomas Lemke – Theorie & Werkzeugkiste, accesat pe 3 februarie 2023, <https://www.thomaslemkeweb.de/engl.%20texte/A%20Zone3.pdf>.

[13] Foucault, *Security, Territory, Population*, 192.

[14] Vezi: „În formele sale moderne, pastoratul este implementat în mare măsură prin cunoștințe, instituții și practici medicale. Putem spune că medicina a fost una dintre marile puteri care au moștenit pastoratul. Și, în această măsură, ea a dat naștere la o serie întreagă de revolte de comportament, ceea ce am putea numi o puternică disidență medicală, de la sfârșitul secolului al XVIII-lea și până în prezent, care se extinde [de la] refuzul anumitor medicamente și anumite măsuri preventive, cum ar fi vaccinarea, până la refuzul unui anumit tip de raționalitate medicală: încercarea de a constitui moduri de erezii medicale în jurul practicilor de medicație folosind electricitatea, magnetismul, plantele

medicinale și medicina tradițională; refuzul medicației/ medicinei tout court [...]”. Foucault, *Security, Territory, Population*, 199.

[15] Vezi Michel Foucault, *Security, Territory, Population*, 126-127.

[16] Celebra prezentare a lui Harald Szeemann din *documenta 5* ilustrează această figură a curatorului ca păstor: centralizat, legitimat și înconjurat de artiști ca de turma sa. Analiza lui Dorothee Richter interpretează în mod adecvat postura lui Szeemann ca „un zeu/rege/ om printre artiști”, care îmbină atât autoritatea, cât și grija.

[17] Vezi Michel Foucault, *Security, Territory, Population*, 127.

[18] *Ibid.*, 128.

[19] Vezi: „Un alt fapt pe care ar trebui să-l reținem în legătură cu această instituționalizare a pastoratului este definirea unei teorii și practici a puterii sacramentale a preotului. Și aici, la fel ca în cazul apariției dimorfismului între cler și laici, este vorba de un fenomen relativ târziu; presbiterul, episcopul sau pastorul primelor comunități creștine nu avea putere sacramentală. El primește puterea de a pune în aplicare sacramentele, adică de a avea o eficacitate directă în mântuirea oilor prin acțiunile și cuvintele sale, în urma unei întregi serii de evoluții. Acestea sunt principalele transformări pur religioase ale pastoratului.” Foucault, *Security, Territory, Population*, 203.

[20] Studiul lui Foucault asupra situației istorice vorbește despre puterea pastoratului de a controla comunicarea turmei cu Dumnezeu: „În pastorat, îndrumarea sufletului individului de către pastor era necesară, iar nicio comunicare între suflet și Dumnezeu nu putea avea loc fără a fi interzisă sau controlată de pastor.” Vezi Michel Foucault, *Security, Territory, Population*, 213.

[21] *Ibid.*

[22] O altă traducere a conceptului „mai-mult-decât-uman” în contextul expozițional este aceea de a face vizibilă legătura infinită dintre oameni (și corpurile lor) și microbi, mediul înconjurător la scară biologică și în cultură (ca în tehnicile și practicile de viață). Acest lucru ar aborda conceptele de *Natură-Cultură* și gândirea simbiotică, care valorizează colaborarea mai mult decât competiția.

[23] „Curatorial Essay – Ronald Kolb, Artistic Direction M.1 2025/26”, M.1 Arthur Boskamp-Stiftung, 23 aprilie 2025, accesat pe 1 septembrie 2025, <https://www.m1-hohenlockstedt.de/en/kuratieren/m1-kuratieren-202526/kuratorischer-essay/>

[24] Vezi lista completă a artiștilor și cercetătorilor participanți. Printre artiști și cercetători se numără Camilla Berner, Ewen Chardronnet, Field Narratives (Sascia Bailer, Andreas Doepke, hn. Iyonga, Lene Markusen), Taro Furukata, Fernando Garcia-Dory (INLAND), Frauke Gerstenberg & Leon Bischinger (Muthesius Kunsthochschule Kiel), Seraina Grupp, Maj Hasager (Malmö Art Academy, Lund University), Emilio Hernández Martínez (Cocina CoLaboratorio) & Dea López (Co.merr), Michael Hiltbrunner, Christian

Huck, James Jack, Astrid S. Klein, Lene Markusen, Maya Minder, Meika Mizuno, Eva Hertzsch & Adam Page, Åsa Sonjasdotter, Riikka Tauriainen, Byungseo Yoo, Daniela Zambrano Almidón, and more. With local experts Wiebke Habbe, Erika Harzer, Raphaela Kuhn & Basti Weber, Inke Magens, Marle Rudolph și alții. În:

„Art as an Ecological Practice – Ronald Kolb, Artistic Direction M.1 2025/26” [Arta ca practică ecologică – Ronald Kolb, Direcția artistică M.1 2025/26], M.1 Arthur Boskamp-Stiftung, accesat pe 1 septembrie 2025, <https://www.m1-hohenlockstedt.de/en/kuratieren/m1-kuratieren-202526/>

Dr. **Ronald Kolb** este director artistic al programului M.1 în cadrul fundației Arthur Boskamp-Stiftung din Hohenlockstedt, ciclul 2025/2026. În calitate de curator independent, cercetător transdisciplinar și lector, el se concentrează pe practicile curatoriale aflate la intersecția dintre artă, cunoaștere și societate. Predă despre practica curatorială pentru departamentul de educație continuă al Universității de Arte din Zurich (ZHdK) și este co-editor al jurnalului web *On-Curating.org*. Practica sa este caracterizată prin coregrafia expozițiilor și formatelor de predare ca spații participative de cunoaștere.

PRACTICA NON-EXPOZIȚIONALĂ: REGÂNDIREA CMSI ÎN ASAMBLAJELE GLOBALE

Vipash Purichanont

Până în 2027, se preconizează că cel puțin trei noi muzee private de artă contemporană vor fi deschise publicului în Thailanda. În același timp, nou-înființata Agenție pentru Conținut Creativ din Thailanda (TCCA) a promovat un proiect de lege care ar introduce stimulente fiscale pentru sectorul artistic, în speranța de a atrage mai multe achiziții de opere de artă. La prima vedere, ar trebui să fiu încântat de această expansiune a instituțiilor de artă și a infrastructurii expoziționale, care promite mai multe locuri de muncă și un ecosistem în creștere rapidă. Cu toate acestea, mi-e greu să accept fără rezerve această evoluție, mai ales din perspectiva unei persoane din Sudul Global care navighează într-o ordine mondială aflată în schimbare. Chiar înainte de actuala administrație, pandemia de COVID-19 modificase deja peisajul, oferind guvernelor ocazia de a recalibra legile privind imigrația. Rezultatul a fost o divizare mai accentuată: mobilitatea este din ce în ce mai mult un privilegiu. Cei care au acces la programele de vize de elită recent introduse sau au dublă cetățenie beneficiază de o mai mare libertate, în timp ce cei defavorizați se confruntă cu opțiuni din ce în ce mai puține, fiind adesea retrogradați la statutul precar de „migranți ilegali”. Aceasta înseamnă că artiștii internaționali dintr-o țară dezvoltată ar avea flexibilitatea de a folosi Thailanda ca bază, în timp ce artiștii din, să spunem, Myanmar, o țară vecină devastată de război, ar petrece cea mai mare parte a timpului făcând diverse munci ocazionale, în timp ce ar crea artă fără a avea acces la beneficii naționale. Globalizarea a devenit din ce în ce mai puțin accesibilă pentru toată lumea.

În plus, mărfurile și informațiile continuă să circule fluid, adesea mai libere decât oamenii, circulația lor fiind modelată de restricții și carantine. În acest context, organizarea de expoziții s-a desfășurat din ce în ce mai mult fără prezența fizică a artiștilor sau a curatorilor ca lucrători culturali. În schimb, procesele de producție sunt mediate prin simulări – maratoane Zoom, foi de calcul partajate și tururi virtuale. În acest mod, semnele și imaginile proliferază, în timp ce corpurile rămân în mod evident absente. Cu toate acestea, accesul la tehnologie rămâne concentrat în rândul celor cu infrastructuri mai puternice, iar progresul tehnologic nu a făcut decât să adâncească disparitățile sociale existente. Această situație pune sub semnul întrebării modul în care practica curatorială ar putea funcționa pentru cei considerați defavorizați, incapabili să călătorească sau excluși de la forme excepționale de mobilitate. Dacă organizarea de expoziții a devenit principala practică culturală aliniată neoliberalismului – determinată de spectacol, circulație și logica investiției – care ar putea fi atunci alternativele sale?

În acest eseu, voi propune două direcții. În primul rând, abordarea ansamblajelor guvernamentale neoliberale ca o formațiune globală fără un centru singular. Aceasta înseamnă că situațiile din țările în curs de dezvoltare – adesea considerate periferice – pot, de fapt, oferi perspective critice asupra contradicțiilor și fracturilor sistemului. Infrastructura artistică în expansiune a Thailandeii, alături de

politica sa inegală de mobilitate, devine nu un caz derivat, ci un loc în care operațiunile neoliberalismului devin mai vizibile. În al doilea rând, studiind contextele în care „complexul expozițional” a fost slab sau absent, putem începe să ne imaginăm alternative la realizarea de expoziții. Lipsa tradițiilor instituționale consolidate în anumite părți ale Sudului Global nu semnifică o deficiență, ci mai degrabă deschide posibilitatea altor moduri de a face public, de a împărtăși, de a produce vizibilitate. Aceste practici pot oferi resursele conceptuale și istorice pentru articularea a ceea ce Ronald Kolb a numit condiția post-expozițională.¹ În cazul meu, mă refer la *Chiang Mai Social Installation* (1992–1998), unde artiștii au mobilizat ritualuri, procesiuni și adunări comunitare pentru a forma o comunitate în afara cadrului convențional al expoziției. Aici, mă concentrez pe „A Week of Cooperative Suffering” [O săptămână de suferință cooperativă], un program public deschis care a adaptat ritualul pentru a crea un complex non-expozițional: un mod de a face public care era încorporat în viața locală, relațional mai degrabă decât spectacular, bazat pe prezența corpurilor mai degrabă decât pe circulația mărfurilor. Revizitând astfel de practici, putem începe să vedem contururile unei imaginații curatoriale care nu mai este legată de organizarea de expoziții neoliberale, ci orientată către alte posibilități de creare a lumii.

Ansamblaje globale

În publicația sa *Curating as Governmental Practices* [Curatoriul din perspectiva practicilor guvernamentale] (2024), Kolb își situează cercetarea în contextul expansiunii complexului expozițional de la sfârșitul secolului al XX-lea și începutul secolului al XXI-lea, în special cu privire la ascensiunea bienalelor începând cu anii 1990 și schimbările politico-economice care au urmat crizei financiare globale din 2008.² El urmărește modul în care practica curatorială, mult timp legată de infrastructurile neoliberale, se confruntă cu noi presiuni în contextul politicilor reacționare și al crizelor globale și se întreabă ce forme alternative de practică ar putea apărea odată ce limitele modelului expozițional devin vizibile.³ Noțiunea lui Kolb de post-expozițional este deosebit de utilă în acest context. El susține că practica curatorială, atunci când este separată de logica reprezentatională a muzeului, poate fi reconfigurată ca o „zonă de contact” transversală care permite apariția formelor de cunoaștere situate în moduri contingente și negociate.⁴ În acest cadru, în expoziții intervine mai puțin reproducerea narațiunilor universale și mai degrabă crearea de spații de schimb, de dezvoltare și de forme concretizate de producție a cunoașterii. Sunt de acord cu această perspectivă, deoarece evidențiază potențialul practicii curatoriale de a depăși spectacolul neoliberal în direcția unor infrastructuri mai echitabile. Cu toate acestea, aș avertiza împotriva reproducerii unei opoziții binare stricte între global și local sau occidental și non-occidental, în cadrul acestei formulări. Practicile post-expoziționale, așa cum voi argumenta, sunt cele mai convingătoare atunci când sunt înțelese ca fiind împletite în ansamblaje globale – emergente, eterogene și situate – mai degrabă decât ca simple opoziții într-un domeniu divizat.

După criza financiară asiatică din 1997, programele de privatizare impuse de FMI au permis elitelor interne și străine să achiziționeze active controlate anterior de stat, adesea la prețuri sub nivelul pieței. Privatizarea artei contemporane s-a desfășurat însă mai târziu. Ea a apărut în anii 2010 prin ceea ce s-ar putea numi un complex expozițional neoliberal: sponsorizarea privată a concursurilor de pictură, a burselor de cercetare și a bienalelor. Centrul de Artă și Cultură din Bangkok (BACC), singurul centru de artă public din Bangkok, oferă un exemplu elocvent al acestei schimbări. După aproape un deceniu de complicații politice și birocratice, acesta s-a deschis în sfârșitul publicului în 2008. Clădirea, situată în inima unui cartier comercial, întruchipează tensiunea dintre spațiul cultural și cel comercial. Primele cinci etaje sunt în mare parte destinate unităților de închiriat, în timp ce ultimele trei etaje sunt rezervate expozițiilor – fie produse de departamentul de expoziții al BACC, fie găzduite de parteneri externi. Din 2018, clădirea servește și ca loc de desfășurare a Bienalei de Artă din Bangkok, finanțată din fonduri private, care suprapune infrastructura publică cu agende private. Așa cum ne reamintește Carolina Rito, infrastructurile expoziționale depășesc expunerea obiectelor de artă, extinzându-se la aranjamentele instituționale și economice care le fac posibile.⁵ În acest sens, dependența BACC de etajele închiriate și de sponsorizările private nu este întâmplătoare, ci face

parte din infrastructura sa expozițională. Miza este modul în care astfel de infrastructuri condiționează tipurile de public care se pot aduna și în ce condiții.

Dar BACC nu putea satisface de unul singur cererea de expunere culturală mai mare sub formă de expoziții. Având în vedere că Thailanda avea cea mai mare inegalitate bazată pe venituri din Asia de Est și Pacific în 2021 și că zece la sută din populație deține jumătate din averea națională, un cerc restrâns de elite culturale a ajuns să joace un rol disproporționat în modelarea ansamblajelor guvernamentale – fie prin influențarea directă a politicii culturale, fie indirect, prin forme de autoreglementare și autoexpunere prin stiluri de viață luxoase.⁶ În această lumină, apariția numeroaselor instituții culturale private în Thailanda relevă modul în care logica neoliberală poate deveni, fără probleme, un nou nod în ansamblajul guvernamental. În cazul în care infrastructura publică și cadrele de reglementare sunt limitate, privatizarea culturii nu întâmpină aceeași rezistență cu care s-ar putea confrunta în alte părți. În schimb, ea apare adesea ca o soluție naturală sau chiar necesară, umplând golurile lăsate de stat și consolidând în același timp interesele elitei.

Având în vedere că noul regim de guvernamentalitate ar putea funcționa diferit în diverse contexte, devine și mai important să contestăm opozițiile binare – fie ele Est/Vest, Nord/Sud sau Global/Local – în analiza curatorială a configurațiilor actuale ale puterii, deoarece astfel de cadre riscă să consolideze o mare narațiune istorică care, așa cum a observat teoreticianul și istoricul postcolonial Dipesh Chakrabarty, tratează timpul istoric ca „o măsură a distanței culturale.”⁷ Această perspectivă reproduce structuri ierarhice, făcând ca cei din afara centrului – sau departe de așa-numita linie de front – să fie implicit inferiori. Prin urmare, propun să contracaram această logică binară abordând formațiunile guvernamentale simultan ca parte a ansamblajelor globale. Este un concept propus de Stephen J. Collier și Aiwha Ong. Autorii au subliniat faptul că ansamblajul nu este pur și simplu local sau un rezultat direct al forțelor globale, ci un amestec complex emergent, modelat de factori multipli și schimbători.

Ei au scris:

Un ansamblaj este produsul mai multor determinări care nu pot fi reduce la o singură logică. Temporalitatea unui ansamblaj este emergentă. Nu implică întotdeauna forme noi, ci forme care se schimbă, sunt în formare sau în joc. Ca și concept compozit, termenul „ansamblaj global” sugerează o tensiune inerentă: globalul implică o cuprindere largă, fără cusur și mobilă; ansamblajul implică eterogenitate, contingență, instabilitate, parțialitate și situație.⁸

Înțelegerea ansamblajelor guvernamentale ca fiind în același timp ansamblaje globale înseamnă că, atunci când se manifestă în contexte specifice ca forme globale, acestea ar crea noi tipuri de relații, colective și materiale. Această perspectivă permite studiului să se concentreze pe interacțiune, tensiune și determinări multiple, mai degrabă decât să se oprească asupra opozițiilor binare. În acest ansamblaj global, cunoașterea situată nu se reduce la un simplu context local. Ea permite situației să-și dezvăluie interacțiunea cu ansamblul ca nod într-un set de relații.

Chiang Mai Social Installation (CMSI) ca formulare globală

Pentru a-mi demonstra punctul de vedere, aș dori să discut despre *Chiang Mai Social Installation* (CMSI), un festival de scurtă durată, dar extrem de influent, inițiat de artiști, care a avut un impact profund asupra traiectoriei artei contemporane în Thailanda și în întreaga Asie. Acesta a marcat o schimbare crucială în practica artistică regională, atât ca manifestare timpurie a formării globale, cât și ca apariție a condiției post-expoziționale. Festivalul a fost inițiat în 1992 de Uthit Atimana, lector la Facultatea de Arte Plastice a Universității Chiang Mai, împreună cu Mit Jai Inn, un artist care se întorsese recent din Viena, unde lucrase ca asistent al lui Franz West. Acesta a fost în mare parte un răspuns la lipsa spațiilor de expoziție din oraș pentru ei și studenții lor. Thasnai Sethaseree, care a participat la CMSI ca student CMU, își amintește: „Punctul de plecare al CMSI a fost în timpul unei discuții între artiști care se confruntau cu o oarecare frustrare vis-à-vis de societatea artistică

thailandeză și de colonizarea festivalurilor de artă internaționale influente în legătură cu problemele sociale pe multiple niveluri și dimensiuni.⁹ În acest sens, apariția CMSI a fost, în primul rând, o reacție la schimbările structurale mai ample din educația artistică thailandeză. În al doilea rând, a fost un act de rezistență împotriva forțelor geopolitice exercitate de entitățile curatoriale regionale.

Începând cu anii 1980, politica guvernamentală a urmărit descentralizarea învățământului superior, ceea ce a dus la înființarea facultăților de arte plastice în universitățile regionale. Cu toate acestea, scena artistică a rămas foarte centralizată și a continuat să funcționeze în principal prin organizarea de expoziții. Recunoașterea și legitimitatea artistică erau în mare măsură determinate de concursuri, cum ar fi Expoziția Națională organizată de Universitatea Silpakorn din Bangkok. Aceste concursuri nu funcționau prin intermediul curatorilor, ci se bazau pe comitete compuse în principal din profesori de artă și artiști naționali desemnați, consolidând astfel autoritatea ierarhică și standardele strict definite ale valorii artistice. În același timp, Japonia și Australia au încercat, de asemenea, să definească noțiunea de contemporan în regiunile „Asia” și „Asia-Pacific” prin cercetări curatoriale și expoziții la scară largă, în special *Asian Art Show* (1980-1994), organizată de *Muzeul de Artă Fukuoka*, și *Asia Pacific Triennial of Contemporary Art* (1993-în curs), organizată de Queensland Art Gallery.¹⁰ Trebuie menționat că, în anii 1990, existau deja curatori care activau în acest domeniu, precum Somporn Rodboon și Apinan Poshyananda, dar aceștia lucrau adesea la nivel local, în contextul Bangkokului, sau cu aceste instituții de artă din străinătate. În acest context, Sethaseree descrie CMSI drept „un proiect conspirativ” care a creat o poziție critică ca o contribuție la societate, mai degrabă decât pentru a extrage valoare din aceasta.¹¹ Din punct de vedere global, CMSI poate fi văzut ca o apariție crucială a condiției expoziționale globale. Lipsa infrastructurii expoziționale a modelat producția sa de cunoaștere în moduri care l-au diferențiat de alte contexte în care sistemul se consolidase deja.

Forțele naționalismului și regionalismului au modelat în mare măsură discursul artistic din Asia de Sud-Est în anii 1970-1980. Atât artiștii, cât și cercetătorii s-au opus dominației occidentale, subliniind că conceptualismul din regiune era autentic local.¹² CMSI, în schimb, și-a recunoscut deschis legătura cu conotațiile „occidentale”. Dincolo de interesul lor pentru budism, socialism și arta contemporană, Atimana și Jai Inn au fost influențați și de Joseph Beuys și de ideea sa de „sculptură socială”, care a extins sculptura de la utilizarea materialelor vizibile la activarea celor invizibile. Cu toate acestea, CMSI a dezvoltat propria interpretare a sculpturii sociale. Sethaseree a observat: „[sculptura socială] poate fi definită în sens larg ca un act conștient de modelare, de transformare a unui aspect al mediului – fie că este vorba de sistemul politic, economie sau o sală de clasă – dintr-o stare haotică într-o stare de formă sau structură. Sculptura socială ar trebui realizată în mod cooperativ, creativ și interdisciplinar.”¹³ Simon Soon a remarcat în continuare că numele său thailandez, *Chiang Mai Jat Wang Sang Kjom*, urmând intuiția lui Sethaseree, diferă de noțiunea importată de „instalație.” *Jat Wang* se referă la aranjarea și plasarea lucrurilor, ceea ce poate fi înțeles și ca „un mod de creare a unui spațiu pentru public.”¹⁴ Această referire directă la Beuys a constituit o provocare pentru discursul artistic *mainstream* din Bangkok, care încerca încă să definească „arta thailandeză”. Atitudinea sa antinațională sau antiregională l-a poziționat ca o formă globală în cadrul „determinărilor multiple”, marcată de adaptabilitate, multiplicitate și flexibilitate în schimbarea formelor. Cu toate acestea, în esență, scopul CMSI era de a crea un spațiu pentru public.

În cei șase ani de activitate, între 1992 și 1998, echipa a inițiat patru ediții ale CMSI. Necesitatea expunerii operelor de artă, împreună cu rezistența față de modul dominant de organizare a expozițiilor, a determinat CMSI să instaleze opere de artă în spații semi-publice, precum temple budiste și cimitire, deși unele lucrări au fost îndepărtate de călugări.¹⁵ În cea de-a doua ediție, locurile de desfășurare s-au extins pentru a include și alte spații publice, cum ar fi piața publică Tha Pae, piețele și podurile. Festivalul a devenit, de asemenea, treptat mai internațional, cu participarea artiștilor și instituțiilor culturale din străinătate. CMSI a fost un teren propice pentru manifestarea talentului artistic. Mai mulți dintre studenții lui Atimana, care au lucrat ca parte a echipei de organizare a festivalului – precum Navin Rawanchaikul, Angkrit Ajcharyasophon, Thasnai Sethaseree și Som Supaparinya – au devenit ulterior artiști, curatori și gânditori respectați cu drepturi proprii. La cea de-a treia

ediție, comitetul CMSI a introdus componente suplimentare, precum intervenții publice și forumuri. Printre acestea s-a numărat și *Săptămâna suferinței cooperative*, despre care voi discuta în detaliu în secțiunea următoare. Cu toate acestea, cea de-a patra ediție a fost întreruptă de criza financiară asiatică din 1997. Chiar și așa, festivalul și-a păstrat caracterul internațional, cu participanți din întreaga lume care s-au alăturat fie pe cheltuiala proprie, fie cu sprijinul instituțiilor din care făceau parte. CMSI a luat sfârșit în 1998, când Jai Inn a plecat pentru a începe o afacere în regiunea de nord-est, iar Atimana a devenit director al nou-înființatului Muzeu de Artă al Universității din Chiang Mai. Gridthiya Gawee Wong a observat că înființarea muzeului a marcat un punct de cotitură, menționând că Atimana „s-a supus acestei condiții”, ceea ce a dus efectiv la sfârșitul CMSI.¹⁶ Simon Soon a observat în continuare că închiderea CMSI a coincis cu proliferarea bienalelor asiatice și a reprezentat „o reacție îndreptată împotriva morfologiei festivalului, o reacție la o anumită tipologie a spectacolului care consumă orice spațiu pentru angajament critic.”¹⁷ Cu alte cuvinte, CMSI a fost, probabil, sortit eșecului deoarece risca să devină exact ceea ce încerca să evite de la bun început.

Festivalul și-a recăpătat relevanța în anii 2010 în domeniile istoriei artei, istoriei expozițiilor și practicii curatoriale, impulsionat atât de interesul global pentru Asia de Sud-Est, cât și de ascensiunea studiilor curatoriale. Soon a remarcat că „finalul” CMSI a respins echivalența coevală ce caracterizează arta în noțiunea de contemporaneitate globală a lui Terry Smith.¹⁸ În schimb, CMSI a afirmat contemporaneitatea ca fiind regională, necoevă și multiplă, ajungând la momente diferite în funcție de condițiile locale specifice. Retragerea și eventuala sa dizolvare au funcționat ca un protest împotriva conceptului liberal de „pluralitate” și coexistență multitemporală, pe care organizatorii îl percepeau ca întărind omogenitatea structurală. Decizia de a pune capăt CMSI a fost, în acest sens, o retragere totală din „jocul” spectacolului cultural global și din tipologia sa de bienală utilă, afirmând astfel poziția sa într-o constelație de istorii regionale care se desfășoară inegal și cu viteze diferite.¹⁹ După înfrângerea sa „eroică”, Thailanda a ajuns din urmă contemporaneitatea globală odată cu introducerea a trei bienale în 2018, și anume Bangkok Art Biennale (Bienala de Artă din Bangkok), Thailand Biennale (Bienala Thailandeii) și Bangkok Biennial (Bienala din Bangkok). În această situație, CMSI nu trebuie înțeles doar ca un fenomen regional, ci ca o încercare autentică de a articula o alternativă la colonialismul regional dintr-un punct de vedere local, prin împletirea localului cu globalul. În acest sens, dihotomia global versus local devine inadecvată, deoarece festivalul nu a funcționat prin astfel de opoziții binare. Mai degrabă, acesta ar trebui văzut ca un nod în cadrul ansamblajului global al expoziționalului. Adoptarea acestei perspective ne permite să analizăm diversele sale componente ca iluminând posibilitățile unei condiții post-expoziționale.

În timp ce relatarea lui Soon pune în prim plan respingerea contemporaneității de către CMSI ca echivalență coevală, eu propun o altă abordare. În loc să interpretez festivalul doar ca o retragere, susțin că CMSI ar trebui înțeles ca o încercare sinceră de a articula o alternativă la colonialismul regional dintr-o perspectivă locală, prin împletirea localului cu globalul. În acest sens, dihotomia global versus local se dovedește inadecvată, deoarece festivalul nu a funcționat prin astfel de opoziții binare. În schimb, CMSI poate fi recunoscut ca un nod situat în cadrul formațiunii expoziționale globale: eterogen, contingent și emergent, mai degrabă decât derivat sau opozant. Din această perspectivă, practicile sale nu sunt doar semne de retragere, ci experimente generative care iluminează posibilitățile unei condiții post-expoziționale – forme de a face public care destabilizează logica expozițională neoliberală, deschizându-se în același timp către alte moduri de a face public.

Practica non-expozițională

Formularea anti-bienală a CMSI a fost bine studiată, însă potențialul său curatorial nu a fost examinat suficient. David Teh a observat în cartea sa *Artist-to-Artist: Independent Art Festivals in Chiang Mai 1992-98* [De la artist la artist: Festivaluri de artă independente în Chiang Mai 1992-98] (2018) că „participanții consideră în mod unanim că nimeni nu a preluat rolul de curator la CMSI”. Într-adevăr, rolul curatorului nu era recunoscut pe scară largă în Thailanda la acea vreme. Proiectele erau auto-organizate de artiștii participanți, cu sprijinul organizatorilor, studenților și colegilor artiști. Unii artiști

– atât internaționali, cât și locali – foloseau spații publice, în timp ce alții se bazau pe casele, studiourile sau rețelele lor existente.²⁰ Deși CMSI nu dispunea de infrastructura necesară pentru expoziții, acesta interacționa cu publicul prin mecanisme precum tururi pietonale, mese rotunde (adesea organizate pe covorașe, nu la mese) și întâlniri sociale informale.²¹ Aceste activități au creat spații sociale active pentru negociere – sau, cu alte cuvinte, zone de contact – unde puteau avea loc schimburi peste/dincolo de granițe.

Activitățile CMSI nu s-au limitat doar la domeniul practicii artistice. În cea de-a treia ediție, organizatorii au introdus *Săptămâna suferinței cooperative* ca o serie de evenimente culturale care au depășit sfera artei contemporane. Săptămâna a fost inspirată de practica performativă durabilă a lui Beuys, dar și profund înrădăcinată în tradițiile budiste din nordul Thailandei. A început cu un *pha pa* la miezul nopții, un ritual pe cale de dispariție în care practicanții pregătesc robe și alte lucruri necesare pentru a le oferi călugărilor la miezul nopții. În loc să viziteze un templu în acea noapte, Jai Inn a condus o procesiune de aproximativ o sută de participanți, care purtau obiecte mari și erau legați între ei cu o frânghie. De la miezul nopții până la șase dimineața, au mers pe jos de la Night Bazaar, prin peisajul urban al orașului, și în cele din urmă până la un abator.²² Restul programului săptămânii a inclus spectacole contemporane, instalații de lumină și sunet, piețe, divertisment și activități educaționale. Accentul pus pe miezul nopții are o conotație specială în credința budistă Theravāda: se credea că Buddha petrece ziua învățând omenirea, iar noaptea – în special la miezul nopții – învăța și discuta cu zeii. Miezul nopții era, așadar, înțelese ca un moment pentru dialog transcendent.²³ Din acest motiv, *Săptămâna suferinței cooperative* se desfășura în fiecare zi de la ora șase seara până la ora șase dimineața. Teh a menționat că „[acest lucru] a fost decis în special pentru cei care nu sunt artiști: oameni precum studenți, muncitori și cei care lucrează până târziu în noapte, cum ar fi artiștii și cântăreții.”²⁴ Această alegere deliberată a momentului a asigurat coerența întâlnirilor sociale în afara orelor de lucru, permițând participanților să-și schimbe modul de viață de la unul activ la unul contemplativ.

Absența unui curator sau moderator ar putea părea la prima vedere contraproductivă. Cu toate acestea, structura deschisă și colaborativă a generat forme durabile de cooperare, în special prin forumul *Midnight Socrates* [Socrate de la miezul nopții], o discuție nocturnă în jurul unui foc de tabără organizată la Tha Phae Gate pe tot parcursul săptămânii. Aceste întâlniri nu numai că au facilitat interacțiunea între profesorii de la diferite facultăți ale Universității Chiang Mai, dar au și creat un cadru deschis care a încurajat o participare mai largă, inclusiv a persoanelor din cartierul de noapte din împrejurimi care s-au alăturat conversațiilor. Forumul a devenit ulterior fundamentul pentru *Midnight University* [Universitatea de la miezul nopții], care a oferit o formă alternativă de învățământ superior prin promovarea discursului critic, până când a fost desființat în 2010, când guvernul juntă a cenzurat platforma sa online.²⁵ Gaweewong interpretează *Săptămâna suferinței cooperative* și *Universitatea de la miezul nopții* ca semnalând o trecere de la curatoriat la „curatorial”, transformând festivalul într-o platformă pentru angajament colectiv și schimb agonistic.²⁶ Subliniez, totuși, că această schimbare nu a fost realizată doar prin conversație, ci și prin introducerea ritualului ca mijloc de creare a legăturilor – în special prin practici precum *pha pa* de la miezul nopții. Potrivit lui Byung-Chul Han, ritualurile dispar în era neoliberală, fiind înlocuite de forme tehnologice de „comunicare fără comunitate”, precum e-mailul, întâlnirile online și rețelele sociale. În schimb, el vede ritualurile ca acte simbolice care produc o „comunitate fără comunicare”, susținând viața prin autotranscendență și repetiție comună.²⁷ El a remarcat că „cei care se dedică ritualurilor trebuie să se ignore pe sine. Ritualurile produc o distanță față de sine, o autotranscendență. Ele dep psihologizează și dezinteriorizează pe cei care le pun în practică.”²⁸ Din această perspectivă, performanțele colective de durată ale lui Mit Jai Inn pot fi înțelese ca ritualuri care le-au permis participanților să stabilească o distanță critică față de ei înșiși, generând forme de rezistență și autotranscendență. O astfel de ritualizare nu trebuie însă confundată cu noțiunea lui Carol Duncan de „ritualuri civilizatoare” în muzeu, care stabilizează instituțiile prin reproducerea ordinii culturale.²⁹ În schimb, practicile rituale ale lui Jai Inn au destabilizat cadrele instituționale, deschizând posibilități pentru moduri alternative și colective de a fi împreună. Tocmai prin abandonarea complexului expozițional și a ritualurilor sale civilizatoare moderne devin posibile forme autentice de colectivitate.

Interesant este că s-ar putea spune că absența practicii curatoriale și a infrastructurii expoziționale în cazul CMSI a fost tocmai ceea ce a făcut posibilă organizarea festivalului. Fără instituții consacrate pe care să se poată baza, artiștii au experimentat curatoriatul direct în spațiul public, adaptându-se la tradițiile locale și poziționându-se în același timp într-un context global. Totuși, acest lucru nu a fost suficient. Ei s-au inspirat și din ritualurile locale, generând forme de cunoaștere situate specifice orașului Chiang Mai prin practici de angajare colectivă. În acest sens, întâlnirile nocturne de la Poarta Tha Phae au devenit o zonă de contact translocală, unde ritualurile locale se intersectau cu discursurile globale. Ritualurile le-au permis participanților să obțină o distanță critică față de sine – o formă de „comunitate fără comunicare”, în sensul lui Byung-Chul Han. Între timp, forumul *Socrate de la miezul nopții* a creat o zonă de contact în care academicieni, artiști și alți profesioniști s-au întâlnit pe picior de egalitate – nu ca subiecți sau public, ci ca interlocutori – favorizând astfel comunicarea în cadrul unei comunități emergente.

Din această perspectivă, CMSI poate fi înțeles ca un exemplu, sau chiar ca un prototip, al ceea ce Kolb a teoretizat ulterior ca fiind complexul post-expozițional. Cu toate acestea, dacă adoptăm o viziune postcolonială prin prisma ansamblajelor globale, trebuie să ne opunem ideii că istoria post-expoziționalului își are originea în Occident. În schimb, astfel de practici apăruseră deja – în mod diferit, sub alte forme și în alte momente – în afara genealogiilor euro-americe. Din acest motiv, termenul „*non-expozițional*” poate fi mai precis decât „*post-expozițional*”, deoarece evidențiază practici care nu au apărut doar ca reacție la complexul expozițional sau după acesta, ci au funcționat în afara logicii sale.

Concluzie

Ce putem învăța, așadar, din CMSI în lumina condiției noastre post-politice actuale? În primul rând, ne reamintește că orice practică curatorială trebuie să rămână conștientă de propria instituționalizare sub forțele guvernamentale neoliberale. CMSI a apărut în absența unor infrastructuri consolidate, iar această absență s-a dovedit a fi o condiție generatoare. Astăzi, pe măsură ce muzeele private proliferază și bienalele se împletesc cu agendele statului și ale corporațiilor, riscul constă în reproducerea unor forme de spectacol care stabilizează ordinea existentă, în loc să o destabilizeze. A lua CMSI în serios înseamnă a recunoaște necesitatea de a rezista acestor logici expoziționale și de a căuta moduri de practică curatorială care nu se limitează la a umple golurile instituționale, ci refuză în mod activ să fie absorbite de raționalitățile acestora. În al doilea rând, CMSI demonstrează că practica post-expozițională necesită prezența corpurilor. În momentul actual – saturat de medierea tehnologică, de platformele virtuale – tentația este de a imagina că conectivitatea poate înlocui colectivitatea. CMSI oferă o lecție diferită. Ritualurile, procesiunile și adunările de la miezul nopții au creat forme de prezență întruchipată care au depășit schimbul discursiv. Aceste întâlniri *in corpore* – plimbări nocturne, adunări în jurul focului, reziliența trăită împreună – au produs forme de cunoaștere care nu puteau fi reduse la reprezentare sau circulație digitală. În cele din urmă, CMSI subliniază importanța timpului. Neoliberalismul transformă fără încetare toate activitățile în forme de muncă, eliminând distincția dintre muncă și viață. În contrast, CMSI a creat spații temporale în afara ritmurilor productivității. Proiectele *Săptămâna suferinței cooperative* și *Socrate de la miezul nopții* nu erau programate în funcție de calendarele instituționale sau logica pieței, ci în funcție de temporalități alternative – cicluri rituale, ritmuri nocturne, ore în care studenții, muncitorii și artiștii erau liberi. În acest fel, CMSI a creat nu doar evenimente, ci și bunuri comune temporale dincolo de dictatele muncii. Astfel de temporalități sunt din ce în ce mai greu de imaginat într-o lume a conectivității totale.

Luate împreună, aceste lecții sugerează că CMSI nu a fost doar o anomalie a anilor 1990, ci un prototip al practicii non-expoziționale cu relevanță continuă. Ne oferă un model pentru a rezista instituționalizării neoliberale, pentru a revendica prezența corpurilor și pentru a reimagina timpul ca fiind colectiv, mai degrabă decât productiv. A revizita CMSI înseamnă a recunoaște că alternativele la complexul expozițional nu sunt doar posibile, ci și necesare, și că ele pot exista deja în practici situate care se desfășoară la marginea contemporaneității globale.

Note:

- [1] Ronald Kolb, *Curating as Governmental Practices: Post-Exhibitionary Practices under Translocal Conditions in Governmental Constellations*, Zurich: OnCurating.org, 2024.
- [2] *Ibid.*, 13–15.
- [3] *Ibid.*, 15–18.
- [4] *Ibid.*, 20–22.
- [5] Carolina Rito, "Infrastructures of the Exhibitionary" în *Exhibitionary Acts of Political Imagination / Acte expoziționale ale imaginației politice*, ed. Cătălin Gheorghe și Mick Wilson (Iași: Artes; Gothenburg: ArtMonitor, 2021), 70–79
- [6] World Bank/Banca Mondială, „Către o societate incluzivă în Thailanda,” video, 18 decembrie 2023, <https://www.worldbank.org/en/news/video/2023/12/18/towards-an-inclusive-society-in-thailand>.
- [7] Dipesh Chakrabarty, *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*, (Princeton, NJ: Princeton University Press, 2000), 7.
- [8] Stephen J. Collier și Aihwa Ong, "Global Assemblages, Anthropological Problems" în *Global Assemblages: Technology, Politics, and Ethics as Anthropological*, editat de Aihwa Ong și Stephen J. Collier (Malden, MA: Blackwell Publishing, 2005), 12
- [9] Thasnai Sethaseree, "The Po-Mo Artistic Movement in Thailand: Overlapping Tactics and Practices", *Asian Culture and History 3/ Cultura și istoria asiatică 3*, nr. 1 (January 2011): 37.
- [10] „Trienala de artă asiatică din Fukuoka,” *Asian Art Gateway*, accesat pe 8 septembrie, 2025, <https://asianart-gateway.jp/en/knowing/term/3542/>.
- [11] Sethaseree, *ibid.*
- [12] Cf. T.K. Sabapathy, "Reading Conceptual Art in Southeast Asia: A Beginning" în *Charting Thoughts: Essays on Art in Southeast Asia*, ed. de Low Sze Wee și Patrick D. Flores (Singapore: National Gallery Singapore, 2017), 232–45
- [13] Sethaseree, *ibid.*
- [14] Simon Soon, "Images without Bodies: Chiang Mai Social Installation and the Art History of Cooperative Suffering", *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry 42* (toamna/iarna 2016): 38.
- [15] Gridthiya Gaweewong, "Curatorial Practices and Small Narratives: A Case Study of Chiang Mai Social Installation and Its Trajectory", *Journal of Sociology and Anthropology 34*, nr. 2 (iulie–decembrie 2015): 155.
- [16] *Ibid.*, 165.
- [17] Soon, *ibid.*, 45.
- [18] Cf. Terry Smith, *Contemporary Art: World Currents*, London: Laurence King Publishing, 2011.
- [19] *Ibid.*
- [20] David Teh, "Artist-to-Artist: Chiang Mai Social Installation in Historical Perspective", în *Artist-to-Artist: Independent Art Festivals in Chiang Mai 1992–98*, Exhibition Histories 9, ed. David Teh și David Morris (Londra: Afterall Books în asociere cu Asia Art Archive și Centrul pentru Studii Curatoriale, Bard College, 2018), 68–69.
- [21] *Ibid.*, 67.
- [22] Soon, *ibid.*, 37.
- [23] *Ibid.*, 43.
- [24] Teh, *ibid.*, 71.
- [25] Site web
- [26] Gaweewong, *ibid.*, 163.
- [27] Byung-Chul Han, *The Disappearance of Rituals: A Topology of the Present*, trad. Daniel Steuer (Cambridge: Polity Press, 2020), 1–3.
- [28] *Ibid.*, 13.
- [29] Carol Duncan, *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums* (Londra: Routledge, 1995), 7.

Bibliografie:

- Chakrabarty, Dipesh. *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2000.
- Collier, Stephen J., and Aihwa Ong. "Global Assemblages, Anthropological Problems" în *Global Assemblages: Technology, Politics, and Ethics as Anthropological Problems*, editori Aihwa Ong și Stephen J. Collier, 3–21. Malden, MA: Blackwell Publishing, 2005.
- Duncan, Carol. *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums*. London: Routledge, 1995.
- Gaweewong, Gridthiya. "Curatorial Practices and Small Narratives: A Case Study of Chiang Mai Social Installation and Its Trajectory." *Journal of Sociology and Anthropology 34*, no. 2 (July–December 2015): 145–67.

Han, Byung-Chul. *The Disappearance of Rituals: A Topology of the Present*. Tradusă de Daniel Steuer. Cambridge: Polity Press, 2020.

Kolb, Ronald. *Curating as Governmental Practices: Post-Exhibitionary Practices under Translocal Conditions in Governmental Constellations*. Zurich: OnCurating.org, 2024.

Rito, Carolina. "Infrastructures of the Exhibitionary" în *Exhibitionary Acts of Political Imagination / Acte expoziționale de imaginație politică*, editori: Cătălin Gheorghe și Mick Wilson, 70–79. Iași: Editura Artes; Gothenburg: ArtMonitor, 2021.

Sabapathy, T.K. "Reading Conceptual Art in Southeast Asia: A Beginning" în *Charting Thoughts: Essays on Art in Southeast Asia*, editată de Low Sze Wee and Patrick D. Flores, 232–45. Singapore: National Gallery Singapore, 2017.

Sethaseree, Thasnai. "The Po-Mo Artistic Movement in Thailand: Overlapping Tactics and Practices." *Asian Culture and History* 3, no. 1 (January 2011): 31–45.

Soon, Simon. "Images without Bodies: Chiang Mai Social Installation and the Art History of Cooperative Suffering." *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry* 42 (Autumn/Winter 2016): 36–47.

Teh, David. "Artist-to-Artist: Chiang Mai Social Installation in Historical Perspective." în *Artist-to-Artist: Independent Art Festivals in Chiang Mai 1992–98*, Exhibition Histories 9, editori David Teh și David Morris, 12–71. London: Afterall Books în asociere cu Asia Art Archive și Center for Curatorial Studies, Bard College, 2018.

World Bank. "Towards an Inclusive Society in Thailand." Video, December 18, 2023. <https://www.worldbank.org/en/news/video/2023/12/18/towards-an-inclusive-society-in-thailand>.

Asian Art Gateway. "Fukuoka Asian Art Triennale." Accesat în 8 septembrie 2025. <https://asianart-gateway.jp/en/knowning/term/3542/>.

Vipash Purichanont este lector la Departamentul de Istoria Artei, Facultatea de Arheologie, Universitatea Silpakorn. Deține un doctorat (Ph.D.) în *Curatorial/Knowledge* obținut la Departamentul de Culturi Vizuale, Goldsmiths, University of London. Cercetarea sa se află la intersecția practicii curatoriale, a obiectelor, a arhivelor, a economiei și a Asiei de Sud-Est. Proiectele sale curatoriale anterioare includ *Kamin Lertchaiprasert's 31st Century Museum of Contemporary Spirit: Laboratory @ Chicago* la Sullivan Galleries, School of the Art Institute of Chicago (2011); *Concept Context Contestation: Art and the Collective in Southeast Asia* la Bangkok Art and Culture Centre (2014); *Couldn't Care Less: Cross-Cultural Live Art Project* la Deptford Lounge, South-East London (2015); și *Metaphors: An Evening of Sound and Moving Image* cu Kick the Machine la Bangkok CityCity Gallery (2017). Purichanont a fost Curator Asistent pentru prima Bienală Thaiandeză (Krabi, 2018), Co-Curator al Bienalei Singapore (2019) și Co-Curator al celei de-a doua Bienale Thaiandeză (Korat, 2021). În prezent este Curator Invitat la DeCentral și Co-Fondator al Waiting You Curator Lab, un atelier curatorial dedicat inițierii de infrastructuri alternative în Thailanda și nu numai.

CURATORIEREA UNEI REZIDENȚE DE ARTĂ ANGAJATĂ SOCIAL LA CAPĂTUL LUMII OCCIDENTALE

Saara Mildeberg

De la atacul Rusiei asupra Ucrainei în februarie 2022, orașul Narva din nord-estul Estoniei a devenit tot mai cunoscut ca punct de intersecție a patru granițe între Est și Vest. Dar pentru locuitorii din Narva războiul informațional a început deja din 2014, când Rusia a anexat Crimeea, cu o întrebare provocatoare: „Oare Narva va fi următoarea?” Concentrându-se pe agresiune și pe opiniile contradictorii cu privire la aceasta, jurnaliștii străini care vizitează orașul întăresc adesea, fără să știe, un dualism lingvistic între „noi” și „ei”, întrucât pentru 97% dintre locuitorii din Narva limba rusă este limba maternă, spre deosebire de restul Estoniei, unde limba estonă este limba principală vorbită. Pentru localnici, această întrebare, care încă mai apare din când în când în titlurile ziarelor, și-a pierdut rapid relevanța. Așa cum a explicat recent unul dintre ghizii turistici din Narva unui grup de turiști interni din alte părți ale Estoniei: *„Vedem Rusia în fiecare zi. Dacă ne-am gândi zilnic că vom fi atacați de Rusia, am înnebuni”*.

În ciuda apropierei de Rusia, Narva pare un oraș liniștit. Prin diverse activități publice care dau viață acestui mic oraș îmbătrânit și în declin, dar care, cu cei 52 000 de locuitori, rămâne al treilea oraș ca mărime din Estonia, instituțiile culturale locale depun eforturi constante pentru a depăși dualismul dintre „ruși” și „estonieni” și chiar subliniază faptul că granița nu este un factor de divizare, ci un punct de întâlnire între oameni și idei diferite. NART (Narva Art Residency) este una dintre aceste instituții. Rezidența artistică a fost înființată în 2015, după anexarea Crimeei, ca o colaborare între Academia de Artă din Estonia, academia de artă care avea nevoie de un spațiu satelit, Ministerul Culturii din Estonia, reprezentând statul care dorea o mai mare vizibilitate culturală în orașul de frontieră, și compania Narva Gate, actualul proprietar al fostului complex Kreenholm Textile Factory și al multor clădiri din cartierul cu același nume, care dorea să adauge valoare proprietăților sale imobiliare prin intervenții artistice care să atragă publicuri diferite.

Curatorul și managerul cultural bulgar Jakob Racek reamintește că practicile artistice contemporane nu sunt doar influențate de capitalul global și puterea politică, ci sunt și interconectate cu acestea pe diferite niveluri. Lucrul cu și împotriva acestor structuri este „un joc constant de deconstrucție și reproducere”. Într-adevăr, combinația dintre sprijinul continuu din surse private și publice face ca NART să fie o rezidență unică în Estonia, oferindu-i oportunități pe care o instituție exclusiv privată sau finanțată de stat nu și le-ar putea permite, iar de la înființarea NART situația geopolitică dintre Estonia și Rusia s-a tensionat, ceea ce a întârziat procesul de gentrificare. Totuși, în ceea ce privește accesibilitatea pentru publicul larg, inclusiv pentru localnici, clădirea NART este un paradox în țesătura urbană. Proiectată de arhitectul Paul Alisch pentru a servi drept reședință pentru John Carr, directorul tehnic al fabricii textile Kreenholm între 1892 și 1899, vila este o construcție impresionantă pe care

rezidența o folosește fără chirie. De la finalizarea sa în 1893 și până astăzi, clădirea a avut mai multe funcții: de la reședința directorului celei mai importante fabrici din oraș, la bază pentru trupele sovietice în 1917, la casă de cultură și club pentru copii după al Doilea Război Mondial și bibliotecă după ce Estonia și-a recăpătat independența. Deși biblioteca și-a încetat activitatea în 2007, mulți dintre locuitorii orașului își amintesc încă de acest loc prin vechea sa funcție. Cu câțiva ani în urmă, dacă urcai într-un taxi și îi cereai șoferului să te ducă la Rezidența artistică Narva, acesta devenea confuz și te corecta spunând „fosta bibliotecă”, dacă specificai adresa Joala 18.

Până în prezent, NART a evoluat constant, devenind unul dintre cele mai active spații culturale din oraș, datorită accentului puternic pus pe angajamentul social. Această direcție a fost adoptată în 2021 de către Johanna Rannula, directorul nou-numit de la acea vreme. Este o decizie strategică care, pe de o parte, răspunde turnurii sociale² din lumea artei și, pe de altă parte, atrage organizațiile internaționale care susțin proiecte culturale care contribuie la incluziunea socială, reziliența comunității și participarea civică. Este de la sine înțeles că nu există o rețetă fixă pentru o rezidență angajată social, nici pentru o soluție universală. Este de la sine înțeles că există încă multe persoane pentru care ideea unei rezidențe artistice în sine este suspectă: cine o susține, de unde vin banii și de ce este finanțată o astfel de inițiativă? În același timp, NART are un grup fidel de localnici care se bucură de diferitele tipuri de ateliere, expoziții și alte evenimente organizate la parter, artiști care se întorc mereu în camerele private rezervate pentru ei la primul etaj și profesori de la Academia de Arte din Estonia, care ocazional umplu dormitorul din subsol cu studenți în nopțile scurte din perioadele aglomerate de cursuri intensive.

În cadrul NART, factorul de angajare socială este implementat în principal prin organizarea de evenimente publice: expoziții, spectacole, ateliere. Acest lucru este în concordanță cu tendința generală în rezidențele artistice: deși acestea oferă în continuare experiențe profund personale pentru artiști, pentru a-și dezvolta practica, accentul s-a mutat către încurajarea răspunsurilor colective la provocările globale contemporane prin proiecte motivate social și politic, adaptate la locație³. Arta și artiștii pot fi, de asemenea, instrumentalizați ca unelte strategice pentru dezvoltarea urbană, planificarea comunitară, concurența între orașe⁴ și diplomația culturală. Pe scurt: acolo unde politicienii și asistenții sociali au eșuat, artiștii sunt chemați să intervină în contexte sociale ca agenți ai schimbării⁵. Se consideră că această politică culturală de legare a artei (artiștilor) de mediul social este benefică și pentru artiști, oferind un plus de semnificație și relevanță muncii lor⁶. Cu toate acestea, artista-cercetătoare Marnie Badham, cunoscută pentru expertiza sa în arta socială și angajată public, avertizează: „Riscul de a instrumentaliza artele și claritatea așteptărilor părților interesate în cadrul procesului creativ și comunitar adesea imprevizibil al artelor angajate social necesită negocieri atente.”⁷ NART nu are un curator alocat pentru programul său de expoziții și nici rutine fixe pentru atelierele și activitățile sale. Majoritatea inițiativelor sunt bazate pe proiecte și se desfășoară în colaborare cu diferiți parteneri. Poate că alegerea artiștilor pentru „angajamentul social” este cea mai importantă decizie curatorială la NART.

Echilibrarea biotopului artistic în Narva

Poate pentru a face un pas înapoi pentru moment, ar merita să întrebăm: rezidența alege artistul sau artistul alege rezidența? Ce îi atrage pe artiștii internaționali la Narva în primul rând?

Pentru artiști, rezidențele au devenit o parte naturală a „biotopului artistic”⁸, un habitat creativ necesar pentru ca artistul să prospere. Acest mediu este format din patru domenii — în mod ideal echilibrate. Există spațiul domestic, casa sau studioul, bazat pe ritualuri, timp personal, intimitate și încredere; dar și sfera colegilor, o universitate sau o rezidență, unde are loc educația, evaluarea și reflecția. Al treilea, domeniul pieței, este caracterizat de concurența pentru timp și bani și este dictat de galerii și scheme de finanțare; iar în cadrul domeniului civil, precum muzeele și expozițiile, artistul menține relații publice și câștigă acceptare socială. O rezidență poate satisface toate cele patru domenii, dar liniștea din Narva influențează și viața artistică și oportunitățile din NART. Un spațiu cultural situat la

– ceea ce a devenit – o frontieră dură la capătul lumii occidentale este diferit de o rezidență artistică într-o Mecca a artei. Aceasta nu este neapărat o observație negativă. „Cred că, în general, există o tendință ca oamenii să vrea să meargă și în alte locuri, nu doar la New York sau Berlin. Mulți artiști sunt curioși să afle ce se întâmplă în lume și vor să vină și în locuri precum Narva”, afirmă Kaisu Koivisto, o artistă interdisciplinară din Finlanda, care se întoarce la NART în 2022, după cinci ani plini de evenimente, de la prima ei vizită în 2017.⁹ Sau, mai sobru spus: „Vor exista întotdeauna locuri în care se poate crea artă, diferite de locurile în care se expune arta”. Așa a concluzionat Andréa Stanislav, o artistă interdisciplinară consacrată din SUA, la sfârșitul rezidenței sale la NART în 2022.²² Aceste cuvinte au venit, din nou, dintr-o experiență personală repetată: prima ei rezidență la NART a fost în 2019. Ea s-a întors în 2022 pentru a lucra cu patru doamne în vârstă din orașul industrial Kohtla-Järve, situat în apropiere, și a găsit prietenii și inspirație neașteptate nu numai în colegii artiști rezidenți, ci și în refugiații ucraineni care se mutau din Rusia în Europa.

În mod similar, majoritatea artiștilor rezidenți la NART vin aici pentru graniță, pentru a descoperi multitudinea de manifestări ale acesteia la fața locului. O graniță poate însemna multe lucruri – cum ar fi „granițe în sensul de teritorii, în sensul de spațiu fizic sau țări, dar și granițe în orientare, valori politice și imaginația generală a vieții de zi cu zi”, așa cum și-a descris interesul Maksym Kozlov din Ucraina, care acum trăiește și lucrează în Franța.¹¹ În Narva, frontierele, limba și memoria sunt adesea întretesute în lucrările diferiților artiști care pun accentul pe istorii, materialități și estetici specifice, dar din 2022, de când Rusia a lansat un război de agresiune pe scară largă în Ucraina, realitatea orașului de frontieră înseamnă și confruntarea cu efectele războiului în curs.

Viața socială a unui proiect artistic, a unui artist ca proiect

În 2022, după invazia pe scară largă a Ucrainei, Narva a devenit un punct de tranzit pentru refugiații care fugeau din teritoriile ocupate din Ucraina către Europa, prin Rusia. În primele două luni și jumătate, dormitoarele din subsolul NART, care găzduiesc de obicei grupuri de studenți de la Academia de Arte din Estonia, au găzduit 350 de refugiați. După aceea, gazdele au pierdut numărul. Acest gest umanitar nu a fost o activitate planificată în prealabil și susținută de oraș, ci o soluție improvizată la o criză care a lovit în mod neașteptat. Inițiativa NART a fost egalată doar de Centrul de Teatru Contemporan Vaba Lava, care a pus la dispoziție camerele și paturile, rezervate de obicei pentru grupurile de vizitatori, celor care aveau nevoie imediată de ele în lunga lor călătorie. Rezidența a continuat să încerce să faciliteze un spațiu mai sigur pentru ucraineni – atât pentru artiștii în vizită, cât și pentru refugiații care au decis să rămână. Pentru ei, șederea în Narva a fost atât ușoară, cât și dificilă – dacă vorbesc rusă, este ușor să se descurce în Narva, cu populația sa predominant vorbitoare de rusă. Dar atitudinea locuitorilor din Narva față de ucraineni variază de la compasiune la agresivitate, ceea ce transformă libertatea de exprimare într-o armă: agresiunea fizică a fost rară, însă discriminarea verbală a fost tot timpul scuzată ca mod de exprimare a unei opinii.

În timp ce majoritatea artiștilor au declarat nu teamă, ci o curiozitate ușor distantă față de proximitatea fizică și mentală a Rusiei, unii au fost afectați personal. Să continuăm cu Maksym din Ucraina, un recurent artist rezident în Narva. El s-a înscris pentru prima dată la o rezidență NART în toamna anului 2021, într-un context pe care îl numește „diferit din punct de vedere politic și social”, dorind să lucreze cu fotografii de arhivă din era sovietică. Inițial, era programat să înceapă rezidența pe 27 februarie 2022, dar i-a luat mult timp să ajungă la Narva – atât din punct de vedere temporal, cât și geografic, deoarece a trebuit să fugă din Ucraina în Franța pentru a scăpa de mobilizare. Când a reușit în sfârșit să ajungă pentru rezidența sa de 10 zile la sfârșitul lunii decembrie 2022, renunțase deja la ideea de a lucra cu fotografii sovietice. Pentru el, Uniunea Sovietică încetase să mai fie accesibilă ca istorie, deoarece teama de o revenire a regimului devenise relevantă în prezent. Atmosfera „sovietică” persista încă ca un leitmotiv: părăsind Estonia după scurta sa ședere din 2022, Maksym a descris Narva iernatică drept un oraș cu o atmosferă familiară, dar și „suprerealistă”, explicând: „Este un fel de amestec și cocktail de IKEA – adică designul minimalist scandinav occidental – și o influență foarte puternică a versiunii metabolizate a culturii sovietice și post-sovietice.”¹²

Experiența trăită de Maksym a fost suficient de plină de inspirație pentru ca acesta să se înscrie în 2023 la proiectul colateral de vară al NART, *Narva Venice Embassy*, cu o altă idee. Înainte ca Kulgu să fie supranumit „Veneția din Narva”, acesta era cunoscut drept un spațiu ambiguu din punct de vedere legal, caracterizat prin abordări de tip *do-it-yourself*, care se extindeau la clădiri întregi construite fără permisiunea autorităților. Dar nici măcar conflictul cu un localnic, care, auzind că Maksym este din Ucraina, a refuzat orice fel de colaborare cu acesta, nu l-a descurajat. Când a fost întrebat despre acest incident, în care persoana sa a devenit obiectul unei evaluări dure, Maksym a rămas calm și hotărât: „Trebuie să facem față acestei situații. Este scopul absolut al prezenței mele aici. Nu știu ce s-ar întâmpla în aceeași situație, dacă [...] un artist german sau spaniol ar începe să vorbească rusă cu acest tip. Cred că ar arăta imediat steagul roșu. Ca ucrainean, este șansa mea super specială de a înfrunta opresiunea politică, istoria imperiului și estetica sovietică [în Narva]. Nu sunt multe locuri în lume unde poți înțelege atât de bine ce este politica, cât de periculoasă este și care este provocarea pentru Europa de astăzi în general. Iubesc această experiență. Este mult mai interesantă decât Disneyland.”¹³

În ciuda acestui conflict personal, „Narva Drakkar” al lui Kozlov, o barcă vikingă construită folosind materiale și cunoștințe disponibile la fața locului, a atras atenția diverselor părți interesate de proiect. Descrierea inițială pe care Maksym a prezentat-o în cererea sa a corespuns așteptărilor donatorilor, care au finanțat proiectul pe premisa includerii unui grup social specific – bărbații în vârstă vorbitori de rusă care își petrec vara în districtul periferic. Aceasta făcea referire directă la cultura DIY a garajelor pentru bărci, care a atras participarea localnicilor la atelierile sale, pentru a picta, de pildă, scuturi decorative pe capace de roți aruncate. Proiectul se încadra, de asemenea, în discursul artei conceptuale și punea sub semnul întrebării status quo-ul acesteia: într-un interviu despre proiect, Maksym a descris produsul final ca fiind o corabie de război scandinavă care plutește pe apele transfrontaliere dintre Estonia (și Uniunea Europeană) și Rusia — referindu-se la complexitățile specifice locului din estul Estoniei, care ar putea fi de neînțeles pentru europenii occidentali, care apreciază mai degrabă arta care tratează schimbările climatice sau problematizează mișcarea de extremă dreapta decât agresiunile istorice¹⁴. În final, structura din lemn a corabiei a ajuns în grădina Kreenholm, lângă clădirea principală a NART, fiind transformată într-un pat de grădină înălțat și continuând să atragă localnicii ca o invitație la practicarea grădinăritului mult timp după plecarea artistului.

Într-adevăr, angajamentul social poate funcționa și în altă direcție, atunci când artistul furnizează instrumentele, iar participanții creează opera de artă. În timpul rezidenței sale în cadrul proiectului *Narva Venice Embassy*, în iulie 2025, Marilynne Grimmer din Franța/Belgia a organizat o serie de ateliere în care ea și participanții locali au fabricat zmeie. Aceste zmeie, inspirate de utilizarea lor militară străveche în China – unde erau folosite pentru a trimite mesaje, a măsura distanțe și a intimida inamicul – erau structuri simple realizate din plastic reciclat și bandă adezivă, iar fabricarea lor era ușoară pentru toată lumea, de la copii la adulți în vârstă, lăsând participanților timp și energie pentru decorațiuni elaborate. După confecționarea zmeielor în trei ateliere consecutive cu aproximativ 60 de participanți, proiectul s-a încheiat o săptămână mai târziu cu o scurtă, dar simbolică excursie cu barca pe lacul Narva, corpul de apă transfrontalier dintre Narva, Estonia, și Ivangorod, Rusia. Acolo, două ucrainence, o mamă și fiica ei, cu care artista se împrietenise, și-au întins mâinile și au înălțat un zmeu colorat în galben și albastru deasupra apelor de frontieră. Acest mic spectacol, la doar o sută de metri de Rusia, poate fi văzut ca o provocare clară, dar și ca un joc de simboluri: atât steagul orașului Narva, cât și steagul ucrainean bicolor au o bandă orizontală galbenă și una albastră. Pe steagul Norvegiei, banda albastră se află în partea de jos, în timp ce pe steagul Ucrainei se află în partea de sus. Când este rotită la 90 de grade, combinația devine ambiguă, semnificația ei fiind sugerată doar de mâna care o rotește. Acest exemplu anecdotic este doar o picătură într-un ocean: Narva nu este un oraș alb-negru, ci un spectru întreg, în care fiecare rezidență artistică reprezintă o nouă negociere.

Note:

[1] J. Racek, "Strategies of Weakness", *RE-tooling RESIDENCIES: A Closer Look at the Mobility of Art Professionals*, Ed. A. Ptak. Warsaw: Ujazdowski Castle Centre for Contemporary Art, p. 136.

[2] M. Badham, "The Social Life of Artist Residencies: working with people and places not your own", *Seismopolite: Journal of Art and Politics* 2017, no. 18.

[3] *Ibid.*

[4] T. Elfving și I. Kokko, "Introduction", *Contemporary Artist Residencies: Reclaiming Time and Space*. Eds. T. Elfving, I. Kokko, P. Gielen. Amsterdam: Valiz, 2019, pp. 18, 24.

[5] O. Chenal, O. Chenal, "Why Invest in Residencies?", *RE-tooling RESIDENCIES: A Closer Look at the Mobility of Art Professionals*. Ed. A. Ptak. Warsaw: Ujazdowski Castle Centre for Contemporary Art, 2011, p. 212.

[6] *Ibid.*, 212.

[7] M. Badham, *Ibid.*

[8] P. Gielen, "Safeguarding Creativity: an Artistic Biotope and its Institutional Insecurities in a Global Market Orientated Europe", *Handbook of Cultural Security*, Ed. Y. Watanabe. Cheltenham: Edward Elgar Publishing, 2018, p. 398-416.

[9] K. Koivistu, interviu. Intervievat de autor, 9 decembrie 2022. Înregistrare aflată în posesia autorului.

[10] A. Stanislav, interviu. Intervievat de autor, 17 decembrie 2023. Înregistrare aflată în posesia autorului.

[11] M. Kozlov, interviu. Intervievat de autor, 24 noiembrie 2023. Înregistrare aflată în posesia autorului.

[12] M. Kozlov, interviu.

[13] M. Kozlov, interviu.

[14] M. Kozlov, interviu.

Saara Mildeberg este fotograf independent și cercetător științific debutant la Centrul pentru Peisaj și Cultură al Universității din Talin. Cercetarea sa se axează pe turism, patrimoniul discordant, peisaje și privirea artistului, principalele metode de cercetare fiind observația participativă și interviurile, completate de fotografia digitală și analogă. Proiectele sale academice anterioare includ lucrul cu comunitățile locale și părțile interesate din Parcurile Naționale rurale Soomaa și Lahemaa, în timp ce acum se concentrează în principal pe regiunea industrială Ida-Virumaa. Cercetarea privind diversele tranziții prin care trece în prezent Estonia de Nord-Est a adus-o, de asemenea, la Rezidența de Artă Narva — mai întâi în 2022, în calitate de artistă în rezidență, explorând reanimarea unui cartier post-industrial, iar apoi, în 2025, în calitate de coordonatoare a proiectului de vară al rezidenței, „Narva Venice Embassy”.

DESPRE PUNEREA ÎN SCENĂ A CINEMA-URILOR MUNCITOREȘTI ȘI A FORUMURILOR DE CERCETARE ARTISTICĂ

Zian Chen

Cuvânt înainte: Învățând din forumurile muncitorești

Ce se numește „curatorial” atunci când evenimentele artistice servesc drept surse de informații pentru un film de artist și când, desfășurându-se ca un palimpsest specific locului, filmul transformă montajul dintr-o simplă juxtapunere de narațiuni într-o stratificare a formelor de cunoaștere situate, explorate prin intermediul cinematografele locale dedicate muncii, fiecare cu propria estetică a muncii? Cazul în discuție aici este documentarul de lung metraj al lui Ho Rui An, *The World of Lines* (2025), rezultatul a peste patru ani de cercetare de teren în mai multe locații. Filmul prezintă istoria de un secol și viața ulterioară a industriei textile în orașe precum Shanghai și Hong Kong, navigând prin epoci modelate atât de formațiuni industriale gestionate de stat, cât și de cele orientate către piață. Filmul de 100 de minute se învâрте în jurul a douăsprezece personaje care își povestesc propriile istorii, marcând momente cheie din industrie, cu cronici ocazionale ale evenimentelor geopolitice care apar pe ecran. Uneori, revine asupra unor fabrici transformate de mult, stratificate cu amintirea reprezentărilor lor cinematografice anterioare, realizând un palimpsest care urmărește biografiile schimbătoare ale clădirilor. Prin această cartografiere cognitivă expansivă, filmul urmărește dispariția lentă a industriei textile din peisajele urbane neolibérale ale Shanghaiului și Hong Kongului, în timp ce viața ulterioară a acestora se propagă, luând formă în noi industrii sau perpetuându-se în alte părți.

Această cronică cinematografică începe în Nantong, cu o expoziție de mașinării restaurate din secolul al XIX-lea care făceau legătura între câmpurile de bumbac și industrie, un model timpuriu care a precedat ascensiunea Shanghaiului. Apoi se îndreaptă spre Shanghai, un focar al revoltelor muncitorești și al cauzei comuniste, și urmărește comercianții care, în jurul anului 1949, și-au mutat fabricile la Hong Kong. Acolo, revoltele din anii 1950 au slăbit sindicatele, în timp ce o altă mărturie amintește de ultima grevă din anii 1980, chiar înainte ca fabricile orașului să-și vândă în cele din urmă echipamentele, multe dintre ele către continent. Mai târziu, o manageră pensionată de la Fabrica de bumbac Shenxin nr. 9 din Shanghai a revizitat locul unde se afla Nanyang din Hong Kong – care făcea odată parte din aceeași întreprindere familială – unde ea supraveghease importul de echipamente, aducând astfel povestea înapoi la Shanghai.

Graba către dezindustrializare conturează al treilea și ultimul capitol al filmului, povestit prin patru povești întrețesute. În Shanghai, un muncitor pensionat vizionează în aer liber filmul socialist din 1958 *Huang Baomei* – prima dată când o vede pe mama sa decedată pe ecran – înainte de a se plimba până la un club de fotbal, cu tradiție, al muncitorilor, poate singura formațiune comunitară de bază rămasă, cu rădăcini în industria textilă a orașului. În vestiar, muncitorii pensionari relatează ascensiunea și

declinul fotbalului muncitoresc, urmate de imagini din 1998 cu știrile despre distrugerea războaielor de țesut, care prezintă sfârșitul bunăstării sociale în cadrul întreprinderilor de stat. După o scurtă întoarcere la Nantong pentru a urmări apariția sectoarelor textile private, filmul se încheie cu urmările închiderii întreprinderilor de stat: doi foști manageri reflectează asupra transformării fabricilor lor în situri culturale postindustriale, în timp ce un grup de foști muncitori de la Shenxin – inclusiv membre ale unui ansamblu feminin de suflători – reconstituie scena cea mai vie din memoria unui manager de la Shenxin: muncitori mergând cu spatele în timp ce părăsesc fabrica.

În calitate de colaboratori atât în cercetare, cât și în producție, Ho și cu mine am organizat frecvent programe publice și expoziții sau proiecții improvizate în diferite instituții în ultimii doi ani, folosindu-le pentru a iniția diferite faze ale studiului nostru, pentru a implica muncitorii și pentru a crea scenarii de explorare a formelor concrete de schimb de cunoștințe. Cu sprijinul Muzeului Textil din Shanghai – unde fostele structuri ale unităților de muncă încă leagă muncitorii pensionați de la Shenxin, predecesorul muzeului – mulți dintre ei s-au alăturat sesiunilor noastre. Acolo, am realizat interviuri în timp ce redam fragmente din filme despre muncă pe un laptop și, uneori, prin proiecții la scară mai mare. Pe măsură ce conversațiile se desfășurau, unii și-au amintit de metoda de sondaj în masă pe care o cunoșteau sub numele de „forum” (ceea ce am descrie acum ca un grup de discuții¹). În cadrul acestui format familiar, participarea lor a fost fluidă și sigură, deoarece astfel de metode erau omniprezente în managementul socialist, extinzându-se de la evaluări de rutină la notare. Având în minte acest „forum” bazat pe proces, am ajuns să privesc proiectele noastre expoziționale – expoziții *ad hoc*, sesiuni de ceai pentru muncitori, prezentări de arhivă și proiecții – nu ca puncte finale, ci ca locuri active de negociere. Acestea extind cercetarea și deschid posibilități pentru un nou montaj – dincolo de ecran – în care cercetarea informează filmul prin împletirea relatărilor orale, a imaginilor istorice, a locațiilor originale ale filmului, a fabricilor și a omologilor lor contemporani de-a lungul timpului și spațiului, precum și prin salturile temporale, tăieturile și revenirile textului, rupând logica istoriografilor respective.

1942: Forumul

Astfel de forumuri de masă au luat naștere odată cu Forumul Yan'an privind literatura și arta din 1942, unde o serie de discuții orchestrate de Mao au dus la politica culturală a liniei de masă, și anume că arta trebuie să servească muncitorilor, țăranilor și soldaților, iar lucrătorii culturali trebuie să se cufunde în rândul maselor și să-și testeze munca în practică.² Forumul Yan'an a fost ulterior canonizat ca model al metodei de sondaj a liniei de masă a lui Mao, folosind forumuri pentru a aduna experiență și opinii. Acesta a încurajat munca de teren, mărturiile orale și discuțiile colective ca moduri de producere a cunoașterii – în special pentru foștii gherilieri deveniți funcționari, mulți dintre ei fiind analfabeți – lăsând o moștenire durabilă în campanii care au variat de la reforma agrară la munca culturală în mediul rural.

În toate sectoarele industriale ale țării, forumurile muncitorești au luat naștere imediat după eliberarea fiecărui oraș, surprinzând istoria fabricilor din perspectiva muncitorilor – un moment istoric rar care a dezvăluit condițiile lor de muncă aproape de sclavie. Având în vedere alfabetizarea limitată, desenele animate transmiteau adesea relatările lor orale, iar în fiecare fabrică au fost organizate zeci de forumuri și expoziții publice pentru a aduna povești înainte de a le consolida în tipologii, producând în cele din urmă sute de picturi și eseuri care constituiau un fel de autoetnografie a muncitorilor. Cea mai comună narațiune la nivel național relata retragerea KMT în Taiwan, când industriașii au încercat să jefuiască fabricile; mulți s-au concentrat pe muncitorii care își apărau mijloacele de producție (o relatare care se potrivește în mod natural cu cauzele ideologice comuniste). Aceste forumuri au devenit cruciale pentru a insufla un sentiment de proprietate colectivă în rândul muncitorilor industriali, care, spre deosebire de țăranii din zonele eliberate de mult timp, nu trăiseră niciodată sub comunism.³

Deși metoda liniei de masă a fost rareori perfecționată și, în multe privințe, s-a deteriorat – fiind în cele din urmă înlocuită de abordările sociologice occidentale după reformele economice din anii 1980 – ea continuă să inspire cercetarea contemporană prin cauza sa populară și viziunea sa de dezvoltare în cadrul Sudului Global.⁴ Într-adevăr, istoriografia Partidului Comunist Chinez s-a concentrat mult timp pe promovarea muncitorilor model, a liderilor revoluționari și a evenimentelor iconice prin practica omniprezentă a creării de modele. Acest proces avea ca scop atât construirea de figuri și opere exemplare pentru emulație publică, cât și eliminarea rivalilor politici revizionști. Se poate spune că acesta încă influențează anumite moduri de prezentare publică, în special în comunitățile legate de sectoarele de stat.

1937: Studiul muncii din mansardă

Înainte chiar de a începe să ascultăm părerile muncitorilor, arhiva de aproape patruzeci de filme despre muncitorii din industria textilă produse la Shanghai ne-a atras atenția. Începând cu anii 1920, când studiourile din era republicană filmau scene din interiorul fabricilor de bumbac, până la imaginile de final ale fabricilor închise din anii 1990, orașul își documenta de mult timp propria istorie a muncii pe ecran. Văzute în ordine cronologică, aceste filme se citesc ca un palimpsest: straturi peste straturi de povești despre locul de muncă, fiecare purtând urmele celorlalte. Împreună, ele formează o tradiție vizuală având propria logică internă, pe care niciun cercetător nu o poate ignora. În același timp, ele indică o altă genealogie – modul în care lucrătorii culturali au studiat și analizat odată masele, în anii dinainte ca Yan'an să devină modelul prescris pentru un astfel de angajament.

La o proiecție din 2024 la Muzeul de Artă Rockbund, filmul *Crossroads* (1937) a stârnit dezbateri memorabile în rândul invitaților, în special în jurul unei scene din această poveste de dragoste din era republicană între un jurnalist și o muncitoare din industria textilă. În secvență, eleganta protagonistă Yang Zhiying, îmbrăcată într-o rochie tradițională chinezească Qipao, îl respinge pe un bătaș cu ajutorul jurnalistului. „Nu arăți ca o muncitoare”, remarcă el. „Așa este, eu sunt instructoare”, răspunde ea. Cu toate acestea, mai devreme, ea fusese arătată purtând un șorț în atelierul de filat. Identificarea ei cu această meserie ridică întrebări despre cine este considerat muncitor și cum sunt reprezentate ierarhiile muncii pe ecran.⁵

Deși *Crossroads* a fost mult timp celebrat ca un punct de referință al cinematografului de stânga, experiența vizionării în sine sugerează o comedie romantică urbană. Intriga se învârtă în jurul a doi vecini ale căror locuințe modeste sunt despărțite de un perete subțire. Pe măsură ce avansează narațiunea, investigațiile jurnalistului expun partea întunecată a epocii: reportajele sale despre exploatarea muncii și brutalitățile războiului sino-japonez punctează romantismul altfel vesel, ancorând filmul în realități sociale dure. În cele din urmă, pe măsură ce cei doi își împacă luptele comune pentru dragoste și trai, ei demolează peretele într-un gest simbolic de unitate. La prima vizionare, însă, inflexiunile de stânga ale filmului pot părea false, umbrite de secvențe de melodramă intensă. Printre acestea, se remarcă o secvență de vis în stil hollywoodian, în care instructoarea – costumată ca o păpușă Barbie – întruchipează fanteziile escapiste ale tinerilor naivi ai epocii.⁶

În anii 1930, în Shanghai, sub regimul de cenzură al guvernului KMT, niciun cineast progresist nu și-a declarat deschis producțiile ca fiind „de stânga”. În schimb, atât KMT, cât și CCP au depus eforturi pentru a produce filme progresiste, lăsând definiția ambiguă. Eticheta „de stânga” a fost impusă exclusiv de cenzori sau de cei hotărâți să desființeze companiile de film, fiind folosită ca instrument de control, mai degrabă decât adoptată ca un simbol al identității cinematografice. Prin urmare, abia în 1959, în cadrul unui proiect menit să redefină cinematografia progresistă sub conducerea Partidului Comunist, a fost oficializată o listă de 35 de filme de stânga realizate înainte de 1949. Până în 1962, numărul acestora crescuse la 50, iar până în 1993, lista cuprindea 74 de filme. Această evoluție a numărului de filme spune mai puțin despre filmele în sine și mai mult despre cadrul politic care a încercat să le definească.⁷ La fel ca în încercările noastre de a descurca poveștile muncitorilor din industria textilă din Shanghai, abordarea cinematografului de stânga chineză necesită un proces de

deconstrucție, de dezvăluire a straturilor narațiunii impuse de stat pentru a întrezări complexitatea din spatele acesteia.

O modalitate de a înțelege aceste complexități este de a compara narațiunea filmului cu experiența profesională a regizorului său, Shen Xiling. Ca membru al Alianței de Stânga, Shen a descris în repetate rânduri copiii muncitori din Shanghai, încă din filmele sale din 1933, puternic cenzurate, din care au fost eliminate părți semnificative. Pentru aceste filme, el s-a bazat pe informațiile furnizate de colegul său scenarist, Xia Yan, cu privire la acest subiect în mare parte ascuns, în care fete tinere erau constrânse să lucreze în condiții de exploatare, trăind în locuințe controlate de bande și primind doar o fracțiune din salariile lor, circumstanțe foarte diferite de cele ale muncitorilor obișnuiți. Bazându-se inițial pe informații din surse secundare, Xia a avut ocazia să efectueze el însuși câteva vizite la fața locului în 1935, care au devenit ulterior parte a influenței sale expunerii *Indentured Labor* [Munca forțată], publicată în anul următor.

Contrar a ceea ce ar putea sugera acest caz, puțini lucrători culturali de stânga din Shanghaiul anilor 1930, determinați să surprindă realitățile vieții din fabrici, au căutat vreodată acces direct la fabrici pentru a-și observa subiectele în mod nemijlocit. Deși trecutul lui Shen este marcat de rolul tatălui său ca șef contabil al unei fabrici de mătase din Hangzhou, nu pare să existe dovezi directe care să sugereze că ar fi încercat să ia legătura cu muncitorii pe care dorea să-i portretizeze. Mao Tun, o figură literară proeminentă de stânga, s-a bazat, de asemenea, mai degrabă pe legăturile cu clasa managerială decât pe experiența directă a muncitorilor pentru romanul său fundamental din 1932 *Midnight: A Romance of China, 1930*, care relatează povestea unei fabrici de mătase din Shanghai în timpul grevelor și instabilității financiare.⁸

Deși romanul i-a adus recunoaștere în cercurile de stânga, interesul estetic al lui Mao Dun se îndrepta mai puțin spre umanism și mai mult spre farmecul erei mașinilor – o fascinație pentru ritmurile industriale, viteza și puterea tehnică a orașului. Într-un alt eseu în care critica intelectualii progresiști ai vremii sale, el observa că, deși multe opere descriau „lamentările intelectualilor șomeri din mansardele lor”, niciuna nu surprindea „pulsul mecanic al orașului”, unde oamenii moderni existau „în vârtejul vitezei și puterii mecanice”.⁹ Pentru Mao, accentul nu era pus pe producția de prim-plan-uri, ci pe arta modernității industriale, exemplificată în scena de deschidere a filmului *Midnight*: peisajul nocturn al orașului Shanghai, dominat de un neon strălucitor, „Lumină, căldură, putere”.

În acest sens, accesul rar al lui Xia Yan în interiorul fabricii pentru a observa viața copiilor muncitori pare să sfideze norma, mai degrabă decât să stabilească un model.¹⁰ O combinație de conexiuni i-a permis accesul: Centrul Social Yangtzepoo, o școală serală pentru muncitori condusă de YMCA, și propriile eforturi de a organiza spectacole de teatru în fabrică. Aceste contexte l-au introdus în lumea dureroasă a copiilor muncitori angajați cu contract. Dar proximitatea nu garanta intimitatea. Copiii muncitori sub contract, supravegheați permanent, vorbeau în șoaptă sau deloc. Chiar și informatorul lui Xia, un muncitor, se străduia să spargă tăcerea lor prudentă. După cum își amintește Xia într-un text din 1959, suspiciunea copiilor izbucnea la cea mai mică provocare: „Îmbrăcămintea ei stârnea îndoiele cu privire la identitatea ei. Unii se întorceau cu spatele; alții o respingeau categoric, considerând-o o spioană băgăcioasă și privind-o cu dispreț abia ascuns” – în cele din urmă, ținuta vestimentară era încă cheia pentru a ghici identitatea de clasă a unei persoane într-o lume industrială deja fracturată a erei republicane.¹¹

La fel cum *Crossroads* arată adesea jurnalista observând străzile din Shanghai dintr-un *tin-zy-kae* – mansarda asociată cu tinerii intelectuali ai orașului –, tot așa dezvăluie ceva despre intelectualii de stânga din era republicană: viața muncitorilor este observată de sus, cu o distanță care rareori invită la îngrijorare.

2024: Punerea în scenă a cinematografiei muncitorești

The World of Lines [Lumea liniilor] face referire la o selecție de filme, printre care *A Single Spark* [O singură scânteie] (1959), a cărui scenă în care o copilă muncitoare este trasă de păr a apărut pe fereastra unei intervievate, pe măsură ce aceasta își amintea această scenă, în timp ce alte filme au depășit montajul pentru a reconstitui scene la fața locului. În mod deosebit, proiecția în aer liber a filmului *Huang Baomei* (1958) a fost organizată ca parte a programului public al Muzeului de Artă Rockbund, reconectând muncitorii pensionari – incluzând-o și pe muncitoarea model Huang Baomei însăși, în vârstă de 94 de ani – cu fosta fabrică de bumbac unde au lucrat odată. Odată un centru textil aglomerat, Shanghai a suferit o dezindustrializare intensă de la sfârșitul anilor 1990, sectoarele industriale gestionate de stat fiind restructurate și concedierile masive remodelând orașul. Astăzi, au rămas doar câteva fațade de ateliere, adesea refuncționalizate ca parcuri creative. Fosta fabrică nr. 17 se remarcă ca singurul sit complet restaurat, acoperișurile sale în formă de dinți de ferăstrău fiind un simbol conservat al acestei istorii, funcționând acum ca Centrul Internațional de Modă din Shanghai.

Deși proiecția în aer liber a apărut doar pentru scurt timp în *The World of Lines* – o vigneta trecătoare a vieții de zi cu zi din perspectiva publicului – palimpsestul locului poartă straturi care merită o contemplare mai profundă, întregul proces fiind documentat în *Worker Factory Cinema: Shanghai No. 17 Cotton Mill* [Cinema Fabrică Muncitorească: Filatura de bumbac nr. 17 din Shanghai] (2024) al lui Ho, conceput ca un film despre muncitori care privesc muncitori în film.¹² Așa cum era de așteptat, forumurile muncitorilor includeau adesea proiecții de filme ca una dintre numeroasele lor variante. Un astfel de exemplu de cinema relocat a avut loc la Fabrica de bumbac nr. 9 din Shenxin cu *United Until Tomorrow* [Uniți până mâine] (1951), care descria o grevă a muncitorilor din 1948 reconstituită în fabrică după preluarea puterii de către comuniști. Proiecția la fața locului a fost însoțită de narațiuni live ale muncitorilor veterani, care și-au amintit propriile lupte.¹³

La proiecție, Huang, muncitoarea model, a fost însoțită de aproximativ douăzeci de colegi pensionari, invitați prin intermediul unui comitet al Asociației Cercetătorilor Seniori din Shanghai, o rețea de pensionari de elită din industrie care ne-a facilitat invitația. Abia mai târziu ne-am dat seama cât de elitist era acest grup: era format în principal din foști lideri și ingineri de fabrică, dintre care majoritatea își începuseră totuși cariera ca muncitori, alături de doar o mână de muncitori din interviurile noastre anterioare, printre care și Liu Jie, a cărui mamă, decedată între timp, apăruse și ea în film.

După proiecție, o discuție animată a contribuit la atmosfera captivantă, când muncitorii pensionari au luat cuvântul, imaginile lor apărând în direct pe ecranul mare – încurajați de lumini și de sentimentul că muncitorii deveneau din nou vedete de cinema. Cu toate acestea, chiar și în această fostă fabrică socialistă, identitatea muncitorilor rămânea nedeterminată: când Liu Jie și-a amintit de greutățile mamei sale, nu a putut descrie relațiile profesionale și parcursul profesional în același mod ca majoritatea directorilor de fabrică care au luat cuvântul în acea seară. Deși mulți dintre acești manageri și-au început cariera în fabrică, experiența lor în management este cea care le modelează ritmul și autoritatea discursului, creând o diferență perceptibilă pe scenă – o diferență care face ecou observației lui Joel Andreas privind rivalitățile constante dintre facțiunile de muncitori din timpul lui Mao, când diferite grupuri se luptau pentru a-și afirma puterea unele asupra altora – o tensiune istorică care a reapărut pentru scurt timp în acea seară.¹⁴ Reflectând asupra modului de exprimare al cadrelor pensionate, se simte că acești muncitori deveniți cadre vorbeau ca muncitori model – un rol pe care probabil au trebuit să îl întrușipeze pentru a avansa în carieră. Cu toate acestea, aceste „modele” sunt și idoli confuzi, figuri ale căror vieți se distanțează de masele largi de muncitori, în loc să ofere un punct de intrare arhetipal în realitățile diverse și complexe ale vieții muncitorilor.¹⁵ Această discrepanță între reprezentare și realitate – între performanță și experiența trăită – relevă modul în care chiar cadrul menit să ofere demnitate muncitorului îi abstractizează și îi limitează imaginea. Pentru a urmări o relatare cu adevărat centrată pe muncitor, este necesar să recunoaștem modul în care această imagine a fost distorsionată într-un cadru rigid, în care multiplele fațete ale muncii

textile se opun unei reprezentări facile, orientând narațiunea către un palimpsest cinematografic – sau, mai degrabă, către un mod revizionist din punct de vedere istoric – care se angajează într-o moștenire de stânga ce oferă atât potențial, cât și povară.

1959: Un forum de film

În secvențele inițiale ale docudramei *Huang Baomei* din 1958 – un punct de referință în cinematografia socialistă chineză, care a catapultat muncitoarea textilă din titlu la faimă națională – publicul o urmărește pe scenaristă în timp ce părăsește unitatea sa de muncă, un studio de film din Shanghai și intră pe poarta unei fabrici de bumbac situată la capătul opus al orașului. Evocând o inversare a filmului *Workers Leaving the Lumière Factory* [Muncitori părăsind fabrica Lumière] al fraților Lumière, montajul care leagă cele două locuri vorbește despre mandatul politic al epocii, care impunea lucrătorilor din domeniul cultural să se integreze în rândul maselor muncitoare. Ca o notă secundară, plimbarea fizică care leagă aceste două industrii face aluzie subtil la rolul Shanghaiului ca centru regional atât pentru industria cinematografică, cât și pentru cea textilă, de la începutul secolului al XX-lea încoace. Publicul contemporan ar putea fi uimit de tehnica meta-cinematografică dezvăluită chiar în prima scenă a filmului – unde o macara de filmare trece prin fața ochilor noștri, surprinzând o scenă din producția agricolă care este filmată. Pe platou, regizorul și actorii își întrerup interpretarea pentru a saluta o colegă. Pe măsură ce povestea continuă, ea se alătură liniei de producție de la Fabrica de bumbac nr. 17 din Shanghai ca parte a muncii sale de teren pentru scenariul pe care îl scrie, devenind martora camerei de filmat – ce surprinde experiențele sale directe alături de colegii muncitori în industria textilă, interpretați de muncitorii reali.

Acest film alb-negru de 47 de minute a fost regizat de Xie Jin, care și-a început cariera în Shanghai chiar înainte de preluarea puterii de către comuniști și era bine familiarizat cu diversele influențe cinematografice ale vremii, în special cu filmele de la Hollywood.¹⁶ Conceput în 1958, într-un climat politic încărcat – stimulat de destalinizarea Moscovei și de campaniile din ce în ce mai orientate spre stânga ale Chinei – filmul a apărut în urma apelului premierului Zhou Enlai pentru mai multe documentare și a unei directive la o reuniune a cadrelor unei fabrici de film pentru a răspunde cererii crescânde pentru acest gen.

Spre deosebire de filmele din primul Plan economic cincinal (1953-1957), ale căror reprezentări ale fabricilor erau doar o viziune socialistă în fază incipientă, pe fondul dezvoltării embrionare a infrastructurii și al restructurării sistemice în diverse sectoare, industria textilă din Shanghai era, în esență, o entitate gata formată, care necesita doar o ajustare modestă la practicile socialiste de organizare a muncii. De remarcat este faptul că fabrica de bumbac nr. 17 din Shanghai, înființată inițial ca firmă japoneză Yuho Textiles Co., Ltd. în 1935, este locul în care Huang a lucrat ca muncitoare minoră de la vârsta de 13 ani, începând din 1944. În 1953, ea a fost recunoscută ca muncitoare model pe plan național de către Ministerul Industriei Textile, la scurt timp după aderarea sa la Partidul Comunist Chinez.

Curios, portretizarea cinematografică a interiorului fabricii socialiste nu este dezvăluită prin scena muncii, ci prin cea a timpului liber, pe măsură ce o vedem pe Huang invitând scenaristul la repetițiile pline de viață ale operei Yue – o formă de artă originară din provincia vecină și preferată de clasa muncitoare din Shanghai – urmate de un spectacol al unei trupe aflate în vizită. Utilizând tehnica *shot-reverse-shot*, secvența alternează între prezentarea actrițelor profesioniste care performează în incinta fabricii și portretizarea muncitoarelor ca spectatori. În ceea ce privește producția, scenele încărcate de muncă în echipă și dezbateri aprinse se concentrează pe creșterea producției și reducerea risipei, subliniind promovarea spontaneității muncitorilor. Narațiunea atinge apogeul într-o scenă finală în care operatoarele de mașini, îmbrăcate în costume de operă, se metamorfozează în zâne țesătoare. Peste aceasta, vocea din *off* a scenaristei transmite observațiile sale finale din vizita sa, într-un ton impregnat de prometeismul chinezesc: „În ceruri nu există zâne; adevăratele zâne se găsesc printre muncitoarele din industria textilă”.

În ciuda aprecierii largi și a simpoziunelor pe tema „filmelor artistice în stil documentar”, tranziția revelatoare a filmului, care expunea artificul ficțiunii, a atras foarte puțin atenție la momentul respectiv. În schimb, atenția asupra filmului s-a concentrat pe răspunsul său estetic la fervoarea politică a Marelui Salt Înainte, prezentând un scenariu colaborativ, cu muncitori care se interpretează pe ei înșiși și folosind fabrica ca scenă cinematografică. La analiza antologiei rezultate din două simpoziune, devine clar că discuțiile s-au concentrat în primul rând pe modul în care aceste narațiuni imaginau viitorul producției, mai degrabă decât pe explorarea tehnicilor cinematografice și a reflexivității lor.¹⁷ Deși a lăudat alegerea de a le pune pe muncitoare să se interpreteze pe ele însele în film, criticul Qu Baiyin a remarcat că portretizarea realistă a filmului nu provine doar din naturalism – mai precis, din faptul că muncitoarele se interpretează pe ele însele – ci mai degrabă dintr-o realitate editată, inspirată de „intuițiile experiențelor de viață concrete”. Alții au susținut că o descriere pură și nemijlocită a realității ar fi lipsită de contrast, făcând dificilă „transmiterea unei realități impregnate de semnificație”.¹⁸

O altă dezbateră aprinsă a apărut cu privire la includerea poveștii altruismului lui Huang, care și-a schimbat postul de filare performant cu unul mai puțin eficient, care dădea bătăi de cap unei colege. Deoarece Huang a gestionat cu abilitate mașina mai puțin eficientă, această subintrigă evidențiază trezirea politică a colegei. Cu toate acestea, ea continuă să stârnească dezbateri în discuții privind scenariul. Pe de o parte, spre deosebire de faptele mai celebre ale lui Huang, această poveste nu se bucură de același nivel de apreciere. Mai mult, includerea acestei anecdote dinainte de 1958 în narațiune ar putea pune la îndoială progresele politice anunțate de reformele din acea perioadă. Deși în timpul producției filmului s-a propus ca acest episod să fie ancorat în reformele politice din 1958 prin intermediul *flashback*-ului colegei, o astfel de încadrare ar risca să-l facă „prea dramatizat, lipsit de simplitatea necesară”.¹⁹ Pentru sensibilitatea noastră contemporană, ideea că o astfel de intrigă narativă banală ar putea stârni o deliberare extinsă poate părea ireală. Cu toate acestea, ne reamintește că subintriga inițială – care sugerează o auto-reflecție asupra procesului de realizare a filmului – a atras inițial puțin atenție, în ciuda calităților sale meta-cinematografice evidente, care au intrigat de atunci spectatorii contemporani. O explicație plauzibilă pentru această omisiune ar putea fi faptul că reflexivitatea nu se referă la dramaturgie sau ficțiune, ci mai degrabă la realitățile producției și experienței cotidiene. Atâta timp cât această reflexivitate acoperă doar viața profesională a lucrătorului cultural, ea nu ar avea profunzimea necesară pentru a declanșa o discuție semnificativă despre cinema-ul progresist.

Un aspect similar reiese și din relatarea regizorului Xie Jin. În aceeași antologie, Xie își amintește două intrigi specifice, menționând că scena cheie a forumului muncitorilor – „Oare omul stăpânește mașina sau mașina stăpânește omul?” – a apărut spontan în timpul repetițiilor, fiind în mare parte modelată de muncitori, regizorii contribuind doar cu câteva sugestii. În schimb, el a judecat greșit abilitățile lui Huang când i-a atribuit rolul unei pasionate de opera Yue vizitată de o actriță celebră – un procedeu menit să arate integrarea lucrătorilor culturali în mediul proletar.²⁰ În mod remarcabil, antologia conține un exemplu în care rolul lucrătorilor din domeniul cultural este evidențiat în mod pozitiv – când personajul fictiv al scenaristului este introdus ca un mijloc de a face legătura între narațiunile diverse și fragmentate. Acest lucru iese în evidență în special în contextul preocupărilor larg răspândite cu privire la filmele de artă în stil documentar, care adesea pun un accent excesiv pe producție și mașinărie în detrimentul dezvoltării personajelor, slăbind în cele din urmă impactul narațiunii. După cum a observat un critic, „Când personajele se angajează într-o dezbateră aprinsă pe o problemă tehnică, înroșindu-se la față și nervându-se, este și momentul în care publicul se simte copleșit și dezangajat”.²¹ Acest lucru amintește de imagistica introdusă la începutul acestui eseu – mai precis, de ideea că lucrătorii din domeniul artistic ar trebui să învețe de la lucrătorii industriali, poarta fabricii fiind deschisă pentru ei tocmai în acest scop.²² Deși Huang Baomei a câștigat o imensă popularitate în rândul muncitorilor, probabil prin întruchiparea acestei relații, este important să recunoaștem că alte filme artistice în stil documentar, care au folosit în mod similar scenariul și producții cinematografice colective centrate pe muncitori, au eșuat tragic.²³ Acest eșec

oglindește eșecurile mai ample ale perioadei Marelui Salt Înainte, când accentul excesiv pus pe viteza și cantitatea producției a compromis calitatea producției, ducând la aplicarea fără suflet a formulelor și la un formalism gol.

1999: Un forum al muncitorilor postsocialiști

În concluzie, revin la un personaj care apare în secvența finală a filmului *The World of Lines*: Gu Qin, o muncitoare concediată de la Fabrica de bumbac Shenxin nr. 9 și o figură centrală în ansamblul feminin de suflători *Yongchang* din Shanghai – un grup format din muncitoare textile concediate, fără pregătire muzicală prealabilă, dar care a continuat să existe cu o perseverență remarcabilă până în 2020. Pentru *The World of Lines*, am adunat foste muncitoare de la Shenxin și membre ale ansamblului la vechea lor fabrică, acum Muzeul Textil din Shanghai. Ele nu pierduseră niciodată cu adevărat legătura. Cu doar câteva luni înainte, peste o sută dintre ele se adunaseră pentru o reuniune, încă legate de cadrele de bază care fuseseră odată responsabile de concedierile lor.

Le-am filmat într-un cadru de forum, fiecare începând prin a-și povesti istoria. Apoi Gu Qin s-a remarcat, iar în timp ce camera se oprea asupra ei, celelalte o ascultau cu atenție. Înainte de concedierea sa din 1996, ca orice membru al Partidului, fusese instruită în arta vorbirii în public, iar după aceea biroul Partidului s-a bazat pe ea pentru a menține ansamblul în viață. Grupul începuse cu 48 de femei concediate, dintre care niciuna nu știa să citească partituri. După trei luni de pregătire la Palatul Cultural al Muncitorilor din Shanghai de Vest, au devenit un ansamblu. „Am ținut cornul alto mai mult decât am ținut vreodată un copil”, a glumit ea în documentarul nostru. Această sinceritate și umor au făcut-o să devină vocea ansamblului – carisma ei i-a adus invitații de a vorbi în închisori, săli de spectacol pline și evenimente oficiale, asigurând în același timp oportunități de a cânta pentru grup. Dar adevăratul moment de cotitură a venit în 1999, când *Contemporary Workers* [Muncitori contemporani], o serie de documentare televizate naționale, le-a descoperit prin intermediul cuvântului din gură în gură și a adus povestea lor în fața publicului din toată China.

Programul documentar în sine avea o calitate de film de autor, ocolind managementul pentru a lăsa muncitorii să vorbească singuri, adesea înscenați în hala fabricii într-un cadru de forum, cu lumini și microfoane lăsate în mod deliberat la vedere. Acesta acoperea întreprinderi de stat, colective și firme private, învârtindu-se în jurul aceleiași întrebări urgente: cum puteau muncitorii să „revendice protagonismul” în postsocialism?²⁴ Pe 17 mai 1999, s-a difuzat un episod intitulat *Ensemble Diary Meeting* [Jurnalul întâlnirii ansamblului]. A doua zi, liderii orașului au chemat muzicienii. Până în august, Ansamblul de suflători *Yongchang* a fost instalat oficial la Oriental Pearl Tower, unde a rămas până când a izbucnit pandemia și cei douăzeci și ceva de membri au ajuns la vârsta de pensionare.

Odată cu valul de concedieri din întreprinderile de stat, nu numai că muncitorii au părăsit fabrica, dar și forumurile muncitorești, odată pline de inspirație, au dispărut treptat de pe marile ecrane. În finalul filmului *The World of Lines*, muncitorii pensionați de la fabrica de bumbac Shenxin nr. 9 reconstituie concedierea care a lăsat cea mai profundă impresie asupra ultimului director al fabricii, ieșind înapoi pe poartă în timp ce un fost clarinetist al ansamblului cântă *The Weaver* [Țesătoarea], o melodie odată populară în era socialistă. Pe măsură ce muzica se estompează, apare o secvență inversată dintr-un film din 1926 despre Shanghai – reprezentarea muncitoarelor care intră într-o fabrică de bumbac transformată în retragerea lor – prăbușind în liniște trecutul și prezentul cu un ton deflaționist și elegiac.

Ghidat de urme materiale, filmul a devenit parte a proiectului lui Ho de a istoriza geopolitica dincolo de imaginarul liberal. Istoriografia prin montaj capătă o semnificație specială pentru mine, ca persoană care trăiește în Shanghaiul postsocialist, unde temporalitatea comunistă-hegeliană reduce problemele muncii la simple relicve ale unui trecut capitalist: sindicatele există doar pentru a administra bunăstarea, niciodată pentru a face grevă. În acest sens, se poate considera că salturile dintre diferite perioade din eseu reprezintă o rupere a acestei teleologii. Salturile temporale fac legătura între 1937

și 1942, revelând două estetici distincte ale muncii, modelate de diferite principii de stânga. În 1959 și 2024, două forumuri despre același film – separate de zeci de ani – sunt juxtapuse, în timp ce 1999 marchează imaginea finală a forumurilor muncitorești. Salturile seriale sapă prin forumuri și motive filmice, extinzând interpretarea ordonată susținută de narațiunea condusă de stat. În această lectură, realizarea curatorială *ad hoc* nu aspiră la o singură formă expozițională, ci la adunarea de motive cu fiecare iterație: fiecare expoziție contribuie cu material nou, fiecare întâlnire deschide spațiu pentru intervenție, iar fiecare interpretare extinde limitele a ceea ce poate face curatoriul.

Note:

[1] Aș dori să mulțumesc curatorului Yap Sau Bin pentru această notă.

[2] Linia de masă a apărut la sfârșitul anilor 1930 și începutul anilor 1940, când Mao căuta o formă specific chineză de marxism – una bazată pe condițiile de viață ale țăranilor și soldaților, mai degrabă decât pe o ideologie importată. Wylie interpretează linia de masă nu doar ca un slogan populist, ci ca o epistemologie sistematică – o circulație a cunoștințelor între cadrele Partidului Comunist și popor într-o buclă de feedback care legitima autoritatea, aparent înrădăcinând-o în vocea poporului. Vezi: Wylie, Raymond F. *The Emergence of Maoism: Mao Tse-tung, Ch'en Po-ta, and the Search for Chinese Theory, 1935–1945*. Stanford, CA: Stanford University Press, 1980, p. 157–162.

[3] Shi Quan, "Everyone Tells Stories, Everyone Writes History: Introducing the Factory History Writing Movement at Tianjin No. 5 Cotton Mill", *Literature and Arts Biweekly*, no. 13, 1958.

[4] Ping-Chun Hsiung, "Pursuing Qualitative Research from the Global South: 'Investigative Research' During China's 'Great Leap Forward' (1958–62)", *Forum: Qualitative Social Research* 16(3), septembrie 2015.

[5] Un instructor este o persoană care îi învață pe alții să folosească utilajele. În anii 1930, când doar 2% dintre femei erau alfabetizate, citirea unui manual era ceva excepțional. O istorie orală din Shanghaiul de dinainte de 1949 povestește viața profesională a unei instructoare din industria textilă – familia ei se identifică în continuare ca fiind muncitori, probabil datorită originilor sale de operatori de utilaje. Vezi: Ding Shu, "Blind Flow Migrant Workers"—The Story of My Parents, *Folk History Archive* (Chinese University of Hong Kong, 19 octombrie 2023). <https://libguides.lib.cuhk.edu.hk/blogs/folk-history-archive/fulltext/c1a002s01>

[6] Conform analizei textuale a cineastei Laikwan Pang, în ciuda faptului că povestea principală este o poveste de dragoste simplă, structura filmului reflectă dialectica de stânga. Elementele tragicomice au creat secțiunile nerealiste, ironizând iluziile capitaliste ale tinerilor și ridicând gradul lor de conștientizare a realității. Scena finală, în care cele patru personaje se îndreaptă spre oraș, simbolizează sinteza acestor straturi narrative și, astfel, exprimă ideologia de stânga inerentă filmului. Vezi: Laikwan Pang, *Building a New China in Cinema: The Chinese Left-wing Cinema Movement, 1932–1937*, Boston: Rowman & Littlefield, 2002, p. 207.

[7] Zhiwei Xiao, "The Mythology of The 1930s' Leftist Film", *Hong Kong 21 Century*, nr. 103 (2007): 42. <https://www.cuhk.edu.hk/ics/21c/media/articles/c103-200607027.pdf>

[8] "About 'Midnight'", in *Midnight: A Romance of China, 1930* (Beijing: Foreign Languages Press, 1979) p.1.

[9] Mao Tun, "In Praise of the Machines", *Shun Pao*, Vol. 2, Issue 4, 1933.

[10] Un alt precursor este Lu Ling (1923–1994), ale cărui vizite frecvente la minele de cărbune i-au influențat operele literare din perioada 1941–1943. În 1949, a lucrat într-o fabrică de textile, ceea ce l-a inspirat să scrie o serie de opere între 1949 și 1953, parțial din dorința de a găsi alternative la modul în care era organizată viața politică a muncitorilor.

[11] Xia Yan, "Recollections of the Indentured Labor", *Chinese Workers*, Issue 6, 1959.

[12] Song-Yong Sing se referă la producțiile cinematografice specifice unui anumit loc, care readuc proiecțiile la locurile lor de producție originale, ca „cinematograf relocat”. Song-Yong Sing, "Contemporary Taiwanese 'Relocated Cinema': Reviewing the Dimensions of Space, History and Spectatorship of Chen Chieh-jen's *Realm of Reverberations* and Kao Jun-Honn's *Bo-ai*." *Journal of Art Studies*, National Central University, Taoyuan. Issue 28 (June 2021) pp. 1-50.

[13] "Educating New Workers for Dedication to the Four Modernisations", *People's Daily*, 9 aprilie 1979.

[14] Joel Andreas, *Disenfranchised: The Rise and Fall of Industrial Citizenship in China*, Oxford: Oxford University Press, 2019.

[15] Acest lucru reflectă, de asemenea, ierarhiile mai largi la locul de muncă și dominanța masculină evidentă pe tot parcursul cercetării noastre de teren. Autorul Cheng Xiaoying, care a început ca tehnician de aer condiționat la fabrica de bumbac nr. 12, a descris încercările sale de a aduna informații de la operatorii de mașini de sex feminin, dintre care majoritatea au păstrat tăcerea cu privire la viața din afara muncii. Cheng Xiaoying, interviu personal, 18 martie 2024.

[16] Zhu, Anping. "1958: The White Flag Removal Movement in the Film Industry." In *Film, Television and Theatre Review*, 2021, 1(1): 32–37. Chen, Wenping;

Wang, Lan; and Zhang, Qi. "Interview with Xie Jin." în *Film Memories: Oral Histories of Shanghai (Part One)* (Shanghai Education Press, 2008) pp. 95–108.

[17] Chen Huangmei et al., *On Documentary-style Art Films* (Beijing: China Film Press, 1959).

[18] *Ibid.*, 26, 59.

[19] *Ibid.*, 53–4.

[20] Un alt exemplu al acestei politici de stat este Zong Hua, scenaristă la Opera din Shanghai, care a fost trimisă să lucreze la Fabrica Shenxin nr. 9 din Shanghai în 1958 și la Fabrica de bumbac nr. 2 din Shanghai în 1959. Ulterior, ea a scris scenariul pentru filmul din 1959 *A Single Spark*, care dramatizează împușcarea în 1925 a unei muncitoare în industria textilă într-o fabrică deținută de japonezi, eveniment care a declanșat o mișcare națională. Alți membri ai trupei erau în mod obișnuit integrați în munca din fabrică; în special, Ding Shi'e, o acriță celebră, a câștigat porecla de Maestra

Ding de la colegii de muncă pentru priceperea ei în manipularea cazanelor la o fabrică de oțel. Vezi: Wen Siping, "Deep Engagement with the Masses: Redefining the Scope of the Stage", *Drama Review* (1964, Issue 2, pp. 22–26).

[21] *On Documentary-style Art Films*, 25.

[22] Rolul scenaristului de ficțiune, alături de preocuparea cineaștilor pentru producție și mașinării, poate fi văzut ca o variație a acestei sarcini ideologice.

[23] *On Documentary-style Art Films*. În plus, într-un sondaj anual realizat la Palatul Cultural al Muncitorilor din Shanghaiul de Vest, Xie Jin a fost votat cel mai apreciat regizor în rândul publicului muncitoresc. ("Survey of Movie Choices among West Shanghai Workers," *Popular Cinema*, September 1986, pp. 2-3).

[24] Wang Qiaoying, "Voices of Contemporary Workers," *News Sanwei*, no. 2 (2000).

Zian Chen este redactor colaborator al *Ocula Magazine* și redactor fondator al *Pailang Journal*. Cercetările sale artistice colaborative au fost prezentate la instituții precum Rockbund Art Museum, Shanghai; Ming Contemporary Art Museum, Shanghai; Power Station of Art, Shanghai și Bleed Biennial, Melbourne. Proiectele curatoriale includ prezentări în cadrul ICA la NYU Shanghai; Times Museum, Guangzhou; Nida Art Colony, Lituania; printre altele. Contribuțiile la cataloage includ texte despre Mark Dion & Arseny Zhilyaev, Elmgreen & Dragset, Ayoung Kim, Lavin Sawmah, Wang Tuo, printre altele.

PREDAREA PEDAGOGICĂ VĂZUTĂ CA PRACTICĂ CURATORIALĂ

Andris Brinkmanis

A preda este un act performativ. Și tocmai acest aspect al muncii noastre oferă spațiul necesar pentru schimbare, inventivitate, transformări spontane, care pot servi drept catalizator pentru a scoate în evidență elementele unice din fiecare clasă. Pentru a adopta aspectul performativ al predării, suntem obligați să implicăm „publicul”, să luăm în considerare aspectele legate de reciprocitate. Profesorii nu sunt artiști în sensul tradițional al cuvântului, în sensul că munca noastră nu este menită să fie un spectacol. Cu toate acestea, ea este menită să servească drept catalizator care îi îndeamnă pe toți să devină din ce în ce mai implicați, să devină participanți activi la procesul de învățare. (bell hooks)¹

În 1962, activista și cântăreața folk americană Malvina Reynolds a compus și a înregistrat piesa „Little Boxes”, care a obținut recunoaștere mondială prin versiunea lui Pete Seeger din 1963 și nenumărate reinterpretări (cum ar fi cea a lui Víctor Jara, „Las Casitas del Barrio Alto”). Versurile ironice ridiculizau în mod surprinzător și eficient omogenizarea și conformismul stilului de viață din suburbiile americane în anii 1960, cu tiparele sale prescrise și repetitive: frecventarea universității, găsirea unei slujbe, căsătoria, nașterea copiilor și apoi replicarea acestui model de-a lungul generațiilor. Satira dadaistă a cântecului și melodia sa amuzantă, asemănătoare unui vals, au făcut această critică remarcabil de vie. Temele performanței și repetiției din acest cântec mi-au revenit în minte în timpul pandemiei de COVID-19, când micile casete care încadrau fețele pixelate ale studenților pe Zoom păreau să oglindească în mod straniu cântecul satiric al lui Reynolds – o imagine a conformismului deghizat în progres și inovație. La acea vreme, învățământul online sau *e-learning* era considerat de mulți ca fiind apogeul unui nou model academic. Chiar dacă era un instrument util pentru a reduce distanțele geografice, acesta a revelat totodată și fragilitatea educației, cât de ușor poate fi transformată într-un proces mecanizat, procedural și birocratic, detașat de interacțiunea trăită și semnificativă. A revelat, de asemenea, faptul că educația artistică este extrem de limitată în cadrul unui astfel de sistem. Al doilea vers al cântecului se referă exact la această situație:

Și-atunci oamenii din case
Au mers toți la universitate
Unde-au fost puși în cutii
Și au ieșit toți la fel²

Ironia lui Reynolds pare să anticipeze analiza lui Michel Foucault din 1972 asupra universității ca *instituție disciplinară* — una care, alături de închisoare, azilul de boli mintale și spital, distribuie și menține puterea prin observare ierarhică, normalizarea judecății și examinare.³ Acestea, pe care

Foucault le-a numit „instituții austere”, sub steagul progresului și iluminării, servesc de fapt pentru a reglementa și reproduce ordinea socială. Giorgio Agamben a extins ulterior acest cadru, adăugând muzeul la lista aparatelor care susțin puterea capitalistă neoliberală prin logica conservării și a izolării, iar în eseul său capital din perioada pandemiei de COVID-19, „Requiem pentru studenți”, a proclamat moartea universității așa cum o cunoaștem, odată pentru totdeauna.

Cu toate acestea, la fel ca în cazul anumitor toxine și viruși, antidotul poate fi chiar substanța care provoacă daune. Așa cum a scris artistul islandez Magnús Pálsson: „O absență, un negativ, implică și un pozitiv. Nimic nu există fără ca opusul său să existe.”⁴ Poate că din acest motiv personalități precum Bertolt Brecht cu *Lehrstücke*⁵, Walter Benjamin și Asja Lācis cu Programul pentru un teatru proletar pentru copii⁶, Jean-Luc Godard cu filmele sale militante („blackboard cinema”), Paulo Freire cu Pedagogia celor oprimați⁷, Augusto Boal cu Teatrul celor oprimați⁸, Ivan Illich cu Deșcolarizarea societății⁹, Joseph Beuys cu Universitatea Liberă¹⁰ și Alexander Trocchi cu Insurecția invizibilă a unui milion de minți¹¹ și mulți alții, au considerat educația ca un loc al libertății și emancipării potențiale – un câmp de luptă unde se poate manifesta rezistența.

După cum observă la Paperson:

Indiferent de structura sa colonială, deoarece școala este un ansamblu de mașini și nu o instituție monolitică, mecanismul său este întotdeauna subminat în scopuri de decolonizare. Piesele mecanismului care alcătuiesc o universitate decolonizatoare sunt conduse de dorințe decoloniale, cu visători decolonizatori care fac parte în mod subversiv din mecanism și sunt ei înșiși o parte a mașinii.¹²

Aceste figuri hibride – „scyborgi”, folosind termenul lui la Paperson – reorganizează, distrug și reassemblează universitatea colonizatoare în dispozitive decolonizatoare. Putem alege să fim printre ei. Propunerile teoretice contemporane conexe – Universitatea din Lumea a Treia (le Paperson, 2017); *Universitatea abolirii* (Meyerhoff, 2019); și *Undercommons* (Moten & Harney, 2013) – exemplifică câteva linii de gândire posibile care ar putea în cele din urmă să conteste educația hegemonică.

Deși practicile educaționale alternative legate de domeniul artei există încă de la mijlocul secolului al XIX-lea, abia prin turnura discursivă din documenta X a lui Catherine David și turnura educațională de la începutul anilor 2000, multe experimente anti-autoritare din trecut au fost revizuite și parțial recuperate în cadrul discursului artistic și curatorial.¹³ Chiar și atunci când aceste proiecte doar flirtau cu forme pedagogice radicale în contextul expozițional, această atenție reînnoită a remodelat felul în care educația și practicile discursive funcționează în domeniul artei contemporane. Parțial inspirați de cartea lui Jacques Rancière, *The Ignorant Schoolmaster*¹⁴ (*Profesorul ignorant*), mulți artiști și curatori de la începutul anilor 2000 au cerut suspendarea ierarhiilor și crearea de noi spații pentru schimbul de cunoștințe. Deși adesea limitate la gesturi performative în cadrul instituțiilor de artă, aceste eforturi au contribuit totuși la apariția unor practici pe care Nicolas Bourriaud le-a numit „estetică relațională”¹⁵ și pe care Claire Bishop, inspirându-se din Rancière, le-a descris ca „practica spectatorului emancipat”¹⁶. Cu toate acestea, domeniul mai interdisciplinar al practicilor instituționale a permis realizarea unor proiecte precum „Universitatea tăcută” a lui Ahmet Ögüt, „Școala Woodland” din Canada (un proiect itinerant inițiat de Duane Linklater), „Gudskul” din Indonezia, *Swamp School* (*Școala din mlaștină*) a lui Urbonas și *Campus in Camps* (*Campusul din tabere*) al colectivei Daar. Aceste practici au demonstrat cum aceste idei pot prinde rădăcini dincolo de performanța simbolică și se pot transforma în inițiative pedagogice durabile. Mai mult, adesea au fost cercetătorii activiști și artiștii-activiști cei care au pus în practică aceste idei în mod cel mai complet – figuri hibride precum Contrafilè, Park Fiction, Critical Art Ensemble, 16 Beaver, Ultra-red și Group Material, printre altele, care au reutilizat cu abilitate spațiile instituționale pentru propriile agende politice și sociale. Implicarea mea personală în calitate de co-curator al proiectului *Disobedience Archive* (*Arhiva nesupunerii*), curatoriât de Marco Scotini, m-a determinat să observ îndeaproape activitatea lor. Modul în care foloseau spațiul artistic era diferit de cel al artiștilor cu pregătire clasică. Era mai colectiv și orientat către un obiectiv comun. Practicile lor rezonează cu lucrarea lui Moten și Harney,

The Undercommons: Fugitive Planning and Black Study (2013)¹⁷, întruchipând o strategie parazitară: piratarea codului instituțional din interior, transformarea universității sau a spațiului artistic într-un refugiu pentru practici disidente. Cu toate acestea, chiar și aceste proiecte au eșuat uneori, adesea distruse de tensiuni interpersonale, angajamente excesive sau inerția instituțională pe care încercău să o submineze.

Care rămâne atunci forța motrice din spatele acestor practici? Sunt ele expresii ale unei dorințe utopice de a transforma înseși instituțiile care ne disciplinează? Sunt ele încercări de a umaniza pur și simplu închisoarea sau de a o desființa, de a depăși logica disciplinară? Scopul este de a reproiecta spațiile educaționale în afara instituțiilor formale sau de a regândi fundamental rolurile, funcțiile și transmiterea cunoașterii în sine? Și este acest lucru posibil fără a desființa mai întâi logica capitalistă?

Aceste întrebări devin și mai urgente într-un peisaj post-Bologna, în care, în multe cazuri, se pare că mediul academic a fost complet birocratizat și comercializat (atât în sensul colonizării literale de către logica profitului, cât și în sensul că cultura antreprenorială a devenit normativă). Porozitatea anterioară a mediului academic față de alte impulsuri sociale și culturale s-a erodat. Tăcerea recentă a marilor universități americane și europene în fața atrocităților din Gaza expune încă o dată natura lor disciplinară – instituții care acordă libertăți condiționate unui număr restrâns de privilegiați, menținând în același timp iluzia deschiderii democratice prin burse controlate și reprezentare selectivă.

Prin urmare, acest articol urmărește să examineze forme de practică care depășesc binaritățile moștenite. Pentru a înțelege semnificația reală a cuvintelor-cheie contemporane precum dezvoltare, pedagogii decoloniale, incluziune, *queerness* și grijă, trebuie să privim dincolo de performanța retorică și să ne îndreptăm atenția către practici lente, complexe, de durată și bazate pe comunitate – practici care rezistă spectacolului și cultivă învățarea ca proces colectiv, mai degrabă decât ca afișare simbolică. Poate că practica curatorială, reimaginată nu ca reprezentare, ci ca cercetare și experimentare, poate servi acestor eforturi. Propria mea trecere de la curatoriatul reprezentativ la o practică bazată mai mult pe cercetare, pe investigare și pe proces reflectă tocmai acest impuls: de a căuta în cadrul instituțional și dincolo de acesta spații în care învățarea ar putea deveni din nou un loc de rezistență, de relaționare și de posibilitate emancipatoare. După cum susținea David Bohm:

Dialogul are ca scop real să pătrundă în întregul proces de gândire și să schimbe modul în care procesul de gândire se desfășoară, colectiv. Nu am acordat prea multă atenție gândirii ca proces. Ne-am angajat în gândire, dar ne-am ocupat doar de conținutul gândurilor, nu de procesul în sine... să ascultăm și să privim, să observăm, să acordăm atenție procesului real de gândire și ordinii în care se desfășoară, și să urmărim incoerența lui, acolo unde nu funcționează corect.

Această atenție acordată procesului de gândire și comunicare rezonază cu grupul de artiști brazilieni Contrafilé, care scriu:

Cu toții avem o imagine în noi înșine, a corpului nostru individual și colectiv. O imagine-imaginație construită în contactul direct care are loc atunci când vorbim și ne ascultăm pe noi înșine și unii pe alții. La un moment dat, acea imagine-imaginație generată de acest discurs și această ascultare părăsește corpurile noastre și se înscrie în lume ca o operă – ca un spațiu, o imagine, un concept, o acțiune sau un program de acțiuni. În acel moment, imaginea pe care o purtam în interiorul corpului nostru începe să ne poarte pe noi, individual și colectiv. Acest tip de imagine-imaginație se situează undeva între ficțiune și realitate, deci are de-a face cu construirea de lumi.

Cercetătoarea decolonială Françoise Vergès (2019) a sugerat recent că muzeul ar putea fi un potențial câmp de luptă – un loc în care contradicțiile ordinii coloniale și capitaliste ar putea fi expuse și reconfigurate.¹⁸ Un argument similar ar putea fi adus în favoarea educației în sine, care, în cadrul economiei sociale a lucrurilor, joacă un rol decisiv în formarea viitorilor „cetățeni”. Dacă educația

rămâne un teren de construire a lumii, atunci ea trebuie înțeleasă și ca o arenă în care conflictele sociale sunt puse în scenă, contestate și potențial transformate. Ea poate fi, de asemenea, chiar terenul pe care mecanismele opresive ale sistemului pot fi profanate și inversate. Așa cum scrie Giorgio Agamben în *In Praise of Profanation* (2007):

Jocul eliberează și distrage umanitatea din sfera sacralului, fără a o aboli pur și simplu. Utilizarea la care este returnat sacralul este una specială, care nu coincide cu consumul utilitar... Copiii, care se joacă cu orice obiect vechi le cade în mâini, fac jucării din lucruri care aparțin, de asemenea, sferelor economiei, războiului, legii și altor activități pe care le considerăm serioase. Dintr-o dată, o mașină, o armă de foc sau un contract legal devin jucării. Ceea ce este comun acestor cazuri și profanării sacralului este trecerea de la o *religio* care este acum percepută ca falsă sau opresivă la neglijență ca *vera religio*. Acest lucru nu înseamnă neglijare, ci o nouă dimensiune a utilizării, pe care copiii și filozofii o conferă umanității. Este genul de utilizare la care Benjamin trebuie să se fi gândit când a scris despre „Noul avocat” al lui Kafka - legea care nu mai este aplicată, ci doar studiată, este poarta către justiție. La fel cum religia cu care ne jucăm, dar care nu mai este respectată, deschide poarta către utilizare, la fel și puterile economiei, dreptului și politicii, dezactivate în joc, pot deveni porți către o nouă fericire.¹⁹

Dacă, așa cum sugerează Agamben, jocul poate dezactiva structurile opresive și le poate readuce la utilizare, atunci domeniul educațional – unde performanța, dialogul și imaginația se intersectează – poate constitui într-adevăr un loc crucial al profanării. A regândi educația ca un domeniu al jocului înseamnă a-i revendica potențialul nu doar ca mecanism de reproducere, ci ca spațiu experimental în care pot apărea noi forme de gândire, colectivitate și subiectivitate.

Înapoi în URSS – pedagogii toxice, situaționalitate și condiția post-sovietică

Dimensiunea toxică a pedagogiei a fost clar definită de Katharina Rutschky în *Schwarze Pädagogik* (1977)²⁰ și ulterior dezvoltată de Alice Miller, care a susținut că „pedagogia otrăvitoare” afectează dezvoltarea emoțională a copilului prin represiune, control și negarea nevoilor de bază.²¹ Vechile manuale de creștere a copiilor justificau această violență susținând că, odată ce voința copilului era frântă suficient de devreme, acesta nici măcar nu-și mai amintea că a avut vreodată una. Experiența mea personală în sistemul școlar și universitar din fosta URSS și, mai târziu, în Letonia proaspăt devenită independentă, s-ar încadra fără îndoială în categoria educației disciplinare și poate chiar toxice. Represiunea modelului școlar sovietic – uniforme școlare, interzicerea părului lung sau a altor forme de autoexprimare, toleranța față de pedepsele corporale și corupția unui sistem de evaluare bazat pe ideologie – a lăsat semne durabile. Anii mei de studenție, deși ceva mai deschiși, au fost la fel de marcați de micro-umilințe și abuzuri birocratice de putere. O dispută cu profesorul meu de istoria artei de la Academia Letonă de Cultură m-a împiedicat să îmi finalizez studiile timp de trei ani consecutivi. Lucrarea mea nu a fost respinsă pe baza unor erori, ci din alte motive, mai puțin academice. Totuși, tocmai aceste răni m-au făcut să rezist și să devin „alergic” la astfel de abordări și metodologii, refuzând astfel să le reproduc.

Teoreticieni contemporani ai traumei, precum Gabor Maté, au explorat modul în care o astfel de represiune se manifestă mai târziu în viață sub forma deconectării, a lipsei de sens sau a trădării de sine.²² Această proveniență istorică și psihologică poate sta, de asemenea, la baza complexului de inferioritate pe care mulți cercetători post-socialiști și din lumea a treia îl resimt în fața colegilor lor occidentali – cei dotați cu o engleză perfectă, o retorică rafinată și sprijin instituțional. Dacă recunoașterea traumei proprii este, așa cum sugerează teoreticienii, o cale către vindecarea acesteia, atunci poate că, conștientizarea acelor elemente străambe din noi înșine și din personalitatea noastră, acele microfascisme cotidiene (pentru a-l parafraza pe Guattari)²³ pe care le reproducem atât de convingător, ar putea fi punctul de plecare pentru a le depăși treptat. Apelul Donnei Haraway la „forme de cunoaștere situate” oferă încă o posibilă soluție corectivă: să vorbim din propria noastră poziție, cu conștiință, dar fără a transforma poziționalitatea într-o nouă hegemonie.²⁴

Acum, ocupând o poziție de autoritate ca profesor, mă întreb adesea care a fost experiența propriilor mei studenți. Fiind martor la atacurile lor de panică, la erupții cutanate, dislexie bruscă și paralizie în timpul examenelor – simptome ale fricii și traumei interiorizate – nu pot decât să concluzionez că și parcursul lor educațional a fost departe de a fi emancipator. Dacă ne întoarcem din nou la Foucault, „puterea” nu se distribuie în mod abstract, ci concret, printr-o rețea de indivizi, care permit reproducerea și funcționarea corectă a acestora sau o blochează. Fiecare dintre noi are de ales între a continua să reproducă modelul disciplinar cu birocrăția și căile sale prestabilite, sau a adopta și a reprezenta o poziție anti-autoritară, chiar dacă acest lucru are un cost. Ar putea începe prin simpla renunțare la inutilele mecanisme disciplinare, cantitative și bazate pe performanță sau bancare (Freire). Acest lucru ar putea fi deja un pas important către un alt tip de educație, un alt mod de a fi în lume. Pentru a scăpa și a transcende temerile încorporate care ne îngheață, ar trebui să căutăm camerele, mediile și comunitățile care ajută la amplificarea sau ecul vocii noastre, în loc să o distorsioneze, să o reducă la tăcere sau să o înăbușe. Într-adevăr, nu este ușor să contestăm condiționările profund înrădăcinate și să fim capabili să dezrădăcinăm și să depășim reprezentările eronate. Cu toate acestea, conștientizarea acestora ar putea servi ca un punct de plecare valid, amintindu-ne că Freire, în lucrarea sa *Pedagogia celor oprimați*, avertiza deja că eliberarea nu este nici un dar, nici o realizare personală, ci un proces reciproc. Poate că prin această punere în discuție continuă și colectivă a rolurilor și funcțiilor atribuite, eșecul moștenirii educaționale de a elibera potențialul emancipator poate fi revizuit și contestat în mod eficient. Așa cum ne reamintește Nicholas Mirzoeff, trebuie „să ne dezvățăm să mai vedem așa cum ne-a învățat trecutul să vedem lumea și să începem să ne imaginăm o altă cale”.

Despre violența spirituală

Totuși, cum putem conștientiza dacă am fost atinși de trauma educațională represivă, prinși în distorsionarea percepției asupra lumii? Care ar fi simptomele? Sentimentul de blocaj, incapacitatea de a înțelege ce se întâmplă în jurul nostru, ne sună familiar? Deși mulți dintre noi avem un nivel ridicat de reziliență, evenimentele din ultimii ani, de la COVID-19 la genocidul transmis în direct, au pus la încercare sănătatea mentală a multora. Aceste evenimente au lăsat într-adevăr răni profunde care transcend fizicul. În cartea sa *Bullshit Jobs*, David Graeber denuște în mod adecvat un simptom contemporan ciudat: „violența spirituală”.²⁵ El folosește acest termen când vorbește despre o clasă de oameni destul de bine plătiți care, în ciuda avantajelor economice, nu pot să nu vadă absurditatea meseriilor pe care trebuie să le practice și, prin urmare, se simt profund și existențial nefericiți. Cred că intuiția lui Graeber a conturat o condiție contemporană mult mai profundă – o contradicție profund înrădăcinată între etica interioară a fiecăruia și realitatea contemporană a Occidentului.

Noile forme de fascism insistă că ar trebui să ne conformăm și să mergem împotriva naturii noastre mai intuitive și „îndreptate spre ceea ce împărtășim în comun”, a eticii și a bunului simț general. În mediul academic, fenomenul „demisiei silențioase” ilustrează modul în care numeroși oameni de știință și academicieni de top nu pot accepta și aleg să nu se conformeze versiunii extractiviste, excesiv birocratizate și comercializate a universității pe care sistemul capitalist o impune ca fiind singura posibilă. Mark Fischer poate servi, probabil, ca unul dintre cele mai radicale exemple și memento-uri.²⁶ O violență care nu afectează doar corpul și carnea, ci depășește (viața ca atare), afectând sufletul. Rezultatul nu este doar epuizarea psihologică, ci o anihilare silențioasă a vitalității și imaginației sub masca productivității abstracte care sufocă - ceea ce bell hooks a descris ca fiind bucuria și potențialul transformator al învățării și al acțiunii. Este suficient să părăsim contextul european sau anglo-saxon pentru ca această bucurie și acest potențial transformator să devină evidente. Creativitatea africană, asiatică și a altor contexte din afara Occidentului dovedește că o ecologie diversă de pedagogii expansive și spiritual revigorante nu este doar posibilă, ci și necesară pentru a contesta creșterea canceroasă a monoculturilor globale careucid încet corpul colectiv.

Cum poate fi atenuată o astfel de violență spirituală? Dacă iluzia conectivității oferită de social media, în timp ce în realitate suntem separați, nu a făcut decât să agraveze simptomele, activismul recent și

acțiunile colective au adus oamenii din nou în stradă. Ei realizează că nu mai vor să observe și să se conformeze pur și simplu impunerilor guvernamentale, că pot de fapt să-și ridice vocea și să-și apere principiile. Totuși, această rezistență nu se realizează atât de ușor prin acțiuni individuale. Impuneri precum definițiile extinse ale antisemitismului, care reduc la tăcere aproape toate disidențele academice din Germania și din alte țări, pot fi contestate cu greu la nivel individual. Acest lucru trebuie făcut colectiv. În timp ce violența spirituală determină oamenii să acționeze din frică, Hooks sugerează că acțiunea colectivă ghidată de iubire și grijă poate deveni în cele din urmă un antidot pentru o astfel de condiție. Păstrarea unei cetățenii constitutive și a elasticității gândirii și acțiunii contestă rigiditatea și impermeabilitatea cotidianului: Walter Benjamin a juxtapus impermeabilitatea fascismului conceptului de *porozitate*, celebrând posibilitatea de a deveni un teatru al constelațiilor noi, neprevăzute. Se evită amprenta a ceea ce este definitiv. Nicio situație nu pare destinată să dureze pentru totdeauna, nicio figură nu afirmă că este „așa și nu altfel”.²⁷

Propriile experimente cu pedagogiile alternative datează din 2009, din perioada disertației mele, când am explorat practici de educație radicală în Italia și nu numai – redescoperind figuri precum Asja Lăcis, Lorenzo Milani și Riccardo Dalisi. Înființarea unei grădinițe inspirate de Steiner la Veneția și colaborarea cu artiști precum René Gabri și Ayreen Anastas în cadrul proiectului *Disobedience Archive (Arhiva Nesupunerii)* al lui Marco Scotini mi-au oferit cadre concrete pentru punerea teoriei în practică.

Totuși, întâlnirea mea cu activistul Mel King – adesea numit „bunicul dezvoltării comunitare” – în timpul mișcării *Occupy Boston* din 2011 a fost cea care m-a transformat cu adevărat. În fața unui grup restrâns de oameni, King a scris cuvântul „Politică” pe tablă, explicând că „I” (eu) ne reprezenta pe fiecare dintre noi, în timp ce polis însemna orașul, colectivul. Pentru el, comunitatea nu era o abstracție, ci o practică trăită, întruchipată, de îngrijire și coexistență. Această întâlnire a oglindit, prin caracterul său imediat și călduros, pedagogiile indigene descrise de Linda Tuhiwai Smith: „Tradițiile orale rămân una dintre cele mai importante modalități de a dezvolta încrederea, de a împărtăși informații, strategii, sfaturi, contacte și idei.”²⁸ Mel King a indicat, de asemenea, că grădinițitul și îngrijirea comună a pământului erau unele dintre instrumentele care uneau diferite comunități.²⁹ În *Homegrown*, criticii culturali bell hooks și Amalia Mesa-Bains reflectează asupra legăturilor înnăscute dintre culturile negre și latino-americane, construind o declarație de solidaritate radicală.³⁰ King, în scrierile sale, vorbea despre un spațiu în care toate triburile sunt binevenite. Ce mi s-a părut curios a fost faptul că, în timpul dialogului cu King, conceptele teoretice de nesupunere și ieșire nu erau doar înțelese de el, ci trăite și personificate prin activismul său comunitar. El nu avea nevoie să se ascundă în spatele unor construcții teoretice incompreensibile, menite să pună o distanță între un expert și un neexpert. Datorită deschiderii și capacității sale de a asculta, s-a creat imediat un sentiment de încredere, înțelegere profundă, sprijin reciproc și împărtășire. Acest lucru mi s-a părut a fi în contrast direct cu practicile instituțiilor academice și conferințelor, unde adversarii încearcă să se întrecă unii pe alții. Un astfel de climat este necesar pentru creșterea reciprocă, în loc de polemicele egoiste obișnuite și acrobațiile intelectualismului competitiv. Cartea lui King, *Chain of Change*, adună și prezintă ideile sale transformatoare într-un limbaj simplu și puternic. O dovadă a abordării deschise și ospitaliere a lui King față de oameni și idei este faptul că în fiecare duminică organiza un brunch gratuit, deschis tuturor. Generozitatea, solidaritatea și dorința de a împărtăși nu necesită un efort prea mare și sunt forțe cu un mare potențial de transformare. Frecvența tot mai mare a situațiilor de urgență și a momentelor de criză ar trebui să ne învețe și să ne reamintească tocmai acest potențial transformator.

În timpul perioadei de carantină impuse de pandemia COVID-19, am inițiat un experiment colectiv împreună cu studenții mei de la masteratul de Studii Curatoriale de la NABA: un departament fictiv de Studii Critice. Inspirat de fictiva „Universitate din Muri” a lui Benjamin și Scholem, proiectul nostru a folosit aparența autorității instituționale pentru a crea un spațiu de învățare cu adevărat orizontal. Ne-am întâlnit online, am creat propriul logo, am conceput împreună materialele grafice și am organizat grupuri de lectură și discuții. Una dintre adunările noastre curatoriate – parte a platformei *Museum*

of Care fondată după moartea lui David Graeber – s-a dovedit a fi deosebit de revelatoare. Un participant din Kashmir, vorbind dintr-o tabără de refugiați în timpul unei stări de urgență, a așteptat răbdător până la ora 3 dimineața pentru a împărtăși cântecul său de rezistență. Gestul său discret, realizat sub amenințarea violenței militare, a zdruncinat aroganța și nepăsarea noastră academică occidentală. Ne-a reamintit ce înseamnă cu adevărat grija și ascultarea. Din această întâlnire a rezultat *The Pedagogies of Care*, o serie de întâlniri online care explorează practici alternative de învățare, ascultare și sprijin reciproc. Am testat în continuare astfel de strategii în calitate de profesor rezident la școala de vară WHW din Zagreb în 2024 și de colaborator la școala de vară de la Savvalja (Savage), organizată de Programul de masterat în Studii Curatoriale al Academiei de Artă din Letonia. Bazându-se pe epistemologii indigene, precum conceptul lui Leroy Little Bear de flux constant și timp ciclic³¹, aceste ateliere au testat metode practice – profanare, piratare informatică, pedagogii itinerante, para-găzduire și rudenie – care pun în prim plan relaționalitatea în detrimentul ierarhiei.

În cercetarea mea actuală, propun extinderea acestor experimente prin intermediul Institutului nomad de Cunoaștere Împărtășită. Bazându-se pe reflecțiile lui Walter Benjamin și ale Asjei Lăcis asupra pedagogiei antifasciste, acest proiect se întreabă dacă *porozitatea* – metafora lui Benjamin pentru deschidere – poate servi ca o forță opusă impermeabilității sistemelor autoritare. Ar putea estetica și practicile întrupate să redeschidă spații de libertate în cadrul structurilor educaționale care au devenit rigide și excluzive? Cred că avem toată tehnologia și expertiza necesare pentru a încerca să reconstituim ceva similar cu Hedge Schools, școlile itinerante din Irlanda, sau pentru a ne inspira din visele anarhiste ale lui Trocchi pentru renașterea unui milion de minți. În încheierea acestui eseu și la începutul cercetării mele doctorale, mă bazez pe trei citate care, pentru mine, sugerează posibile căi de urmat.

Radha D’Souza, în eseuul său *What Could Activist Scholars Learn from Rumi* („Ce ar putea învăța cercetătorii activiști de la Rumi”), contrastează rigiditatea intelectuală a mediului academic cu înțelepciunea întruchipată a poezilor-sfinți care au trăit dincolo de granițele instituționale.³² În mod similar, bell hooks concepe educația ca pe o practică a libertății – un act transgresiv care depășește granițele rasei, clasei și genului. Recenta reducere la tăcere a studenților care protestau împotriva genocidului din Gaza a scos la iveală complicitatea multor universități cu puterea statului și a corporațiilor, dar a revelat și prezența a ceea ce Fred Moten și Stefano Harney numesc „the undercommons”: cei care rezistă din interior, răsturnând instituția prin grijă, fugacitate, nesupunere și imaginație. Așa cum concluzionează D’Souza:

Cercetătorii activiști doresc, mai presus de orice, să prevină Holocaustul și Hiroshima. Pentru a face acest lucru în mod eficient, ei trebuie să se confrunte cu premisele fundamentale ale modernității europene contemporane. Nu este posibil să ne întoarcem la același „duopol” al cunoașterii, al resurselor conceptuale și al perspectivelor pentru a găsi soluții care să îl depășească. Einstein a spus că nicio problemă nu poate fi rezolvată de la același nivel de conștiință care a creat-o... Cercetătorii activiști trebuie să privească mai departe, către tradițiile intelectuale care au susținut abordări nondualiste „contra Iluminismului” ale problemelor sociale... Poate că, în adâncul sufletului, cercetătorul-activist tânjește să fie un profesor-activist care tratează lumea ca pe sala noastră de clasă. ... Cercetătorii activiști sunt „profesori activiști” în căutarea unui mesaj și a unui mijloc de comunicare? Cercetătorul activist este oare un profesor închis între zidurile de fier ale cercetării științifice? Cum altfel putem evada din închisoare decât „făcând-o pur și simplu”?

În cel mai recent text al său, Giorgio Agamben întreabă „Unde suntem?” și răspunde:

În iad... Ce putem face în acest iad? Nu prea multe sau nu doar, așa cum spunea Italo, să păzim o bucată de bine, ceea ce în iad nu este iad [...] Mai degrabă, să ne oprim, să tăcem, să observăm și, la momentul potrivit, să vorbim, să rupem cortina de minciuni pe care se sprijină iadul. Pentru că iadul în sine este o minciună, minciuna minciunilor care împiedică

trecerea către non-iad, către ceea ce există în mod fericit, simplu, anarhic. Către ceea ce nu a fost niciodată, iadul acoperă mereu cu modul său de a fi, ca și cum nu ar exista altă posibilitate în afara gropilor și cercurilor în care ai fost întotdeauna înscris în mod necesar, fie că ești punctul, pragul, unde ceea ce este încetează să mai fie, unde izvorăște posibilul, singura realitate adevărată.³³

În cele din urmă, revenind la versurile unei alte piese de-ale lui Reynolds, am putea încheia prin a îmbrățișa insistența ei asupra nesupunerii atât ca pedagogie, cât și ca etică:

Nu-i frumos să blochezi ușa,
Nu-i frumos să ajungi la închisoare,
Există modalități mai frumoase de a o face,
Dar modalitățile frumoase întotdeauna eșuează.
Nu e frumos, nu e frumos,
Ne-ai spus o dată, ne-ai spus de două ori,
Dar dacă acesta e prețul Libertății,
Pe noi nu ne deranjează.³⁴

Note:

[1] bell hooks, *Teaching to Transgress: Education as the Practice of Freedom* (New York: Routledge, 1994), 11.

[2] Malvina Reynolds, "Little Boxes," recorded 1962, Folkways Records, FS 857.

[3] Michel Foucault, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, trans. Alan Sheridan (New York: Vintage Books, 1977).

[4] Magnús Pálsson, citat în "An Absence Also Implies a Positive," *Artforum*

[5] Bertolt Brecht, *Lehrstücke* (Berlin: Suhrkamp Verlag, 1967).

[6] Walter Benjamin și Asja Lācis, "Program for a Proletarian Children's Theatre," în *Selected Writings, Volume 2: 1927–1934*, ed. Michael W. Jennings, Howard Eiland, și Gary Smith (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1999), 201–206.

[7] Paulo Freire, *Pedagogy of the Oppressed*, trans. Myra Bergman Ramos (New York: Continuum, 1970).

[8] Augusto Boal, *Theatre of the Oppressed*, trans. Charles A. McBride și Maria-Odilia Leal McBride (New York: Theatre Communications Group, 1985).

[9] Ivan Illich, *Deschooling Society* (New York: Harper & Row, 1971).

[10] Joseph Beuys, *Free International University: Documents from the FIU Archive* (Düsseldorf: FIU, 1974).

[11] Alexander Trocchi, "The Invisible Insurrection of a Million Minds," în *Sigma Portfolio 1* (London: Project Sigma, 1962).

[12] la paperson, *A Third University Is Possible* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017), 5–8.

[13] Kristina Lee Podesva, "A Pedagogical Turn: Brief Notes on Education as Art" <https://fillip.ca/content/a-pedagogical-turn> (Summer, 2007); Salon Discussion: 'You Talkin' to me? Why art is turning to education, <https://archive.ica.art/whats-on/salon-discussion-you-talkin-me-why-art-turning-education/index.html> (July 2008); Irit Rogoff, "Turning," *e-flux journal* 0 (November 2008).

[14] Jacques Rancière, *The Ignorant Schoolmaster: Five Lessons in Intellectual Emancipation*, trans. Kristin Ross (Stanford, CA: Stanford University Press, 1991).

[15] Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics* (Dijon: Les Presses du Réel, 1998).

[16] Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship* (London: Verso, 2012).

[17] Stefano Harney și Fred Moten, *The Undercommons: Fugitive Planning and Black Study* (New York: Minor Compositions, 2013).

[18] Françoise Vergès, *A Programme of Absolute Disorder: Decolonizing the Museum* (London: Pluto Press, 2024).

[19] Giorgio Agamben, *In Praise of Profanation, in Profanations*, trans. Jeff Fort (New York: Zone Books, 2007), 73–92.

[20] Katharina Rutschky, *Schwarze Pädagogik: Quellen zur Naturgeschichte der bürgerlichen Erziehung* (Frankfurt am Main: Ullstein, 1977).

- [21] Alice Miller, *For Your Own Good: Hidden Cruelty in Child-Rearing and the Roots of Violence*, trans. Hildegarde and Hunter Hannum (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1983).
- [22] Gabor Maté, *The Myth of Normal: Trauma, Illness, and Healing in a Toxic Culture* (New York: Knopf, 2022).
- [23] Félix Guattari, *Molecular Revolution: Psychiatry and Politics* (New York: Penguin, 1984).
- [24] Donna Haraway, "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective," *Feminist Studies* 14, no. 3 (1988): 575–599.
- [25] David Graeber, *Bullshit Jobs: A Theory* (New York: Simon & Schuster, 2018).
- [26] Mark Fisher, *Capitalist Realism: Is There No Alternative?* (Winchester, UK: Zero Books, 2009).
- [27] Walter Benjamin, "Naples," in *Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*, trans. Edmund Jephcott (New York: Schocken, 1978), 163–173.
- [28] Linda Tuhiwai Smith, *Decolonizing Methodologies: Research and Indigenous Peoples*, 2nd ed. (London: Zed Books, 2012).
- [29] Mel King. *Chain of Change: Struggles for Black Community Development*. Boston: South End Press. 1981
- [30] bell hooks și Amalia Mesa-Bains, *Homegrown: Engaged Cultural Criticism* (New York: South End Press, 2006).
- [31] Leroy Little Bear, "Jagged Worldviews Colliding," in *Reclaiming Indigenous Voice and Vision*, ed. Marie Battiste (Vancouver: UBC Press, 2000), 77–85.
- [32] Radha D'Souza, "What Could Activist Scholars Learn from Rumi?" *Journal of Critical Studies in Education* 4, no. 2 (2020): 45–58.
- [33] Giorgio Agamben, "Where Are We Now?" în *Where Are We Now?* (London: Eris Press, 2021), 3–6.
- [34] Malvina Reynolds, "It Isn't Nice," *Malvina Reynolds Songbook* (San Francisco: Schroeder Music, 1967).

Andris Brinkmanis este critic de artă și curator, născut la Riga și stabilit la Brunate și Milano. Este lector senior și coordonator al programului de Masterat în Arte Vizuale și Studii Curatoriale la NABA, Milano, profesor invitat la Cursul de Curatoriat al Academiei de Artă din Letonia și doctorand la Academia de Artă și Design HDK-Valand din cadrul Universității din Göteborg (HDK-Valand), în parteneriat cu NABA. În 2021 a curatoriât și editat volumul „Asja Lācis. L'agitatrice rossa. Teatro, femminismo, arte e rivoluzione” (Meltemi, 2021). Cele mai recente proiecte curatoriale ale sale includ „South&Porosity” (Istituto Italiano per gli studi filosofici, Napoli, 2024), „Recombinant Ecologies” (PAV, Torino, 2024), „Over Exposed” (Museo Irpino, Avellino, 2023) și „Panoptic Garden”, un program public intensiv de o săptămână pentru Pavilionul Uzbekistanului la Bienala de la Veneția, realizat împreună cu Sara Raza (Veneția, 2022). Alte proiecte notabile sunt „Infancy and History” (OCAT, Beijing, 2019), „Signals from Another World. Asja Lācis and Children's Theatre” (AVTO, Istanbul, 2019), „Asja Lācis. Engineer of the Avant-Garde” (Biblioteca Națională a Letoniei, 2019) și „2nd Yinchuan Biennale. Starting from the desert Ecologies on the Edge”, alături de Marco Scotini (Yinchuan, China, 2018). De asemenea, a lucrat la „Mei Lan Fang and The Soviet Theatre” (proiect de cercetare pentru „The Szechwan Tale. Theatre and History” la prima Bienală din Anren, China și la Milano, în 2018), „Signals from another world. Asja Lācis Archives” (Documenta 14, Kassel, 2017) și „Disobedience Archive (The Park)”, cu Marco Scotini (SALT, Istanbul, 2014). Brinkmanis a colaborat cu reviste și publicații precum *Corriere della Sera*, *Alfabeto 2*, *Flash Art International*, *Monument to Transformation*, *SOUTH as a State of Mind*, *Studija* și *Vector*, cercetarea sa fiind concentrată pe educația alternativă și pe relația dintre educație și cultura vizuală.

WHAT COULD/SHOULD CURATING DO (CE AR PUTEA/AR TREBUI SĂ FACĂ CURATORIATUL)

Biljana Ciric

Introducere

În acest text voi reflecta asupra modurilor de gândire și practică curatorială propuse de programul educațional *What Could Should Curating Do (Ce ar putea și ar trebui să facă curatoriatul)*, pe care l-am înființat în 2018. În cadrul programului educațional WCSCD activăm întrebări precum: ce cunoștințe considerăm a fi cele mai valoroase și cum sunt acestea prioritizate? Prin educație și mentorat formăm o imagine mentală a unui anumit mod de a fi. Ce fel de om (și aici puteți adăuga, ce fel de curator sau artist) primește sprijin prin sistemele noastre? Pandemia, diviziunile geopolitice, războaiele care apar și devin parte din viața noastră de zi cu zi, tulburările constante în care violența devine normalizată sporesc nevoia de a ne imagina cum putem deveni un alt fel de oameni, de a începe să ne angajăm în diferite forme de cunoaștere și înțelegere, de a crea noi conexiuni precum și forme de a ne reuni. Deci, ce vrem să spunem când întrebăm „*Ce ar putea și ar trebui să facă curatoriatul?*” Propunem această întrebare pentru a ne angaja în practici și a încuraja curatoriatul să rămână dinamic și receptiv la lumea din jurul nostru, ancorat în grija față de ceilalți.

WCSCD este o încercare ironică de a institui. Astfel, WCSCD se raportează la tradițiile formelor de instituire ale artiștilor de-a lungul istoriei, folosind și strategia de a performa stabilitatea pe care o propun instituțiile, definindu-le ca atare, iar imaginea dezvăluită lumii exterioare oferă libertatea de a corupe așteptările față de această definiție a instituției. Jodi Byrd, academiciană americană de origine indigenă, ne reamintește că atunci când gândim, citim și ne imaginăm altfel, nu putem pierde din vedere celelalte locuri; că trebuie să menținem împreună temporalul și spațialul.¹ Intenția WCSCD a fost să activeze la nivel internațional și să formeze diferite conexiuni dincolo de granițele statelor naționale, dar să rămână în același timp localizat, situat. WCSCD este situat în Serbia, o țară definită ca fiind în tranziție către democrația europeană, de care ne îndepărtăm pe zi ce trece. WCSCD este un program pentru artiști și curatori, deoarece în multe locuri unde infrastructura artistică este inexistentă sau slabă, aceste poziții se contopesc și se completează reciproc.

Înființarea WCSCD a fost inspirată de prima mea experiență de a curatoria o expoziție internațională în Serbia, în 2017, la Centrul Cultural din Belgrad. Această experiență de producere a unei expoziții mi-a permis să înțeleg modul în care funcționează sistemul artistic public în țară și condițiile modeste ale resurselor de producție a expozițiilor. În condițiile unor resurse limitate din punct de vedere economic, dar și foarte limitate din punct de vedere relațional la nivel global, producția de expoziții, în special de expoziții internaționale, mi s-a părut că epuizează resursele locale modeste, care, dacă ar fi utilizate în mod diferit, ar putea aduce beneficii mai profunde ecosistemului artistic local și ar putea crea legături mai strânse cu comunitățile artistice internaționale. Această experiență m-a determinat

să mă gândesc cum aş putea contribui în mod diferit, iar această linie de gândire m-a determinat să construiesc acest program educațional.

Situarea practicii

În Serbia, majoritatea instituțiilor publice de artă funcționează încă după modelele din anii 1970, care în ultimele patru decenii nu au reușit să rămână dinamice și să se transforme în funcție de nevoile vremii și ale comunităților și au fost complet absorbite și manipulate de politică, fiindcă cei de la conducere au avut întotdeauna legături cu partidul de guvernământ. Începând cu anii 1990, instituțiile publice de artă din Serbia au eșuat în mod constant să creeze o legătură semnificativă cu comunitatea internațională mai mare și să găsească modalități de a contribui la practica artistică locală, oferind grija și spațiul necesare pentru a cultiva gândirea și practica. Finanțarea publică este redusă și aproape inexistentă, sectorul artistic independent depinzând în mare măsură de granturile acordate de Creative Europe care se bazează pe logica proiectelor, conform căreia trebuie să bifezi diferiți parametri pentru a obține granturi, precum și forme de vizibilitate. Sectorul privat este atât de mic încât nu face niciun efort să gândească ecosistemul artistic ca un întreg și modul în care poate contribui, ci rămâne în logica micilor afaceri. Majoritatea actorilor din acest domeniu se concentrează pe propriul program expozițional produs anual, în timp ce finanțarea pentru acel program anual este anunțată în primăvara aceluiași an, când programul ar fi trebuit să înceapă deja, ceea ce face ca instituțiile să fie aproape paralizate. Aceste condiții nu sunt favorabile pentru înființarea unei noi instituții cu angajament pe termen lung sau, așa putea spune, sunt foarte provocatoare și necesită mult mai mult timp pentru a încerca modalități de a face lucruri literalmente ieșite din tipare.

Gândirea practicii de producție a unei expoziții

Continuarea relațiilor bazate pe logica temporală a expoziționarului lasă foarte puțin spațiu pentru renunțarea la anumite practici instituționale și crearea de zone de contact care să le afecteze instituția și relațiile sale.² Aceste relații nu se referă doar la resurse, ci și la negocierea și construirea de spații de posibilități comune. Aceste relații sunt pline de tensiuni care duc la posibilități neașteptate.³ Acest tip de relație poate apărea doar atunci când ambele părți au nevoie de un angajament de acest fel. Instituțiile trebuie să aibă o dorință de auto-reflecție și de a-și pune constant la îndoială propria poziție. Ele trebuie să-și permită să fie vulnerabile și să se lase afectate, dar pot oare? Cine deschide aceste fisuri? Acest lucru trebuie să vină din interior. Ar trebui să fie un proces lung de experimentare care să meargă dincolo de reprezentarea și stabilizarea relațiilor prin strategia mai sigură a producerii de expoziții. Ar trebui să fie un proces care să genereze spațiu pentru negociere, lucrând în direcția decolonizării modurilor noastre de lucru și a practicilor deja stabilite.

Am învățat, de asemenea, că expozițiile se află în centrul unui muzeu sau al unei instituții de artă și că numai atunci când reinventăm ritualuri precum expoziția putem dezvolta noi modele instituționale. Ritualurile și punerea lor în practică comunică valorile societății noastre. Cercetătoarea germană Dorothea von Hantelmann susține că muzeele care funcționează sub forma expozițiilor sunt un răspuns la parametrii socio-economici ai societăților industriale occidentale. Ea scrie,

Libertatea individuală este forța emancipatoare care detașează oamenii de legăturile sau obligațiile considerate și resimțite ca fiind prea rigide și puternice. Iar muzeul – ca ritual modern și liberal – funcționează în același mod. Aceleași regimuri de separare care conduc mișcarea modernă sunt, de asemenea, înscrise în acest format. Opera de artă expusă este un obiect care a internalizat acte de separare: este ex-pusă – adică scoasă din rețelele sale preexistente de semnificație sau utilizare. Actul de extragere a operei din contextul său original este constitutiv pentru formatul expozițional. [...] Ritualizează mișcările de separare care formează atitudinea fundamentală a modernității occidentale – o abordare care s-a dovedit extrem de productivă în societățile moderne.⁴

Indiferent cât de mult extindem formatul unei expoziții, caracteristicile sale esențiale rămân aceleași. Ar fi posibil să rupem formatul expozițional pentru a defini noi ritualuri și modele instituționale pentru viitor, inițiind o separare lentă de tradițiile occidentale moștenite care au fost implementate în întreaga lume.

Pandemia a accelerat acest tip de gândire, orientând discursul artei și valorile sale către sustenabilitate, drepturi pentru cultură precum și drepturi pentru natură, și acordând prioritate multor alte voci, inclusiv celor ale popoarelor indigene, dar și imaginând voci non-umane. De asemenea, a divizat societățile în blocuri geopolitice, a stimulat narațiunile naționaliste și a lărgit decalajul dintre cei privilegiați și cei care nu sunt.

Curatorul Chus Martinez reflectă asupra faptului că lumea nu s-a schimbat în bine, și dealtfel nici noi.⁵ Ne aflăm la începutul tranziției. Modul de viață pe care îl cunoșteam se va schimba, ținând cont de o serie de întrebări ecologice, economice și etice care au ieșit la suprafață din cauza pandemiei. Această tranziție lentă va influența modul în care trăim și relaționăm unii cu alții, dar și ritualurile pe care le practicăm în artă și cultură.

În timp ce scriu acest text, în iulie 2025, în toată Serbia au loc proteste de șapte luni, străzile și autostrăzile sunt blocate în mod constant, studenții și profesorii sunt arestați. Cum să continuăm să lucrăm în aceste condiții dificile și să rămânem relevanți? Încă mă lupt să răspund la această întrebare, dar știu că trebuie să ne implicăm în această situație dificilă, deoarece condițiile noastre de lucru nu vor fi mai ușoare în viitor. Cum să practicăm activitatea curatorială sau artistică în aceste condiții și unde? Unde ar trebui să își îndeplinească instituția rolul ei, atunci când toată lumea este în stradă? Expozițiile mai pot fi relevante în aceste condiții sau de ce noi modele avem nevoie? Cum să răspundem în mod semnificativ și să nu rămânem paralizați de ceea ce se întâmplă în jurul nostru?

Înțelegerea curatorialului

Rolul curatorului și importanța pe care a căpătat-o în ultimele trei decenii sunt încorporate într-un proces de selecție. Acest act de selecție a fost întărit de transformarea societății occidentale în a doua jumătate a secolului al XX-lea, dintr-o societate a penuriei într-una a abundenței, impulsivă în mare măsură de dominația colonială euro-americană și de capitalismul occidental. Tranziția de la economii de piață bazate pe ofertă la economii de piață bazate pe cerere a creat spațiul necesar pentru apariția profesiei de curator contemporan în Europa și America de Nord.⁶ Aceasta a permis o selecție bazată nu numai pe scop, ci și pe preferințe estetice. Această schimbare în cadrul societății a modificat felul în care ne raportăm unii la alții și a schimbat, de asemenea, înțelegerea rolului curatorial, de la îngrijirea unei colecții până la selectarea, organizarea și producerea de cunoștințe despre lume, adesea din perspective occidentale.

Scriind despre relații, savanta tongană Cresantia Frances Koya Vaka Uta ne reamintește că „oamenii din Tonga obișnuiau să măsoare sărăcia nu în termeni monetari, ci în termeni de relații. Ești sărac dacă nu ai relații bune”.⁷ Pe măsură ce societățile noastre fac tranziția spre bogăție materială pentru foarte puțini și penurie pentru majoritate, modul în care *ne pasă*, în loc să adâncim diferențele deja existente între cei privilegiați și cei defavorizați, rămâne o chestiune legată de observația lui Koya.⁸ Ea aduce în prim-plan importanța relațiilor sociale, mai degrabă decât acumularea de bogăție/capital, și detașarea de acea gândire spațială deschisă care aduce relaționarea în prim-planul modului nostru de a trăi și de a ne imagina viitorul. În ultimii ani, curatori și artiști precum Badovinac, Zoe Butt, ruangrupa și Red Conceptualismos del Sur au scris și pus în practică importanța relațiilor în cadrul artelor și a modului în care aceste relații formează spații de coexistență și sprijin reciproc.⁹ Aceste forme de relaționalitate au permis mai multe denumiri, precum camaraderie, prietenie, solidaritate sau *lumbung*.

Programul educațional este pentru mine unul dintre răspunsuri și un instrument posibil pentru a reveni la loc(ul de origine), un instrument pentru a crea legături, pentru a atrage profesioniști și

a-i re-introduce în practicile care încă fac diferența la nivel local, prin existența lor modestă, care altfel ar fi invizibilă. A devenit o modalitate de a rămâne conectați. Înțeleg programul educațional ca o invitație de a ne cunoaște mai bine, dar și de a ne împărtăși reciproc ceea ce facem și cu ceea ce ne confruntăm. În aceste conversații, apare dorința de a petrece timp împreună. Petrecând timp împreună, încercăm să găsim aliați în luptele și visurile noastre, cu care să parcurgem împreună această călătorie. Când spun „împreună”, mă gândesc la participanții la program, dar și la mentorii programului, vizitatori și oaspeți, precum și la consilierii care contribuie pe diferite niveluri la menținerea acestui spațiu împreună.

Practica ciclică prin repetiție

Programul educațional are un mod repetitiv de cicluri, iar această repetiție oferă stabilitate, dar, în același timp, permite înțelegerea locului și a nevoilor acestuia. Permite crearea de legături intergeneraționale între participanții la program și mentori, care continuă și după finalizarea programului. Ciclurile programului sunt sezoniere și se bazează pe gândirea feministă, concentrându-se pe acțiuni cotidiene care adesea nu sunt eroice, sunt cufundate în practici de comunicare în proximitate și opuse observării vieții de la distanță. Practicile cotidiene tind să scape spectacolului și sferelor vizibile ale producției și consumului în cadrul artelor.¹⁰ (Desigur, în logica proiectului stabilită de majoritatea finanțatorilor, evitarea spectacolului și a regimului vizibilității înseamnă, de asemenea, că probabil nu veți fi finanțați). Începem programul o dată la doi ani, la sfârșitul verii și începutul toamnei, petrecând împreună o perioadă lungă de timp, învățând, acumulând experiențe. Iarna suntem despărțiți fizic, dar conectați, acordându-ne timp pentru ca acele experiențe să se concretizeze, iar în primăvară ne reunim cu scopul de a practica acea cunoaștere concretizată. Eu înțeleg curatorialul ca pe un verb, un termen al acțiunii, ceea ce înseamnă că nu este suficient să predici, ci trebuie să practici ceea ce spui, acceptând toate provocările posibile care vin odată cu acesta.

Metodologia programului

Nu vorbim despre realizarea de expoziții, deoarece cei care ajung în program au participat deja la sistem și înțeleg cum funcționează sistemul artistic și vin cu nevoia de a gândi dincolo de parametrii și ritualurile existente. Majoritatea participanților vin la acest program cu înțelegerea că practica curatorială, în rezultatul său cel mai vizibil în cadrul ritualului instituțional – expoziția – beneficiază de spațiu și oportunități reduse de a extinde acel ritual la altceva, de exemplu, extinzându-l în termeni de timp, buget, dinamică, ritmuri și relații. Prin program punem întrebări, de genul: Ce se întâmplă dacă nu avem nevoie de acel spațiu fizic sau dacă avem nevoie de mai mult sau mai puțin timp? Ce se întâmplă dacă avem nevoie doar de un refugiu, nu de un moment expoziționar? Putem redefini scopul expozițiilor? Putem practica expoziția ca o oportunitate de învățare care ne va permite soluții structurale pe termen lung la problemele cu care ne confruntăm? Cum să folosim puterea curatorială pentru a crea decalaje, pentru a permite testarea diferitelor moduri de lucru și, în cele din urmă, acceptarea lor în ritualurile instituțiilor de artă și ale sistemului artistic în general? Cum poate fi implementată schimbarea în mod practic? Ce noi conexiuni și alianțe pot fi create pentru a îmbunătăți lumea artei pe care o cunoaștem deja?¹¹

Abordez programul din perspectiva curatorială cu scopul de a crea în primul rând un spațiu sigur. Un spațiu sigur pentru a împărtăși și a fi vulnerabili. Cercetând diferite formate de reuniune, am învățat că momentele de vizibilitate pot corupe relațiile, astfel încât programul nu vizează niciun rezultat final vizibil. Adoptarea unor moduri lente de lucru ca element central al metodologiei programului – rămânerea în proces și acordarea de timp, a fi împreună și a avea grijă unii de alții – ne-a permis să așteptăm până când am fost pregătiți să ne reunim într-un moment public, care ar fi putut fi o expoziție, dar ar fi putut fi la fel de bine și un protest, un adăpost sau pur și simplu o continuare a „mersului împreună”. Faptul că nu i se dă un nume amână definirea a ceea ce ar putea fi sau ar putea deveni, permițând relațiilor să evolueze fără presiunea „ieșirii în public” printr-unul dintre formatele

prestabilite pentru expoziții și evenimente artistice. Ne oferă timp să ne imaginăm ce ar putea deveni acel moment, ascultând în mod dinamic vremurile în care trăim. Prin urmare, un moment public al programului este înțeles nu ca un scop final sau o destinație finală, ci mai degrabă ca o parte a călătoriei către co-imunitate, care este legată de schimbările structurale pe care le încercăm, față de care eșuăm și din care învățăm fără teamă.

Programul pune accentul și pe cunoașterea nu numai prin minte, ci și prin întregul corp, prin intermediul unei serii de ateliere și întâlniri organizate. Catherine Burke, profesor și cercetător în istoria educației, explică faptul că se pune accentul pe partea superioară a corpului nostru – mâinile, capul – ca și cum inteligența s-ar afla doar în cap.¹² Platforma Zoom a întărit această prezență virtuală a părții superioare a corpului, în timp ce noi făceam plimbări pentru a scăpa de durerile de cap cauzate de angajamentele virtuale. Burke ne reamintește, de asemenea, că „inteligența nu se află într-o singură parte a corpului, ci este distribuită în orice câmp de relații cuprins de prezența ființei umane într-o lume locuită.”¹³ Prin programul educațional, încercăm să activăm extremitățile corpului nostru, învățând să gândim nu numai cu capul, ci și cu stomacul, mâinile, picioarele sau urechile. Teoreticianul radical al educației, Paulo Freire, reflectă asupra faptului că, cunoașterea nu este un act neutru, nu doar din punct de vedere politic, ci și din punctul de vedere al corpului meu senzual. Corpul este plin de sentimente, emoții și gusturi, iar prin program noi deschidem un spațiu în care aceste emoții pot fi recunoscute drept cunoaștere.¹⁴

Unde trăiește o instituție de artă?

De la începutul programului, din 2018, am încercat să găsim o modalitate de a avea un spațiu urban permanent, dar nu am reușit din cauza lipsei de sprijin în acest sens în climatul politic și economic actual. Adelina Luft, curator și participantă la programul educațional WCSCD 2022/23, a curatoriat recent expoziția intitulată *JOY - spaces of being in common (Bucurie – spații să fim împreună)* la Lombardi—Kargl, Schleifmühlgasse 17, din Viena, prezentând lucrările WCSCD și ale altor inițiative, printre care session space (Brno), Krater (Ljubljana), Stația experimentală de cercetare pentru artă și viață (Siliștea Snagovului), Koletif Kaorle (Viena). Luft reflectează asupra problemei spațiului, pornind de la mica galerie în care are loc expoziția:

Invitația de a interveni într-un spațiu care măsoară mai puțin de patruzeci de metri pătrați, vizibil prin fereastră de pe stradă, ridică o serie de întrebări inevitabile în jurul problemelor legate de spațiu, scară și recunoaștere în cadrul politicii de producție culturală și artistică de astăzi. Aceasta reafirmă o situație dificilă mai amplă – resimțită într-un context european mai larg – de (in)accesibilitate la spații și excludere lentă dintr-un mediu urban în creștere rapidă prin reducerea și minimizarea sprijinului pentru activitatea artistică și culturală. Climatul politic și economic actual al piețelor imobiliare nereglementate, dezinteresul instituțional pentru susținerea infrastructurilor non-capitaliste pentru arte, împreună cu lipsa structurilor legale pentru implementarea formelor de democrație participativă și comunitară pentru cetățeni, obligă artiștii și lucrătorii din domeniul cultural să funcționeze în cadrul aceleiași logici competitive a piețelor neoliberale (certificate ca industrii creative) care favorizează productivitatea materială și abilitățile individuale, sau îi împinge încet către marginile orașelor, dacă nu chiar în mediul rural.¹⁵

După cum explică Luft, am experimentat o traiectorie foarte similară, neputând avea un spațiu pe care să îl putem susține în mediul urban, și am început să ne gândim care sunt celelalte spații pe care le putem coabita, cu cine și cum, ceea ce ne-a condus către bucata de pământ pe care activăm.

What Could Should Curating Do (Ce ar putea și ar trebui să facă curatoriatul) a debutat ca un proces de auto-reflecție încă din 2023, dezvoltând un model de instituție aflată între ecologiile urbane și rurale conectate la o bucată de pământ din centrul Serbiei, cu întrebarea: Ce înseamnă pentru o instituție de artă să devină custode al terenului? Acest proces de auto-reflecție este realizat printr-

un program educațional și implicarea pe termen lung a mentorilor programului, a colaboratorilor invitați, a participanților la programul educațional, a comunităților locale, a WCSCD și a absolvenților. Istoria ne-a învățat că cei care dețin pământul ajung să definească cine deține puterea. Pentru multe comunități, terenul nu era o marfă care putea fi cumpărată sau vândută, ci determina ceea ce era posibil din punct de vedere politic, economic și cultural pentru comunitate și viitorul acesteia. Ultimele două-trei secole ne-au învățat că acapararea de pământuri a dus la inegalități de gen și rasiale și la violență în întreaga lume, urmate de degradarea mediului. Pământul continuă să însemne putere, iar un viitor mai bun ar putea fi construit dacă pământul ar fi în serviciul întregii societăți.

Bucata de pământ pe care activăm se află în satul în care am crescut, situat la o oră și jumătate de Belgrad. Din punct de vedere istoric, acesta era locul în care Imperiul Otoman și Imperiul Austro-Ungar se întâlneau, despărțite sau legate de râul Zapadna Morava. Pământul al cărui custozi am devenit este fertil, cu multă mentă sălbatică și multe plante medicinale care cresc pe el. Pe lângă plantele medicinale, avem o livadă de pruni și meri. Este o zonă deluroasă, iar satul este întins. Cu ajutorul a doi arhitecți, Jelica Jovanovic și Sergio Monterro Bravo, am adaptat clădirea existentă, folosind în mare parte materiale găsite. Zona rurală a devenit locul în care gândim și practicăm, în armonie cu criza care ne definește viitorul: ce mâncăm și de unde provin alimentele noastre, unde sunt cultivate (ne aprovizionăm cu alimente de la săteni), unde ajung deșeurile noastre, câtă apă folosim pentru duș, ce plante sălbatice putem mânca, cum putem permite apropierea dintre oameni și ceea ce este mai mult decât uman.

Mai mult, relația noastră cu pământul a început cu o cercetare istorică asupra practicilor artistice din regiune care s-au orientat către mediul rural din diverse motive. Cercetarea a fost întreprinsă prin programul educațional al WCSCD 2023/2024, cu scopul de a înțelege ce a existat înaintea noastră și ce putem învăța din aceste practici. Cercetarea noastră s-a bazat pe vizite la fața locului, în mare parte la ruinele acestor comunități, și pe conversații cu diferiți membri. Prin prezența în mediul rural, învățăm să gândim și să practicăm un sistem ecologic care se bazează pe o relație cu pământul ca propunere pentru o nouă producție culturală. Învățăm încet să practicăm descentralizarea culturii, propunând o înțelegere a spațiului cultural ca spațiu social, recunoscând importanța marginilor ca teren fertil pentru schimbare. În același timp, faptul că suntem plasați în domeniul artelor ne oferă posibilitatea de a imagina diferite modele instituționale care provoacă imaginarul nostru colonial cu privire la cum ar trebui să arate instituțiile de artă și cum și unde apar acestea în lume, deschizând căi către modul de a practica schimbarea, fiind deschiși către gândirea și practicarea *instituirii* ca loc de învățare. Acesta este locul în care mulți se pot alătura și unde se creează în colectivitate noi imagini, inclusiv de către fermieri, femeile cele mai în vârstă din sat, copii, tâmplari locali, precum și noi, lucrătorii culturali. Această experiență a programului în mediul rural, care de obicei nu durează foarte mult, de la o săptămână la zece zile, lasă o impresie profundă participanților la program.

Către practici colective

Anul acesta, în timp ce ne continuăm angajamentul în mediul rural, deschidem un nou capitol de colectivizare, la invitația Cooperativei Sok din Novi Sad, de a ne alătura și a coabita în Spațiul Skup prin intermediul programului.¹⁶ Este o invitație de a dezvolta un proces relațional care va duce la noi modele de co-imunitate și, sper, la supraviețuire cu bucurie. Așa cum am menționat la începutul textului, pentru ca acest tip de relație să se realizeze, ambele părți au nevoie de un angajament de acest fel și de deschidere față de o punere constantă sub semnul întrebării a propriei poziții și posibilități. Cercetătorul indigen canadian Donald Dwayne ne reamintește că problemele legate de schimbările climatice și sustenabilitate nu sunt probleme pe care știința și tehnologia le pot rezolva. Sunt probleme de origine culturală și spirituală. Noi schimbăm lucrurile nu spunându-le oamenilor ce ar trebui să facă, ci schimbând modul în care trăiesc. Modul în care trăim noi. Această schimbare va fi un proces lent, la care vor contribui multe persoane. În acest proces, curatorialul rămâne fluid și situat: de la a strânge masa după ce mâncăm până la poveștile spuse copiilor, de la a permite odihna în timpul zilei de lucru până la udarea plantelor sau facilitarea diferitelor scenarii pentru o întâlnire.

Curatorialul ar trebui să rămână dinamic, întrebându-se în mod constant: Care este schimbarea pe care vrem să o facilităm? Cu această întrebare în inimile noastre, fiecare pas pe care îl facem ne va ghida spre transformarea la care visăm.

Economie

Aspectul economic este rar menționat când vorbim despre curatorial, dar cred cu tărie că acesta afectează cu cine, când și cum lucrăm. Aș dori să abordez acest aspect aici, deoarece a fost una dintre liniile de cercetare pe care încercăm să le abordăm și să le analizăm. La fiecare doi ani, viitorul programului, dar și viitorul participanților la program depind de condițiile financiare, de capacitatea acestora de a dedica timp și bani pentru a participa la program. Dificultățile economice și diferitele crize pe care le traversăm afectează profund tinerii colegi care doresc să participe la program. Diviziunea geopolitică globală reprezintă, de asemenea, o provocare pentru tinerii colegi și mobilitatea lor în sens economic, dar și pentru posibilitatea de a obține vize și de a rămâne cu noi. De la înființarea programului, am încercat diferite modele economice, încercând să găsim o modalitate de participare mai echitabilă, care de multe ori nu poate fi calculată strict în termeni monetari. Programul a stabilit parametrii conform cărora participanții plătesc sume diferite pentru program, în funcție de nivelul economic al țării lor. Participanții din țările cu venituri mici ar plăti o sumă diferită de cea din țările cu venituri medii sau mari, de exemplu, permițând tinerilor artiști și curatori din contexte locale diferite să participe la program și să contribuie la crearea de cunoștințe colective. Datorită acestei atenții speciale acordate economiei, programul a primit participanți din contexte diferite, de la marginea spațiului de distribuire a capitalului global, respectând multiplicitatea.

Plantarea semințelor

Nu avem răspunsuri la multe dintre întrebările pe care le adresăm. Procesul nostru de dezvoltare este lung și va dura generații întregi până când această cunoaștere colectivă ne va oferi soluții concrete, care sunt din nou plurale și contextualizate. Acum plantăm semințele, iar dacă ești plantat înseamnă că nu mori, ci vei încolți din nou. Vei crește, vei înflori, te vei înmulți, vei da roade și multe altele. Dacă ești plantat, acesta nu este sfârșitul, ci începutul. Plantăm aceste semințe prin programul nostru de întâlniri, ce permite rădăcinilor să crească pentru un nou început.

Note:

[1] Jodi Byrd, Eve Tuck, Maya Caspari, Ruth Daly & Rebecca Macklin, "On Being Committed to Indigenous Feminist Interventions: Jodi Byrd and Eve Tuck in conversation" [Despre angajamentul față de intervențiile feministe indigene: Jodi Byrd și Eve Tuck în dialog], *Parallax*, 2023, 229-247, p. 229.

[2] Citat de pe site-ul RedCSur <https://redcsur.net/>.

[3] 'Declaración Instituyente', RedCSur.

[4] Dorothea von Hantelmann, 'Art institutions as ritual spaces... A brief genealogy of gatherings', *Prelude to The Shed* [Instituțiile de artă ca spații rituale... O scurtă genealogie a adunărilor], *Prelude to The Shed* (New York: The Shed, May 2018).

[5] Chus Martinez, 'Just When the Caterpillar Thought the World Was Over, Became Butterfly' [Tocmai când omida credea că lumea s-a sfârșit, a devenit fluture], *Revista Mousse* (2023), accesată pe 2 decembrie 2023, <https://www.moussomagazine.it/magazine/just-when->

[the-caterpillar-thought-the-world-was-over-it-became-a-butterfly-part-i-chus-martinez-2023](https://www.moussomagazine.it/magazine/just-when-the-caterpillar-thought-the-world-was-over-it-became-a-butterfly-part-i-chus-martinez-2023).

[6] Dorothea von Hantelmann, 'Curatorial Paradigm', *The Exhibitionist – Journal on Exhibition Making*, 4 (2011): 6.4 (2011): 6.

[7] Dr. Cresantia Frances Koya Vaka'uta și Dr. Cynthia Chou, 'Rights of Cultures, Rights of Nature: Case Studies' [Drepturile culturilor, drepturile naturii: studii de caz], discuție, Convenția curentă #3Tabu/Tabu – *Cine deține oceanul*, NTU CCA Singapore, 27 ianuarie, 2018, video, <https://vimeo.com/423452178>.

[8] Aici, propun să înțelegem privilegiul ca pe o oportunitate de a accesa cunoștințe, de a împărtăși cunoștințe, de a fi ascultat, de a avea practica susținută și recunoscută ca fiind situată.

[9] Lumbung este termenul indonezian pentru hambar comunitar de orez, unde se depozitează surplusul. Acesta a fost punctul de plecare pentru ruangrupa, în calitate

de directori artistici ai documenta 15, pentru a gândi și practica construirea de resurse comune. documenta 15, lumbung 2022. În același timp, documenta 15 a fost văzută de unii ca prezentând simboluri rasiste și antisemite pe care le condamnm. <https://documenta-fifteen.de/en/lumbung/>.

[10] Stephen Johnstone, ed., *The Everyday* (Massachusetts: MIT Press, 2008). Sophie Scott-Brown, *Colin Ward and the Art of the Everyday Anarchy* [Colin Ward și arta anarhiei cotidiene], Londra: Routledge, 2022.

[11] Martinez, 'Just When the Caterpillar Thought the World is Over Butterfly' [Tocmai când omida credea că lumea s-a sfârșit].

[12] Catherine Burke, 'Colin Ward and Anarchist Educational Concepts of the 1960s and '70s: "We make roads by walking"' [Colin Ward și conceptele educaționale anarhiste din anii 1960 și 1970: «Facem drumul mergând pe jos»], 1 decembrie 2019, *Simpozionul Viitorul educației* organizat de HKW, Berlin, <https://archiv.hkw.de/en/app/mediathek/video/78504>.

[13] Burke, 'Collin Ward'.

[14] Myles Horton și Paulo Freire, *We Make the Road by Walking: Conversations on Education and Social Change* [Facem drumul mergând pe jos: Conversații despre educație și schimbare socială], ed. Brenda Bell, John Gaventa și John Peters (Philadelphia: Temple University Press, 1990), 23.

[15] Pentru mai multe detalii despre expoziție accesați următorul link: <https://www.lombardi-kargl.com/en/schleifmuhlgasse-17/exhibition/joy-1-spaces-of-being-in-common>

[16] S.K.U.P. - (Savez kolektivne umetničke prakse) S.K.U.P. adică Alianța Practicii Artistice Colective a luat naștere din nevoile diverselor părți implicate în viața artistică independentă din Novi Sad, cu accent pe găsirea unor modalități de gestionare colectivă a resurselor pe care aceste organizații culturale le pot genera împreună. Ideea gestionării colective a spațiilor de lucru și de prezentare, precum și utilizarea în comun a resurselor prin formarea unei alianțe de organizații, este stabilită drept una dintre prioritățile în căutarea unor modele durabile de funcționare.

Cooperativa Shock (Šok ZaDruga) este unul din principalele proiecte ale celui mai prominent fenomen activist artistic ce a marcat practica artistică sârbă în timpul războiului din fosta Iugoslavie și în perioada postbelică – Led Art (1993 - 2001). Centrul multimedia Led Art (MMC LED ART) redenumeste contextual Art Clinic (Clinica de Artă, 2002-2012) Cooperativa Shock. Programul său se desfășoară în prezent în cadrul a două spații de galerie din Novi Sad – Galeria Centrală a Cooperativei Shock și Shock Corridor. Ca formă, Šok Zadruga este un proiect, un colectiv artistic și o platformă pentru arta contemporană care se străduiește să evite o formulare și o structură clare.

Biljana Ciric este o curatoare interdependentă. A curatariat și inițiat retrospectiva artistului, curatorului, activistului și figurii de pionierat din Vietnam, Tran Luong, intitulată „Tam Ta - Soaked in the Long Rain”, co-organizată de Art Jameel, Govett-Brewster Art Gallery | Len Lye Centre și The Art Gallery of Western Australia (în turnee între 2025-2027). În prezent, poate fi vizitată și o expoziție și o cercetare despre cărțile de artist ca mediu în China, prezentată de ASE Foundation, Shanghai.

Ciric a fost curatoarea Pavilionului Republicii Serbia la a 59-a ediție a Bienalei de la Veneția (2022), prezentând expoziția personală „Walking with Water” a lui Vladimir Nikolic. A conceput cercetarea pentru prima Trienală Trans-Sud-Est Asiatică din Guangzhou, sub titlul „Repetition as a Gesture towards Deep Listening” (2021/2022). A fost co-curatoare a celei de-a treia ediții a Bienalei Industriale de Artă Contemporană Ural (Ekaterinburg, 2015), curator în rezidență la Kadist Art Foundation (Paris, 2015) și cercetător asociat la Henie Onstad Kunstsenter (Høvikodden, 2016). Expozițiile sale recente includ „An Inquiry: Modes of Encounter” prezentată de Times Museum, Guangzhou (2019); „When the Other Meets the Other Other” prezentată de Centrul Cultural Belgrad (2017); „Proposals for Surrender” prezentată de McAM în Shanghai (2016/2017) și „This exhibition Will Tell You Everything About FY Art Foundations” în spațiul FY Art Foundation din Shenzhen (2017).

În 2013, Ciric a inițiat platforma de seminarii „From a History of Exhibitions towards a Future of Exhibition Making”, cu accent pe China și Asia de Sud-Est. Platforma a fost găzduită de St Paul St Gallery, AUT, Noua Zeelandă (2013), Rockbund Art Museum, Shanghai (2018) și Times Museum, Guangzhou (2019). Cartea cu același nume a fost publicată de Sternberg Press în 2019 și a fost premiată drept cea mai bună publicație de artă din China în 2020.

Cercetarea sa privind expozițiile organizate de artiști în Shanghai a apărut în volumul „History in Making; Shanghai: 1979-2006” publicat de CFCCA și în „Life and Deaths of Institutional Critique”, co-editat de Nikita Yingqian Cai și publicat de Black Dog Publishing, printre altele.

În 2018 a înființat platforma educațională „What Could/Should Curating Do?”. A fost nominalizată pentru ICI Independent Vision Curatorial Award (2012).

Ciric a inițiat un proiect pe termen lung care reflectează asupra inițiativei chineze Belt and Road, intitulat „As you go . . . the roads under your feet, towards a new future”. Deține un doctorat în Practici Curatoriale la Universitatea Monash, Melbourne.

VIAȚA DINCOLO DE EXPOZIȚII

Raluca Voinea

Hrană pentru păsări

În 2021, artistul și scenograful Adrian Ganea a fost invitat să realizeze o lucrare care urma să fie prezentată într-un câmp gol. Cadrul era dublu. Pe de o parte, continua proiectul recurent „The Last Archive” (*Ultima arhivă*), inițiat de artistul Vlad Basalici în 2012 (bazat pe narațiunea apocalipsei mayașe și reflectarea acesteia în mass-media, luată ca punct de plecare în fiecare an pentru o nouă lucrare comandată) și curatoriat împreună cu co-directorul tranzit.ro, Raluca Voinea. Până în 2019, acest proiect se concretiza printr-o expoziție în fostul spațiu al tranzit.ro/București, care se deschidea în fiecare an pe 21 decembrie (data la care lumea ar fi trebuit să se sfârșească, nu atât conform predicțiilor precoloniale, cât conform freneziei mediatică post-criză financiară, care a fost martora construirii, amenajării și aprovizionării buncărelor de supraviețuire peste tot în lume, din nord-estul României până-n sălbăticia Statelor Unite). Artiștii au răspuns la *brief* analizând retorica apocalipsei, moartea presei scrise, anxietățile individuale și sociale, în timp ce repetarea acestei expoziții în fiecare an a adus întotdeauna scenei artistice locale un motiv de speranță. Pe de altă parte, după luptele, cererile, rapoartele, instabilitatea, reducerile de fonduri și toate incertitudinile prin care au trecut organizațiile independente în anii 2010, a venit un moment de liniște pentru a ne reuni într-o lume care încă exista, pentru a sărbători supraviețuirea încă un an. După înghețarea impusă de perioada de carantină din 2020, când proiectul s-a desfășurat online, tranzit renunțând la spațiul din oraș, 2021 urma să aducă o schimbare nu numai în viața proiectului, ci și în cea a instituției, precum și în așteptările față de rolul și locul artei într-o lume post-pandemică (sau cel puțin așa ne imaginăm atunci).

Un grup de artiști și lucrători culturali, împreună cu Asociația tranzit.ro, au achiziționat în 2021 un teren într-un sat situat la 40 de kilometri nord de București. *Stația Experimentală de Cercetare pentru Artă și Viață*¹ a luat naștere pe fundalul liniștit al lunilor de pandemie, pe baza experienței tranzit.ro în oraș, unde un spațiu artistic a crescut și s-a concentrat în jurul unei grădini comunitare urbane. Inițial s-a pornit de la ideea de a depăși precaritatea activităților bazate pe granturi și proiecte în spații închiriate și de a arăta ce este posibil prin efort colectiv, fără a separa organizația de comunitatea sa de utilizatori, lucrători și colaboratori pe termen lung. Chiar dacă ne-am aruncat în mijlocul unui câmp gol², intenția nu a fost să o luăm de la capăt. Continuitatea a fost unul dintre cuvintele cheie în primele noastre acțiuni și construcții la Stație. Astfel, alături de Vlad Basalici, Raluca Voinea și tranzit.ro – printre numeroșii cofondatori ai Stației, „The Last Archive” a fost unul dintre proiectele care au obținut un spațiu permanent, într-un cadru curatorial nou, post-urban. În decembrie 2021, în timp ce Stația era încă locul multor promisiuni și posibilități, fără nicio acțiune vizibilă întreprinsă până atunci, Adrian Ganea³ a fost primul artist căruia i-am încredințat misiunea nu numai de a-și prezenta

lucrările, ci și de a le expune, de a le scoate din granițele sigure ale zidurilor instituționale, cu asigurări și logistică de securitate, păstrându-le în același timp suficient de fragile încât să nu se califice drept intervenție de tip *land art*. Făcând referire la Cosmiști și la visurile avangardiste ale păsărilor în spațiu, el a instalat pe câmpul Stației câteva sculpturi stângace: trei corpuri bipede filiforme făcute din bețe de lemn vopsite în roz, având atașate pungi cu hrană pentru păsări; capetele lor aveau o formă stranie, asemănându-se în mod neintenționat cu reprezentarea grafică a coronavirusului. Păsările erau publicul țintă al acestor lucrări și, în zilele reci și înzăpezite, ele veneau negreșit pentru a se hrăni, dar, dincolo de scopul lor utilitar, cele trei sculpturi erau în principal obiecte estetice care punctau câmpul, fiind vizibile de la distanță, trezind curiozitatea și fiind greu de clasificat. În mod surprinzător, ele au rezistat reacțiilor vecinilor și câinilor care se plimbau în jurul lor, prăbușindu-se în cele din urmă din cauza vânturilor puternice, până când artistul le-a retras din câmp înainte de a fi complet distruse.

Curatorii fac un salt

Pe când muzeele și alte instituții stabile au intrat în panică în primele luni ale pandemiei de COVID-19, programele lor fiind amânate sau anulate, aici, în Est, lucrătorii din domeniul cultural și-au continuat munca în modul obișnuit, planificând de la o zi la alta, asumându-și nesiguranța și mulțumindu-se când unele administrații locale le-au recunoscut în sfârșit existența ca lucrători din domeniul cultural, alocându-le fonduri de urgență. A te acomoda cu apocalipsa este un exercițiu pe care oamenii îl practică zilnic în această regiune. Când nu ai prea multe de negociat sau de pierdut, se deschid alte căi. Stația a apărut din experiența de șapte ani de construire a unui spațiu de artă, [tranzit.ro/București](http://tranzit.ro/Bucuresti), dincolo de regulile și ritualurile deja bine stabilite, într-un cadru urban, dar înconjurat de natură preexistentă și nou-plantată.⁴ Programarea unui spațiu expozițional în București în acei ani a fost o muncă constantă de adaptare și reacție la contextul local, în perioade de proteste anti-austeritate și anti-corupție, de revendicare masivă a orașului de către locuitorii săi și de campanie ecologică triumfătoare care a împiedicat exploatarea aurului în Munții Apuseni. Aceia au fost și anii în care grădinăritul urban și permacultura erau la modă, înainte ca *lockdown*-ul din 2020 să aducă această tendință la apogeu, anii în care mulți artiști s-au interesat de studiul naturii din puncte de vedere diferite, adesea îngrijind peisajul mai degrabă decât observându-l pur și simplu. O perioadă în care organizațiile artistice independente s-au luptat, sub diferite regimuri politice, pentru a se implica activ în adaptarea programelor locale de finanțare la nevoile lor, obținând normalizarea plății onorariilor artiștilor, diversificarea reprezentării de gen și alte standarde similare, care astăzi sunt considerate de la sine înțelese. De la discuțiile interminabile în jurul statutului lucrătorului cultural, la procesele de auto-organizare necesare pentru a obține spații pentru studiouri și galerii de artiști, și până la momentele de solidaritate și sprijin reciproc într-o societate care a luat o turnură conservatoare treptată, dar constantă, scena acelor ani a fost martora unui progres în înțelegerea necesității abordărilor contextuale în practicile artistice și curatoriale, într-o tradiție în care autonomia revendicată de artă, așa cum este definită de canoanele occidentale, nu a fost niciodată cu adevărat acasă. În același timp, evoluțiile politice volatile, adesea grotești, și presiunile economice au făcut din ce în ce mai dificilă menținerea unui spațiu fizic în oraș și dezvoltarea unui program continuu pentru acesta fără a se ajunge la epuizarea psihică a personalului, în cazul organizațiilor independente care nu urmăreau o direcție comercială. Poluarea redusă și pustietatea stranie a străzilor în anul 2020 au ușurat luarea unor decizii radicale, care schimbă viața, și astfel, un curator, împreună cu prietenii și colaboratorii săi, și-au pus la bătaie imaginația și resursele pentru a cumpăra un teren, crezând că pot sfida piața liberă și individualismul propovăduit de barzii post-tranziție din jurul lor. Stația a luat naștere ca o propunere, ca un plan de evadare, ca o investiție într-o comunitate viitoare în care cineva s-ar putea simți acasă și peste douăzeci de ani. Cu toate acestea, a fost și un salt în necunoscut, cu toate riscurile asociate, un test nu numai pentru limitele profesionale (ce să faci într-un câmp deschis la țară?!), ci și pentru limitele imaginarului de a trăi împreună într-un context mai larg, în care formele de acțiune colectivă sunt respinse ca fiind „nostalgii comuniste”.

Și așa crește o stație

La intrarea în spațiul stației te întâmpină un panou-vitrină, parte dintr-un proiect de artă publică din 2010 care a fost reciclat; un container pentru transport donat de câțiva arhitecți care l-au personalizat și l-au folosit mulți ani în oraș, ca interfață publică pentru un grup civic; o seră construită din sticlă reciclată - produsă în anii 1990 într-o fabrică din Transilvania care acum nu mai există - și care de atunci a fost folosită de un inginer botanist pentru o seră acum demontată; un cuptor de pâine construit de un poet, din cărămizi reciclate (unele dintre ele provenind de la „cuptorul buncii” dintr-un sat aflat nu departe de Stație), precum și alte obiecte și materiale care spun povești de rezistență și grijă, care construiesc o memorie culturală în loc să pretindă că o iau mereu de la capăt, în frenezia inovației necesare și mult-așteptate. La Stație, gândirea ecologică este înțeleasă ca o practică de viață îndatorată modelelor anterioare sau paralele de cooperare și experiment, ca o practică de continuitate și de încorporare a „diferitului” în lucrătura stratificată a multiplelor alianțe.

Un astfel de proiect este locul în care curatorii se recalifică constant, având nevoie de cunoștințe despre sistemul juridic, reglementările administrației locale, vocabularul pentru interpretarea vremii, grădinărit, arhitectură, filtrarea apei, infrastructura toaletelor, habitatele insectelor și animalelor mici și multe alte aspecte care nu au fost predate în cursurile de istoria artei sau de curatoriat. Conversațiile cu artiștii se învârt în jurul unor teme precum viteza vântului, seceta și porumbul uscat, diplomația cu vecinii, visarea colectivă a corpurilor de apă, respirația cu pământul, structurile utilitare, sculpturile efemere, intervențiile reutilizabile, materialele din pământ și pigmenții naturali din plante. Poezia, gesturile performative și sunetul au prioritate față de pictură și alte medii care necesită medii închise; observația devine mai importantă decât reprezentarea; răbdarea și lucrul cu timpul, mai degrabă decât împotriva lui, sfidarea termenelor limită și protejarea termenelor trăirii vieții sunt exerciții de devenire împreună cu natura, respingând totodată separarea acesteia de domeniul uman⁵.

Stația și împrejurimile ei sunt adesea oferite și mediate de administratorii lor drept locație pentru formate pedagogice alternative. Grupurile de studenți sau participanții la cursuri independente și ateliere practice⁶ se plimbă pe teren și se ascultă reciproc, își pun în legătură poveștile personale cu cele ale plantelor fragile din jur, își îndreaptă atenția către limitarea resurselor și circulația acestora, folosind apa din fântână adusă la suprafață de o pompă electrică alimentată cu energie solară, în timp ce apa tulbure din bucătărie este curățată și readusă în sol printr-un bazin de fitoremediere. Gătitul și mâncatul împreună, împărtășirea rețetelor și genealogiei ingredientelor, culegerea ierburilor din grădină și vizitarea serelor vecinilor devin forme de învățare colectivă multisenzorială care transcend transmiterea unidirecțională a cunoștințelor în sala de clasă tradițională. Plantarea copacilor sau transformarea solului în argilă pentru construcții sunt modalități prin care participanții se pot integra în procesul de creștere pe termen lung al Stației, alăturându-se unei comunități extinse de utilizatori și colaboratori. Stația devine astfel un organism care își amintește fiecare mână grijulie și fiecare privire atentă care o ajută să-și recapete viața, după utilizarea intensivă a terenului său pentru agricultura industrială.

Construirea de infrastructuri de uz comun, elaborarea de metodologii pentru a fi împreună, cultivarea posibilităților de coexistență cu non-umanul, plantarea unei grădini pentru biodiversitate și pentru adaptarea la condițiile climatice viitoare, acestea sunt câteva dintre obiectivele stabilite pentru Stație, în speranța că realizarea lor poate fi un proces lin, deschis și participativ, creând modele și prototipuri, documentând momente de bucurie și recunoscând eșecurile. Realitatea este însă mai puțin simplă. Încercarea de a respecta standardele ecologice necesită mai multă muncă de întreținere; angajarea într-un *proiect de viață* înseamnă că viața privată a celor implicați necesită propria lor felie de timp, pentru odihnă, iubire, respiro sau îndurerare; a evada din oraș nu înseamnă neapărat că stai departe de proiectele imobiliare gigantice care se profilează la orizont; un război în apropiere și un genocid nu departe mențin norii negri metaforici și nu fac decât să evidențieze și mai mult lipsa norilor de ploaie. Așadar, dezvoltarea unei Stații în mijlocul unei lumi care se îndreaptă spre colaps nu este o sarcină pentru cei slabi de înger.

Nu-mă-uita

În 2023, pentru comanda anuală a unei lucrări în cadrul proiectului „Last Archive” de la Stație, artista și jurnalista Nicoleta Moise a propus o intervenție temporară prin care a format, cu ajutorul unor delicate lămpi solare în formă de ciuperci, cuvintele „nu mă uita”. Intervenția era vizibilă doar la apus, existând probabilitatea ca în timpul iernii, când soarele strălucește mai puțin, luminile să fie destul de slabe. Lucrarea Nicoletei a evocat figura artistului Mircea Nicolae (Ionuț Cioană, 1980-2020), care a lăsat o amprentă importantă asupra scenei artistice din București o dată cu plecarea sa (prea timpurie) din această lume. Chiar și așa, în mijlocul iernii, *nu-mă-uita* era o evocare îndrăznească a unei flori delicate de culoare albastră, *myosotis*, ale cărei semințe artista le-a dăruit participanților la vernisaj și le-a plantat în grădina stației în primăvara următoare. În primăvară, ea a rearanjat și luminile în formă de ciuperci în jurul copacilor, literele cuvintelor dispărând, dar semnificația lor nu într-o totul. Semințele de *myosotis* nu au încolțit în acel an, solul era încă prea dur pentru aceste plante fragile, iar vegetația sălbatică, mai robustă, le-a sufocat încercările. Cu toate acestea, un an mai târziu, printre flora sălbatică care declară că reziliența nu este plantată de om, *myosotis arvensis*, nu-mă-uita de câmp, a punctat covorul verde al lunii mai pe terenul stației cu inflorescențele sale mici și albastre, într-una dintre puținele luni în care grădina se reînnoiește și viața se reafirmă. Doliul și amintirea nu sunt procese care se suprapun, iar plantele ne învață cum să ajustăm așteptările oamenilor într-o ordine în care ei nu sunt specia supremă.

Arta, dincolo de expoziții

Poate arta să continue să existe și să aibă sens dincolo de scopul său de prezentare în expoziții? Într-o perioadă a bienalelor globale și a spațiilor de expunere în multiplicare, când obiectele de consum sunt banale ca număr și creează horde de curatori antrenați să mențină economia atenției în mișcare, poate arta să-și recâștige avantajul critic? Care sunt spațiile în care putem reda contextul operelor de artă, unde le putem revendica din statutul lor de trofee? Stația nu este un refugiu. Nu este un spațiu sigur. Ea nu oferă aură artiștilor. Într-un astfel de loc, arta este forțată să concureze cu efectele climatice extreme, cu deturnarea vocabularului progresist de către discursurile naționaliste și cu capturarea glosarelor de ecologie de către instituțiile *mainstream*, dornice să consume cea mai recentă „schimbare” în practica artistică. Pentru a rămâne fidelă misiunii sale de a reconcilia forma cu conținutul și de a urma calea pe care o propovăduiește, Stația ridică ștacheta pentru artiști, cerându-le să-și îndeplinească apartenența la lumea artei cu rolul lor în această viață. La Stație, încercăm să ne imaginăm ce forme de a aduce împreună arta și utilizatorii săi – oameni și nu numai – putem crea în afară de expoziții.

Stația Experimentală de Cercetare pentru Artă și Viață este un proiect colectiv inițiat în 2021 de un grup de artiști, curatori, teoreticieni, economiști și alții, care, împreună cu Asociația tranzit.ro, sunt administratorii unui teren în satul Siliștea Snagovului, la 40 km nord de București, în apropierea unei zone naturale protejate (pădure și lac). Situată într-o perspectivă pe termen lung și într-un proces participativ și deschis de construire și contextualizare, Stația este un prototip de instituție culturală ancorată în localitatea sa specifică, dar deschisă alianțelor cu alte comunități care cultivă viața; ea se situează într-o narațiune despre post-dezvoltare și se bazează pe principii ecologice și etice. Membrii Stației includ următoarele persoane și instituții: Anca Benera, Andrei Gavril, Arnold Estefan, Dana Andrei, Eduard Constantin, Florian Niculae, Iuliana Dumitru, Livia Pancu, Maria Eichhorn, Marius Babias, Olivia Mihălițianu, Ovidiu Țichindeleanu, Raluca Popa, Raluca Voinea, Stoyan Dechev, Thomas Poeser, Vlad Basalici și Asociația tranzit.ro

Raluca Voinea, toamna 2025, București

Note:

[1] <https://ro.tranzit.org/en/project/0/2021-05-01/the-experimental-station-for-research-on-art-and-life>

[2] Deși părea un nou început, nu am pornit niciodată de la zero și nu există câmp gol, chiar dacă am devenit conștienți de multiplele straturi ale noului nostru teritoriu abia după ce am început să ne apropiem de el și să îi citim nevoile și rănilile. <https://internationaleonline.org/contributions/to-build-an-ecological-art-institution-the-experimental-station-for-research-on-art-and-life/>

[3] <https://ro.tranzit.org/en/exhibition/0/2021-12-21/adrian-ganea-bird-food>.

[4] <https://ro.tranzit.org/en/workshop/0/2014-03-08/gradina-tranzit-tranzit-garden>

[5] Plecând de la experiența Grădinii Tranzit din București și încercând să găsim un nume pentru Stație care să cuprindă aspirațiile noastre de a cultiva natura dincolo de exploatare, o sursă de inspirație a fost cartea lui Arturo Escobar, *Territories of Difference* [Teritorii ale diferenței], în care el discută ecologia politică și alte subiecte prin prisma perspectivelor activiste și teoretice asupra relației dintre oameni și lume în contextul indigen din America de Sud. Astfel, termeni precum „natură” sau „mediu” au fost înlocuiți cu „viață” în denumire. Programarea Stației a încercat să înțeleagă și să pună în practică activitatea de acolo într-o abordare respectuoasă față de totalitatea vieții. Escobar rezumă diversele moduri de a supune natura rațiunii occidentale, în lunga istorie în care aceasta a constituit coloana vertebrală a colonizării: În mod foarte schematic, principalele caracteristici ale colonialității naturii, așa cum au fost stabilite de nenumărate discursuri și practici în Europa post-renascentistă și nu numai, includ clasificarea în ierarhii („rațiunea etnologică”), cu non-moderni, primitivi și natură la baza scării; viziuni esențializate asupra

naturii ca fiind în afara domeniului uman; subordonarea corpului și a naturii minții (tradiții iudeo-creștine; știință mecanicistă; falocentrism modern); considerarea produselor pământului ca fiind doar produse ale muncii, subordonând astfel natura piețelor conduse de oameni; localizarea anumitor naturi (naturi coloniale și din lumea a treia, corpuri feminine, corpuri de culoare) în afara totalității lumii eurocentrice masculine; subalternizarea tuturor celorlalte articulații ale biologiei și istoriei față de regimurile moderne, în special cele care pun în aplicare o continuitate între lumile naturale, umane și supranaturale - sau între a fi, a cunoaște și a face. Arturo Escobar, *Territories of Difference. Place, Movements, Life, Redes* (Teritorii ale diferenței. Loc, mișcări, viață, rețele), Duke University Press, Durham and London, 2008, p.121.

[6] Până în prezent, am primit grupuri de studenți de la diferite universități de arte din Europa (Riga, Viena, Munchen, Dublin, Iași, Göteborg); în special studenții la arhitectură găsesc la Stație un spațiu atât pentru imaginație, cât și pentru acțiune, exersând pentru lucrările semestriale sau participând la lucrări de construcție reale. În 2023-2024, cofondatorul Stației, teoreticianul Ovidiu Țichindeleanu, a organizat un curs independent despre conceptele decoloniale, raportându-le la contextul nostru de la Stație și la practicile funciare indigene: <https://ro.tranzit.org/en/project/0/2023-11-01/non-western-technologies-for-the-good-life>. În plus, Stația a fost un loc de învățare practică în cadrul atelierelor despre arhitectura pământului, fitoremediere, metode alternative de plantare, cum ar fi mini-pădurea Miyawaki sau paturile înălțate Rozum, și altele, făcând din construcția propriu-zisă a Stației un loc pedagogic și un proces deschis, participativ, care poate inspira alte inițiative similare.

[7] <https://ro.tranzit.org/en/exhibition/0/2023-12-21/nicoleta-moise-the-blue-dream>

Raluca Voinea este curatoare și critic de artă, stabilită în București. Din 2012, este co-directoare a Asociației [tranzit.ro](https://ro.tranzit.org), care face parte din rețeaua [tranzit.org](https://ro.tranzit.org) de organizații culturale independente din Europa Centrală și de Est. Din 2012 până în 2019 a administrat spațiul [tranzit.ro](https://ro.tranzit.org) din București și a continuat un program itinerant pentru organizație în timpul pandemiei de Covid-19. Începând cu 2021, ideile și abordarea care au configurat spațiul [tranzit](https://ro.tranzit.org) din București continuă prin *The Experimental Station for Research on Art and Life* (Stația Experimentală pentru Cercetare asupra Artei și Vieții), un proiect colectiv și o inițiativă de gestionare a terenului, realizată de [tranzit.ro](https://ro.tranzit.org) împreună cu un grup de lucrători culturali în satul Siliștea Snagovului, la 40 km nord de București. Din 2008 până în 2024, Raluca a fost co-editor al revistei *IDEA. Artă + Societate*, publicată la Cluj. A fost curatoarea Pavilionului României la Bienala de la Veneția în 2013, realizat de artiștii Alexandra Pirici și Manuel Pelmuș. A publicat în cataloage de artiști, antologii și reviste precum *e-flux*, *Springerin*, *Cutra*, *Flash Art*, *Zeppelin*, *mezosfera* și altele.





