

Klāra Bišopa

Sociāli angažēta māksla vai estētiski angažēta politika?

Var apgalvot, ka māksla 20. gadsimta 90. gados piedzīvoja nepieredzētu "sociāli angažētas mākslas" lomas uzplaukumu. Tā ir tāda māksla, kuru vairāk raksturo sadarbība ar vietu, ar sabiedrību, kur tā notiek, ar vietējiem iedzīvotājiem, vides vai sociālajām aģentūrām, nevis darbība tikai mākslas muzejā vai galerijā. Protams, māksla ar sociālo un politisko sirdsapziņu nav jauna parādība: atceramies kaut vai 60. gadu aktivistu mākslu, Jozefa Boisa "sociālās skulptūras" un "jauna žanra sabiedriskas mākslas" parādīšanos 80. gados. Šis mākslas jauna iezīme 90. gados ir darbu pamanāmība un pieejamība: no mākslas dzīves perifērijas tā pārvietojusies uz centru, gūstot institucionālu apstiprinājumu, jo saņem pasūtījumus prestižu mākslas izstāžu atklāšanai un jaunu muzeju pirmatklāšanas programmām. Šeit es domāju projektus *N 55*, *Superflex*, Vito Akonči darbus, Rirkrita Tiravanijas projektu *Zeme*, Diasu un Ridvigu, Lūsiju Ortu, Ellu Gibsu, Annu Bestu un daudzus citus, kas palikuši mazāk pamanīti ārpus meistriera.

Lielākā daļa šo "sociāli angažētās mākslas" projektu tiek veidoti mūsdienu mākslas diskursa ietvaros, bet vienlīdz tiecas panākt sociāla darba, mākslas terapijas vai politiska aktivisma ietekmi. Parasti mūsdienu māksla, kas iesaistās šādās jomās, apgalvo, ka ir "atvērta", jo tās rezultāts nav pakļauts zinātniskai analīzei. Šādi darbi tiek minēti un recenzēti mākslas žurnālos un biennāļu katalogos – bet nekad ne detalizēti dziļi un nekad ne tādā veidā, kas ļautu priekšplānā izvirzīt problēmu par to, kā mums vajadzētu apspriest, salīdzināt un vērtēt šādus darbus. Pārāk bieži par sociāli angažētu mākslu tiek rakstīts kritiska vakuuma apstākļos, apzināti pamatojot spriedumus ar atsevišķiem izteikumiem. Piemēram, Mollija Nezbita apspriež Edi Ramas projektu, kurā Tirānas dzīvojamā ēka fasādes tika pārkrāsotas spilgtās krāsās (projektu tālāk attīstīja Hanss Ulrihs Obrists un Anri Sala 2. Tirānas biennālē pagājušajā gadā), un apgalvo, ka nodoms ir veiksmīgs, jo "krāsai piemita tāds spēks, kas apslāpēja gaumi un negativismu"¹. Šim apgalvojumam seko anekdotisks pierādījums, to autorei pastāstījis pats Edi Rama, pilsētas mērs un biennāles direktors. Mērs izstāstīja stāstu par kādu cilvēku, kurš atnāca pie viņa, lai runātu par mātes balkonu, kas, istenojot projektu, tika nokrāsots melnā krāsā. Tas sievieti bija satraucis, un viņa sūtīja savu dēlu pateikt, lai balkons tiktu pārkrāsots citā tonī. Protams, sacīja mērs. Mēs to varam mainīt. Pirms tas tika izdarīts, vīrietis atgriezās un pateica, ka māte ir pārdomājusi. Tagad viņa bija nolēmusi, ka viņas balkons tai ļauj redzēt pasauli tā, kā viņa to būtu uztvērusi no sava kapa. Tā gaišums viņu sveicināšot. Dzīve esot gaiša."²

Nezbitas pārstāsts ir tipisks veids, kā tiek rakstīts par sociāli angažētu mākslu, jo tiek piesauktas subjektīvas liecības un piedevām visai emocionālas, lai piešķirtu kritiskajam spriedumam nozīmību. Tomēr šāda afektēta kritika ne visai saderas ar projekta robustajiem mērķiem – uzcelt dzīves kvalitāti Tirānā. Jāpiebilst, ka tas ir arī panaivs politisks veids, kā uzlabot mēra slavu.

Daudzus līdzīgus piemērus var atrast kritiskajā literatūrā par dāņu mākslinieku kolektīvu *Superflex*. Čārlzs Ešs, apsprieždam šīs grupas superkanāla TV staciju kādas nolaistas daudzstāvu dzīvojamās ēkas iemītniekiem Liverpūlē (tas bija projekts, kas tika

Claire Bishop

Socially-Engaged Art or Aesthetically-Engaged Politics?

It can be argued that contemporary art in the 1990s has witnessed an unprecedented rise in 'socially-engaged art', a type of work that centres its practice on collaborations with the community, environmental or social agencies rather than inside the art museum or gallery. Of course, interactive art with a social and political conscience is not a new phenomenon: activist art precedents in the 1970s come to mind, as do Joseph Beuys's "Social Sculpture" and the emergence of "new genre public art" in the 1980s. What is new in the latter half of the 90s is the visibility of this work: its relocation from margin to centre, and its institutional endorsement in the form of off-site commissions for prestigious international exhibitions and for the pre-opening programmes of new museums. I'm thinking here of work by N55, Superflex, Vito Acconci, Rirkrit Tiravanija's project "The Land", Dias and Riedweg, Lucy Orta, Ella Gibbs, Anna Best, and many others with less visibility outside the mainstream art world circuits.

Most of these projects exist within the discourse of contemporary art, but equally aspire to the impact of social work, art therapy or political activism. Unlike these latter activities, however, contemporary art that engages with such issues argues that it is "open-ended", since the outcome is not subject to scientific analysis. Such works are mentioned and reviewed in art magazines and biennale catalogues – but never in depth, and never in a way that foregrounds the problem of how we are to discuss, compare and evaluate this work. Too often, writing about socially-engaged art exists in a critical vacuum, wilfully basing its judgments on word of mouth. For example, Molly Nesbit, discussing Edi Rama's project to repaint in bright colours the facades of apartment blocks in Tirana (a project that went on to be developed by Hans-Ulrich Obrist and Anri Sala for the 2nd Tirana Biennial last year), argues that the scheme is successful because 'colour... had a power that overran taste and negativity'.¹ Her evidence for this is anecdotal, relayed to her by the mayor and director of the Biennial, Edi Rama himself:

The mayor told a story about a man who came to see him about the colour of his mother's balcony, which, because of the scheme, had been painted black. This upset her and she had sent her son to see about changing the colour to something else. Of course, said the mayor, we can change it. Before this could happen, the man returned to say that his mother had changed her mind. She now felt that her balcony was showing her the world as she would see it from the depths of her tomb. Its brightness would greet her. Life was bright.²

Nesbit's account is typical of writing about socially-engaged art in its recourse to subjective testimony, and a rather emotive one, to carry the weight of critical judgment. Yet this type of affective criticism sits uncomfortably with the robust social aims of the project – to improve the quality of life in Tirana. It could also be said that it remains naïve to a reading of the scheme as

organizēts pilsētas pirmajai biennālei 2000. gadā), savā rakstā iestarpina garus citātus no valdības ziņojumiem par britu pašvaldību ēku stāvokli. Tomēr Eša stingriba vājinās, kad viņš apgalvo, ka *Superflex* projekts ir "instruments", kas "var izmainīt gan daudzstāvu ēkas, gan tās iedzīvotāju tēlu"³. Pēc Eša apgalvojuma, šā darba galvenais sasniegums ir tas, ka tas "nostiprinājis ēkas iemītnieku kopības izjūtu"⁴. Kaut arī Eša apgalvojumiem par britu dzīvojamo augstceltņu stāvokļa pasliktināšanos tekstā ir vairākas atsauces, viņa apgalvojums, ka *Superflex* projekts ir veicinājis "kopības izjūtas nostiprināšanos", pamatu pamatos ir intuitīvs. (Vēl vairāk – tas balstās uz pieņēmumu, ka nepārprotami labi ir tas, ka māksla veicina "spēcīgu kopības izjūtu", – šādu apgalvojumu es vēlētos apšaubīt.) Es mēģinu norādīt uz to, ka šo problēmu rada *Superflex* darba filozofiskais pamats un diskurss ap to. Ja *Superflex* vēlas, lai viņu darbi funkcionētu kompleksā sociālā starplaukā, tādējādi radot pozitīvas pārmaiņas, tad kritikai vajadzētu novērtēt šādu viņu mērķi ar atbilstoši lietišķu analīzi. *Superflex* mērķis ir mainīt sabiedrību, tādēļ viņu projektus vajadzētu aplūkot ne tikai no mākslas kritikas pozīcijas, bet arī no attiecīgi piesaistīto jomu diskursa kritēriju pozīcijām: sociālā darba, labdarības un valdību iniciatīvām.

Vēl kāds piemērs: *Artforum* 2004. gada marta numurā Karloss Basualdo un Reinaldo Ladaga apspriež nesenos mākslas projektus, kas veltīti sociālajām pārmaiņām. Viņu rakstā *Kaujas pārņēmieni* tiek aprakstīti Marjetikas Potrcas, Žannas van Heeswijkas un Tomasa Hiršhorna projekti 2002. gada izstādei *Documenta XI*. Visi darbi tiek aprakstīti pozitīvi, pamatojoties uz diviem apgalvojumiem. Pirmais no tiem ir tik pazīstams, ka nav gandrīz nekādas vajadzības to formulēt: sociāli angažēts darbs atsakās no mākslas objekta autonomijas par labu pastāvīgai sadarbībai ar sabiedrību.⁵ Otrs arguments ir tāds, ka šādi projekti ir vērtīgi savu praktisko sasniegumu dēļ, jo veido kopīgu identitāti: kā apgalvo Basualdo, darbi rada "apmaiņas sadarbības tīklus starp cilvēkiem", kas veido "jaunas pārstāvniecības formas un kopienu identitātes". Tāpat kā apcerējumos par *Superflex* un Edi Ramu Tirānā, māksla tiek uztverta kā spēks, kas neglābjami paaugstina pašapziņu un vieno cilvēkus; tas ir identificēšanās mērķis un pašnoteikšanās avots. Šāds apgalvojums izklausās gana saprātīgs (sirds dziļumos mēs visi vēlamies, lai māksla mainītu pasauli), bet, ja to analizē politiskās filozofijas par sabiedrību, demokrātiju un sabiedrības subjektivitāti kontekstā, šādi izteikumi kļūst nestabilāki. Kritika par sociāli angažētu mākslu balstās uz pieņēmumu, ka subjekti vēro mākslas objektus, apzinoties kaut kādas kopīgas lietas ar citiem cilvēkiem. Citiem vārdiem sakot, diskursa par sociāli angažētas mākslas pamatvērtībām pamatā vienmēr ir apstiprinošo un identificējošo vērtību piesaukšana, nevis atziņa, ka identitāte ir pakļauta neidentificēšanās nejaušībai, kur tas, kas es neesmu, ir tikpat lielā mērā svarīgs kā tas, kas es esmu.⁶ Kritiķi neapšaubā ar utopisko pieņēmumu, ka kultūras kapitāls var tikt vienlīdzīgi sadalīts starp visiem sabiedrības sektoriem, un ignorē varas dinamiku starp saņēmēju un sniedzēju. Šo retoriku var atstāt pilnīgi mierā vai gluži pretēji – pakļaut vēl spēcīgākai analīzei.

Ja sociāli angažētu mākslu motivē vēlme radīt reālas sekas pasaulē un ja tā meklē politisku un ētisku legitimitāti šādam apgalvojumam, tad tai vajadzīgs jauns kritisks diskurss.⁷ Šāds diskurss jautu gan skatītājiem, gan dalībniekiem vērtēt šos projektus pēc tādiem nosacījumiem, kā mākslinieki vēlas, proti, kā sociālu praksi. Anekdotiskās liecības un vēlmju projekcijas, kas raksturo šīs mākslas šibrīža kritiku, nopietni apdraud tās ambīcijas (kaut arī es, kā jau norādīju, esmu skeptiski noskaņota pret šīm ambīcijām). Varu minēt kādu izņēmumu šajā likumā: maģistra darbu, kurā *Superflex* projekts Tanzānijā *Biogas* tika novērtēts gan no mākslas vēstures, gan būvattīstības darbu perspektīvas. Studente (Liza Rehema) intervēja kādu zinātnieku (iedzīvotāju un attīstības pētniecības direktoru Kārdifas universitātē Tomu Gabrieli) un Āfrikas palīdzības organizācijas vadītāju (Jankubu Dibū no Gambijas ģimenes plānošanas asociācijas). Abi eksperti kritiski vērtēja *Superflex* projektu, bet atšķirīgu iemeslu

a political tool to raise the profile of the mayor.

Many similar examples are to be found in the critical literature on Danish artist-collective *Superflex*. Charles Esche, discussing their "Superchannel" TV station for the inhabitants of a run-down tower block in Liverpool (a project organised for the city's first Biennial in 2000), intersperses his article with long quotes from governmental reports about the state of British council housing. Yet Esche's rigour falters when he asserts that *Superflex*'s project is a 'tool' that can 'change the image of both the tower block itself and the residents'.³ The major achievement of this work, Esche claims, is that it has forged a "stronger sense of community in the building".⁴ For all the footnoted evidence underpinning Esche's assertions about the decline of British tower blocks, his claim that *Superflex*'s project has prompted a 'stronger sense of community' is fundamentally intuitive. (Moreover, it rests on the assumption that for art to promote a "strong sense of community" is an unequivocally good thing – an assertion I would wish to question). What I'm trying to point out is that this problem resides both in the philosophical basis of *Superflex*'s work and the discourse that surrounds it. If *Superflex* wish their work to function in a complex social interstice, and to bring about positive change, then critical writing should do justice to this ambition with equally hard-headed analyses. *Superflex* aim to change society: their projects should therefore be subject not simply to art criticism, but also to the discursive criteria of comparable fields: social work, charity aid and government initiatives.

One more example: in the March 2004 issue of *Artforum*, Carlos Basualdo and Reinaldo Laddaga discuss recent art projects dedicated to social change. Their article, entitled "Rules of Engagement", describes projects by Marjetica Potrc, Jeanne van Heeswijk and Thomas Hirschhorn's *Bataille Monument* for *Documenta XI*, 2002. All the work is described positively, and in terms that revolve around two claims. The first of these is so familiar that it hardly needs to be articulated: socially-engaged work breaks with the autonomous art object in favour of ongoing collaboration with communities.⁵ The second argument is that such projects are valuable for their practical achievements in terms of constructing shared identity: the works, argue Basualdo, create "exchange networks between groups of people" that serve to produce "new representational forms and community identities". As with the literature on *Superflex* and Edi Rama in Tirana, art is perceived as a force that necessarily builds self-esteem and brings people together; it is a focus for identification and a source of self-determination. This argument sounds reasonable enough (deep down we all want art to change the world), but if analysed in the light of debates in political philosophy about community, democracy and subjectivity, its premises appear more shaky. Critical writing on socially-engaged art rests on the assumption that viewing subjects are self-realised by sharing *something-in-common* with other people. In other words, the core values underpinning the discourse on socially engaged art always default to the values of affirmation and identification – rather than acknowledging that identity is just as contingent upon non-identification: *what I am not* as much as *what I am*.⁶ Critics also fail to question the utopian premise that cultural capital can be equally distributed amongst all sectors of society, and ignore the dynamic of power between recipient and giver.

One can either leave this rhetoric in place, or subject it to more rigorous scrutiny. If socially-engaged art is motivated by the desire to have real effects in the world, and seeks political and ethical legitimacy from this claim, then it needs a new critical discourse.⁷ This discourse would allow both viewers and participants to evaluate these projects in the terms that the artists desire, that is, as *social praxis*. The anecdotal evidence and wish-

dē]. Studente secināja: kaut arī *Biogas* atkritumu iznīcinātājs bija ar ekoloģisku vērtību, kad tas nonāca sabiedrībā, tas pirmkārt kalpoja par privilēģiju indikatoru. Kaut arī istermiņā tas uzlaboja cilvēku dzīvi, *Superflex* iejaukšanās tomēr bija spekulatīva un retoriska, viņi izmantoja to, ka mākslas vidē ir niecīgas vai pat nav vispār zināšanu šajā jomā.

Vajadzība pēc kritikas, kas balstīta pētījumu praksē, nav tikai metodikas problēma, bet arī problēma, kādā veidā informācija par sociāli angažētu praksi tiek izplatīta. Nav nejaušība, ka visi manis līdz šim citētie autori ir kuratori. Nopietna problēma cilvēkiem, kas vēlas saprast šādus projektus ir tā, ka lielāko daļu apskatu ir sarakstījuši kuratori-cilvēki, kuri ir profesionāli ieinteresēti parādīt mākslinieku darbus pozitīvā gaismā. 90. gados kuratoru loma kļuva ievērojami nozīmīgāka, un tie pārtapa par ietekmīgākajiem mūsdienu mākslas starpniekiem, šāda loma agrāk bija kritiķiem. Kuratoru atbalsts var veicināt vai iznīcināt mākslinieka karjeru, un kritiskā diskursa trūcīgums par ambicioziem starpdisciplināriem mākslas darbiem apliecina šādu varas nobīdi. Aizvien vairāk kurators kļūst par autoru, kas ar savas darbības rokrakstu, izteiktu mākslinieku repertuāru un meklētājprogrammai līdzīgu mentalitāti tiecas iegūt mākslinieka radošo statusu, nevis būt vienkārši par mākslas vidutāju. Taču šādas prakses rezultāts ir vienprātības māksla, kuras pamatā ir pastāvīga darbu izplatīšanas veicināšana, nevis atspoguļošana, salīdzināšana un diskusijas.

Šāda kritiskuma trūkumu jo vairāk apliecina fakts, ka daudzi sociāli angažēti mākslas projekti tiek realizēti sabiedrībā, kas tiek uzskatīta par nabadzīgām: Āfrikas ciematā, Liverpūles strādnieku dzīvojamā rajonā, panikušā Austrumeiropas galvaspilsētā. Visos šajos gadījumos kuratori nonāk saskarē ar "citādību" un vienmēr nostājas mākslinieka pusē. (Galu galā dialogs ar tiem, kas uztver šo darbu, prasītu citu valodu – gan burtiskā, gan pārnestā nozīmē.) Mākslas vēsturniece Mivona Kvana, kas raksta par sociāli angažētu mākslu, ir novērojusi, ka šādas prakses būtiska problēma ir fakts, ka izvēlētais norises vietas – dažādās sabiedrības – tiek jau iepriekš uztvertas kā "pilnībā izveidotas vienības, kas gaida iesaisti no ārpuses".⁸ Viņa apgalvo, ka sociāli angažēta māksla tā vietā, lai radītu uzlabojumus, varētu būt aprakstoša un saliedējoša, saglabājot sociālās grupas iepriekš definētos ietvarus (imigranti, pensionāri, bezdarbnieki utt.), kas savukārt tiek apvienoti ar kādu vispārīgu ideju (trūkcietēji, tauta, krāsainās sievietes utt.). Ciniķis varētu apgalvot, ka vienīgā ideja, kas šīs kategorijas patiešām satur kopā, ir to "citādība" attiecībā pret mākslinieku un kuratoru.⁹

Mani tomēr māc bažas, ka liela daļa uzlabojošas un politiski pareizas sociāli angažētas mākslas darbojas līdzīgi kā *Biogas* projekts, pirmām kārtām kā retorika un kā tāda pakļauj sevi "reālās" politikas uzbrukumiem. Šādos mākslas darbos piesaukti tādi jēdzieni kā "iekļaušana", "aktivizācija", "līdzdalība" un "demokrātija", lai radītu politiskas angažētības iespaidu, un tomēr tie visi paliek nedefinēti. Šāda terminoloģija prasa kompleksu definēšanu, nemaz jau nerunājot par zināšanām par pašreizējām sociālajām, ekonomiskajām un politiskajām debatēm. Māksla nav neitrāla vērtība, kas visžēlīgi ievietojama tik daudzveidīgos kontekstos kā Liverpūles daudzstāvu nams, Amazones mūžmeži un Āfrikas ciemats. Tas ir kultūras kapitāls, kas vienlīdz noderīgs māksliniekiem un politiķiem. Lielbritānijā sociāli angažētu mākslu atbalsta valdība (īpaša valsts finansējuma veidā), jo tā palīdz atainot valdības iesaisti sociālās iekļaušanas politikā. Panākumu indikatori – tādi kā apmeklētāju skaits, to etniskā piederība, invaliditāte un šķiriskais statuss – šobrīd iegūst aizvien lielāku lomu finansējuma piešķiršanā. Anglijas mākslas padome ir uzsākusi programmu, lai veicinātu etnisko "daudzveidību", bet šāda politika robežojas ar pozitīvu rasu diskrimināciju.¹⁰ Tāpat kā liela daļa sociāli angažētas mākslas, šāda politika pastiprina "citādību" un rezultātā reducē rasismu līdz pārstāvniecībai kultūrā, nošķirot to no lielākām sociālām un ekonomiskām problēmām (tādām kā nabadzība un izglītība), kuras jārisina valdībai.

ful projections that characterise current critical writing on this art severely undermine its ambitions (even though, as I have indicated, I am also sceptical about these ambitions). I should mention one of the few exceptions to this rule: an MA dissertation in which *Superflex's Biogas* project in Tanzania was assessed from the perspectives of both art history and development work. The student (Liz Rackham) interviewed an academic (the Director of Population and Development Studies at Cardiff University, Tom Gabriel) and the chief executive of an African aid organisation (Yankuba Dibba of the Gambian Family Planning Association). Both experts turned out to be critical of *Superflex's* project, but for differing reasons. The student concluded that although the *Biogas* waste digester was of ecological value, once it entered the community it served primarily as an indicator of privilege. Although it made a short-term difference to people's lives, *Superflex's* intervention was also speculative, rhetorical, and took advantage of the art community having little or no expertise in this field.

This is not just a problem of methodology – the need for a research-based criticism to match a research-based practice – but also a problem of how information about socially-engaged practice is disseminated. It is no coincidence that all the writers I have quoted so far are curators. A major problem for people who wish to understand these projects is that the majority of accounts are written by curators – those who have a professional interest in presenting the artists' work in a favourable light. The 1990s have seen the rise of the curator as the most influential mediator of contemporary art – a role formerly held by the critic. Curatorial endorsement can make or break an artist's career, and the paucity of critical discourse around ambitious interdisciplinary art testifies to this shift in power. Increasingly the *auteur* curator – with his/her signature style, distinctive repertoire of artists, and search-engine mentality – aspires to the creative status of the artist, rather than to the discretion of an effective mediator. The result is a culture of consensus, underpinned by a constant activity of promotion – rather than reflection, comparison, and debate.

This lack of criticality is further reflected in the fact that so many socially-engaged art projects take place in locations and communities that are viewed as underprivileged: an African village, a working-class Liverpool housing estate, a run-down eastern European capital. In each of these instances, curators are confronted with their "other" and come down on the side of the artist. (After all, dialogue with the recipients would require another language – both literally and figuratively.) The art historian Miwon Kwon, writing on socially-engaged art, has observed that a fundamental problem underlying this mode of practice is the fact that the chosen diverse particular communities are presupposed as "fully formed entities, awaiting engagement from the outside".⁸ She argues that rather than being ameliorative, socially-engaged art can be descriptive and consolidating, keeping social groups contained in pre-established categories (immigrants, pensioners, the unemployed, etc) that in turn are held together by a broader unifying ideal (The Underprivileged, The People, Women of Colour, etc.). A cynic might suggest that the only idea that really holds these categories together is their "otherness" to the artist and curator.⁹

My anxiety is that much ameliorative or politically-correct socially-engaged art operates, like the *Biogas* project, primarily as rhetoric, and as such opens itself to abuse by "real" politics. Terms like "inclusivity", "activation", "participation" and "democracy" are invoked to create an impression of political engagement, yet remain undefined. Such terminology requires complex definition, not to mention a familiarity with current social, economic and political debates. Art is not a neutral value – benignly inserted into contexts as diverse as a Liverpool tower

Iespējamās briesmas, kādas pastāv attieksmē "mākslu dzīvē" (vai otrādi – "dzīvi mākslā"), ir tas, ka abos gadījumos var tikt zaudēta estētiskā kategorija kā specifisks diskurss ar savu pašvērtību. Liekas, ka aizvien vairāk nepieciešams pārvērtēt mākslas diskursa specifisko raksturu un to, ko tas var nozīmēt mums šodien – šāds uzdevums šķiet ārkārtīgi svarīgs, ja mūsdienu māksla un humanitārās nozares vispār grib saglabāt savu iedarbības spēju šodienas kultūras administrēšanas, birokrātijas un statistikas apstākļos.

Es gribētu noslēgumā raksturot britu mākslinieka Maika Nelsona darbu, ko viņš veidoja 2003. gada Stambulas biennālei. Nelsona instalācija ar nosaukumu *Magazine* bija nemanāmi izvietota vecā iebraucamā vietā ar darbnīcām, dzīvā Stambulas vecpilsētas tirdzniecības rajonā. Biennāles ceļvedī darba atrašanās vieta bija tišām aprakstīta neskaidri, tādēļ jums nākas uzdot daudz jautājumu, riņķojot pa tirgus zonu. Kad jūs beidzot atrodat iebraucamo vietu, priekšā ir neskaitāmas durvis; dažas no tām ir aizvērtas, dažas – pusvīrus, atklājot darbnīcas un ražošanas procesus. Nelsona instalācija atradās aiz vienām no šīm durvīm.

Ieejot tumšā telpā, jūs saprotat, ka atrodaties fotogrāfa darbnīcā. Gaisma ir sarkana, radio spēlē drudžainu Balkānu popmūziku, un griestus dažādos virzienos šķērso auklas. Uz tām tumšsarkanajā gaismā žāvējas simtiem fotogrāfiju. Aiz šīs istabas ir cita, kurā šķērsojam griestiem novilkta vēl vairāk auklu ar fotogrāfijām. Katra no tām attēlo kādu celtni: veikala skatlogu, ēku, durvis, logu. Instalācija turpinās kāpnēs, kas ved uz pagrabu; tur ir vēl cita sarkana istaba ar vēl vairākiem simtiem fotogrāfiju, kas karājas uz auklām. Skatoties šos attēlus, rodas iespaidīgs pārdzīvojums: te bija visas celtnes un durvis, kurām iziets cauri mākslas darba meklējumos, tikai tās ir tukšas, cilvēku pamestas. Fotogrāfijas šķita kā iepriekšējā izpēti biennāles projektam ārpus mākslas telpām, tomēr tās bija sastingušas sagatavošanās darba līmenī. Tās šķita liecināmas par kāda individa aktivitātēm, ko ļoti ietekmēja pilsēta, laika limits un mākslas darbu potenciāls; šis kāds iepazīna šo vietu vienatnē ar kameras automātiskā mehānismā palīdzību.

Magazine atgādināja refleksiju par pilsētas telpas kolonizēšanas nozīmi, saņemot pasūtījumu veidot darbu starptautiskai biennālei, kas būtu novietots ārpus mākslas zonas. Kaut arī šis darbs iepazīstināja jūs ar pilsētas īpašo amatnieku rajonu un tā iemītniekiem, atstājot instalāciju, jūs tūlīt sagrābs maza auguma puisis un ievilks sava drauga kafējnīcā uz tēju un tad aizvedis uz iebraucamās vietas jumtu. Tādējādi projekts pretojās jebkādiem sociālās labdarības centieniem. Iekļaušanas vietā tas radīja klusas bažas un nemieru. Varbūt vissvarīgāk ir tas, kas notika, runājot par mākslu: fotogrāfiju, instalāciju, izpēti, darbnīcu. Šķiet, ka tas norādīja uz vienīgo iespēju, kas mums ir dota konkrētās situācijās – aptvert savu atrašanās vietu, mēģināt to izpētīt, izprast kontekstu, novērot un pārdomāt.

Nelsona instalācija lika man secināt, ka mākslai nav jābūt sociāli angažētai vai burtiskā nozīmē interaktīvai, lai tā darbotos kā kritisks spēks, kas piesavinās un pārmaina vērtības, novirzot mūsu domas no dominējošā un pastāvošā konsensusa. Vairs nav pietiekami sacīt, ka sociāli angažēta māksla automātiski ir demokrātiska, jo katrs mākslas darbs, pat "visatvērtākais" un "iekļaujošākais", jau iepriekš nosaka skatītāja iespējamās līdzdalības daudzumu un kvalitāti. Laba māksla uzrunā dažādus cilvēkus bez gataviem priekšstatiem par to, kas un kādi viņi ir. Mūsu šodienas uzdevums ir izprast kultūras vērtību globalizētās ekonomikas kontekstā un saglabāt kritisku modrību attiecībā uz politikas mēģinājumiem kolonizēt mākslu vai otrādi.

block, the Amazonian rainforest, and an African village. It is cultural capital, of use to artists and politicians alike. In Britain, socially-engaged art receives endorsement by the government (in the form of special state funding), because it gives visibility to their policies of social inclusion. Performance indicators – such as the number of visitors, their ethnicity, disability and class status – now play an ever more significant role in the allocation of funding. Arts Council England has introduced a programme to promote ethnic "diversity", but such policies verge on positive racial discrimination.¹⁰ Like much socially-engaged art, such a policy reinforces otherness and ultimately reduces racism to a question of representation in culture, divorcing it from larger social and economic problems (such as poverty and education) that should be addressed directly by the government.

The danger of this easy adoption of the art-into-life attitude (and conversely, of the life-into-art attitude) is that both risk losing sight of the aesthetic as a specific discourse in its own right. It seems increasingly urgent to reassess art's discourse-specificity and what it might mean for us today – a task that seems pressing if contemporary art, and the humanities in general, are to retain any potency in the face of today's culture of administration, bureaucracy and number-crunching.

I'd like to conclude by describing a work by the British artist Mike Nelson that he made for the 2003 Istanbul Biennial. Nelson's installation, entitled *Magazine*, was discreetly located in an old caravanserai of workshops in the bustling market centre of old Istanbul. The Biennial guide contained deliberately hazy instructions on how to find it, so you were forced to keep asking directions as you circled the market area. Once you'd found the caravanserai, you encountered a series of doorways; some of which were shut, some of which were ajar – revealing workshops and industrious activity. Nelson's installation was located behind one of these doors.

As you entered a dark space, you realised that you were in a photographer's darkroom. The light was red, a radio played frenzied Balkan pop music, and there were strings criss-crossing the ceiling, hung with hundreds of photographs drying in the dark red light. Beyond this room was another, with more strings woven across the ceiling, each one hung with photographs. Each image showed a building: a shop front, a house, a doorway, a window. The installation continued via a ladder into the basement, where a further red room was filled with hundreds more photographs hanging from strings. As you looked at the images, the experience was overwhelming: these were all the buildings and doorways you had passed on your search for the work – but this time deserted and empty of people. The photographs felt like preparatory research for an off-site biennale project, yet were frozen at the level of preliminary investigation. They seemed to evidence the activity of someone overwhelmed by the city, by the pressure of time, by potential works of art; someone who was coming to terms with the site via solo exploration and the automatic apparatus of the camera.

Magazine seemed to reflect on what it means to be invited to "colonise space" in a city – to be commissioned to produce an off-site work for an international biennale. Although the piece introduced you to a specific, artisanal area of the city and its inhabitants – immediately after leaving the installation you were collared by a short guy who elbowed you into having a tea in his friend's café and then a tour of the caravanserai's rooftop – it resisted any pretensions to ameliorative social-engagement. Instead of inclusivity, it generated a quiet apprehension and unease. Perhaps most importantly, it did this while speaking about art: photography, installation, research, the studio. It seemed to suggest that perhaps all that is possible for us to do in situations is to begin to locate ourselves, embark upon research, understand our context, observe, reflect.

Nelson's installation left me thinking that art does not have to be socially-engaged or literally interactive in order to be a critical force that appropriates and reassigns value, decentralising our thoughts from the predominant and pre-existing consensus. It is no longer enough to say that socially-engaged art is automatically democratic, for every artwork – even the most “open-ended” and “inclusive” – determines in advance the amount and quality of participation that the viewer may have within it. Good art speaks to a diversity of people without pre-conceptualising who and what they are. The task facing us today is to understand the value of culture in a globalised economy, and to remain critically vigilant to the colonisation of art by politics, and politics by art.

- 1 Nesbit M. *The choices before us Anri Sala entre chien et loup*. Paris: Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 2004.–P.17.
- 2 Turpat. 171. lpp.
- 3 Charles Esche, *Superhighrise: Community, Technology, Self-Organisation*, <http://superflex.net/text/articles/superhighrise.shtml>/ Turpat.
- 4 Turpat.
- 5 “Tie neorganizē konkrētus notikumus vai performances, kas ierobežotas konkrētā laikā un telpā, bet drīzāk piedāvā atvērtus projektus, kuru mērķis ir veicināt eksperimentālu sabiedrības kopu veidošanos: tās būtu uz laiku veidotas bet izturīgas asociācijas, kurās ietilptu mākslinieki un arī tie, kas nav mākslinieki, ko vieno kopīga mērķa sasniegšana”. – Basualdo C., Laddaga R., *Rules of Engagement*. *Artforum*, 2004.–March.–P. 166.
- 6 Šī doma nāk no politisko filozofu Ernesto Laclau un Šantāla Mofa darbiem, kas pārdefinē demokrātiju kā drīzāk “antagonismu” nekā vienotu viedokli. Viņi raksta: “*Cita klātbūtne* nejau man būt pilnībā pašam par sevi. Attiecības rodas nevis no pilnīga kopuma, bet no neiespējamības tādu veidot” (*Hegemony and Socialist Strategy*. – 1985. p. 125). Citiem vārdiem sakot, tā klātbūtne, kas neesmu es pats, padara manu identitāti nestabilāku un vieglāk aizskaramu, un šie draudi, ko pārstāv” cits”, pārveido manis paša izpratni par to, kas es esmu, par apšaubāmu. Kad antagonisms tiek izspēlēts sociālā līmenī, to var uztvert kā sabiedrības iespējas pilnībā veidot sevi, lai kas būtu pie sociālās (un identitātes) robežas; mēģinot to definēt, tas arī noārdā tās ambīcijas veidot sevis pilnu klātbūtni: “Kā plurālistiskas demokrātijas pastāvēšanas nosacījumi konflikti un antagonismi tai pašā laikā veido tās pabeigtības neiespējamības nosacījumu.” (*Mouffe Ch. “Introduction” Deconstruction and Pragmatism*, Ed. by Mouffe Ch. – 1996. P. 11.)
- 7 Grants Kestlers arī izteicis nepieciešamību pēc šāda diskursa, kaut gan spēcīgi kritizējis esošos darbus par sociāli angažētu mākslu. Viņa pieeja, ko tas dēvē par “dialogisko estētisku”, ir mēģinājums radīt diskursīvākās attiecības starp mākslu un citām disciplīnām, bet viņš saglabā pilnīgu pārliecību, ka māksla spēj un tai jāizraisa sociālas pārmaiņas. Sk. Kester G. *Dialogical Aesthetics: A Critical Framework For Littoral Art*. – Variant. – No. 9. – Winter 1999/Spring 2000: http://www.variant.randomstate.org/events_archive.html
- 8 Kwon M. *One Place After Another*. – 2002. – P. 148.
- 9 Izņēmums šai ziņā varētu būt Tomasa Hiršhorna veidotais piemineklis Bataijam un Santjago Serras darbs, abi tiks plaši apspriesti manā rakstā *Antagonisms un attieksmes estētika* 2004. gada rudenī (*October*, No. 110).
- 10 Es šeit domāju Anglijas mākslas padomes “decibelu” programmu, par ko *Art Monthly* marta numurā rakstīja Ričards Hiltons.

- 1 Molly Nesbit, “The choices before us”, in *Anri Sala: entre chien et loup*, Paris: Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 2004, p. 171.
- 2 Nesbit, “The choices before us”, p. 171.
- 3 Charles Esche, “Superhighrise: Community, Technology, Self-Organisation”, <http://www.superflex.net/text/articles/superhighrise.shtml>
- 4 Esche, “Superhighrise”, op cit.
- 5 “They do not produce specific events or performances confined to a particular place or time, but rather, they propose open-ended projects aimed at fostering experimental communities: temporary but durable associations composed of artists and nonartists united in their mutual endeavour”, (Carlos Basualdo and Reinaldo Laddaga, “Rules of Engagement”, *Artforum*, March 2004, p. 166.)
- 6 This idea derives from writing by political philosophers Ernesto Laclau and Chantal Mouffe, who redefine democracy as “antagonism” rather than consensus. They write: “the presence of the “Other” prevents me from being totally myself. The relation arises not from full totalities, but from the impossibility of their constitution” (*Hegemony and Socialist Strategy*, 1985, p. 125). In other words, the presence of what is not-me renders my identity precarious and vulnerable, and this threat that the other represents transforms my own sense of self into something questionable. When played out on a social level, antagonism can be viewed as the limits of society's ability to fully constitute itself; whatever is at the boundary of the social (and of identity), seeking to define it, also destroys its ambition to constitute a full presence: “As conditions of possibility for the existence of a pluralist democracy, conflicts and antagonisms constitute at the same time the condition of impossibility of its final achievement.” (Chantal Mouffe, “Introduction”, in Mouffe (ed), *Deconstruction and Pragmatism*, 1996, p. 11.)
- 7 Grant Kester has also called for such a discourse, while strongly criticising extant writing on socially-engaged art. His proposed approach, which he terms “dialogical aesthetics” attempts to create a more discursive relationship between art and other disciplines, but he remains fundamentally convinced that art can and should be responsible for social change. See Kester, “Dialogical Aesthetics: A Critical Framework For Littoral Art”, *Variant* no. 9 (Winter 1999/Spring 2000), downloadable at http://www.variant.randomstate.org/events_archive.html
- 8 Miwon Kwon, *One Place After Another*, 2002, p. 148.
- 9 An exception to this might be Thomas Hirschhorn's *Bataille Monument* (2002) and the work of Santiago Sierra, both discussed at length in my forthcoming article “Antagonism and Relational Aesthetics”, *October*, no.110 (Fall 2004).
- 10 I am referring to Arts Council England's “decibel” project, discussed by Richard Hylton in the March issue of *Art Monthly* (2004).