

arta

revistă de arte vizuale

nr. 12 / 2014

British Art Arta britanică

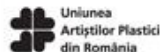
PORTRETE DE ARTIST / PORTFOLIOS
EXPOZIȚII ÎN ROMÂNIA /
EXHIBITIONS IN ROMANIA
EXPOZIȚII INTERNAȚIONALE /
EXHIBITIONS ABROAD
CRONICI DE CARTE / BOOK REVIEWS
INFO ART / INFO ART





Coperta 1: Sitcom, Dean's Suite, RCA, 2014, Exhibition view.
Photo credits Jacob Robinson

arta 12, 2014, anul V



Revistă de arte vizuale editată de Uniunea Artiștilor Plastici din România (UAP) / Magazine of visual arts edited by the Visual Artists' Union of Romania (UAP)

Director / Director: Petru Lucaei, președinte UAP
Redactor-șef / Editor-in-chief: Magda Cămece
Redactor / Editor: Igor Mocanu
Redactor online / Editor online: Cristina Bogdan
Graphic concept/design: Corina Gabriela Duma
Producție / Production:  igloomeia
Paginare / Layout: Raluca Jipa
Secretar general de redacție / Editor: Andreea Amzoiu
DTP / Image processing: Cristian David

Colaboratori / Collaborators

Dana Altman, Corina L. Apostol, Bill Balaskas, Raluca Băloiu, Dan Breaz, Ioana Ciocan, Andra Chițuș, Liviana Dan, Victor del Vecchio, Roxana Dascălu, Teodora Dinu, Roxana Garmar, Adrian Guță, Valentina Iancu, Juliette Ihler, Claire Jamieson, Travis Jeppesen, Anna Konik, Andrea Lehner, Diana Marincu, Gabriela Mateescu, Angels Miralda Tena, Adina Mocanu, Aurelia Mocanu, Roxana Modreanu, Simona Nastac, Adriana Oprea, Ileana Pintilie, Mihai Plămădeală, Lucia Popa, Ciprian Radovan, Anca Rujoiu, Cristina Popescu Russu, Marilena Preda Sănc, Stefania Proksch-Wellguni, Matei Stîrcea-Crăciun, Joseph Taylor McRae, Mihaela Velea, Abbie Vickress, Simona Viău, Petra Vlad, Maria Zintz

Correspondenți externi / Foreign correspondents

Coriolan Babet (New York), Cristina Bogdan (Londra), Mica Gherghescu (Paris), Luana Hildebrandt (Los Angeles), Dan Mihăltianu (Berlin), Simona Nastac (Londra), Lucia Popa (Paris)

Credite fotografice / Photo Credits

Bill Balaskas; Kalfayan Galleries, Athens – Thessaloniki; Ian Kjaer; Alison Jacques Gallery, London; Jonathan Miles; Oia Lielina; Cibelle Cavalli Bastos; Samuel Huber; Andie Macario & Victor Ivanov; Yasmine Akim; Anna Kolosova; Atelier Van Lieshout; Aram Mooradian; Anton Neagu; Sorin Costina; Alexandra Sand; Lucian Indrei; Eliza Jurca; Mihai Plămădeală; Elena Scutaru; Beti Vervega; Claudiu Mladin; Doru Tulcan; János Sugár; Bucharest Biennale; Sorin Florea; Raqs Media Collective; Adrian Dan; Stephanie Syjuco; Alejandro Vidal; Lóránt Szathmáry; Attila Kispál; NAG Pop Up Gallery; Dragoș Olea; Ciprian Radovan; Gheorghe Rasovszky; Tudor Petrescu; Alexandru Davidian; Marius Caraman; Cătălin Hladi; Photo Didier Ployou pour le Réunion des musées nationaux – Grand Palais; Francis Aljls; David Zwirner Gallery; Corina Lucia Apostol – Manifesta 10; Nicole Eisenman; Koenig & Clinton, New York; Galerie Barbara Weiss, Berlin; Susanne Vielmetter Los Angeles Projects, Los Angeles; John Berens; John Berens; Timur Novikov's family collection; Bernard Ruijgrok Piezographics; Marlene Dumas, Commissioned by Manifesta 10 Saint Petersburg, Russia; Pavel Losevsky – Dreamstime.com; Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Georges Meguerditchian; Keng Kuma & Associates, Andrew Kudless; David Trubridge; Adam Sakovy; Sanja Iveković; Ulrich Dertschei; Belvedere, Vienna; Rajkamal Kahlon; Maryam Jafri; Fernando Guerra; International Canakkale Biennial; Cristiano Corte; Sergiu Sas; British Council; Paul Tucker; Clare Bottomley; Stephan Wyckoff; Jürgen Mayer H., Pier Sculpture, 2014; Shahryar Nashat; Silberkuppe, Berlin und the Khanna Family Collection, Indien; Galerie Konrad Fischer, Berlin; Andrea Fichtel; Galerie Ulysses, Wien; Galerie Konrad Fischer, Berlin; kunsthallen.wien.at; Florin Hoșnoiu; Kinema Ikon; Eduard Constantin; Teodor Graur; Larisa Sitar, Diana Marincu, Șerban Bonciocot

Opiniile exprimate în articole aparțin în exclusivitate autorilor.

The opinions expressed in the articles belong exclusively to the authors.

Toate drepturile sunt rezervate / All rights reserved

© Uniunea Artiștilor Plastici din România

Adresa / Address: Uniunea Artiștilor Plastici din România, Piața Arzei nr. 13, sector 1, București; www.revistaarta.ro; redactia@revistaarta.ro

Adresa / Address: igloomeia, str. Brezoianu 4, sector 5, București
www.igloo.ro, office@igloo.ro

Distribuție / Distribution: FAB Group Associates

ISSN: 0004-3354

Arta britanică

text de MAGDA CÂRNECI

Dosarul acestui număr reprezintă o noutate față de formatul de până acum al revistei ARTA. După prezentări ale unor genuri artistice, școli de pictură, generații artistice, curente ideologice sau evenimente internaționale, ne-am gândit că ar fi interesant, și mai ales util, să deschidem paginile revistei către ambianța internațională de artă, pentru a permite o cunoaștere mai apropiată, în limba română, a unor scene naționale prestigioase și influente.

Și ce ar putea fi mai tentant la ora actuală decât arta britanică, cu spiritul ei creativ atât de dezlănțuit și cu gustul ei competițional atât de periculos? Lumea londoneză a artelor vizuale rămâne deocamdată, ca și celebrul cartier financiar City, un fel de Mecca a domeniului nostru, spre care sunt atrași constant artiști, galeriști, comercianți și curatori din toate colțurile lumii, fie ei afirmați sau începători. Și nu sunt universitățile Londrei cele mai râvnite din lume, către care se îndreaptă an de an un fluviu enorm de studenți? De la generația YBA – Young British Artists – din anii 1980 încoace, limba radicalismului vizual și comercial al artei este londoneza, după cum *lingua franca* de azi este și rămâne în toată lumea engleza.

Îi datorăm tinerei Cristina Bogdan, lector de istoria artei la Londra, acest dosar extrem de interesant despre lumea britanică a artei, dosar din care mulți vor avea de învățat, fie ei artiști, profesori, curatori, critici, istorici sau galeriști. Realizat fără sponsorizări britanice, numai cu mult entuziasm și o cunoaștere dinăuntru a domeniului în cheștiune, dosarul poate fi un instrument util fie pentru a te pregăti pentru întâlnirea pe viu, ca tânăr aspirant, cu sirenele și utopiile engleze, fie pentru a te consola, ca persoană matură, față de iluziile și fantezmele unui loc prea dorit și vânat pentru a nu ascunde în el avertismentul dictonului latin *Hic sunt leones!*

British Art

This issue's thematic dossier is something quite new in comparison with the usual format of ARTA magazine. After previous issues dedicated to visual genres (painting, sculpture, photography, urban art), to local schools of painting (the Cluj school of grey, the 1980s generation), to movements like postmodernism and feminism, or to international events like the Venice Biennale, we thought it might be interesting, and even useful, to open the pages of our magazine to the international art milieu, in order to allow a better knowledge, in Romanian, of some prestigious and influential national art scenes.

And what could be more tempting nowadays than British art, with its creative spirit, so unleashed and provocative, and its competitive taste, so courageous and dangerous? The world of visual arts in London remains for the time being – as the famous City district for the financials – a sort of Mecca of our domain, to which lots of artists, gallery owners, dealers and curators from all parts of the world are constantly attracted, whether they are established or beginners. Are not the universities of London the most coveted in the world, towards which a river of students of all nationalities flows in haste every year? From the YBA (Young British Artists) generation, from the 1980s up to the present, the language of visual and commercial radicalism in art is the Londonian, the same way as the lingua franca of today is and remains English.

We owe to our young collaborator Cristina Bogdan, Lecturer in Art Theory in London, this extremely interesting thematic dossier about the British art world, with its ups and downs, wherefrom many Romanians will have something to learn, be they artists, professors, curators, critics, historians, or gallery owners. Produced with personal efforts and without any sponsorship from a British institution, the file can be an extremely useful instrument for either a young aspirant, to prepare him or her for the British utopias and sirens, or for a mature person, to comfort him or her from the illusions of a place too much dreamed of not to hide in it the warning of a famous Latin formula: Hic sunt leones!

1 Arta britanică // British Art

EDITORIAL ■	1
Magda Cârneci	
SCENA LONDONEZĂ VĂZUTĂ PRIN OCHII CELOR CARE I-AU SUPRAVIEȚUIT ■	4
Cristina Bogdan	
UN ARTIST ÎN LONDRA ■	6
Bill Balaskas	
UN INTERVIU CU IAN KIAER, POVESTIT DE CRISTINA BOGDAN LUI JONATHAN MILES ■	8
DE VORBĂ CU JONATHAN MILES ■	12
Cristina Bogdan	
AFACEREA CU EDUCAȚIA CREATIVĂ ■	16
Abbie Vickress	
INTRODUCÂND-O PE „HATTIE” ■	20
CONCEPTUAL VIRTUAL ■	24
Joseph Taylor	
O CONVERSAȚIE ÎNTRE DOI MEMBRI AI PUBLICULUI ■	28
Victor Del Vecchio, Angels D. Miralda	
ART WRITING: RĂSPUNS LA UN MANIFEST PROBLEMATIC ■	34
Travis Jeppesen	
ARHITECTURA FIȚIONALĂ ȘI FIȚIUNE ARHITECTURALĂ ■	38
Claire Jamieson	
POP TRIBAL PE STRĂZILE LONDREI ■	46
Juliette Ihler	

2 Dosare de artist // Portfolios

ȘTEFAN RĂRMNICEANU – UN POLLOCK NEO-BIZANTIN	49
Magda Cârneci	
PAUL NEAGU ÎN CONTEXTUL ARTEI BRITANICE	52
Ileana Pintilie	
PAUL NEAGU – DECANTAREA UNUI PROFIL	56
Matei Stîrcea-Crăciun	
ANNA KONIK – ÎN ACELAȘI ORAȘ, SUB ACELAȘI CER / IN THE SAME CITY, UNDER THE SAME SKY ■	60
Anna Konik	

3 Expoziții în România // Exhibitions in Romania

STARTPOINT PRIZE	62
Gabriela Mateescu	
ÎN CURÂND VOM RENOVA	64
Adriana Oprea	
BB6 – APREHENSIUNE. ÎNȚELEGÂND PRIN FRICA DE A ÎNȚELEGE ■	66
Valentina Iancu	
HOME – (A WORK IN PROGRESS) ■	70
Andrea Lehner	
SIGMAR POLKE	
LECȚII DE IRONIE CENTRIFUGĂ ■	72
Dan Breaz	
„DOI” LA TIMIȘOARA	74
Adrian Guță	
APPARATUS 22 – BUY ME A MYSTERY	76
Valentina Iancu	
INSULA LUI HOREA PAȘTINA ■	78
Dan Breaz	
DELFINI GELATINOȘI – KINEMA IKON	80
Adriana Oprea	
NUCLEU 0001	82
Adina Mocanu	
ARTE FACTUM	84
Adriana Oprea	
„89 DIN UȘĂ” – O RETRĂIRE PENTRU NEUITARE ■	86
Ciprian Rădovan	
ÎN SLUJBA ARTEI – ART WORKER, GHEORGHE RASOVSKY	88
Simona Vilău	
IOAN AUGUSTIN POP. DUPĂ EXPOZIȚIA DESPRE M.I.N.E. (MINISTERUL INDUSTRIEI, NATURII ȘI EXPERIMENTULUI)	90
Maria Zintz	
NU SUNT AICI	92
Adriana Oprea	
CONSTANTIN PACEA	94
Magda Cârneci	
PROGRESS – KAROLINA BREGULA	96
Teodora Dinu	
ZIDARU: ÎNGERI, TRONURI, VOIEVOZI – ZBORURI, ÎNĂLȚĂRI, SACRIFICII	98
Simona Vilău	
CORPORATE SIGMA	100
Roxana Modreanu	
NAG POP UP GALLERY ȘI ALTE PROIECTE	102
Ioana Ciocan	

DISIMULARE - IOANA SISEA.....	103
Raluca Băloiu	
ARTE ÎN BUCUREȘTI, EDIȚIA A V-A.....	104
Mihai Plămădeală	

4 Expoziții internaționale // International Exhibitions

MANIFESTA ȘI COLAPSUL AUTONOMIEI ARTEI CONTEMPORANE	107
Corina L. Apostol	
CE ISTORIE? A CĂREI ARTE?.....	110
Petra Vlad	
CEI BUNI, CEI RĂI ȘI CEI MULȚI: COLABORĂRI, INTERVENȚII ȘI ACȚIUNI COLECTIVE.....	114
Cristian Nae	
MONUMENTA 2014 – SALONUL URBANISTIC UTOPIC AL SOȚILOR KABAKOV ■.....	116
Andra Chițimș	
COVORUL AMBASADOAREI – CRISTINA BOLBOREA.....	120
Aurelia Mocanu	
PEISAJ, UTOPIE, MOARTE. „UNII SUNT MAI GLOBALI DECÂT ALȚII”.....	122
Diana Marincu	
PREZENȚA ROMÂNIEI LA C.A.R. – CONTEMPORARY ART RUHR 2014.....	124
Raluca Băloiu	
A 4-A BIENALĂ INTERNAȚIONALĂ CANAKKALE.....	127
Marilena Preda Sânc	
MAGIA ENGLEZEASCĂ: CÂTEVA TRUCURI ■.....	128
Simona Nastac	
FLORIN ȘTEFAN, ELEGIA ■.....	130
Dana Altman	
BLOOD SWEEPED LANDS AND SEAS OF RED.....	131
Ioana Ciocan	
ESTE ARTA O DISTRAȚIE INTELIGENTĂ? CÂTEVA PARADOXURI ALE AUTOREFLEXIVITĂȚII ■.....	132
Cristian Nae	
DISPARIȚIA ■.....	134
Anca Rujoiu	
O CAPCANĂ ȘI PATRUZECI DE ȘIRETLICURI ■.....	136
Cristian Nae	
DER BRANCUSI-EFFEKT / EFECTUL BRÂNCUȘI ■.....	138
Stefanie Proksch-Weilguni	

5 In memoriam

DAN HĂULICĂ - UN PAPĂ AL CRITICII DE ARTĂ ROMÂNEȘTI	141
Magda Câmeci	

6 Cronici de carte // Book reviews

CĂTĂLIN DAVIDESCU, ARTITUDINI ■.....	142
Mihaela Velea	
MEMORIILE LUI ALEXANDRU (RĂDVAN).....	143
Aurelia Mocanu	
DOSARELE SECRETE ALE AGENTULUI ANTON. PETRU COMARNESCU ÎN ARHIVELE SECURITĂȚII.....	143
Valentina Iancu	
AVANGARDA RUSĂ: CONFIGURAȚII ȘI METAMORFOZE ■.....	144
Igor Mocanu	
CURATING “EASTERN EUROPE” AND BEYOND: ART HISTORIES THROUGH THE EXHIBITION ■.....	145
Igor Mocanu	
TEXTE ZUR KUNST #88 THE QUESTION OF VALUE ■.....	147
Igor Mocanu	
GETA BRĂTESCU – ATELIERUL / THE STUDIO.....	149
Ileana Pintilie	
PARADIGMA ARTEI CONTEMPORANE. STRUCTURILE UNEI REVOLUȚII ARTISTICE ■.....	149
Lucia Popa	
DUBLĂ EXPUNERE – O CARTE LA GRANIȚA DINTRE DOUĂ LUMI.....	150
Roxana Gamart	
CUM SĂ SCRII DESPRE ARTA CONTEMPORANĂ	151
Liviana Dan	

7 Info Art

EXPOZIȚII, EVENIMENTE.....	152
CONTRIBUTORI ■.....	172

#1 ARTA BRITANICĂ

British Art



Bill Balaskas, *The market will save us*, 2013, banner/intervention on the facade of the Royal College of Art, 23.4 x 6.8 m. Courtesy of the artist and Kalfayan Galleries, Athens – Thessaloniki.

Scena londoneză văzută prin ochii celor care i-au supraviețuit

text de CRISTINA BOGDAN

Când am venit în Londra acum 4 ani, plecam din Paris pentru că devenise plictisitor. Vroiam să reușesc în lumea artei, iar Londra părea singurul loc din Europa unde se putea întâmpla acest lucru. În Londra erau școlile, scena de artă underground, banii, petrecerile. În mai puțin de un an, aveam să primesc postul de curator într-o galerie avangardistă din East End și să îmi încep doctoratul, evident plătit – pentru că meritam și la Londra cultura era una a meritocrației.

Au trecut doi ani până am încetat să lucrez în barurile de acolo. Doi ani și jumătate până am recunoscut că nu-mi puteam permite să studiez la Royal College of Art, unde intrasem bluffând, după spusele aproape admirative ale tutorelui meu. În anul trecut am reușit, în sfârșit, să predau la universitate. Între timp, făcusem foamea, trecusem prin momente de disperare, suferisem umilințe și urăsem Londra din tot sufletul. Fusesem un imigrant ilegal și un outsider. Încercasem să mă lupt cu sistemul, ca să realizez că nici măcar nu contam suficient pentru a fi învinsă de el. Cunoscusem oameni minunați, majoritatea aflați în trecere spre un loc cât mai departe de Londra, toți luptând pentru carierele și viețile lor, punând totul sub semnul întrebării și reușind să se și distreze în acest timp. Unii dintre ei sunt cei care scriu despre Londra în acest număr din ARTA – unii o urăsc, alții o iubesc, unii au sângerat până aproape de moarte sub vraja ei, în timp ce alții se folosesc de ea cu indiferență. I-am rugat să scrie despre lucruri pe care le-am dezbătut, care ne-au afectat, sau despre care am aflat de la ei: cum era Londra „când era cool” (interviul meu cu Jonathan Miles), de ce acum e doar o mare afacere (așa cum spune Bill Balaskas) și schilodește pe oricine vrea să fie creativ, de ce a transformat chiar și educația în ceva ce poate fi cumpărat numai cu bani (așa cum demonstrează Abbie Vickress și Sitcom). Alții au preferat să cartografieze practici noi care și-au avut originea în Londra: ficțiunea arhitecturală (Claire Jamieson), Art Writing (Travis Jeppesen), sau conceptualismul virtual (Joseph Taylor). Unii dintre noi au ales să discute despre angoasele personale cu cineva: Angels Miralda cu Victor Delvecchio, sau eu însămi cu renumitul artist Ian Kiaer.

Aceste lucruri contează pentru că Londra este un mit asupra căruia stau ațintiți ochii artiștilor din întreaga lume – și aproape nimic din ceea ce s-a spus despre Londra nu te pregătește pentru o întâlnire față în față. Scena artistică din acest loc crud și fantastic reflectă arhitec-

tura orașului: modul în care the City – luxosul district financiar – este înconjurat de șiruri de locuințe sociale, în care artiștii închiriază cămăruțe de la imigranți de generația a treia care trăiesc din ajutorul social oferit de statul britanic. Instituții ca Tate strălucesc deasupra a mii de spații underground, care vor muri de îndată ce o publicație obscură le va acordă momentul de glorie. Artiști și curatori se vor lupta ca niște câini înfometate pentru unica lor șansă la os – și cei mai mulți nu vor ajunge niciodată la el. Cu toate acestea, milioane ca ei, cu toți strălucitori și plini de încredere, vor veni să-și încerce norocul în acest oraș al orașelor.

Cred că Londra nu mai este un loc pentru ființe umane, ci întruchiparea cea mai fidelă a deșertului realității. Anul trecut, când am putut în sfârșit să-mi permit propria cameră, am ieșit din casa mea, am mers pe strada mea, și am respirat pentru prima dată aerul Londrei. Era momentul să plec (pentru că eram încă în viață) și de acum încolo să folosesc Londra ca pe un loc de joacă/luptă ocazional. Era momentul să pun în aplicare tot ce mă învățase orașul și să mă îndrept spre casă. De aici s-a născut proiectul acestui dosar.

The London Art Scene, As Seen by Those Who Survived It

text by Cristina Bogdan

When I came to London 4 years ago, I was leaving Paris because it had become a bore. I was stuck. I wanted to make it in the art world and London seemed like the only place in Europe to do so. It had the schools, the independent art scene, the money, the parties. In less than a year, I would be appointed curator in some avant-garde little gallery in the East End and start my Ph.D. which would be paid for – because I was worth it and this was a culture of meritocracy.

It was only 2 years later that I stopped working in bars. 2 and a half years later that I admitted I couldn't afford the Royal College of Art – which I 'bluffed' my way into, as my tutor said. And finally, last year, I got my break and started lec-

turing at University. In the meantime, I had starved, despaired, been humiliated and hated London with all my guts. I had been an illegal immigrant and an outsider. I had tried to fight the system only to realize I didn't even matter enough to be defeated by it. I had met amazing people, mostly there on their way to somewhere that is as far from London as possible, all fighting for their careers and their lives, questioning everything and still enjoying every bit of it.

Some are writing about London in this issue – some hate it, some love it, some of them have been bled to a near death under its spell, while others own it with indifference. I wanted them to write about things we might have debated, suffered from, or I might have found out from them: what London was like 'when it was cool' (my interview with Jonathan Miles), why now it's just business (as Bill Balaskas wonders) and it's crippling creative people, why it has turned even education into something only money can buy (as Abbie Vickress and Sitcom prove). Others preferred to map new practices having originated in London: architectural fiction (Claire Jamieson), Art Writing (Travis Jeppesen), or virtual conceptualism (Joseph Taylor). Some of us chose to talk about our anguish, like Angels Miralda and Victor Delvecchio, or myself questioning renowned artist Ian Kiaer.

These things matter because London is a myth everyone has their eye on – and almost nothing you have been told about it can prepare you for your face to face with it. The art scene in this cruel and fascinating place mirrors its geography: the way in which the City – the glossy financial district – is boarded by rows of insalubrious council flats, where artists sublet tiny rooms from third generation immigrants living on benefits. Glamorous institutions like the Tate shine high above a myriad of underground spaces, which will die as soon as they have shone in some obscure publication. Artists and curators will fight like hungry dogs over some opportunity of a bone, and most of them will never have their moment of glory. Yet millions like them, all brilliant, all confident, will come to try their chance in this city of cities.

I believe London is not a place for human beings anymore: it is as close as it gets to the desert of the real. Last year, when finally I could afford my own room, I walked out of my house – on my street – and breathed for the first time the London air. It was time to go (because I was still alive) and from now on use London as an occasional playground. It was time to put into practice what I had learned and head back home.

And this is where the project to put together the texts which you are about to read comes from.

Un artist în Londra

text de **BILL BALASKAS**

Introducerea mea pe scena artistică a Londrei s-a produs într-un decor amețitor: sala principală a celei mai faimoase case de licitație din oraș și din lume. Mă aflam acolo împreună cu prietenul meu de atunci, acum galerist, care venise să liciteze pentru niște lucrări de la începutul secolului XX din partea clienților săi. Licitația s-a desfășurat neașteptat de bine: a reușit să cumpere majoritatea lucrărilor de artă pe care le dorea, la prețuri relativ bune. Multe dintre ele erau frumoase de-ți tăiau respirația: compoziții măiestre, culori vibrante, tehnici inovatoare și un puternic simț al identității artistice, toate îngemănate. Procesul de licitație a fost destul de năucitor, cu tablouri și sculpturi de dimensiuni și prețuri estimativ diferite, care apăreau și dispăreau cu o viteză uluitoare. M-am trezit că răsfoiesc catalogul de la un capăt la altul, încercând să memorez cât de mult puteam. Mă simțeam realmente fericit pentru că avusesem ocazia să văd toate acele opere extraordinare, de geniu artistic, într-un interval de timp de doar câteva ore. Totuși, cu trecerea timpului, am început să realizez că interesul principal al celor care participau la licitație nu erau lucrările propriuzise – cel puțin nu atât timp cât se aflau în sala de licitație. În schimb, discuțiile se concentrău pe sumele de bani care fuseseră cheltuite, motivul pentru care fuseseră cheltuite și cine le cheltuiseră, posibila falsificare a unora dintre lucrări, și multă bărbă despre cine se culca cu cine din acea încăpere, și cum

reușiseră să-și clădească o carieră ca artiști, curatori sau critici. E drept, la vârsta de 23 de ani și când încă mai studiam pentru licență, a fost în cele din urmă un context destul de descurajant prin care mi-am câpătat prima „privire dinăuntru” asupra prestigioasei piețe de artă din Londra. În zilele care au urmat, m-am trezit că îmi pun serios la îndoială judecata și opțiunile recente de viață: însuși faptul că plecasem din Grecia după ce obținusem o diplomă în economie, pentru a studia arta în Marea Britanie.

Cu doar șapte ani mai târziu, în ianuarie 2013, condițiile erau oarecum diferite, întrucât mă pregăteam să expun cea mai mare lucrare de artă făcută de mine vreodată, într-unul dintre locurile publice cele mai proeminente din Londra: un panou de 23 de metri înălțime, desfășurat pe fațada Royal College of Art. Înscris cu propoziția (ironică) „Piața ne va salva”, panoul urma să fie ridicat la sediul istoric al Colegiului, în South Kensington, vizavi de Royal Albert Hall și de Albert Memorial, din Hyde Park. Scopul lucrării nu era de a interfera cu fațada unei clădiri de marcă, acoperind o parte din aceasta. Mai degrabă, dorea să zdruncine ideea însăși a ceea ce înseamnă să fii un artist care lucrează în condițiile socioeconomice actuale, de austeritate și finanțări reduse. Totuși, de remarcat faptul că, pentru a realiza acest proiect, am fost nevoit să folosesc „canalele” pieței care-mi fuseseră deschise până în 2013. În acel moment, eram reprezentat de o galerie comercială, colaboram cu anumiți curatori în spații

comerciale și necomerciale, criticii de artă scriau lucruri bune (și uneori rele) despre expozițiile mele, iar eu îmi vindeam lucrările colecționarilor la marile târguri de artă din lume. Ambițiosul meu proiect cu panoul fusese finanțat de o astfel de colecționară, care îmi sprijinise cu generozitate viziunea artistică (și politică). Fără ea, costurile legate de producția și instalarea panoului nu ar fi putut fi acoperite. În mod normal (dar destul de naiv), așteptările mele privind impactul panoului asupra scenei artistice londoneze erau destul de mari. Eram sigur că intervenția mea asupra fațadei uneia dintre cele mai importante școli de artă va iniția dezbateri aprinse în presa britanică, în rândul instituțiilor de învățământ și – desigur – printre decidenții politici. Și totuși asta nu s-a întâmplat. De fapt, panoul s-a bucurat de o publicitate mult mai mare în alte țări din Europa decât în Marea Britanie însăși: pur și simplu, londonezii au decis că panoul nu era acolo... Foarte interesant, în seara vernisajului expoziției, unul dintre decanii școlii mi-a mărturisit că unii fondatori ai instituției, care lucrau pe piața financiară, interpretaseră inscripția de pe panou ad-litteram: credeau că, în sfârșit (!) învățământul recunoștea contribuția substanțială pe care o avuseseră piața la însăși existența artelor. În mod evident, această interpretare era departe nu doar de intențiile panoului, ci mai ales de preocupările mele generale, ca artist... Scriu acest scurt articol într-un tren de la Newcastle la Londra, întorcându-mă de la deschiderea unei noi mari expoziții în care fi-



Un interviu cu Ian Kiaer, povestit de Cristina Bogdan lui Jonathan Miles



Ian Kiaer (născut în 1971) este unul dintre cei mai importanți artiști britanici actuali, iar expoziția sa cea mai recentă a fost la Henry Moore Institute din Leeds. Ian predă de asemenea la catedra de Pictură de la Royal College of Art din Londra. La sugestia propriului meu profesor, Johathan Miles, m-am dus să îl văd ca să discutăm despre lucrarea mea de doctorat. Mai târziu, am avut ocazia să îl iau un interviu, dar am pierdut o parte din înregistrare. Ceea ce urmează este o relatare imaginată a discuției noastre, combinată cu fragmentele din transcrierea salvată.

Deci, Johathan, am făcut acest interviu cu Ian Kiaer.

Știu, mi-a spus.

Da? Ce ți-a spus?

A zis că ați petrecut o seară frumoasă.

Pentru că nu sunt prea sigură despre cum a mers totul.

De ce?

Păi, dacă mă uit la notițele mele, așa spune că interviul nu a fost atât despre el și opera lui, cât despre faptul că încercam să obțin răspunsuri la întrebări importante pentru mine. Ian a fost un profesor, nu un artist cu mine. M-a ajutat să-mi dau seama de niște lucruri.

Ei bine, sunt sigur că a fost conștient de asta.

Posibil. În orice caz, la finalul conversației noastre, nu voiam altceva decât să iau totul iar de la capăt. Mi-a luat o vreme ca să găsesc tonul potrivit.

Spune-mi despre ce ați vorbit. Ați discutat despre procesul lui de creație? E foarte elocvent pe tema asta.

Am făcut-o. Eu am zis „producție”. Să vorbim despre producție. Stai să mă uit la transcrierea... Ian a spus: Am avut ideea asta de ceva

vreme – e vorba de atitudini diferite față de creație. Una dintre ele e legată de un text pe care l-a scris Agamben, în cartea *Un om fără conținut, poesis și praxis*. Probabil că citez greșit, dar el începe, ca Heidegger, cu pierderea sensului cuvintelor în traducere. Adesea, când vorbim despre producție, vorbim despre această idee de praxis, pentru că totul s-a latinizat, iar romanii privilegiau praxis-ul, care este ideea voinței, a facerii, ceea ce înseamnă că prin voință aduci ceva în existență. Grecii preferau poesisul praxisului. Poesis-ul este interesant în relație cu procesul de creație, întrucât privilegiază un spațiu înainte de facere, înainte de producție, care este o idee de prezentă și prezența gândirii. Unele dintre lucrările mele ajung de fapt chiar așa – lucrul pe care a stat lucrarea devine mai interesant decât lucrul acela.

JM: Are o viziune foarte romantică despre procesul artistic, nu?

CB: Da, cred că folosim exact acest cuvânt mai târziu. Să-ți mai citeșc și alte fragmente din transcriere? Intrăm în detaliu despre această diferență între praxis și poesis.

JM: Dă-i drumul.

CB: Este ca diferența dintre lucrare așa cum este ea în atelier, și așa cum este ea plină de sens pentru producător, și lucrarea în afara atelierului?

IK: Când iese în afara atelierului e ceva diferit, dar are de-a face și cu relația cu lucrul pe care îl faci. Asta se schimbă într-adevăr atunci când se schimbă și lucrul. De pildă, o sumedenie de lucrări din anii nouăzeci, mai ales *Estetica Relațională*, au însemnat că artiștii au devenit producători – faci strategii, aranjezi ca lucrurile să fie făcute pentru tine, creezi structuri și la sfârșit lansezi produsul. Este o relație foarte diferită de facere, față de, să zicem,

ideea mea de poesis în cadrul atelierului. Asta nu înseamnă că una este mai bună decât cealaltă, doar că anumite lucruri nu sunt posibile dacă te gândești la producție doar ca la ceva controlat de voință. Iar Agamben discută asta începând cu secolul XIX – ideea că modernitatea are ceva de-a face cu faptul de a voi ca ceva să capete existență. Este și o noțiune tipică avangardei.

CB: Așadar, tu cum lucrezi? Lucrezi mereu în atelier?

IK: Nu neapărat, nu, dar cred că atelierul este important. Și cu toate ideile acestea despre o dinamică – să lucrezi dintr-o cameră de hotel, de pe laptop – există o relație cu a fi într-un loc pentru un anumit timp și a nu face foarte mult. Dacă asta sună total romantic, nu știu. Dar implică și faptul că nu ai atât de mult control asupra a ce se întâmplă de pe o zi pe alta și cred că asta face parte de asemenea din munca mea.

CB: E vorba de a fi mereu într-o poziție creatoare, și nu de a crea mereu?

IK: Da, exact asta. Benjamin vorbește despre *flâneur* – și asta funcționează. Cineva care este într-un mediu urban și alege să nu facă foarte mult; această hoinăreală este o formă diferită de activitate, într-un ambient total deschis.

CB: Consideri că se produce o întoarcere generală la un ritm diferit de cel foarte rapid, contemporan?

IK: Cred că ți-am vorbit despre asta mai înainte, dar ideea asta de a te întoarce înapoi nu este ceva la care să mă gândesc cu plăcere, la fel cum și ideea de a merge înainte este problematică pentru mine. Are de-a face cu felul în care citești istoria și mai ales cu ideea modernistă de progres.



CB: De unde și ideea de model...

IK: Da, modelul îți permite să ai o relație diferită cu ideile lineare de progresie.

CB: Așa că în acest punct, am început să vorbim despre ceea ce am menționat la început – modelul, tradiția, istoria. Am întrebat:

CB: În structuralism, modelul este o noțiune care intră foarte repede în conflict cu istoria, împingând-o în fundal. Te recunoști în această definiție a modelului, cu limitările ei?

IK: Poate fi contradictoriu, dar nu așa susține un model singular de gândire la care să aderă. Eu nu m-aș așeza să mă gândesc – ce model ar trebui inventat care să mi se potrivească când mă gândesc la istorie. Cred că ține mai mult de a avea un simț pentru ceea ce este potrivit. De pildă, tocmai am scris un text pentru *Frieze Masters* despre o pictură a lui Pietro Longhi. Este un pictor galant venețian din secolul al XVIII-lea. Eu vorbesc despre un tablou care mă interesează foarte mult. Nu pun cu adevărat sub semnul întrebării poziția mea față de, să zicem, timp sau modernitate, sau avangardă, sau progres. Chiar mi se potrivește să mă gândesc la acest tablou anume. Cum aș proceda ca să creez un model care să includă asta ca opțiune? Ar fi incredibil de complicat. Dar lucrurile nu se petrec în felul ăsta neapărat. Am făcut un proiect la Querini Stampalia din Veneția – spațiul are un raport cu Longhi, un pictor la care mă uitam pe vremea când mergeam la National Gallery, când lucram în culisele unui teatru. Era o legătură naturală. Când am început să mă gândesc la Longhi, am început să mă gândesc la un mod diferit de a gândi despre pictură.

CB: Și despre ce este articolul?

IK: Titlul tabloului este, în engleză, *A Nobleman Kissing A Lady's Hand (Nobil*

sărutând mâna unei doamne), care este un titlu groaznic. Dar în italiană, tabloul este intitulat *// Bacciomano*, care înseamnă „sărutarea mâinii” și care deschide tabloul într-un mod total diferit la ideea de atingere, la o idee de maniere, care este repetată atât de des și care introduce aceste idei despre convenție. Convenția ca ceva productiv în sine, contrar a ceea ce și-ar dori avangarda. Convenția înseamnă împreunare și ideea de a construi pe un corp de cunoaștere – ceea ce devine foarte interesant în raport cu pictura. Asta mă duce la Pietro Longhi. Dar cum aș putea stabili un model de gândire despre el? Reacționezi la această idee de convenție ca ceva productiv...

CB: Nicidecum. Am fost interesată odinioară de pictura religioasă, iar pictura religioasă este bazată în întregime pe convenție. În creștinism, tradiția este corpul de scrieri ale Părinților Bisericii, la care se poate adăuga doar în anumite limite. Noțiunea aceasta de tradiție s-a pierdut însă total în zilele noastre, nu mai putem relaționa cu tradiția în acest fel.

IK: Ei bine, da și nu. Dacă e să ai o relație apreciativă cu pictura religioasă, trebuie să înțelegi ideea asta de tradiție. Poți spune că nu mai este valabilă, sau relevantă, dar atunci te rupi de toată această dezvoltare a gândirii, și aș sugera că asta nu este așa de interesant. Este destul de interesant în raport cu pictura de icoane – dacă privești o icoană, trebuie să ai o idee despre cum s-a dezvoltat această tradiție de gândire.

CB: Desigur, dar ce voiam să spun e că înainte, raportul cu tradiția era unul de venerare, unul în care nu îți era rușine să copiezi, să imiți, și să-ți adaugi propriile gânduri unui șir lung de gânditori. Oamenii încă mai fac asta, evident, dar punctul focal s-a mutat de la adăugire la ruptură, la ceea ce faci și care este diferit de ce a fost înainte. Asta poate fi însă și întrucât cei care adaugă nu gândesc cum trebuie despre raportul lor cu lucrul la care adaugă. În cazul icoanelor moderne, există de multe ori o nerecunoaștere a ceea ce fac ele. Nu poți să intri pur și simplu într-o tradiție, o tradiție care a fost întreruptă.

IK: Trebuie să existe un raport diferit față de această idee de convenție. Desigur, nu am să mă apuc să pictez tablouri cu oameni care își sărută mâna unuia altuia – asta ar fi un raport nefericit față de convenția despre care îți vorbesc. Nu spun nici că acea convenție este neproductivă – ea deschide o cale de gândire despre pictură, care ar putea fi pentru acum. Este legată de ideea acesta de gest, de sunet, de atingere, despre care vorbește acum Jean Luc Nancy, de manieră, de comportament, de a aborda ceva cu o cunoaștere acceptată sau un fundament anume, cu care abordezi o operă de artă. În acest sens, ai multe de luat de la această lucrare – de aceea e poate o interpretare greșită...

CB: Și am fi încheiat așa, pe o notă de celebrare, dar în cazul ăsta n-aș fi pus întrebările care mă răscoleau cu adevărat. Trebuia să

aflu despre bani, despre lucruri pe care le faci ca să supraviețuiești, despre tot ceea ce nu se vede în opera ta...

CB: Ai spus că faci și o lucrare pentru Art Basel...

IK: Da... Este o lucrare care are legătură cu podeaua atelierului meu. Am să frec podeaua atelierului, un gest foarte simplu. Vine cumva de la sine să faci asta, dat fiind că e vorba de muncă, dar și despre a nu face nimic.

CB: Cum te simți așadar făcând parte din acest circuit comercial al artei?

IK: Păi știi ce a spus Mike Kelley despre târgurile de artă – e ca ideea aceea că părinții tăi fac amor – știi că se întâmplă, dar ai prefera să nu vezi asta.

CB: Crezi însă că există o cale de a face ceva în afara acestui sistem?

IK: Cred că asta se întâmplă tot timpul! Făcând lucrări cu prieteni, în spații non-comerciale sau scriind, ținând conferințe.

CB: Dar cum se poate trăi din asta? Mă interesează ce înseamnă de fapt să faci artă – ești în poziția cuiva care are o slujbă? Poate munca artistică să fie echivalentă cu o slujbă? Și ce înseamnă, ce produce cineva atunci când face artă?

IK: Dacă mă gândesc la mine, tranziția dintre studenție și ceea ce fac acum nu este atât de diferită. Ca student la arte plastice, lucram în culisele unui teatru, așa că lucram în timpul zilei, iar noaptea lucram la teatru, iar asta era o modalitate bună de a nu cheltui bani. După facultate, am început să vând lucrări; era mai ușor atunci, era înainte de criză. Vezi cu siguranță cât de dificil e să vinzi lucrări după 2008. Și mai e ceva – eu am o relație idealistă cu educația artistică. Nu știu ce crezi tu, după toată povestea cu Royal College, dar adevărul este că noi profesorii suntem plătiți foarte puțin pentru ceea ce facem... Dar dacă predați și vinzi lucrări, se adună cumva.

CB: Mă întreb de asemenea despre relația dintre artă și bani. Am discutat recent despre finanțarea proiectelor mele cu oameni care nu sunt apropiați de artă, și care au tendința să mă întrebe ce vor obține în schimbul banilor lor. Eu le răspundeam: „Păi, artă”, dar am început repede să mă gândesc ce însemna, de fapt, acest răspuns. Ce produc eu, de fapt, atunci când fac artă?

IK: Ca să răspund la asta, ar fi util să ne întoarcem la distincția dintre poesis și praxis. Întrebarea în sine este greșită, întrucât presupune ideea că există o corelație directă între ceea ce investești și ceea ce obții. Răspunsul este că nu poți obține absolut nimic – sau poți obține ceva care este extraordinar. Prin definiție, dacă va fi extraordinar, nu poți să prevezi asta de la început. E important să aperi această poziție. Poate că e mai ușor de apărut în fața unui sponsor privat, dar e cu siguranță mai greu în fața guvernelor sau instituțiilor de educație, care îți cer să justifici că proiectul tău va fi în beneficiul societății, ceea ce este și mai rău.



CB: De ce crezi că oamenii pun întrebarea asta acum?

IK: Din cauza acestei idei, că poți să traduci mereu un lucru – banii – în valoare. Una e costul, iar cealaltă este valoarea – iar valoarea refuză să opereze în acest fel, refuză această traducere directă – așa că nu primești niciodată ceea ce plătești când e vorba despre artă.

CB: Întrebarea asta duce însă la o alta – dacă arta este cel mai eficient mod de a face ceva.

IK: Cu siguranță nu! Dar de unde dorința asta de eficiență? Mergem înapoi la ideea aceea de producție...

CB: Eu cred că văd întrebarea asta în mod diferit, în termenii poziției tale în lume și în raport cu sinele... Poate că poți începe cu arta, dar de fapt ea nu răspunde la întrebările cărora le promite să le răspundă...

IK: E într-un totu adevărat. Artă nu răspunde neapărat la ceva.

CB: Restul înregistrării s-a pierdut. Dar îmi amintesc că am vorbit mai mult decât lan din acel punct încolo.

IK: Deci știi despre ce era vorba în restul textului.

CB: Știu – îmi susțineam motivele de neliniște și puneam genul de întrebări pe care am venit să ți le pun ție acum.

An Interview with Ian Kiaer, Told by Cristina Bogdan to Jonathan Miles

Ian Kiaer (born 1971) is a London-based artist, whose most recent show was at the Henry Moore Institute, Leeds. He is also a tutor in the Painting department at the Royal College of Art. Upon the suggestion of my own tutor, Jonathan Miles, I went to see him and discuss my work. I then had the opportunity to interview him, but lost part of the recording. What follows is an imaginary account of our discussion, combined with bits of the surviving transcript.

So, Jonathan, I did this interview with Ian Kiaer. I know, he told me.
Oh? What did he say?
He said you had a nice evening.
Because I'm not so sure about how it all went. Why?

Well, looking at my notes, I'd say the interview wasn't as much about him or his work as it was about getting answers to questions which mattered to me. Ian was a tutor, not an artist with me. He helped me figure out things.

Well, I'm sure he was aware of that.

Possibly. In any case, by the end of our talk, all I wanted to do was to start over again. It just took me time to find the right tone.

Tell me what you talked about. Did you discuss his working process? He is very eloquent about that.

We did. I said, "production". *Let's talk about production.* Let me look at the transcript... Ian said: There's this idea I've had for a while – it's to do with different attitudes towards making.

One of them is to do with a piece that Agamben wrote in *A Man without Content – Poiesis and Praxis*. I'm probably misreading it, but he begins, like Heidegger, about the loss in translation of the meaning of words. Very often when we talk about production, we talk about this idea of praxis, because everything became latinized and the Romans privileged praxis, which is the idea of will, of making, which is to do with willing something into existence. The Greeks valued poiesis over praxis. Praxis is interesting in relation to making work, because it does privilege a space before making, before production, which is an idea of presence and presence of thought. Some of my works actually end up like that – the thing that the work has been lying on becomes more interesting than the thing.

JM: He has a very romantic vision of art-making, doesn't he?

CB: Yes, I think we use this exact word later on. Shall I read you some other bits of the transcript? We go into more detail about this difference between praxis and poiesis.

JM: Go ahead.

CB: Is it like the difference between the work as it is in the studio and as it is meaningful to the producer, and the work when it gets out?

IK: When it gets out, that's something else, but it's also got to do with the relationship with the thing that one's doing. For example, a lot of work from the 90s, particularly *Relational Aesthetics*, meant that artists became producers – you strategize, you arrange for things to be made for you, you set up structures and you let the thing go. That is a very different relationship to making than, say, my idea of poiesis within the studio. It's not to say that one is better than the other, it's just that certain things aren't possible if one only has an idea of production as that which is controlled by the will. And Agamben is discussing this from the 19th C. onwards – the idea that modernity has got to do with willing something into existence. It's a notion of the avant-garde as well.

CB: So how do you work then? Do you always work in the studio?

IK: Not necessarily, no. But I think the studio is important. And with all these ideas of a dynamic – operating from a hotel room, from one's laptop – there is a relationship to being in one place for a while and doing not very much. Whether that sounds totally romantic, I don't know. But it also implies that one doesn't have so much control of what is made from day to day, and I think that's also part of the work that I make.

CB: Is this about always being in a position of creating rather than always creating?

IK: Yes, exactly. Benjamin talks about the flâneur – and it works. Someone who is in an urban environment and chooses to not do so much; this hanging out is a different form of activity, in a totally open setting.

CB: Do you feel there's a general return to a

LEGENDĂ FOTOGRAFII / CAPTIONS:

1 - 4. Ian Kiaer, *Henry Moore installation*, 2014
5. Ian Kiaer, *#Baciarnano*, 2104. Copyright the artist.
Courtesy Alison Jacques Gallery, London
Photo: Michael Brzezinski

different pace than the very fast contemporary pace?

IK: I think I've talked to you before about this, but this idea of going back is not something I like to think about, just as for me the idea of going forward is problematic. It is to do with how one reads history and particularly the modernist idea of progress.

CB: Hence the idea of the model...

IK: Yes, the model allows one to have a different relationship to linear ideas of progress.

CB: In structuralism, the model is a notion that very quickly enters into conflict with history, relegating it to the background. Is this something you relate to?

IK: It's maybe contradictory, but I wouldn't advocate a singular model of thinking that one should commit to. I think it's much more of having a sense of what's appropriate. For example, I've just written a text for Frieze Masters about a Pietro Longhi painting. He's an 18th C Venetian society painter. I talk about one painting, which really interests me. I don't really question my position to, say, time, or modernity, or the avant-garde, or progress. It really does suit me to think about this particular painting. How would I go about designing a model that would include this as an option? It would be incredibly complicated. But that's not how things necessarily happen. I made a project in the Querini Stampalia in Venice – the space has a relationship with Longhi, a painter I used to look at when I went to the National Gallery when I was working backstage in a theatre. It was a natural connection. When I started thinking about Longhi, I started thinking about a different way of thinking about painting.

CB: So what is the article about?

IK: The title of the painting is, in English, *A Nobleman Kissing A Lady's Hand*, which is an awful title. But the painting is called *Il Bacciomano* in Italian, which means 'the kissing of the hand' and opens up the painting in a totally different way to an idea of touch, and an idea of manners, which is repeated so often and brings in these ideas of convention. Convention being something that is productive in itself, rather than something to be fought against, as the avant-garde would want it. Convention is a coming together, and an idea of building on a body of knowledge – which, in relation to painting, becomes quite interesting. This brings me to Pietro Longhi. But how could I set up a model to think about him?

You are reacting to this idea of convention being productive...

CB: Not at all. I used to be interested in religious painting before, and religious painting is completely based on convention. In Christianity, tradition is the body of writing by the Church fathers, to which one can add only within certain margins. But this notion of tradition is completely lost nowadays, one can no longer relate to tradition in this way.

IK: Well, yes and no. If one is going to have an appreciative relation to religious painting, one needs to understand this idea of tradition. You



can say it is invalid, or no longer relevant, but then one is cutting oneself from all this development of thinking, and I would suggest that that is not so interesting. This is quite interesting in relation to icon painting – if one is going to look at it, one does need to have an idea about how this tradition of thought has developed.

CB: Sure, but what I meant was that before, the relation to tradition was one of veneration, where one would not be ashamed to copy, to imitate, and to add one's own thoughts to a long line of thinkers. People still do that, obviously, but the focus has shifted from the addition to the rupture, to what one does that is different to what was before.

IK: But that is also maybe because those who are adding are not thinking properly about their relationship to the thing they're adding to. In the case of modern icons, there's often a misrecognition of that they are doing. You can't just enter into a tradition now, a tradition that has been broken. There needs to be a different relation to this idea of convention. Of course, I'm not going to go around painting pictures of people kissing each other's hands – that would be an unfortunate relationship to this convention that I'm talking about. I'm also not saying that convention is unproductive – it does open up a way of thinking about painting, that could be for now. It is to do with this idea of gesture, of sound, of touch, which Nancy is talking about now, of manner, of behaviour, of approaching something with an agreed knowledge, or a certain foundation with which you approach an artwork. In that sense, there is lots to be taken from this work – that is why it is perhaps a misreading...

CB: And so we were going to end on a celebratory note, but then again I wouldn't have asked the questions that truly disturbed me.

CB: You mentioned you were also doing a piece for Art Basel...

IK: Yes... It's a piece that has to do with the floor of my studio. I will do a rubbing of my studio floor, as the most basic thing I can do. It's somehow very forthright that you do this thing, which is about labour, but is also about doing nothing.

CB: So how do you feel about being part of this commercial art circuit?

IK: Well, you know what Mike Kelley said about art fairs – it's like this idea of your parents making love – you know it happens, but you'd rather not see it.

CB: But do you think there's a way of doing things outside of this system?

IK: I think it happens all the time! Through making work with friends, in non-commercial spaces, or writing, giving talks.

CB: But how do you live off that? I'm interested in what it actually means to make art – are you in the position of one who has a job? Can the artistic work be equivalent to a job? And what does it mean, what does one produce when one makes art?

IK: If I think about myself, the transition between being a student and what I'm doing now is not so different. As an art student, I used to work backstage in a theatre, so I used to work during the day and at night work in the theatre, and that was a good way of not spending money. After college, I started selling work; it was easier then, because it was before the crash. One definitely sees how much harder it is to sell things post 2008. But then – I have an idealistic relation to art education. I don't know what you think, after having struggled to go through the Royal College, but the truth is we as tutors are paid very little for what we do... But if you do teach and sell work, it adds up somehow.

CB: I'm also wondering about the relation between art and money. When one asks for funding – what can one say they produce when they make art?

IK: To answer this, it might be useful to go back to the distinction between poesis and praxis. The question itself is the wrong question, because it presupposes the idea that there is a direct correlation between what you invest and what you get out. The answer is, you can get absolutely nothing – or, you might get something that's extraordinary. By definition, if it's going to be extraordinary, you can't predict it to begin with. It's important to defend that position.

CB: But this question also leads you to another – whether art is the most efficient way of doing things.

IK: It's totally not! But why this desire for efficiency? It's going back to this idea of production...

CB: I think I see this question differently, in terms of one's position in the world and to oneself... Perhaps one can start with art, but in fact it just doesn't answer the questions it promises to answer.

IK: That's totally true. Art does not necessarily answer things.

CB: The rest of the recording is lost. But I recall talking more than Ian from that point onwards.

IK: Then you know what the text was going to be.

CB: I do – I was arguing my case for restlessness and asking the kind of questions I have come to ask you now.

De vorbă cu Jonathan Miles

interviu de CRISTINA BOGDAN

Jonathan Miles mi-a fost profesor în anul în care mă chinuiam să supraviețuiesc doctoratului meu de la Royal College of Art. Se pare că suntem un grup secret de foști studenți ai lui, care pretindem toți că am dobândit o gândire tăioasă sub influența lui. Când ne întâlnim, ne recunoaștem între noi. Vorbim în cunoștință de cauză despre disprețul lui Jonathan față de autoritate și credința sa în studenții aleși. Știm că am avut o întâlnire importantă. După ce am dat de destui rebeli tăcuți care pretind toți că au fost influențați de Jonathan în ultimii 30 de ani, am început să înțeleg că se poate să fi modelat scena artistică londoneză în modul cel mai subtil. Urmează un fragment dintr-o discuție de două ore cu el, despre toate lucrurile care contează.

CB: Mă gândeam că am putea vorbi despre ce era cool în anii șaptezeci și optzeci. Și despre educația artistică.

JM: Am intrat la școala de artă în 1969. Atunci, la ICA era o expoziție intitulată *When Attitudes Become Forms*. Este o expoziție legendară și se presupune că toți cei care erau la Londra la momentul respectiv au mers să o vadă, dar de fapt au mers foarte puțini. Pe lângă asta e faptul că arăta destul de ciudat pentru vremea aceea – nu arăta ca o expoziție. Părea o grămadă de lucruri incredibil de alandala. Arăta cum arată multe expoziții acum. Dar în contextul acela, în care domina estetica greenbergiană, cu ideea aceea de prezentă vizuală...

Dacă mergeai în majoritatea școlilor de artă, toată lumea încă picta cu predilecție. Doar câțiva studenți făceau artă așa-zis conceptuală. Una din principalele discuții la secțiunea de pictură era „folosești bandă de lipit sau nu?”. Oamenii râd, cred că este o invenție, dar putea fi o discuție serioasă.

CB: Cum așa?

JM: Întrebarea este cum obții o linie dreaptă – dacă o pictezi cu mâna sau în mod industrial. Diferența era mare. Ajunse în punctul în care era subiectul discuției dintre pictori – nu exista nicio problematică filosofică, oricare ar fi fost aceasta. 1969 a fost anul când totul a început să se sigureze – iar cu asta a început și școala de artă să se sigureze. Erau toate acele probleme post-1968 cu școala de artă. În plus, școlile de artă erau în curs de a se transforma în universități. Brusca, s-a produs o mutație de la felul cum arăta o lucrare, la ce ar putea semnifica ea din punct de vedere conceptual. Profesorii au început să întrebe încet-încet „Care e ideea ta?” – asta a fost o mare revoluție. A devenit norma în predarea la școlile de artă timp de 30 de ani. Acum nu mai e așa, oamenii nu mai spun asta acum.

CB: Ce întrebare pun acum?

JM: Deleuze a avut un mare efect, întrucât a mutat discuția de la lipsa de formă și abjecție – această idee de postmodernism și de sublim, venită de la Lyotard – la afect și forță. Ideea aceasta că arta e a-conceptuală, a revenit; Kant a fost întrucâtva reintrodus în altă formă – el fusese repudiat de conceptualiști ca fiind decadent, decorativ și lipsit de formă. S-a reintors într-un fel revizuit, prin Deleuze.

Dar în loc de ideea de formă, acesta se referea la forță. Ideea aceasta că arta nu este cunoaștere este din nou la modă.

CB: Asta s-a întâmplat în anii optzeci?

JM: Nu, mai mult în anii nouăzeci. Cu ideea de artă contemporană. A fost o revizuire și o repunere în scenă a anilor șaptezeci într-o nouă lumină – lumina culturii muzeale și statutul de contemporan. Școlile de artă au fost profesionalizate. Astfel, în anii nouăzeci, a existat arta condusă de discurs, dar și arta cu tușă artizanală. Există de fapt, două alternative: contemporanul este postmedium, deschis și condus de proces; și apoi e ceva ce se întâlnește de pildă la Royal College, contemporanul condus de disciplină, rezistența la postmedium. Alinierea cu postmedium corespunde de asemenea cu profesionalizarea muzeelor. Un exemplu este instalația în pictură. Piața este mai orientată spre pictură, așa că a apărut această schismă între piață și instituția muzeală. Academia este subordonată ambelor. La finele anilor șaptezeci și începutul anilor șaptezeci, principala instituție de artă era academia. Academia păstra vie scena de artă. Atunci când școala de artă a devenit universitate, s-a produs o mutație nu numai de la estetica greenbergiană, ci o mutație de la arta ca meserie la o artă mai conceptuală, performativă și de instalație. Limbajul artei s-a schimbat. Întrebarea era „Care este proiectul tău?”

CB: Proiectul se referea la un proces pe termen lung?

JM: Da, un angajament pe termen lung într-un proces, dar și o încorporare a discursului. Discursul, fie el politic, feminist sau despre materialitate, a devenit predominant și a marcat schisma dintre lumea artei și piață. Cea din urmă era foarte mică pe vremea aceea, erau puține spații contemporane. Existau fie spații, fie instituții alternative – trebuie să ne amintim că anii șaptezeci au dat naștere la o contracultură în artă, cu manifestări precum cinematografia underground (a fost numită *underground*, nu structurală, nici măcar experimentală), difuzată în locuri precum Arts Lab. Aceasta era o fostă lăptărie; oamenii stăteau să vadă filme așezăți pe saltele direct pe podea. Filmele difuzate acolo au acum statut de muzeu, dar pe atunci se uitau la ele doar șase sau șapte oameni. Locurile acestea erau considerate instituții alternative, mult mai apropiate de contra-cultură decât de lumea artei.

CB: Nu m-am gândit niciodată la momentul precis când au început să apară muzeele de artă contemporană.

JM: Asta s-a produs în anii nouăzeci, odată cu ideea de contemporan. Tate a devenit Tate Britain, iar Tate Modern – am putea spune, Tate Contemporary. S-a produs și o expansiune a publicului. În anii șaptezeci, existau expoziții mari și audiențe foarte mici. Dar, brusc, au apărut audiențe reale, și presa populară care scrie despre expoziții. Tracey Emin și Damien Hirst au devenit nume familiare. Când rechinul a fost expus la Galeria Saatchi, din cauza relației lui Saatchi cu presa, el a înțeles că faptul de a avea recenzii într-un ziar ca *The Sun* ar putea crește interesul popular. Întreba pe artiști la



LEGENDĂ FOTOGRAFII / CAPTIONS:

1. Jonathan Miles, *The Mystics Civic Rooms*, 2010. Courtesy the artist.

ce proiecte visează ei, iar apoi le făcea posibile. A deschis un spațiu care arăta frust, industrial. A expus lucrări pe care Tate ar fi vrut să le expună, le-a luat-o înainte.

CB: Înainte să vin aici, m-am întâlnit cu unul dintre foștii tăi studenți, Anthony Davies, care scria pe temele astea la finele anilor nouăzeci și începutul anilor 2000. I-am spus că voi veni să te vad și a sugerat să te întreb despre ce numește el „institutional catch-up” – modul în care instituțiile cooperează și asimilează critica.

JM: Instituțiile de stat sunt mereu greoaie, nu-i așa? La finele anilor șaptezeci – începutul anilor șaptezeci, la Tate și Hayward erau expuși artiști ca Bernard Cohen și Anthony Caro. Artiști ca Gustav Metzger, John Latham și Stewart Brisley expuneau în locuri marginale. Există acest ciclu de 30 de ani în care *outsider*-ii au devenit celebri – nu îi poți vedea la vremea lor, ce vezi la vremea ta este obiceiul timpului anterior. Oamenii văd ce sunt acclimatizați să vadă – cum ar fi Brit Art, pentru că este rapidă, lejeră și are mare credibilitate de stradă, știe despre lucruri ca spectacolul și abjecția, despre inversiune și are și o anume doză de plăcere vizuală în ea, de seducție. A trecut dincolo de corectitudinea politică. De la o generație la alta, s-a produs o inversiune. Greenberg a susținut noțiuni kantiene ca forma, grația, calitatea de a fi prezent și o anumită desăvârșire optică – în timp ce arta conceptuală, în loc să meargă spre Kant, s-a îndreptat spre Wittgenstein, spre filosofia analitică; cea mai improbabilă mutație la care te-ai fi putut gândi. A trecut de la vizualitate la a-vizualitate; de la plăcerea vizuală la indiferența vizuală. De la expoziții din muzee, la expoziții în săli mici din jurul lumii. Lucrările abia se vindeau, erau noncomerciale. Artiștii înșiși scriau împotriva figurii criticului greenbergian. Au scris Art & Language, a scris John Szaker, a scris Latham. În același timp, se producea și structuralismul – așa încât, cu arta conceptuală a venit moartea autorului, ideile legate de text, de semiotică, de lectură... Pentru prima dată în școlile de artă, aveai începutul unei culturi intelectuale.

CB: Anul trecut, când Chris Krauss a venit la RCA să țină o prelegere, ea a discutat o situație similară: cea a scrierilor ei care și-au găsit un public în lumea artei, în sistemul artei – nemaifiind considerate literatură, deși erau literatură. Se pare că lumea artei poate să recupereze orice și să îl facă „interesant”.

JM: Lumea artei a devenit un mare semnificant de libertate – dar într-un mod fals. Asta întrucât nu există niciun alt domeniu care să sprijine acele practici, așa că un mare număr de lucruri au migrat spre lumea artei: filmul, scrisul, muzica, *perform-*

mance-ul experimental. Lumea artei are bugetul și spațiul, poate fi polyvalentă. Iar publicul s-a schimbat și el: *installation art*, cinematografia experimentală sunt acum *mainstream*. Ceea ce vreau să spun este că nu există forme care să pară să reziste la principiul realității – ideea fiind: ce rezistă acum? Avem un exces și o saturație din toate.

CB: Se pare că arta este tocmai vehiculul care a exacerbat această tendință, care a făcut excese în tot.

JM: *Semiotext(e)* este un exemplu interesant. Provin din cultura post-68. Ei au făcut o conferință despre semiotica structurală, destul de academică. Apoi au început să publice seria „Foreign Agent”, din noul val de gânditori: Baudrillard, Virilio, Lyotard, Deleuze, Kristeva. Apoi, revista însăși a început să introducă schizoanaliza și să publice texte despre închisori sau autori precum Cathy Acker. Au preluat exact mișcarea Autonomia din Italia: probleme legate de dezarticularea limbajului și a codurilor, rezistența la spectacol, politizarea vieții cotidiene – acest tip de anticapitalism general care a cuprins limbajul, sexualitatea, rezistența politică. Și apoi, lumea artei a început să preia asta via *Semiotext(e)*, în special pe Baudrillard. Baudrillard era o figură mult mai proeminentă atunci decât Deleuze. A mers mână în mână cu noile tehnologii, mai ales la New York. New York avea un centru care nu voia să știe despre periferie; cei din centru își petreceau timpul în cluburi de muzică, mulți dintre ei făceau muzică. Și-au creat propriile lor galerii, aveau un limbaj nou, unul care încerca să treacă prin imagine și să reziste imaginii. Oamenii ca Robert Longo, Richard Prince: îi lega ideea că prin imagine poți să rezisti la spectacolul imaginii.

CB: Spui că *mainstream*-ul din anii optzeci a venit direct cu un aparat critic?

JM: Da, generația aceea a ieșit din școlile de artă ale anilor șaptezeci, unde înțelegeau procesul artistic ca proiect. Ei se considerau deja niște *outsideri* din punct de vedere psihologic, dat fiind că lumea artei era compusă din instituții înțepene. Generația aceea este prima care a înțeles cu adevărat modul în care făceau parte dintr-o relație specifică cu mediul, dar și dintr-o cultură comună, care se opunea *mainstream*-ului. Lăsaseră în urmă diviziunea culturii. Ceea ce a făcut Brit Art a fost să se îndrepte spre *mainstream* – nu aveau nicio iluzie, s-au dus drept spre *mainstream*.

CB: Și acum se întâmplă tot asta?

JM: *Mainstream*-ul este un punct de întâlnire fenomenal între cultură, economie, instituții, sentimentul orașelor-state și stil de viață. Artistul este o emblemă a unui stil de viață fără limite, la care aspiră oamenii. Nu toată lumea face bani, departe de asta. Trebuie să treci de multe medii, să fii aprobat de teoreticieni, de curatori – puterea este dispersată, artiștii au mai puțină putere de persuasiune. În același timp însă, artistul este obiectul dorinței. Deși curatorii nu au fost niciodată atât de importanți, ei nu sunt obiectul dorinței; ei organizează dorința. Economia nu este aliniată doar la estetic, ci și la structurile dorinței. Este de asemenea o organizare a unui fel de fascinație infantilă.

CB: Atunci școala de artă le furnizează materie acestor oameni?

JM: Școlile de artă sunt acum jucători foarte mici,

în timp ce în anii șaptezeci erau determinantele primare a ceea ce se întâmpla. Oamenii care conduc acum școlile de artă sunt sceptici privind însăși istoria pe care o reprezintă, așa că iau direcția managementului birocratic. Sunt mult mai paranoici în legătură cu apărarea educației informale, sunt nesiguri de ideea de a apăra noncunoașterea împotriva cunoașterii. *Mainstream*-ul gândirii estetice spune că arta este a-conceptuală, iar universitățile fac parte din atacarea cu cunoașterea – așa că sunt într-o poziție schizofrenică, nu-i așa? Doar că nu vor să o admită deschis, e secretul lor rușinos.

CB: Această situație a fost pregătită de generația anterioară, care venea din școlile de artă. Dar cei care ies acum din școlile de artă nu vor fi așa. O școală ca Central Saint Martin's le predă studenților cum să se comporte ca artiști, astfel încât oamenii să creadă că sunt artiști.

JM: E comodificarea a ceva care a fost mereu opus din punct de vedere constituiv modului acela de a structura lucrurile. Lucrarea de artă era diferența dintre un obiect care e economie și un obiect care este dorința a ceea ce este în afara principiului realității. Cea mai importantă discuție din artă a fost mereu ceea-ce-va-să-vină. Lucrarea de artă este emblema unui obiect care nu își are realitatea în iminent, este deplasat. E un principiu extatic, în sensul propriu al cuvântului: e o întrerupere. Tot restul este piață, care este imanentă. Obiectul de artă păstrează o temporalitate diferită față de cea a obiectelor din lume. El păstrează asta, nu o exhibă în mod necesar. Faptul că la un moment dat nu pare să evidențieze acest principiu e tocmai lipsa de vitalitate a obiectelor respective.

CB: Dar atunci te referi la artă în general, nu la arta manifestată în obiecte de artă.

JM: Vorbim despre o arie temporală foarte îngustă – acest moment al artei contemporane. În ultimii 25 de ani, avem un tip anume de temporalitate, o temporalitate a suspensiei. Dar avem încă memoria unor forme de artă de circa 10.000 de ani. De ce putem să le privim încă? Pentru că aceste obiecte sunt făcute, constituțional, pentru o epocă, dar ele se desfășoară de asemenea în afara timpului lor. Cultura contemporană este mai ales o cultură a uitării. Uitarea e propovăduită instituțional, întrucât se repetă aceleași forme. O mare parte din sintaxă provine de fapt din anii șaptezeci și se repetă acum la un nou nivel tehnologic. A suferit o mutație. Rezistența la arta contemporană e de fapt o rezistență la mutația formelor, astfel încât ele expun prea mult prin intermediul principiului realității. Există prea mult prezent, prea multă piață. Atelierul devine un fel de fabrică, obiectele devin produse.

CB: Devin produse, dar mai mult decât atât: am senzația că cele mai interesante proiecte de azi sunt curatoriale, intelectuale – nu artistice.

JM: Se va găsi mereu o nouă modalitate de gândire, de întrupare, care începe să producă forme care nici măcar nu se mai formalizează. La finele anilor șaptezeci, o mulțime dintre formele care au devenit semnificative erau considerate nonartă. A trecut multă vreme înainte să se recunoască noul model. De îndată ce ajungi la capătul invenției, ajungi la sfârșitul societății umane – ai o societate de obișnuințe, care stagnează, care devine doar birocratică. Birocrația este producerea aceleiași forme, repro-

ducerea instituției într-o formă care se autocopiază. Școala de artă a trecut de la imaginea pe care o avea formal – a fi în afară, a fi relativ informală, relativ spontană, relativ condusă de studenți – la a fi manageriată, programată, sistematizată.

CB: Era un poster pe care l-au afișat recent studenții de la Design și care spunea: „Suntem clienți nesatisfăcuți ai Royal College Association”. Înțeleg că era ironic, dar de fapt nu intru totul – asta mi s-a părut a fi o problemă.

JM: Vezi, acum ceva vreme, școala de artă era relativ slabă în termeni birocratici, relativ anarhică, permitea și chiar încuraja comportamentele transgresive. În anii șaptezeci, taima RCA a venit din viața sa socială – se dădeau petreceri fantastice și toată lumea voia să meargă acolo. A fost unul dintre primele locuri din țara asta unde bărbații dansau liber cu bărbații. Era considerată o zonă relativ eliberată. Era un loc de întâlnire, mereu se petrecea ceva acolo. Există de asemenea o rețea economică puternică în afara Colegiului, care a făcut ca instituția să se auto-perpetueze și să se întărească. Evident, nu se poate menține acel nivel de putere. Școlile de artă au avut o rețea extinsă, care este acum frântă. Se mai poate vedea însă această rețea. Începi cu un punct, îl faci să radieze, crezi atracții, iar la un anumit moment de creștere a atracțiilor devii, fie că îți place sau nu, o instituție. Ideea este că sunt multe forme diferite de atracție; dacă prinzi relația dintre un discurs și temporalitatea aceluia discurs în mod corect, călătorești în timp. Ajungi în afara sinei tău. Dacă înțelegi această dinamică, poți să organizezi acel punct, să concentrezi acel punct care devine de nedistruș și care atrage ca un adevăr, pentru că este foarte de dorit în această societate – deoarece în afară, nimeni nu crede în nimic.

CB: E greu de crezut în asta uneori.

JM: Nu e atât o credință, cât o dorință. Parțial libidinală, parțial plictis și parțial ceva ca principiul geniului, care este produsul unei a doua naturi. Există deci două principii: unul este științifico-tehnologic, care înseamnă că poți să știi ceva și să știi de ce e o nouă cunoaștere, poți să produci o metodă pentru asta, așa că poți să îl reproduci; celălalt este când scrii un roman sau faci o lucrare de artă, și nu știi cum să reproduci asta, nu știi cum ai ajuns acolo, ești doar soldat cu opera ta. Lucrarea este în afara ei însăși, altminteri ai putea să o reproduci. Ea ține de domeniul noncunoașterii. Nu spun că trebuie să renunțăm la cunoaștere, dar avem nevoie și de principiul contraritmicii al noncunoașterii. Dacă nu ai asta, nu ai viață.

CB: Am tot încercat să îi întreb pe oameni de ce fac ceea ce fac. Pentru că tu spui că trebuie să facem lucruri – dar după ce am fost în situația de a face lucruri, am simțit doar că nu aveam sens.

Poate că nu trebuie să punem aceste întrebări. Nu o să știi asta niciodată, deoarece nici nu trebuie știut. Tot ce trebuie să faci e să faci ceva – trebuie să fie orbește. E ca o formă de iubire. Nu poate fi altminteri. Iubirea este un alt principiu: o modalitate prin care ieși din tine. Chiar dacă este lucrul care duce la cele mai mari răni în viață. E ca aruncatul zarurilor – e legat de violență. La fel ca principiul estetic: produce violență împotriva ritmului timpului care ar genera repetarea sinei. Arta bună nu e întotdeauna ceva foarte plăcut. E periculoasă. Spui ceea ce spui pentru că îți lipsește senzația că există ceva periculos și violent și cu capacitatea de a iubi în mediul tău imediat. Dar ai înțeles cheia.

Talking to Jonathan Miles

text by CRISTINA BOGDAN

Jonathan Miles was my tutor during the year when I was struggling to survive my PhD at the Royal College of Art. It seems we are a secret league of his ex-students, who all claim to have acquired their edgy thinking under his influence. When we meet, we recognise each other. We talk knowingly about Jonathan's contempt for authority and the belief he has in his chosen students. We know we had made an encounter. After running into a number of quiet rebels who all claimed to have been under Jonathan's influence in the past 30 years, I started to understand that, perhaps, he had shaped the London art scene in the subtlest manner. What follows is an extract from a 2-hour-long discussion about everything that matters.

CB: I was thinking we could talk about what was cool in the 70s and the 80s. And about art education.

JM: I went to art school in 1969. That year, there was a show at the ICA called *When Attitudes Become Form*. It's a legendary show and it's supposed that everyone who was in London at that time went to see it, but very few did. The other thing is that it looked very strange for that time – it didn't look like an exhibition, it looked like piles of stuff, incredibly chaotic. It looked like what a lot of shows look like now. But in that context in which Greenbergian aesthetics were dominant, with their idea of visual presence... If you went to most art schools, everyone was still doing painting. You only had a few students in each school doing so-called conceptual art. One of the main discussions in the painting department was 'Do you use masking tape or not?'. People laugh, they think it's a fiction, but it could have been a serious discussion.

CB: How so?

JM: The question is how do you get a straight line – is it hand painted or industrial. That difference was a big difference. It had got to that point where that was the discussion between painters – there was no philosophical problematic whatsoever. 1969 was the year when it all began to crack up – and with it, the art school began to crack. There were all the post-68 problems with art school. Besides, art schools were in the process of becoming universities. Suddenly, there was a shift from what work looked like to what it could signify as far as the concept. Tutors would slowly start to ask 'What's your idea?' – this was a big revolution. It became the habit of art school teaching for 30 years. It's declining now, people don't say that anymore.

CB: What do they ask now?

JM: Deleuze had a big effect, because he shifted the discussion from formlessness and abjection – this idea of postmodernity and the sublime, coming from Lyotard – to affect and force. This idea that art is a-conceptual came back again; in a way, Kant was reintroduced in another form – he had been dismissed by conceptualism as being decadent,

decorative, formless. He came back in a revised manner through Deleuze. But rather than the idea of form, he referred to force. This idea of art not being knowledge is very common again.

CB: That happened in the 80s?

JM: No, more in the 90s. With the idea of contemporary art, there was a revision and a restaging of 60s art in a new light – the light of the museum culture and the status of the contemporary. Art schools were professionalized. So, in the 90s you have discourse-led art, but also craft-feel art. There are two alternatives in fact: contemporary is post-medium, open-ended, process-driven; and then there is something you have for example at the Royal College, discipline-driven, resistance to the post-medium. The alignment with the post-medium also corresponds to the professionalization of the museums. An example is the installation of painting. The market is more orientated towards painting, so you have this schism between the market and the museum institution. The academy is subordinated to both. In the late 60s and early 70s, the primary institution of art was the academy. The academy kept the art scene alive. When the art school became a university, there was a shift not only from Greenbergian aesthetics, but a shift from craft to a more conceptual, performative, installational art. The language of art changed. And with it the nature of teaching changed – teaching became much more project-based. The question was 'What is your project?'

CB: Project referred to a long-term process?

JM: Yes, a long term engagement with process, but also an incorporation of discourse. Discourse, whether political, feminist or about materiality, became predominant and marked the schism between the art world and the market. The latter was very small at that time, there were few contemporary spaces. There were either alternative spaces or institutions – you have to remember that the 60s gave rise to a counter culture in art, with manifestations such as underground cinema (it was called underground, not structuralist, not even experimental), shown in places such as Arts Lab. This was a disused dairy, people used to sit to watch films on mattresses on the floor. The films shown there have now got museum status, but back then only 6 or 7 people were watching. Such places were seen as alternative institutions, much closer to the counter-culture than to the art world.

CB: I never thought about the exact moment when museums of contemporary art started to appear.

JM: It's a 90s thing, it comes with the idea of the contemporary. The Tate became Tate Britain and Tate Modern – you could say, Tate Contemporary. They also came with an expansion of the audience. In the 70s, you would have big shows and a very small audience. But suddenly, you have a real audience, and the popular press covering the shows. Tracey Emin and Damien Hirst became household names. When the shark was showing in the Saatchi gallery, because of Saatchi's relationship to the media, he understood that if he got coverage in something like *The Sun*, he could raise the popular interest. He used to ask his artists what their dream projects were, and then make them possible. He set up a space which looked raw, industrial. He

showed the kind of work that the Tate wanted to show, but at that moment he outstaged them.

CB: Before I came here I met with one of your ex-students, Anthony Davies, who used to write about these issues in the late 90s and early 2000s. I told him I was seeing you and he suggested I ask you about what he calls 'institutional catch-up' – how institutions co-opt and assimilate critique.

JM: State institutions are always slow, aren't they? In the late 60s – early 70s, the Tate and the Hayward were showing artists like Bernard Cohen and Anthony Caro. Artists like Gustav Metzger, John Latham and Stewart Brisley were showing in marginal spaces. You have this 30 years cycle where the outsiders become famous – one doesn't get to see them in their time, what is seen in one's time is the habits of the previous time. People see what they are acclimatized to – people like Brit Art because it's fast, it's slick, it's hot street credibility, it knows about things like spectacle and abjection, it knows about inversion and it's got a certain amount of visual pleasure in it, of seduction. It transgressed political correctness. From generation to generation, there is an inversion. Greenberg stood for Kantian notions such as form, grace, presentness, and a certain optical completeness – conceptual art, instead of going to Kant, went to Wittgenstein, to analytic philosophy; the most unlikely shift you could have thought about. It went from visuality to a-visuality, from visual pleasure to visual indifference. From museum shows to shows in little rooms around the world. Work barely sold, it was non-commercial. Artists themselves wrote against the figure of the Greenbergian critic. *Art & Language* wrote, John Stezaker wrote, Latham wrote. At the same time, structuralism was happening – so with conceptual art, you had the death of the author, things to do with the text, with semiotics, reading... For the first time in art schools, you had the beginnings of an intellectual culture.

CB: When Chris Krauss came to do a lecture at the RCA last year, she discussed a similar situation: of her writing finding a public within the art world, within the art system – and not being considered literature, although it is literature. It seems as though the art world can recuperate anything and make it 'interesting'.

JM: The art world has become the great signifier of freedom – but in a fake way. Because there isn't any other realm that supports those practices, so a lot of things have migrated towards the art world: film, writing, music, experimental performance. The art world has got the budget and the spaces, it can be polyvalent. And audiences have changed: installation art, experimental cinema are now mainstream. What I am saying is that there are no forms which seem to resist the reality principle – the point is: what is resistant now? We just have excess and saturation of everything.

CB: It seems as though art is precisely the vehicle which exacerbated this tendency, which made everything into excess.

JM: Semiotext(e) is an interesting example. It comes out of post-68 culture. First they did a conference on structural semiotics, quite academic. Then they started publishing the *Foreign Agent* series, of the

next wave of thinkers: Baudillard, Viriño, Lyotard, Deleuze, Kristeva. Then the magazine itself started to introduce schizo-analysis and publish texts on prisons, or authors such as Cathy Acker. It picked up precisely on the Autonomia movement in Italy; issues around the disruption of language and codes, resistance to spectacle, politicization of the everyday life – this sort of general anti-capitalism which went across language, across sexuality, across political resistance. And then the art world started to pick this up via *Semiotext(e)* and Baudillard in particular. Baudillard was a much bigger figure at that moment than Deleuze. It went together with new technologies, particularly in New York. New York had a downtown which didn't want to know about the uptown; they hung out in music clubs, a lot of them played music. They set up their own galleries, had a new language, one which sought to work through the image to resist the image. People like Robert Longo, Richard Prince: they were joined together by the idea that through the image you could resist the spectacle of the image.

CB: You are saying that the mainstream in the 80s came with a critical equipment?

JM: Yes, that generation came from 70s art schools, which were very much project-orientated. They already saw themselves as psychologically outsiders, because the art world was made up of stiff institutions. That generation is the first to really understand how they were part of a specific relationship with the medium, but also part of a common culture resistant to the mainstream. They had left behind the division of culture. What Brit Art did was head to the mainstream – they had no illusions, they went straight for the mainstream.

CB: Is that the case now still?

JM: The mainstream is a phenomenal meeting point between culture, economy, institutions, sense of city-states, lifestyle. The artist is an emblem of an unbounded kind of lifestyle that one aspires towards. It's not that everyone makes money, far from it. You must pass lots of mediations, be approved by theoreticians, by curators – the power is dispersed, artists have less power of persuasion. But in the same time, the artist is the object of desire. So although curators have never been so important, they're not objects of desire; they're objects of power. Collectors have the money and the collections, but they're not objects of desire; they organise desire. The economy is not just aligned to the aesthetic, but to the structures of desire. It's also an organisation of a sort of infantile fascination.

CB: Then the art school is a provider of matter for these people?

JM: The art schools are very small players now, whereas in the 70s they were the primary determinants of what was happening. The people running art schools now are sceptical about the very history that they represent, so they take the direction of bureaucratic management.

They are much more paranoid about defending informal education, they are insecure about the idea of defending non-knowledge over knowledge. Mainstream of aesthetic thinking says art is conceptual, and universities are part of the knowledge business – so they're in a schizophrenic position, aren't they? They just won't come out and say it, it's their dirty secret.

CB: That is because it was prepared by the previous generation coming from art school. But those coming out of art school now won't be like that. A school like Central Saint Martin's teaches its students how to behave like artists, so that people believe that they are artists.

JM: It's the commodification of something that was always constitutionally opposed to that way of structuring things. The artwork was the difference between an object which is economy and an object which is the desire of that which is outside of the principle of reality. The most important discussion in art has always been the yet-to-come. The artwork is the emblem of an object which doesn't have its reality within the here and now, it is displaced. It's an ecstatic principle, in the proper sense: it's an interruption. Everything else is the market, which is here and now. The art object retains a different temporality than other objects in the world. It retains that, it doesn't necessarily exhibit that. The fact that at certain moments it might not be exhibiting that principle is just the lack of vitality of the objects in question.

CB: But then you're referring to art in general, not to art manifested as art objects.

JM: You're talking about a very narrow time frame – this moment of contemporary art. For the past 25 years, we have a particular type of temporality, a temporality of suspension. But we still have memory of forms of art of roughly 10,000 years. Why can we still look at them? Because these objects are constitutionally made for a time, but they exhibit themselves also outside of their time.

The contemporary culture is largely a culture of forgetting. Forgetting is predicated institutionally, because they keep repeating the same forms. A lot of the syntax in fact comes from the 60s and 70s, and it is now repeated on a new technological level. It has mutated. Your resistance to contemporary art is in fact a resistance to the mutation of forms such that they display too much by way of the reality principle. There's too much of the present, too much of the market. The studio becomes a kind of factory, the objects become products.

CB: They become products, but more than that: I feel the most interesting projects today are curatorial, intellectual – not artistic.

JM: You'll always find a new way of thinking, of enacting which starts to produce forms which don't even formalize. In the 60s, a lot of the forms which became significant were seen as non-art. It took a long time before there was a pattern recognition. As soon as you get the end of invention, you get the end of human society – you've got a habitual society, which stagnates, becomes just bureaucratic. Bureaucracy is the production of the self-same, the replication of the institution in a form that is self-replicating. Art school went from the image which it had formally – being on the outside, being relatively informal, relatively spontaneous, relatively student-led – to being managed, programmed, systematized.

CB: There was a poster that the Design students put up a while ago which read, "We are unsatisfied customers of the RCA". I understand it was ironic, but then not so much – that is what I found disturbing.

JM: But you see, before the art school was relatively weak in bureaucratic terms, relatively anarchistic, it

allowed and it even encouraged transgressive behaviours. In the 60s, what made the RCA so famous was its social life – they had fantastic parties and everyone wanted to come here. It was one of the first places in this country where men danced openly with men. It was seen as a relatively liberated zone. It was a hangout place, there was always something happening.

There was also a powerful economic network outside of the College, which self-perpetuated and strengthened the institution. It's obvious you can't retain that level of power. Art schools had a big network, which is now broken.

But you can still use this network. You start with a point, you radiate the point, you make attractions, at a certain growth of attractions you become, whether you like it or not, an institution. The point is that there are many different forms of attraction; if you get the relation between a discourse and the temporality of that discourse in the right way, you travel in time. You arrive outside of yourself. If you understand that dynamic, you're able to organize that point, you concentrate that point which becomes unbreakable and it attracts like a truth, because it's very desirable in this society – because on the outside, no one believes anything.

CB: It's hard to believe in this at times.

JM: It's not much of a belief – it's desire. It's partly libidinal, partly boredom and partly something like the principle of genius, which is the production of a second nature. So there are two principles: one is the scientific-technological, which means that you can know something, you can produce something and know why it's new knowledge, you can produce a method for it, so you can replicate it; the other one is when you write a novel or you make an artwork, and you don't know how to replicate that, you don't know how you got there, you just stand by your work. The work is outside of itself – otherwise, you'd be able to replicate it. It belongs to the realm of non-knowledge. I'm not saying we've got to do away with knowledge, but we also need the counter-rhythmical principle of not-knowledge, which is the production of objects outside time. If you don't have that, you don't have life.

CB: I've been going around asking people why they do what they do. Because what you're saying is that one should do things – but after I had been in the position of doing things, I just felt it was useless. I guess it's about not asking those questions.

JM: You'll never get to know, because why should someone know. All you've got to do is do things – it's got to be blind. It's like a form of love. It can't be otherwise. Love is another principle: a means by which you go outside of yourself.

Even if it's the thing that leads to the greatest injuries in life. So it's the roll of the dice – it's connected to violence as well. Same with the aesthetic principle: it produces violence against the rhythm of time which would generate the self-same. Good art is not always a very pleasant thing.

It's dangerous. What you are saying is that you lack the feeling that there is anything dangerous and violent and with the capacity of love in the immediate environment in which you're settling. But you understand the key.

Afacerea cu educația creativă

text de **ABBIE VICKRESS**

Trăim o vreme în care educația creativă din Marea Britanie este amenințată potențial de schimbările din programa de studiu, schimbări structurale și ale sistemului de taxe. Schimbările implementate denotă o asemănare neconfortabilă cu cea a unei structuri de afaceri. Așadar, necesitatea ca instituțiile să dea un răspuns clar la întrebarea dacă este de fapt posibil să conduci educația creativă ca pe o afacere, opusă unui serviciu public, și mai mult decât atât, dacă este etic să faci asta, devine mai mare decât oricând. Învățământul din Marea Britanie se reinventează consistent, dar de data asta se pare că guvernul britanic face tot posibilul pentru a limita atât creativitatea, cât și educația.

La începutul anilor șaizeci, doar patru la sută dintre absolvenții de liceu urmau cursuri universitare în Marea Britanie. Școlile de artă erau mici comunități liberale, ceea ce diferă foarte mult de sistemul de educație în expansiune de azi. Exact acum 50 de ani, în 1963, a avut loc ultimul raport asupra educației din Marea Britanie; e vorba despre Raportul Robbins despre educație prezidat de Lordul Lionel Robbins, un economist britanic și șeful catedrei de economie de la London School of Economics. El sugera o expansiune bruscă a instituțiilor de învățământ superior. Propunea ca „studiile de învățământ superior să fie accesibile pentru toți cei care se califică să le urmeze, prin capacitățile și realizările lor, și care doresc să facă asta”, fără legătură cu averea sau structura de clasă, ci pur și simplu bazat pe capacitatea ta de a excela într-un anumit mediu și pe dorința ta de a dori realmente să faci asta. Mai târziu, asta s-a numit Principiul Robbins. El mai spunea că instituțiile de învățământ ar trebui să aibă patru obiective mari: „educația în privința dezvoltării abilităților; promovarea puterilor generale ale minții astfel încât să se producă nu doar specialiști, ci mai ales bărbați și femei cultivate; să mențină cercetarea în echilibru cu predarea, întrucât predarea nu trebuie separată de dezvoltarea cunoașterii și căutarea adevărului; și să transmită o cultură comună și standarde comune de cetățenie”. Deși părea o încurajare a culturii comune și a standardelor comune de cetățenie, era conștientizat faptul că educația unui mare număr de oameni este mai benefică din punct de vedere economic pentru țară, decât educarea unei elite minoritare. La cinci ani după Raportul Robbins, multe școli de artă, care fuseseră mândre de autonomia lor timp de peste cincizeci de ani, s-au trezit transformate în politehnici. În termeni de educație creativă, politehnicile



erau concepute cu gândul la educația vocațională. Ele combinau studiul extins al artelor liberale și meseriilor din școlile de artă cu designul și tehnologia. Raportul Robbins și politehnicile au dus în cele din urmă la creșterea numărului de studenți din învățământul superior; numărul studenților la zi a crescut de la 197.000 în anul universitar 1967-'68, la 217.000 în anul universitar 1973-'74. Extinderea școlilor de artă și oportunitățile sporite de educație au fost bine primite datorită șanselor de angajare pe care le generau, dar în cele din urmă ele au creat probleme și sfidări pentru sistemul de educație creativă din Marea Britanie, inclusiv supraaglomerarea și un raport slab student-profesor.

În anul 1990, instituțiile de învățământ avansat au fost scoase de sub autoritatea locală și au devenit obiectul presiunilor „pieței”, cât și al baremurilor impuse de guvern. Aceste „reforme” urmăresc în mod invariabil să facă imposibil ceea ce fusese practicabil (pentru numărul cel mai mare) și să facă profitabil (pentru oligarhia dominantă) ceea ce nu fusese așa. Mutația spre o atitudine mentală de afaceri a schimbat în cele din urmă prioritățile educației universitare. Deși a existat întotdeauna o motivație pentru a continua studiile la nivel superior, era vital ca aceste „afaceri” să poată genera destul venit pentru a plăti toate investițiile.

În 2000, Tony Blair, noul prim-ministru laburist de la vremea aceea, a introdus conceptul că universitatea ar putea fi pentru oricine. El a sugerat că adeziunea la elitism și modelul său de cultură monologic, de sus în jos, ar putea fi contracarat și respins în numele „diferenței”, „diversității” și „pluralității”. Încercând să aducă 50% din absolvenții de liceu în univer-

sitățile britanice, împingând mai departe transformările politehnice, sistemul binar diviziv a fost abolit, generând o educație superioară de masă, creșterea numărului studenților și o participare largită din partea tuturor claselor și mediilor etnice.

Ascunse în spatele statului social al lui Blair, erau multe atribute care ar putea fi ușor comparate cu consumerismul de masă, comparând la rândul ei educația cu afacerile. Creșterea numărului de studenți care plăteau taxe de învățământ și dobânzi la împrumuturile lor către guvern ar putea fi tradusă ca o cumpărare de bunuri și servicii în cantități tot mai mari și în politici economice care pun accent pe consum. Studenții străini care veneau în Marea Britanie pentru sistemul ei educațional renumit ar putea să se traducă potențial ca exportul de educație britanică sau globalizarea educației britanice. S-a văzut că deschizând larg ușile tuturor, guvernul a realizat repede cât de mult capital puteau câștiga universitățile.

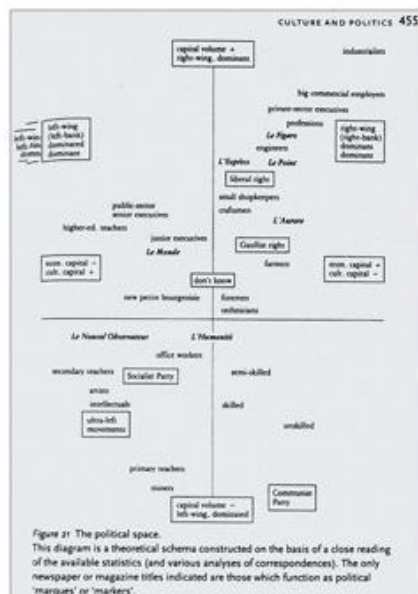
Sistemul de învățământ din Marea Britanie a suferit reforme drastice după venirea la putere a guvernului de coaliție în 2010, dar dezbaterea care mi-a atras de fapt atenția a fost ideea de privatizare a sectorului de educație superioară și avansată, anterior public, și conducerea acestuia ca pe niște organizații profitabile. Înainte de asta, educația adopta aspecte ale afacerilor, dar stimulentele ei erau creșterea și succesul culturii britanice în educarea acestor studenți. Aceasta s-a produs în timpul Raportului Browne, Raportul Independent despre Finanțarea Educației Superioare și a Studenților, prezidat de Lordul Browne, care era asemănător cu raportul Robbins, dar venea cu 50 de ani mai târziu. El

trecea în revistă direcția viitoare a finanțării educației superioare din Anglia. Guvernul nu mai enunțase transformări atât de drastice ale serviciilor publice din timpul regimului de privatizare al liderului conservator britanic, Margaret Thatcher, din 1979-1990. Dar după reapariția mișcării generalizate pentru privatizare din anii 1980 din Marea Britanie, a devenit evident că avea să urmeze la rând actualul nostru sistem de învățământ. Primejdia de a renunța la elementele de creativitate și cultură și de a le înlocui cu un sistem acționat de economie, prin preluarea altor caracteristici ale afacerilor, a fost (și este încă) îngrijorătoare.

Sistemul universitar din Marea Britanie de azi trece prin schimbări masive datorită faptului că nu este capabil să-și cuantifice contribuția la economie. Lăsând la o parte faptul că finanțarea pentru disciplinele creative din educație scade pe an ce trece, este totuși dificil să spunem că instituțiile de educație creativă din Marea Britanie nu au înflorit în ciuda acestei reduceri a finanțării publice. Creșterea numărului de studenți care participă la educația creativă s-a suprapus de asemenea, și nu e o coincidență, cu expansiunea rapidă a sectorului creativ din Marea Britanie. Dacă poate atinge aceste ținte dată fiind presiunea la care este supusă în prezent, imaginați-vă ce ar putea face pentru economie, dacă i s-ar da ocazia.

Conceptul „capital” este indeobște asociat cu valoarea monetară. Totuși, sociologul, antropologul și filosoful Pierre Bourdieu a inventat noțiunea de „capital cultural” și prin aceasta a extins capitalul dincolo de economic, plasând o valoare vizibilă pe cultură, care poate fi evaluată pe o scară.

Diagrama Spațiul politic are patru secțiuni care combină capitalul cultural ridicat și scăzut. Teoria lui Bourdieu este interesantă întrucât sugerează că prin atribute universitare, un student poate să-și mărească



capitalul cultural și astfel să fie la fel de „puternic” sau „plin de succes”, în sens social, la fel ca cineva cu un capital economic ridicat. Presupunând că guvernul ar putea folosi termenul „capital” în acest sens mai larg, în termeni de educație creativă, unele dogme guvernamentale ar putea avea sens. Cred că este o diagramă importantă, deoarece nu transformă cultura și creativitatea în elementul magic, de neobținut, de care este adesea acuzată, ci într-o influență reală asupra societății. În aceeași măsură în care capitalul economic poate constitui un avantaj și un dezavantaj în societate (atât pentru individ, cât și pentru națiune), capitalul cultural poate face același lucru.

Într-o epocă de recesiune și prăbușiri bancare, guvernul britanic își alocă însă finanțările sărace având drept referință criteriile limitate, orientate în jurul noțiunii de venituri, produse și mărfuri / servicii cuantificabile. Rezultatul este că universitățile au fost obligate de utilitatea politică să se apere cu dovezi sub formă de date și statistici despre modul în care educația creativă poate contribui la succesul economic al țării.

Maria Miller, fostul Secretar de Stat britanic pentru cultură, a spus cândva despre „cultura și creativitatea britanice (că) sunt mai căutate acum decât niciodată... Ar trebui să fim tot mai mândri să folosim sigla «made in Britain». Lumea crede în mod evident că este o marfă care merită să fie cumpărată”. Realitatea este că indivizii creativi din această lume, fețele de dincolo de fantasticul nostru capital cultural, sunt cei care produc efectul real. Iar aceștia sunt oamenii care nu sunt recunoscuți de guvern. În consecință, e clar că trebuie să producem o națiune de gânditori creativi, cei capabili să producă idei, în opoziție cu „marfa”. Nu este vorba de a dezvolta o meserie-cliseu; e vorba de a construi pe o moștenire extraordinară, dar combinând asta cu capacitatea noastră de a asuma riscuri creatoare. Ar trebui să dezvoltăm oameni care să schimbe și să conducă industriile globale, nu oameni care să devină clone profesionale.

Indiferent de expansiunea studenților în universitățile politehnice, noi nu suntem o nație de oameni vocaționali. Nu că ar fi ceva rău în cursurile vocaționale, dar educația creativă ar trebui să fie diferită. La urma urmelor, Marea Britanie nu este o uzină unde se produc versiuni ale noastre din caolin.

Din cauza dificultății de a cuantifica valoarea artelor, a bunăstării, calitatea vieții, demnitatea și angajamentul, creativitatea este pândită de primejdia de a fi pur și simplu eliminată din programa analitică britanică. Deși sunt în curs de elaborare mai multe studii importante, chiar și cu diagrama lui Bourdieu despre capital ca argument forte, în termeni de cifre și de dovadă a succesului, Miller are dreptate să spună că „valoarea culturii pentru societatea noastră este incomensurabilă”. Ea se referă desigur la date concrete și statistici, dar așa cum explică teoreticianul Max Fisher, există „un sentiment generalizat despre capitalism că este nu numai singurul sistem politic și economic viabil, dar și că acum este imposibil chiar și să ne imaginăm o alternativă coerentă la acesta”. Fisher sugerează că noi continuăm un sistem deja stabilit și doar ușor modificat pentru comoditate, deoarece nu putem să concepem o alternativă. Sistemul trebuie realmente restructurat total dacă este să ne bucurăm pe deplin de tot ce are de oferit țara noastră, dar frustrarea de a avea de-a face cu birocrăția apare adesea, deoarece ei înșiși nu pot lua nicio decizie; li se permite doar să facă apel la deciziile care au fost luate deja. Ceea ce, în teorie, este chiar opusul a ceea ce reprezintă noua industrie creativă, care gândește anticipat.

Extras din: *Inerent ne-etic și nefuncțional: AFACEREA CU EDUCAȚIA CREATIVĂ*
Pentru a citi mai mult email hello@abbievickress.co.uk

The Creative Business

text by ABBIE VICKRESS

We are at a time when UK creative education is being potentially threatened over changes to the curriculum, changes to the structure and changes to the fee system. The changes implemented bear an uncomfortable resemblance to that of a business structure. Therefore the need for institutions to deliver a clear answer to whether it is even possible to run a creative education as a business opposed to a public service, and more so whether it is deemed ethical to do so, is greater than ever. British education is consistently reinventing itself, but this time it appears that the UK government are doing everything in their power to limit both the creativity and the education.

In the early 1960s only four per cent of school leavers went into UK higher education. Art schools were small and liberal communities, which is very different from the expansive education system today. Exactly fifty years ago, in 1963, the last review of UK higher education took place; The Robbin's Report was a report on Higher Education chaired by Lord Lionel Robbins, British economist and head of the economics department at the London School of Economics. It suggested an abrupt expansion of higher education institutions. Proposing that "courses of higher education should be available for all those who are qualified by ability and attainment to pursue them and who wish to do so," nothing to do with your wealth or class ranking but purely on your capability to thrive in the environment, and your will to actually want to be doing it. This was later coined the Robbin's Principle. It also stated that the educational institutions should have four main objectives; "instruction in skills; the promotion of the general powers of the mind so as to produce not mere specialists but rather cultivated men and women; to maintain research in balance with teaching, since teaching should not be separated from the advancement of learning and the search for truth; and to transmit a common culture and common standards of citizenship." Although it looked like a push for a common culture and common standards of citizenship, the realisation was that educating a large amount of people is more economically beneficial to the country than educating an elite minority.

Within five years of the Robbin's Report many art schools, which had been proudly autonomous for over fifty years, found themselves being transformed into polytechnics. In terms of creative education, the polytechnics were designed with vocation in mind. They



combined the art schools broad based training in liberal arts and craft with design and technology. The report and polytechnics ultimately led to the increase in students now in higher education; the number of full-time university students rose from 197,000 in the 1967-68 academic year to 217,000 in the academic year of 1973-74. The expansion of art schools and increased opportunities in education were well received due to the employment prospects it generated, but eventually caused problems and challenges for the UK creative education system, including overcrowding and poor student to teacher ratios.

In the 1990s further education institutions were removed from local authority and became subject both to 'market' pressures and to government-imposed targets. These 'reforms' invariably aim at making impossible what used to be practicable (for the largest number), and making profitable (for the dominant oligarchy) what did not used to be so. The shift into a business frame of mind ultimately changed the priorities of further education. Although there was always a motivation to further advance learning, it was vital that these 'businesses' could generate enough income to pay for all its outgoings.

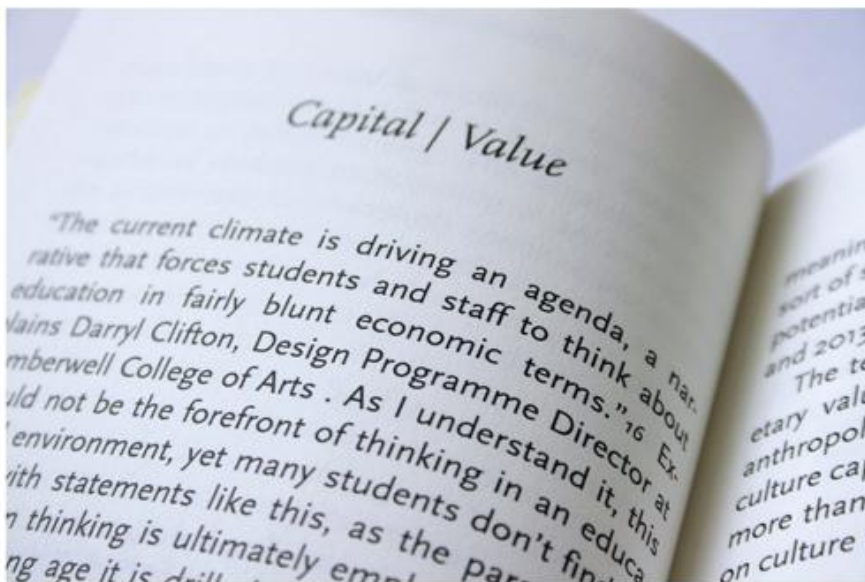
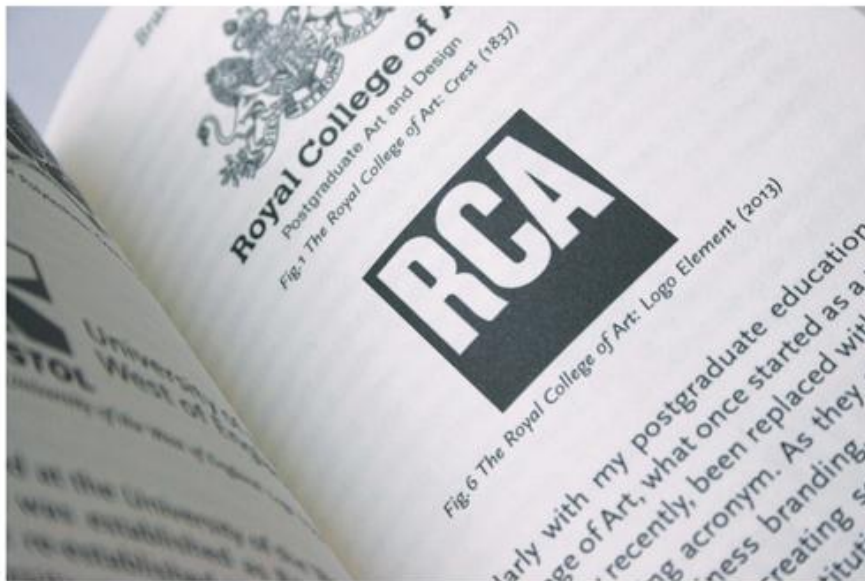
In 2000 Tony Blair, the UK New-Labour Prime Minister at the time, introduced the concept that university could potentially be for everybody. He suggested that the belief in elitism and its monological, top-down model of culture could be challenged and rejected in the name of 'difference', diversity' and 'multiplicity.' Attempting to get 50% of school leavers into universities across Britain, pushing the polytechnic transformations further, the divisive binary system was abolished delivering mass higher education, student expansion and widening participation from all classes and ethnic backgrounds.

Hidden behind the welfare state Blair put in place, there were many attributes that could

easily be compared to mass-market consumerism and in turn, comparing education to business. The increase in the amount of students paying tuition fees and interest on their loans to the government could be translated as the purchase of goods and services in ever-greater amounts and economic policies placing emphasis on consumption. Overseas students travelling to the UK for its reputable schooling could potentially translate as the exportation of UK education or globalisation of UK education. It appeared that when opening the doors to everyone, the government soon realised how much capital universities could gain.

The UK's education system has suffered severe reform since the coalition government were elected in 2010, but the debate that really caught my attention was the notion of privatising previously public sector higher and further education, and running them as profitable organisations. Before this, education was adopting traits of business, but still had the growth and success of UK culture as an incentive for educating these students. This took place during the Browne Review, the Independent Review of Higher Education Funding and Student Finance chaired by Lord Browne, which was similar to the Robbin's report but fifty years on. It reviewed the future direction of higher education funding in England. The government had not voiced such dramatic transformations for public services since UK Conservative leader of 1979 - 1990, Margaret Thatcher's privatisation regime. But after the UK privatisation landslide of the 1980s resurfacing, it became apparent that our current education system would soon follow. The threat of dropping elements of creativity and culture and replacing it with an economy-fuelled system, by picking up further characteristics of business, was (and still is) daunting.

Today the UK's academic sector is undergoing massive change as a result of being unable to track its contribution to the economy. The fun-



ding set aside for creative subjects in education is reducing every year, yet it is hard to argue that UK creative education institutions have failed to flourish despite this reduction in public funding. The escalation in the number of students participating in an arts education at university has massively enriched the UK society regardless of some of the side effects such as staff to student ratios and limited resources and facilities. The increase in creative education students has also, un-coincidentally, coincided with the rapid expansion of the UK's creative sector. So if it can achieve these goals with the pressure it's under at present, imagine what it could do for the economy given the chance.

The term capital is usually associated with monetary value. However Pierre Bourdieu, sociologist, anthropologist, and philosopher, coined the term culture capital and by doing so, expanded capital to more than the economic, and placed a visible value on culture that can be mapped on a scale.

The Political Space diagram shows four sections combining high and low economic and cultural capital. Bourdieu's theory is interesting as it suggests through academic attributes a student can increase their cultural capital and therefore be just as 'powerful' or 'successful' in the social sense, as someone with a high economic capital. Assuming that the government could use the term capital in this broader sense, in terms of creative education, some of their governmental dogma might make sense. I think it is an important diagram, as it does not make culture and creativity out to be the magical, unobtainable element that it is so often tarnished with, but a real influence to society. Just as economic capital can constitute an advantage and disadvantage in society (both for an individual and a nation), cultural capital can to.

But in an age of recession and banking collapse, the UK government is allocating its scarce funding by reference to limited criteria orientated around the notion of outcomes,

products and quantifiable deliverables. This has resulted in universities, being forced by political expediency, to protect themselves with evidence in the form of data and statistics on how creative education can contribute to the economic success of the country.

Maria Miller, the previous UK Secretary of State for Culture, once stated "British culture and creativity are now more in demand than ever before ... we should be increasingly proud to use the label 'made in Britain'. The world clearly thinks this is a commodity worth buying into." The reality is that the creative individuals of this world, the faces behind our fantastic culture capital are having the real effect. And these are the people who are not being recognised by government. And as a result, it is clear that we need to be producing a nation of creative thinkers, those able to produce ideas as opposed to 'commodities'. It's not about developing clichéd craft; it's about building on an extraordinary legacy, but combining that with our ability to take creative risks. We should be developing people who will change and lead in global industries, not people who will become professional clones. Regardless of the student expansion in polytechnic universities, we are not a nation of vocational people. Not that there is anything wrong with vocational courses, but creative education should be different. After all the UK is not a factory turning out glazed clay china versions of ourselves.

Because of the difficulty of quantifying the value of the arts, wellbeing, quality of life, dignity and engagement, creativity is under threat of being removed from the UK syllabus altogether. Even though there are several important studies underway, and even with Bourdieu's capital diagram as a strong argument, in terms of numbers and the proof of success Miller is right in saying "culture's value to our society is immeasurable." She of course means in terms of hard data and statistics, but as theorist Mark Fisher explains, there is a "widespread sense that not only is capitalism the only viable political and economic system, but also that it is now impossible even to imagine a coherent alternative to it." Fisher is suggesting we are carrying on with a system already in place just slightly modified for ease, because we can't comprehend an alternative. The system really needs a complete overhaul if we are going to make the most of what the country has to offer, but the frustration of dealing with bureaucrats often arises because they themselves can make no decisions; they are only permitted to refer to decisions that have always already been made. Which, in theory, is the very opposite of what the new, forward thinking, creative industry is about.

Extract from: *Inherently Unethical and Unworkable: THE CREATIVE EDUCATION BUSINESS*
To read more email hello@abbievickress.co.uk

Aceasta este „versiunea regizorală” a unui scenariu de performance și instalație intitulat „Apartamentul Decanului”, care a avut loc la Royal College of Art, în iunie 2014. Pentru a-și transpune deci experiența pe hârtie, autorii au păstrat scenariul așa cum a fost el interpretat original, cu includerea adițională a unor note explicative acolo unde era necesar.

Introducând-o pe „Hattie”

text de SITCOM*

INT.- RECEPȚIE DE HOTEL

Harriet se apropie de grupul de vizitatori, ținând o planșetă de scris în mână.

HARRIET

Bună, numele meu este Harriet, dar puteți să-mi ziceți Hattie... (zâmbind) Toată lumea îmi spune de obicei așa.

HARRIET observă grupul.

Elementul de performance a fost parte integrantă din conceptul de “show” din lucrare. Nu doar pentru a demonstra producția din ce în ce mai ridicolă a instituțiilor de educație ca Royal College of Art, ci și pentru a sublinia elementul de performance prezent în viața de zi cu zi.

HARRIET (CONTINUARE)

OK, se pare că voi urmați la rând – suntem încântați să vă facem această prezentare azi. Toată lumea e gata? Bun, haideți să vă conduc pe toți la lift. Pe aici, vă rog.

HARRIET deschide drumul spre lift. Apasă pe buton, liftul se deschide, iar HARRIET și grupul intră în lift.

Hattie s-a adresat fiecărui grup cu un ton de intimitate direct, ceea ce l-a obligat pe fiecare individ să intre într-un rol. Această intrare în roluri a simulat o construcție normativă de asemenea natură încât performance-ul și instalația s-au amestecat cu realitatea.

Prin aceasta, am sperat că participanții vor deveni conștienți de acordul lor subconștient de a adopta rolurile predeterminate, atribuite lor de societate. Actul de conformare cu performance-ul într-un mod descurajant de necondiționat este o parte crucială a ceea ce doream să reprezentăm prin lucrarea noastră.

HARRIET (CONTINUARE)

Deci, mai întâi poate că ar trebui să vă dau tuturor o idee despre ce vom face noi azi, mai exact, despre ce este vorba în Apartamentul Decanului. Biroul Decanului de la Școala de Comunicare este acum în curs de transfor-

mare într-un hotel funcțional. E vorba despre piesa-fanion pentru proiectul pilot care încearcă să comunice vocea și mesajul de la Royal College of Art; unul de libertate, coerență, inovație și moștenire. Ideea este că aceasta e o platformă care va aduce laolaltă fiecare departament din Royal College of Art, consolidând Colegiul în această epocă de tranziție.

HARRIET și grupul ies din lift și încep să meargă pe coridor.

Printr-o întreprindere de afaceri condusă economic, care îi promovează atât pe studenți cât și pe profesorii din diferitele departamente. (MAI MULT)

HARRIET (CONTINUĂ)

Se pare că există un interes tot mai mare de a estompa granițele dintre business și timpul liber, așadar apartamentul poate fi un birou care să îi inspire pe noii creativi, lucrările special realizate de artiștii și designerii în devenire sunt de vânzare pentru cei care colecționează, sunt interesați să înceapă o colecție, sau doar vor să cumpere o lucrare după experiența de vizionare privată. Profiturile obținute de la fiecare operă merg înapoi direct la școală, pentru finanțarea oamenilor, a departamentelor și a întreg colegiului, printr-un efect ciclic.

HARRIET se oprește la intrarea spre Apartamentele Decanului și se întoarce spre grup, ca să le vorbească.

HARRIET (CONTINUARE)

Actuala expoziție de sfârșit de an care se desfășoară la parter este o platformă pentru a pune în valoare tinerele talente, așa că această oportunitate a fost o mare șansă de a ne face o inaugurare soft, mai ales că este în primul rând pentru și proiectată de studenți. (HARRIET scoate cheia) Ok, hai să intrăm!

Cu o singură mișcare, HARRIET deschide ușa și intră în încăperea. Grupul o urmează.

A fost esențial să includem un element de distracție și umor. “Show-ul” trebuia să epateze atât de mult încât să provoace participarea, eclipsând punctele de articulație cu realitatea și confruntând publicul cu o situație care era undeva între o scenă pe viu și realitatea pe viu. Lucrarea se dorea accesibilă tuturor genurilor de public, folosind o experiență reciproc fericită și satisfăcătoare din punct de vedere estetic.

HARRIET (CONTINUARE)



Dați-mi voie să vă înmânez fiecareia aceste broșuri. (HARRIET distribuie BROȘURILE grupului de vizitatori).

Ele conturează conceptul de business, detaliază principalele trăsături ale camerei și includ un inventar al tuturor obiectelor, gravurilor, publicațiilor și al mobilierului. Dacă doriți informații despre oricare dintre aceste obiecte, (HARRIET face un gest larg împrejurul camerei) artiști, designeri și prețuri, puteți să le găsiți acolo oricând, dar dacă aveți întrebări, vă rog să mi le puneți în orice clipă.

Scopul nu era doar de a sublinia ambivalența dintre ficțiune și realitate, artă și viață, ci de a manifesta în fapt. Am ales să lăsăm aceste ambiguități să iasă la lumină prin interacțiunea fizică a publicului cu spațiul. În loc să creăm o scenă care ne-ar fi dictat opinia, rolul personal al participanților la experiență urma să le reveleze propria poziție și opiniile proprii în societate.

HARRIET se retrage, în timp ce grupul se mișcă prin încăpere. Așteaptă un moment, apoi se întoarce în centrul camerei.

HARRIET (CONTINUARE)

Ok, deci majoritatea lucrurilor pe care le vedeți au fost proiectate special pentru Apartamentul Decanului, dar unele obiecte fuseseră deja făcute de studenți și au fost colectate și redistribuite în spațiu de noi și de artiști și de designer. Ok, să facem deci un tur al încăperii. Sunteți liberi să atingeți. Să deschideți, să cercetați tot ce vă atrage privirea.

În timp ce grupul se uită prin cameră, Harriet îi încurajează să scoată obiecte de inventar.

Tonul lui Harriet a păstrat un nivel deconcentrant de profesionalist, pe măsură ce prezenta fără jenă obiectivele mai strict monetare ale camerei. Excesul ei persistent de gesturi performative a servit să sublinieze conotațiile lucrării.

HARRIET (CONTINUARE)

Aceste lucrări sunt special concepute de tinere talente în plină ascensiune. Vă oferim ocazia fantastică de a le privi pentru prima dată în exclusivitate, la pachet cu prima opțiune de achiziție.

Grupul continuă să se uite prin cameră. HARRIET selectează câteva din punctele de interes ale încăperii.

HARRIET (CONTINUARE)

Apartamentul dorește să ofere un spațiu pentru inițiative filantropice, pentru a experimenta modul în care donațiile sunt folosite într-un scop nobil. Aflându-se într-o locație de prim rang din Londra, el oferă industriei turismului o alternativă neortodoxă la noțiunea depășită de boutique hotel. După cum puteți vedea, cu suflul novator al



Royal College of Art, această nouă propunere de relaxare pune în lumină afirmația noastră cheie că „RCA vă modelează viața”.

Cum turul se apropie de final, HARRIET strânge grupul laolaltă, înainte de a se întoarce cu fața spre ușă.

Prin schimburile fizice și mentale dintre Hattie, privitor și cameră, ideea a fost să fie atras și trezit publicul în egală măsură. Redecorarea unui spațiu de atelier pentru a simula un apartament dintr-un *boutique hotel* de cinci stele ar fi o tranziție relativ facilă a utilizării acestui spațiu – la urma urmelor, un serviciu nu foarte diferit de cel furnizat de Royal College of Art. Exagerând dialogul și gesticulația, dar rămânând fideli limbajului colegiului, am sperat să deșeptăm publicul la asemănările profunde dintre rolul studentului în cadrul unei instituții de educație și rolul clientului într-un hotel de cinci stele. La rândul său, aceste exagerări subliniază multitudinea de probleme care derivă dintr-o atare realitate.

HARRIET (CONTINUARE)

Vă mulțumesc tuturor că ați venit, sper că v-a plăcut această primă vizionare exclusivă și că aveți acum o idee despre magia Royal College of Art.

* * * *

Comunicat de presă

The Dean Suite / Apartamentul Decanului Stevens Building, Royal College of Art, Kensington Gore, SW7 2EU, ShowRCA, 18-19 iunie 2014 (închis pe 27 iunie)

Billie Muraben și Polly O'Flynn au instalat o cameră de hotel adiacentă Biroului Decanului de la Școala de Comunicare. *Apartamentul Decanului* este un concept satiric de business, care reprezintă ambivalența lor față de educația superioară, lumea artei și industria timpului liber, mimând o groază

comică în aceste contexte de adoptare universală a luxului și comerțului. Prezentat ca un proiect pilot care comunică mesajul comun al Royal College of Art de „libertate, coerență, inovație și moștenire,” *Apartamentul Decanului* aduce laolaltă studenți din toate secțiile Colegiului, într-o colaborare constructiv critică. Muraben și O'Flynn speră să comunice puterea relațiilor și a colaborării între studenți și să sublinieze problemele inerente în branduirea unui astfel de spațiu. O replică la limbajul, comportamentele și ierarhiile instituite de actualul Rector, *Apartamentul Decanului* este un cocktail judicios: două părți de comerț, două părți de distracție, o dăru de umor. *Apartamentul Decanului* introduce un model ipotetic de strângere de fonduri, care funcționează ca o economie internă, ciclică. Invitații plătesc prin donații, în funcție de donația lor pot avea o implicare mai mare în Colegiu, fie ca student, profesor sau pentru accesul la ateliere de lucru sau alte facilități. *Apartamentul* însuși este finisat la un standard care reflectă referințele lingvistice și stilistice care sunt coloana vertebrală a proiectului, identitățile de brand ale hotelurilor de lux. Facilitățile includ un pat mare, făcut la comandă, un duș uimitor cu pardoseala de ceramică, spațiu de lucru, locuri sigure de depozitare, un Ghid Personal, activități de întreținere a condiției fizice, și o varietate de opțiuni de cină. *Apartamentul Decanului* va găzdui parteneri din industrie (din Marea Britanie și din străinătate), profesioniști din sectorul public și lumea universitară, studenți, personal și cursanți potențiali, absolvenți și reprezentanți ai presei. *Apartamentul* va fi și un spațiu pentru inițiative filantropice, cum ar fi Dezvoltarea Facultății, evenimente și expoziții organizate de studenți.

*Sitcom sunt Billie Muraben, Polly O'Flynn și Marie Matheron
Contact: sitcom.design@gmail.com

Prologue:

This is a 'directors cut' of a scripted performance and installation titled 'The Dean Suite' that took place at The Royal College of Art, June 2014. So as to translate the experience to paper, the author has kept the script as it was originally performed, with the additional inclusion of explanatory interjections where necessary.

Introducing 'Hattie'.

text by SITCOM*

INT. - HOTEL RECEPTION

HARRIET approaches the group of visitors, clipboard in hand.

HARRIET

Hello, so my name is Harriet, but feel free to call me Hattie... (smiling)
Everyone usually does.

HARRIET surveys the group.

The performance element was integral to the concept of the 'show' within the piece. Not only to demonstrate the increasingly farcical production of educational institutions like The Royal College of Art, but to highlight the element of performance present in everyday life.

HARRIET (CONT'D)

Right, looks like you are next on the tour- we are so excited to be showing you round today. Is everybody ready? Good, let me show you all up to the lift. This way please.

HARRIET leads them towards the lift. She presses the button, the lift opens, and HARRIET and the group walk into the lift.

Hattie addressed each group with a direct intimacy that forced each individual into a role-play. This role-play simulated such a normative construct that the performance and installation blurred with reality.

In doing so, we hoped that the participant would be made aware of their subconscious agreement to adopt the predetermined roles prescribed to them by society. The act of complying to performance with an unnervingly unquestioning manner is a crucial part of what we were aiming to represent through our work.

HARRIET (CONT'D)

So, firstly maybe I should give you all an overview of what exactly we are doing here today, of what The Dean Suite is about. The School of Communication's Dean's office is currently being transformed into a fully functioning hotel. This is the showpiece for the pilot scheme which seeks to communicate the royal

college of arts common voice and message; one of freedom, coherence, innovation and heritage. The idea is that this is a platform that will bring together each school at the royal college of art, consolidating the college in this time of transition.

HARRIET and the group get out of the lift and begin walking along the corridor.

Through a economically driven business venture, which both promotes students and tutors in the various departments.

(MORE)

HARRIET (CONT'D)

There seems to be an increasing interest in the blurring lines between business and leisure, so whilst this suite can provide an inspiring office for the new creative, the bespoke work of up and coming artists and designers are for sale for those collecting, interested in starting a collection or just wanting a one up from the private view experience. The profits made on each piece go straight back into the school, funding the individuals, the departments and the college as a whole in a cyclical effect.

HARRIET stops outside the entrance to the Dean Suite and turns to address the group.

HARRIET (CONT'D)

The current degree show going on downstairs is a platform to display young, emerging talent, so this opportunity was a great chance to have our soft opening, especially since this is first and foremost for, and designed by the students.

(HARRIET gets her key out)
Ok so lets go in!

In one single motion, HARRIET opens the door and moves into the room. The group follow behind.

Including an element of entertainment and humour was essential.

The 'show' needed to dazzle so bright it tempted participation, blinding the junctures of reality and confronting the audience with a situation that was somewhere between a live set and live reality.

The work aimed to be accessible across all audiences, by using a mutually joyful and aesthetically satisfactory experience.

HARRIET (CONT'D)

So let me give you each one of these brochures.

(HARRIET hands Brochures out to the group of visitors.)

These outline the business concept, major features of the room and includes an inventory of



all the objects, prints, publications and furnishings. If you need reminding of any of the items, (HARRIET gesturing around the room) artists, designers and pricing you can refer to that at any time, but if you have any questions please feel free to ask me at any point.

The aim wasn't just to highlight the ambivalence between fiction and reality, art and life, but to actually manifest it. We chose to allow these ambiguities to come to light through the audience's physical interaction with the space. Rather than creating a set that would dictate our opinion, the personal role of the individuals within the experience would reveal to them their own position and opinions in society.

HARRIET moves back, while the group looks around. She waits for a moment then comes back into the centre of the room.

HARRIET (CONT'D)

Ok so most of the things you see were specifically designed and made for The Dean Suite, but some objects had already been made by the students and were collected and re-appropriated to the space by us and the artists and designers. Ok, so lets have a look around the room. Feel free to touch, open, investigate anything that catches your eye.

As the group looks around the room, Harriet encourages them to get out inventory.

Hattie's tone maintained a disconcerting level of learnt professionalism as she shamelessly introduced the cruder monetary objectives of the room. Her persistent overuse of performative gestures served to heighten the connotations of the piece.

HARRIET (CONT'D)

These are bespoke pieces of work from fresh and emerging talent. We are offering the fantastic opportunity of an exclusive first look, along with a first buy option.

The group continue to look around the room. HARRIET selects a few of the room's highlights.

HARRIET (CONT'D)

The suite aims to offer a space for philanthropic initiatives to experience a sense of how their donations are being put to good use. Being in such a prime London location, it offers the tourism industry a quirky alternative to the tired notion of the boutique hotel.

As you can see, with the innovative soul of the Royal College of art, this new leisure proposal brings to light our core affirmation of 'The RCA designs your life'.

As the tour comes to an end, HARRIET rounds the group up, before turning to face the door.

Through the physical and mental exchanges made between Hattie, the viewer and the room,



the aim was to both draw in and wake up the audience.

Redesigning a studio space to simulate a suite at a five star boutique hotel would be a relatively easy transition of use – after all, a service not that far removed from that provided by The Royal College of Art. By exaggerating dialogue and gesticulation whilst remaining true to the language of the college, we hoped to awaken the audience to the profound similarities between the role of the student within an educational institution and the role of a customer in a five star hotel. This in turn highlights the multitude of problems that come with such a reality.

HARRIET (CONT'D)

Thank you all for coming, I hope you have enjoyed this exclusive first look and really got a sense of the magic of the Royal College of Art.

* * * *

Press Release

The Dean Suite

Stevens Building, Royal College of Art,
Kensington Gore, SW7 2EU ShowRCA,
18th – 29th June 2014 (closed 27th June).

Billie Muraben and Polly O'Flynn have installed a hotel room adjacent to the School of Communication's Dean's Office. The Dean Suite is a satirical business concept which represents their ambivalence towards higher education, the art world and the leisure industry; and entertains the comic horror in these contexts universal adoption of luxury and commerce. Presented as a pilot scheme

communicating the Royal College of Art's common message of 'freedom, coherence, innovation and heritage,' The Dean Suite brings together students from across the College in a constructively critical collaboration.

Muraben and O'Flynn hope to communicate the strength of relationships and collaboration between students and to highlight the inherent problems in branding such a space. A response to the language, behaviours and hierarchies put in place by the current Rector, The Dean Suite is a judicious cocktail: two parts commerce, two parts entertainment, one part horror, a dash of humour.

The Dean Suite introduces a hypothetical fundraising model which functions as an interior, cyclical economy. Guests pay by donation, and according to their donation can have increasing involvement in the College, be that as a student, tutor, or for access to workshops and other facilities...

The Suite itself is finished to a standard which reflects the linguistic and stylistic references that form the backbone of the project; the brand identities of luxury lifestyle hotels. Facilities include a bespoke, king-size bed, stunning ceramic-tiled shower, practical in-room workspace, secure storage, a Personal Host, wellness activities, and a variety of dining options.

The Dean Suite will host industry partners (from the UK and Internationally), professionals from the public sector and academia, students, staff and potential applicants, alumni and media. The Suite will also be a space for philanthropic initiatives including, Faculty Development, student-led events and exhibitions.

Sitcom is Billie Muraben,
Polly O'Flynn and Marie Matheron
Contact: sitcom.design@gmail.com