

Investigații extradisciplinare. Spre o nouă critică a instituțiilor

Brian Holmes

Care este logica, nevoia sau dorința care împinge din ce în ce mai mulți artiști să lucreze în afara limitelor proprii lor discipline, definită de noțiunile de reflexivitate liberă și estetică pură, încarnată de circuitul galerie-
revistă-muzeu-colecție și bîntuită de amintirea genurilor normative, precum pictura și sculptura?

Încă din anii 1960–1970, arta pop, arta conceptuală, *body art*, performance-ul și videoul au marcat fiecare o ruptură a cadrului disciplinar. Dar s-ar putea susține că aceste erupții dramatizate nu au făcut altceva decât să importe teme, medii sau tehnici de expresie în ceea ce Yves Klein numise ambianța „specializată” a galeriei sau a muzeului, circumscrișă de primatul esteticului și administrată de funcționarii artei. Tocmai aceste argumente au fost lansate de către Robert Smithson în textul său din 1972 despre îngredire culturală și apoi reluate de Brian O'Doherty în tezele sale despre ideologia *white cube*.¹ Acestea își păstrează încă, în bună măsură, validitatea. Însă acum sîntem confrunțați cu o nouă serie de erupții, numite net.art, bioartă, geografie vizuală, arta spațiului [*space art*] și arta bazei de date [*database art*] – la care s-ar mai putea adăuga o arhiartă, sau arta arhitecturii, care, în mod destul de curios, nu a fost niciodată botezată astfel, ca și mașin-artă [*machine art*], care trimite tocmai la constructivismul anilor 1920, sau chiar o artă a finanțelor [*finance art*], a cărei naștere a fost anunțată, chiar vara trecută, la Casa Encendida din Madrid.

Caracterul eterogen al listei sugerează imediat aplicarea sa în toate domeniile în care teoria și practica se întîlnesc. În formele artistice care rezultă, se vor găsi întotdeauna rămășițe ale vechiului tropism modernist, prin care arta se indică pe sine în primul rînd, reatrăgînd atenția asupra propriilor sale operații de expresie, reprezentare, metaforizare sau deconstrucție. Indiferent care ar fi „subiectul” pe care îl tratează, arta tinde să facă din această autoreflexivitate trăsătura sa distinctivă sau identificatoare ori chiar propria sa *raison d'être*, cu un gest a cărui legitimitate filosofică a fost întemeiată de Kant. Dar în genul de lucrări despre care doresc să discut este în joc ceva mai mult.

Putem să le abordăm prin intermediul cuvîntului pe care proiectul Nettime l-a utilizat pentru a-și defini ambițiile colective. Pentru artiștii, teoreticienii, activiștii media și programatorii care populau acel *mailing list* – unul dintre cei mai importanți vectori ai net.art de la sfîrșitul anilor 1990 –, în chestiune era propunerea unei „critici imanente” a internetului, adică a infrastructurii tehnostiințifice pe atunci în curs de construcție. Această critică a fost derulată în cadrul rețelei înseși, utilizîndu-i limbajele și instrumentele tehnice și focalizîndu-se asupra obiectelor ei caracteristice, cu scopul de a-i influența sau chiar de a-i modela în mod direct dezvoltarea – dar fără a refuza posibilitățile de distribuție în afara circuitului.² Ceea ce s-a schițat este o mișcare bidirecțională, care constă în a ocupa un cîmp cu un potențial de a zguduia societatea (telematica) și a iradia apoi în exteriorul aceluia domeniu specializat, cu scopul explicit formulat de a produce schimbare în cadrul disciplinei artei (considerată a fi prea formalistă și narcisistă pentru a scăpa de vraja propriului cerc), în cadrul disciplinei criticii culturale (considerată prea academică și istoricistă pentru a se putea confrunța cu transformările actuale) și chiar în cadrul „disciplinei” – dacă se poate numi așa – a activismului de sînga (considerat prea doctrinar, prea ideologic pentru a sesiza ocaziile prezentului).

Aici acționează un nou tropism și un nou tip de reflexivitate, implicîndu-i pe artiști, în aceeași măsură ca și pe teoreticieni și activiști, într-o trecere dincolo de limitele atribuite în mod tradițional practicii lor. Cuvîntul tropism exprimă dorința sau nevoia de a te întoarce către altceva, către un cîmp exterior sau o disciplină exterioară; pe cînd noțiunea de reflexivitate indică acum o întoarcere critică la punctul de pornire, o încercare de a transforma disciplina inițială, pentru a pune capăt izolării sale, pentru a deschide noi posibilități de exprimare, analiză, cooperare și angajament. Această mișcare înainte-și-înapoi ori, mai degrabă, această spirală transformatională constituie principiul operativ a ceea ce voi numi investigații extradisciplinare.

Conceptul a fost forjat într-o încercare de a depăși un fel de dublă lipsă de finalitate ce afectează practicile de semnificare contemporane, chiar o dublă derivă, însă fără calitățile revoluționare pe care situaționistii

1. Robert Smithson, „Cultural Confinement” [1972], in Jack Flam (ed.), *Robert Smithson: The Collected Writings*, Berkeley, University of California Press, 1996; Brian O'Doherty, *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space* (ediție adăugită), Berkeley, University of California Press, 1976/1986.

2. Vezi introducerea la antologia *ReadMe!*, New York, Autonomedia, 1999. Unul dintre cele mai bune exemple ale criticii imanente este proiectul *Name Space* al lui Paul Garrin, care își propunea să schimbe sistemul domeniunume (DNS) ce constituie webul ca spațiu navigabil; cf. pp. 224–229.

le căutau. Mă gândesc mai întâi la inflația discursurilor interdisciplinare în circuitele academice și culturale: un virtuos sistem combinatoriu care hrănește moara simbolică a capitalului cognitiv, funcționând ca un fel de supliment al nesfârșitei moriști de vânt a autofinanțării (curatorul Hans-Ulrich Obrist este un specialist al acestor combinatorii). În al doilea rând, mă refer la starea de indisciplină care reprezintă un efect nedorit al revoltelor antiautoritariste din anii 1960, în care subiectul se lasă pur și simplu pradă solicitărilor estetice ale pieței (în siajul neopop, indisciplina înseamnă repetarea și remixarea nesfârșită a fluxului imaginilor comerciale prefabricate). Deși nu sînt unul și același lucru, interdisciplinaritatea și indisciplina au ajuns să fie două dintre cele mai comune scuze pentru neutralizarea unei interogații semnificative.³ Nu există însă niciun motiv pentru a le accepta.

Ambiția extradisciplinară este de a derula investigații riguroase pe terenuri la fel de îndepărtate de artă, precum este arta de finanțe, biotehnologie, geografie, urbanism, psihiatrie, spectrul electromagnetic etc., pentru a introduce în acele teritorii „jocul liber al facultăților” și experimentarea intersubiectivă care sînt caracteristice artei moderne, dar și pentru a încerca să identifice, în chiar acele domenii, atât de desele utilizări spectaculare sau instrumentale ale libertății subversive a jocului estetic – așa cum arhitectul Eyal Weizman reușește într-o manieră exemplară, atunci cînd investighează apropierea de către armatele israeliană și americană a ceea ce era inițial conceput drept strategii arhitecturale subversive. Cu hărțile lui despre infrastructurile de securitate din Israel, Weizman interpelează armata pe propriul ei teren; dar ceea ce aduce înapoi constituie elemente pentru o examinare critică a ceea ce a fost odinioară disciplină sa exclusivă.⁴ Această mișcare complexă, care nu neglijează niciodată existența diferitelor discipline, dar care nici nu se lasă vreodată capturată de acestea, poate furniza un nou punct de pornire pentru ceea ce se numea cîndva *critică instituțională*.

Istории în prezent

Ceea ce a fost consacrat, retrospectiv, ca fiind „prima generație” de critică instituțională include figuri precum Michael Asher, Robert Smithson, Daniel Buren, Hans Haacke și Marcel Broodthaers. Aceștia au examinat condiționarea propriei lor activități de către cadrele ideologice și economice ale muzeului, cu scopul de a evada. Erau într-o strînsă relație cu revoltele antiinstituționale din anii 1960 și 1970 și cu criticile filosofice însoțitoare.⁵ Cel mai potrivit mod de a înțelege focalizarea lor specifică asupra muzeului nu este de a-l lua drept o limită autodesemnăată sau o fetișizare a instituției, ci, în schimb, a-l considera parte a unui praxis materialist, în mod clar conștient de contextul său, dar cu intenții transformatoare mai extinse. Totuși, pentru a afla unde conduce povestea lor, trebuie să examinăm scrierile lui Benjamin Buchloh și să vedem cum a încadrat el emergența criticii instituționale.

Într-un text intitulat „Arta conceptuală 1962–1969”, Buchloh citează două propuneri-cheie aparținînd lui Lawrence Weiner. Prima este *A Square Removed from a Rug in Use* [Un pătrat scos dintr-un covor în uz], iar cea de-a doua, *A 36" x 36" Removal to the Lathing or Support Wall of Plaster or Wallboard from a Wall* [Scoatere de șipci sau zid de susținere de ipsos sau placă de fibră dintr-un perete [cu dimensiunile] de 36" x 36"] (ambele din 1968). În fiecare este vorba despre a lua cea mai autoreferențială și mai tautologică formă cu putință – pătratul, ale cărui laturi se repetă și se reiterează reciproc – și de a o insera într-un mediu marcat de determinismele lumii sociale. După cum scrie Buchloh: „Ambele intervenții – în ciuda faptului că își păstrează legăturile structurale și morfologice cu tradiția formală, prin respectarea geometriei clasice [...] – se înscriu pe suprafețele de susținere ale instituțiilor și/sau ale caselor, pe care tradiția le-a dezavuat întotdeauna. [...] Pe de o parte, ea anihilează așteptarea tradițională de-a înfrîna opera de artă doar într-un loc «specializat» sau «consacrat» [...] Pe de altă parte, niciuna dintre aceste suprafețe n-ar putea fi vreodată luată în considerare independent de amplasarea ei instituțională, de vreme ce inscripția fizică pe fiecare suprafață generează, inevitabil, lecturi contextuale [...]”⁶

Propozițiile lui Weiner constituie în mod evident o versiune a criticii imanente, acționînd direct asupra structurilor materiale și discursive ale instituțiilor de artă; dar ele sînt prezentate drept o deducție pur logică, din premise conceptuale și minimaliste. Și prefigurează la fel de evident activismul simbolic al lucrărilor de „anarhitectură” ale lui Gordon Matta-Clark, precum *Splitting* [Despicare] (1973) sau *Window Blow-Out* [Spargere de ferestre] (1976), care au confruntat spațiul galeriei cu inegalitatea urbană și discriminarea rasială. Din acest punct de pornire, o istorie a criticii artistice ar fi putut conduce la forme contemporane de activism și cercetare tehnopolitică, prin mobilizarea artiștilor în jurul epidemiei SIDA de la sfîrșitul anilor 1980. Însă

3. Cf. Brian Holmes, „L'extradisciplinaire”, in Hans-Ulrich Obrist și Laurence Bossé (eds.), *Traversées*, catalog, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 2001.

4. Eyal Weizman, „Walking through Walls” [<http://transform.eipcp.net/transversal/0507>].

5. Cf. Stefan Nowotny, „Anti-Canonization: The Differential Knowledge of Institutional Critique” [http://transform.eipcp.net/transversal/0106/nowotny/en/#_ftn6].

6. Benjamin Buchloh, „Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetics of Administration to the Critique of Institutions”, in *October*, nr. 55, 1990 [„Arta conceptuală 1962–1969: De la estetica administrării la critica instituțiilor”, traducere de Veronica Lazăr și Andrei State, in *IDEA artă + societate*, nr. 25, 2006, p. 16].

cele mai răspândite versiuni ale istoriei culturale din anii 1960 și 1970 nu au luat niciodată această întorsătură. Conform subtitlului celebrului text al lui Buchloh, mișcarea teleologică a artei modernismului târziu din anii 1970 s-a îndreptat „De la estetica administrării la critica instituțiilor”. În descendența strictă a Școlii de la Frankfurt, aceasta ar însemna o viziune asupra muzeului ca instituție ce idealizează iluminismul, deteriorată atât de statul birocratic, cât și de spectacolul pieței.

Alte istorii ar putea fi scrise. La mijloc este încordată dublă constrângere [*double-bind*⁷] dată de dorința de a transforma „celula” specializată (după cum a descris Brian O’Doherty galeria modernistă) într-un potențial mobil de cunoaștere vie, care se poate prelungi în lumea [din afară], și contraconvingerea că orice este legat de acest spațiu estetic specializat este o capcană, care a fost instituită ca o formă de îngrădire. Acea tensiune a produs intervențiile incisive ale lui Michal Asher, denunțurile zdrobitoare ale lui Hans Haacke, dislocările paradoxale ale lui Robert Smithson sau dispoziția melancolică și imaginația poetică ale lui Marcel Broodthaers, al cărui resort ascuns era un angajament de tinerețe față de suprealismul revoluționar. Primul lucru constă în a nu reduce niciodată diversitatea și complexitatea artiștilor care nu s-au alăturat niciodată în mod voluntar unei mișcări. O altă reducere provine din focalizarea obsedantă asupra unui context [*site*] specific de prezentare, și anume muzeul, fie că este bocit ca o relicvă pe cale de dispariție a „sferei publice burgheze”, fie că este exaltat printr-un discurs ce fetișizează „specificitatea contextului” [*site-specificity*“]. Aceste două capcane au pândit discursul criticii instituționale, atunci când acesta a luat o formă explicită în Statele Unite, la sfârșitul anilor 1980 și începutul anilor 1990.

Aceasta era perioada așa-numitei „a doua generații”. Printre numele cel mai adesea citate se numără Renée Green, Christian Philipp Müller, Fred Wilson sau Andrea Fraser. Aceștia au căutat să realizeze o explorare sistematică a reprezentării muzeologice, examinând raporturile acesteia cu puterea economică și rădăcinile sale epistemologice într-o știință colonială care îl tratează pe Celălalt ca pe un obiect care urmează să fie expus într-o vitrină. Dar au adăugat o turnură subiectivă, de neimaginat fără influența feminismului și a istoriografiei postcoloniale, care le-au permis să reconstituie ierarhiile de putere externe ca ambivalențe în interiorul sinelui, deschizând o sensibilitate conflictuală față de coexistența modurilor multiple și a vectorilor multipli de reprezentare. Există aici o negociere irezistibilă, cu precădere în opera lui Renée Green, între analiza discursului specializat și întruparea experimentării cu aparatul senzorial uman. Totuși, cea mai mare parte a acestei opere a fost de asemenea realizată sub forma metareflecțiilor asupra limitelor practicilor artistice ca atare (simulări de expuneri în muzeu sau performance-uri video după scenariu), puse în scenă în cadrul unor instituții care erau din ce în ce mai flagrant corporative – până în punctul în care a devenit din ce în ce mai greu să ferești investigațiile critice de propriile lor acuzații și de propriile lor concluzii adesea devastatoare.

Situația unui proces critic ce se ia pe sine ca obiect a condus-o recent pe Andrea Fraser să considere instituția artistică drept un cadru imposibil de depășit, atotdefinitor, susținut prin propria sa critică orientată spre interior.⁸ Analiza deterministă a lui Bourdieu asupra închiderii câmpurilor socio-profesionale, combinată cu o profundă confuzie între „cușca de fier” a lui Weber și dorința lui Foucault „de a se elibera de sine”, este internalizată aici într-o guvernamentalitate a eșecului, în care subiectul nu poate face mai mult decât să-și contemple propria închisoare psihică, având drept compensație câteva desfătări estetice.⁹ Din nefericire, toate acestea adaugă doar foarte puțin lucidului testament al lui Broodthaers, formulat într-o singură pagină din 1975.¹⁰ Pentru Broodthaers, singura soluție alternativă la o conștiință vinovată era cecitatea autoimpusă – adică nu tocmai o soluție! Însă Fraser o acceptă, prezentându-și argumentul drept o încercare de a „apăra instituția însăși, a cărei posibilitate a fost creată de instituția «autocriticii» avangardiste: instituția criticii”.

Fără a fi într-o relație antagonistă sau măcar agonistică cu statu-quo-ul și, mai presus de toate, fără a avea scopul de a-l modifica, ceea ce este susținut devine ceva prea puțin diferit de o versiune masochistă a egoistei „teorii instituționale a artei” promovate de Danto, Dickie și urmașii lor (o teorie a recunoașterii reciproce și circulare dintre membrii unui mediu orientat spre obiect, în mod înșelător numit „lume”). Circuitul este închis, iar ceea ce a fost un proiect la scară largă, complex, critic și transformațional al artei din anii 1960 și 1970 pare a ajunge într-o fundătură, care are drept consecințe instituționale complacerea, imobilitatea, pierderea autonomiei, capitularea în fața diferitelor forme ale instrumentalizării...

7. Situație de indecidabilitate definită de expunerea la două constrângeri/solicitări incompatibile sau paradoxale, la care se adaugă imposibilitatea de a evita efectuarea unei alegeri (în teoria sistemelor). (N. tr.)

8. „Așa cum arta nu poate exista în afara câmpului artei, noi nu putem exista în afara câmpului artei, cel puțin nu ca artiști, critici, curatori etc. [...] dacă nu există un în afără pentru noi, aceasta nu se întâmplă fiindcă instituția este perfect închisă sau fiindcă există ca un aparat într-o «lume administrată în întregime» sau fiindcă a devenit atotcuprinzătoare ca mărime și întindere. Ci fiindcă instituția este în interiorul nostru, iar noi nu putem ieși în afara noastră.” Andrea Fraser, „From the Critique of Institutions to the Institution of Critique”, in John C. Welchman (ed.), *Institutional Critique and After*, Zürich, JRP/Ringier, 2006.

9. Cf. Gerald Raunig, „Instituent Practices. Fleeing, Instituting, Transforming” [http://transform.eipcp.net/transversal/0106/raunig/en].

10. Marcel Broodthaers, „To be bien pensant... or not to be. To be blind” [1975], in *October*, nr. 42 („Marcel Broodthaers: Writings, Interviews, Photographs”), 1987.

Schimbare de fază

Sfârșitul ar putea fi [urmarea] logic[ă], dacă nu ar fi dorința de a merge mai departe. Primul lucru [legat de această dorință] constă în redefinirea mijloacelor, a mediilor și a scopurilor unei posibile a treia faze de critică instituțională. Noțiunea de transversalitate, dezvoltată de practicienii analizei instituționale, este de folos teoretizării asamblărilor ce leagă actorii și resursele din circuitul artei de proiecte și experimente care nu se epuizează în acesta, ci, mai degrabă, se extind în altă parte.¹¹ Aceste proiecte nu mai pot fi definite într-un mod lipsit de ambiguitate ca fiind artă. Ci se bazează în schimb pe o circulație între discipline, implicând adesea rezerva critică reală a pozițiilor marginale sau contraculturale – mișcări sociale, asociații politice, locuri ocupate ilegal [*squats*], universități autonome –, care nu pot fi reduse la o instituție atotcuprinzătoare.

Proiectele tind să fie colective, cu toate că tind, de asemenea, să evite dificultățile pe care le implică colectivitatea, funcționând ca rețele. Inventatorii lor, care au atins vârsta majoratului în universul capitalismului cognitiv, sînt atrași de funcții sociale complexe, pe care și le apropiază împreună cu toate detaliile lor tehnice, și sînt pe deplin conștienți de faptul că cea de-a doua natură a lumii este acum modelată de tehnologie și de forma organizațională. Aproape în fiecare caz, ceea ce le dă dorința de a-și derula investigațiile pretențioase dincolo de limitele unei discipline artistice sau academice este un angajament politic. Numai că procesele lor analitice sînt în același timp expresive și, pentru ei, fiecare mecanism complex este inundat de afect și subiectivitate. Iar atunci cînd aceste aspecte, cel analitic și cel subiectiv, se împletesc strîns, în noile contexte de producție și politice ale muncii comunicaționale (și nu doar în metareflexii reprezentate exclusiv pentru muzeu), se poate vorbi de „a treia fază” a criticii instituționale – sau, mai bine, de o „schimbare de fază” în ceea ce a fost anterior cunoscut drept sfera publică, o schimbare ce a transformat extensiv contextele și modurile de producție culturală și intelectuală în secolul XXI.

Un număr din *Multitudes*, coeditat cu revista web *Transform*, oferă exemple ale acestei abordări.¹² Scopul este acela de a schița cîmpul problematic al unei practici exploratoare care nu este nouă, dar care, în mod categoric, devine din ce în ce mai urgentă. Mai degrabă decît să furnizăm o rețetă curatorială, am dorit să prezentăm într-o lumină nouă vechile probleme privitoare la închiderea disciplinelor specializate, la paralizia intelectuală și afectivă la care aceasta conduce și la alienarea oricărei capacități de luare a deciziei într-un mod democratic, care este o consecință inevitabilă, mai ales într-o societate tehnologică foarte complexă. Formele de expresie, de intervenție publică și de reflexivitate critică ce au fost dezvoltate ca reacție la atari condiții pot fi caracterizate drept extradisciplinare – însă fără a fetișiza cuvîntul în detrimentul orizontului spre care încearcă să indice.

Dacă îi luăm în considerare opera, și în special articolele ce tratează despre aspecte tehnopolitice, unii se vor întreba poate dacă nu ar fi fost interesant să evocăm numele lui Bruno Latour. Ambiția lui este aceea de a „face lucrurile publice” sau, mai precis, de a elucida ciocnirile specifice dintre obiectele tehnice complexe și procesele specifice de luare a deciziei (indiferent dacă acestea sînt *de jure* sau *de facto* politice). Pentru aceasta, spune el, trebuie ca procedura să ia forma „dovezilor” stabilite pe cît de riguros posibil, dar în același timp în mod necesar „dezordonat”, ca înseși lucrurile lumii.¹³

Există ceva interesant în mașina demonstrativă a lui Latour (chiar dacă tinde, fără îndoială, către productivismul academic al „interdisciplinarității”). O preocupare pentru maniera în care lucrurile sînt formate în prezent și un deziderat de interferență constructivă în procesele și deciziile ce le formează, iată o caracteristică a celor care nu mai visează la un exterior absolut și la o revoluție totală, care să instituie anul zero. Cu toate acestea, pentru a vedea diferențele, este suficient să ne gîndim la artiștii pe care i-am invitat în numărul din *Multitudes*. Ori cît de mult s-ar încerca, conducta de 1750 km Baku-Tbilisi-Ceyhan nu poate fi redusă la „dovada” a nimic, chiar dacă Ursula Biemann a comprimat-o în zece secțiuni distincte ale *Black Sea Files* [Dosarele Marea Neagră].¹⁴ Traversînd Azerbaidjanul, Georgia și Turcia înainte de a ajunge la Marea Mediterană, conducția face obiectul unor decizii politice, chiar și atunci cînd se extinde dincolo de rațiune și de imaginație, implicînd întreaga planetă în incertitudinea geopolitică și ecologică a prezentului.

În mod similar, coridoarele paneuropene de transport și comunicație, care trec prin fosta Iugoslavie, Grecia și Turcia, filmate de participanții din grupul Timescapes inițiat de Angela Melitopoulos, sînt rezultatul unuia dintre cele mai complexe procese de planificare infrastructurală din epoca noastră, derulat la nivel transnațional și transcontinental. Însă aceste proiecte economice planificate în detaliu sînt simultan imposibil de disociat de memoriile conflictuale ale precedentelor lor istorice și imediat predate multiplicității utilizărilor

11. Cf. Félix Guattari, *Psychanalyse et transversalité: Essais d'analyse institutionnelle* [1972], Paris, La Découverte, 2003.

12. A se vedea „Extradisciplinaire” [<http://transform.eicpc.net/transversal/0507>].

13. Bruno Latour și Peter Weibel (eds.), *Making Things Public: Atmospheres of Democracy*, Karlsruhe, ZKM, 2005.

14. Instalația video *Black Sea Files* de Ursula Biemann, realizată în contextul proiectului *Transcultural Geographies* [Geografii transculturale], a fost expusă, împreună cu alte lucrări din acel proiect, la Kunst-Werke din Berlin, în perioada 15 decembrie 2005 – 26 februarie 2006, apoi la Fundația Tapies din Barcelona, în intervalul 9 martie – 6 mai 2007; inclusă în catalogul de expoziție al lui Anselm Frank (editor și curator), *B-Zone: Becoming Europe and Beyond*, catalog, Berlin, KW/Actar, 2005.

15. Instalația video *Corridor X* de Angela Melitopoulos, alături de lucrări ale altor membri ai Timescapes, a fost expusă și inclusă în catalogul de expoziție *B-Zone: Becoming Europe and Beyond*.

lor, ce includ punerea în scenă a unor proteste majore autoorganizate în cadrul opoziției conștiente față de manipularea vieții cotidiene de către procesul de planificare a coridorului. Oamenii nu vor neapărat să fie „dovada” vie a unei teze economice, pusă în aplicare de sus [în jos] cu instrumente puternice și sofisticate – inclusiv tehnici media care le distorsionează imaginile și afectele cele mai intime. O pancartă bățătoare la ochi aparținând unui protestatar anonim, fluturată în fața camerelor televiziunii la demonstrațiile prilejuite de summitul UE din 2003, de la Tesalonic, spune totul: ORICE ASEMĂNARE CU PERSOANE SAU EVENIMENTE REALE ESTE ÎNTÎMPLĂTOARE.¹⁵

Istoria artei a irupt în prezent, iar critica condițiilor de reprezentare s-a revărsat pe străzi. Dar, în aceeași mișcare, străzile și-au ocupat locul în criticile noastre. În eseurile filosofice pe care le-am inclus în proiectul *Multitudes*, *instituție* [*institution*] și *constituție* [*constitution*] rimează întotdeauna cu *privațiune* [*destitution*]. Focalizarea particulară asupra practicilor artistice extradisciplinare nu înseamnă că politica radicală a fost uitată, ci dimpotrivă. Astăzi mai mult decât oricând, orice investigație constructivă trebuie să înalțe standardele rezistenței.

Traducere de Andreea Lazăr