

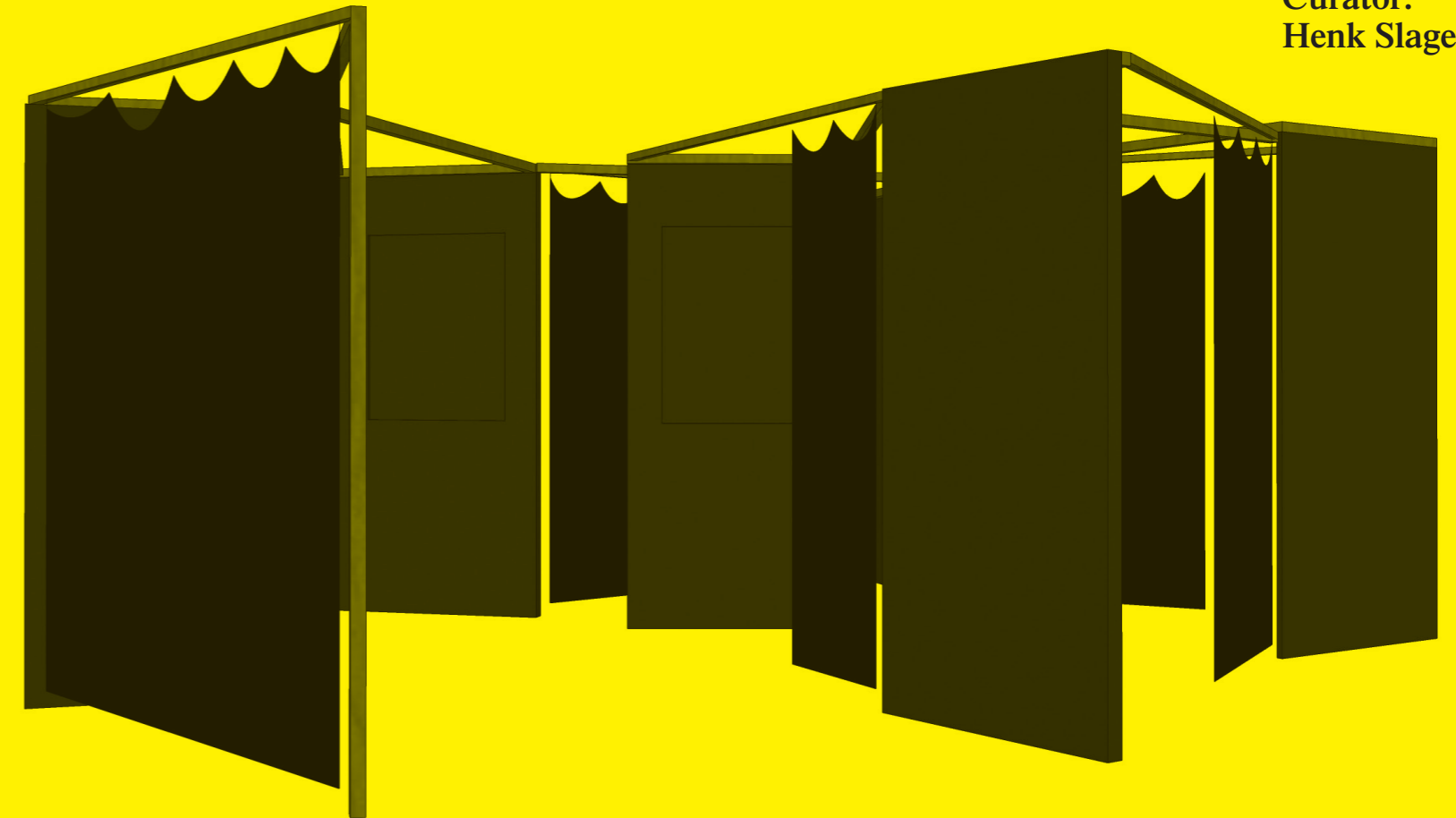
De Biënnale van Shanghai experimenteert dit jaar met een volstrekt nieuwe vorm van presentatie: de stadspaviljoens. Deze nieuwe curatoriale strategie maakt deel uit van de ambitie van de Biënnale van Shanghai om zich te profileren als de biënnale van de 21ste eeuw, en af te rekenen met het door Venetië gedefinieerde 20ste eeuwse paradigma van de biënnale als een op nationale identiteit gerichte tentoonstelling. Aan deze eerste nieuwe editie wordt deelgenomen door 30 steden, waaronder Berlijn, San Francisco, Havana, Istanbul, Taipei en Amsterdam. Het eerste Amsterdamse Paviljoen werd samengesteld door Henk Slager. Als uitgangspunt voor de presentatie koos hij de voor deze stad meest typerende connotatie: de stad Amsterdam als vrijplaats voor denken en experiment. De drie deelnemende kunstenaars zijn Falke Pisano, Jeremiah Day en Nicoline van Harskamp.

This year, the Shanghai Biennale will experiment with a completely novel form of presentation: city pavilions. This new curatorial strategy is part of the Shanghai Biennale's ambition to present itself as the Biennale of the 21st century and to finish with the 20th century paradigm as defined by the Venice Biennale. In the first novel edition of the Shanghai Biennale, thirty cities will participate. Among them are: Berlin, San Francisco, Habana, Istanbul, Taipei, and Amsterdam. The first Amsterdam Pavilion is curated by Henk Slager. As point of departure, he selected a connotation that has always been characteristic for Amsterdam: the city of Amsterdam as refuge for thought and experiment. Three artists participated in the Amsterdam Pavilion: Falke Pisano, Jeremiah Day, and Nicoline van Harskamp.

Metropolis M Books

*Temporary Autonomous Research*  
Falke Pisano, Jeremiah Day,  
Nicoline van Harskamp

Curator:  
Henk Slager



ISBN 978-90-818302-1-8

Metropolis M Books, PO Box 19263,  
NL 3501 DG Utrecht

[www.metropolism.com](http://www.metropolism.com)

Amsterdam Pavilion 9<sup>th</sup> Shanghai Biennale 2012

**Inhoud**

**Redactioneel 2**  
*Henk Slager*  
**Losse aantekeningen over 7**  
**mijn methode**  
*Falke Pisano*  
**So, but I'm Curious ... 12**  
**Of het schrijven van kunstenaars**  
**als participerende tekst**  
*Ilse van Rijn*  
**Criminelen 20**  
*Jeremiah Day*  
**Tijdelijk nuttige zones. 30**  
**De productie en overdracht**  
**van kennis in de kunst**  
*Oliver Marchart*  
**Yours in Solidarity 38**  
*Nicoline van Harskamp*

**Contents**

**Editorial 5**  
*Henk Slager*  
**Some Notes on Method 9**  
*Falke Pisano*  
**So, but I'm Curious ... 15**  
**Or: the artist's writing as**  
**participatory text**  
*Ilse van Rijn*  
**Criminals 24**  
*Jeremiah Day*  
**Temporarily Useful Zones. 34**  
**On the production and transmission**  
**of knowledge in the art field**  
*Oliver Marchart*  
**Yours in Solidarity 42**  
*Nicoline van Harskamp*

## Falke Pisano



Falke Pisano, *The Body in Crisis* (installation at De Vleeshal Middelburg), 2012, courtesy Ellen de Bruijne Projects and De Vleeshal, Middelburg.

## Temporary Autonomous Research

Keer op keer vormen de stad Shanghai en haar stedelijke voorwaarden het vertrekpunt voor het artistieke aandachtsveld van de in 1996 opgerichte Biënnale van Shanghai. Zo richtte de editie uit 2008, *Translocalmotion* zich door te vertrekken vanuit de micropolitieke situatie van het *Peoples Square* – het plein dat toen ter tijd de directe omgeving van de biënnale vormde – op de alomtegenwoordige migratieproblematiek. Reeds bij deze editie was een groot deel van de biënnale ingeruimd voor internationale kunstprojecten die soortgelijke kwesties – vanuit een ander locatie gebonden gezichtspunt – nader bediscussieerden en contextualiseerden. Met de recente verhuizing van de Shanghai Biennale naar het nieuwe, in de voormalige *Nanshi Power Plant* (hoofdlocatie van de Wereldtentoonstelling in 2010), gerealiseerde Museum voor Hedendaagse Kunst, lijkt voor deze dimensie een nieuwe, uitdagende tentoonstellingslogica ontwikkeld te zijn.

De huidige editie van de Shanghai Biennale heeft namelijk naast een hoofdtentoonstelling – die onder de titel *Reactivation* door Qiu Zhijie, Jens Hoffmann, Boris Groys en Johnson Chang samengesteld wordt, en die zich met name richt op stedelijke energie, transformatieprocessen en nieuwe vormen van collectief bewustzijn – ruimte ingeruimd voor een dertigtal stadspaviljoens. Dit nieuwe curatoriale project laat zich begrijpen als een wereldwijde presentatie van platforms van met Shanghai op enigerlei wijze verwante steden, die kunstpraktijken tonen die zich nauw verhouden tot de thematiek van deze biënnale. Bovendien wordt door het leggen van de focus op steden in plaats van landen door deze in opzet vernieuwde Shanghai Biennale een belangrijke en duidelijke bijdrage geleverd aan het actuele debat over nationale representatie. Voor deze stadspaviljoens werden steden zoals Taipei, Berlijn, Daejun, Teheran, Havana, Vancouver, Istanbul, Detroit en Amsterdam uitgenodigd.

De stad Amsterdam wordt gekenmerkt door een belangrijke historische connotatie: zij is een duidelijk synoniem voor een vrijplaats voor differentie, voor anders-denken en andersdenkenden. Amsterdam laat zich dan ook begrijpen als een tijdelijk autonome omgeving waar reeds sinds de 17de eeuw onderdak

geboden wordt aan non-conformistische vormen van onderzoek en kennisproductie. Het is deze onlosmakelijke betekenislading die, min of meer metaforisch begrepen, het vertrekpunt vormt voor de thematiek die het Amsterdam Paviljoen gedurende de 9<sup>de</sup> Biënnale van Shanghai aan de orde wil stellen.

Wat betekent dit denken in termen van tijdelijke autonomie nu feitelijk voor de actuele kunstpraktijk die vervuld lijkt te zijn van het op research gebaseerde perspectief? Laten de *lines of flight* en de momenten van verzet tegen de bureaucratistische orde, alsook de momenten van het weigeren van de instrumentele rede, zich eigenlijk wel in kaart brengen? En staan de huidige spektakelmaatschappij en de wereld van de marktwerking eigenlijk nog wel zoiets als een ‘buiten’ toe? Bestaat er wellicht een direct verband tussen een tijdelijk autonome situatie en het genereren van kritisch artistiek onderzoek? Het bestaan van een onderzoekomgeving, zo stelt Bifo (Franco Berardi) in *Cognitarian Subjectivism (e-flux Journal, November 2010)* bestaat immers sinds mensenheugenis bij de gratie van een vorm van autonoom bewustzijn, “als een locatie van niet dogmatische-kennis, een locatie van een publiekelijk delen van kennis. Onderzoek mag dan ook niet onderworpen worden aan een

beperkend functionaliteitscriterium, juist omdat zijn werkelijke functie gelegen is in het verkennen van oplossingen die – ondanks de in het huidige paradigma ogenschijnlijke disfunctionaliteit – nieuwe paradigmatische landschappen aan het licht zouden kunnen brengen.”

Het zijn dergelijke vragen die het Amsterdam Paviljoen middels de presentatie *TAR (Temporary Autonomous Research)* nader wil verkennen. Daartoe wordt werk getoond van drie kunstenaars die zich in hun onderzoek vooral richten op het artistiek her-denken van geschiedenis, en daarmee ieder vanuit een eigen invalshoek (het historische paradigma, de constructie van historische feiten, en de bestaanswijze van historische bewegingen) demonstreren hoe het autonome, artistieke denken nieuwe dimensies toevoegt aan de wijze waarop wij de wereld begrijpen.

Falke Pisano's project *The Body in Crisis* onderzoekt welke rol representatie kan spelen in het ervaarbaar maken van de voortdurende staat van crisis waarin het lichaam – door de geschiedenis heen – terecht komt, als gevolg van politieke, sociale en economische veranderingen. Welke krachten werken er nu eigenlijk in op het lichaam? Hoe functioneren historische representaties in hun oorspronkelijke context? Maar vooral

ook, hoe kunnen we de historische (breuk-) momenten en hun relevantie voor de huidige condities binnen de actuele beeldende kunst activeren? Pisano ziet met name mogelijkheden in het formaliseren van de afstand die inherent aanwezig is in elke representatie, teneinde te kunnen komen tot een tijdelijke, zich permanent herhalende, obstructie en de daaruit voortvloeiende bevrijding van de semiotische driehoek – object-representatie-subject – om vervolgens vanuit de kunst tijdelijk ruimte op te eisen voor het actualiseren van de levensvoorwaarden.

Jeremiah Days werk *LA Homocide* neemt als vertrekpunt de gelijknamige website van de *Los Angeles Times*, een site waarop de krant een historisch feitenrelaas en een statistisch overzicht geeft van de dagelijkse slachtoffers van straatgeweld in de ‘global slums’ van de Californische stad. Deze historische data worden door Day aangewend als vertrekpunt, als kaart en als episch stads-gedicht. Hij bezoekt de plaatsen van het delict, fotografeert ze, en voorziet ze van handgeschreven commentaar. Teksten waarmee hij middels een zekere cinematografische observatie een verband aanbrengt tussen de brute, historische werkelijkheid en het actuele Hollywood paradigma, dat berustend in een zeker fataal bewustzijn inmiddels niet

langer gelooft in het narratief van het probleemoplossend vermogen van de mens. Tegenover deze antropologische conditie kan, volgens Day, de kunstenaar nog enkel zijn eigen lichaam plaatsen: een performatieve daad, die geheel in lijn met het denken van Hannah Arendt het handelen begrijpt als een autonome activiteit in de openbare ruimte.

Nicoline van Harskamps onderzoek, *Yours in Solidarity*, vraagt aandacht voor de historische beweging van het anarchisme, en analyseert en archiveert daartoe correspondenties van een laat 20ste eeuwse, Amsterdamse protagonist. Haar project bestaat uit een archiverende tekstpresentatie van oorspronkelijke citaten die verschillende facetten van de destijds persoonlijk beleefde en doorleefde micropolitiek articuleren. Daarnaast worden er interviews met acteurs gevoerd, die zich inlevende in de auteurs van de brieven, speculeren hoe zij, als zijnde die auteurs, het toenmalige bewustzijn van de ‘tijdelijk autonome zone’ (Hakim Bey), in het huidige tijdsgewricht, dat getypeerd wordt door een postfordistisch prestatiebegrip en een neo-liberale context die het economisch regime voorop stelt, zouden her-denken en re-activeren.

Bovenstaande kwesties laten het Amsterdamse Paviljoen naadloos aansluiten bij een van de

sub-thematieken van de 9<sup>de</sup> Biennale van Shanghai: ‘the academy of reciprocal enlightenment.’ *TAR* thematiseert namelijk zijdelings de kenniseconomische situatie en de institutionele conditie en constituenten van het kunstonderwijs. Het kunstonderwijs als zijnde wellicht de laatste tijdelijke autonome ruimte: een experimentele, vrije ruimte voor kritisch onderzoek, artistiek denken en een non-conformistische productie van nieuwe kennis en alternatieve gezichtspunten ten aanzien van de menselijke voorwaarde en vormen van representatie, die voortdurend herdacht, gereactiveerd en geactualiseerd dienen te worden.

In de nu volgende teksten worden de thans geschetste denklijnen vanuit verschillende perspectieven nader gearticuleerd. Ten eerste zijn er drie kunstenaarsteksten die de positie van de in het Amsterdam Paviljoen gepresenteerde werken vooral stipuleren in het licht van de bovenstaande thematiek. Zo introduceert Nicoline van Harskamp het deel van het script van *Yours in Solidarity* waarin de personages met elkaar discussiëren over de actualiteit van Hakim Beys concept *TAZ (Temporary Autonomous Zone)*. In haar verdere tekstbijdrage legt ze een verband tussen het denken over *TAZ* en de actuele discussie over artistiek onderzoek. Falke Pisano omschrijft

haar onderzoeksproject vanuit een meer methodologisch perspectief: zij verkent in haar beschouwing een mogelijke verhouding tussen productie, transparantie, verantwoordelijkheid en onderzoek. Jeremiah Day presenteert zijn bijdrage als een subtekst: een relaas over geconstrueerde verhalen, de zogeheten ‘testi-lies’, die een rol spelen in het stelselmatig corrumpere van Los Angeles’ rechtsorde. Daarnaast zijn er twee essays die het voorgaande in een ruimer perspectief contextualiseren. Ilse van Rijn richt zich op het paradoxale, ambigue karakter dat kenmerkend is voor de relatie tussen de kunstenaarstekst en de artistieke praktijk, alsook op de rol die deze tekst lijkt te spelen in het huidige debat over artistiek onderzoek. Oliver Marchart bespreekt vervolgens de wisselwerking tussen artistiek onderzoek, autonomie en heteronomie, en de betekenis hiervan voor de wijze waarop huidige kunstpraktijk zich, bijvoorbeeld in de vorm van *action research*, tot een door kennisproductie gedomineerde samenleving verhoudt.

Henk Slager,  
curator

## Temporary Autonomous Research

Since its start in 1996, the Shanghai Biennale has always taken the city and its urban conditions as a starting point for its artistic explorations. For example, its 2008 edition *Translocalmotion* departed from the micro-political situation of the People's Square – then the direct environment of the Biennale – and the ubiquitous problematics of migration. Already in this edition, a large part of the Biennale venues have offered room for international art projects commenting on and contextualizing migratory issues from various local points of view. The move of the Shanghai Biennale to the former *Nanshi Power Plant* (the main location of the 2010 World Exhibition) where a novel Museum of Contemporary Art has been realized seems to open up an even more challenging, curatorial logic for this dimension.

The current edition of the Shanghai Biennale, curated by Qiu Zhijie, Jens Hoffman, Boris Groys,

and Johnson Chang under the title *Reactivation*, includes some thirty city pavilions parallel to the main exhibition which focuses specifically on urban energy, transformation processes, and novel forms of collective awareness. That novel curatorial project, with a presentation of worldwide platforms involving cities related in some way to Shanghai, will show art practices closely connected to the theme of the current Shanghai Biennale. Moreover, in focusing on cities rather than countries, the renewed set-up of the Biennale indicates a clear statement in the context of the topical debate on national representation. Cities such as Taipei, Berlin, Daejun, Tehran, Vancouver, Habana, Istanbul, Detroit, and Amsterdam are all cities invited to participate in the city pavilions of the Shanghai Biennale.

The City of Amsterdam is characterized by an important historical connotation: it has always been a transparent synonym for a refuge for diversity, for thinking and being different-than-others. Amsterdam could, therefore, be understood as a potential *Temporary Autonomous Zone* where non-conformist forms of research and knowledge production have continuously been offered

shelter since the early days of the 17th century. This inextricable form of signification understood in a broad and metaphorical sense is the point of departure for the themes the Amsterdam Pavilion will address during the 9th Shanghai Biennale.

What does thinking in terms of a temporary autonomy actually mean for topical art practices immersed in research-based forms and perspectives? Can we chart the *lines of flight*, the moments of resistance to the managerial domain, and the moments of refusal of instrumental reason? Does the current society of spectacles, the world of the commodity form, actually allow an 'exterior' form? Is there a direct connection between a temporary autonomous situation and the generation of critical artistic research? Since time immemorial, the presence of a research environment indeed has existed by the grace of a form of autonomous awareness as a 'place of non-dogmatic knowledge, of the public sharing of knowledge. Research should not be subjected to any restraining criterion of functionality, because its very function is to explore solutions that, although dysfunctional in the present paradigm, may reveal new paradigmatic landscapes,'

says Bifo (Franco Berardi) in *Cognitarian Subjectivism (e-flux Journal*, November 2010).

These are the questions and issues the Amsterdam Pavilion will delve into further through its presentation *TAR (Temporary Autonomous Research)*. *TAR* will show work of three Amsterdam-based artists with a specific focus on how to re-think and research history in an artistic/visual sense. From an idiosyncratic perspective, the three artists explore historical paradigms, the construction of historical facts, and historical movements while demonstrating how autonomous artistic thinking adds novel dimensions to how we understand the world.

Falke Pisano's project *The Body in Crisis* investigates what role representation can play in staging the experience of a continuous state of crisis the body winds up in as a consequence of political, social, and economic transformations throughout history. What kind of forces affect the body? How do historical representations function in their original contexts? And most importantly, how could one activate historical turns and their relevance for the current conditions within topical visual art? In the formalization of the distance in-

herent in each representation, Pisano specifically notices possibilities to arrive at a temporary, permanently repeating obstruction and a liberation of the semiotic triangle of object-representation-subject. From the perspective of art, that could be a temporary claim of space for actualization of the conditions of life.

Jeremiah Day's work *LA Homicide* departs from the website of the same name of the Los Angeles Times. On that site, the newspaper gives a historical account of facts and a statistical survey of the daily victims of street violence in the 'global slums' of Los Angeles. Day deploys these historical data as a starting point, as a map and as an epic urban poem. He visits the crime scenes, photographs them, and provides them with handwritten comments. In combination with cinematographic observation, these texts produce a certain connection between brutal, historical reality and the topical Hollywood paradigm, that, resigned in a certain fatal consciousness, no longer believes in the narrative of the problem-solving capacity of human beings. Against this anthropological condition, artists can only place their own body, Day claims, a performative act entirely in line with Hannah

Arendt's thought where action is understood as an autonomous activity in public space.

Nicoline van Harskamp's research, *Yours in Solidarity*, demands attention for anarchism as a historical movement. To that end, Harskamp analyses and archives correspondences of a late 20th-century Amsterdam protagonist. Her project consists of an archiving, textual presentation of original quotations articulating various aspects of the once personally experienced and spent moments of micro-politics. In addition, interviews are conducted with actors playing the authors of the letters. From our time dominated by a post-Fordist concept of performance and a neo-liberal context prioritizing the economic realm, the actors speculate how they would re-think and re-activate an awareness of the 'temporary autonomous zone' (Hakim Bey).

The Amsterdam Pavilion links and matches its questions and issues with 'the academy of reciprocal enlightenment', one of the sub-themes of the 2012 9th Shanghai Biennale. That is, *TAR* implicitly thematizes the knowledge-economic and institutional conditions and constituents of art education. Art education could be

considered the last temporary autonomous zone: an experimental, free space for critical research, artistic thinking, and a non-conformist production of novel knowledge and alternative perspectives. In such a temporary autonomous zone promoting temporary autonomous research, the human condition and its forms of representation must be necessarily rethought, reactivated, and re-actualized in a continuous flow.

In the texts in this publication, the above lines of thought will be further articulated from various perspectives. Firstly, three artists' texts will particularly stipulate the position of the works presented in the Amsterdam Pavilion in the light of the above themes. Nicoline van Harskamp introduces the part of the script of *Yours in Solidarity* where the characters discuss the topicality of Hakim Bey's concept TAZ (Temporary Autonomous Zone). Van Harskamp also connects thinking about TAZ with the topical discussion on artistic research. Falke Pisano, however, approaches her research project from a more methodological perspective. In her text, she explores a possible relation between production, transparency, responsibility, and research. Jeremiah Day, presents his contribution as a

subtext: an investigation into fabricated narratives, 'testi-lies', that are part of the systematic corruption of the LA justice system.

In addition, two essays will contextualize the themes in a broader perspective. Ilse van Rijn focuses on the paradoxical, ambiguous character typical for the relationship between artist's text and artistic practice, inferring the role such texts seem to play in the current debate on artistic research. Oliver Marchart discusses the interaction between artistic research, autonomy, and heteronomy, and its meaning for how the current art practice points to a society dominated by knowledge production in, for example, the form of 'action research'.

Henk Slager,  
curator

## Losse aantekeningen over mijn methode

Na *Figures of Speech* (2006–2010) vormde de tentoonstelling *The Body in Crisis (Distance, Repetition and Representation)*, te zien in Ellen de Bruijne Projects in september 2011, de aftrap van mijn tweede cyclus werken onder één algemene titel. *Figures of Speech* bestaat uit een reeks werken waarbij linguïstische objecten worden geconstrueerd en gedeconstrueerd, subjectiviteit wordt gezien in relatie tot de gegeven omstandigheden, en auteurschap, agency en spraak binnen kunstwerken niet alleen worden geanalyseerd in teksten en video's, maar ook aan de hand van diagrammen en abstracte sculpturen. *The Body in Crisis* daarentegen gaat vooral en nadrukkelijk over een meer concrete en openlijk politieke kwestie, namelijk het steeds weer optreden van momenten waarin lichamen door een plotselinge verandering in de levensomstandigheden opeens in een crisis belanden.

Van begin af aan heb ik verband gelegd tussen de twee cycli van werken – niet wat betreft hun inhoud (los

van bewuste differentiatie), maar in termen van methodologie. *Figures of Speech*, gezien als de ontwikkeling van een methode waarbij onderzoek, productie, reflectie en transformatie zo nauw op elkaar aansluiten dat het mogelijk is vloeiend over te schakelen van de ene naar de andere werkwijze, legde als vanzelfsprekend de basis voor een nieuwe cyclus van werken. Tegelijkertijd organiseerde ik het lange-termijnproject *The Body in Crisis* zo, dat er in helder gedefinieerde ruimten nieuwe methoden kunnen ontstaan.

Tijdens het proces van *Figures of Speech* waren onderzoek, productie, reflectie en transformatie nauwelijks nog van elkaar te onderscheiden als gevolg van een 'drievoudig transparante' productiewijze en esthetische strategie. In mijn werk staat 'drievoudig transparant' voor: transparant ten aanzien van het *verleden*, door het werk altijd te relateren aan vroegere werken en eerder geformuleerde gedachten; transparant ten aanzien van het *heden*, door de productieomstandigheden te laten zien, en daarmee de omstandigheden waarin iets openbaar wordt gemaakt; en transparantie ten aanzien van de *toekomst*, door het publiceren van de intenties, gedachten en plannen voor werk dat nog gemaakt en stappen die dan nog genomen moeten worden.

Hoewel deze werkwijze zich eerst intuïtief ontwikkelde, werd ze al snel iets dat ik bewuster en productiever aanwendde voor mijn werk. Zo besloot ik bijvoorbeeld om de transparantie ten aanzien van het verleden te laten voor wat het was, toen ik de notie van een kritische houding in mijn werk wilde heroverwegen door dat werk los te weken uit een lineaire en op vooruitgang gebaseerde logica.

Aan het eind van *Figures of Speech* spitsten mijn gedachten over transparantie ten aanzien van het heden zich toe op een vergelijking tussen artistieke productie en spreekhandeling. In *About artistic production as speech acts, the performative aspect and questions of efficiency in relation to reflection and transparency* (als eerste gepubliceerd in *Gagarin Magazine* #20), dacht ik na over de kwestie: ‘Stel dat de werken van een kunstenaar waarbij iets publiek wordt gemaakt en die dus bestaan uit communicatieve handelingen in welke vorm dan ook, net zo functioneren als een taalhandeling?’ In dat artikel benadruk ik de noodzaak om de productiewijze en -omstandigheden te laten zien naast en binnen het werk zelf, ‘omdat wanneer je over iets of iemand spreekt, binnen of buiten het culturele veld, dat altijd gepaard zou moeten gaan met een reflectie op je eigen positie en daarmee op de voorwaarden waar-

onder je je uitspraken doet.’ Dit zou bijvoorbeeld bereikt kunnen worden door binnen een werk te reflecteren op het impliciete auteurschap ervan, of door de structuren bloot te leggen die een rol spelen in het moment dat iets openbaar wordt.

Transparantie ten aanzien van de toekomst definieer ik doorgaans als *projectie*. In een gezamenlijke tekst, die zal verschijnen in een publicatie van *Le Pavillion* (het residentie-programma van het Palais de Tokyo) onder redactie van Charlotte Moth, schrijf ik: ‘Ik gebruik het idee van projectie om te kunnen garanderen dat het werk niet het enige object is waarmee toeschouwers een relatie kunnen opbouwen. Ze moeten ook in staat worden gesteld om het werk te kunnen plaatsen binnen een constellatie van ideeën die al enigszins zijn verwoord en/of geformuleerd. Door deze herhaaldelijk publiekelijk uitgesproken en geformuleerde ideeën, en door de positionering van deze uitspraken, vindt er een differentiatie plaats waardoor over het auteurschap kan worden nagedacht in termen van een proclamatie- en taalhandeling, in plaats van in termen van subjectiviteit en identiteit.’

*Figures of Speech* werd, met terugwerkende kracht, een samenhangende serie toen ik in een lezing de relaties tussen drie vroegere werken van mij onderzocht en ik daarmee

deze werken opnieuw interpreteerde en verder ontwikkelde in sculpturen, installaties, teksten en diagrammen.

*The Body in Crisis* begon echter als een breed opgezet traject of diagram dat ik de komende jaren denk te volgen – en als daar een reden voor is zal negeren of aanpassen. Het traject bestaat ten eerste uit een behoorlijk specifieke (zij het kort samengevatte) inhoud (‘het lichaam in crisis’). Ten tweede heb ik een zestal historische momenten gekozen van gebeurtenissen die variëren van de herziening van de publieke gezondheidszorg in Frankrijk en de oprichting van het eerste universitaire ziekenhuis in Parijs in 1793, tot de eerste privatisering van een gevangenis in de Verenigde Staten in 1984 in Houston. Het derde element bestaat uit drie structuren die vanuit het thema ‘het lichaam in crisis’ op verschillende manieren het proces, de presentatie en de archivering van het onderzoek naar de zes historische momenten faciliteren. Het vierde en laatste aspect in het traject is het voornemen om zes werken te maken die elk zijn gerelateerd aan één van de historische gebeurtenissen, los van de drie hoofdstructuren.

Ik heb het traject op een aantal manieren zichtbaar gemaakt. Er zijn drie digitale grafieken die de drie structuren weergeven. Zo wordt duidelijk dat elke structuur zich op

een specifiek thema richt. Structuur 1: afstand (obstakels). Structuur 2: herhaling (geen representatie). Structuur 3: representatie (lopende gebeurtenis). In fysieke vorm zijn de structuren grote sculpturale installaties met andere titels.

Het geredigeerde verhaal van de werken en hoe deze verbonden raken tijdens het ontstaansproces binnen *The Body in Crisis* wordt gepubliceerd in de vorm van een online dagboek en een groeiende reeks digitale prints. Ook in tentoonstellingen komen de structurele organisatie en productieve relaties tussen de werken in de ruimte aan bod, bijvoorbeeld in een video werk.

Het zou evenwel een misvatting zijn om het traject of diagram te zien als een dogmatisch programma. Wat mij ook interesseert is de textuur die ontstaat door impulsieve of beredeneerde uitweidingen, aanpassingen en herformuleringen. Omdat ik bepaalde vragen aan de orde wil stellen in relatie tot de productie van kunst en vraagtekens zet bij de vragen en overwegingen die daarbij relevant worden gevonden (en die ik relevant vind), maak ik al die aspecten inzichtelijk als deel van mijn werk.

Zo spelen de aanname, *performance*, demonstratie en heroverweging van transparantie steeds een belangrijke rol in mijn werk. Ik wil hiermee stelling nemen tegen het idee

dat de waarde van een kunstwerk schuilt in de raadselachtigheid of ontoegankelijkheid ervan. Natuurlijk resulteert transparantie niet per se in werk dat eenvoudig te begrijpen is, want het vraagt van de toeschouwer de tijd te nemen om de verschillende lagen en taalregimes van elkaar te onderscheiden. Ik hou vast aan transparantie en zichtbaarheid omdat dit werk oplevert dat als oppervlak grotendeels direct toegankelijk is. Een plek waar uitwisseling plaatsvindt strekt zich uit en biedt vele verschillende invalshoeken aan waarlangs de toeschouwer de werken over langere termijn steeds weer opnieuw kan betreden en bezoeken.

Falke Pisano

## Some Notes on Method

After *Figures of Speech* (2006–2010), the exhibition *The Body in Crisis (Distance, Repetition and Representation)*, on view at Ellen de Bruijne Projects in Amsterdam in September 2011, was the start for my second cycle of a series of works under one general title. *Figures of Speech* consists of works where linguistic objects are constructed and deconstructed, subjectivity is considered in relation to given conditions, and authorship, agency, and speech within works of art are analyzed not only in texts and videos, but also through diagrams and abstract sculptures. *The Body in Crisis*, in contrast, addresses primarily and emphatically a more concrete and overtly political issue, namely the continuous, repetitive occurrence of moments where bodies are thrown into a state of crisis through violent shifts in the conditions of life.

From the start I have thought about the connection between these two cycles – not in terms of content

(other than deliberate differentiation), but in terms of methodology. *Figures of Speech* viewed as the development of a method where research, production, reflection, and transformation are brought together in close proximity, thus enabling a practice that seamlessly shifts from one mode to another, unavoidably created the ground for a new cycle of works to unfold. At the same time, I organized the long-term project *The Body in Crisis* in such a way that clearly defined spaces could make new methods emerge.

During the process of *Figures of Speech*, research, production, reflection, and transformation became hardly discernible due to a three-way transparency in the method of production and aesthetic strategy. In my work three-way transparency means: transparency towards the *past* by always relating a work to earlier works and previously formulated thoughts; transparency towards the *present* by showing the conditions of production and thus the conditions in which something is made public; and transparency towards the *future* by announcing and outlining intentions, thoughts, and plans for works that are yet to be made and steps that still need to be taken.

Although this way of working developed intuitively at first, it soon

became something more deliberate and productive for – my own understanding of – my practice. I decided, for instance, to let go of transparency towards the past when I wanted to reconsider the notion of criticality within my practice by disconnecting it from a linear and progress based logic.

At the end of *Figures of Speech*, my thoughts about transparency towards the present revolved around a comparison of artistic production and the act of speaking. In *About artistic production as speech acts, the performative aspect and questions of efficiency in relation to reflection and transparency* (first published in *Gagarin Magazine* #20), I reflected on the question ‘What if one understands the instances of an artist’s practice that involves a making public and consists of acts of communication, in whatever form, to function in the same way as a speech act?’ In the text, I stress the necessity to *show* the condition and mode of production alongside or within the work itself, ‘because the act of speaking about something or someone, in the cultural field as much as in other fields, necessarily involves a reflection on one’s own position and, therefore, on the conditions in which the utterance is made.’ This could be brought about, for

instance, by reflecting on a work’s authorship within the work or through revealing the structures involved in the moment of something becoming public.

Transparency towards the future I usually define as *projection*. In a collective text, to be published in a *Le Pavillon* publication (the residency program of Palais de Tokyo) edited by Charlotte Moth I stated, ‘I use the notion of projection to ensure that the work is not the only object to which spectators can develop a relation. They should also be able to place the work within a constellation of ideas that have already undergone an attempt of articulation and/or formulation. Through the repeating public articulation and formulation of ideas, but also through the positioning of these articulations, a differentiation takes place enabling to think about authorship in terms of the act of enunciating and speaking, rather than in terms of subjectivity and identity.’

*Figures of Speech* was established as a body of work when I connected three earlier works in a re-reading and a continuation to explore and transform them as sculptures, installations, texts, and diagrams.

However, *The Body in Crisis* started with a multi-directional trajectory or diagram which I expect to follow – and negate or adapt if

necessary – over the next years. The trajectory consists firstly of a fairly specific (although briefly formulated) focus on a level of content (‘the body in crisis’). Secondly, I defined a series of six historical moments related to events ranging from redesigning public health-care in France and the installment of the first university hospital in Paris in 1793, to the beginning of the privatization of prisons in the USA in 1984 in Houston. The third element consists of three structures facilitating in different ways the process, the making public, and the archiving of the research of the six historical moments related to the *body in crisis* theme. The fourth and last aspect that I outlined in the trajectory is the commitment to make six works, each related to one of the historical events, separated from the main structures.

I made the trajectory visible in various ways. There are three digital graphics that depict the three structures. Thus, it becomes clear that each of these structures is designated to address a specific issue. Structure 1: Distance (Obstacles), Structure 2: Repetition (Not Representation), Structure 3: Representation (Ongoing Event). In physical form the structures are relatively large sculptural installations with different titles.

The edited narrative of the works and their connection as they progress within *The Body in Crisis* are published as an online journal and as a growing series of digital prints. In exhibitions, I have outlined the structural organization and the productive relations between the works in the space.

It would be a mistake, though, to regard the trajectory or diagram as a dogmatic program. I am also interested in the texture created by impulsive or reasoned digressions, by reformations and reformulations. Since I want to address certain questions related to the production of art and question the questions and considerations that are deemed relevant (and that I deem relevant) I make all of these aspects public as part of my artistic production.

Thus assumption, performance, demonstration and reconsideration of transparency continue to play an important role in my practice. That could be regarded as a position opposing the idea that the value of a work of art lies in being enigmatic and inaccessible. However, transparency does not necessarily mean that a work is easy to read, because it asks the spectator to take time to differentiate between layers and regimes of language. I insist on transparency and visibil-

ity since it generates work that is largely surface. What is accessible to an audience – the place where exchange happens and where affect is produced – is extensive and offers many different points where a spectator can access and re-access the work(s) over a longer period of time.

## So, but I'm curious ...

### *Of het schrijven van kunstenaars als participerende tekst*

#### I.

Het boekje ligt achteloos op een wankelende bank, alsof het is achtergelaten, vergeten door een vorige bezoeker. De foto op zijn kaft toont een man die een schuur verlaat, of een vervallen huis, de buitenmuren van het gebouw zijn bedekt met posters en andere tekens. De woorden die de handgeschreven tekens samen vormen worden herhaald in het onderschrift van de foto alsmede in de zin onderaan het voorblad van het boekje. De eerste meldt: 'Lowndes County is an idea whose time has come – Stokely Carmichael'; de laatste zin informeert de lezer dat de kleine publicatie bestaat uit 'Two Conversations' gerelateerd aan 'The Lowndes County Idea'. Aan deze 'titel' zijn de namen toegevoegd van de interviewer en zijn beide gesprekspartners. Zij praten

over de vrijheidsstrijd van de zwarte Amerikanen. Carmichael, die ooit een leider was van de Black Panther Party, speelde hierin een prominente rol. Op het eerste gezicht lijkt de beeldend kunstenaar die de interviews afnam de discussies eenvoudigweg te hebben getranscribeerd. Maar de relatie van de gepubliceerde teksten tot de conversaties blijkt al snel complexer, het verband tussen de kunstenaarsteksten en het project dat de kunstenaar in de galerie presenteert blijkt bovendien paradoxaal, of ambigü.

Open je het boekje dan ontvouwt zich een opmerkelijk gesprek. Twijfelend gestelde en precies geformuleerde vragen worden afgewisseld met lange, goed geïnformeerde uiteenzettingen die getuigen van het onderzoek van de kunstenaar en van zijn betrokkenheid. De antwoorden zijn kort en krachtig, of uitgebreider, afhankelijk van wie van de geïnterviewden reageert op de nieuwsgierigheid van de vrager. In de loop van de conversatie, echter, raken verschillende stemmen in de kunstenaarstekst met elkaar verstrikt. Zo staan korte, journalistieke verklaringen of cursief gedrukte redactionele noten, die tussen haken zijn geplaatst, zij aan zij met meer theoretische uitwijdingen die, schijnbaar naadloos, zijn ingevoegd in het 'eigenlijke' gesprek. Elders

vestigt de tekst de aandacht op zich door de pauzes en samenvattingen onderbroken door ellipsen en typografische vergissingen. Op deze manier komt in de tekst een ritme tot stand dat de lezer naar binnen trekt, of hij of zij nu bekend is met het onderwerp van de tekst of niet: een repetitief patroon is geformeerd, dat als zodanig intrigeert.

'[...] And so, they just ...  
change is still

J: Definitely. But when you talk about the 1901 constitution and when we talk about the structure of the Jim Crow South maybe there's some way..... because I think it's the other thing that's hard about the LCFO is like in a certain way the story is globalized through the image of the Panthers.

H: Yeah

J: So, then we have this image of ... and in some ways, even the Oakland Panthers the Ten Point Platform –

H: The Ten Point Platform.

J: Isn't actually so different from the Lowndes County Freedom Organization. [...]'<sup>1</sup>

Het op elkaar gelegde 'dialect' en het academische discours, het alledaagse taalgebruik, de voorzichtig gearticuleerde zinnen en de

formuleachtige frases, ze verlangen van de lezer dat hij participeert in de reconstructie van het onderwerp van de discussie. En in de verschillende wijzen waarop woorden worden gepresenteerd en de verscheidene manieren waarop termen met elkaar worden gelieerd. In de kunstenaarstekst wordt opengemaakt wat 'slechts' een conversatie lijkt, de transcriptie van een een-op-een gesprek. De betrokkenheid van de kunstenaar bij de kwestie en zijn grondige onderzoek, vormen zo een voorbode voor de betrokkenheid van de lezer. Het is deze mogelijkheid van oprecht engagement dat zich in de kunstenaarstekst manifesteert.

#### II.

Het voorbeeld van het boekje van Jeremiah Day waaraan hierboven werd gerefereerd, stelt de vraag naar de status van de kunstenaarstekst. Het was in eigen beheer uitgegeven, in een beperkte oplage, het aantal kopieën was onvoldoende om het publiek te bereiken dat werd aangesproken in de tekst. De bezoeker kon de publicatie niet meenemen, terwijl de tijd om haar te lezen, weerspiegeld in de tijd van het schrijven en het artistieke onderzoek dat eraan voorafging, een constituerend onderdeel vormde van het werk. Het is bijkans onnodig toe te voegen dat de tijd die nodig was om de

kunstenaarstekst te lezen de tijd van de presentatie van het werk, die werd bepaald door de openingstijden van de galerie, ruimschoots overschreed.

Dat de obscure status van de kunstenaarstekst problematisch is wordt scherp gesteld door het deel van de discussie erover dat binnen de gelederen van de kunstacademies wordt gevoerd. De vraag of promoverende beeldend kunstenaars aan hun beeldende werk een geschreven these zouden moeten toevoegen<sup>2</sup> of niet is inmiddels een klassieke geworden. En sinds de invoering van het ‘practice-based PhD’ zijn de twee kampen (ja, beeldend kunstenaars moeten een these schrijven/nee, zij hoeven dat niet te doen) elkaar nauwelijks genaderd, laat staan dat een alternatieve ‘derde weg’ enig inzicht in de materie heeft verschaft. Langzamerhand begint de vraag zich voor toe doen of de marginale positie van kunstenaarsteksten *in het algemeen* de debatten in eerste instantie niet heeft gemotiveerd. En, bij wijze van mogelijk antwoord op de vraag: wordt de discussie niet overbodig bevonden wanneer we ons concentreren op de kunstenaarsteksten zélf?

In kunstenaarsteksten worden grammaticale regels, taalkundige codes tot het uiterste benut, onderzocht, uitgebuit, en gebroken. De lezer als een ontvanger van de tekst wordt niet in het werk gepositioneerd, zoals

vaak in postmoderne teksten gebeurt. In deze laatste worden tekstuele tijd en ruimte bijgevolg afgesloten, de productie van de tekst wordt sterk gescheiden van zijn ontvangst. In kunstenaarsteksten wordt daarentegen een neiging kenbaar gemaakt zich weer met anderen te verbinden, de lezer is een van hen. De schrijvende beeldend kunstenaar initieert een betrokken debat. Zijn eigen studie en deelname aan de discussie, zijn ervaringen en zijn onderzoek zijn vertaald, de ‘aangetaste’ taal van zijn tekst toont vervolgens de invloeden van wat hij eerder heeft doorleefd. Hoewel verschillen in de kunstenaarstekst worden onderkend worden ze niet gepresenteerd als sterke tegenstellingen, gescheiden door bijna onoverkomelijke afgronden. Wat ‘anders’, ‘onbekend’ of ‘ongespecificeerd’ is wordt daarentegen onderzocht en bevroegd, zonder dat het eerst wordt verbannen en geïsoleerd, geproblematiseerd en bekritiseerd, zoals in postmoderne teksten. De diverse termen en tekstuele sequenties, variërend van woorden, tot zinnen, van journalistieke zinswendingen tot een meer uitgewerkte stijl en zware stiltes benadrukt door een knik (‘Uh-hum’, ‘yeah’), ze staan in een constante verbinding met elkaar. Hierdoor wordt een taal in een taal gecreëerd, die herinnert aan wat Deleuze een

‘minor language’ noemde.<sup>3</sup> De taal in de kunstenaarstekst ‘trilt van top tot teen’: de lezer wordt geconfronteerd met een innerlijk timbre dat wordt veroorzaakt door een schijnbare ‘vreemde’ ontmoeting tussen stemmen, tekstuele posities en vormen die ooit beoordeeld werden als onverenigbare tegenstellingen of extremen.

Zo vraagt onze ondervrager in de onderhavige discussie over participatie van Afro-Amerikanen in overheidsdiensten, nadat hij heeft gesteld dat de huidige ‘vreemde economie gebaseerd op dienstverlening’ ‘nog altijd veel overhoop gooit’:

‘So, but I’m curious, like my relationship to this stuff as personal, and much more superficial than yours in a certain way. In that the amount of time and my understanding of these things in the details is much more cursory and my investment is much briefer. You really tackled this like as basically a life project now. It’s been ten years or something. And in the politics you are finishing what will probably be the foundational work on the subject. And I wonder if you... I mean are you – not just in the academia but in the culture of being an African-American scholar: do people see this project as a political act? [...]’<sup>4</sup>

### III.

De Afro-Amerikaanse strijd voor vrijheid die Jeremiah Day bestudeert, wordt zichtbaar in zijn schrijven. In het duidelijke verband en de overlap tussen verschillen – tussen interviewer en geïnterviewde, tussen tekst en verhaal – is een specifiek taalgebruik in het werk gesteld, die ‘eigen aan’ de kunstenaar kan worden genoemd. Beelden, zoals de foto op de kaft van het boek, vormen een integraal deel van die taal. Door de handgeschreven tekens in het beeld naar het onderschrift over te brengen en vervolgens naar de voet van de bladzijde zijn hier ‘grenzen’ overschreden. Of de notie van wat ‘tekst’ is is uitgebreid. Deze opgerekte tekstualiteit bereikt een volgend stadium in het ontwerp van het boek. De lezer wordt aangetrokken door de laagdrempelige vorm, zoals dat met de foto gebeurde die als ‘ingang’ fungeerde voor de bestudering van de publicatie. Zelfs de wankele bank waarop het boek achteloos lag moet worden heroverwogen in de richting en de betekenis (‘sense’) van het schrijven. Was de bezoeker, die, zittend, het boekje doornam, niet gelijktijdig getuige van de conversatie en lezer van de uiteenzettingen?

In de kunstenaarstekst communiceert taal niet alleen, met andere woorden, ze is expressief, waardoor grenzen worden verlegd en een eigen ruimte wordt gecreëerd. De lezer en

degene aan we het verhaal wordt verteld, haar zitplaats, ze worden dragende delen van de tekst en onderdeel van de emancipatoire politieke campagne. In tegenstelling tot postmoderne werken, lijkt in kunstenaarsteksten een verlangen naar een relatie met een wereld groter dan zichzelf tot uitdrukking te worden gebracht. Het dynamische functioneren van de kunstenaarstekst verleent hem zijn betekenis. Of het ook werkelijk betekenis heeft, of het de substantie of het gewicht heeft gekregen dat aan de ultradunne postmoderne tekst ontbrak, hangt af van de deelname van de lezer, die recentelijk is bevrijd van wat ooit pure tekst was. In de kunstenaarstekst wordt zo dus, paradoxaal genoeg, een pleidooi voor menselijke interactie gehouden dat het tegelijkertijd is; het oordeel wordt overgedragen aan het publiek. Of, in de woorden van een van Days gesprekspartners:

‘Judgement is based on taste, it’s based on experience, it’s based on evaluation, learning, experience of human beings, of the world around you, of exposure to multiple cultures – judgement is an aesthetic form. The world itself can best, I think, be grasped through a kind of an aesthetic awe, a concern for the structure and form of things.’

De kunstenaarstekst is zo’n vorm.

- 1 *The Lowndes County Idea – Two Conversations. Jeremiah Day with Hasan Kwame Jeffries and Fred Dewey.* p.11. Uitgegeven als onderdeel van Days tentoonstelling *LA Homicide*. 4 september – oktober 10, 2010. Ellen de Bruijne Projects, Amsterdam. Alle citaten zijn letterlijk, dus inclusief tyfefouten, uit het boekje overgenomen
- 2 Dieter Lesage, *On Supplementality*, lezing tijdens het symposium *The Academy Strikes Back*, georganiseerd door de European Artistic Research Network. Hogeschool Sint-Lukas, Brussel, België, 4-5 juni 2010, gepubliceerd in *MaHKUzine. Journal of Artistic Research*, #9, Summer 2010, pp. 25–36. Een latere versie van de tekst, *Art, Research, Entertainment*, verscheen in Pascal Gielen, Paul De Bruyne (red.), *Teaching Art in the Neoliberal Realm: Realism versus Cynism*. Valiz, Amsterdam, 2012
- 3 Gilles Deleuze, *He Stuttered in: Gilles Deleuze, Essays Critical and Clinical*. Verso, London/New York, 1998. pp.107–114. Zie ook: Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kafka: Toward a Minor Literature*, University of Minnesota Press, Minneapolis/London, 1986 [1975]
- 4 *The Lowndes County Idea – Two Conversations – Jeremiah Day with Hasan Kwame Jeffries and Fred Dewey.* p.17
- 5 *The Lowndes County Idea – Two Conversations. Jeremiah Day with Hasan Kwame Jeffries and Fred Dewey.* p.47

## So, but I'm curious ...

### *Or: the artist's writing as participatory text*

#### I.

The booklet is nonchalantly placed on a wobbly bench, as if left behind, forgotten by a former visitor. The photograph on its cover shows a man leaving a shed or a ramshackle house; its wooden exterior walls are covered with posters and other signs. The hand-written signs are repeated in the caption underneath the photograph and also at the bottom of the booklet's frontal page. The first reads, 'Lowndes County is an idea whose time has come – Stokely Carmichael'; the latter phrase informs the reader that the small publication consists of 'Two Conversations' related to 'The Lowndes County Idea'. Added to this 'title' are the names of the interviewer and his two conversation partners. They talk about the struggle for freedom of

Afro-Americans. Carmichael, once a leader of the Black Panther Party, played a prominent role in this. At first glance it seems that the visual artist who did the interviews simply transcribed the discussions. However, the relationship between the published text and the conversations soon turns out to be more complex. Moreover, the connection between the artist's text and the project the artist presents at the gallery turns out to be paradoxical, or ambiguous.

When opening the booklet, a remarkable conversation unfolds: hesitantly posed and precisely formulated questions alternate with lengthy, well-informed exposés bearing witness to the artist's research and his involvement; answers are short and vigorous or more elaborate depending on which interviewee replies to the questioner's curiosity. During the course of the conversation, however, different voices in the artist's text mingle and merge. Thus, short journalistic explanations or editorial 'notes' in italics and put in brackets are juxtaposed with rather theoretical elaborations that, apparently seamlessly, are inserted in the 'real' discussion. Elsewhere, the text attracts attention through pauses and summaries interspersed with ellipses and typographical

errors. In this way, a rhythm is created in the text, which draws the reader in, whether he or she is acquainted with the subject matter of the text or not: a repetitious pattern is formed, that intrigues in and of itself.

[...] And so, they just ...  
change is still

J: Definitely. But when you talk about the 1901 constitution and when we talk about the structure of the Jim Crow South maybe there's some way..... because I think it's the other thing that's hard about the LCFO is like in a certain way the story is globalized through the image of the Panthers.

H: Yeah

J: So, then we have this image of ... and in some ways, even the Oakland Panthers the Ten Point Platform –

H: The Ten Point Platform.

J: Isn't actually so different from the Lowndes County Freedom Organization. [...]'<sup>1</sup>

The interconnection of 'dialect' and academic discourse, the colloquial speech, the carefully articulated sentences and formulaic phrases require the reader to participate in re-constructing the

topic of discussion. In its various ways of presenting words, in its different manners of linking terms, the artist's text opens up what seems to be 'merely' a reported conversation, the transcription of a one-to-one talk. Thus, one could say that the involvement of the artist in the issue and his thorough research of it already point to the engagement of the reader. It is this possibility of sincere engagement, I would like to argue, that manifests itself in the artist's text.

#### II.

The example of Jeremiah Day's booklet mentioned above thus poses the question of the status of artists' texts: it was privately published, in a limited edition, the number of copies insufficient to reach the audience addressed in the text. The gallery visitor could not take the publication home, whereas the time of the reading, mirrored by the time spent in writing and artistic research, formed a major part of the work. Needless to say, the time required to read the artist's text far surpassed the time of the presentation of his work framed by the gallery's opening hours.

That the obscure status of the artist's text is problematic becomes evident in discussions held within the 'confines' of the art academies.

The question whether or not visual artists doing their PhD should ‘supply their visual work’<sup>2</sup> with a written thesis has become part of that issue. Since the introduction of the practice-based PhD, the two ‘camps’ (yes, visual artists should write a thesis/ no, they should not) have hardly come any nearer to each other, nor has a ‘third way’ emerged offering any insights into the issue at stake. Slowly but surely the question begins to arise whether the marginal position of visual artists’ texts *in general* might have motivated the debates in the first place. Could a focus on artists’ texts themselves make that discussion obsolete?

In artists’ texts, grammatical rules and linguistic codes are stretched to their limits, explored, exhausted, and transgressed. The reader as a receiver of the text is not posited inside the text, as is often the case in postmodern writings, thus closing off the textual time and space, separating the production of the text from its reception. The artist’s text shows a tendency to reconnect with others, the reader only being one of them. Visual artists initiate debates in their texts. Their own investigations and participation in the discussion, their experiences and research are translated and demonstrate

the effects of what has been lived through before. In contrast to postmodern writings, differences are recognized, but not presented as sharp oppositions separated by quasi-impassable rifts. On the contrary, what is ‘other’, ‘unknown’ or ‘unspecified’ is delved into and questioned, without first being expelled and isolated, problematized and criticized, as postmodernism would want it. The diverse terms and textual sequences, varying from single words to sentences, from journalistic phrasing to a more elaborate style and heavy silences emphasized by a nod [‘U-hum’, ‘yeah’], stand in a constant relation to each other, thus creating a language within a language, reminiscent of what Deleuze once termed a ‘minor language’<sup>3</sup> The language of the artist’s text ‘trembles from head to toe’: the reader is confronted with an inner timbre caused by a seemingly ‘strange’ encounter between voices, textual positions, and forms once judged as incompatible oppositions and extremes.

Thus, in a current discussion about the participation of African Americans in public affairs, our questioner, after having stated that today’s ‘weird service economy’ ‘still messes up a lot of things’, asks:

‘So, but I’m curious, like my relationship to this stuff as personal, and much more superficial than yours in a certain way. In that the amount of time and my understanding of these things in the details is much more cursory and my investment is much briefer. You really tackled this like as basically a life project now. It’s been ten years or something. And in the politics you are finishing what will probably be the foundational work on the subject. And I wonder if you... I mean are you – not just in the academia but in the culture of being an African-American scholar: do people see this project as a political act? [...]’<sup>4</sup>

### III.

The African-American fight for freedom Jeremiah Day investigates is demonstrated in his writing. In the clear connection and overlap of differences – between interviewer and interviewee, between text and story – a specific use of language is put to work, which can be called the artist’s own. Images, like the photograph on the book cover, form an integral part of this language. Here, transferring the handwritten signs in the photograph to its caption and the sentence at the foot of the page, ‘borders’ are transgressed:

the notion of text is extended. This extended textuality reaches a next stage in the straightforward design of the booklet: like the photograph, constituting our ‘entry point’ for studying the publication, its accessible form draws the reader in. Even the wobbly bench on which it was nonchalantly lying must be reconsidered in the sense of the writing. Wasn’t the gallery visitor sitting down on the bench while thumbing through the booklet simultaneously witnessing the conversation and reading the exposés?

In artists’ texts, language does not only communicate, i.e. it is expressive ‘beyond limits’ and creates a space of its own. Thus, readers and their spaces are all constituents of the text and part of the emancipatory political campaign. In contrast to postmodern works, artists’ texts seem to express a longing for a relationship with a world larger than itself. The dynamic functioning of artist’s text evokes its meaning. Whether an artist’s text indeed will become meaningful, will gain the substance or weight a translucent postmodern text lacks, depends on the participation of the reader freed from ‘pure’ text. Paradoxically, the artist’s text makes a plea for the human interaction which it simultaneously is; its judgement is

handed to its audience. And, as one of Day's conversation partners puts it:

‘Judgement is based on taste, it's based on experience, it's based on evaluation, learning, experience of human beings, of the world around you, of exposure to multiple cultures – judgement is an aesthetic form. The world itself can best, I think, be grasped through a kind of an aesthetic awe, a concern for the structure and form of things.’<sup>5</sup>

The artist's text is such a form.

- 1 *The Lowndes County Idea – Two Conversations*. Jeremiah Day with Hasan Kwame Jeffries and Fred Dewey, p. 11. Published within the framework of Day's exhibition *L.A. Homicide*. September 4 – October 10, 2010. Ellen de Bruijne Projects, Amsterdam. All quotes are literally copied from the small book, including the typing errors.
- 2 Dieter Lesage, *On Supplementality*, reading at the symposium *The Academy Strikes Back*, organised by the European Artistic Research Network. Hogeschool Sint-Lukas, Brussels, Belgium, June 4–5, 2010 and published in *MaHKUzine. Journal of Artistic Research*, # 9, Summer 2010, pp. 25–36. A later version of the text, *Art, Research, Entertainment*, was published in Pascal Gielen, Paul De Bruyne (ed.), *Teaching Art in the Neoliberal Realm: Realism versus Cynism*. Amsterdam: Valiz, 2012
- 3 Gilles Deleuze, *He Stuttered in*: Gilles Deleuze, *Essays Critical and Clinical*. London/ New York, Verso, 1998, pp. 107–114. See also: Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kafka: Toward a Minor Literature*, Minneapolis/ London: University of Minnesota Press, 1986 [1975]
- 4 *The Lowndes County Idea – Two Conversations*. Jeremiah Day with Hasan Kwame Jeffries and Fred Dewey, p.17
- 5 *The Lowndes County Idea – Two Conversations*. Jeremiah Day with Hasan Kwame Jeffries and Fred Dewey, p.47

# Jeremiah Day





Jeremiah Day, *LA Homocide. Black Art*, 2010,  
courtesy Ellen de Bruijne Projects and Arcade,  
London.

## Criminelen

In de meeste steden in de Verenigde Staten bestaat nog maar één echt dagblad. Meestal is er ook een gratis weekblad, dat wordt betaald uit advertenties, niet uit de opbrengst van de losse verkoop of abonnementen. Reden waarom een derde van deze publicaties, alle laatste bladzijden, gevuld is met reclames voor massages, escorts en cosmetische chirurgie. Deze wekelijkse publicaties zijn in handen van één bedrijf, dat weekbladen uitgeeft van Atlanta, New York tot Denver. Ook de *LA Weekly*.

Op een dag in 2002 – dus tien jaar geleden – stond er een kort artikelje in dit weekblad over een voorval dat nergens anders aandacht had gekregen. Blijkbaar was een lid van een Grand Jury gearresteerd omdat hij een ander lid zou hebben gestalkt, wat was uitgelopen op een confrontatie op een parkeerplaats waar de politie aan te pas was gekomen.

Grand Juries zijn veelal terughoudende gezelschappen die worden samengesteld in het kader van een breder onderzoek, bedoeld om bewijsmateriaal te beoordelen voordat er een officiële aanklacht wordt ingediend. De Grand Jury waar de

stalker en zijn slachtoffer deel van uitmaakten, diende een oordeel te geven in wat bekend was komen te staan als het ‘Rampart-schandaal’, een omvangrijke, controversiële reeks voorvallen, misdaden en beerputten binnen het gerechtelijk systeem van Los Angeles. Het epicentrum van de zaak was een politiebureau genaamd Rampart en in die jaren, en misschien ook nu nog, hoefde je in LA maar dat ene woord te zeggen, ‘Rampart’, en iedereen wist waar je het over had. Er is nu ook een film over gemaakt, maar dat doet er hier verder niet toe.

Omdat het incident op de parkeerplaats verband hield met dit grotere ‘verhaal’, zoals mensen in het journalistieke bedrijf dat plegen te noemen, werd het extra interessant en dus verscheen er een artikelletje over, meer in de human interest-sfeer. Er werd niet over geschreven in de *LA Times* (al moet ik bekennen dat ik ze een brief heb gestuurd met de vraag of ze er niet eens naar zouden willen kijken). Wat er in dit verhaal werd aangestipt – bijna terloops in de bespreking van de obsessie die één lid van de Grand Jury voor een ander lid had opgevat – was de status van de Grand Jury als zodanig, waarover op dat moment bijna niemand het meer had. De hele kwestie speelde al jaren, en de meeste mensen kon het niet meer boeien. Maar schijnbaar was de Grand Jury opgeheven

omdat al hun dossiers – met al het materiaal van het onderzoek – waren verdwenen en klaarblijkelijk dus uit de rechtbank waren gestolen. Er bestond geen bewijs van die diefstal, maar hoe had het anders moeten wegraken? Als je op een ochtend een kantoor binnenloopt en daar zijn dozen vol papieren zoek, nou ja, dan zijn ze heus niet per ongeluk door iemand verloren of verkeerd teruggezet.

En zo maakte het incident op de parkeerplaats (waarvan ik het vervolg overigens niet heb gevolgd: ging de stalker de cel in of vond hij een ander liefdesobject? Had het slachtoffer hulp nodig om eroverheen te komen?), hoe dan ook, deze zeer specifieke overtreding maakte duidelijk – wat nog niet naar buiten was gekomen – dat de uiteindelijke uitkomst van het onderzoek naar stelselmatige corruptie was... ja, wat eigenlijk precies? Het is moeilijk in woorden te vatten waar dit onderzoek op uit liep. Er was geen eenduidig resultaat, maar niet om de gebruikelijke reden dat er geen duidelijk antwoord kon worden geformuleerd op de oorspronkelijke vraag. Het ontbreken van een duidelijke uitkomst was een gevolg van het feit dat het onderzoeksproces was ontregeld op een manier waar het nooit meer van herstellen zou. En gegeven het feit dat wàt hier werd

onderzocht de georganiseerde corruptie van het gerechtelijk systeem zelf was, zou je kunnen zeggen dat de verdwijning van de dossiers de laatste stap was in een veel groter proces, een nieuwe en laatste ‘doofpot’.

Anderzijds zullen sommige mensen zich afvragen waarom er niet gewoon werd doorgegaan met het onderzoek, waarbij de verdwijning van de dossiers een van de vele vreemde misdaden en fouten zou zijn waaruit ‘Rampart’ toch al bestond? Als de oorspronkelijke wandaden van de politie en de gerechtelijke corruptie tot een reactie hadden geleid, waarom dan niet ook de verdwijning van de dossiers? Maar wie dat vraagt is wel erg naïef, want zoals iedereen weet zijn er nu eenmaal overtredingen waarvan geen herstel meer mogelijk is.

Javier Ovando: ik heb een liedje over hem geschreven (in het Spaans zeg je ‘gaa-vjee’). Ik kan moeilijk deze bladzijde laten zingen, maar de tekst ervan is al een stap in de goeie (schrijf)richting, dus hier volgt een stukje eruit: *Ja-vier O-vando/Ja-vier!!/Javier Ovando/Ja-vier/Nu ben je de pineut, Ovando/Je had daar vast niet willen zijn, Ovando/Verkeerde plek, verkeerd moment/je eindigt met een kogel in je ruggengraat/Javier Ovando/moet door een buisje*

*poepen, yo/Javier/de pineut, dat ben je, Ovando/neergeschoten door de LAPD, yo/Ja-vier O-va-an-do!!/Javier*

We kunnen ervan uitgaan dat ergens in die stapel verdwenen dossiers, waar ze ook zijn mogen, er eentje zit over Javier, een behoorlijk dikke neem ik aan.

Ovando emigreerde uit Nicaragua naar de Verenigde Staten, zoals ook veel anderen tijdens de burgeroorlog in dat land de chaos ontvluchtten (ironisch genoeg naar het land dat het meest had bijgedragen aan het ontstaan van die chaos). Hij had het niet gemakkelijk en woonde daarom in een leegstaand pand, dat op een dag nu juist door een aantal politieagenten werd uitgekozen voor een drugsdeal. De deal zat ingewikkeld in elkaar, maar was eigenlijk vrij normaal en karakteristiek: ze deden alsof ze drugsdealers waren die iets wilden kopen en maakten zich vervolgens bekend als politieagenten, maar in plaats van hun zakenpartners te arresteren, lieten ze ze lopen en stalen gewoon hun drugs om ze later zelf te verkopen. Toen ontdekten ze dat Ovando getuige was geweest van hun deal en dus schoten ze hem neer, maar hij bleef in leven. Toen beweerden ze dat Ovando een pistool had gehad, wat hun de vrijbrief gaf om te gaan schieten. Vervolgens onderbouwden ze hun bewering door

met een pistool op de proppen te komen dat vervolgens ontvankelijk werd verklaard als bewijsmateriaal tegen Ovando.

De zin waarmee de corruptie bij de politie wordt afgedaan luidt eeuwig en altijd: ‘die paar rotte appels’ in de mand mogen niet het ‘gave fruit’ te schand maken. En ja, in dit geval was Ovando inderdaad tegen een paar erg rotte appels aangelopen, maar uit wat er daarna met hem gebeurde blijkt dat die zin geen hout snijdt.

Omdat het hof natuurlijk de politieagenten geloofde, inclusief het verzonnen verhaal en het valse bewijsmateriaal, leek het of Ovando totaal geen kans zou maken tegen de aanklacht. En dus overtuigde zijn advocaat hem ervan te gaan onderhandelen en het misdrijf te bekennen in ruil voor strafvermindering. En dat deed Ovando ook. Eigenlijk is het ook wel belangrijk hier te vermelden dat de politieagenten hem weliswaar niet hadden doodgeschoten, maar dat hij door het schot vanaf zijn navel verlamd was geraakt. En dus reed Ovando in zijn rolstoel de rechtszaal in en loog hij tegen de rechter, het hof en in het proces-verbaal. Hij loog en bekende een misdrijf dat hij niet had gepleegd omdat dat het gemakkelijkst leek. En natuurlijk is liegen onder ede op zichzelf al een misdrijf.

Hoe dramatisch Ovando's verhaal op zich ook is, het is in deze vooral van belang omdat het zo overduidelijk laat zien wat binnen 'Rampart' het belangrijkste, structurele element was: het fabriceren van feiten, die vervolgens worden gebruikt om oordelen, beslissingen en daden te rechtvaardigen en zo dus een heel eigen leven gaan leiden. Later kwam aan het licht dat de politieagenten speciale uitdrukkingen hadden voor het geven van een valse verklaring: in plaats van *testifie* (onder ede getuigen) was het *testi-lie* (onder ede liegen), of ook 'naar de balie brengen', wat volgens mij zoveel betekent als dat het 'verhaal' naar het getuigenbankje wordt gebracht, een soort laatste stap nadat eerst een omslachtige leugen is geconstrueerd, compleet met vals bewijs. In zo'n situatie is het interessant te bedenken dat Ovando's advocaat – de verdediging dus – geheel op eigen verantwoording Ovando adviseerde een valse verklaring af te leggen tegen zichzelf en schuld te bekennen voor een misdrijf dat hij niet had begaan. Misschien vermoedde de verdediger dat de agenten logen en het bewijsmateriaal hadden vervalst, maar hoe dat ook zij, het ging in dit geval niet om het onrecht in bredere zin dat het rechtssysteem werd aangedaan. Het is de plicht van de advocaat om een individu te verdedigen,

niet de openbare orde of een of ander principe. De aanklager daarentegen hoeft niemand persoonlijk te vertegenwoordigen, maar alleen 'het volk'. Heeft hij of zij zich in deze rol ooit afgevraagd hoe sterk de zaak was? Want de aanpak van 'het naar de balie brengen' was in de praktijk zo wijdverbreid dat dit jaren achtereen de grondslag vormde voor zeer veel gerechtelijke vervolgingen. Die aanklagers zijn nu rechters, politici. En de journalisten die over deze zaken schreven? In afzonderlijke gevallen – zoals van Ovando – werd de uitspraak herroepen en volgde rehabilitatie, maar er bestond weinig animo om nog dieper te gaan graven (en toen later de hele onderbouwing van het onderzoek verdween in de vorm van de dossiers van de Grand Jury, werd helemaal niemand daar meer warm of koud van).

Het kwam pas allemaal aan het licht toen een politieagent op heterdaad werd betrapt bij het stelen van negen pond cocaïne uit de kamer waar het bewijsmateriaal lag opgeborgen. Om onder deze aanklacht uit te komen, die zo overduidelijk was dat hij domweg niet in een of andere doofpot kon worden gestopt, en om zichzelf aan zijn eigen haren uit het moeras te trekken, bood de agent aan een hele reeks andere misdaden te onthullen. De negen pond cocaïne was nog maar het topje van

de ijsberg en om strafvervolging te ontlopen vertelde hij zo ongeveer alles wat hij wist, inclusief wat er met Ovando aan de hand was geweest. En in een stad en een land waar de 'anti-drug'-hysterie zelfs de buitenlandse politiek aanstuurt, zou er een schandaal losbarsten als bekend werd dat een politieagent zoveel cocaïne wilde hebben – wat alleen maar kon betekenen dat hijzelf een grote, en dus geen kleine drugsdealer was.

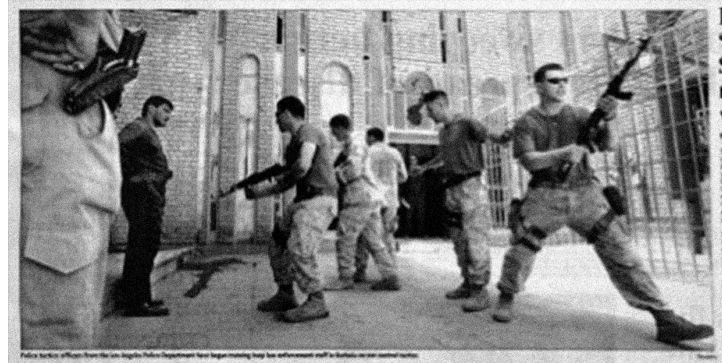
Natuurlijk was dat niet het einde van het verhaal voor Ovando, al is het lastiger om een happy end aan de rest ervan te breien. Het eerste wat Ovando deed toen hij uit de gevangenis kwam, met een forse vergoeding voor geleden schade, was een busje kopen dat hij ook zonder de hulp van zijn benen kon besturen. Hij nam een groep vrienden mee voor een tochtje naar Las Vegas, maar onderweg kreeg hij een lekke band en toen de politie arriveerde om een handje te helpen ontdekten ze dat het busje een soort coke-mobiel was waarin alle passagiers en Ovando zelf diens vrijlating vierden met een knalfuif. Ovando verdween weer een tijdje de bak in, zij het niet zo lang. Onlangs was hij weer in het nieuws vanwege problemen met een huis dat hij had gekocht – maf genoeg in de Topanga Canyon, een wijk in Los Angeles met een roemruchte hippie-enclave waar tot voor kort

onder meer Neil Young woonde. Het probleem ontstond toen hij het huis besloot te verkopen en te verhuizen, maar de mensen die het kochten – een hip stel – belazerden de boel en kwamen nooit met het geld over de brug. Ten slotte kreeg hij het huis terug, maar het stel had het compleet uitgewoond en de kroonluchters en biljardtafel meegenomen. Een paar weken later werd hij gearresteerd toen hij was aangehouden omdat hij te hard reed en hij de agent, die aan zijn autoruit verscheen, in zijn vingers had proberen te bijten.

Rodney King is een paar weken geleden overleden. Hij had zijn leven lang problemen met drugs, vooral nadat hij in 1991 in elkaar was geslagen en naar aanleiding daarvan het jaar erna de rellen losbarsten. Iemand omschreef zijn pak slaag als een vertraagde kogel die hem uiteindelijk toch had geraakt. Hij werd dood in zijn zwembad gevonden.



Financial Times, International Edition, May 8, 2003, six weeks after the March invasion.  
 (Financial Times, internationale editie, 8 mei 2003, zes weken na de invasie in maart.)



Caption reads: *Police tactics: officers from the Los Angeles Police Department have begun training Iraqi law enforcement staff in Karbala on riot control tactics* (Het bijschrift luidt: *Politietactieken: agenten van het Los Angeles Police Department zijn Iraakse politiemensen in Karbala aan het trainen in tactieken om rellen te kunnen beheersen.*)

## Criminals

In most cities in the United States there's now only one major daily newspaper, but there's usually a free weekly newspaper as well, free because it's supported through advertising revenue, not sales or subscriptions, and so the back third of these publications, all the last pages, are advertisements for massages, escorts, and cosmetic surgery.

These weekly publications are actually owned by one company, putting out weekly magazines in Atlanta, New York, Denver and as well the *LA Weekly*.

One day in 2002 – so ten years ago now – there was a small article in this weekly publication about an incident that was not reported elsewhere. It seems one member of a Grand Jury was arrested for stalking another member, which had culminated in a parking-lot confrontation, which led to the police being called.

Grand Juries are largely secretive bodies which are called into being as part of a broader investigation to consider evidence in advance of drawing up formal charges, and the grand jury this stalker and

victim were both on was dedicated to considering what had come to be called the 'Rampart scandal', a broad and controversial series of events, crimes and cover-ups within the justice system in Los Angeles. The epicenter for all of this being a police station called Rampart, and in those years and maybe still today in LA if you just say that word – 'Rampart' – most people will know what you're talking about. There's also a movie now, but that aspect is not our concern here.

The connection to this broader 'story', as those in the journalism business might call it, gave the parking lot incident additional interest and thus merited the small article, more of a human-curiosity story than anything else. It was not covered by the *LA Times* (though I must admit I wrote a letter asking them to take a look at it). What was mentioned in this story, almost incidentally in the course of discussing the fixation one member of the Grand Jury had developed on another, was the status of the Grand Jury itself, which almost everyone had forgotten about by then. After all, the whole thing had been going on for years, and most had lost interest. It seems the Grand Jury had been disbanded because all of their files – all the material of the investigation – had disappeared,

apparently having been stolen from the courthouse. There was no proof offered that theft was involved, but how else to explain the disappearance? If you go into an office one morning and boxes of paper are missing, well it's not like someone lost them or misplaced them.

And so this parking lot incident (whose outcome I must admit I never followed: did the stalker go to jail, or find another object of attraction? Did the victim require counseling to recover?), in any case this very specific violation allowed access to the otherwise unreported fact that the ultimate result of the investigation into systematic corruption was... well, what exactly? It's hard to put into words how this investigation came to an end. It was inconclusive, but not for the usual reason that a clear answer could not be formed in response to the questions posed. The lack of resolution was made because the process of investigation was violated in a way from which it could not recover. And given that the thing itself being studied was the organized corruption of the justice system, it could be said that the disappearance of the files was only the final act of the broader process, a new and final 'cover-up'.

Now, on the other hand, some might ask – but why not simply

continue the search, and include the disappearance of the files amongst all the other strange misdeeds and wrongs that made up 'Rampart'? If the original misdeeds of police and judicial corruption had provoked a response, why not respond to the disappearance of the files? But the person asking this question would only reveal his or her own naïveté, because as we know there are some violations from which recovery is impossible.

Javier Ovando: I wrote a song about him (it's Spanish so it's pronounced Ha-vee-er) and it's hard to make the page sing but the lyrics are a step in the write direction so here's a part of it: *Ja-vier O-vando! Ja-vier!! Javier Ovando! Ja-vier! Your ass is in that chair, Ovando! Guess you wish you hadn't been there, Ovando! Wrong place, wrong time! End up with a bullet in the spine! Javier Ovando! Gotta poop through a tube, yo! Javier! Stuck in that chair, Ovando! Got shot by the LAPD, yo! Ja-vier O-va-an-do!! Javier*

Somewhere, in wherever those files ended up, it's safe to imagine that Javier has his own file, a quite thick one.

Ovando emigrated from Nicaragua to the United States, like

many others fleeing the chaos of that country's civil wars (ironically to the country which had greatly contributed to that chaos), and found himself on hard times and so was living in an abandoned building which one day was chosen by several police officers to make a drug deal in. The drug deal they made was complicated but fairly typical and common – they pretended to be drug dealers looking to buy and then revealed themselves to be police officers, but then rather than arrest their business partners they let them go, simply stealing their drugs to later on sell themselves. They then discovered that Ovando had witnessed them so they shot him, but failed to kill him. They then made the claim that Ovando had had a gun, which justified shooting him. They then substantiated this claim by producing a gun which was then entered as evidence against Ovando.

The phrase used to describe police corruption is always the same 'a case of a few bad apples' which should not be allowed to spoil 'the barrel'. And indeed in this case Ovando had run into some truly bad apples, but what happened to him next revealed the limitations of this phrase.

Because of course the court believed these police officers, and

with the fabricated narrative and the fabricated evidence to support it, it seemed like Ovando had no chance at all to beat the charge. So his lawyer persuaded him to negotiate – to admit to the crime for a lesser penalty. And Ovando did. Somehow it's important to note here that though the police officers had not killed him, the shooting had paralyzed him from the waist down. And so, in his wheelchair, Ovando presented himself and lied to the judge, the court and the record, he lied and confessed to a crime which he had not committed because it seemed the most practical thing to do. And of course telling a lie in court is itself a crime, as well.

In this aspect, though Ovando's story is dramatic, it's importance is in being characteristic of the most important structural element of 'Rampart' – the fabrication of facts which then serve as the basis for judgments, decisions and actions and become central to broader realities. Later it emerged that police officers had phrases for giving false testimony – as opposed to testify, it was 'testi-lie' – or 'taking it to the box' which I understand to mean to take 'the story' to the witness stand, a kind of final step on top of building an elaborate lie, complete with false evidence. In such a situation, it's interesting to

consider that Ovando's lawyer – the defending attorney – was entirely fulfilling his responsibility by advising Ovando to himself then follow with a lie of his own and admit guilt when there was none. The defender might have speculated that the officers were lying and the evidence was fake, but in any case the broader issue of the injustice to the judicial system itself was not as issue there – the defender's charge is to defend a private individual, not any public order or principle. Now the prosecuting attorney on the other hand, does not serve to represent any individual but rather the people themselves. In this role, did he or she ever wonder about the merits of the case? Because indeed this structure – 'taking it to the box' – was so widespread to be foundational to many, many public prosecutions, over years and years. Those prosecutors now are judges, politicians. And the journalists who covered these cases? Specific cases – like Ovando's – became the basis for reversals and vindication, but there was little appetite for broader questions (and when later the whole body of the investigation disappeared in the form of the Grand Jury files, there was no interest at all).

All of this emerged only when one police officer was caught

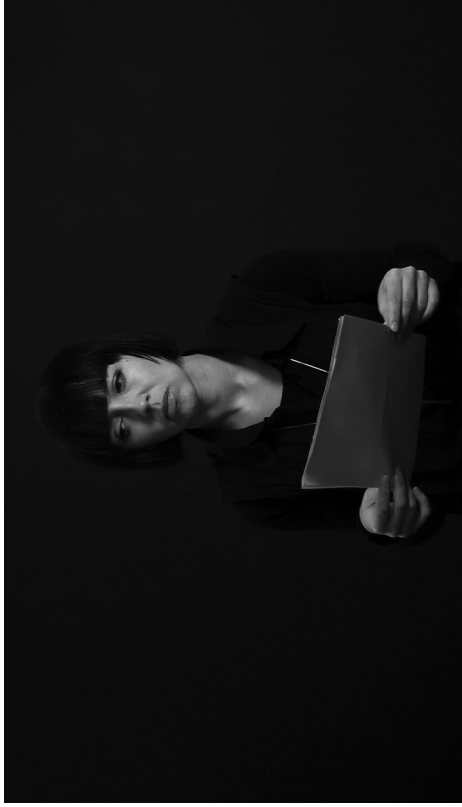
stealing nine pounds of cocaine from the evidence room; and then in order to get out of this charge which was so brazen and clear that it simply could not be covered up, to get off the hook he offered to disclose a whole series of other misdeeds. The nine pounds of cocaine was like the tip of the iceberg, and in order to escape punishment he gave up as much of the whole thing he knew – including what had happened with Ovando. And in a city and country where 'anti-drug' hysteria animates even foreign policy with other nations, the implications of a police officer wanting that much cocaine – which could only mean that he himself was a major, not minor, drug dealer, were bound to be scandalous.

But of course Ovando's story did not end there, though the rest of it is harder to draw any nice conclusions from. Ovando's first act upon emerging from prison, with a sizable financial settlement in hand, was to buy a van that could be driven by someone who had lost the use of their legs. He then took a group of his friends on a trip to Las Vegas, but along the way the van blew a tire and when the police came to help they discovered that the van was like a coke-mobile, with all of the passengers and Ovando himself celebrating his

release by having a serious party. Ovando went to jail for a bit for this but not for long. But then he was back in the news recently because of problems with a house he had bought – oddly in the Topanga Canyon area of Los Angeles which is a famous hippie enclave, former home to Neil Young among others. The problem emerged when he decided to sell the house and move, and the people who bought it – a glamorous couple – tricked the books and simply never came up with the money. Eventually he got the house back, but they'd trashed it and stolen the chandeliers and pool table. A few weeks later he was arrested when pulled over for speeding and when the police came the window of the truck he tried to bite their fingers.

Rodney King died just a few weeks ago. He'd had drug problems always, especially after the 1991 beating and the riots the next year. Someone called the beating a slow-motion bullet that just finally caught up with him. He was found dead in his pool.

## Nicoline van Harskamp



Nicoline van Harskamp, *Yours in Solitude*  
(in the studio with the individual actors), video  
stills by Nicoline van Harskamp.



Nicoline van Harskamp, *Yours in Solidarity* (installation at Manifesta 9), 2012, photo by Manifesta 9/Kristof Vrancken. Courtesy D + T Project, Brussels.



*In my teens I got in contact*

## Tijdelijk nuttige zones.

### *De productie en overdracht van kennis in de kunst*

We zijn op dit moment getuige van een tamelijk tegenstrijdige ontwikkeling wat betreft de productie en overdracht van kennis. Enerzijds is er bewijs te over dat wij in een economie leven die op kennis is gebaseerd. Kennis is een productiekraft geworden, zo wordt ons verteld. Post-autonome denkers zoals Antonio Negri, Maurizio Lazzarato en Sergio Bologna spreken van ‘immateriële arbeid’ als de dominante vorm waarin tegenwoordig waarde wordt geproduceerd – en dat omvat, voor steeds meer mensen, vaardigheden als creativiteit, het vermogen om te communiceren, het vermogen zelfstandig te handelen en natuurlijk het vermogen om informatie te achterhalen of voort te brengen. Maar wat zelden door post-autonome denkers wordt aangekaart zijn de vereiste institutionele infrastructuur en de

maatschappelijk-culturele voorwaarden waaraan moet worden voldaan om mensen zo op te kunnen leiden dat ze zowel creatief als ‘goed op de hoogte’ zijn. Van oudsher was dat de taak van scholen en universiteiten (inclusief kunstacademies, als we de traditionele opvatting van creativiteit volgen). Het hoeft geen betoog dat kennis ergens moet worden geproduceerd, bijvoorbeeld in instellingen die over de middelen en gereedschappen daartoe beschikken. Bovendien moet eenmaal geproduceerde kennis worden overgedragen. En omdat we het hier hebben over de overdracht van kennis tussen mensen en niet domweg tussen computers, heeft deze overdracht noodzakelijkerwijs een pedagogisch element. Wanneer we het over kennis hebben, hebben we het ook altijd over onderwijs en pedagogiek. Hieruit volgt, of lijkt te volgen, dat als kennis steeds belangrijker wordt gevonden, ook de instellingen waar kennis wordt geproduceerd en de instellingen die kennis overdragen als steeds belangrijker worden beschouwd.

Maar de realiteit is anders. Want wat we, anderzijds, op dit moment zien, hoe vaak ook het tegendeel wordt beweerd, is de snelle teloorgang van pedagogische instellingen door een gebrek aan financiële middelen. Denk alleen al aan de recente draconische maatregelen tegen het universitaire

stelsel in Groot-Brittannië. Als onderdeel van het nieuwe bezuinigingsbeleid dat als een spook door Europa waart, heeft de liberaal-conservatieve regering van Groot-Brittannië in feite de hele geldstroom van overheidswege naar universitair onderwijs in de sociale en geesteswetenschappen stopgezet. Voor sommige universiteiten betekent dit de nekslag, terwijl andere het proberen te compenseren door het collegegeld te verhogen, wat weer zal leiden tot een schulden crisis onder studenten en ook het einde inluit van het onderwijs in veel disciplines die niet van belang voor de arbeidsmarkt worden geacht. Ook de cultuursector wordt niet ontzien. Daarbij kun je denken aan het terugschroeven van de overheidssteun aan culturele instellingen in Nederland, waarvan sommige ook een educatief doel nastreven (zoals de Jan van Eyck Academie). Maar het voorbeeld van Groot-Brittannië is om een heel specifieke reden interessant. Politici zochten niet alleen de gebruikelijke verdachten, de instellingen die vormen van kennis produceren die niet direct in geld kunnen worden omgezet. Anders gezegd: ze bezuinigden niet alleen op de subsidie voor, zeg, de afdeling kunstgeschiedenis of het onderwijs in zogenaamd 'exotische' talen. Op grond van de aanbevelingen van een commissie onder leiding van de voormalige president-directeur

van British Petroleum werd de subsidiekraan dichtgedraaid voor alle sociale en geesteswetenschappen. Hieronder vallen ook vakken als sociologie en politicologie, waarvan vroeger werd aangenomen dat ze het landsbestuur van pas kwamen omdat ze met studies, statistieken en andere instrumenten de overheid voorzagen van expertise op het gebied van maatschappelijke ontwikkelingen, zoals de vergrijzing, de oorzaken van werkloosheid, etcetera. Het feit dat er geen enkele waarde meer wordt toegekend aan de opleiding van toekomstige sociologen, staat misschien voor een veelzeggende koerswijziging van de overheid. Dat zou het einde kunnen betekenen van de kennismaatschappij, waarbij binnenkort niet alleen *soft skills* in de humanistische traditie als volkomen nutteloos worden weggezet, maar ook zogenaamde *hard skills* voor het maken van maatschappelijke analyses.

Artistic research in een 'kennismaatschappij' zonder kennis

Als die laatste opmerking correct is, zullen we vroeg of laat in een 'kennismaatschappij' zonder kennis komen te leven – respectievelijk een kennismaatschappij waarin kennis, of wat als kennis wordt beschouwd, alleen nog te vinden is binnen de grenzen

van de natuur- en biowetenschappen. Dat is niet alleen van belang voor veel traditionele academische vakken, van filosofie en sociologie tot kunstgeschiedenis. Het zal zeker ook gevolgen hebben voor wat tegenwoordig kan worden geschaard onder de modieuze noemer 'artistic research'. Weliswaar weet niemand wat artistic research precies inhoudt, maar iedereen zou het wel graag *willen weten*. Er is een brede discussie gaande over de vraag naar kennisproductie binnen het domein van de kunst, respectievelijk de artistieke praktijk. In de Duitstalige landen bijvoorbeeld bestaat er een aanwijsbare institutionele reden voor deze nieuwe belangstelling voor artistic research. Omdat kunstacademies daar een universitaire status is verleend, moeten deze opleidingen zich op een meer 'wetenschappelijke' manier presenteren. Niet alleen qua onderwijs, omdat ze nu de academische titel van PhD kunnen vergeven, maar ook wat betreft onderzoek, omdat ze de mogelijkheid en verplichting hebben gekregen om subsidie voor onderzoek aan te vragen. Voor veel instellingen is dat een probleem. Ze moeten herontdekken (of vaak alleen herbenoemen) wat ze vroeger deden, vaak met hetzelfde personeel, dat wil zeggen met mensen die niet zijn opgeleid in de sociale en geesteswetenschappen. Het gevolg is dat er een hele hoos aan symposia,

workshops en lezingen wordt georganiseerd waarin naarstig wordt gezocht naar wat 'artistic research' zou kunnen zijn.

Voor zover ik kan overzien heeft die zoektocht nog geen indrukwekkende resultaten opgeleverd, maar wel het positieve neveneffect gehad dat het institutioneel verankerde conservatieve kunstbegrip langzaam ondergraven raakt. Want zodra een specifieke praktijk wordt beschouwd als 'research' zijn er naar alle waarschijnlijkheid een paar criteria van toepassing die de conservatieve opvatting van kunst aan het wankelen brengen. Laat me twee gevolgen noemen die in het bijzonder van belang zijn:

– Ten eerste, zodra een artistieke praktijk wordt gedefinieerd als onderzoek komt het doel ervan buiten de praktijk als zodanig te liggen. Oftewel, de praktijk streeft van meet af aan doelstellingen na. Artistic research is dan hoogst waarschijnlijk niet langer een diepe duik in de ziel van de kunstenaar waarbij onconventionele of obscure 'persoonlijke mythologieën' aan het licht worden gebracht. Onderzoek betekent dat er iets te vinden is, een of ander studieobject (en niet één subject) en een of andere reden om daar onderzoek naar te doen. Zo wordt het idee van autonomie in de kunst – het autonome

kunstwerk en de kunstenaar als een volledig autonoom subject – dus ondermijnd door het idee van artistic research. Al kun je natuurlijk altijd terugvallen op de claim van autonomie wanneer een bepaalde praktijk door de autoriteiten onder vuur wordt genomen. Toch mogen we niet vergeten dat het idee van autonomie één van de centrale ideologische instrumenten is binnen een sociale formatie waarin de bourgeoisie het heft in handen heeft. Herinnerde de socioloog Pierre Bourdieu ons er niet al aan dat schijnbaar autonome kunst een specifieke functie vervult in wat omschreven moet worden als een klassenstrijd die is gesublimeerd tot symbolische verschillen? Door kunst net even anders te brengen, door haar op een specifiek doel te richten, draagt het idee van artistic research bij aan de heteronomisering van kunst – met negatieve en positieve gevolgen.

– Ten tweede zal de praktijk zelf veranderen. Wanneer een bepaalde praktijk als onderzoek wordt aangemerkt moeten er verschillende methodes worden toegepast, en wanneer het resultaat wordt gepresenteerd of toegelicht dient dat met verschillende media te gebeuren. Zelfs als je bereid bent het begrip maximaal op te rekken, is het onwaarschijnlijk dat bijvoorbeeld zoets als abstract expressionisme wordt gezien als een

voorbeeld van artistic research. Noch de expressieve uiting van een supermannelijk creatief ego, noch de methode om kleuren te laten druipen, noch het medium van traditioneel schilderslinnen vormen bij elkaar opgeteld zoets als ‘research’ – zelfs niet in de meest metaforische zin van dat begrip. Dit heeft opnieuw te maken met het feit dat het ‘subject’ van een onderzoek geen monadisch individu is. Het onderzoek kan weliswaar door een individu worden verricht, toch blijft het bij uitstek een collectieve aangelegenheid. Onderzoek vindt plaats binnen wat ten tijde van de Verlichting de ‘republiek der letteren’ werd genoemd en tegenwoordig de wetenschappelijke gemeenschap heet. Dat wil zeggen dat, welke resultaten men ook aandraagt, deze altijd collectief moeten kunnen worden doorgelicht en besproken door een groep vakgenoten. In die zin is een onderzoeker nooit alleen, hij/zij maakt altijd deel uit van een virtuele gemeenschap van andere onderzoekers. Bovendien wordt er doorgaans in teamverband onderzoek gedaan. Onderzoek heeft een intrinsiek collaboratieve, zo niet collectieve structuur die geheel indruist tegen de ideologie van artistiek individualisme.

Gegeven dit alles, blijkt het begrip artistic research, zo lang we vasthouden aan het traditionele idee van kunst, een oxymoron te zijn. Als

we het serieus opvatten is het hele idee van onderzoek in flagrante tegenspraak met het idee van kunst in de conventionele zin van het woord. Maar zoals iedereen weet is kunst zelf veranderd gedurende de laatste decennia. Er is sprake van een hernieuwde interesse in samenwerkingsverbanden en kunstcollectieven; documentaire werkwijzen zijn binnen de kunst inmiddels alom geaccepteerd (met als hoogtepunt Documenta 11); interventies zijn gemeengoed geworden, en op allerlei manieren zijn kunstenaars ‘onderzoek’ gaan doen ter voorbereiding op hun project, of zelfs als onderdeel daarvan – en soms is een kunstwerk niets meer of minder dan een presentatie van een onderzoeksproces. Kortom, het goede nieuws is dat de zoektocht naar artistic research deze tendensen bevordert en er zo aan bijdraagt dat ons begrip van kunst zich in een potentieel progressievere richting ontwikkelt. Op den duur zou het hele idee dat een kunstenaar op een kunstzinnige manier uitdrukking geeft aan zijn eigenaardigheden en niets anders, kunnen verdwijnen. Het zou kunnen worden vervangen door de kunstenaar die kennis aanlevert met maatschappelijk nut. Daardoor zou een wat meer heteronome betekenis van kunst kunnen opleven, waarbij artistic research de ultieme nuttigheid van artistiek werk onderstreept, een

idee dat zowel de traditionele als de avant-gardistische aanhangers van autonomie in de kunst met weerzin zou vervullen.

### Tijdelijk nuttige zones

Nuttigheid kan uiteraard op allerlei manieren worden gedefinieerd. Je kunt het op een geheel utilitaristische of instrumentele manier definiëren, in de zin van: bijdragen aan gouvernementele vormen van maatschappelijke sturing. Het zal duidelijk zijn dat ik hier niet voor een vorm van artistic research pleit die zich richt op het aanscherpen van bestuurlijke technieken, en daarom moeten we nadenken over wat een mogelijk emancipatoire duiding van nut zou kunnen zijn. Dat wordt nog urgenter als we denken aan wat ik in het eerste deel van dit artikel blootlegde als de dreiging van een nieuwe overheidsstrategie die de sociale en geesteswetenschappen *ieder* nut ontzegt. In een situatie als de huidige, waarin we ons geconfronteerd zien met een hegemoniale wending die de nekslag zou kunnen betekenen voor onze oude vertrouwde ideeën over kennisproductie en -overdracht, en misschien zelfs voor de nog oudere gouvernementele ideeën over nuttige kennis waarmee actief in de samenleving kan worden ingegrepen, hebben we in principe twee opties.

De eerste optie zou zijn dat we de oude wereld verdedigen, d.w.z. een humanistisch of utilitaristisch begrip van kennisproductie aanhangen. Om een aantal redenen lijkt me dat niet echt een wenselijke strategie. Niet wenselijk in die zin dat vanuit emancipatoir standpunt gezien zeker niet alles het behouden waard is van wat de Duitsers *Bildung* noemen, dus domweg de conservatieve functie heeft om de eurocentrische en klasse-gebonden hegemonie in stand te houden. Het is waar dat in de afgelopen decennia veel geleerden binnen de geestes- en sociale wetenschappen hard gewerkt hebben aan de afbraak van de canon en de ontwikkeling van een nieuwe kijk daarop, en dat is ook zeker van belang. Maar als op grote schaal en binnen heel Europa een koerswijziging à la Cameron wou worden omarmd, zal het merendeel van deze pogingen tevergeefs zijn geweest: dan is er niemand meer om de canon door te geven – en ook niemand om hem te ondermijnen.

Dus misschien moeten we uitkijken naar een tweede optie, eentje die verder gaat dan een poging om de laatste bastions van progressieve kennisontwikkeling te verdedigen binnen de academische wereld. Deze optie is dan geen defensieve, maar een meer aanvallende en positieve strategie om nieuwe manieren vorm te geven waarop nuttige kennis kan worden

voortgebracht en overgedragen. Ik zeg niet dat dat op de tekentafel kan of moet gebeuren, en ga ook niemand de les te lezen over hoe dat dan wel zou moeten. Ik heb eerder het idee dat dit al lang gaande is binnen allerlei maatschappelijke bewegingen waarin activisten verschillende vormen van activistische research doen en hun eigen scholing verzorgen. Denk alleen maar aan de recente maatschappelijke protesten van Spanje en Israël tot de Amerikaanse Occupy-beweging. Zonder uitzondering werd in al die gevallen kennis geproduceerd en bediscussieerd in workshops en leesgroepen, werd de expertise van individuen (en groepen) verspreid en werd er zelfs expertise gecreëerd. Zo bezien kunnen deze protesten worden omschreven als een reusachtig experiment in eigenhandig onderwijs geven en eigenhandig leren. Dat is niet zo heel nieuw. Het doet sterk denken aan de meer formele setting van de Sociale Fora (ook met discussies en workshops) die werden georganiseerd door de andersglobaliseringsbeweging. Het roept ook de vormen van ‘activistisch onderzoek’ in herinnering die binnen maatschappelijke bewegingen gangbaar zijn. Een voorbeeld van dit soort activistisch onderzoek dat binnen de kunsten vrij grote bekendheid geniet, is de Spaanse groep *Precarias a la deriva* die actief is binnen de

trans-Europese beweging tegen onze steeds onzekerder wordende werken leefomstandigheden, maar er zijn nog veel meer voorbeelden, waaronder de door kunstenaars en studenten ondernomen poging om ‘autonome’ of ‘vrije’ universiteiten op te richten.

In al deze gevallen wordt kennis gezien als iets dat door iedereen en overal kan worden geproduceerd en overgedragen. Je hoeft niet per se aan een academische instelling te zijn verbonden, om het recht te hebben dat te doen. De reden daarvoor is dat de maatschappelijke onderbouwing van die andere vorm van onderzoek heel anders is en niet afhankelijk van overheidssteun. Dat soort onderzoek heeft zijn wortels in het netwerk van maatschappelijke bewegingen, en de daaruit voortkomende kennis wordt bepaald door een specifiek soort nut, dat wil zeggen een *politiek* nut. Bovendien is deze vorm van kennisproductie niet ‘belangeloos’ in humanistische of esthetische zin, of handig om overheidsstrategieën aan te scherpen. Het is nuttige kennis in die zin dat ze bijdraagt aan de opbouw van een tegen-hegemoniaal project, een tegengestelde wereldvisie en een progressieve vorm van ‘gezond verstand’ zoals Gramsci het noemde. In die zin houden activistische onderzoekers zich bezig met de productie en overdracht van een uiterst nuttige, politieke vorm van kennis. Ze

zijn druk doende om tijdelijk nuttige zones te creëren binnen een groter tegen-hegemoniaal project – zones die je ‘autonoom’ kunt noemen in de zin van onafhankelijk van de staat, maar bij nadere beschouwing volkomen heteronoom blijken omdat er geen kennis omwille van de kennis wordt geproduceerd. Hier wordt kennis voortgebracht om een politieke reden, met politieke bedoelingen.

Wat betekent dit alles nu voor ‘artistic research’? Natuurlijk kunnen kunstenaars als onderzoekers het geesteswetenschappelijke of gouvernementele model van kennisproductie volgen. Om hierboven genoemde redenen zal ze dat niet veel verder helpen en echt wenselijk is het misschien ook niet. Zou het niet veel productiever zijn om uit te gaan van vormen en strategieën van *activistisch* onderzoek? Staan de vormen en strategieën zoals gebruikt door veel kunstenaars trouwens niet verbazingwekkend dichtbij die van activistisch onderzoek? En zou het niet zinnig zijn als ook kunstenaars tijdelijk nuttige zones zouden gaan creëren om samen met maatschappelijke bewegingen aan de opbouw te werken van een post-neo-liberale tegen-hegemonie?

Oliver Marchart

## Temporarily Useful Zones.

### *On the production and transmission of knowledge in the art field*

We are currently witnessing a somewhat contradictory development with regard to the production and transmission of knowledge. On the one hand, there is abundant evidence that we are living in a knowledge-based economy. Knowledge has become a productive force, we are told. Post-operaist thinkers, such as Antonio Negri, Maurizio Lazzarato or Sergio Bologna, speak about ‘immaterial labour’ as the dominant form in which value is produced today – and this involves, for more and more people, skills like creativity, the ability to communicate, the ability to act autonomously, and, of course, the ability to find or produce information. What is rarely discussed, however, by post-operaist thinkers, is the institutional infrastructure and the socio-cultural

requirements necessary to train people to become both creative and ‘in the know’. Historically, this was the function of schools and universities (including art academies, if we apply a traditional understanding of creativity). It goes without saying that knowledge has to be produced somewhere, for instance in institutions that provide the necessary means and tools. What is more, once produced, knowledge has to be transmitted. And since we are speaking about the transmission of knowledge between people and not simply between computers, this transmission will by necessity imply a pedagogical element. Whenever we speak about knowledge, we also speak about education and pedagogy. From this follows, or seems to follow, that if knowledge is considered to be of increasing importance, both the institutions that produce knowledge and the institutions that transmit knowledge will be considered of increasing importance too.

However, reality disproves this assumption. For what we witness, on the other hand, and despite all talk to the contrary, is the rapid deterioration of pedagogical institutions due to lack of funding. Just think of the recent onslaught against the university system in the United Kingdom. As part of the new austerity rule that is spreading

terror all over Europe, the liberal-conservative government in the UK has basically eliminated state funding for university teaching in the humanities and social sciences. This will sound the death bells for some universities; others try to compensate by increasing student fees, which in turn will produce a student debt crisis and will signal the end to teaching in many disciplines that might be considered irrelevant for the job market. The cultural sector is of course affected as well. One may think of the cuts in funding of art and cultural institutions in the Netherlands, some of which have also an educational function (like the Jan van Eyck Academy). But the UK case is interesting for a particular reason. Politicians were not only looking for the usual suspects, those who produce forms of knowledge that cannot be immediately translated into economic gains. That is to say, they did not only cut the funding for, say, art history departments or the teaching of purportedly 'exotic' languages. Based on the recommendations of a committee that was headed by a former CEO of British Petroleum, they cut the funding for all humanities and social sciences. This includes disciplines such as sociology or political science that were previously considered useful

for the government because they would provide it – through surveys, statistics, and other instruments – with expertise regarding societal developments – the aging of people, the reasons for unemployment, etc. The fact that the training of future sociologists is now considered of zero importance may announce a significant change in governmental strategies. It may signal an end to the knowledge society where not only 'soft skills' in the humanistic tradition, but also supposedly 'hard skills' of social analysis may soon be seen as entirely useless.

#### Artistic Research in a 'knowledge society' without knowledge

If the latter observation is correct, we will sooner or later enter a 'knowledge society' without knowledge – in other words, a knowledge society where knowledge, or what is considered knowledge, is strictly located within the limits of the natural sciences and bio sciences. This is not only of relevance for many traditional academic disciplines from philosophy via sociology to art history. It would also have obvious consequences for what today can be subsumed under the fashionable header 'artistic research'. To be sure, nobody really knows what

artistic research means, but everyone *would like to know*. A broad debate is raging over the question of knowledge production in the art field, and through artistic practices. In German-speaking countries, for instance, the new interest in artistic research has precise institutional reasons. With art academies being granted the status of universities, they now have to present themselves in a more 'scientific' manner. Not only in teaching, as they were given the right to confer the academic degree of PhD, but also in research, as they now can and must apply for research funding. However, this produces a problem for many institutions. They have to re-invent (often only to re-label) what they were doing before, most often relying on the same personnel as before, i.e. on people not trained in the human or social sciences. As a result, an avalanche of symposia, workshops and lecture series are organized in a nervous search for the meaning of 'artistic research'.

As far as I can tell, this search did not yet produce any impressive results, but it did have the positive side effect of slowly undermining the institutionally entrenched conservative understanding of art. For as soon as a particular practice is considered 'research', it is most likely that a few criteria will apply

that will put into question the conservative view of what art is. Let me mention only two consequences of particular importance:

Firstly, the goals of artistic practice, as soon as it is defined as research, will be lying outside the practice as such. Put differently, the practice will have goals to begin with. Most likely, artistic research will not consist anymore in diving deep down into the artist's soul, and in bringing to light erratic and obscure 'individual mythologies'. Research means that there is something to be found, some object of research (not only a single subject) and some reason to engage in this search. Thereby, the artistic idea of autonomy – of the autonomous artwork and the artist as an entirely autonomous subject – is subverted by the notion of artistic research. Of course, the claim to autonomy may be helpful as a retreat when it comes to defend certain practices against authoritarian attacks. Yet we should not forget that the idea of autonomy remains one of the core ideological instruments within a bourgeois hegemonic formation. Has not Bourdieu reminded us that seemingly autonomous art fulfills a particular function in what must be called a class struggle sublimated into symbolic differences? By giving

art a different spin, by directing it towards a particular goal, the idea of artistic research contributes to the heteronomization of art – with negative and with positive consequences.

Secondly, the practice itself will change. Different methods will have to be applied when a given practice is considered research, and different media will have to be applied when results are presented or communicated. Even if one was prepared to stretch the term to an extreme point, it is unlikely that, say, something like abstract expressionism would be considered a case of artistic research. Neither the act of expressing a hyper-male creative ego, nor the method of dripping color, nor the medium of a traditional canvas add up to something like ‘research’ – not even in the most metaphorical sense of the term. This again has to do with the fact that the ‘subject’ of research is not a monadic individual. Even though research can be undertaken by an individual, it nevertheless is something thoroughly collective. It takes place within what in times of Enlightenment was called the ‘Republic of Letters’ and what today is called the scientific community. That is to say, whatever results one provides, it must be possible

that these results are collectively tested and discussed by a peer group of researchers. In this sense, a researcher is never alone, s/he is always part of a virtual community of other researchers. What is more, research more often than not takes place in form of ‘team work’. It has an intrinsically collaborative, if not collective structure that entirely runs against the ideology of artistic individualism.

Given what was said so far, the notion of ‘artistic research’, as long as we stick to the traditional idea of art, turns out to be an oxymoron. The idea of research, when taken seriously, clearly contradicts the idea of art in a conventional sense. However, as everyone knows art in itself has changed over the last decades. There is a renewed interest in collaboration and artistic collectives; documentary strategies are now widely accepted in the art field (the peak of the development was documenta 11); interventionist practices are far from unusual; and in various ways artists came to practice all sorts of ‘research’ in order to prepare for their projects, or even as parts of their projects – and sometimes the artwork consists of nothing other than the presentation of a research process. So, the good news is that the search

for ‘artistic research’ fosters these tendencies and, thus, helps to transform our understanding of art in a potentially more progressive direction. Eventually, the idea of an artist creatively expressing his/her idiosyncrasies and nothing else may vanish. It might be replaced by the artist producing socially useful knowledge. As a consequence, a slightly more heteronomous sense of art may emerge with artistic research underlining the ultimate usefulness of artistic practices, an idea both traditionalist and avantgardist defenders of artistic autonomy would have abhorred.

#### Temporarily useful zones

There are, of course, different ways of defining usefulness. One can define it in an entirely utilitarian or instrumental way, as contributing to governmental forms of social engineering. I’m obviously not arguing that artistic research should be about perfecting governmental technologies, and for that reason we will have to think about what would be a potentially emancipatory sense of usefulness. This is all the more important if we consider what I have exposed in the beginning of this article as the danger of a new governmental strategy denying the humanities and social

sciences any usefulness. In a situation like this, facing a hegemonic swing that might sound the death bell to our good old humanist ideas of knowledge production and transmission, and perhaps even to the older governmental ideas of knowledge useful from the point of view of social engineers, we have basically two options.

The first option would be to defend the old world, i.e. a humanistic or utilitarian understanding of knowledge production. For a series of reasons I think that this is not an entirely desirable strategy. It is not desirable to the extent that, from an emancipatory perspective, not everything is worth conserving in what the Germans call *Bildung* – the latter simply serving the conservative function of fostering euro-centrist and classist hegemony. It is true that in the humanities and social sciences during the last decades many scholars worked hard to undermine the canon and to develop new perspectives on it – and this is certainly important. But should the sea change in governmental strategies a la Cameron kick in on a large scale and all over the EU, then most of these attempts will have been futile: there will be nobody left to transmit the canon – but neither will there be anybody left to subvert it.

So, we may have to look for a second option, an option that goes beyond the attempt at merely defending the last islands of progressive knowledge production within the academy. And this option would consist in engaging not in a defensive, but in a more offensive and positive strategy of designing new ways of producing and transmitting useful knowledge. I am not claiming that this could or should be done on the drawing board, nor would I dare to lecture anyone on how to do it. What I sense is, rather, that this is going on already within a variety of social movements whose activists engage in diverse practices of activist research and self-education. We just have to think of recent social protests from Spain via Israel to the US-Occupy movement. In all these cases it was a common feature to produce and discuss knowledge through workshops and reading groups, to bring in expertise by individuals (and groups) as well as to produce expertise. Seen under this aspect, the protests can be described as an enormous experiment in self-teaching and self-education. This is not all that new. It echoes the more formal setting of the *social fora* (which also included discussion and workshop formats) as they were established by the global justice

movement. And it echoes practices of ‘activist research’ that are in actual fact rather common in social movements. An example for activist research that is quite well-known in the art field is the Spanish group *precarias a la deriva* engaged in the trans-European movement against the increasing precarization of working and living conditions, but there are many more examples including the attempt by artists and students to create ‘autonomous’ or ‘free universities’.

In all these cases, knowledge is considered something that can be produced and transmitted by everyone and everywhere. One must not necessarily be located in an academic institution to claim the right to do it. And the reason is that the social base of this practice is different and does not require state funding. This sort of research practice is rooted in the network of social movements, and the knowledge produced is defined by a particular form of usefulness, i.e. *political* usefulness. Neither is this form of knowledge production ‘disinterested’ in the humanistic or aestheticist sense, nor is it useful for perfecting governmental strategies. It is useful in the sense of contributing to the construction of a counter-hegemonic project, an oppositional world-view, and a progressive

‘common sense’, as Gramsci would have it. In this sense, activist researchers are engaged in practices of producing and transmitting an entirely useful, political form of knowledge. They are engaged in creating temporarily useful zones within a larger counter-hegemonic project – zones that might be called ‘autonomous’ in the sense of autonomy from the state, but at a closer look are entirely heteronomous since knowledge is not produced there for the sake of knowledge: it is produced for a political reason and with political goals.

So, where does this leave the question of ‘artistic research’? Of course, artistic researchers may take as their role model the humanistic or the governmental idea of knowledge production. For reasons elaborated, this might not take them very far, and it might not be desirable either. Wouldn’t it be much more productive to take as a model the forms and strategies of *activist* research? Are the forms and strategies of research as practiced by many artists not surprisingly close to those of activist research anyway? And wouldn’t it make sense for artists as well to start constructing temporarily useful zones and to collaborate with social movements on the construction of a new post-neo-liberal counter-hegemony?

Nicoline  
van Harskamp

## Yours in Solidarity

Bijna twintig jaar geleden las ik voor het eerst Hakim Beys *Temporary Autonomous Zone* (De Tijdelijke Autonome Zone). Ik werkte als vrijwilliger in de plaatselijke anarchistische boekhandel en de ‘TAZ’ was ons bestverkochte boek. Ik vermoed omdat het een context creëerde voor in opkomst rakende verschijnselen als *Reclaim the Streets* en de militante rave scene, maar misschien ook wel voor het kraken – nog steeds overal in praktijk gebracht halverwege de jaren negentig, maar niet meer met de vanzelfsprekendheid van de voorgaande tien ‘gouden jaren’.

Bey schreef de eerste versie van zijn boek in 1985 en herzag het in 1991, na de ineenstorting van de communistische rijken. Hij wordt vaak ondergebracht bij de *post-leftist* variant van het anarchisme, dat naar verluidt een antwoord vormde op het feit dat Amerikaanse anarchistische groepen werden overspoeld met voormalige marxisten, op zoek naar een nieuwe ideologische

thuisbasis. Kort gezegd, de *post-leftists* schudden de invloed van Karl Marx op het anarchisme van zich af en keerden zich tot diens tijdgenoot – en tegenstander – Max Stirner. Bey stelde voor om afstand te nemen van de politiek van de massa door tijdelijke enclaves in ruimte en tijd te creëren waarin mensen kortstondig de totale vrijheid konden ervaren. Zoals bekend verwees hij naar rituelen van Indianen en zeventiende-eeuwse piratenutopia’s als voorbeelden van zulke Tijdelijke Autonome Zones.

Inmiddels doet het boek gedateerd aan omdat de centrale stelling ervan door de opkomst van internet een stuk ondoorzichtiger is geworden. In praktische zin zijn de juridische, economische en ruimtelijke gaten in het net die het creëren van vrije zones en spontane feesten mogelijk maken zo goed als gedicht. Sinds mensen vrijwillig volgapparatuur (zoals smartphones) met zich meedragen, is het bovendien onmogelijk om volledig buiten de radar van staats- en bedrijfssystemen te opereren. Maar wat nog altijd heel relevant lijkt, is de nadruk die Bey legt op de geleefde ervaring als politieke kracht. Dat idee – dat natuurlijk ook te vinden is in het werk van een denker als Hannah Arendt – is volgens mij de schakel tussen de Tijdelijke Autonome Zone en het concept van *artistic research*.

Een van mijn collega’s in de boekhandel was Karl Kreuger, toentertijd tegen de vijftig, die me liet inzien dat anarchisme meer om het lijf heeft dan subculturele uitingen of een negentiende-eeuwse theoretische canon. Anarchisme was voor hem iets dat toepasbaar was. Niet alleen op een verkozen manier van leven – die onder meer een radicale ont-trekking aan de heersende cultuur en aan de arbeidsmarkt inhield – maar ook op het doorlopend aangaan van discussies met vrijwel iedereen die op zijn pad kwam. In gesprekken en briefwisselingen met honderden vrienden wereldwijd, zocht hij uit hoe de manier waarop mensen het leven ervaren – in een bepaalde cultuur, economie of tijd – bijdroeg aan het begrip en de beleving van vrijheid en, uiteindelijk, van anarchisme. Hij leek zijn eigen ervaringen steeds weer te bezien vanuit de ervaringen van anderen. Hij berichtte over zijn bevindingen in latere gesprekken en in anarchistische publicaties. In zekere zin was ik één van de vele onderwerpen van zijn onderzoek, door ons directe contact en later in onze correspondentie.

Ikzelf heb het anarchisme lange tijd beschouwd als een politieke overgangsruimte, maar in de loop der tijd ben ik het altijd als middel blijven gebruiken om om te gaan met grote ideeën waarover gewoonlijk alleen

wordt gestreden in pragmatische ‘beleidstermen’ – een middel dus om bestand te blijven tegen de reactieve dynamiek van de actualiteit. Tegen de tijd dat ik beseftte dat ik intussen zeer gehecht was geraakt aan het anarchisme, was Karl Kreuger jammer genoeg niet meer in leven. Er was nog maar één manier om bij hem te rade te gaan: via het archief met zijn correspondentie. Na zijn onverwachte overlijden in 1999 was zijn archief geschonken aan het Internationaal Instituut voor Sociale Geschiedenis in Amsterdam. Eerst zocht ik naar mijn eigen brieven in de grote hoeveelheid dozen met niet-gecatalogiseerde papieren, maar al snel kreeg ik belangstelling voor wat anderen hadden geschreven, voor de beschrijvingen van de levens en gedachten van vrijheidsgezinde ideologen op de drempel van een nieuw politiek tijdperk. Er waren brieven van een vroeger Komsomol-lid in Rusland, een vredesactivist in Servië, een verkiezingsboycotter in de gloednieuwe democratie van Zuid-Afrika, een jeugdwerker in het Amazonegebied, een McDonaldsmedewerker in Polen en meer dan vierhonderd andere mensen. Uiteindelijk heb ik twee jaar lang mijn eigen ervaringen afgemeten aan die van hen.

Eerst schreef ik met de hand informatie en citaten uit elke brief over en noteerde welke mogelijke

ideologische en narratieve verbanden daartussen bestonden. Ik heb dat nooit als ‘research’ beschouwd, simpelweg omdat die term een kritische afstand impliceert die ik niet wenste te bewaren. Om die reden, en ook om de privacy van de briefschrijvers te garanderen, koos ik niet voor een documentaire aanpak. In plaats daarvan schakelde ik acteurs in om me te helpen bij mijn vragen: Wie waren deze mensen? Hoe ziet hun leven er op dit moment uit? In hoeverre hebben hun omstandigheden bijgedragen aan hun ideeën en aan hun begrip van het anarchisme? Wat kan ik van ze leren?

Ik koos zestig bijzonder aansprekende correspondenten, gaf ze een pseudoniem, verzamelde al mijn aantekeningen over ze en maakte van elk van hen een profiel met behulp van een online programma voor handschriftanalyse. Vervolgens zocht ik professionele acteurs met de juiste nationaliteit en geschatte huidige leeftijd om, een voor een, samen met mij een personage met een eigen levensgeschiedenis en ideeënwereld uit te werken, gedetailleerd genoeg om een interview over te kunnen houden. Op twee spelers na waren de acteurs niet bekend met de theorie en de geschiedenis van het anarchisme. Maar hun vaardigheid met taal, lichaam en psychologie, en hun bereidheid om uit hun eigen ervaring

te putten gedurende onze samenwerking, openden er wel nieuwe ingangen toe. Zo kwam ik er bijvoorbeeld opnieuw achter dat anarchisten geneigd zijn scepsis boven dogma te stellen, ervaring boven theorie, affiniteit boven identiteit en – een dringend gewenst inzicht in onze tijd van pleinbezettingen en revoluties van onderaf – directe actie boven symbolische actie. In plaats van mijn eigen conclusies op te schrijven, liet ik de nieuwe personages hier onderling, met zijn allen, verder over denken in de film die ik vernoemde naar een onder anarchisten veelgebruikte briefafsluiting: *Yours in Solidarity* (‘In Solidariteit de Uwe’).

Ik hoop dat door de manier van werken en onderwerpskeuze de film het onderzoekstraject van de inspirator ervan, Karl Kreuger, eer aandoet. En dat eruit spreekt dat we ‘research’ als actieve daad nooit alleen moeten overlaten aan de professionals – in de wetenschap of kunst – en evenmin daarbij een vast protocol voor analyse of conclusie moeten volgen. Omdat, vrij naar Gayatri Spivak, iedereen die welbewust de ruimte van anderen betreedt, door die ervaring wordt ‘verfijnd’. En dat kan goed van pas komen als er ethisch gedrag van ons wordt gevraagd.

Of, vertaald naar het huidige anarchistische discours en hieronder

ook verduidelijkt in een fragment uit het filmscript: de ervaring van anderen wordt kenbaar in actie; actie schept affiniteit; en affiniteitsgroepen zijn het beste alternatief voor zowel de collectivistische als de individualistische verzetstrategieën uit het verleden.

*Yours in Solidarity*  
Scène 5 – Plezier

Personages:

Vitali – een avant-gardist uit  
Rusland

Greg – een anarcho-syndicalist uit  
de V.S.

Reinaldo – een anarcho-communist  
uit Spanje

Alejandra – een anarcho-  
communist uit Argentinië

Maarit – een eco-activist uit  
Duitsland

Filip – een *post-leftist* anarchist uit  
Nederland

Javier – een voormalige punker uit  
Colombia

Willem – een mysticus uit Nederland

Pat – een anti-gevangenis activist  
uit Engeland

Matthew – een anarcho-syndicalist  
en voormalige punker uit Wales

Plaats van handeling:

Een bijeenkomst van ruim vijftig anarchisten in een buurthuis. De rekwisieten voor een formele paneldiscussie – tafel, stoelen, microfoon – zijn aan de kant geschoven. In het midden van de ruimte staan enkele omstanders rond vijf mensen op stoelen. Een van hen is Vitali, die Reinaldo op de hak neemt, en daar duidelijk van geniet.

Reinaldo: Oké. Prima. Maar wat stel je dan voor? Wat is jouw voorstel? *Precies?*

Vitali: Oh, een voorstel. Nou, als je daar op staat...

Reinaldo: Stel iets voor!

Vitali: Onze Spaanse kameraad staat erop?

Reinaldo: Ja!

Vitali: Nou, in ieder geval stel ik voor dat we, om het systeem te ondermijnen, wilde, vrijdenkende mensen moeten worden. En niet legers of rebellenroepen moeten opbouwen, maar gewoon *leven*.

Greg: Ik hoor *post-leftism*.

Alejandra: Ik hoor individualismo.

Vitali: Als je een -isme op me wilt plakken, ga je gang. Noem me wat je wilt: een illegalist, een neoprimitivist, een liberaal...

Greg: Een postmodernistische nihilist.

Vitali: Een culturele terrorist! Waarom niet? Ik sta achter alles dat de bevrijdende kracht erkent van zelfexpressie, kunst, avant-garde...

Greg: De historische misvatting van het anarchisme.

Maarit: Hooguit een tijdelijke bevrijding uit...

Vitali: Het leven is maar kort, mijn Duitse vriendin! Tijdelijk is goed genoeg voor mij!

Filip: Kennen jullie de Tijdelijke Autonome Zone?

*Willem, Greg en Maarit kreunen bij het horen van die term.*

Greg: Waarom gelooft niemand hier meer in organisatie?

Vitali: Beste vriend, de geest bevrijden kan *alleen* een individueel streven zijn. Een politieke groepering vraagt altijd om offers in naam van het gemeenschappelijk belang. Tuurlijk, je kunt samen leven, je kunt samen spelen, samen slapen, samen feesten... Dat is allemaal best. Maar ga nooit samen *regels opstellen*.

Greg: Foucaultiaanse onzin! A-politiek geleuter!

Vitali: Anarchisme is a-politiek. Per definitie. Anarchie zou geen dogma's moeten kennen!

Greg: Dát! mijn vriend! is het grootste dogma van allemaal!

Vitali: Ik ben heer en meester over mijn eigen vlees en mijn eigen creaties.

Greg: De koning van je eigen huid?

Vitali: Ja! Maar uiteraard...

*Vitali grijnst suggestief in de richting van Maarit.*

Vitali: Kan ik ook genieten van de liefde van *andere monarchen*.

Maarit: Jammer dan, hè, dat de meeste mensen niet eens hun eigen huid de hunne kunnen noemen?

Javier: Wat is de Tijdelijke Autonome Zone?

Willem: Alsjeblieft, zeg! De jaren '90 hebben we gehad!

Filip: De TAZ? Nou!

Vitali: Nou Filip? In het kort?

Filip: In het kort is het wat de titel al zegt: een plek in ruimte en tijd waar mensen die ervoor kiezen daar te leven, de volle zeggenschap hebben over zoveel mogelijk aspecten van hun bestaan. Het concept zelf is uiteraard begin jaren negentig gemunt door een Amerikaanse anarchist die schreef onder het pseudoniem Hakim Bey.

Willem: Ik dacht altijd dat het iets te maken had met *piraten*.

Filip: Zeker, afhankelijk van hoe je het definieert kan een TAZ een eiland ergens zijn. Een piratenutopia, bevrijd van alle politieke controle. Maar het kan ook een open veld zijn waar mensen twee dagen lang onafgebroken dansen. Of...

Vitali: Zeker! En zodra een Tijdelijke Autonome Zone wordt benoemd, moet ze verdwijnen. En zal ze ergens anders weer opduiken. Voordat de staat haar kan verpletteren.

Greg: Met andere woorden: ze is zó zwak dat alleen al als ze een naam krijgt, ze vernietigd is.

Filip: Hakim Bey wilde loskomen van de gebruikelijke retoriek over het omverwerpen van de staat of de regering. Hij dacht daarom liever na over *opstanden*, enclaves in tijd en ruimte waarin een individu

kortstondig de totale vrijheid kan ervaren.

Pat: Maar we kunnen helemaal niet meer op een plek zijn, laat staan in een *zone*, waar de staat geen controle over heeft. Dankzij de bedrijven die dikke maatjes met de staat zijn. Ooit gehoord van Google en Apple? De volgapparatuur in mobiele telefoons? GPS-systemen?

Greg: Ik zeg altijd: 'In '68 hebben we onze lol gehad en toen werd het tijd om volwassen te worden.'

Reinaldo: De bourgeoisie heeft echt niets te vrezen van zulke vrijheidsverklarinkjes. Het is morele decadentie. En het *helpt* de staat zelfs doordat het mensen wat stoom laat afblazen. Anarchisme is er niet om de bourgeoisie te vermaken. Met twee dagen en nachten maakt over een veldje te hollen, vernietig je het systeem niet.

Vitali: Vriend? Heb jij ooit wel eens *lol*? In de beweging?

Reinaldo: Natuurlijk hebben we lol in de beweging. We zien elkaar op vergaderingen en bij acties. Maar die hoeven niet per se *leuk* te zijn. Ze moeten gepassioneerd en geëngageerd zijn. Er zijn familieleden van mij omgekomen in de strijd tijdens de burgeroorlog. Vraag ik mezelf af of die *lol* hadden?

Filip: Maar waar het op neerkomt is dat mensen *van nature* altijd op zoek gaan naar ontspanning en

verwijdering. De zalige toestand waarin drugs en eten en alcohol ons kunnen brengen.

Willem: Domela zou het zeker niet met je eens zijn! De drinkende arbeider *denkt* niet en de denkende arbeider *drinkt* niet.

*Alejandra wendt zich tot Vitali.*

Alejandra: Mijn vraag aan jou is: wat is het resultaat van al die tijdelijke autonomie?

Vitali: Veel wijsheid en vreugde, lieve kameraad!

Alejandra: Commerciële feesten. Materialisme. Een festival van verzet.

Greg: Om nog maar te zwijgen van de drugshandel.

Filip: Nou ja, plekken waar relatief weinig bemoeienis is van politie of overheid zijn niet altijd plekken waar een anarchist zou willen wonen. Het *kan* er vergeven zijn van allerlei soorten criminelen, die er om hun eigen redenen van de vrijheid genieten.

Pat: Misdad is niets anders dan verkeerdt gerichte energie.

Filip: Maar ondanks dat blijft de TAZ een heel interessant concept. Het stelt ons in staat uit te zoeken wat we van een collectief willen. Tijdelijk.

Matthew: Maar wij anarchisten hebben al *eeuwenlang* uitstekende

manieren om uit te zoeken wat we van een collectief willen. Door iets wat wij *theorie* noemen. Door onze collectieve basis, onze grondbeginselen. Daar hoeft je geen 48 uur lang voor te dansen.

Vitali: En dat uit de mond van... Wat? Een oude punker?

Matthew: Een anarcho-syndicalist, om precies te zijn.

Pat: Er zijn anarchisten die zich neerleggen bij een permanente structuur met een degelijk omschreven programma en met doelstellingen en middelen. En er zijn anarchisten die dat weigeren. Maar beide zijn geneigd om weg te vluchten van de werkelijkheid van de *confrontatie*. De individualist is bang voor de confrontatie omdat dat niet goed is voor zijn...

*Pat wijst naar Vitali.*

Pat: ...ego!

*Pat wijst naar Greg.*

Pat: En de klassieke anarchist is zelfs nog veel minder bij machte om ook maar iets te veranderen.

Greg: Wij zijn anders wel degenen die *al het werk doen*.

Pat: Is dat zo? Waarom lopen actiegroepen met een naam en een structuur dan eigenlijk altijd een beetje achter?

Greg: Zeg jij het maar.

Pat: Omdat ze al hun energie stoppen in activistische routines zoals congressen en tijdschriften. Ze leven in de onjuiste veronderstelling dat een beweging moet *groeien* om effectief te kunnen zijn. Ze geloven nog altijd in de mythe van de kwantiteit. De mythe dat de vijand zich laat imponeren door aantallen.

Greg: Macht staat gelijk aan sterkte.

Pat: Niet meer! Bij de nieuwe structuren die mensen onderdrukken, de bedrijfsstructuren, draait het allemaal om efficiëntie, niet om kwantiteit. Zij richten hun macht niet op het fysieke weefsel van de maatschappij, maar op het psychologische weefsel. Ze richten direct op het individu. En dus moet ook de strijd zich naar binnen begeven, en niet naar buiten.

Greg: Dat is gewoon één groot excuus om niets gedaan te krijgen: 'Verzet in het aangezicht van de macht is onmogelijk.' Ik ben het daar totaal niet mee eens.

Pat: Ik zal je zeggen waar we naar op zoek moeten gaan: affiniteit. En dan bedoel ik niet persoonlijke affiniteit. We kunnen affiniteit hebben met mensen die we persoonlijk niet zo erg mogen. Met mensen met wie we samen iets beginnen. Affiniteit heeft altijd een voorstel in zich.

Greg: Nou, stel dan maar iets voor.

Reinaldo: Stel iets voor!

Pat: Mijn voorstel zou zijn: een heleboel strategieën door een heleboel groepen van mensen die affiniteit met elkaar hebben, zonder dat iemand de leiding heeft. Affiniteit ontwikkel je niet door een manifest op te stellen of op grond van een of ander glorieus militant verleden. Groepen mensen die affiniteit met elkaar hebben, hebben geen naam nodig en streven er ook niet naar om groter te worden. Ze zijn als de tentakels van een octopus. Affiniteit ontstaat in *actie*.

Nicoline  
van Harskamp

## Yours in Solidarity

It is almost twenty years ago that I first read Hakim Bey's *Temporary Autonomous Zone*. I was a volunteer at my local anarchist bookshop and 'The Taz' was our bestselling item, I guess because it contextualized upcoming phenomena like *Reclaim the Streets* and the militant rave scene, as well as perhaps the act of squatting – still widely practiced in the mid-nineties, but not as self-evidently as in the preceding 'golden decade'.

Bey wrote the first version of this book in 1985 and then revised it in 1991, after the collapse of the communist empires. He is often classified within the post-leftist strand of anarchism, that was allegedly a response to the American anarchist groups filling up with former Marxists looking for a new ideological home. In short, the post-leftists cast off Karl Marx' influence on anarchism and turned to his contemporary – and adversary – Max Stirner. Bey proposed to get away

from the politics of the masses by creating temporary pockets in time and space, where individuals can briefly experience total freedom. Famously, he pointed to Native American rituals and 17th-century pirate utopias as examples of such a Temporary Autonomous Zone.

Today the book seems dated because the rise of the internet has considerably complicated its thesis. In practical terms, the legal, economical and spatial loopholes that allow for the creation of free zones and spontaneous feasts, have by now mostly been closed. Besides, now that people voluntarily carry tracking devices, e.g. smart and mobile phones, with them, it is impossible to go fully unnoticed by state or corporate systems. But what does still seem very relevant is Bey's emphasis on lived experience as a political force. It is in this notion – that of course also exists in the work of thinkers like Hannah Arendt – that I see the link between the Temporary Autonomous Zone and the concept of 'artistic research'.

One of my co-workers in the bookshop was Karl Kreuger, then in his late forties, who taught me that there is more to anarchism than its subcultural expressions or its 19th-century theoretical canon. Anarchism to him was a practice,

not merely through a chosen life-style that involved a radical withdrawal from mainstream culture and the labor market but also through an ongoing discourse with pretty much all individuals who crossed his path. In conversation and in correspondence with hundreds of free-thinkers world wide, he inquired how people's experience of life – in a certain culture, economy or age – contributed to an understanding and practice of freedom and ultimately, of anarchism. He seemed to continuously interpret his own experience through the experience of others. He reported his findings in subsequent conversations and in anarchist publications. In a way, I was one of the many subjects of his research, in person and later in correspondence.

Myself, I have long seen anarchism as the political space of transition, of coming of age, but at the same time I never stopped using it as a tool to handle big ideas that are normally only contested in pragmatic 'policy language'; a tool to resist the reactive dynamic of topical discourse. Unfortunately, by the time I had realized that anarchism had stayed with me and had grown on me, Karl Kreuger was no longer alive and there was only one way left to consult him:

through his correspondence archive. After his unexpected death in 1999, it had been donated to the International Institute for Social History in Amsterdam. I started to search for my own letters in the numerous boxes of unsorted papers but was soon drawn into the writing of others, into the descriptions of the lives and thoughts of libertarian ideologues on the threshold of a new political era. There were letters from a former Komsomol member in Russia, a peace activist in Serbia, an anti-voting campaigner in the new democracy of South Africa, a youth worker in the Amazon, a McDonalds employee in Poland and over 400 other individuals. I ended up spending two years interpreting my own experiences through theirs.

First, I hand-copied information and quotes from every single letter and noted down possible ideological and narrative threads between them. I never thought of this work as 'research', simply because that term suggests a level of critical distance I was not willing to employ. For that reason, and also in order to guarantee the privacy of the correspondents, I didn't take a documentary approach. Instead, I appointed actors to work with me on my questions: Who were these people? How do they live today? How has circumstance shaped their

thinking and their understanding of anarchism? What can I learn from them?

I chose sixty especially captivating correspondents, gave them a pseudonym, collected my notes on them, and produced their personality report through an online handwriting analysis program. I then cast professional actors of the relevant nationality and estimated current age, to work with me, one at a time, on thinking up a character with a biography and set of beliefs, detailed enough to conduct an interview with. With the exception of two, the actors were unfamiliar with the theory and history of anarchism. But their skills with language, body and psychology, as well as their willingness to draw from their private experiences in our exchange, prompted new entries into it. I rediscovered, for example, how anarchists tend to favor skepticism over dogmatism, experience over theory, affinity over identity and – an urgent notion in our era of grass-roots revolutions and square occupations – direct action over symbolic action. Rather than writing up my own conclusions, I let the new characters elaborate on this with each other, altogether, in the film work named after a much-used anarchist sign-off: Yours in Solidarity.

I hope that through the working methods and subject matter, the film honors the research trajectory of its inspirator Karl Kreuger. And that it expresses that ‘research’ as an activity should never be limited to the professional realm – science or art alike – nor follow a set protocol for analysis and conclusion. Because, in the paraphrased words of Gayatri Spivak, whoever willfully enters the spaces of others, is made more ‘fine’ through experience, and that can be a necessary tool when the ethical calls us.

Or, translated to contemporary anarchist discourse, also presented below in an excerpt from the film script: the experience of others is developed through action; action creates affinity; and affinity groups are our best alternative to both the collectivist and the individualist strategies of resistance from the past.

### *Yours in Solidarity* Scene 5 – Pleasure

Persons:

Vitali – an avant-guardist from Russia

Greg – an anarcho-syndicalist from the U.S.A.

Reinaldo – an anarcho-communist from Spain

Alejandra – an anarcho-communist from Argentina

Maarit – an eco-activist from Germany

Filip – a post-leftist anarchist from Holland

Javier – a former punk from Colombia

Willem – a mysticist from Holland

Pat – an anti-prison activist from England

Matthew – an anarcho-syndicalist and former punk from Wales

Setting:

A meeting of over 50 anarchists in a community center. The props for a formal panel discussion – table, chairs, microphone – have been pushed to the far edge of the room. At its center, a group of onlookers is loosely gathered around five people on chairs. One of them is Vitali, who is bullying Reinaldo and is clearly enjoying himself.

Reinaldo: Okay. Fine. But then what *do* you propose? What would be your proposition? *Exactly?*

Vitali: Oh, a proposal. Well, if you insist...

Reinaldo: Propose something!

Vitali: Our Spanish comrade insists?

Reinaldo: Yes!

Vitali: Well, if anything, I propose that we need to become wild, free-spirited individuals in order to undermine the system. Not to build armies or rebel groups, but simply be *alive*.

Greg: I am hearing post-leftism.

Alejandra: I hear individualismo.

Vitali: If you want to put an “-ism” on me, go ahead. Call me whatever you like: an illegalist, a neo-primitivist, a liberal...

Greg: A post-modernist nihilist.

Vitali: A cultural terrorist! Why not? I agree with anything that acknowledges the liberating power of self-expression, art, avant-garde...

Greg: The historical misunderstanding of anarchism.

Maarit: Nothing but a temporary relief from...

Vitali: Life is very short, my German friend! Temporary is good enough for me!

Filip: Do you know the Temporary Autonomous Zone?

*Willem, Greg and Maarit groan at the mention of the term.*

Greg: Why is it that nobody believes in organization any more in this room?

Vitali: My dear friend, freeing the spirit can *only* be an individual pursuit. A political group will always ask you to make sacrifices for the sake of the collective. Sure, you can live together, you can play together, sleep together, party together... That’s all right. But never start *making rules* together.

Greg: Foucauldian nonsense!

A-political rubbish!

Vitali: Anarchism *is* a-political. By definition. Anarchy should know no dogmas!

Greg: *That!* My friend! Is the biggest dogma of them all!

Vitali: I am the ruler of my own flesh and my own creations.

Greg: The king of your own skin?

Vitali: Yes! But of course...

*Vitaly grins suggestively in the direction of Maarit.*

Vitaly: I also enjoy the love of *other monarchs*.

Maarit: Too bad, isn’t it, that most people do not even *own* their own skin?

Javier: What is the Temporary Autonomous Zone?

Willem: Please! The nineties are behind us!

Filip: The Taz? Well!

Vitali: Filip? In a nutshell?

Filip: In a nutshell, it is what the title says: an area in a space and time in which the people who choose to inhabit it, exert autonomy over as many aspects of their lives as possible. The concept itself, of course, was coined in the early nineties by an American anarchist writing under the pseudonym Hakim Bey.

Willem: I always thought it had something to do with *pirates*.

Filip: Indeed, depending on how you define it, the Taz could be an island somewhere. A pirate utopia with absolutely no interference from any kind of state body. But it can also be an open field where people dance for two days on end. Or...

Vitali: Indeed! And as soon as a Temporary Autonomous Zone is named, it will vanish. And then it will start up some place else. Before the state can crush it.

Greg: In other words, it *so* weak, that already when it is named, it is destroyed.

Filip: Hakim Bey wanted to get away from the usual rhetoric about overthrowing the state or government. Instead, he preferred to think about *uprisings*, pockets in time and space where an individual can briefly experience *total freedom*.

Pat: But we no longer have the opportunity to be in a place, let alone a *zone*, that is totally free from

state control. Thanks to the state's corporate friends. Ever heard of Google and Apple? Mobile phone tracking? GPS systems?

Greg: I always say: "In '68 we had our fun and then it was time to grow up."

Reinaldo: The bourgeoisie has absolutely nothing to fear from such little declamations of freedom. It is moral decadence. And it even *helps* the state by getting people to let off a bit of steam. Anarchism is not here for the entertainment of the bourgeoisie. Running naked in a field for two nights and days is not going to destroy the system.

Vitali: My friend? Do you ever have *fun*? In the movement?

Reinaldo: Sure we have fun in the movement. We see each other in meetings and in actions. But then, they don't need to be *fun*. They need to be *passionate* and *engaged*. Some people in my family have died for the struggle in the civil war. Do I ask myself if they had *fun*?

Filip: But the bottom line is, that humans *by nature* have always sought release and detachment. The kind of blissful state that drugs and food and alcohol can bring us.

Willem: Domela sure wouldn't agree with you on that! The drinking worker doesn't *think* and the thinking worker doesn't *drink*.

*Alejandra turns to Vitali.*

Alejandra: Let me ask you: what is the result of all this temporary autonomia?

Vitali: A lot of wisdom and pleasure, my dear comrade!

Alejandra: Commercial parties. Materialism. A festival of resistance.

Greg: Not to mention the drug trade involved.

Filip: Well, places that are relatively free from the interference of police and government are not always the places an anarchist might seek out to live. They *can* be stiff with criminals of every kind, who are enjoying the freedom for their own reasons.

Pat: Crime is nothing but misdirected energy.

Filip: But despite all that, the Taz still is a very interesting concept. In that it allows us to examine what we want from a collective. Temporarily.

Matthew: But we anarchists have, for *centuries* now, had excellent ways to examine what we want from a collective. Through something called *theory*. Through our collective basis, our founding principles. No need to dance for 48 hours to examine that.

Vitaly: And this is coming from... What? A former punk?

Matthew: From an anarcho-syndicalist, actually.

Pat: There are anarchists who accept a permanent structure with a well defined-program and goals and means. And there are anarchists who refuse to do that. But both types tend to escape from the reality of the *clash*. The individualist fears the clash because it would compromise his...

*Pat points at Vitali.*

Pat: ...ego!

*Pat points to Greg.*

Pat: And the classical anarchist is even more hopeless in trying to change anything.

Greg: We are, in fact, *getting the work done*.

Pat: Really? Then why is it that activist groups that have names and structures, always tend to be a bit more backward?

Greg: You tell me.

Pat: Because they put all their effort into activist routines such as congresses and periodicals. They mistakenly believe that a movement should *grow* in order to be effective. They still live in the myth of the quantitative. The myth that numbers impress the enemy.

Greg: Power equals strength.

Pat: Not any longer! The new structures of oppression, the corporate structures of oppression, are all about efficiency, not about quantity. They aim their power not at the physical fabric of society but at the psychological. They aim right at the individual. So the struggle should go internal too, not external.

Greg: That's just a great excuse not to get anything done: "Resistance in the face of power is impossible". I strongly disagree.

Pat: Let me tell you what we should be looking for: affinity. And I don't mean personal affinity. We can recognize affinity with people that we do not particularly like. In people that we can take initiative with.

Affinity is always *propositional*.

Greg: Well, then propose something.

Reinaldo: Propose something!

Pat: My proposal would be lots of strategies by lots of affinity groups but with nobody in charge. Affinity is not acquired in a declaration of principles or some glorious militant past of some kind. Affinity groups have no names and they never aim to grow in numbers. They are like the legs of an octopus. Affinity is created in *action*.

## Biographies

### Falke Pisano

**lives and works in Berlin. She graduated from the Utrecht School of the Arts (HKU) and was a researcher at Jan van Eyck Academy. Pisano's works have been shown widely and her texts have been published in various magazines. Pisano is represented by Hollybush Gardens in London and Ellen de Bruijne Projects in Amsterdam, where she initiated and curated the project *Space Dolores*.**

### Henk Slager

**is Dean of MaHKU and Research Professor (Lector) of the Utrecht School of the Arts, Visiting Professor of Artistic Research (Finnish Academy of Fine Arts, Helsinki), and curator of *Flash Cube* (Leeum, Seoul, 2007), *Shelter 07* (City of Harderwijk, 2007), *Translocalmotion* (7th Shanghai Biennale 2008), *Nameless Science* (Apex Art, New York, 2009), *Critique of Archival Reason* (RHA Dublin 2010), *As the Academy Turns* (Collaborative project Manifesta, 2010), *Any-medium-whatever* (Georgian Pavilion, Venice Biennale, 2011) and *Offside Effect* (1st Tbilisi Triennial, 2012). He recently published *The Pleasure of Research* (Helsinki, 2012).**

### Ilse van Rijn

is an art historian and a freelance critic, investigating the so-called ‘conflictual’ field between visual art and literature, including artists, curators, and editors. She is currently working on her PhD on *autonomously produced artists’ writings*, collaboratively supported by the Gerrit Rietveld Academy, the Jan van Eyck Academy, and the University of Amsterdam.

### Jeremiah Day

graduated from the art department of the University of California at Los Angeles in 1997 and lived and worked in Los Angeles until moving to Holland in 2003 to attend the Rijksakademie. Day is presently pursuing his Doctorate Fine Art with VU Amsterdam and MaHKU Utrecht. His work has been exhibited recently by *Ludlow 38* in New York, *Essays and Observations* in Berlin, with upcoming presentations in *Casa Del Lago*, Mexico City and *Frac Champagne-Ardenne* in Reims. He is represented by Ellen de Bruijne Projects, Amsterdam, and Arcade, London.

### Nicoline van Harskamp

has presented *Yours in Solidarity* in different stages of completion at

MUAC (Mexico City), Frankfurter Kunstverein, D+T Project (Brussels), Hillary Crisp Gallery (London), and Manifesta 9 (Genk). Future presentations include Steirischer Herbst (Graz) and GmK Gallery (Zagreb). Her works have also been shown at *Newtopia Biennial* (Mechelen), *Performa 11* (New York), Kadist Foundation (Paris), Witte de With (Rotterdam), the New Museum (New York) and the Stedelijk Museum Amsterdam. She attended the Rijksakademie 2007 – 2008. In 2009 van Harskamp won the Prix de Rome. Nicoline van Harskamp lives and works in Amsterdam, where she is head tutor at the Sandberg Fine Arts Institute.

### Oliver Marchart

studied Philosophy and Discourse Analysis at the University of Vienna and obtained his PhD from Essex University in 2003 with *Politics and the Political. An Inquiry into Post-Foundational Political Thought*. Since 2006, he is a professor of Sociology in Luzern. His publications include *Hegemonie im Kunstfeld. Die dokumenta-Ausstellung dX, D11, d12 und die Politik der Biennalisierung* (König 2008). And *Post-foundational political thought. Political difference in Nancy, Lefort, Badiou and Laclau* (Edinburgh University Press 2007).

**Colofon / Colophon**

**Amsterdam Pavilion,  
9<sup>th</sup> Shanghai Biennale, 2012  
*Temporary Autonomous  
Research*  
Falke Pisano, Jeremiah Day,  
Nicoline van Harskamp**

**Curator / Editor**

**Henk Slager**

**Uitgever / Publisher**

**Metropolis M Books, Utrecht  
www.metropolism.com**

**Tekst / Text**

**Falke Pisano, Henk Slager,  
Ilse van Rijn, Jeremiah Day,  
Nicoline van Harskamp,  
Oliver Marchart.**

**Eindredactie / Final Editor**

**Annette W. Balkema**

**Ontwerp / Ontwerp**

**Joris Kritis & Julie Peeters**

**Vertaling Engels / Nederlands**

**Translation English / Dutch  
Arjen Mulder & Maaïke Post**

**Druk / Printing**

**Die Keure, Brugge**

**Publicatie mede mogelijk  
gemaakt door / Publication also  
made possible by**

**Amsterdams Fonds voor  
de Kunst, Lectoraat Artistiek  
Onderzoek (HKU, Utrecht)**

**© 2012, Metropolis M,  
Amsterdam Pavilion Shanghai  
Biennale, Lectoraat Artistiek  
Onderzoek (Utrecht) and  
the authors**

**All rights reserved. No part  
of this book may be repro-  
duced in any form or by any  
electronic or mechanical means,  
or the facilitation thereof,  
including information storage  
retrieval systems, without  
permission in writing from the  
publisher.**

**ISBN 978-90-818302-1-8**

(Cover)

Falke Pisano, *The Body in Crisis* (detail), 2012,  
courtesy Ellen de Bruijne Projects, Amsterdam.