



Eduardo Navarro, *Horses Do Not Lie* at 9ª Bienal do Mercosul, Porto Alegre, 2013. Courtesy: Fundação Bienal Mercosul Visual Art / NDP. Photo: Indicefoto

BIOME WORLD: PURSUING A PEDAGOGY OF INVENTION

BY CHUS MARTÍNEZ

How can the general conditions under which art takes place be challenged? The question regards the nature of the experience and knowledge art provides, as well as the possibility of radically re-conceiving the way we undertake its study, establishing alliances between ideas and disciplines. Chus Martínez talks about practice, institutions and education in the years to come. Moving away from traditional alliances between arts and social sciences, she proposes concentrating on radical invention as a way to absorb a new definition of time. Time conceived as a reinvention device, capable of uncovering new grounds for practice, a novel way of sensing or narrating the field itself. Invention as the basis of a natural contract to position art beyond culture.

Separation

Michel Serres said that one of the big problems of critical philosophy is the endless play between the necessary conditions and the sufficient ones. Necessary conditions (for action to be taken, for a proposal to be drafted) are, in his words, impossible to reach. Circumstances, political, economic, or even personal in nature, prevent ideal situations from emerging, and therefore the only idiom left is critique. On the other hand, one could just settle for sufficient conditions... but those, he says, are always there.

The history of the “separation” of contemporary art is a beautiful one. Separation is indeed the force that motivates the emergence of structures, art institutions, magazines, residencies, based on a very specific practice, the art that embodies “today” according to Western notions of time and its flow. But separation is also the trait that allows us to see with “distance,” to become aware, to judge. Contemporary art is separated from any other form of art, from science, even from art history. It is separated from anything except a particular understanding of the elements that compose and produce a sense of time needed to perceive production per se. For production to happen, we need first to gain a sense of time in which we can see it happen.

Separation is therefore a key notion to understand the part art plays in its “becoming” contemporary. Separation is a crucial notion, but is also a place that allowed both an institutional construct around art and the timid gestures that heralded the importance of getting beyond it. Information art, media art, participatory art, even conceptual art, all try to bridge that old gap that began, probably, in the late Middle Ages. Here is a definition of aesthetics: the idea that art has its own sphere demarcated from other human activities and determines its own principles or rules. Art cannot be replaced by other activities without loss. Aesthetic experience should be explained by aesthetic terms or attributes, and art should be valued for itself alone. Separation allows for specifics. From the plinth to the museum.

Some ten years ago, it was often feared that art was delving too deeply into the social sciences. Art that was not insisting on aesthetic autonomy was gaining an interest in history, in understanding Modernity beyond the conceptual practices of the 1960s and 1970s in philosophy. The discursive aspect got bigger, becoming a necessary element in the critical art world. It probably started before, but the 100 days, 100 talks of Documenta X made the discursive milieu of art a presence, a fact. The telling of theory, the endless encounter with the Marxist tradition, the testimonial genre... all forms of post-ideological conditions, from gender and feminism to post-colonialism and the new economies, stepped into the foreground of public programs and publications. For some, art was in danger of melting into another substance, of disappearing under another discipline. But it was a way of exercising the need to break away from separation. Art was never outside the social, and art—even more so after the late Sixties—was an important “agent” in the transformation of the social as well as the “*dispositiv*” where the possibility of change could be sensed by individuals and by the group. But this necessary step towards being part, towards becoming not only experience but also thought, provokes a turn towards matter. Matter not as it is seen by the interpreters of production, but as a source of voice. If art was becoming

eloquent in its way of encompassing reflection, matter too needed to have a bigger role in this. Matter was appearing as the place for a sentiment of time. A time always explained by historians and art historians as a timeline, but could be much more complex, as a dimension. Matter started to explain a story of entanglements between different times and eras, Modernity, archaeology and Outer Space could be linked by matter. An operation that art history or history could not perform. Matter was also there to tell about life and living matter under a complete different perspective than ecology, for example. The relationship of non-human and human matter was seen not as contractual, primarily, but as one of deep synchronicity and complex reciprocity. And objects were the markers of this telling of matter, since like no other entity they could tell about the difference between being things, being works or being objects. Matter and objects also added to a concern that was already visible in the discourse: form. The discursive milieu addressed form and institutional life not in terms of their reality—the museums, etc.—but in terms of the institution as another word for the discipline. Then a dance began between objects and substances of different kinds invested in knowing about possibilities of disorganizing. Modernity appeared as Antiquity, objects and forms as the collective unconscious, a reservoir of all the experience and knowledge of the human species. And it all got confused... in a good way.

Chaos

“Passion and fortune are active principles, disorder creates the world: the disorder of contingencies causes, for better or worse, the only life which is granted us,” writes Barthes. It was believed for a while that a good way to get beyond the institutional constraints imposed by the disciplines might be to just “multi-disciplin-ize” our practice, or even “transdisciplin-ize” it. But the results were strange, like trying to create a different union by an accord of nation-states. The encouraging of interaction among disciplines might be good for them, for so-called cross-pollination of knowledge, but it cannot suffice to achieve real transformation of art. Institutions can be challenged, but the result is a challenged structure, not a different one. Deconstruction, of course, was the major agent in spreading the desire to breach the boundaries of classical systems by opening them to a new kind of analysis in which information is created rather than preserved, but it was still afraid of playing with the notion of time, afraid of true invention.

It is in the writing of French philosopher Michel Serres that we can sense an increasing reliance on an epistemological perspective based on dynamic processes. As opposed to deconstructive analysis, the central role that time plays in his perspective is the source for the notion of the fluid multiple. From this conceptual complex comes an understanding of a truly inventive life. Serres’ blazing argument for constant pursuit of invention and his passionate plea for a pedagogy of invention express a revolt against an ever more persistent homogenization of our life and an ever increasing leveling of our cultural expressiveness. Invention becomes a mandate in Serres. The disappearance of variety and the increase of stratification are related to linear static thinking.

Together

It sounds strange to claim that one possible way of redefining the place of art, after a historical struggle to separate the institutions dealing with art from other institutions dealing with applied arts or design, or just with previous periods, might involve the inventing of a new order and the forgetting the present one. A new order cannot, of course, just go back to old collection reunions; but it does have to do with connection rather than separation. It has to do with the production of noise, seen as a complex notion capable of introducing a new notion of time. In the possibility of invention, time is the key ingredient, since we already know the form disciplines and institutions have when time is taken as being consecutive, and we have already learned how to critique or deconstruct them as well. Critique provided some hope for a while, since it renewed our sense of agency, of politics, in other words. But it also proved to be insufficient to produce anything but “expanded” and “aware” versions of existing structures. Though those may have been immensely useful, since they truly activate social and aesthetic dynamics neglected by old classification and display systems, they soon produced a dangerous form of entropy, wearing down our most cherished belief, that of transformation based on risk, on propositional thinking. While our current way of thinking about disciplines and institutions produces forms we can very easily imagine, that we can represent in our inherited Cartesian model of space and time, the task would be to produce forms of knowledge—genres—that have trouble getting represented. A chaos that is not chaos, but responds to a different logic, a different way of creating similarity. Similarity is needed, but we may need an artificial way of relating in order for new similarities to emerge. As in fractal geometry, which simulates nature, we may need to relate forms that are of a very different scale, producing symmetries among ideas, objects and even arguments that are very, very different. Just imagine irregularity as being not the major enemy of our epistemological building, but its best alliance for the future. This is invention.



by Chus Martínez

È possibile contestare le condizioni generali in cui l'arte si manifesta? Questo interrogativo riguarda la natura dell'esperienza e della conoscenza offerteci dall'arte, così come la possibilità di riconcepire radicalmente i metodi di analisi, stabilendo alleanze tra idee e discipline. Chus Martínez ci parla di produzione artistica, di istituzioni e formazione negli anni a venire. Allontanandoci dalle alleanze tradizionali tra arte e scienze sociali, Martínez ci invita ad abbracciare l'invenzione radicale come strumento per assorbire una nuova definizione di tempo. Il tempo concepito come mezzo per la reinvenzione, per l'esplorazione di nuovi territori per l'arte e quindi un modo inedito per recepirlo o raccontarla. L'invenzione come base di un contratto naturale per porre l'arte al di là della cultura.

Separazione

Michel Serres ha affermato che uno dei grandi problemi della filosofia critica è la tensione costante tra le condizioni necessarie e quelle sufficienti. Le condizioni necessarie (per intraprendere un'azione, per avanzare una proposta) sono, a suo dire, impossibili da creare. Le circostanze, politiche, economiche o di natura personale, impediscono l'insorgere di situazioni ideali e pertanto l'unico linguaggio possibile è quello critico. D'altro canto, ci si potrebbe accontentare delle condizioni sufficienti, ma quelle si verificano sempre, afferma Serres.

La storia della "separazione" dell'arte contemporanea è affascinante. La separazione infatti è la forza che stimola l'insorgenza di strutture – istituzioni artistiche, riviste, residenze – basate su una pratica molto precisa: l'arte che incarna il presente secondo la concezione occidentale del tempo e del suo passaggio. Ma la separazione è anche la caratteristica che permette di vedere a "distanza", di diventare consapevoli, di giudicare. L'arte contemporanea è separata da qualsiasi altra forma d'arte, dalla scienza, persino dalla storia dell'arte. È separata da tutto, tranne che da una particolare concezione degli elementi che costituisce, e genera una cognizione del tempo indispensabile per percepire la produzione in quanto tale. Affinché vi sia una produzione, è necessario innanzitutto acquisire la cognizione del tempo in cui essa si manifesta.

La separazione è quindi l'idea chiave per comprendere il ruolo dell'arte nel suo "divenire" contemporanea. La separazione è un concetto fondamentale, ma è anche il luogo che ha permesso sia un *constructum* istituzionale intorno all'arte sia i timidi gesti che hanno annunciato l'importanza del suo superamento. L'Information Art, la New Media Art, l'arte partecipata, l'arte concettuale cercano tutte di colmare un'antica lacuna generatasi, probabilmente, nel tardo Medioevo. Ecco una possibile definizione di estetica: l'idea che l'arte abbia una propria sfera distinta dalle altre attività umane e che determini i propri principi o regole. L'arte non può essere sostituita da altre attività senza una perdita. L'esperienza estetica dovrebbe essere definita attraverso termini o attributi estetici e l'arte valutata solo dall'arte stessa. La separazione tiene conto dei dettagli. Dal plinto al museo.

Una decina di anni fa, si temeva che l'arte scavasse troppo nelle scienze sociali. L'arte che non sosteneva l'autonomia estetica manifestava un crescente interesse per la storia, per la filosofia e per la comprensione della modernità, a prescindere dalle pratiche concettuali degli anni '60 e '70. L'aspetto teorico è aumentato, diventando un elemento necessario nel mondo della critica artistica. Probabilmente questo processo è iniziato prima, ma i 100 giorni, le 100 conferenze di documenta X resero il mezzo discorsivo una presenza, un dato di fatto nell'arte. L'esposizione della teoria, l'incessante dialogo con la tradizione marxista, il genere della testimonianza... sono tutte forme di condizioni postideologiche, dagli studi sull'identità di genere e il femminismo al postcolonialismo, con le economie emergenti che salgono alla ribalta nei progetti e nelle pubblicazioni. Per alcuni, l'arte rischia di dissolversi in una sostanza diversa, di scomparire sotto un'altra disciplina. Ma è un modo per esorcizzare la necessità di rompere con la separazione. L'arte non è mai stata avulsa dal sociale, tantomeno alla fine degli anni '60 quando era un importante "agente" di trasformazione e il *dispositif* grazie al quale gli individui e il gruppo potevano percepire il cambiamento. Ma questo passo necessario verso la partecipazione, verso il

passaggio dall'esperienza al pensiero innesca una svolta verso la materia. La materia non come intesa dagli interpreti della produzione, ma come fonte di voce. Se nel suo modo di includere la riflessione l'arte diventava eloquente, anche la materia doveva assumere un ruolo precipuo. La materia appariva come lo spazio deputato alla cognizione del tempo. Il tempo veniva rappresentato dagli storici e dagli storici dell'arte come una linea, ma poteva essere una dimensione ben più complessa. La materia iniziava a raccontare una storia di intrecci tra tempi ed ere diverse; la modernità, l'archeologia e lo spazio cosmico potevano essere legati dalla materia. Un'operazione che la storia e la storia dell'arte, però, non potevano compiere. La materia descriveva la vita e la materia organica da una prospettiva completamente diversa rispetto, ad esempio, all'ecologia. Il rapporto tra materia umana e materia non umana non era concepito principalmente come vincolante, ma come un legame di profondo sincronismo e di complessa reciprocità. E gli oggetti erano gli indicatori del racconto della materia, poiché a differenza di qualsiasi altra entità potevano esprimere la differenza tra cose, opere od oggetti. La materia e gli oggetti alimentavano una problematica che già iniziava a profilarsi: quella della forma. Il mezzo discorsivo faceva appello alla forma e alla vita istituzionale non in senso reale – musei, etc – ma all'istituzione come sinonimo di disciplina. A quel punto è iniziata una danza tra oggetti e sostanze di vario tipo, impiegati per sondare le potenzialità della disorganizzazione. La modernità appariva come antichità, oggetti e forme come inconscio collettivo, un bacino di tutte le esperienze e conoscenze della specie umana. E tutto si è confuso... nel modo giusto.

Caos

"La passione e la fortuna sono dei principi attivi, il disordine fa il mondo: costì quel che costì, il disordine delle contingenze crea la sola vita che ci sia dato vivere", scrive Barthes. Per un po' si è creduto che un buon sistema per superare i vincoli istituzionali imposti dalle discipline fosse quello di dare un taglio multidisciplinare o addirittura transdisciplinare alla pratica artistica. Ma i risultati sono stati strani, come quando si cerca di imporre un assetto diverso tra stati nazionali. L'invito all'interazione tra discipline può essere benefico per le discipline stesse, giacché crea una sorta di impollinazione incrociata della conoscenza, ma è insufficiente per ottenere una vera trasformazione dell'arte. Le istituzioni possono essere contestate, ma il risultato è una struttura contestata, non una struttura diversa. La decostruzione, naturalmente, è stata il principale veicolo della diffusione del desiderio di rompere le frontiere dei sistemi classici aprendoli a un nuovo tipo di analisi in cui l'informazione venisse creata anziché conservata, ma c'era ancora paura a giocare con la concezione del tempo, paura della vera invenzione.

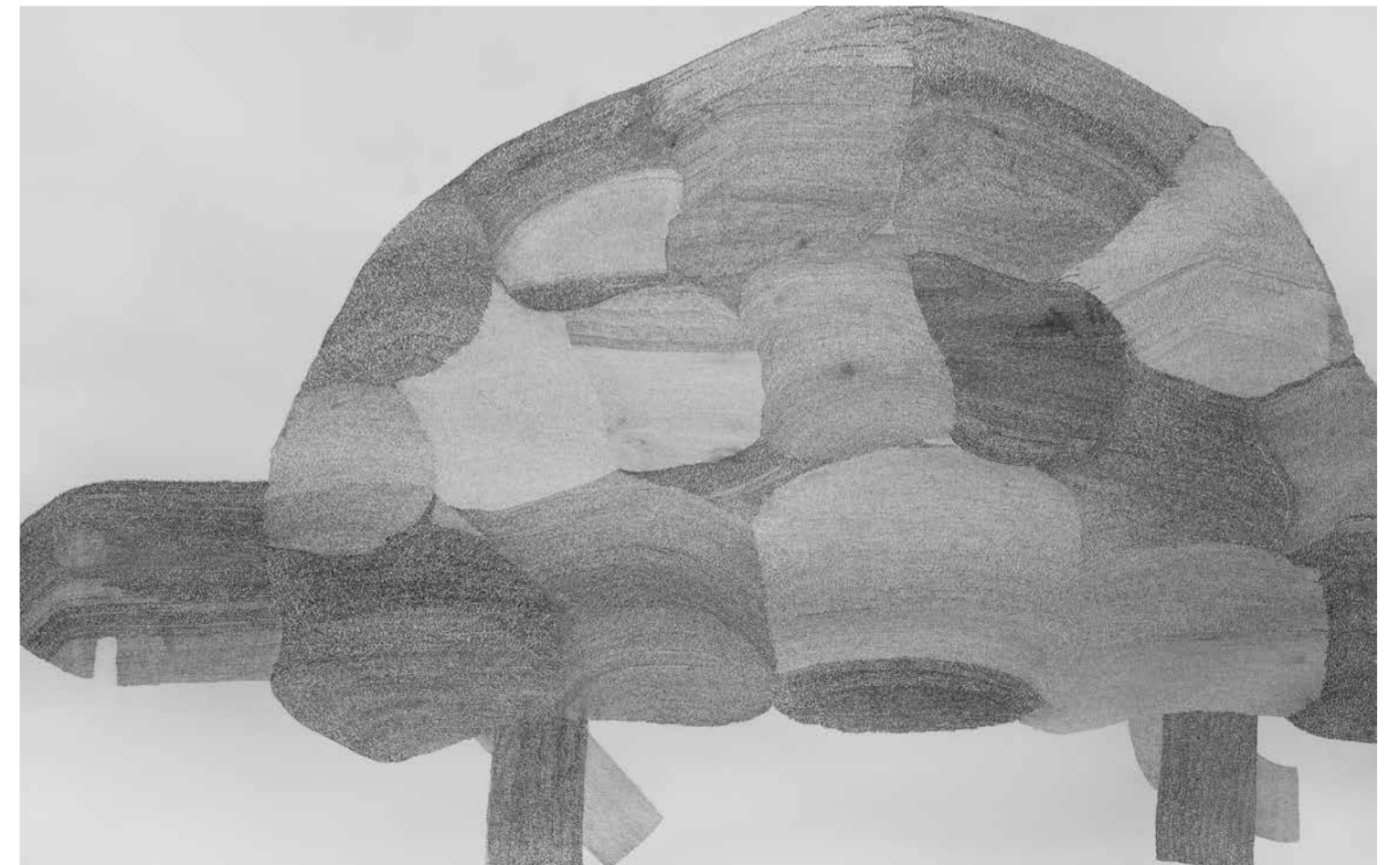
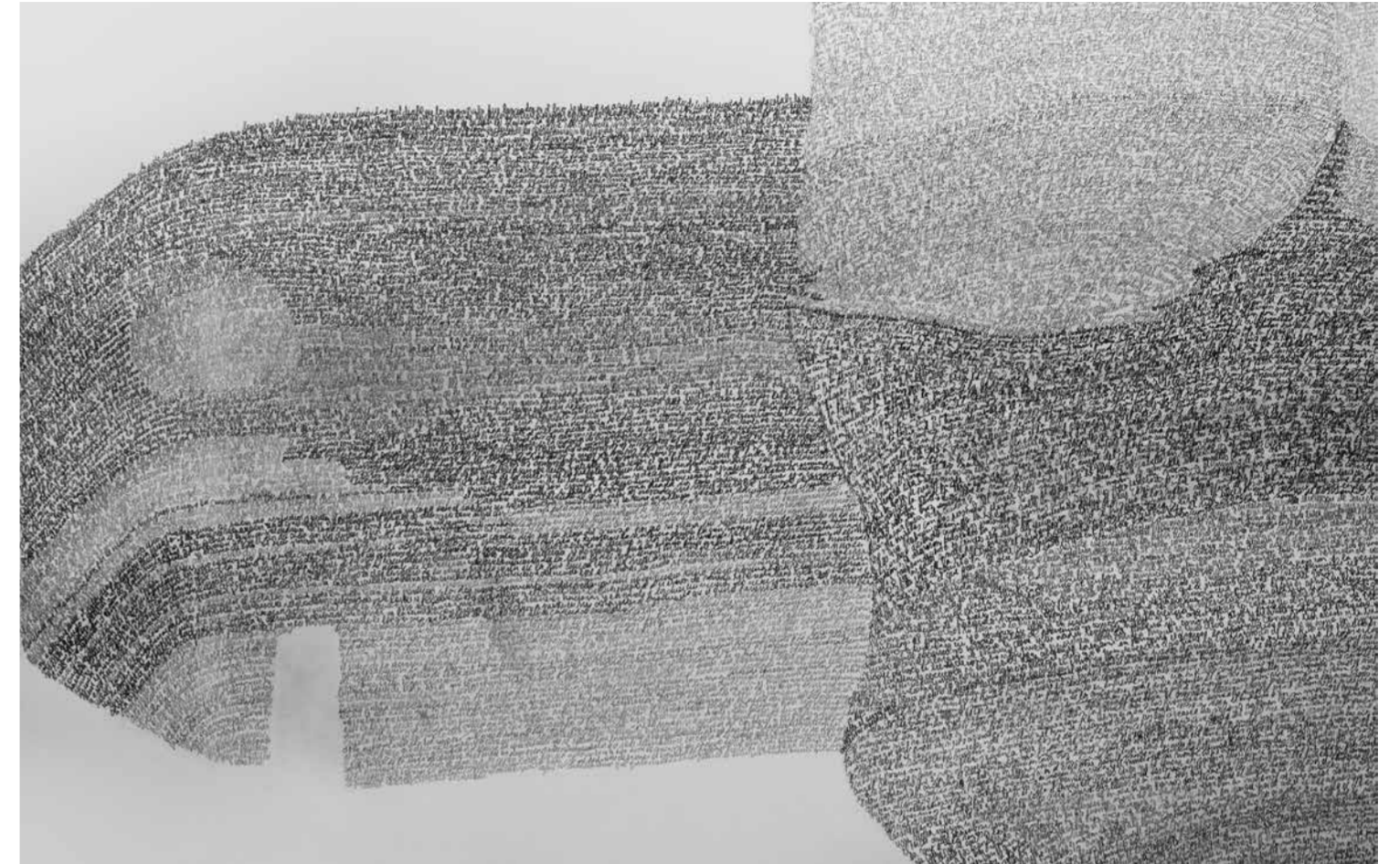
È negli scritti del filosofo francese Michel Serres che possiamo avvertire una crescente fiducia in una prospettiva epistemologica basata su processi dinamici. A differenza dell'analisi decostruttiva, il ruolo centrale che il tempo assume nella sua filosofia dà vita al concetto di molteplicità fluida. Da questo complesso concettuale deriva la conoscenza di una vita di vera invenzione. L'argomentazione brillante di Serres a favore di una costante ricerca dell'invenzione e il suo appello appassionato per una pedagogia dell'invenzione esprimono una rivolta contro un'omogeneizzazione persistente della vita e un ancor maggiore livellamento dell'espressività culturale. L'invenzione per Serres diventa un mandato. La scomparsa della varietà e l'aumento della stratificazione sono legate a un tipo di pensiero statico e lineare.

Fratellanza

Sembra strano sostenere che l'unico modo possibile di ridefinire lo spazio dell'arte, dopo la storica lotta per separare le istituzioni artistiche da quelle che si occupano di arti applicate o design o semplicemente di periodi precedenti, sia perorare l'invenzione di un nuovo ordine e dimenticare quello attuale. Un nuovo ordine naturalmente non può tornare alla vecchia idea di collezione, ma deve far leva sulle forze aggreganti piuttosto che sulla separazione. Deve occuparsi della produzione di rumore, inteso come una concezione complessa capace di introdurre una nuova cognizione di tempo. Nell'eventuale manifestarsi dell'invenzione, il tempo è l'ingrediente chiave poiché conosciamo la forma che assunono le discipline e le istituzioni quando il tempo viene concepito

in modo consecutivo, e abbiamo anche imparato a criticarle e decostruirle. La critica, rinnovando la nostra idea di azione, di politica, ci ha dato qualche speranza. Ma si è anche rivelata insufficiente, se non a produrre versioni "espansive" e "consapevoli" di strutture esistenti. E benché tali versioni siano immensamente utili, dal momento che attivano dinamiche sociali ed estetiche trascurate dai vecchi sistemi di classificazione e di esposizione, esse hanno presto prodotto una forma pericolosa di entropia, usurando il nostro principio più prezioso: che la trasformazione sia fondata sul rischio e sul pensiero propositivo. Se attualmente il nostro modo di intendere le discipline e le istituzioni produce forme che possiamo facilmente immaginare e rappresentare in un grafico cartesiano di spazio e tempo, la vera sfida sarebbe produrre forme di conoscenza – generi – difficili da rappresentare. Un caos che non sia un caos, ma che risponda a una logica diversa, a un modo diverso di creare analogie. L'analogia è necessaria, ma avremo anche bisogno di una rete artificiale di relazioni affinché ne emergano di nuove. Come nella geometria frattale – che simula la natura – dovremo mettere in relazione forme di dimensioni diverse, produrre simmetrie tra idee, oggetti e persino argomenti molto, molto diversi. Basterà immaginare che l'irregolarità non sia il peggior nemico del nostro costruito epistemologico, ma il suo miglior alleato per il futuro. Questa è l'invenzione.

1. R. Barthes, *Nuovi saggi critici*, traduzioni italiane di Giuseppe Bartolucci, Renzo Guideri, Lorella Prato Caruso, Rosetta Loy Provera, Einaudi 2003, pag. 80.



Previous Spread - Eduardo Navarro, *Horses Do Not Lie* at 9^a Bienal do Mercosul, Porto Alegre, 2013. Courtesy: Fundação Bienal Mercosul Visual Art / NDP. Photo: Indicefoto

Eduardo Navarro, "Popi" *The Entire Apocalypses Re Written in the Shape of an Turtle*, 2011, from the series "God creates man, man creates god". Courtesy: Alec Oxenford Collection