

artnodes

E-JOURNAL ON ART, SCIENCE AND TECHNOLOGY



<http://artnodes.uoc.edu>

No. 21 (June 2018)

ISSN 1695-5951

NODE: “Art and research II”

NODO: «Arte e investigación II»



Artnodes

No. 21 (June 2018) ISSN 1695-5951

Contents

Immediation

Slavko Kacunko 154-176

TrainWreck or

The failures of infrastructure: reflections on a Creative People and Places project

Anthony Schrag 177-186

La investigación artística eurocéntrica y su decolonización estético-epistémica

Miguel Alfonso Bouhaben 187-196

Alcances y condiciones de factibilidad de la investigación artística

Umberto Luigi Roncoroni Osio 197-204

¿LES dice algo a los antropólogos?

Jorge David García 205-212

<http://artnodes.uoc.edu>

ARTICLE

NODE “ART AND RESEARCH II”

Immediation

Slavko Kacunko

University of Copenhagen

Submission date: October 2017

Accepted date: April 2018

Published in: June 2018

Recommended citation

Kacunko, Slavko. 2018. “Immediation”. In Ana Rodríguez and Pau Alsina (coords.). “Art and Research II”. *Artnodes*, no. 21: 154-176. UOC. [Accessed: dd/mm/yy]
<http://dx.doi.org/10.7238/a.v0i21.3154>



This article is – unless indicated otherwise – covered by the Creative Commons Spain Attribution 3.0 licence. You may copy, distribute, transmit and adapt the work, provided you attribute it (authorship, journal name, publisher) in the manner specified by the author(s) or licensor(s). The full text of the licence can be consulted here: <http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/es/deed.en>.

Abstract

21st-century media praxis is increasingly characterised by the emerging “cultural principle”, “condition” or “culture of immediacy”. The processes summarised under the term “immediation” suggest the closure of the spatio-temporal “gap” between the agencies and the media involved, resulting in a complex interplay of social, security, scientific and economic issues. The growing interest in immediation confirms its status as a new but as – yet – underestimated paradigm for the arts, sciences and humanities which calls for a future-focused inquiry into the cultures of immediacy.

However, in academic and popular discourse, the focus is on documenting either (societal) challenges or (technical) solutions. This paper seeks to address this imbalance by responding to the urgent need for a systematic understanding of the main ways in which immediation appears: firstly, today’s worldwide closed-circuit arrangements; and secondly, live-streaming practices. It proposes an innovative combination of interdisciplinary perspectives and methods to discuss the options available to increase and enrich our understanding of immediation’s potential for boosting an immense variety of societal applications. Such future-focused research into liveness and immediacy promises, in particular, to shed light onto, firstly, the concrete impacts

of creative closed-circuit arrangements on the emerging “domestication” of live streaming and, secondly, the actual measures that must be taken within emerging live streaming research to assess state-of-the-art R&D in the near future.

These issues are discussed for the purpose of opening up new routes towards future solutions for a sovereign and innovative usage of cultural techniques of immediation in creative and everyday media praxis.

Keywords

immediation, immediacy, liveness, live-streaming, instantaneity, closed-circuit, video, performance, remediation, media art, process art

Inmediación

Resumen

La práctica de los medios del siglo XXI se caracteriza cada vez más por el «principio cultural», «condición» o cultura «de la inmediatez» emergentes. Este proceso, resumido en inglés bajo el término immediation («inmediación»), sugiere el cierre de un «vacío» espaciotemporal entre las agencias y los medios implicados y da como resultado una interacción compleja entre cuestiones sociales, de seguridad, científicas y económicas. El interés creciente por esta inmediatez confirma su estatus como paradigma nuevo, pero aún subestimado, de las artes, las ciencias y las humanidades, que requiere de una investigación centrada en el futuro de las culturas de la inmediatez.

Sin embargo, en el discurso académico y popular, el interés reside en documentar o bien los retos (sociales) o bien las soluciones (técnicas). Este estudio pretende abordar este desequilibrio respondiendo a la necesidad urgente de una comprensión sistemática de las principales formas de aparición de esa inmediatez: en primer lugar, las producciones actuales con sistemas de circuito cerrado en todo el mundo; y en segundo lugar, las prácticas de transmisión en directo. Se propone una combinación innovadora de perspectivas y métodos interdisciplinarios para tratar las opciones disponibles e incrementar y enriquecer la comprensión del potencial de la inmediatez para así impulsar su inmensa variedad de aplicaciones sociales. La investigación futura así concebida de la inmediatez y la retransmisión en directo promete, en concreto, responder a cuestiones sobre, en primer lugar, las repercusiones concretas de las producciones creativas realizadas con sistemas de circuito cerrado sobre la emergente «domesticación» de la retransmisión en directo, y, en segundo lugar, las medidas reales necesarias que hay que tomar dentro de la emergente investigación de la retransmisión en directo para evaluar la I+D más innovadora en un futuro próximo.

Se entiende que las cuestiones tratadas abrirán nuevos caminos para soluciones futuras encaminadas a un uso soberano e innovador de las técnicas culturales de la inmediatez en la práctica de los medios creativos y cotidianos.

Palabras clave

inmediación, inmediatez, en directo, retransmisión en directo, instantaneidad, circuito cerrado, vídeo, performance, remediación, arte de los medios, arte procesual

Cultures of immediacy

The future of art research in liveness and immediacy: an introduction

The background and the idea of the study

21st-century creative and everyday media praxis is increasingly characterised by the emerging “cultural principle”, “condition” or “culture of immediacy” (Tomlinson 2007). The presumed closure of the spatio-temporal “gap” between the agencies and media involved (Ihde 2002) includes a cluster of emerging cultural phenomena: the shift in differentiation between work and home life; the shift from possession and creation to the instant appropriation and re-creation of goods and services; the permanence of shopping hours, news coverage, public and private services and computer-related micro-performative behaviours. Growing interdisciplinary interest in these interrelated phenomena, which I cluster under the label *immediation*,¹ goes hand-in-hand with the apparently asymptotic co-evolutionary spiral of perceiving and producing the immediate media present. Today’s complex interplay of social, security, scientific and economic issues calls for a future-focused inquiry into what deserves to be called the *culture of immediacy*.

However, research efforts devoted to aspects of immediation often confine their interest to the documentation of societal challenges or technical solutions. This paper seeks to address this imbalance by examining immediation in the all-encompassing context of contemporary cultures of immediacy. As such, it aims at an innovative and interdisciplinary exploration of the impact and implications of immediation for re-configuring future creative practices, media frameworks and cultural sensibilities and values.

Hypothesis and aim

In light of the above considerations, there is a pressing need to provide a new understanding of the risks and potentials involved in immediation to strengthen its immense variety of social and industrial applications as well as its sovereign and innovative usage. This central hypothesis of immediation’s immense potential is theoretically justified by the claim that *immediation provides a new, shared, but as-yet-underestimated paradigm in arts, sciences and humanities as well as everyday practices*. There is an especially urgent need for a deeper and more systematic understanding of the main ways in which immediation appears – firstly, today’s worldwide closed-circuit arrangements (fixed and mobile installations as well as wearables) and secondly, live-streaming practices – as

multifaceted backbones of present and future cultural, social and scientific innovation.

Methodology

Immediation’s core creative, media and cultural features – closed circuit, liveness and immediacy – offer a detectable dialectics of narration and interaction, inscribed in the instantaneity of contact and the proxemics of the presence of others. The apparent effortlessness of communicating with one another via mobile devices (Tomlinson 2007) provides us with both the imagination and pressure to close the gap between here and there, now and then, and input and output, thus feeding back creative, cultural and media production in their consummation and vice versa.

This paper sketches a particular research field for which it is necessary to take the *first innovative methodological step* of integrating concepts from the disciplines of art history, comparative media and visual and cultural studies, as indicated in table 1. This cross-disciplinarity emerges (*ex negativo*) from the fact that neither a semiotics nor a phenomenology of immediation has been undertaken as an explicit or central research focus. As in the case of speed, a relative deficiency of explicit interest in immediation can be detected in such schools of thought as functionalism, structuralism, post-structuralism and Frankfurt School critical theory. The same applies to the phenomenological tradition of Heidegger, Sartre and Merleau-Ponty.

Within the social sciences, an early historiography of immediation (confined to “immediacy”) has been put on the research agenda through the establishment of a “necessary relation” between “a new round of ‘time-space compression’ in the organisation of capitalism” and the “rise of postmodernist cultural forms” (Harvey 1990; Giddens 1990; Castells 1996; Tomlinson 1999). However, the “time-space compression” as manifested in contemporary creative and everyday media praxis remained underexposed, especially in relation to socially- and culturally-mediated economic practices, structural employment instability and common political rhetoric (Sennett 1992, 1998). While it constitutes the overriding cultural experience in the West and parts of the East today, this phenomenology of immediation is itself being placed on historiographical and metaphorical maps of (post)modernity as “fluidity” or “liquidity” (Bauman 2000, 2005; Urry 2000, 2003; Castells 1996).

A recent distinction between (modern) mechanical velocity and (contemporary) “immediacy” has drawn on socio-ontological interest in population mobility, the Internet and the apparent instability and

1. The term ‘immediation’ is used in juridical jargon to mean a conflict-solving practice (when a third party exploits two other parties in conflict and takes advantage of the situation), which has possible unintentional implications for the economics and culture of ‘(i)mediation’ known from social media usage. ‘Immediation’ has been used explicitly as a special cinematic affect following Deleuze (Thain 2005) or in the context of perception and touch technologies (Zimmer and Jefferies 2007). Under the label “Immediations: Art, Media and Event”, a research network partnership in Canada initiated as a successor of *SenseLab* (www.senselab.ca, directed by Erin Manning at Concordia University) “a laboratory for research-creation pairing art and philosophy”.

open-endedness of contemporary modernity (Tomlinson 2007, 76). Compared with the collective stories of mechanical speed throughout the modern period, it has been claimed that the immediacy of the 21st century lacks a compelling comparative narrative. A premise of this is that the emerging research field related to immediation – cultures of immediacy requires concrete case analysis within a set of general media, cultural-theoretical and methodological divergences and convergences (table 1).

The establishment of these methodological frameworks leads to *the second theoretical premise and innovative methodological step* presented in this paper: that emerging immediation – cultures of immediacy require concrete data-gathering and analysis, which are to be placed within a flexible, yet (on the level of key themes – as indicated in table 1) bottom-up set of general media and cultural-theoretical and methodological divergences and convergences (based on thousands of cases). Since there is no shared database or appraisal base upon which immediation's core creative, media and cultural features can be generally assessed, future research in liveness and immediacy will have to combine experimental and statistical as well as historiographic and qualitative methods that will provide some explanatory power for a “live” analysis of the content and contexts necessary to reveal the personal and societal effects of immediation.

The concept of immediation: main findings so far (preliminary conclusions)

1. The *concept of immediation* serves as an umbrella term for a number of emerging processes in 21st-century creative and everyday media praxis, which require a deeper and systematic understanding of what has thus far been summarised as a “cultural principle”, “condition” or “culture of immediacy.”
2. The *term immediation* suggests the assumed closure of the spatio-temporal “gap” between the agencies and the media involved, which includes a cluster of emerging cultural phenomena: a shift in the differentiation between work and home life, the shift from possession and creation to instant appropriation and the re-creation of goods and services, the permanence of shopping hours, news coverage, public and private services as well as computer-related micro-performative behaviours.
3. The *notion of immediation* aims to reach a systematic understanding of the processes underlying the aforementioned on-going closures of the spatio-temporal “gaps”. From an innovative and interdisciplinary angle, it aims to capture and understand the impacts and implications of these processes for the re-configuration of future creative practices, media frameworks and cultural sensibilities and values.
4. The *growing interdisciplinary interest* in the interrelated phenomena of *immediation* matches the apparently asymptotic, co-evolutionary spiral of perceiving and producing the immediate media present. It confirms *immediation's relevance* with respect to the related

complex interplay of social, security, scientific and economic issues, and calls for a future-focused inquiry into what into what deserves to be called the *culture of immediacy*.

5. The *status of immediation* as a new and shared, but as-yet-underestimated paradigm for the arts, sciences and humanities is emerging out of the aforementioned growing interdisciplinary interest, which again calls for a future-focused inquiry into the cultures of immediacy.
6. The *structure and historization of immediation* fulfils the task of resolving the actual lack of a compelling comparative narrative for the 21st-century cultures of immediacy. It includes the systematisation and historization of the three major *aspects of immediation* related to: a) creative praxis (closed-circuit arrangements in the 21st century); b) media frameworks (liveness in televisual cultures: mirrors, frames, instantaneity); and c) cultural prospects (real-time engagement with live streaming technologies).
7. The *prospect of inquiry into immediation* lies in a deep and systematic understanding of the closures of intervals between performance and creative and everyday audiovisual practices as well as between the human and non-human agencies involved. An examination is made of: a) the “cultural technological change” between these two closures; and b) the “double logic of remediation” founded in hypermediacy and immediacy, with respect to today's status of immediation (methodologically, theoretically [respectively, performativity, authenticity, presence] and with respect to the historiography and current state of media and cultural practices and “processing” as well as “media-adequacy”).
8. The *explanatory and predictive power* of the concept of *immediation* is designed to support the purpose of future sovereign and innovative creative and everyday media practices.

Theoretical suppositions and contribution in the literature

Three theoretical suppositions underpin this paper. The *first supposition* is that, in comparison with the collective stories of mechanical speed throughout the modern period, the 21st-century cultures of immediacy lack a comparative compelling narrative (Tomlinson 2007). This needs to be corrected by the establishment of an innovative and interdisciplinary framework of related *research areas*, which will enable a systematic analysis of the three *key themes* as displayed in table 1.

The *second supposition* is that neither human perception nor machine measurements deliver a sufficient epistemic model for assessing the preconditions and consequences of immediation. In addition, (radical) constructivist (Maturana, Varela, Riegas and Vetter 1990), media-materialistic (Kittler 1993) and post-humanistic ontologies and epistemologies (Haraway 1991a, 1991b; Hayles 1999, 2006) have not delivered sufficient explanation patterns for assessing what happens when a (human or non-human) agency “watches” or “measures” the outcomes of its own ([un]conscious)

immediate performance or behaviour (while probably changing it). The challenge posed by this alleged “bio-feedback” needs to be addressed through a careful re-examination of theories of cultural techniques with their shared assumption of a technological *a priori* (Siegert 2013; Macho 2013), on one hand, and those related to “hypermediacy”, “immediacy” and “remediation”, on the other (Bolter and Grusin 2000). We postulate that an agency- and media-adequate inquiry requires a double-strategy assessment that profits from these approaches and necessitates bottom-up checks from converging creative and everyday practices.

The *third supposition* is that the power to predict the next steps of immediation rests on the successful analysis of concrete cases, no matter how they are modelled (in the sense of “developed”). This can only be achieved when they are projected onto the foil of the converging *key themes*, as displayed in table 1. In our context, creative praxis and cultural prospects cover the key themes of contemporary closed-circuit experiments (representing “hardware”) and live-streaming technologies (representing “software”), which are connected and framed with the media frameworks related to “liveness” and agency (representing “wetware”), described in the second theoretical supposition.

Structure

The structure of this paper has been conceived in close relation to my special research areas between 2006 and 2016: 1) *Process Arts*² (video, audio, installation and performance arts, as well as virtual and (hyper-) textual cultural practices); 2) *Visual Studies and Their Boundaries*; and 3) *Art-Based Research* (especially bio-art and bio-media), all with a particular focus on providing material and conceptual bridges between the hypothesis-proof methodology of the sciences, on one hand, and the allegedly ‘heuristic’ approach of the arts, on the other, from a ‘micro-human’ perspective.³ The pioneering relevance and actuality of these research foci are congruent with the growing interdisciplinary interest in immediation and cultures of immediacy. They are expressed in a number of recent conferences and exhibitions, research networks and postgraduate, PhD and postdoctoral publications (Kholeif 2016; Cubitt and Thomas 2013; Chance 2012; Digicult et al. 2005).⁴ This paper deals with current retro-analytical interest in the history of closed circuits (CC) (Herzogenrath 2015) and takes it as a point of departure for an innovative and interdisciplinary contextualisation of live-streaming practices as backbones of future cultural, social and scientific innovation.

What consequences has this state of being ‘tuned-in’ or ‘checked-in’ to the present have for the future of creative practices, media

frameworks and cultural sensibilities and values? The urgent need for a deeper and more systematic understanding of the major forms in which immediation appears requires the establishment of a preliminary interrelated set of relations between already collected content-related findings, theoretical suppositions and newly-extracted methodological presumptions. Together, the manifestations of immediation build the *key themes* which represent the structural backbone of the paper described in chapters and sections 1.1. to 3.3.

Key themes

Table 1. Immediation – theoretical presuppositions with methodological divergences and convergences

IMMEDIATION – CULTURES OF IMMEDIACY			
Research areas (methodological divergences)	Key themes (methodological convergences)		
	1. Closed circuit (creative praxis)	2. Liveness (media frameworks)	3. Immediacy (cultural prospects)
Historization and experimentation	1.1 Creative closed-circuit experiments in the 21 st century	2.1 Process arts: media(tiza)tion and liveness	3.1 Televisual cultures: mirrors, frames, instantaneity
Analysis and synthesis	1.2 CC video and performance: liveness of (dis) embodied perception	2.2 Cultural techniques and technocultures	3.2 Live streaming technologies: immediacy of everyday media praxis
Contents and contexts	1.3 Arrangements: mapping the media fields of inquiry	2.3 Media technologies: ubiquitous (tele-) presence and dispensability	3.3 Media culture trajectories: remediation, hypermediation, immediation

1. Closed circuit (creative praxis)

1.1 Historiography of creative CC experiments in the 21st century

“The first icon of the 21st century is the closed-circuit surveillance camera” (Hawks 2005). The politics, economics and aesthetics of surveillance, tagging and control decisively affected the discourse

2. The purpose of the term is to broaden the older term of (new) media art by including different tacit understandings.

3. ‘Micro human’ does not mean ‘post-human’ here, but takes non-human agencies (bacteria, for example; cf. our on-going Big Bacteria Research Network) explicitly and concretely into consideration as omnipresent tools for rethinking relations between the natural sciences, the humanities and the arts.

4. <http://www.digicult.it/about/>. Cf. also The Live Art Development Agency (<http://www.thisisliveart.co.uk/>) and Live Art Festival (<http://www.fabrikanten.at/liveart/>).

around the so-called ‘panoptical societies of Modernism’ and, therefore, the agenda of arts, sciences and humanities over the past half-century (Orwell 1949; Foucault 1977 overview-exhibitions and conferences related to surveillance and control: LA, 1987; Cambridge, 1997; Karlsruhe, 2002; Stockholm, 2016). Today, fifty years after their introduction into the art world (1966), CC arrangements still constitute the formal-technical frames, slots or containers of performance, installation, audio, videographic and (hyper-)textual practices, labelled above as *process arts*. Moreover, CC arrangements and live streaming represent a field of contemporary creative practice that is incrementally growing and diversifying. CC designates a live (delayed, recorded or not) transmission of audiovisual signals from a direct (‘CC’) connection with the recording equipment.⁵ For the recipient, the direct ‘presence’ of one’s own live video footage is the most remarkable and, at the same time, the most disconcerting feature of this basic technology. Academic standpoints on CC reflect its historiographical relevance: in applying the term ‘feedback’ to live media art, some authors give the impression that the term applies only to those CC video installations that generate a feedback image (Schwarz 1997;⁶ Donga 1998)⁷ Others define the CC “teledynamic environment[s]” as the “only pure television art” (Youngblood 1970)⁸ while others again have highlighted “self-

visibility”, instantaneousness and televisual, deconstructive aesthetic as its most important characteristics, indicative of its artistic potential (Yalkut 1974).⁹ “Tapeless” CC video installations have also been described as the “only interesting video art” (Kaprow, 1974).¹⁰ At the beginning of the 1990s, attention was drawn to the fact that, since the 1970s, CC video had also become a dominant feature of daily life – whether as a means of surveillance in banks and public places or in the electronics trade.¹¹

Aside from this varied range of conceptions, there is consensus about the ‘primacy’ of CC video installations and performances as far as the artistic application of the video medium is concerned (Frieling 1999¹²; Rush 1999¹³). An emphasis on the methods of CC video application ‘appropriate’ to the medium in the sense of real-time transmission has remained a recurring theme (Kahlen 1980; Krauss 1978f.),¹⁴ seen also as “the perfect manifestation of the myth of avant-garde artistic practice”, and “de-materialised artmaking” as an “explicit challenge to the hegemony of the modern museum” (Ross 1995, 433) – with the corresponding cult of instantaneous experience. Both instantaneity and site-specificity have been identified and simultaneously extended to cultural and anthropological spheres.¹⁵ Over the course of the 1980s, a merging of the electronic ‘eye’ and ‘brain’ took place as video and the digital

-
5. As far as this paper is concerned, no defining difference needs to be drawn between audiovisual signals and data transmitted via cable or microwave or, indeed, any other means of broadcasting. What is key is whether the transmission is ‘point-to-point’ ([trans]local CC or Internet-mediated, etc., audiovisual telephony) or a one-way directed ‘broadcast’ or a live-stream to many reception points from a central point, which would conform to the concept of ‘mass media’ (both TV and online streaming channels). Between the two complementary usages of ‘CC’ and ‘broadcasting’, there are hybrids such as ‘site casting’ (scheduled to transmit over smaller distances), ‘narrowcasting’ or ‘cablecasting’ (referring to other short-distance network configurations) (Kacunko 2004; Auslander 2008). It can also be traced back to the early 1950s’ definition of ‘closed-circuit television’. In the glossary of a well-known book, which describes the history of the electronic camera of this period, the following definition is given, “CLOSED CIRCUIT. A television program not broadcast but confined to the studio. May be recorded if need be” (Abramson 1974, 200).
6. “Closed-circuit or feedback – term for an installation, in which the result of its production is simultaneously its point of departure, for instance, a camera, whose video image is filmed by a monitor” (Schwarz 1997, 187).
7. “Closed-Circuit – feedback, ‘geschlossener Kreislauf’. Usually understood today as the feeding back of visual signals, particularly in video installations; term employed for the process of recording a monitor image with a camera, which has just produced that monitor image” (Donga 1998, 227).
8. “The self-feeding, self-imaging and environmental surveillance capabilities of closed-circuit television provide for some artists a means of engaging the phenomenon of communication and perception in a truly empirical fashion similar to scientific experimentation. This approach to the medium may in fact constitute the only pure television art, since the teleportation of encoded electronic-signal information is central to its aesthetics [...]” (Youngblood 1970, 337-339).
9. “Video [...] is able to convey in real-time an instantaneous simultaneity of events, which can merge man’s inner and outer perceptions in a total Gestalt experience” (Yalkut 1974, 3).
10. “But in contrast, the closed-circuit, environmental videographers are trying to make use of what in the medium is not like film or other art. [...] In the last analysis, environmental (tapeless) video, the kind whose only product is the heightening of consciousness and the enlargement of useful experience, seems to me the only interesting video art” (Kaprow 1974, 95).
11. The unity of time and space and of reality and image contributed to the “direct involvement of an individual viewer [which] can lead, in the complex technology of mass communication, to an individualisation in these art works of a single person” (Herzogenrath 1994, 11).
12. “The camera and monitor, as [...] employed in closed circuit installation and performance, are considered to be the first (and thus emphatically the original) video-specific tools, [...] only in second place comes their narrative relationship to film or television” (Frieling 1999, 12).
13. In reference to early video practice, M. Rush also laid stress on the difference between the ‘immediacy’ of closed circuit video installation and the application of pre-produced videotape: “For [...] early practitioners of video art [...] [it] was video’s capacity for instantaneous transmission of image that [...] was most appealing, in addition to its relative affordability [...] the spontaneity and instantaneity of video were crucial. Video recorded and revealed instant time, whereas film had to be treated and processed” (Rush 1999, 83-84).
14. “Only here in the face of the cult of the instant experience, which one wants to relate to us, does this process as such become clearer. This cult can only be justified, when we speak of video experience, which has been processed physically or mentally in closed circuit, and has been conveyed via that medium, the transmission of which has been reacted to by a participating individual. Thus a video performance or installation is appropriate to the medium only when it makes sensible use of the effects of perception” (Kahlen 1980, 11).
15. For example, the impact of CC video among the Yanomami Indians has been explored as well. “Video, as process or as instrument, impresses the Yanomami no more than an outboard motor, a shotgun, or a flashlight. From the point of view of the Indians, television is simply yet another thing that the ‘strangers’ make, as desirable as any other consumer goods [...]. Closed-circuit or live television appeared to them no more surprising than a mirror, and the fact that the videotape requires no developing did not interest them, for the simple reason that they do not know about the cinema and its slow laboratory processing. The closed circuit and the freedom from processing, then, are advantages not inherent in video but rather in comparison with cinema; a catalysing process in our culture, but not in the Yanomami’s” (Downey 1980, 5).

computer increasingly began to demonstrate combined possibilities that had, until then, barely been researched. Meanwhile, the significance of CC video technology for the construction of later VR, MR, ER, AR (virtual-, mixed-, enhanced- and augmented-reality) immersion spaces had not been forgotten (Morse 1998, 6-7; Ross 2005, 2006).¹⁶ At the beginning of the 1990s, the CC arrangements proved a stumbling block on the way to a strict division between new computer-aided artworks and their respective precedents. The hidden presence and structural meaning of live-video cameras in computer-enhanced installations – the survival and production explosion of CC arrangements within “(new) interactive media art” – had to be conceded despite various classifications, including “interactive environments” and “interactive installations” (Dinkla 1997; Sakane 1989; Kacunko 2004a; Kwastek 2013; Seifert 2008). Demarcations could only be finally ensured by means of an inadmissible reduction of the former to its ‘self-reflective’ variants, ascribing a “mere self-mirroring of closed-circuit installations of the seventies” (cf. Dinkla 2001, 87; Dinkla 1997, 38-40;¹⁷ Hünnekens 1997; Klotz 1997¹⁸). CC video technology was recently: a) ascribed a pioneering role in the history of today’s interactive “multi-media” art (Huffman 1996, 203–204)¹⁹; b) designated as “the first generation of interactive media art” (Sakane 1989, 4)²⁰; and c) related to intensification of bodily experience (Angerer 2001, 177, 182),²¹ particularly relating to screen development without a radical break with the past. The “real-time screen” should be seen within the latter context as the output-side of the CC video system, whereby screen technology is explicitly introduced as a pre-requisite for VR, “telepresence” and “interactivity” with the “manipulation of real time” as the most remarkable feature of the “new media art” in general (Manovich 2001, 103, 94, 99).

The quoted definitions and remarks related to the role and

significance of CC arrangements mark the historiographical lineage of today’s digital media installations. Given the current phenomenon of exhibiting “old media art” and CCs (London, 1994 and 2002; Los Angeles, 1998; New York, 2001; Vienna, 2004; Madrid, 2006; Karlsruhe, 2007; Berlin, 2015; London, 2016 [*Electronic Superhighway 2016–1966 at Whitechapel*])²²—*this gratifying curatorial trend now needs to be supplemented by the establishment of a substantially updated historiographical and theoretical infrastructure, which needs to be covered by a mapping of CCs in the 21st century and their strategic localisation within emerging creative, media and cultural frameworks.*

1.2. Closed-circuit video and performance: liveness of (dis)embodied perception

The role of CC and other related tele-technologies, including the metaphor and momentum of ‘telepresence’ (Kac 1992, 1993; Manovich, 2001; Novak 2001; Packer and Jordan 2001; Grau 2001), is regarded as constitutive of the “condition of immediacy” (Tomlinson 2007, 120). In particular, the (apparent) closure of the spatio-temporal “gap” between the agencies involved needs to be addressed with respect to the conditions of embodiment (Ihde 2002). This is the most challenging task: the dynamic relation between bodily presence and its live projection or screen footage requires close examination of the effects of CC technologies on the physicality and the concepts of representation in order to close this knowledge gap. This issue has recently been reapproached as the phenomenon of the “immediacy of screen images” and described as the “physicality of an image” (Chance 2012; Chatzichristodoulou and Zerihan 2009, 2012). So far, the related conceptions of immediacy, real time and duration in experiencing (CC) videos have been mostly examined by means of selected historical examples from previous decades. Not only have

16. “It is television that first raises the problem of constructing full-fledged parallel visible worlds and linking them with our own [...] More completely interactive and immersive technologies are not different in kind – they are simply better informed about where you physically are in material space and, we might add, social space [...] Ongoing surveillance by machines is then a corollary of the feedback of data from interaction with machines [...]”

17. Annette Hünnekens also wrote about the “principle of closed circuit installation”, which she discussed in the same breath as “database” work on videodisc. See Hünnekens 1997, 22; Kacunko 2004a.

18. The founding director of ZKM in Karlsruhe, Heinrich Klotz stated that “Attached to the history of video art is the parallel history of technical invention, such as, for instance, closed circuit installation, with which it became possible to incorporate the approaching viewer into the video image – at first with a slight delay, but before long in real time as well – such that the world of the art work could apparently be identified with the real space of the viewer” (Klotz 1997, 22).

19. “In the earliest actual practice, video was used in the same way as surveillance devices are today, it was employed to keep watch over and to observe reality [...] This act – creating electronic territory and involving the viewer in it as a physical entity – is a direct predecessor to contemporary, interactive multimedia art, and immersive technology”.

20. “It has become possible to instantaneously feedback the response from the viewers to the works thanks to video cameras, sound and optical sensors (detecting devices), interfaces giving access to information, and mostly to computers which enable high-speed data processing. The use of information engineering terms, such as ‘feedback’ and ‘cybernetics’, in the first generation interactive art emphasises the inclination of the artists in those days towards new technology”.

21. “A review of the recent history of media art demonstrates, that especially in the field of video art [...] – even at the end of the 70s – a focus was placed on the body in space, the body as space, the body and its ego lost in space [...] I would suggest speaking about a new intensity in the experience of the body and beginning with the numerous examples in video and installation art, so that one can see the continuities and the new elements within this experience in the field of New Media Art”.

22. See, for example, the exhibition “Mind Frames - Media Study at Buffalo 1973–1990” (ZKM Karlsruhe 2007) and “Art and the Moving Image, 1963–1986” (Museo Nacional Centro de Reina Sofia, 2006), as well as “Acting Out: The Body in Video, Then and Now” (Royal College of Art, 1994) and “Video Acts: Single Channel Works from the Collections of Pamela and Peter Kramlich and New Art Trust” P.S.1. New York and I.C.A. London 2002. Cf. also these exhibitions: “Into the Light: The Projected Image in American Art 1964–1977” at Whitney Museum of American Art (2001), “X-Screen: Film Installations and Actions in the 1960s and 1970s” at MUMOK Museum, Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (2004) and “Out of Actions: Between Performance and the Object 1949–1979” at the Museum of Contemporary Art, Los Angeles (1998).

the earlier discussions related to what has been called the “electronic ontology of media” (Auslander 2008) and the alleged situation of ‘virtualization vs embodiment’ (disappearance, disembodiment, vanishing) (Ebsen 2013; Virilio 2009, 1991) reoccurred here implicitly; it also applies to the relationship between the body, (tele-)technology and “shrinkage” of the spatial distance, thereby questioning the status of “physical proximity” via “media proximity” (Virilio 1997; Baudrillard 1998; Cubitt 1991; Auslander 2008, 1999), which is also generalised in the theory of “proxemics” (Flusser 1991). Understood as relevant for a reconfiguration of human perception in the face of technological developments, several media and culture analytical approaches allow analogies with those about the aforementioned “time-space compression” from the social sciences (Harvey 1990). The recognised “reconfigurations” (Wagner 2000; Hansen 2004), however, require additional litmus tests on their explanatory power and generalisations. The focus of our investigation, therefore, needs a litmus test related to the proliferation of digital live-stream technologies in everyday praxis and the concrete impacts of ‘liveness’ on unprecedented emerging media-cultural and socioeconomic contexts. Moreover, this departure from the ‘here and now’ via an as-yet-unencoded “being both here and there” or “neither here nor there” (Mondloch 2010; Chance 2012) requires an inquiry into the concrete consequences of liveness of (dis)embodied perception and production at the same time. While the concern here cannot be widened either to the (historical) realm and specificities of the computer gaming industry *per se* or live projections in music performances, 3D performances and ‘live cinema’ within the theatre and performance studies (Auslander 2008; Finnäs 2001; Richardson 2012; Kelly 2007; Cook 2004; Kozel 2007; Sobchack 2004), the useful outcomes for the understanding of the “crucial epistemological break in the arena of viewer-screen interactions” (Mondloch 2010; Chance 2012, 10) will help in predicting the future of immediation via case studies of artistic, media and everyday ‘tele-presence’ and ‘tele-action’, including CC wearables and body devices as well as the related ‘new performativity’ (IEEE;²³ Wilde 2009; Mann²⁴).²⁵ The convergence of (virtual) liveness and (real) bodily experience also needs to be mapped on the theoretical plane, which is another challenging part of this first key theme and project (apart from the approach to liveness from the perceptual-bodily perspective mentioned above): the challenge thrown up by the theoretical findings here lies in mapping and exposing the permanently developing theoretical accesses. The relevance of this key theme covered by the first project, however, is already congruent with some newer

theoretical (‘new philological’) findings relevant to our approach: CC video has “meanwhile come to represent the reference medium for subsequent experiments in audiovisual and digital media”, providing with its “structural openness [...] a systematic contribution to the pluralisation of media” (Spielmann 2008, 10, 13).

1.3. Closed-circuit arrangements: mapping the media fields of inquiry

The displayed content-related categorisation of CC video installations (table 2) is derived from my mapping of the history of CCs up to the year 2000 (Kacunko 2004a, 2006, 2010, 2015) and based on thousands of historical examples, which makes it well-suited (at least, on a preliminary basis) to represent general ‘fields of inquiry’ related to CCs, liveness and immediacy. Since they still represent a gap in knowledge (also due to the lack of the systematization of a confusing number and variety of examples), they can be used as a conceptual framework applicable to the envisioned inquiry of the most significant tracking and streaming technologies as well as their potential for commercial and social innovation.

Table 2. CC video arrangements – fields of inquiry (Kacunko 2004a)

1. Subject-object relationship	Medium: mirror; metaphor: Narcissus; material: machine Vision
2. Constructions of reality	Reality and virtuality: fragment and superposition Reality and virtuality: model and construction Reality and virtuality: narration and interaction
3. System models and behavioural patterns	Silicon meets carbon: animal, human, robot and beyond
4. Game concepts and learning processes	Games – rules – learning: ludistic aspects of CC interaction
5. Data collection and monitoring	Watching of watching: media art between private and common space
6. Telecommunication	From slow-scan TV, closed-circuit TV and satellite To telerobotics via the Internet, wifi, mobiles, etc.

23. <http://ieeexplore.ieee.org/>.

24. <http://wearcam.org/biowaw.htm>. The third attempt to monetize VR technology (after the 1990s; for artistic examples from the 1960s–80s, cf. Kacunko 2004a) via Google Glass and 3D glasses belongs to this context as well.

25. One important aspect of the case studies contemplated is the convergence of the mutational nature of the digital visualisation transfer in direct telecommunications transmissions with technical and perceptual (bodily) breakdowns and disruptions in the context of “moving pictures” [.] “de-screening and re-screening” (Chance 2012, 176; cf. Kotz 2008; Dienst 1994; Massumi 2002).

The systematic categorisation of CCs by most recent examples and general development, therefore, remains an important task, the relevance of which cannot be overemphasised: the ongoing quantitative updates show that more than 50% of current Internet data traffic stems from the use of video while total digital video usage exceeded 91 % of global consumer data traffic in 2014; Internet video alone accounted for 57 % of all consumer Internet traffic in 2014 (Kaskade 2014). More concretely, strategically-posted CCTV cameras (CCTV is a television transmission system in which live or pre-recorded signals are sent as a closed loop to a group of receivers), camcorders and action camcorders (GoPro, etc.), webcams and IP (Internet protocol) cameras are becoming prevalent means of media coverage: while, in 2002, about 25 million CCTV cameras were in operation worldwide, there were almost 10 times more in 2014, with estimated growth of around 14 % from 2013–2017.²⁶

Also, the qualitative, social, cultural and economic significance of CC and online live-streaming applications plays a key role in the intersection between art, science and technology.²⁷ In its contemporary digital form, CC video is one of the dominant cultural manifestations or means of expression. Video cameras have formed part of all manner of everyday technical devices for some time. Hence, live video can barely be conceived – at least, with respect to its ‘casual’ or ‘vernacular’ usage in smart phones (including ‘front’ and ‘back’ video cameras since the iPhone 4.2, 2010ff.) – as a separate medium nowadays since it always features in a media composition as an integral element in many forms of technical and cultural equipment.

Irrespective of CC video’s meanings for art history, aesthetics and media theory, we are also currently confronted with the task of redefining its (inter)cultural significance.²⁸ Apart from the more general media and sociocultural angle (cf. part 3.), the project profits from my previous work on the quotability of CC/live arrangements, which – unlike in art history and other contexts that specialise in the description and *ekphrasis* of two- or three-dimensional “output only” devices (paintings, photographs, sculptures) (Kacunko 2004a, 2006;

Ross 1995) – always have at least three elements to be ‘tagged’ as an objectively quotable piece of information: input, output and their in-between (a “control unit”, algorithmic or not) (Campbell 1996).²⁹

2. Liveness (media frameworks)

2.1. Process arts: media(tiza)tion and liveness/presentism

The most common manifestations of liveness were often discussed in the context of the rapid delivery of mediated material through live media coverage with the aim of approximating an experienced ‘presence’ (Feuer 1983; Dayan and Katz 1992; Couldry 2004; McPherson 2006). Immediacy’s technological, institutional and self-obscuring behaviour between liveness and mediation proved *ex negativo* “the rather illusive quality of ‘liveness’” (Tomlinson 2007, 100). Immediacy’s self-obscuring behaviour is understood as a general tendency of media to remain ‘invisible’ or to obscure their mediation. Today, this feature of immediacy meets the “normalcy” of “both the mediated and the non-mediated [...] within our experience that we move between them with hardly any sense of changing gear” (Tomlinson 2007, 101; cf. Wiesel 2002). The everyday switching between these two modalities becomes quasi-‘naturalised’ in (for instance) everyday mobile phone usage, suggesting both technically and emotionally the famous closing of the (CC) gap between here/now and there/then. Projected onto the fragile foil of live performance, this apparent convergence of the unmediated and mediated in the ‘immediated’ has been confirmed in recognising the complementary – not binary – relationship between live and recorded modes of performance, leading to the conclusion that “though the defining mode of telecommunication may be digital, the quintessential mode of apprehension of mediated experience remains analogue” (Auslander 2008; Broadhurst and Machon 2006). While liveness in general was conceived as a historically contingent concept, the types of liveness mapped so far (“classic” liveness as physical co-presence, “live broadcast” as temporal simultaneity, “live

26. <https://technology.ihc.com/532501/245-million-video-surveillance-cameras-installed-globally-in-2014>.

27. Originally considered as an emancipatory or ecological medium (Ryan 1992; Rosenbach 1982; Valie Export 2003) and viewed as a medium that occupied a ‘temporary autonomous zone’ between art and activism, CC video operates in the meantime on the terrain between semiotics (‘video semiotics’ [Jimura 2003]) and politics (CC systems, surveillance scenarios, ‘cloaking devices’). Aside from its current use as a tagging technology, CC video is still regarded as the surveillance medium *par excellence* with a prominent position in the discourse linked to performativity (video dance, video theatre: Rosiny 1999; Polieri 2002). Its process-related nature is targeted, nevertheless, in the *hic et nunc*, and the role it has played historically and continues to play currently in the development of video games makes its cultural range especially clear.

28. It cannot be adequately described either as a “console of experimental media art” or as a “delivery service of virtual intercourse” – or even as an “archive of individual biographies” or a “cinematograph of the amateur” (Goddard) – it remains something more than the sum of its possible attributes (Adelmann et al. 2002). As a “mirror machine” (Marchessault 1995), CC video is not merely a medium that can create self-generating visual frames as a feedback. As a medium of speculative seeing and hearing (Kacunko 2012b, 2016), it remains a medium that continuously gives feed-forward and feedback in its discourse, thus re-generating it. It is particularly this comprehensive context that required appropriate and fresh theorising of video as a “reflexive medium” (Hornbacher 1985; Spielmann, 2005; Kacunko 2004) including its ubiquity in urban space (media facades [Sauter 2004]) and remotely-situated landscape web cameras (Hays 2012; Markonish 2008) and other forms of telepresence.

29. This quasi-cybernetic model sometimes supplements rather binary correlations between embodiment and virtuality, analogue and digital, continual and discrete, signal and data as they appear in various models of media materialism (Kittler 1999; Ekman 2013; cf. critics in Kroker 2001, 2014; Weibel 2000), including the dialectic of converting/decomposition (analogue principle) and transcribing/resolution (digital) (Binkley 1993). – In an independent development of hardware and software components in connection with ‘visual interfaces’ (live video cameras) since the 1980s/1990s, CC creative praxis offers arrangements and solutions with the advantages and inherent features of real-time, feedback-capable analogue and digital media to relate to each other. Contemporary media frameworks provide cultural prospects and the need for a better understanding of the future usage of instantaneity in daily life as well.

recording”, “Internet liveness”, “social liveness” and “website ‘goes live’ liveness”), with their corresponding characteristics and cultural forms, roughly designate the changing variables in the temporal and spatial co-presence of the agencies involved and, therefore, change the tacit understanding of live and mediated, real and recorded, present and represented (Auslander and Couldry, 2004). This ‘de-constructive’ approach to liveness confirms the requirement that liveness also needs to be examined within specific sociocultural contexts (Auslander 2008, 222). This widened usage of “mediatised” (performance) (Broadhurst 2006; Auslander 2008; Baudrillard 1998; Jameson 1991) stands at a critical distance to the spatio-temporal ‘presentism’ within theatre and performance studies (Phelan 1993; Fischer-Lichte 2008), the latter differentiating a liveness related to simultaneity and co-attendance, positing it as the necessary precondition, constructivistic-cybernetic or “autopoietic feedback-loop” while opening itself up to the aforementioned forms and modes of process art and their ‘diachronic synchronicity’ of enfolding the mediated ‘now’ and ‘co-presence’.

This ‘impasse’ between the ‘constructivistic’ and ‘essentialist’ approaches to liveness under media and especially live-streaming conditions designates not only the political, disciplinary or methodological choices that mark our field of inquiry: this alleged ‘impasse’ has produced and still produces knowledge gaps that need

to be filled with a theoretical and methodological framework that departs from the ontology of televisual immediacy irrespective of its disciplinary context. Process art and CC video, in particular, appear as important, cumulative fields of creative audio-vision, which questions the status of the traditional ‘image’. Since the second half of the 20th century, the coincidence of ‘image’ and ‘liveness’ has so radically altered our experience of time and space that a new term – “real time” – was coined to describe “an image existing in the present tense, parallel with unfolding experience” (Viola 2010; Jones 2006).³⁰

The need for filling the methodological and theoretical gaps between ‘presentism’ and virtual ‘constructivism’ is also justified when ‘presence’ is regarded in the context of (the philosophy of) processuality. Although the latter does not provide the central focus of my project,³¹ it must be mentioned that liveness and presence as essentially contested concepts have also been used as a theoretical framework for a historical examination of digital interactive art. It was understood as creative practices that merge traditional modes of performance and visual arts as well as liveness and presence. The modes of liveness are combined: (1) human-computer interaction; (2) “symbolic liveness” (situated within the diegetic realm); and (3) “technological liveness” (based on algorithmic processes), on one hand, and the modes of (technological) presence, on the other, based on the immediate accessibility or readiness for interaction

30. The coincidence of ‘image’ and ‘liveness’ is just an element in a potential “real time” situation, which need not be seen as collapsing into an indeterminate unity: “For technophobes who blame technology for the collapse of the public sphere, liveness may be a last vestige of authenticity – seeing and/or hearing the event at the precise moment of its occurrence. The unmediated is the immediate. For technophiles, liveness defines technology’s aspiration to simulate the real in real time” (Diller and Scofidio 2002).

31. The processual nature of the phenomena framed here raises additional questions and provides insights into larger epistemological processes and philosophical aspects of time. The assumed non-differentiability of the noumenal and the phenomenal as well as the real and the virtual (Deleuze 1985; Latour 1987, 1988, 1999, 2005) provides attempts to liquidate epistemology by dissolving representation, while being recurrently challenged by ‘presence’ and ‘liveness’ in their bodily and/or screen manifestations. The transcendental concept of con-temporaneity in which the present is increasingly characterised by an asymptotic co-presence of different ‘now’(s) labelled as the “disjunctive unity of present times” (Osborne 2013, 17; Kwastek, 2013). This “archaeology of contemporaneity” seeks to establish a material conception of time and the con-temporary, initially referring to the Internet as the medium of contemporaneity *par excellence* and thereby connecting present contemporaneity to digital media and technological conditions, based on concepts of anachronism (Didi-Huberman 1999). This addresses one of the important unresolved issues facing the new realisms and materialisms, which seek to depart from the impasses in the thought of Husserl, Heidegger, Bergson, Sartre, Derrida and Deleuze. The central moment of temporality in their philosophical work called for a ‘realistic’ retro-analysis of the respective concepts and of contemporary cultural, artistic and scientific manifestations (Bryant et al. 2011, 17). However, it seems that the more recent theorists of speculative realism and materialism have also failed to theorise the implications of succession for their object-oriented perspectives. Between the two positions floats the increasingly theorised field of visual images and pictorial representation with comparable challenges when confronted with succession, process and temporality. What is still lacking is a reconsideration of image discourse with respect to the media and allied processes within the context of immediation (cultures of immediacy). Additional discussions about the ‘present’ in a post-hermeneutical context (epiphany, presentification, deixis) can be found especially in Gumbrecht (2003, 2014).

The concept of process art exhibits a more complicated relationship to process philosophy as it was conceived by Alfred North Whitehead (1861–1947) and to his “epochal theory of time”, which the English philosopher and mathematician devised between 1925 and 1929. The concept of presentation as a subjective experience of what is perceived was countered by him with a concept of representation, which conveyed repetition in the form of an archetypal image relationship. Whitehead argued for the latter. The supposed impossibility of distinguishing between reality and fiction as a procedure alien to the nature of intuition (Croce 1930) was, thus, confirmed by Whitehead on a philosophical level. The ratio of the immediate experience of time, “presentational immediacy” as he puts it, is interrelated, I would argue, with the perception of process art. How, then, can this relationship be interpreted as a continuum of extensive relations, and how might they be made detectable by the senses and be reproducible for an outsider? Incidentally, this question addresses the decisive methodological claim that only reproducible subjects, objects and relations can be the subject of a scientific approach. I will seek to verify or reject the answer to this question in what follows, making reference to corresponding concepts and phenomena. Whitehead’s notion of ‘presentational immediacy’ as discussed in his *Process and Reality* (1929) should be understood, within the context of the perception of process art, not as representation but as presentation. We are not dealing here with the reproduction of an image. What is perceived as an ‘image’ is shifted relative to its context. Hence, the term ‘presentation’ hints at what we call ‘experience’ while, for Whitehead, the latter always represents an emergent, ‘creative’ process, which reveals respective ‘subjectivity’. It needs to be emphasised that neither Whitehead nor his contemporary adherents (Stengers, Shaviro, etc.) can be explicated here since the idea of art and culture as an expression of the inner self and similar concepts cannot be the foci of investigation. Harman, for instance, qualified Whitehead’s process philosophy as comprising static instances. Likewise, neither can investigation deal with process art and philosophy in merging the thought of Whitehead and Deleuze, as Isabelle Stengers has proposed in her “cosmo-politic” plea for a “speculative constructivism” (Stengers 2008), or in the ensuing calls for a joint ‘reading’ of Whitehead and Deleuze, as proposed by Stephen Shaviro (Shaviro 2011).

(Kwastek 2013). This differentiation between the actuality of liveness and potentiality of presence in the context of interactive art reflects the aforementioned ambivalence between live and recorded and/or mediated, which is now located in hybrid practices of digital-based interaction. *In order to explain the emerging creative and everyday practices envisioned, future work in this field must found its conclusions on a wider base of cases, seen through an additional theoretical lens of human and technological interactions as representatives of human and machine agencies.* This is important in order to avoid the conclusion that the modes of liveness have already been well-defined and have therefore become unchallenged. By regarding liveness as a machine's responsive agency – a property not restricted to humans, diverse authors refused to draw rigid distinctions between non-human behavioural situations and human cultural ones (Auslander 2008;³² Morse 1998; Hayles 2006, 1999; Davis 2011). They provide – by all the differences they represent – a specific line of thought that aims to induce (among other things) a co-evolutionary spiral of human and non-human consumption and production of the immediate media present.

2.2 Culture and technique; co-evolutionary paths of techniques and agencies (cultural techniques and technocultures)

Therefore, immediation is understood as the closure of intervals between performing and visual arts and, more generally, between production and consummation/contemplation. Between these two closures, the “cultural-technological change” (Tomlinson 2007, 80) between human and non-human agencies needs to be examined since, although widely discussed, this change still represents one of the most challenging tasks for the humanities and sciences. Projected onto the disciplinary foil, it became clear that the actual sciences are operating between the mechanisation of the living (paradigm: genetics) and the animation of technology (paradigm: cybernetics) (Kacunko 2015; Hauser 2016). The term *technoscience* (Latour 1987, 1988, 1999, 2005; Haraway 1991b; Hayles 1999; Costa and Philip 2008; Reichle 2009) describes this transformation in which the degree of equality between human and non-human actors has apparently transformed the alleged bifurcation between the ‘two cultures’ of the humanities and the natural sciences. The comprehensive historical and theoretical conceptualisations and mapping attempts between ‘live’ art and ‘life’ art (bio-art) had been placed in this context of an

emerging interdisciplinary discourse (cf. Weber 2003; Hauser 2003; Kacunko 2004a; Whitelaw 2004; Reichle 2005;).³³ The theoretical concept of cultural techniques that originated in Germany (Kittler 1993, 1999; Macho 2013; Siegert 2013; Krämer and Bredekamp 2003/13]) has recently been set in relation to other media-materialist and post-humanist research contexts from the English-speaking world (Haraway 1991a; Hayles 1999) in an attempt to “overcome certain biases and impasses [...] associated with the work of the late Friedrich Kittler (Winthrop-Young 2013; Geoghegan 2013). The methodological potential of the nexus of cultural techniques (seen as a technical *a priori* of culture) and technocultures (with their similar but rather vernacular angle) has not yet been described and exemplified on the basis of a systematic body of cultural practices, which we regard as a growing knowledge gap that needs to be filled. In order to meet the challenge of accelerating change and to fill the permanent, growing gap between immense media production-consumption (of immersion) and its systematic reflection, the focus of future research in this area needs to be employed to describe the interactions between humans and the media and “to account for basic operations and differentiations that give rise to an array of conceptual and ontological entities which are said to constitute culture” (Winthrop-Young 2013). The cultures of immediacy in the sense so far introduced offer an exceptional, yet central ‘case’ on which McLuhan and ‘reversed McLuhan’ approaches to the primacy of humans or their used prosthesis and gadgets may serve to (dis)prove the applicability of the actual case studies in question. Especially within the humanities, research dedicated to the cultural techniques of (self-)observation offers a necessary supplement to research taking place in the sciences (microscopy, telescopy, diagnostics). Interdisciplinary initiatives reflect these needs and make them increasingly transparent for future research (Steiner and Veel 2015). The inquiry of media (art) studies into liveness is designed to close the corresponding gap between the immediacy of image and the image of immediacy. Some of the most important forays of the media artists and activists of the past two decades have consisted of explorations in this direction, constituting a trend in the ‘Roaring 1990s’ with a focus on ‘invisible’, ‘natural’, ‘transparent’ or ‘intuitive’ interfaces. While recent interface-focused research shows that the interest in the ‘ubiquity’ of digital technology, born out of a mostly military rationale, still attracts research programs (Wilson 2002; Pold and Andersen 2011; Pold and Hansen 2006; Sommerer and Mignonneau 1998,

32. “What I am suggesting is that any distinctions need to derive from careful consideration of how the relationship between the live and the mediated is articulated in particular cases, not from a set of assumptions that constructs liveness as an ontological condition rather than a historically mutable concept and the relation between live and mediated representations a priori as a relation of essential opposition” (Auslander 2008, Kindle Location 1343).

33. These interests were accompanied by an avalanche of new scientific studies on the genetic basis of human behaviour (which brought Bateson's ecological aesthetics [Bateson] and the aesthetics of recursion back into play), questions related to the concepts of culture (Guddemi), representation and information as well as to links between complexity and cognition, consciousness and information, which appeared in both live and life-performing art as models and micro-systems best suited to an experimental approach to both vision and cognition. With respect to anthropology (Rappaport), molecular biology (Bruni) and semiotics (Pierce), the issues linked to the observer within real and mediated environments have opened enquiry into what Otto Rössler described in his *Endophysics* as an attempt to approach the observer question from the perspective of modern and quantum physics.

2001, 2008; Ekman 2013), in parallel research into the ‘personal’ usage of the same technologies (Shirky 2008; Lasén 2004), the rise of user-created content in social networking systems (Facebook, Cyworld, Xiaonei, Friendster, Bebo et al.) has sparked a new focus on “vernacular creativity” (Burgess 2007, 2008), authorship, labour-leisure and, particularly, intimacy-immediacy transformations.³⁴ *In order to close the emerging gaps of reflectiveness in this central field of contemporary experience, future research in this field should try to articulate recommendations for the future of sovereign and innovative media practices.* Conditioned by immediation through “participatory media” (Jenkins 2006), the merging of production and consumption in media-cultural practices provides recognisable patterns of behaviour from top-down industry and start-ups as well as user-created contents and contexts-patterns, however, which require the methodological scrutiny described above if the current heuristic technique is to be channelled into a more diagnostic and transformative direction.³⁵

2.3. Media technologies: ubiquitous (tele)presence and dispensability

Within this context of our intimate and immediate involvement with tele-technologies, “we need to frame an analysis of immediacy in relation to the sphere of consumption” (Tomlinson 2007, 121). Closure of the gaps between desire, demand and delivery manifests itself first and foremost through ambivalences of telepresence and dispensability, centrality and peripherality, convenience and obligation. Again, these ambivalences represent the knowledge gaps that need to be addressed in concrete contemporary cases as proposed here. If performances arbitrate as commodity (Auslander 2008) then liveness may, in its indefiniteness, serve as an ultimate angle of solidarity with this commodity at the moment of the latter’s fall. The centrality of re-enactments and restaging in creative and everyday media practice once more brings to the fore the methodological incompatibilities between the mediated and mass (re)produced (re-tweeted, etc.) *hic et nunc* (Goldberg 1979; Phelan 1993; Molderings 1984; Jones 2006; Jalving 2010; Sayre 1989; Fischer-Lichte 2008; Auslander 2008). This is also why the expressions for different

media-induced contemporalities prompted, in particular, by economic and communication processes, are sought and found in “media pervasiveness” (Goriunova 2012), “media ecologies” (Fuller 2005, Fuller and Goffrey 2012) and concurring concepts related to Internet Art (cf. early reviews by Greene 2004, Stallabrass 2003, Baumgärtel 2001, et. al.). These positions require a suitable theoretical and methodological framework as well as a case study as proposed here.

3. Instantaneity (cultural prospects)

3.1 Televisual cultures: mirrors, frames, instantaneity

The observed media frameworks of liveness in the televisual, artistic and performative context have indicated the increasing implication of electronic communications and media systems in the constitution of everyday experience. This “telemediatisation” of culture needs to be considered foremost among the factors that shape the cultures of immediacy. Although all kinds of “telemediated activities” such as watching TV, browsing, scrolling, clicking, texting, etc., belong to their scope, the focus of our investigation remains on the most relevant and wide-ranging audiovisual communication and surveillance tools and services. The ‘domestication’ of these emerging tools and their power to shape and even constitute experience will be surveyed with respect to their impact on the future (Kacunko 2004b). This televisual-induced “condition of immediacy” (Tomlinson 2007, 80, 96) includes a cluster of emerging cultural phenomena including the shifts mentioned at the beginning of the Section a, associated with a shift “from an effortful speed to an effortless mediated delivery” (Tomlinson 2007). These implications of immediation within production and consumption practices under the condition of their convergence, therefore, need to be explored at the moment of their very emergence – the need to fill this ever-growing gap of knowledge is the main purpose of our project as well as its main challenge. This applies to the increasing consumer and DIY market and the value of immediation in the sense of instant, ready-made solutions in creative and everyday practices.³⁶ The (inter-)related phenomena and concepts of frames, mirrors, and (audio)visual ‘instantaneity’ may be regarded as blind

34. The immediacy relationship between the personal, private and public is being established and dominated by “affective technologies”; whereas research interest focuses either on the human agencies or the technology (Shirky 2008). The popular re-mediations of older media practices in the digital networked realm (*renga* [networked poem performing / writing], *keitai shōsetsu* [mobile phone novels]; Kacunko 2009; Hjorth 2009) made their movement from artistic to more popular contexts (and vice versa) but not without making an impact on twenty-first-century paradigms for creative practice and labour. Within the context of technocultures (Latour 1987, 1999; Fuller 2005), a diversity of creative and everyday practices seems to “contest didactic models of the digital divide in terms of the haves and the have-nots. Indeed, within twenty-first century techno-cultures we are seeing new forms of work and class paradigms in which the ‘have-less’ increasingly become the norm” (Hjorth 2009).

35. Nevertheless, the rather descriptive designations such as, for example, “playbour” (Kücklich 2005), “prod-user” (Bruns 2007), “prosumer” (Toffler 1980), “vuser” (Rogala 2000) require more ambitious conceptualizations of immediation in the state of its very becoming. (cf. 3.1)

36. The status of the electronic ‘image’ with its absence of memory and its principal indistinctiveness between the live and the recorded influences the aforementioned processes directly and decisively (Heath and Skirrow 1977; Cavell 1982). The fact that they occur, act, or accomplish something without loss or interval of time and their relatedness to the immediate past / here and now busy users and strategists too much with immediate concerns to worry about the (near) future consequences. And this, again, requires additional investigation into the convergence of the cultural techniques of immersion and reflection.

spots of visual culture's cornerstones, 'visuality' and 'visibility',³⁷ calling for a 'televisual culture' supplement. The project needs to take the semantics of dissolution related to the mirrors as a point of departure for a discussion about the 'image' within a pragmatics of performativity (table 3).

Table 3. Televisual culture's core areas as visual culture's threefold delimitations (Kacunko 2015)

FRAMINGS	MIRRORS	INSTANTANEITY
Describing diachrony	Comprehending the conceptual	of image/image of instantaneity
Visibility, visuality and narration	Materiality and conceptualisation	Here and now
Syntax of Dynamisation	Semantics of dissolution	Pragmatics of performativity

Since the mirror in its seemingly paradoxical function as an "asemiomatic sign" or "rigid designator" (Foucault 1972, 1977; Eco 1988; Kripke 1980) seems ill-suited as an agent for the 'signifying practices' in the representation context of cultural studies (Evans and Hall 1999), the question arises: how should this unsuitability of the mirror be explained when one is reminded of today's electronic self-reflection

and extrinsic reflection via mobile phones (*selfies*, etc.)? On the other hand, it must be acknowledged that the delineation attempts related to mirrors and images apply to those of frames and images as well (Friedberg 2009).³⁸ It is fair to say, specifically with process arts in mind, that greater and wider attention to and assessment of the spatio-temporal and audiovisual dimensions of framings are crucial if we hope to do justice to recurring and emerging case studies.³⁹ Our objective to gain a greater understanding of immediation at the place and time of its very emergence needs to be matched by applying (and developing) theoretical and methodological frameworks directly to the central contemporary cases of immediation, which are summarised in the next section 3.2.

3.2. Live-streaming technologies: the instantaneity of live tracking and measuring, productiveness and receptiveness

The Internet has fundamentally changed the realities of the distribution of knowledge and dealing with everyday practices as well as cultural heritage. In the age of analogue perception and digital processing, the process arts have become a significant part of networked societies. The videographic, audio, installation and performance arts, as well as hypermedia cultural practices (all kinds of Internet-generated 'material', including live and interactive events), have become omnipresent even as they increasingly interpenetrate each other.⁴⁰

37. The following chronologically-ordered readers and critical comments include additional primary literature and early texts (quoted elaborately in Kacunko 2015): Fausing and Larsen 1980; Bryson, Holly and Moxey 1991; Jay 1993, 1998; Jenks 1995; Cartwright 1995; Jay and Brennan 1996; Bird et al. 1996; Burgin 1996; Davis 1996; Foster 1998; Elkins 2003; IMAGE 2005f.; Grau and Veigl 2011; Rimmele and Stiegler 2013; Walker and Chaplin 1997; Hall 1997; Mirzoeff 1998; Barnard 1998; Heywood and Sandywell 1999; Doy 2000; Jensen et al. 2000; Jacobs 2001; Barnard 2001; Sturken and Cartwright 2001; Carson and Pajackzowska, 2001; Holly and Moxey 2002; Jones 2003; Crouch and Lübbren, 2003; Dikovitskaya 2005; Rampley 2005; Van Eck and Winters 2005; Kacunko and Leach, 2006; Von Falkenhausen 2007; Davis 2011; Sachs-Hombach and Schirra 2013; Rimmele et al. 2014.

38. The frame-image relationship appears especially in the context of the informative and instrumental aetiology of images. In particular, this relationship contains the possibility of generalisation that recognises a secularising or religious or magical function of the frames, and even their presumed constitutive role in creating an 'artwork' (Bredenkamp 2010, 2013; Belting et al. 2013). – The technological and institutional (professional/stylistic) qualities of liveness mentioned (2.1) feed here into the "third and most general sense", one "in which media obscure their mediation", that "telemediated experience [which] now inextricably intertwines with direct experience in the 'flow' of everyday life" (Tomlinson 2007, 100). To give a stored image a conceptual frame will, under conditions of immediation, be possible only within an exegesis that addresses eye and ear and/or eye and touch, so that the 'image' now appears either as a frozen potential of performance or as synaesthesia gone mute. It stands in contrast with the mirror, which assumes the status of a medium facility or meta-medium of visual transference, which encounters its only media and operative limitation within the analogue or digital repository media.

39. Since the material and the implicit media qualities of frames and framings lead beyond both 'visibility' and 'visuality', both emergence and perpetuation of the 'frame flow' (ergodicity) must pose questions – in particular, as to increment and process. It is striking that attempts to adopt for process art the technique of conceptual transfer, habitual in the linguistic and diachronic realm, seem to retain earlier synaesthetic ambivalence without resolving questions past or present that arise from the specifics of the medium at hand. Given the core media quality of videographic immediacy, that omission seems all the more surprising. – The present aim in reconsidering framings within the media and diachronic contexts outlined is not to reiterate known conclusions reached by media and art history studies (Spielmann 2005; Kacunko 2004, 2016; Frohne 2008) or those drawn from High Modernism (Greenberg et al.) in respect of media specificity. Instead it is *to envision the framings performed between media and the agencies employed*. – To explore the audiovisual spatial and temporal frames means shifting the focus, as it were, from ideal or implicit beholders (Kemp 1992, 20) and their supposed intuitive Kantian and, later, 'intersubjective' states of mind and to investigate automatic and habituated 'self-generated' frames by considering 'explicit' and 'interobjective', i.e., describable and communicable frames of reference (Hrubeš 2008).

40. At the same time, notions such as the 'performativity of archives' or the 'archive as an event' reflect another reciprocity: that we experience the world as a narrative while, from the perspective of digital ontology, the so-called new media objects (DVDs, Blu-ray discs, etc.) can no longer be regarded as narratives like a novel or cinema since they are just databases organized by algorithms, as has been claimed since the mid-nineties (Manovich 1997, 2001). Regarding this apparent contradiction, we are very well aware of the need to organise our digitised data properly according to non-recursive rules. From the digital perspective, this is how to get the added value produced by the cross-reference possibilities of (for instance) relational databases. Meanwhile, we need to organise all kinds of computerised –increasingly, live-streaming – collections according to our analogue (sensual, aesthetic) experience, particularly when we need to reflect and understand how this experience is being structured anew in everyday processes and the material world around us. The keyword 'Performing Archives' delivers an important cross-reference to the concept, which has been performed and reflected by different members of the Institute of Arts and Cultural Studies at the University of Copenhagen. In 2008, a former faculty member of the Department for Art and Cultural Studies (IKK), Solveig Gade, received the Routledge Prize in the context of Psi (Performance Studies International), a professional association founded in 1997 to promote communication and exchange among scholars and practitioners working in the field of performance. In the spring of 2009, Solveig Gade established an informal study group, *Performing Archives*. The project focused on the archive as both visual databases and structural systems contributing

No matter which way the supporting policy on the local, national and international levels may go in the future, the present state of affairs shows unmistakably that the fields of expertise linked to the diversity of live-streaming arts and everyday practices belong to the key performance indicators of current research. The individuality, marketability and technological efficiency of current media production and consumption are (critically) regarded as the main characteristics of “hypermodernity” (Lipovetsky 2005). Understood as the successor of a rebellious, hedonistic “presentism” (which itself replaced the original counter-cultural celebration of *carpe diem*), this “second generation presentism” is, in contrast, driven by personal performance and haunted by various uncertainties regarding the future. Manifested in hyper-consumption and framed by “hypercontrol” (Bogard 1996), the promise of a euphoric present – indeed, the pre-eminence of the present – constitutes the “prosumer’s” ecosphere today (cf. 2.2). Neither the rhetoric nor the matter-of-factness of the quoted media and cultural context shifts alone possess the explanatory power to predict the future fusion of programmed and live content in their creative and personal use. This is why the context of instant audiovisual (tele)communication as obligation and as convenience needs to be examined in the context of individual ‘tuning’ and ‘checking in’ with ‘significant others’ – seen from a critical (Lipovetsky 2005, Groys 2005, Bauman 2005) and rather conciliatory perspective (Tomlinson 2007).

Therefore, the mapping of contemporary CC video arrangements (1.1–1.3) needs to be complemented with a mapping and analysis of current and emerging live-streaming apps used in everyday practices. The top social networks for real-time engagement (Meerkat, Google: You Tube Connect, Facebook: WhatsApp/Facebook Live/Instagram, Microsoft: Skype/Windows Live Messenger, Twitter: Periscope/Vine,

Yahoo! Messenger, Amazon: Twitch) are experiencing a dynamic development within the context of the growing number and variety of developing instant messaging clients with an audiovisual streaming function (including Snapchat, aMSN, Ayttn, Ebuddy, Empathy, Gajim, IBM Lotus Sametime, ICQ, Jitsi, Kopete, Messages, Miranda IM, Pataalk, Pidgin, QuteCom, Tencent QQ, Tox, Trillian, Wickr).⁴¹ The emerging fields of usage, such as footage shot from drone videos (Lind and Rankin, 2015), need to be included in this mapping, which is itself supposed to simultaneously remap previously formulated fields of inquiry into CC video arrangements⁴² (1.3).

This future project also needs to contextualise streaming, server-based apps-environments and related behaviours with the simple software webserver as well as live streaming and peer-to-peer (P2P) technologies (video-conferencing, integrated solutions from Microsoft, Adobe, Real or Emulive). Streaming media technologies (Flash Video Streaming, FLAC, MP3, MP4, Nullsoft Streaming Video, Ogg, QuickTime, RealMedia, Windows Media) will be regarded in the context of the streaming software and server (Catra Streaming Platform, Darwin Streaming Server/QuickTime Streaming Server, FFserver, Helix Server et al. and free/open-source software such as Icecast2, Jinzora Broadcast-Serversoftware, LSCube/Feng MediaTomb, VideoLAN Server, Wirecast, etc.) and the important streaming codecs such as Apple’s Quicktime, Microsoft’s WMA, ASF, Real Networks’ Real Audio and RealVideo codecs. In a limited range (due to ongoing international negotiations and standards), emerging (not historical) legal questions need to be considered as well.

Finally, future research would need to contextualise the emerging research within the field of immediation itself to envision the state of the art of R&D in 2020–2030. One focus should be set on one of the Internet’s fastest growing trends, called “Deepstream”.⁴³ In its initially

to the renewal of ontological approaches to performance studies and visual culture. A particularly important aspect of this research concerned the institutional and political structure provided for culture and art to develop within. This seems to have created some momentum: the same year saw the appearance of Simone Osthoff’s case study, *Performing the Archive* (Osthoff 2009), and an exhibition bearing the title, *Performing the Archive*, which presented what were at that time innovative space- and time-based interfaces as access to online media art archives, Netzspannung.org – Performing the Archive (since 2007) [http://www.netzspannung.org]. More about these contexts may be found in the full text online reader *Sustainable Archiving of Born-Digital Cultural Content* at: http://issuu.com/virtueelplatform/docs/archive2020_def_single_page.

41. A comparative investigation has been scheduled of interfaces, features and functionalities (contextualisation of live feeds/tagging and localisability, scheduling, on-air notice, gamification, viewer feedback, GPS features, replay, etc.), emerging indicators of level of active user/growth in user engagement on iOS and Android devices (in the case of Periscope, a nearly 200% increase in ‘time watched’ from 40 years to 110 years in a period of seven months indicates the growing popularity of the platform) and the monetisation strategies in relation to the rapidly intensifying competition and ongoing developing expectations in the field of business (a survey from Cowen and Company, published in Q1 2016, estimates that US digital video ad spending, at \$9.9 billion in 2016, will reach \$28.1 billion in 2020 [also producing live streaming video events]).
42. In a range limited to the emerging contexts of locative media and (aspects of) distributed computing (from service-oriented architectures (or SOA-based systems) to multiplayer online games and peer-to-peer applications), the mapping and analysis relevant to immediation in the respective contexts will also be supplemented.
43. For anybody who is tuning into live streams, the major challenges lie today in: (1) finding the contextual information around particular events and topics; and (2) aggregating the content search for other live streaming services. These problems represent a continuation of both artistic-creative and everyday online audiovisual contents within the context of text-based research engines and (mainly closed) online (media) art archives and repositories. Pi’s approach to the archives and databases of media art goes back to the early 2000s when many researchers all around the world, working along parallel tracks, invested a substantial amount of hope, work, and resources to give a practical answer to the described need. A short list of the attempted projects includes: Ars Publica, Archiving the Avant Garde, Furtherfield, ArtNine, Art-Place-Technology (Archives), Culturebase.net, E-artcasting, Datenbank der Virtuellen Kunst, New Radio and Performing Arts Inc. (NRPA), Digitalcraft.org, DigiArts (UNESCO portal for Media Art), medien.kunst.tirol, Runme.org, Netzspannung.org, Institute for Distributed Creativity (IDC), Intute: Arts and Humanities, Die Patinnen e. V., Medien Kunst Netz, ACT, Curatorial Network, KUNSTNETZ NRW, tesla, Nettime, The low-fi Net Art Locator, Ljubljana digital media lab (Ljudmila), Video Data Bank, Video Art Denmark, Vektor, Inside Installations, Variable Media Network, Run Me, Heure Exquise, Gallery 9, Turbulence, Web3Dart, Foundation Daniel Langlois/CR+D Database, Whitney Artport, Electronic Arts Intermix, Digital Curation Centre (DCC), Curatorial Resource for Upstart Media Bliss (CRUMB), Digital Game Archive, Cinovid, Museum 2.0, NetBehavior – A Networked Artists Community, PORT: Navigating Digital Culture, Capturing Unstable Media/V2, CACHE, Ars Electronica Archive, Media Matters

launched research and education context (MIT's Center for Civic Media at the Media Lab: "Deepstreams are livestreams that people have enhanced with great content like images, tweets, and news stories"), the "Deepstream" focus also promises methodological openings when related to some specific problems of live-stream experiences, when users attempt to get involved contextually with actual live content by trying to second-screen a live stream (i.e., opening up browser tabs or checking the related Twitter feed, etc.) – a phenomenon that can be regarded as an important emerging form of "hypermediacy" – a collage-like (de)composition of images, footages and experiences (Bolter and Grusin 2000; Ekman 2013; Hauser 2016).⁴⁴

The live streaming practices correspond to the three key features of the condition of immediacy: ubiquity, effortlessness and speed, which affect the space and time closure of the gap between events and their media representations, providing the models for broader assumptions of instant and 'effortlessly' achieved delivery and feedback (Tomlinson 2007, 131, 142). Many of the features of live streaming build a case that the chosen mapping fields of contemporary practices work well as a model for a broader investigation into immediation, while the latter requires a re-contextualisation within the trajectories of media cultures.

3.3. Media cultures' trajectories: telemedisation, remediation, hypermediation, immediation

The wider context of "hypermodernity", discussed mainly within the social sciences (Lipovetsky 2005), has been partially discussed within the confined media culture context by using the concepts of hypermediacy, immediacy and remediation, although these are self-restricted in their explanatory reach as "practices of specific groups at specific times" (Bolter and Grusin 2000). Future inquiry should aim at reframing these concepts and the actual content they cover. While the two proposed cases – current creative CC audiovisual arrangements and everyday streaming practices – serve well to illustrate the assumed 'fluid' relations between 'old' and 'new' media (like the remediation of 'new media' by 'old media'

and vice versa [Vanderbeeken 2011]), it seems (at this preparatory stage of investigation) that both the proposed features of and relationships between immediacy, hypermediacy and remediation offer alternative conclusions due to the apparent narrowing-down of the focus, supplemental methodology and the actuality of the cases in question. The "logic of transparent immediacy" has been regarded in the context of the development in the 1990s of immersive VR applications, (invisible) interface research (Sommerer and Mignoneau, 2008; Fleischman and Strauss 2008) and "interface criticism" (Pold 2006, 2011; Bodil Thomsen⁴⁵) as well as the promise of "disappearing the medium", "interfaceless" interfaces (Bolter and Grusin 2000) or the "invisibility of the medium" (3.1). The elements of collaging the contents have been linked to "hypermedia" practices ("windowed-style" fragmentation, indeterminacy and heterogeneity), "suggesting an 'end' found in the principle of "remediation". The focus, however, was set (if not restricted) relatively clearly to the brand-actual "immediacy in computer graphics" and its means for "achieving immediacy", meaning the achievement of (re-)presentational goals in different (art) media. In effect, the "remediation" principle and its practices come quite close to what are best known in the context of digital gaming (but also in installation and Internet art archiving and museum and exhibitions) as 'emulation' practices (Kuni 2006 Leach 2006; Spielmann, 2005/8). This "double logic of remediation", founded in hypermediacy and immediacy (Bolter and Grusin 2000) needs – especially with today's (status of) immediation and its required definition updates – to be revisited methodologically, theoretically (with respect to performativity, authenticity, presence) and with respect to the historiography and current state of media and cultural practices and "processing" as well as "media-adequacy" (Knaller 2006; Winkler 2015; Hauser 2016). Understood as "transformation imagery", CC/(live) video "denotes the transition to the digital simulation image" and, as a "reflexive medium", it "produces transformative forms of pictoriality, but no images... [With its] media-specific features of processuality and transformativity, [it] is effectively predestined to play a decisive role in the intermedia context of computers' development – and of the more complex hypermedia" (Spielmann 2008, 4, 5, 6). As

-Tate Gallery ArtDeCom, MuSe, Bildrausch, CCS BArd, Artnetweb, Electronic Literature Organisation (ELO), Netzwerk Mediatheken, Eyebeam, Arbeitskreis Filmbibliotheken, Stunned.org, NewmediaFIX, Post media Network, FWU Institut für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht gGmbH, Generator.x, Institute of Network Cultures, LX 2.0 – Lisboa 20 Arte Contemporanea, Curating Degree Zero Archive, House of Technology TERmed Praxis (HTTP), Deutsches Rundfunkarchiv, Curating.info, Curating NetArt, Digicult, Tate Net Art, Haus des Dokumentarfilms, Zentrum für Kunst und Medientechnologie (ZKM), Tactical Museum Tokyo, Dutch Electronic Art Festival (DEAF), Medienrezeption.de, The Western Front: Media Arts, DiaCenter: Artists' Web Projects, Akustische-Medien.de, The Escape Artists Society (TEAS), The Thing, Zentrum für interaktive Medien (ZIM), CCA Wattis Institute for Contemporary Arts, Institut für neue Medien (INM), The Rose Goldsen Archive of New Media Art, Aktive Archive, Cultura 21, Nomads + Residents, c3 Center for Culture and Communication, The Netherlands Media Art Institute, Foro artistico, Artservis, DAM Digital Art Museum, CIANT International Centre for Art and New Technologies, Trace Archive, Assemblage, Ludwig Boltzmann Institut Medien.Kunst.Forschung, The New Media Encyclopedia, Rhizome.org, Art Service Association (ASA), Perforum, Bildwechsel, The Danish Video Data Bank, AV-arkki, netart-Datenbank, Kulturdatenbank, Medien Kunst Archiv Wien, mediafiles.at, Web Net Museum [...].

44. While Twitter and Periscope are working on a real-time, live-stream scanning algorithm in order to identify what is happening in live broadcasts with the help of *Twitter's Cortex*, it is being recognised that there is an enormous potential in analysis and experimentation with ways to categorise and identify content in live broadcasts.

<http://www.govtech.com/internet/MIT-Research-Project-Aims-to-Corral-Enrich-Live-Streaming-Video.html>,

<http://thenextweb.com/apps/2016/05/12/twitter-periscope-real-time-video-scanning/#gref>.

45. Project Title: *Affects, Interfaces, Events*. Aarhus University 2015f.

such, the focus of the investigations approaches linear “multimedia” discourse (Kaye 2007) and practices within the hypertext-extension context of nonlinear “hypermedia” and opens up the discursive and historical space to immediation.⁴⁶

Conclusions

This paper has taken the following set of questions as general guidance:

- I. What consequences follow from being permanently ‘tuned-in’ or ‘checked-in’ to the present for the future of creative practices, media frameworks and cultural sensibilities and values?
- II. How can humanities and social sciences most effectively contribute to the understanding of the ubiquity, individuality, marketability and technological efficiency of instant media production and consumption (including health diagnostics, warfare and other aspects of public services)?

In effect, the paper proposes a *future research programme* on immediation to address these three interrelated questions:

1. What concrete impact do creative (artistic, vernacular) CC arrangements (static installations, moving gadgets and wearables) have in the emerging “domestication” of live streaming?
2. What specific prognostic value can theories and methodologies of cultural techniques and techno-cultures provide when related to televisual cultures in which audiovisual, (hyper)textual and kinaesthetic outputs are produced and consumed in parallel with the unfolding experience?
3. What actual measures must be taken within emerging research related to live streaming in the top social networks to assess state-of-the-art research and development in the near future?

By investigating these questions, an attempt has been made to:

- a) move beyond retro-analytical historicizations of (new) media art and futuristic curatorial and theoretical meta-discussions of media cultures in order to:
- b) model and develop a more adequate and systematic understanding of the emerging mechanisms of immediation and their immediate cultural impacts; and, finally, to

- c) make the acquired insights useful for theorising the impacts of media immediacy, liveness and instantaneity for the future of social and cultural practices.

Launching a systematic study of immediation with an ambitious level of explanatory and predictive power as outlined in this paper would require a great deal of effort and risk. It would need to build on the various findings and to construct new testable and falsifiable theories with high precision and accuracy. This work and risk are worthwhile because of the potential value of outcomes for the humanistic disciplines and societies involved: while, in 2002, there were about 25 million CCTV cameras in operation worldwide, there were almost 10 times more than that in operation in 2014, with an estimated growth of around 14% from 2013–2017.⁴⁷ Many such indicators speak of the relevance and need for a concerted research effort to fill the current gaps in our understanding.

References

- Adelmann, R. and H. Hoffmann, Rolf. F. Nohr. 2002. (eds.). *REC. Video als mediales Phänomen*. VDG Weimar 2002.
- Angerer, M-L. 2001. “I am suffering from a spatial hangover. Körper-Erfahrungen im NeuenMedienKunst-Kontext“. In Gendolla, Peter/Schmitz, Norbert M./Schneider, Irmela/Spangenberg, Peter M. (coord.). *Formen interaktiver Medienkunst*. Suhrkamp: Frankfurt am Main.
- Angerer, M. L.; K. Peters and Z. Sofoulis (eds). 2002. *Future Bodies. Zur Visualisierung von Körpern in Science und Fiction*. Vienna: Springer.
- Auslander, P. 2008. *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*. Routledge, 1999; new edition 2008 (Kindle Edition).
- Barnard, M. 1998. *Art, Design, and Visual Culture: An Introduction*. St. Martin's Press New York.
- Barnard, M. 2001. *Approaches to Understanding Visual Culture*. Palgrave New York.
- Baudrillard, J. 1988. *The Ecstasy of Communication*. The MIT Press.
- Bauman, Z. 2000. *Liquid Modernity*. Polity, Cambridge.
- Bauman, Z. 2005. *Liquid Life*. Polity, Cambridge
- Baumgärtel, T. 2001. *net.art – Materialien zur Netzkunst II*. Nürnberg.
- Belting, H. and A. Buddensieg and P. Weibel (eds). 2013. *The Global Contemporary: The Rise of New Art Worlds after 1989*. Cambridge, Mass: MIT Press for ZKM Karlsruhe.

46. The core aspects of multivalent “immediacy” – the (culture of) instantaneity, proximity and connectedness - are converging in a sense of the general dissolution of mediation, an im-mediation (Tomlinson 2007, Bauman 2000). Mapping that territory requires considering both the positive and the negative moments implied and explicated in the chosen (central) cases. The questions around priority or posteriority of immediation to those of mediation, telemediation, hypermediation and remediation are expected to be revisited on a state-of-the-art level suitable to the “coevolutionary dynamics” (Hayles 2006) in the cultural beliefs and practices of the near future.

47. <https://technology.ihc.com/532501/245-million-video-surveillance-cameras-installed-globally-in-2014>.

- Binkley, T. 1993. "Refiguring Culture". In Philip Hayward and Tana Wollen (eds). *Future Visions: New Technologies of the Screen*. British Film Institute London: 90–122.
- Bird, J. [et al.] (eds.) 1996. *The Block Reader in Visual Culture*. London and New York: Routledge.
- Bogard, W. 1996. *The Simulation of Surveillance: Hyper-Control in Telematic Societies*. Press Syndicate of the University of Cambridge.
- Bolter, J. D. and R. Grusin. 2000. *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge.
- Bredenkamp, H. 2010. *Theorie des Bildakts*. Suhrkamp Berlin.
- Bredenkamp, H. 2013. "Der Muschelmensch. Vom endlosen Anfang der Bilder". In W. Hoguebe, (ed). *Transzendenzen des Realen*. Bonn University Press Bonn: pp. 13–74. <https://doi.org/10.14220/9783847099130.13>
- Bredenkamp, H. and S. Krämer (2003/13). "Culture, Technology, Cultural Techniques – Moving Beyond Text". In G Winthrop-Young, Iurascu and J Parikka (ed.). *Theory, Culture & Society, Special Issue: Cultural Techniques*. SAGE: 20-29.
- Broadhurst, S. and J. Machon (eds). 2006. *Performance and Technology: Practices of Virtual Embodiment and Interactivity*. Houndmills and New York. Palgrave Macmillan.
- Bruns, A. 2007. "Prodisage: Towards a Broader Framework for User-Led Content Creation". In *Proceedings Creativity & Cognition*. Washington, DC.
- Bryant, L.; N. Srnicek and H. Graham H. 2011. "Towards a Speculative Philosophy". In L. R. Bryant, N. Srnicek and G. Harman (eds.). *The Speculative Turn: Continental Materialism and Realism*. Melbourne: re.press. 1–18.
- Bryson, N, M. A. Holly and K. Moxey (eds.) 1991. *Visual Theory: Painting and Interpretation*. Polity Cambridge in assoc. with Blackwell London.
- Burgess, J. E. 2007. *Vernacular creativity and new media*. PhD thesis, Queensland University of Technology. https://eprints.qut.edu.au/16378/1/Jean_Burgess_Thesis.pdf
- Burgess, J. E. 2008. "All Your Chocolate Rain Are Belong to Us? Viral Video, YouTube and the Dynamics of Participatory Culture". In Geert Lovink et al. *The VideoVortex Reader*. Institute of Network Cultures, Amsterdam.
- Burgin, V. 1996. *In/Different Spaces: Place and Memory in Visual Culture*. University of California Los Angeles and London: Press Berkeley.
- Campbell, J. 1996. "Lecture". Museum of Modern Art N.Y. SECA Award, San Francisco.
- Carson, F. and C. Pajaczkowska (eds.) 2001. *Feminist Visual Culture*. New York: Routledge.
- Cartwright, L. 1995. *Screening the Body: Tracing Medicine's Visual Culture*. University of Minnesota Press Minneapolis.
- Castells, M. 1996. "The Rise of the Network Society". *The Information Age: Economy, Society and Culture: Volume I*. Oxford: Blackwell.
- Cavell, S. 1982. "The Fact of Television." *Daedalus*, vol. III, no. 4 (Fall).
- Chance, V. 2012. *Re-Presenting the physical act. An exploration of the physical presence of the body through its screen representation* (PhD). Goldsmiths College, University of London.
- Chatzichristodoulou, M. and R. Zerihan (eds). 2009. *Interfaces of Performance*. Ashgate.
- Chatzichristodoulou, M. and R. Zerihan (eds). 2012. *Intimacy Across Visceral and Digital Performance*. Palgrave Macmillan.
- Cook, N. 2004. *Analyzing Musical Multimedia*. Oxford University Press.
- Costa, B. and K. Philip (eds). 2008. *Tactical Biopolitics. Art, Activism, and Technoscience*. Cambridge.
- Couldry, N. 2004. "Liveness, 'reality' and the Mediated Habitus from Television to the Mobile Phone". *The Communication Review*, 7: 353–61. http://eprints.lse.ac.uk/52423/1/Couldry_Liveness_reality_mediated_2004.pdf
- Croce, B. 1930. *Ästhetik als Wissenschaft vom Ausdruck und allgemeine Sprachwissenschaft*. (transl. by Haus Feist and Richard Peters), Mohr Tübingen.
- Crouch, D. and N. Lübbren (eds). 2003. *Visual Culture and Tourism*. New York: Berg.
- Cubitt, S. 1991. *Timeshift: On Video Culture*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203358955>
- Cubitt, S. and P. Thomas (eds). 2013. *Relive. Media Art Histories*. Leonardo Book Series.
- Davis, W. 1996. *Replications: Archaeology, Art History, Psychoanalysis*. Pennsylvania State University Press University Park, PA.
- Davis, W. 2011. *A General Theory of Visual Culture*. Princeton and Oxford: Princeton University Press.
- Deleuze, G. 1985. *Cinéma 2. L'image-temps*. Paris: Editions de Minuit.
- Didi-Hubermann, G. 1999. *Was wir sehen blickt uns an. Zur Metaphychologie des Bildes*. Fink Munich.
- Dienst, R. 1994. *Still Life in Real Time: Theory after Television*. Durham: Duke University Press.
- Dikovitskaya, M. 2005. *Visual Culture. The Study of the Visual after the Cultural Turn*. The MIT Press Cambridge/London.
- Diller and Scofidio. 2002. "Statement". In Stephen Wilson (ed). *Information Arts. Intersections of Art, Science, and Technology*. The MIT Press.
- Dinkla, S. 1997. "Vom Zuschauer zum Spieler. Utopie, Skepsis, Kritik und eine neue Poetik in der interaktiven Kunst". In *KAT. InterAct! Schlüsselwerke Interaktiver Kunst*, Wilhelm Lehbruck Museum Duisburg, Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit.
- Dinkla, S. 2001. "Das flottierende Werk. Zum Entstehen einer neuen künstlerischen Organisationsform". In P. Gendolla et al. *Formen interaktiver Medienkunst*. Suhrkamp Frankfurt am Main: 64-91.
- Donga, T. 1998. "Glossary". In exhibition catalogue *Der elektronische Raum. 15 Positionen zur Medienkunst*. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland. Cantz, Ostfildern.

- Doy, G. 2000. *Black Visual Culture: Modernity and Postmodernity*. London and New York: I. B. Tauris.
- Downey, J. 1980. "Feedback (About the Basic Text)". In exhibition catalogue *Vídeo, El temps i l'espai, Sèries Informatives 2*. Col·legi d'arquitectes de Catalunya, Institut Alemany de Barcelona.
- Ebsen, T. 2013. *Material Screen. Intersections of media, art, and architecture* (dissertation). Aarhus 2013. <http://tobiasebsen.dk/wp-content/uploads/2013/11/dissertation.pdf>.
- Eco, U 1988. *Über Spiegel und andere Phänomene*. Hanser Munich.
- Ekman, U. (ed.) 2013. *Throughout: Art and Culture Emerging with Ubiquitous Computing*. The MIT Press.
- Elkins, J. 2003. *Visual Studies. A Skeptical Introduction*. New York and London: Routledge.
- Evans, J. and S. Hall (eds). 1999. *Visual Culture: The Reader*. London & Sage New Delhi: Thousand Oaks.
- Fausang, B. and P. Larsen (eds.) 1980. *Visuel kommunikation*. Medusa Copenhagen.
- Feuer, J. 1983. "The concept of live television: ontology as ideology". In E. A. Kaplan (ed.). *Regarding Television. University Publications of America*: 12–22.
- Finnäs, L. 2001. "Presenting music live, audio-visually or aurally – does it affect listeners' experiences differently?" *B. J. Music Ed.* 18:1, Cambridge University Press: 55–78.
- Fischer-Lichte, E. 2008. *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. Routledge.
- Fleischmann, M. and W. Strauss (2008). "Staging of the thinking space. From immersion to performative presence". In U. Seifert (ed). *Paradoxes of Interactivity: Perspectives for Media Theory, Human-Computer Interaction, and Artistic Investigations*. Transcript Verlag Bielefeld: 266–281. <https://doi.org/10.14361/9783839408421-013>
- Flusser, V. 1991. *Gesten. Versuch einer Phänomenologie*. Düsseldorf und Bensheim: Bollmann Verlag.
- Foster, H. (ed) 1988. *Vision and Visuality*. The New Press New York.
- Foucault, M. 1972. *The Archeology of Knowledge*. Trans. A.M. Sheridan Smith. Tavistock London.
- Foucault, M. 1977. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Trans. Alan Sheridan. Vintage Books New York.
- Friedberg, A. 2009/2006. *The Virtual Window: From Alberti to Microsoft*. The MIT Press. <http://quod.lib.umich.edu/cgi/t/text/text-idx?c=acs;idno=heb08244.0001.001>
- Frieling, R. 1999. "Context Video Art". In: D. Daniels and R. Frieling (ed.). *Medien Kunst Interaktion. Die 80er und 90er Jahre in Deutschland*. Springer Vienna and New York: pp. 35–39.
- Frohne, U. 2008. "Dissolution of the Frame: Immersion and Participation in Video Installations". In T. Leighton (ed.). *Art and the Moving Image*. Tate Publishing.
- Fuller, M. 2005. *Media Ecologies: Materialist Energies in Art and Technoculture*. The MIT Press.
- Fuller, M.; A. Goffey. 2012. *Evil Media*. The MIT Press.
- Geoghegan, B. D. 2013. "After Kittler: On the Cultural Techniques of Recent German Media Theory". In *Theory, Culture & Society* (vol 30). SAGE, pp. 66–82. <https://doi.org/10.1177/0263276413488962>
- Giddens, A 1990. *The Consequences of Modernity*. Polity Press Cambridge.
- Goldberg, R. 1979. *Performance Art: From Futurism to Present*. Thames & Hudson.
- Goriunova, O. 2012. *Art Platforms and Cultural Production on the Internet*. Routledge, New York and London.
- Grau, O. (2001). "Telepräsenz. Zu Genealogie und Epistemologie von Interaktion und Simulation". In: P. Gendolla, P. et al. (eds). *Formen interaktiver Medienkunst*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Grau, O. and T. Veigl (eds.) 2011. *Imagery in the 21st Century*. Cambridge and London: The MIT Press. <https://doi.org/10.7551/mitpress/9780262015721.001.0001>
- Greene, R. 2004. *Internet Art*. London.
- Gumbrecht, H. U. 2003. *Production of Presence*. Stanford University Press.
- Gumbrecht, H. U. 2014. *Our Broad Present. Time and Contemporary Culture*. Columbia University Press. <https://doi.org/10.7312/gumb16360>
- Hall, S. (ed.). 1997. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London and Sage New Delhi: Thousand Oaks.
- Hansen, M. B. N. 2004. *New Philosophy for New Media*. The MIT Press.
- Haraway, D. 1991a. "An Ironic Dream of a Common Language for Women in the Integrated Circuit". In R. C. Scharff and V. Dusek (eds). *Philosophy of Technology*. Blackwell Publishing Ltd.
- Haraway, D. 1991b. *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*. London: Free Association Books.
- Harvey, D. 1990. *The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Wiley-Blackwell Malden.
- Hauser, J. 2003. *L'Art biotech*. Éditions Filigranes Trézélan.
- Hauser, J. 2016. *Biotechnologie als Medialität. Strategien Organischer Medienkunst* (dissertation 2013; to be published electronically on August 1st 2016).
- Hawks, J. T. 2005. "How We Live Now" http://www.csun.edu/~vcspc00g/454/How_We_Live_Now.pdf
- Hayles, N. K. 1999. *How we became Posthuman: Virtual bodies in Cybernetics, Literature and Informatics*. University of Chicago Press. <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226321394.001.0001>
- Hayles, N. K. 2006. "Unfinished Work: From Cyborg to Cognisphere". *Theory Culture Society*. <https://doi.org/10.1177/0263276406069229>
- Hays, D. 2012. "Screen as Landscape". Contemporary Art Research Centre Kingston University. <http://danhays.org/Dan%20Hays%20PhD%202012%20Guide%20Book.pdf>.
- Heath, S. and G. Skirrow. 1977. "Television: A World in Action". *Screen*, vol. 18, no. 2.

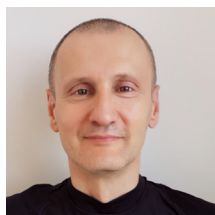
- Herzogenrath, W. 1994. *Mehr als Malerei. Vom Bauhaus zur Video-Skulptur*. Lindinger + Schmid Regensburg.
- Herzogenrath, W. 2015. "Vertigo of Reality: ADK Archive Pages". Akademie der Künste Berlin (Exhibition and Catalogue) and Cornerhouse Publications, Manchester.
- Heywood, I.; B. Sandywell (eds). 1999. *Interpreting Visual Culture: Explorations in the Hermeneutics of the Visual*. London and New York: Routledge.
- Hjorth, L. 2009. "Cartographies of the mobile: the personal as political". In: S. Cubitt and P. Thomas (eds). *Re:live. Media Art Histories*. Refereed Conference Proceedings: 65–72.
- Holly, M. A. and K. Moxey (eds.) 2002. *Art History, Aesthetics, Visual Studies*. Massachusetts: Sterling Williamstown.
- Hornbacher, S. (ed.) 1985. "Art Journal: Video - The Reflexive Medium". (Autumn, special issue), vol 45, no. 3.
- Hrubeš, M. 2008. *Postmodernist Intertextuality in David Mitchell's Cloud Atlas* (MA thesis). Mühlheim.
- Huffman, K. R. 1996. "Video, networks, and Architecture. Some Physical Realities of Electronic Space". In T. Druckrey (ed). *Electronic Culture. Technology and Visual Representation*. New York: Aperture, 200–207.
- Hünnekens, A. 1997. *Der bewegte Betrachter. Theorien der interaktiven Medienkunst*. Wienand Verlag Cologne.
- Ihde, D. 2002. *Bodies in Technology*. University of Minnesota Press.
- limura, T. 2003. "Semiology of Video". In K. Yasuda (ed). *Takahiko limura at the Lux. Film, Video, CD-ROM, Installation, Exhibition Catalogue*, The University of Chicago Press Chicago: 24–62.
- Jacobs, K 2001. *The Eye's Mind: Literary modernism and Visual Culture*. Cornell University Press.
- Jalving, C. [et al.] (eds). 2010. "Performance og performativitet: Forord". In *Periskop - forum for kunsthistorisk debat*, Copenhagen, vol 14: 5–10.
- Jameson, F. 1991. *Postmodernism: The Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke University Press.
- Jay, M. 1993. *Downcast Eyes, The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Los Angeles and London: University of California Press Berkely.
- Jay, M. and T. Brennan (eds.). 1996. *Vision in Context*.
- Jenkins, H. 2006. *Fans, Bloggers, and Gamers: Exploring Participatory Culture*. NYU Press.
- Jenks, C. (ed.) 1995. *Visual Culture*. London and New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203426449>
- Jensen, E. B.; H. D. Christensen; N. M. Jensen; L. L. Poulsen. 2000. *Periskop. Forum for kunsthistorisk debat*. No. 9. (special issue 'Visuel Kultur'), Copenhagen.
- Jones, A. 2006. *Self/Image: Technology, Representation and the Contemporary Subject*. New York: Reutledge.
- Jordan, J. (ed.) 2001. *Multimedia. From Wagner To Virtual Reality*. New York and London: W. W. Norton & Company.
- Kac, E. 1992. "Towards Telepresence Art". *Interface*, vol. 4, No. 2, November.
- Kac, E. 1993. "Telepresence Art". In R. Kriesche and P. Hoffman (ed.). *Teleskulptur 3* (book). Kulturdata and Division of Cultural Affairs of the City of Graz.
- Kacunko, S. 2004a. *Closed Circuit Videoinstallationen: Ein Leitfaden zur Geschichte und Theorie der Medienkunst mit Bausteinen eines Künstlerlexikons*. Berlin: Logos Verlag Berlin.
- Kacunko, S. 2004b. "On the Observation of Observation: Media Art between the private and public Spheres (Ken Feingold, David Rokeby, Niels Bonde)". In EMAF – European Media Art Festival, Transmitter (exh. cat.). EMAF-European Media Art Festival Osnabruck: 80–99.
- Kacunko, S. 2006. "Face/Ings. Takahiko limura". Primera generaciòn. *Arte e imagen en movimiento [1963–1986]*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia Madrid: 234–239.
- Kacunko, S. 2009. "Immediacy of Image - Image of Immediacy: Live Media Art and Japan's Role: A historical and contemporary side view". In S. Cubitt and P. Thomas (eds). *Re:live Media Art Histories 2009 conference proceedings 1*, no. 1. The University of Melbourne & Victorian College of the Arts and Music, Melbourne: 83–88.
- Kacunko, S. 2010. *Spiegel. Medium. Kunst: Zur Geschichte des Spiegels im Zeitalter des Bildes*. Wilhelm Fink Verlag Paderborn.
- Kacunko, S. 2012a. *Matthias Neuenhofer: Videos 1988–1995: Wiederholung, Differenz und infinitesimale Ästhetik*. Logos Verlag Berlin. eva - edition video art, vol. 1.
- Kacunko, S. 2012b. "Video Histories, Memories, and Coincidences: Towards an Infinitesimal Aesthetics". In E.D. Hansen (ed.). *FOKUS Publikation #1.1* edn, vol. 1, Kunsthallen Nikolaj, Copenhagen.
- Kacunko, S. 2014. "Roads to Recursion. Some historiographical remarks on a core category of Media Art". In *Icono* 14, vol 12, no 2: 70–85. <https://doi.org/10.7195/ri14.v12i2.682>
- Kacunko, S. 2015. "Margins moved to the Middle: Processual Arts in the Context of the Visual Studies". In S. Kacunko, H. Körner and E. Harlizius-Klück (eds). *Framings*. DUP Dusseldorf University Press, Dusseldorf, Germany.
- Kacunko, S. and D. Leach (eds.). 2006. *Image-Problem?: Medienkunst und Performance im Kontext der Bilddiskussion*. Logos Verlag Berlin.
- Kahlen, W. 1980. "FERNSEHEN oder Das Kissen unter den Ellbogen im Fenster und VIDEO oder Wie man Brillen putzt". In exhibition catalogue *Video, El temps i l'espai, Sèries Informatives 2*. Col·legi d'arquitectes de Catalunya, Institut Alemany de Barcelona.
- Kaprow, A. 1974. "Video Art: Old wine, New Bottle". In *Art Forum*, New York.
- Kaskade, J. 2014. "Category Archives: Broadband Video". [Accessed: 14/06/2018] <http://jameskaskade.com/?cat=3>
- Katz, E. and D. Dayan 1992. *Media Events. The Live Broadcasting of History*. Harvard University Press.

- Kaye, N. 2007. *Multimedia: Video-Installation-Performance*. Routledge.
- Kelly, J. 2007. "Pop music, multimedia and live performance". In J. Sexton. *Music, Sound and Multimedia: from the live to the virtual*. Edinburgh University Press. <https://doi.org/10.3366/edinburgh/9780748625338.003.0007>
- Kemp, Wolfgang (ed.) 1992. *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*. Berlin: Dietrich Reimer Verlag.
- Kholeif, O. (ed.) 2016. *Electronic Superhighway. From Experiments in Art and Technology to Art After the Internet*. Whitechapel Gallery London
- Kittler, F. 1993. *Draculas Vermächtnis – Technische Schriften*. Leipzig: Reclam.
- Kittler, F. 1999. *Gramophone, Film, Typewriter*. Stanford University Press.
- Klotz, H. 1997. *Kunst der Gegenwart*. Museum für Neue Kunst: ZKM, Karlsruhe. Prestel Munich & New York.
- Knaller, S. 2006. *Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs*. Munich: Fink Paderborn.
- Kotz, L. 2008. "Video Projection: The Space Between Screens". In T. Leighton (ed). *Art and the Moving Image: A critical reader*. London: Tate publishing.
- Kozel, S. 2007. *Closer: Performance, technologies, phenomenology*. The MIT Press.
- Krauss, R. 1978. "Video: The Aesthetics of Narcissism" (Reprinted from October, 1, Spring 1976). In G. Battcock, (ed). *New Artists Video. A Critical Anthology*. New York: A Dutton Paperback.
- Kripke, S. 1980. *Naming and Necessity*. Cambridge: Harvard University Press.
- Kroker, A. (ed.). 2014. *Exits to the Posthuman Future*. London and New York: Polity Press.
- Kroker, A. (ed.). 2001. *Digital Delirium*. C THEORY BOOKS <http://www.ctheory.net/books/details.php?id=1>
- Kücklich, J. 2005. "Precarious playbour: Modders and the digital games industry." *FibreCulture*, no. 5. [Accessed: 16/06/2018] <http://journal.fibreCulture.org/issue5/kucklich.html>
- Kuni, V. 2006. "Re-Enactments from RAM?". In S. Kacunko and D. Leach (eds.). *Image-Problem?: Medienkunst und Performance im Kontext der Bilddiskussion*. Logos Verlag Berlin: 113-129.
- Kwastek, K. 2013. *Aesthetics of Interaction in Digital Art*. The MIT Press.
- Lasén, A. 2004. "Affective technologies — emotions and mobile phones". *Receiver*, vol. 11.
- Latour, B. 1987. *Science in Action: How to Follow Scientists and Engineers Through Society*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Latour, B. 1988. *The Pasteurization of France* (trans). A. Sheridan and J. Law. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Latour, B. 1999. *Pandora's Hope: Essays on the Reality of Science Studies*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Latour, B. 2005. *Reassembling the Social, and Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford University Press.
- Leach, D. 2006. "Bildwissenschaft seen against-the-light". In S. Kacunko and D. Leach (eds.). *Image-Problem?: Medienkunst und Performance im Kontext der Bilddiskussion*. Logos Verlag Berlin: 19-33.
- Lind, N. S. and E. Rankin (eds). 2015. *CCTV and facial recognition technology (FRT). Privacy in the Digital Age: 21st Century Challenges to the Fourth Amendment*. ABC-CLIO, LLC.
- Lipovetsky, G. 2005. *Hypermodern Times*. Cambridge: Polity Press.
- Macho, T. 2013. "Second-Order Animals: Cultural Techniques of Identity and Identification". In *Theory, Culture & Society*, Special Issue: Cultural Techniques (vol 30, ed by). SAGE, pp. 30-47. <https://doi.org/10.1177/0263276413499189>
- Manovich, L. 1997. "Database as a Genre of New Media". Paper delivered at the Chips and Bits-Symposium, UCLA School of Film and Television (May1997) and in Computing Culture. *Defining New Media Genres Symposium, Center for Computing in the Arts (CRCA)*. University of California, San Diego in (May 1998).
- Manovich, L. 2001. *The Language of New Media*. The MIT Press.
- Marchessault, J. (ed.) 1995. *Mirror Machine: Video and Identity*. Toronto & Montreal.
- Markonish, D. (ed.). 2008. *Badlands: New Horizons in Landscape*. The MIT Press.
- Massumi, B. 2002. *Parables of the Virtual*. Duke University Press, Durham. https://monoskop.org/images/d/dc/Massumi_Brian_Parables_for_the_Virtual_Movement_Affect_Sensation_Post-Contemporary_Interventions.pdf; <https://doi.org/10.1215/9780822383574>
- McPherson 2006. "Reload". In W. H. K. Chun and T. Keenan (eds.). *New media, old media: a history and theory reader*. New York.
- Mignonneau, L. and C. Sommerer. 2001. "Creating Artificial Life for Interactive art and Entertainment". *Leonardo: Journal of the International Society for the Arts, Sciences and Technology*, vol 34, no. 4: 303–307.
- Mirzoeff, N (ed.) 2002 (1998). *The Visual Culture Reader, second edition*. London & New York: Routledge.
- Molderings, H. 1984. "Life is No Performance: performance by Jochen Gerz". In Gregory Battcock and Robert Nickas (eds). *The Art of Performance: A Critical Anthology*, New York: E.P. Dutton, 166–80.
- Mondloch, K. 2010. *Screens: Viewing Media Installation Art*. University of Minnesota Press. <https://doi.org/10.5749/minnesota/9780816665211.001.0001>
- Moran, J. 2010. *Interdisciplinarity: The New Critical Idiom*. London and New York: Routledge.
- Morse, M. 1998. *Virtualities: Television, Media Art and Cyberculture*. Bloomington Indianapolis Indiana university Press.

- Novak, M. 2001. "Liquid Architectures in Cyberspace" (1991). In: R. Packer, K. Jordan (eds.). *Multimedia. From Wagner To Virtual Reality*. New York/London: W. W. Norton & Company.
- Orwell, G. 1949. *Nineteen Eighty-Four*. London: Secker & Warburg.
- Osborne, P. 2013. *Anywhere or Not at All: The Philosophy of Contemporary Art*. Verso.
- Osthoff, S. 2009. *Performing the Archive: The Transformation of the Archive in Contemporary Art from Repository of Documents to Art Medium*. New York: Atropos Press.
- Packer, R. and K. Jordan (eds.) 2001. *Multimedia. From Wagner To Virtual Reality*. New York/London: W. W. Norton & Company.
- Phelan, P. 1993. *Unmarked: The Politics of Performance*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203359433>
- Pold, S. B. and L. K. Hansen (eds.). 2006. *Interface: Digital Kunst & Kultur*. Aarhus Universitetsforlag Aarhus.
- Pold, S. B. and C. U. Andersen 2011. *Interface Criticism. Aesthetics Beyond the Buttons*. Universitetsforlag Aarhus.
- Polieri, J. 2002. *Jacques Polieri, creator of modern scenography*. Paris: Bibliotheque nationale de France.
- Rampley, M. (ed.) 2005. *Exploring Visual Culture. Definitions, Concepts, Contexts*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Reichle, I. 2005. *Kunst aus dem Labor. Zum Verhältnis von Kunst und Wissenschaft im Zeitalter der Technoscience*. Vienna: Springer-Verlag.
- Reichle, I. 2009. *Art in the age of technoscience: Genetic engineering, robotics, and artificial life in contemporary art*. New York, Springer.
- Richardson, J. 2012. *An Eye for Music: Popular Music and the Audiovisual Surreal*. Oxford University Press.
- Riegas, V. and C. Vetter (eds.). 1990. *Zur Biologie der Kognition. Ein Gespräch mit Humberto R. Maturana und Beiträge zur Diskussion seines Werkes*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Rimmele, M., K. Sachs-Hombach and B. Stiegler (eds.). 2013. *Bildwissenschaft und Visual Culture*. Transcript Bielefeld.
- Rogala, M. 2000. "Manifesto". Adapted from Rogala, M. 2000. *Strategies for Interactive Public Art: Dynamic Mapping with (V) User Behaviour and Multi-Linked Experience*. PhD dissertation, Newport, Wales: University of Wales College.
- Rosenbach, U. (coord.) 1982. *Videokunst, Foto, Aktionen/Performance, Feministische Kunst*. St. Augustin.
- Rosiny, C. 1999. *Videotanz. Panorama einer intermedialen Kunstform*. Chronos Zurich.
- Ross, C. 2005. "New media art hybridity and augmented reality: a process for the interaction of art, (neuro)science and AR technology". *Convergence*, no. 11: 32–42. <https://doi.org/10.1177/1354856505061051>
- Ross, C. 2006. "The Temporalities of Video: Extendedness Revisited". In *Art Journal*, 65, Fall.
- Ross, D. 1995. "Video: the Success of its Failure". In exhibition catalogue 3e biennale de Lyon, Routledge.
- Ryan, P. 1992. *Video Mind, Earth Mind. Art, Communications and Ecology*. New York: P. Lang.
- Rush, M. 1999. *New Media in Late 20th-Century Art*. London: Thames & Hudson.
- Sachs-Hombach, K. and J. R. Schirra (eds.). 2013. *Origins of Pictures. Anthropological Discourses in Image Science*. Herbert von Halem Cologne.
- Sakane, I. 1989. "Introduction". In exhibition catalogue Wonderland of Science Art – Invitation to Interactive Art. International Art & Science Exhibition Kanagawa.
- Sauter, J. 2004. "Das vierte Format: Die Fassade als mediale Haut der Architektur". In M. Fleischmann and W. Strauss (eds). *Digitale Transformationen. Medienkunst als Schnittstelle von Kunst, Wissenschaft, Wirtschaft und Gesellschaft*. Whois verlags- & vertriebsgesellschaft Heidelberg.
- Sayre, H. 1989. *The Object of Performance*. University of Chicago Press.
- Schwarz, H. P. 1997. "Glossary". In H. P. Schwarz (ed). *Medien-Kunst-Geschichte*. Medienmuseum Prestel, Munich and New York: ZKM, Karlsruhe.
- Seifert, U. (ed). 2008. *Paradoxes of Interactivity: Perspectives for Media Theory, Human-Computer Interaction, and Artistic Investigations*. Transcript Verlag Bielefeld. <https://doi.org/10.14361/9783839408421>
- Sennett, R. 1992/1972. *The Fall of Public Man*. Norton New York.
- Sennett, R. 1998. *The Corrosion of Character: The Personal Consequences of Work in the New Capitalism*. Norton New York.
- Shaviri, S. (2009). *Without Criteria. Kant, Whitehead, Deleuze, and Aesthetics*. The MIT Press Cambridge.
- Shaviri, S. 2011. "The Actual Volcano: Whitehead, Harman, and the Problem of Relations" In L. R. Bryant, N. Srnicek and G. Harman (eds). *The Speculative Turn: Continental Materialism and Realism*. re.press Melbourne: 279–290.
- Shirky, C. 2008. "Here comes everybody", presented at the Aspen Ideas Festival, June 30–July 8th 2008, Aspen Colorado.
- Siegert, B. 2013. "Cultural Techniques: Or the End of the Intellectual Postwar Era in German Media Theory". In *Theory, Culture & Society* (vol 30). SAGE: 48–65. <https://doi.org/10.1177/0263276413488963>
- Sobchack, V. 2004. *Carnal Thoughts: embodiment and moving image culture*. University of California Press, Ltd. London.
- Sommerer, C. and L. Mignonneau (eds). 1998. *Art @ Science*. Vienna.
- Sommerer, C.; L. Mignonneau and L. D. King (eds.). 2008. *Interface Cultures. Artistic Aspects of Interaction*. Transcript Bielefeld. <https://doi.org/10.14361/9783839408841>
- Spielmann, Y. 2005/2008. Video. *Das reflexive Medium*. Suhrkamp Frankfurt on Main.
- Stallabrass, J. 2003. *Internet Art. The Online Clash of Culture and Commerce*. London.

- Steiner, H. and K. Veel (eds). 2015. *Invisibility Studies: Surveillance, Transparency and the Hidden in Contemporary Culture*. Oxford: Peter Lang. <https://doi.org/10.3726/978-3-0353-0671-2>
- Stengers, I. 2008. *Spekulativer Konstruktivismus. Mit einem Vorwort von Bruno Latour*. Berlin: Merve.
- Sturken, M. and L. Cartwright. 2001. *Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture*. New York: Oxford University.
- Thain, A. M. 2005. *Suspended (re)animations: Affect, Immediation and the Film Body*. Durham NC, USA: Duke University.
- Toffler, A. 1980. *The Third Wave*. New York: William Morrow & Co.
- Tomlinson, J. 2007. *The Culture of Speed: The Coming of Immediacy* (Published in association with Theory, Culture & Society). SAGE Publications. Kindle Edition.
- Urry, J. 2000. *Sociology Beyond Societies: Mobilities for the Twenty-first Century*. Londres: Routledge.
- Urry, J. 2003. *Global Complexity*. Polity, Cambridge.
- Valie Export. *Mediale Anagramme* (exhib.-cat.). NGBK, Berlin, 2003.
- Vanderbeeken, R. 2011. "The Screen as an In-between". Special Issue *Opening Up the In-Between: Interdisciplinary Reflections On Science, Technology and Social Change*. Volume, 16, 2-3: 245-257, Foundations Of Science (A1).
- Van Eck, C. and E. Winters (eds.). 2005. *Dealing with the Visual. Art History, Aesthetics and Visual Culture*. Ashgate Burlington.
- Viola, B. 2010. "Peter Campus: Image and Self". *Art in America*, no. 9.
- Virilio, P. 1997. *Open Sky*. London and New York: Verso.
- Virilio, P. 2009. *The Aesthetics of Disappearance*' (1991). Semiotext(e).
- Von Falkenhausen, S. 2007. „Verzwickte Verwandtschaftsverhältnisse: Kunstgeschichte, Visual Culture, Bildwissenschaft“. In P. Helas (ed.). *Bild-Geschichte: Festschrift für Horst Bredekamp*. Berlin, pp. 3-13. <https://doi.org/10.1524/9783050061146.3>
- Wagner, A. 2000. "Performance, Video, and the Rhetoric of Presence". October, 91: 81–100.
- Walker, J. and S. Chaplin 1997. *Visual Culture: An Introduction*. Oxford and New York: Manchester University Press.
- Weber, J. 2003. *Umkämpfte Bedeutungen: Natur im Zeitalter der Technoscience* (dissertation). Campus Frankfurt am Main. http://elib.suub.uni-bremen.de/publications/dissertations/E-Diss228_webersec.pdf
- Weibel, P. 2000. "Zur Geschichte und Ästhetik des digitalen Bildes [1984]". In: K-U Hemken (ed). *Bilder in Bewegung. Traditionen digitaler Ästhetik*. DuMont Cologne.
- Whitehead, A. N. 1929. "Process and Reality. An Essay in Cosmology". Gifford Lectures Delivered in the University of Edinburgh During the Session. Macmillan New York; Cambridge University Press Cambridge, UK.
- Whitelaw, M. 2004. *Metacreation. Art and Artificial Life*. MIT Press Cambridge.
- Wiesel, A. 2002. "Immediacy/Immediate". *The Chicago School of Media Theory* <http://lucian.uchicago.edu/blogs/mediatheory/keywords/immediacyimmediate>
- Wilde, D. 2009. "A New Performativity: Wearables and Body-Devices". In: S. Cubitt and P. Thomas (eds). *Re:live. Media Art Histories*. Refereed Conference Proceedings. Melbourne: 184–90.
- Winkler, H. 2015. *Prozessieren. Die dritte, vernachlässigte Medienfunktion*. Fink Paderborn.
- Winthrop-Young, G. 2013. "Cultural Techniques: Preliminary Remarks". In G. Winthrop-Young, I. Iurascu and J. Parikka (ed.). *Theory, Culture & Society, Special Issue: Cultural Techniques*, vol 30. SAGE, pp. 3–20. <https://doi.org/10.1177/0263276413500828>
- Yalkut, J. 1974. *unpublished manuscript* (archive of the artist, Dayton, OH).
- Youngblood, G. 1970. *Expanded Cinema*. Dutton, New York.
- Zimmer, R. and J. Jefferies. 2007. *Accessing material art through technologies of mediation and inmediateion*. Elsevier Ltd. <http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0016328707000821>

CV

**Slavko Kacunko**

University of Copenhagen

kacunko@hum.ku.dk<http://slavkokacunko.com>

Department of Arts and Cultural Studies (IKK)

University of Copenhagen

Karen Blixens vej 1

DK-2300 Copenhagen S.

Slavko Kacunko (Ph.D., Dr. Phil. Habil.) is Professor of Art History and Visual Culture at the Department of Arts and Cultural Studies, University of Copenhagen. Key foci of his scientific profile are Process Arts (video, performance, installation, net art), Visual Studies and its Boundaries and the Historical Dimensions of the Aesthetic Discourse (History of Taste). Kacunko is an elected member of the Academia Europaea. He has received international recognition for his interdisciplinary approaches in Art History and Media Studies. Since 2000 he has been working in the field of artist-based research related to photography, video, bio-media and natural and cultural World Heritage, together with Sabine Kacunko, with whom he is a board member of Micro Human NPO and Big Bacteria Research Network.

Books: *Theorien der Videokunst* (ed. 2018); *Sabine Kacunko. Bacteria, Art and other Bagatelles* (2016); *Culture as Capital* (2015); *Framings* (ed. w. H. Körner & E. Harlizius-Klück); *Take it or leave it – Marcel Odenbach-Anthology of Texts and Videos* (ed. w. Y. Spielmann, 2013); *Wiederholung, Differenz und infinitesimale Ästhetik – Matthias Neuenhofer* (2012 – Spiegel. Medium. Kunst. Zur Geschichte des Spiegels im Zeitalter des Bildes) (2010); *Closed Circuit Videoinstallationen* (2004); *Dieter Kiessling. Closed-Circuit Video 1982–2000* (2001); *Las Meninas transmedial. Malerei. Katoptrik. Videofeedback* (2001); *Marcel Odenbach. Performance, Video, Installation 1975–1998* (1999).

<http://artnodes.uoc.edu>

ARTICLE

NODE "ART AND RESEARCH II"

TrainWreck

or

The failures of infrastructure: reflections on a Creative People and Places project**Anthony Schrag**

Media, Communication & Performance Art

Queen Margaret University

Submission date: August 2017

Accepted date: April 2018

Published in: June 2018

Recommended citation

Schrag, Anthony. 2018. "TrainWreck or the failures of infrastructure: reflections on a creative people and place project". In Ana Rodríguez and Pau Alsina (coords.). "Art and Research II". *Artnodes*. No. 21: 177-186. UOC [Accessed: dd/mm/yy] <http://dx.doi.org/10.7238/a.v0i21.3129>



This article is – unless indicated otherwise – covered by the Creative Commons Spain Attribution 3.0 licence. You may copy, distribute, transmit and adapt the work, provided you attribute it (authorship, journal name, publisher) in the manner specified by the author(s) or licensor(s). The full text of the licence can be consulted here: <http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/es/deed.en>.

Abstract

This reflective text considers the 'failures of infrastructure' from the perspective of a researcher involved in a participatory art project funded by Creative People and Places. It uses a single project to act as a microcosm of the practice in general, and encourage the field as a whole to take stock of *how* artists' research is expected to occur. It has very consciously not discussed the methods or methodologies of the 'what' or 'why' of the artistic research undertaken, but rather focuses on the human element of *doing* artistic research, exploring this from a personal perspective. It has done so to give credence to the notions put forward by Howard S. Becker as long ago as 1984 regarding the interconnectedness of artistic processes to other elements of human existence, and the extent to which infrastructure affects artistic (or artistic research) production. Artists/artist-researchers cannot therefore operate as isolated islands, but rather must consider all the elements around them that impact their work: this includes an understanding of the 'personal'. It is relevant to – and explores the intersection of – the fields of cultural policy (i.e., government/organisations), cultural management (arts organisations/institutions) and cultural production (i.e., artists/communities), as it concerns the infrastructure that links those fields together.

Keywords

participatory arts, Creative People and Places, socially engaged, infrastructure, cultural policy, failure, personal reflection and development

El descarrilamiento

0

Fallos de infraestructura: reflexiones alrededor de un proyecto de Creative People and Places

Resumen

Este texto reflexivo valora los «fallos de infraestructura» desde la perspectiva de un investigador implicado en un proyecto artístico participativo y financiado por la iniciativa Creative People and Places. Se utiliza un único proyecto para que actúe como microcosmos de toda la práctica en general e incite a todo el campo a evaluar cómo se espera que tenga lugar la investigación de artistas. De forma muy consciente, se ha optado por no abordar los métodos o metodologías del «qué» y el «por qué» de la investigación artística emprendida, sino que el artículo se centra en el elemento humano de la investigación artística y lo explora desde una perspectiva personal. Se ha hecho así para avalar las nociones expuestas por Howard S. Becker ya en 1984 sobre la interconectividad de los procesos artísticos con otros elementos de la existencia humana y para ver hasta qué punto la infraestructura afecta a la producción artística (o a la investigación artística).

De este modo, los artistas / investigadores artísticos no pueden actuar como islas independientes, sino que deben tener en cuenta todos los elementos que les rodean y que repercuten en su obra. En este sentido, se incluye una comprensión de lo «personal». El texto resulta relevante para los campos de la política cultural (gobierno/organizaciones), la gestión cultural (organizaciones/instituciones artísticas) y la producción cultural (artistas/comunidades). A la vez, estudia las intersecciones entre estos campos, puesto que concierne a la infraestructura que vincula todos esos campos.

Palabras clave

artes participativas, Creative People and Places, compromiso social, infraestructura, política cultural, fallo, reflexión y desarrollo personal

Introduction: a note on form and process

The following is a reflective consideration of a 6-month artist's research residency that emerged out of a Creative People and Places commission in England.

As a reflective piece, it does not follow the traditional academic form but rather presents 5 interlinked themes regarding infrastructure within participatory practices – and the *failures* thereof – to highlight the effects of such deficient infrastructures on aesthetic form. Indeed, this concern with 'process' and 'output' provides a meta-narrative to the text as it asks: how does a process affect outcomes and transmission? The work herein therefore follows a different *form* in order to provide unique affective insights into the processes of being a participatory practitioner in the UK today; insights not available within traditional academic forms. As with all artistic research, I do provide contextual academic literature to ground my findings, but its current, semi-informal shape is essential to the transmission of the content. In this way, it passes along key insights that are not considered when commissioning participatory arts projects, namely how the personal affects production. It does so to give credence to the notions put forward by Howard S. Becker as long ago as 1984 regarding the interconnectedness of artistic processes to other elements of human existence, and the extent to which infrastructure affects artistic (or artistic research) production. Artists/artist-researchers cannot therefore operate as isolated islands, but rather must consider all the elements around them that impact their work, including understanding of the 'personal.' In other words, as the text explores the schism between practice and policy, so its form also shifts between the two to give such knowledge appropriate grounding.

The findings of this artistic research are useful for other creative practitioners and organisations working on social and/or research projects, and have relevance especially to the fields of cultural policy, cultural management and cultural production. It also includes a brief analysis of 'institutional intent' as well as the ethical ramifications of such work in general.¹

This paper begins with a contextualisation of the project, including the background of the Creative People and Places project, and then moves on to explore 5 themes: Location, Hosting, Practicalities, Duty of Care and Legacy, before making some conclusions about the experience.

Project Contextualisation

Art projects that occur in the public realm cannot be explained by a simple, linear narrative: some people will be highly involved; others

only tangentially. A participant will, for instance, experience a project differently than a researcher; a funder does not take the same route as an artist. I cannot therefore speak for the entirety of 'my' project, as I do not have insight into *every* element, and so despite being the commissioned artist on a community project, I will not be able to speak about 'my' project; only my experience of it. This is a useful starting point to consider, as it begs the question: if a community is not involved with the inception, planning and development of a project, is it really a community project? The habit of parachuting external cultural projects into communities is obviously a concern for those working on socially engaged artworks and was first raised by Su Braden in 1978 in her seminar "Artists and People". Even after 4 decades, this problem has shown no sign of a solution, and the longevity of the debate provides some clues to the managerial knots that exist between external cultural managers and communities. Indeed, it is a problem that the Creative People and Places (CPP) programme – of which my project was a part – had hoped to address.

The CPP is an Arts Council England (ACE) initiative which emerged from governmental policy in the 2010s. It aimed to redress the perceived lack of high-quality art outside of the UK's main central hubs (London, Edinburgh, Manchester, etc.) and work to ensure cultural opportunities within regional community settings. It grew out of national cultural policy designed by the Department for Digital, Culture, Media and Sport (DCMS) in 2004, and the funding for CPP programmes is filtered from central government, to the ACE, then to commissioned organisations, then to community partners, then to artists/researchers and finally (and indirectly) to the community/participating individuals. The structure of funding, however, is a problematically top-down process, and this relates to Braden's concern that 'top-tier' cultural managers do not understand those at the 'bottom tier' who experience the parachuted-in project. This structure provides few opportunities for policy makers to know exactly what is occurring 'on the ground' and how policy machinations affect the daily lives of local citizens. This gap in knowledge between managers and those that experience the works provides the context of this paper, which explores the gaps in infrastructures that occur at the coal face of cultural project delivery in CPP projects.

Before I dive into the specifics of my project, I should re-iterate that the aim of this paper is not to directly criticise organisations or individuals. Therefore, to protect the anonymity of the CPP partner that organised the project I undertook (and who are still operating), I will refer to them as *The Institution*. The Institution are a small company of less than 5 full-time employees who were selected by CPP to deliver a series of socially engaged projects with local, national and international artists within England over the next three years. As their grant was over £2 million, from a legal standpoint

1. For a discussion of the issues see, for example, Bishop (2012), Belfiore (2002) or Hewitt (2011).

they were required to partner with another, larger organisation to manage their funds and so developed a partnership with a national heritage institution. The director of The Institution has been involved with large-scale public art projects in art biennales before, and so they are not novices at this type of participatory artwork. Due to this level of organisational management and experience, I was therefore initially very excited to work with them. Before the project began, we discussed its general framework and agreed that I would be sited in the community, responding to the social contexts and developing research responses and explorations that would build to a final community event.

Location

As CPP projects are essentially about geographically re-siting cultural projects away from the 'centres' and into different areas, the concept of 'location' is important to consider in regards to sites of 'cultural production' and sites of 'cultural management' and the problems that arise when those places are not the same. The Institution had commissioned 12 projects, all within communities in the north of England. Again, due to concerns of anonymity, I will need to be vague, but can tell the reader that my specific project was to be based in a small suburb near a large northern city. This suburb is a socio-economically complex area, with its fair share of social problems, including drug and alcohol addiction, extensive petty crime and most notably – racial segregation. The nearby city itself has much higher than average black/minority/immigrant populations, but the remitted area for the project is almost entirely white. Whilst traditionally a staunchly Labour area, the past 30 years have seen a rise in support for far-right parties, including the English Defence League (EDL) and the British Nationalist Party (BNP). Poverty is also a major issue within the suburb.

The Institution, however, did not have an office or a location within the community. Their offices were an hour away, in another city. They were, in other words, not on-site, neither physically nor ideologically. Nor did they have any pre-existing relationships with this town. The location of my project (I later discovered) had been chosen because The Institution had made a general call-out in 2015, asking any local community wishing to host an artist-in-residence to get in touch. A person from this suburb was apparently the only one to express an interest. She was employed by the local Community Volunteer Service (CVS), and she felt the project would make an excellent contribution to the community, despite not having worked with artists before, nor having been involved with projects like these in the past. The Institution and the CVS met up and came to an agreement, and it was suggested the artist be based in the local Community Centre, and use it as his/her working site. It was explained to me when I started the project that this was a win-win situation: the Community Centre

could host the artist, thus 'activating' the site with art and providing a context for the research. The Institution also felt this agreement ideologically backed up the concepts behind the CPP policies. In this regard, however, The Institution – having no prior relationship to the site, nor a location from which to develop relationships – could have been said to have outsourced the project to the Community Centre.

Clarke, Briggs et al. (2016) discuss the notion of "parachuting in" an artist to a location where the artist or organisation is unfamiliar with the context: it is a "term used for work where researchers do not take the time to acquaint themselves with the lie of the land before seeking to offer alternatives" (Clarke, Briggs et al. 2016, 528). Braden (1978) similarly critiqued organisations that temporarily 'parachuted in' an artist into a context without local, nuanced knowledge and discussed the possibility (or lack thereof) of developing sustainable, meaningful art projects from this approach. Thinkers such as Francois Materasso (2009) and Grant Kester (2004) have also said similar things. Meanwhile, Clarke, Briggs et al (2016) suggest it is part of an organisation's "responsibility and duty" to both the community and the aims of a project that they "took time and built in practical ways to reflect and discuss emergent ideas and uncertainties and became flexible because we cared about how this work would be potentially meaningful for those involved" (Clarke, Briggs et al. 2016, 528).

I do not think, however, that it is always *necessarily* bad to have brief, temporary relationships with a community: the 'parachuted-in' artist-researcher *can* create meaningful responses to a context by being an external voice, a critical outsider. The caveat to this way of working, however, would be that the organisation who employs the artist-researcher should be the one that is embedded into the community; they hold the community relationships; they are the (semi) permanent partner who is invested in the future of the community. The researcher in this context is temporary, whereas the organisation remains and sustains the relationship with the community.

In this project, however, The Institution had no previous relationships with the area. By not *locating* themselves within the same geographical context, The Institution could have been said to be "parachuting in" and it is hard to imagine how the project could begin to offer a valid and meaningful contribution without taking the time to get to know the location or gain direct knowledge of/with the community. This, I felt, was the first 'failure' of infrastructure: without the infrastructure of grounded, location-specific knowledge from The Institution, I was unsure how I could even begin to *socially engage*. One could infer from this that the Community Centre could then be the organisation that is invested in the community and with whom the artist-researcher could work in partnership. This begged the question as to whether a 'non-art' organisation such as a Community Centre could properly function as an ersatz-host to an artist-researcher? Before I could explore how to answer this question, however, there was the matter of where I might sleep.

Hosting

The current residency model of artist placements within socially engaged art contexts emerged out of the Social Inclusion policies of New Labour (Schrag 2016), and grew out of the context-specific approaches of the Artist Placement Group (APG) of the 60s, 70s and 80s (Mellor and Schrag 2016). Problematically, the “radical implications” of the APG’s “artist placement” approach were “suppressed” and “diminished” as the concept was instrumentalised and transformed into the “artist-in-residence” paradigm that is so prevalent in the UK today (Schrag, 2016).

Considering this, I was cautious to explore how the residency was being framed, and as the contract stipulated 70 days of work (plus a materials budget) to be spread over the year, and as the project was advertised as a residency wherein the artist was to be embedded into the community, I proposed a schedule of residencies which started with small, week-long placements that slowly increased to an intensive residency over the summer.

On arriving at the suburb on the first placement in January, however, I was informed I would not have a specific place to be in residence, but that I would be staying with an acquaintance of a friend of one of The Institution’s employees living in the area until a more permanent situation could be arranged.

Viv (not her real name) lived in a perfectly suitable house, and I stayed with her for several of the week-long visits. She was good host, but the situation was not conducive to any long-term arrangement: I could barely turn around in the small room she had available. She was being remunerated for hosting me, but it was fundamentally her house and I was uncomfortable in taking up her already cramped space. I also felt I was imposing on the kindness of a random stranger, and it was conducive to neither my comfort nor my ability to work.

After quite a few pressuring emails and discussions with The Institution and weeks of relying on Viv’s good nature, The Institution let me know that they had found me a place to live: a wholly unfurnished 2-bedroom terraced house. On moving in, I was given 1 plate, 1 bowl, 1 cup, 1 glass, 1 chair, 1 desk, 1 set of cutlery and a mattress on the floor. I was also informed I had to pay for the £450 damage deposit myself due to the legal restrictions that disbarred The Institution from renting properties. It felt impractical and ill-considered, but it was at least functional and, since it had taken so long to get to this point, I felt it best to keep quiet about any concerns. I agreed to the deal, and would often return from a day trying to speak to people to this empty house and call my husband, hearing my voice echo off the bare walls, the other empty rooms, the bare cupboards and the mattress pushed up against the wall like a dead body.

Famously, Virginia Woolf (1929) wrote that artists only needed a room of one’s own and a small stipend in order to produce good art. Ms Woolf was a genius of her time, but I think this is a dated, flawed approach. Virginia did not mention that she also needed an

agent, a publishing company, paper mills to produce the paper, inks with which to print her words, paper binders, a distributor, etc., to produce her excellent books. Artists don’t exist in isolation: they need infrastructure. Howard S. Becker’s *Art Worlds* illustrates this perfectly: the *artworld* is a “network of people whose cooperative activity [is] organised via their joint knowledge of conventional means of doing things” (Becker 1984). While Becker was speaking of specific zones of production and traditional gallery-based contexts, the point remains: artists cannot exist in isolation. We need more than a room of one’s own. I would argue his point is *especially* true of work within socially engaged contexts because we don’t make beautiful modernist objects to put in galleries, but rather explore complex social relations and situations to develop context-specific sites of interaction and dialogue. The interactions between things and people *is* the research. Looking at the Creative People and Places programme and its concerns, how a socially engaged artist-researcher is expected to function within infrastructurally “cold spots” of culture (Gilmore 2013) then becomes troublingly problematic: how can he/she be expected to operate without appropriate support networks? The precarious nature of artists, in general, means that we will often work in less-than-desirable contexts. This is even more precarious within ‘artistic research’ contexts due to the lack of support or understanding, and doubly more insecure in contexts of socially engaged artworks with their assumptions of vocation and social work (Schrag 2016).

What I am trying to reflect upon is how the surrounding experiences of any artist’s work – be it research or ‘traditional’ – are deeply tied to the contexts around them, and if a project has not considered even the practicalities of where an artist might sleep/live while on a residency – how they might be hosted within a community that is not theirs – how can he/she be expected to operate appropriately? This reflects the second infrastructural failure of the project.

Practicalities

To explore the third lack, I offer the following image (image 1).

The context of socially engaged practitioners exists without the traditions of gallery structures (Bourriaud 1998) and requires that an artist working in such a manner must have understanding of the “lived environment” (Lefebvre 1991). As such, socially engaged artists do not necessarily require the traditional structures of the traditional studio, but instead respond to the context. As Hersey and Bobick suggest: “postmodern practices have redefined where art can be made” (Hersey and Bobick 2016). However, I present this image not to critique the space provided, but rather to raise a discussion about how infrastructures affect the art that can be made. As such, it is useful to give some background on the Community Centre.

Due to funding cuts by successive governments, the Community Centre is now entirely run by volunteers from the Community Volunteer



Image 1. Room provided by the Community Centre as a studio

Service (CVS), and the Centre covers the majority of its operating costs via room rentals (to the Knitting Group, the Martial Arts Club, etc.). In the partnership with CVS, The Institution agreed to rent a space from the Community Centre, thereby contributing funds, while also providing me with a place to work. It seemed, on the surface, like a good exchange: the Community Centre would get money; I would get a place to work and access to the ‘community’.

On arrival at the Community Centre in January 2016, they welcomed me, made me a cup of tea and we introduced ourselves. After a couple hours of good chat, I explained that I should get to work, and wondered where I could get settled. They pointed to small side room, saying I could use this space, but that it was needed in 2 hours because the Dance Group were coming. After that, I could move into the room across the hall for 30 min, as it was free then, but after that I needed to move into the side office for 3 hours, and then to the gym for another 2 hours after that, etc. I asked if there was any permanent space where I could work and they explained there wasn't, as room rentals were the priority.

When asked about access to the building, I was told I could not have a key, as only managers could have keys, and so I could enter the building only when a manager was on site, which did not include

weekends, evenings or several mornings a week. As an artist and researcher who works within the social realm, I am used to working in odd contexts – as above: *understanding of the ‘lived environment’* (Lefebvre 1991). I reasoned with myself that limitations are often opportunities to think differently, and so I set about attempting to respond to the context.

After 2 months of trying to fit into this routine, I realised the impossibility of thinking and making within this constant moving: no sooner had I settled into a space, I would be required to move. Nothing was getting done. I needed somewhere stable and fixed, as well as access to the building on my own terms: ‘working with people’ does not fit into office hours, but happens at all the odd times in which people are being ‘a community’ – including weekends and evenings. The Community Centre then proposed a more permanent location: the Tinkerbell Room in the image above.

It is not actually a room but a thoroughfare between two other rooms; people randomly walk through the space every 20 min. I cannot lock it and so cannot leave my computer unattended; nor was I allowed to change the layout of room in any way, as it was still used on some evenings for Social Work interviews and as a place for counselling and discussion. There are no windows, no plugs, no any direct working space, other than the small desk I found in a rubbish dump. But at least it was a fixed space, and I decided to try to make it work.

The room highlighted the third infrastructural failure: how could the host (the Community Centre) be expected to attend to the needs and requirements of something of which they have never had any experience? They do not know the needs of a regular, traditional, object-producing artist, let alone someone who is doing something as amorphous as ‘artistic research within social contexts’. In other words, the lack of infrastructure from the Community Centre cannot be faulted, as it is neither within their remit nor their expertise, but it highlighted how aesthetic processes are affected by the processes that surround them, and begs the question as to what the responsibility of organisations are to artists. In regard to cultural policy, Gilmore reminds us that “cultural strategies for the arts relate to, or ignore, the specificities of places, the situated cultural practices and implicit knowledge of localities, their internal logics, histories and structures” (Gilmore 2013). What occurs when commissioning institutions also ‘ignore’ the specialities of place, or the specialities of sited work, such as socially engaged art practices?

Duty of Care

Over time, the Tinkerbell Room became too difficult to work in, and so The Institution and I called a meeting to look for a solution, inviting all the local partners. In this meeting, a member of the local council offered me a barge to use as my studio. I explained I would be

interested in that, but I had never had worked from a barge before, and was worried I did not have the appropriate skills to keep it safe/running/afloat. The local council member expressed concern at this, and said insurance papers would need to be signed that would ensure the boat's – and my own – safety. The Institution, however, interjected, and declared it a great solution and assured me that they would ultimately be responsible, and I was not to worry about that: I should just focus on the work. The barge was therefore promptly brought down the Canal the following week, and parked in the only lockable location, outside the town's only pub.



Image 2. The barge provided by The Institution as a studio

Interestingly, the pub is truly a community hub – much more so than the Community Centre. It seems to be the community's beating, social heart and was recently declared a Community Asset, protecting it from the very real possibility of closure by the franchise owners.

It is also a fascinating place inhabited by fascinating people: the quiet, shy cleaner who pokes her head out at 7 a.m. to empty out her dirty mop bucket on the cobbles; Jimmie arrives at 8:55 a.m. each morning, waiting for the pub to open as if he were going to work (and why not: he's retired!) and stays there all day, drinking; Trevor pops by throughout the day for pints between his various manual jobs. Indeed, the whole community seems to end up at the pub: school kids come over after school to get house keys from their parents; locals crowd in from about 5 p.m. onwards until late at night; many tiny children fall asleep on the benches by the pool table as their parents finish their endless pints, their drunken laughter rippling off the quiet, still and dark waters of the canal. I have a good view of all of this, working from the barge directly opposite. At first, they were hesitant about me and understandably so: I was a stranger suddenly placed in the vulnerable heart of a social group. But, over the weeks, they warmed to me as I invited them onto the boat, showed them around, led workshops for their kids and begin to engage with them and their context.

Problematically, however, because the boat was opposite the pub, and pubs usually involve drinking and jovial craic, I would often arrive in the morning to discover the boat had been un-moored and was drifting somewhere along the canal. Almost every morning, I would have to walk along the canal to find it, somehow get to it, then pull it in and re-moor it, ritualistically re-tying the ropes, re-aligning it, and examining it for damage. One morning, the entire mooring mechanism – a solid block of buried concrete – had been methodically dug up and chucked into the shallow, muddy water. Obviously, these daily events impacted my working process and my comfort about leaving anything of value on the boat. However, whilst problematic – like the Tinkerbell Room, and the hollow shell of the house in which I lived – it had taken so long to get to this point, so I persevered despite all the delays and distractions each morning's re-moorings cost me.

Early one morning, the project manager was visiting, and I saw some youth on the Tow Path. I had done a workshop with some of them the day before and so waved at them, at which point they began to throw stones at me: small rocks flying at my head and making a noise as they plopped into the water. I called out, in a friendly voice, joking to defuse the situation: "Oi! There's no need to get violent!" They laughed, and one of the boys yelled back: "Your mother was violent last night when I fucked her, because my dick was so big". He was 9 years old. They returned to throwing rocks, bigger ones now, and one just missed my face as I ducked to avoid it. When I turned back, one of them pointed and called me "Fag-Boy Cunt! You fucking Homo! I'm going to tell everyone you touched me! Pedo!" They all began chanting this and continued to hurl rocks and homophobic abuse at me until they passed under a bridge, out of sight. The project manager, at the other end of the barge, looked back at me, shrugged and laughed, saying: "Well, this is all part of the fun, isn't it?" She was being ironic, I realise, but it did not seem fun to me.

In some ways I understood what she meant: this was the reality of rough working-class towns and I could not necessarily apply my middle-class ideals to such a context. Thankfully, I have thick skin and have worked in contexts as complex as this before, and so *can* brush off a few rocks and a few words: but what is an organisation's responsibility to a person they have employed to work in such contexts? I had just experienced a hate crime, and the institutional representative suggested I laugh it off. Considering the precarious nature of artists (Hope 2012), and the current discussions of harassment within the arts, I wonder if a woman who had had rape threats screamed at her from a gang of young men would be expected to continue to work in such an environment? Would there be an expectation that she were to go back and work with those very same men? Or if a Muslim had had Islamophobic abuse directed at them, would he/she be expected to continue working on the project?

This is, of course, about pastoral care: what are the responsibilities of an organisation who invites someone to live and work in a difficult

context? In comparison to the societal issues faced by many citizens within these communities, it is perhaps not an important question to explore, but I think it's safe to argue that the emotional state of a researcher might affect the quality of the work carried out within such contexts.

Legacy

On this residency, drugs, poverty and violence were a daily reality of the community which had been normalised, and while not everyone faced these issues, everyone was affected by them. To expect to develop appropriate artistic research in that context is complicated: what did we think it could achieve? Is art ever a suitable replacement for a robust (well-funded) social work strategy? The reality of the situation was, however, that I was being paid a healthy sum to work with mostly unemployed people. And, at the end of the project, I would be paid despite the quality/quantity of research I developed, even if I didn't develop any *artistic outputs* at all.

A recent article in the Observer Magazine (Byrnes 2016) explored the problematics of such artistic production in regards to the gentrification of a Sheffield housing estate, and how a man's desperate graffiti act – the scrawl of his words *I love you, will u marry me* on the side of a pedestrian bridge – had been appropriated by design 'regeneration specialists' Urban Splash to become the tag-line of the area's gentrification in a manner that has been called 'class cleansing' (Hatherly 2011). The graffiti was replicated in neon; used to market re-designed 1960s failed social housing schemes; screen-printed on matching pillows for sale in bespoke furniture shops; splashed on posters; used on replica buildings at the 2006 Venice Architecture Biennale and even appeared on beer labels from a specially set-up micro-brewery. The man himself however – Jason – is homeless, penniless and the woman he wanted to marry is dead from a drug overdose, while Urban Splash is a highly successful organisation.

So, the question of how artists and institutions work within the social context of extreme – or even moderate – socio-economic difficulty is an ethical question, and I think we need to recognise we are all part of the problem (Matarasso 2013). To be sure, things *did* happen on the residency, but I did not produce any suitable research or appropriate artwork, because the infrastructures did not allow it. It begs the question why the project was funded via *art* organisations and problematises the criteria by which we judge the success of such projects. As an artist being commissioned to develop artistic research by an art organisation, funded by the Arts Council, I suggest that the criteria for success must be 'art'. Not social work, and not public engagement. In other words, the art is the primary goal, and any other goals are secondary. And if there is no art, then the project fails. Engagement is part of the process and the methodology of research

for participatory and/or socially engaged practices, but it is not the endpoint. As McLuhan has suggested: the medium of dissemination shapes the message (McLuhan 1964). In this regard, without an infrastructure to create the medium in the first place, there isn't even a message to be shaped.

It made me wonder how institutions exist and sustain themselves and if some institutions were sustaining themselves *for themselves*. The Creative People and Places scheme is concerned about the sustainability of such projects and institutions, and that word – sustainability – is tricky. Whilst having all the positive sentiments of being 'green' and 'developmental', it is fundamentally about how things continue; how they stay the same; how they survive unchallenged. An ecological critique of that word has resonance in this instance too:

When we talk about sustainability, then, what is it that we hope to sustain? We certainly do not sustain nature "in itself." Rather, we sustain nature as we humans prefer it. More precisely, we preserve the resources needed for human consumption, whether that means energy consumption or aesthetic consumption. In one sense, we preserve nature for industry. (Butman 2016)

Thus, the question of how an institution sustains itself is a question of whether an institution sustains itself *for itself*. Is it functioning in order to preserve itself, rather than in service to specific governmental remits of 'place'. To extrapolate this idea: could we imagine that an arts organisation which receives funding to work for the poor might be invested in keeping the poor *poor*, because it is on those terms that they will continue to be funded? Or: could cultural policies of 'place-making' that are aligned with socio-economically problematic communities actually support institutions whose funding is premised on sustaining such socio-economic discrepancies? While these are farfetched meanderings, there are deep issues at stake as to how organisations are actually functioning.

Conclusion

This text has not followed a traditional academic framework and, consequently, neither will it end with a traditional conclusion. Instead, I want to end by conveying the feeling that things are unresolved, inconclusive and incomplete, because that was –and is –the reality of this and such projects in general.

Infrastructure is defined the "the basic systems and services... that [an] organisation uses in order to work effectively" (New Oxford American Dictionary 2015). What, then, did The Institution want to *work effectively*? What was the true intention of the project? Did they actually want me to produce nothing, or was there a flaw in the infrastructure? After all, "Good working infrastructure is transparent to use" (Neumann 1996).

As I said in the introduction, I have consciously not spoken about the work I did, and that – sadly – is because I did not develop any research worth discussing. The engagements were shallow, the processes forced and the outputs hollow. We cannot assume that artistic research ‘just happens’ in the same way that we cannot assume art ‘just happens’ – there are infrastructural concerns that need to be in place before projects even begin to occur. I did not develop any suitable research outcomes or even artistic outputs from this research because of a lack of infrastructure. I can conjecture as to the whys and wherefores, but it is perhaps more salient to consider what François Matarasso has said: “If art matters, the ethical framework within which it is produced, distributed and consumed matters also” (Matarasso, 2009). And: “Another way of answering these questions is to think less of what an artist *is* and more of what they *do*. Perhaps being an artist is not about a person’s nature or status, but a way of acting in the world” (Matarasso, 2009). I would extend this to researchers too, and also to organisations who aim to support both artists and researchers. It is what we do that counts. So I am being as truthful as I can in the hopes that this reportage can encourage more consideration of how organisations *do* artistic research in the future.

References

- Arts Council England (n.d.). *Creative People and Places Fund*. [Accessed:13/04/2017] <http://www.artscouncil.org.uk/funding/creative-people-and-places-fund>
- Becker, H. S. 1984. *Art Worlds*. California: University of California Press.
- Bishop, C. 2012. “The Social Turn: Collaboration and its Discontents”. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London: Verso
- Belfiore, E. 2002. “Art as a means of alleviating social exclusion: Does it really work? A critique of instrumental cultural policies and social impact studies in the UK”. *International Journal of Cultural Policy*, vol. 8, no. 1: 91 – 106. <https://doi.org/10.1080/102866302900324658>.
- Bourriaud, N. 1998. *Relational Aesthetics*. Paris, Les Presse Du Reel.
- Braden, S. 1978. *Artists And People*. London: Kegan Paul Books.
- Butman, J. 2016. “Against Sustainability”. *The New York Times*, 8 Aug 2016. [Accessed: 21/08/2016]. http://www.nytimes.com/2016/08/08/opinion/against-sustainability.html?_r=0.
- Byrnes, F. 2016. “The I Love You Bridge”. *The Observer Magazine*, 21 August, 2016. [Accessed: 29/12/2016] <https://www.theguardian.com/global/2016/aug/21/tragic-story-of-sheffield-park-hill-bridge>
- Clarke R.; J. Briggs; A. Light and P. Wright. 2016. “Situated Encounters with Socially Engaged Art in Community-Based Design”. In 2016 ACM Conference on Designing Interactive Systems DIS 2016. Brisbane, Australia: ACM. <https://doi.org/10.1145/2901790.2901882>
- Gilmore, A. 2013. “Cold spots, crap towns and cultural deserts: The role of place and geography in cultural participation and creative place-making”. *Cultural Trends*, vol. 22, no. 2: 86-96.
- Hatherly, O. 2011. “Regeneration? What’s happening in Sheffield’s Park Hill is class cleansing”. *The Guardian Magazine*. 28 Sept., 2011. [Accessed: 21/08/2016] <https://www.theguardian.com/commentisfree/2011/sep/28/sheffield-park-hill-class-cleansing>
- Hersey, L. and B. Bobick. 2016. *Handbook of Research on the Facilitation of Civic Engagement through Community Art*. Memphis: IGI Global.
- Hewitt, A. 2011. “Privatising the Public: Three rhetorics of art’s public good in ‘Third Way’ cultural policy”. *Art & the Public Sphere*, vol. 1, no.1: 19-36. https://doi.org/10.1386/aps.1.1.19_1
- Hope, S. (2012) *Participating in the ‘Wrong’ Way? Practice Based Research into Cultural Democracy and the Commissioning of Art to Effect Social Change*. [PhD Thesis] London: University of London.
- Kester, G. 2004. *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*. Berkeley and Los Angeles, University of California Press.
- Lefebvre, H. 1991. *The Production of Space*. Oxford, Blackwell.
- Matarasso, F. 2009. “The Triumph of Whose Will? Power, responsibility and the artist”. [Accessed: 21/08/2016] <https://parliamentofdreams.files.wordpress.com/2014/02/the-triumph-of-whose-will.pdf>
- Matarasso, F. 2013. “‘All in this together: The depoliticisation of community art in Britain, 1970-2011’”. In Eugene van Erven (ed). (2013) *Community, Art, Power: Essays from ICAF 2011*. ICAF: Rotterdam.
- McLuhan, M. 1964. *Understanding Media: The Extensions of Man*. Massachusetts, USA: MIT Press.
- Mellor, A. and A. Schrag. 2016. “Locating the artist”. *Engage Journal*, no. 37: Time and Place: Hosting and commissioning artists. Spring 2016. Engage: London.
- Neumann, L. J. and Star, S.L. 1996. “Making Infrastructure: The Dream of A Common Language”. In J. Blomberg, F. Kensing, and E.A. Dykstra- Erickson (eds.). *PDC’96 Proceedings of the Participatory Design Conference*. Cambridge, MA USA, 13-15 November; 231-240.
- Schrag, A. 2016. *Agonistic Tendencies: the role of productive conflict within institutionally supported participatory practices*. (PhD) Newcastle: Newcastle University.

CV

**Anthony Schrag**

Queen Margaret University

Aschrag@qmu.ac.uk

Media, Communication & Performance Art

Queen Margaret University

Edinburgh, EH12

6UU UK

Anthony Schrag is a lecturer in Cultural Management at Queen Margaret University. His practice-based PhD – completed in 2016 – explored the relationship between artists, institutions and the public, looking specifically at a productive nature of conflict within institutionally supported participatory/public art projects.

Schrag is a practising artist and researcher who has worked nationally and internationally, including residencies in Iceland, USA, Canada, Pakistan, Finland, The Netherlands and South Africa, among others. He works in a participatory manner, and central to his practice is a discussion about the place of art in a social context. Lecturing interests include the ethics of artists 'working with people', critical pedagogies and practice-based research.

He has been the recipient of numerous awards including The Hope Scot Trust, Creative Scotland, British Council, the Dewar Arts Award, the 2011 Standpoint Futures: Public residency award, as well as a Henry Moore Artist Fellowship. In 2015, he walked 2638 km from the north of Scotland to the Venice Biennale to explore the place of participatory artworks within the public realm.

The artist Nathalie De Brie once referred to his practice as 'Fearless'. The writer Marjorie Celona once said: 'Anthony, you have a lot of ideas. Not all of them are good.'

<http://artnodes.uoc.edu>

ARTÍCULO

NODO: «ARTE E INVESTIGACIÓN II»

La investigación artística eurocéntrica y su decolonización estético-epistémica*

Miguel Alfonso Bouhaben

Escuela Superior Politécnica del Litoral
Universidad de las Artes del Ecuador

Fecha de recepción: septiembre de 2017

Fecha de aceptación: octubre de 2017

Fecha de publicación: junio de 2018

Cita recomendada

Bouhaben, Miguel Alfonso (2018). «La investigación artística eurocéntrica y su decolonización estético-epistémica». En: Ana Rodríguez y Pau Alsina (coords.). «Arte e Investigación II». *Artnodes*. N.º 21: 187-196. UOC [Fecha de consulta: dd/mm/aa]. <http://dx.doi.org/10.7238/a.v0i21.3142>



Este artículo está sujeto –si no se indica lo contrario– a una licencia de Reconocimiento 3.0 España de Creative Commons. Puede copiarlos, distribuirlos, comunicarlos públicamente, hacer obras derivadas y usos comerciales siempre que reconozca los créditos de las obras (autoría, nombre de la revista, institución editora) de la manera especificada por los autores o por la revista. La licencia completa se puede consultar en <http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/es/deed.es>.

Resumen

A lo largo de la historia de Occidente, lo epistémico ha dejado su impronta en las formas estéticas del arte. La filosofía, la teología y la ciencia han cristalizado en las formas de la imagen, del *eikon*. A pesar de las diferencias esenciales entre estos modelos estéticos, todos ellos coinciden en la búsqueda de lo universal. Sin embargo, estos modelos no son los únicos y verdaderos. Hay otras epistemes y otras estéticas más allá del eurocentrismo. La teoría

* Este artículo es el resultado de dos proyectos dirigidos en Ecuador:

1. El proyecto de investigación EDCOM-01-2016 «Imagen y Sociedad. La práctica audiovisual como forma de intervención social» desarrollado por el grupo de Investigación Cultura Visual, Comunicación y Decolonialidad (CUVICODE) y financiado por la Escuela Superior Politécnica del Litoral (ESPOL) de Ecuador.
2. El proyecto de Investigación VIP-2017-093 «Artivismo Audiovisual en Ecuador» financiado por la Universidad de las Artes de Ecuador.

decolonial latinoamericana critica los procesos de colonialidad del saber y del ver, a la vez que propone un nuevo modo de pensar y de crear. Este nuevo modo no es tan excluyente y unidireccional como el occidental, sino que está abierto al diálogo intercultural y transdisciplinar de saberes. Así, para dar cuenta de la relación entre epistemología y estética en el marco decolonial, tomaremos como caso de estudio los planteamientos en torno a la investigación en artes adoptados por la Universidad de las Artes de Ecuador.

Palabras clave

Investigación artística, teoría decolonial, colonialidad del ver, estética y epistemología, Universidad de las Artes

Eurocentric artistic research and the epistemic-aesthetic decolonization

Abstract

Throughout the history of the Western world, Epistemology has left its impression on the aesthetic forms of art. Philosophy, theology and science have crystallised in the forms of the image, of the eikon. Despite the essential differences among these aesthetic models, they all coincide on the search of the universal. However, these models are not the only ones which are true. There are other epistemologies and aesthetics beyond Eurocentrism. The Latin American decolonial theory criticises the processes of colonial knowledge and understanding and at the same time it proposes a new way of thinking and creating. This new way is not so exclusive and unidirectional as the Western one, but it is open to an intercultural and transdisciplinary dialogue between knowledges. Thus, we will choose as the object of study, the approach on the research in arts adopted by the Universidad de las Artes de Ecuador, to account for the relationship between epistemology and aesthetics in the decolonial framework.

Keywords

artistic research, decolonial theory, coloniality of seeing, aesthetic and epistemology, Universidad de las Artes

En el presente trabajo pretendemos mostrar cómo las formas de la episteme –del conocimiento– han implementado cambios en las formas de la mimesis –de la representación. La filosofía, la teología, la ciencia y la ideología de mercado han sostenido las epistemes dominantes en las diferentes etapas de la historia de Occidente y, desde sus procesos teóricos y conceptuales, se han ido configurando las diversas formas representacionales del arte. Ahora bien, Occidente ha impuesto sus epistemologías, a través de los procesos coloniales, como las únicas verdaderas, situando de este modo las otras epistemologías en una posición de inferioridad. Por este motivo, surgen en los países de la periferia del capitalismo modelos epistemológicos resistentes que buscan forjar un diálogo más allá del horizonte unidireccional eurocéntrico. La teoría decolonial, que sigue la estela dibujada por la teoría de la dependencia, la teología de la liberación y la pedagogía del oprimido, constituye un núcleo teórico que se enfrenta a los procesos de colonialización y, a su vez, configura modelos teóricos decoloniales. Así, las teorías epistemológicas decoloniales

serán la base conceptual de procesos de investigación en artes y de las estéticas-otras. Para dar cuenta de esa senda posible de las prácticas estético-epistémicas decoloniales, tomaremos como caso de estudio los planteamientos en torno a la investigación en artes adoptados por la Universidad de las Artes de Ecuador.

Mimesis/episteme occidental

En los orígenes de la civilización occidental, en la Grecia clásica, asistimos al momento inaugural de la filosofía occidental. El mito de la caverna, contenido en el libro VI de *La República* de Platón, se expresa el giro logocéntrico. En dicho relato, el pensador griego va a escindir el mundo en tres: el mundo de las ideas, el mundo de lo sensible y el mundo de las imágenes. Si el mundo de lo sensible es una copia del mundo de las ideas, el mundo de las representaciones es una copia de la copia. Para Platón, las representaciones de los artistas

son sombras, simulacros, falsedades perniciosas para la sociedad griega. Con todo, a pesar de la aparente fricción entre lo epistémico y lo estético —entre el *eidōs* (idea) y el *eikōn* (imagen)—, hay que apuntar que las características de las ideas platónicas —que son perfectas, inmutables, simétricas, matemáticas— van a ser implementadas en el arte griego. Son la «regla griega de la belleza» (Winckelmann 1987, 92). De este modo, la epistemología platónica dialoga con las prácticas artísticas del periodo griego, que ejemplifican, a través de sus cánones y simetrías, la estética matemática del platonismo. Este sistema matemático de representación buscaba, al igual que la epistemología, un universal estético. Una imagen-matemática, un *eikōn* que, por la vía de la *mimesis*, conquista la *epistēmē*.

Este proceso de proyección de lo epistemológico en lo estético continúa en la edad media. No obstante, la manera que tienen los medievales de plasmar la verdad por medio de imágenes es traduciendo el orden social monárquico-teocrático en el orden visual. Por ello, las figuras de los santos o de los nobles aparecen con mayor tamaño que las figuras de los siervos (Abril 2012). De este modo, se pasa de la imagen-matemática griega a una imagen-jerárquica, esto es, una imagen que representa un orden teocrático. Hay que señalar que, a pesar del cambio en la manera de construir las representaciones, se sigue manteniendo el *leitmotiv* que mueve el pensar de Occidente: la búsqueda de lo Uno. Pero Lo Uno Verdadero de la epistemología y Lo Uno Bello de la estética ya no están asentados en el mundo de las ideas, como ocurría con Platón, sino en Dios.

En el Renacimiento, Dios deja de totalizar el conocimiento. Ahora, el ser humano es el centro de la reflexión filosófica. La estética se emancipa de la teología, pero se somete a los dictados universalizantes de la ciencia. La invención de la perspectiva sería imposible sin la ciencia. Ella posibilita la creación de una imagen-espacio. Lo podemos observar en los estudios de Brunelleschi, que es el primero en construir imágenes bidimensionales que simulan la imagen tridimensional, basándose en los estudios de óptica de Euclides (Panofsky 1999). La relación entre el conocimiento y la creación de representaciones es en todo punto manifiesta. Asimismo, el *velum* de Leon Battista Alberti y las innovaciones mecánico-representativas de Alberto Durero tienen como objeto la matematización de lo real, gracias a la representación científica de la percepción humana. Y, por supuesto, Leonardo da Vinci, que es el prototipo de artista/científico renacentista cuyo trabajo pictórico no arraiga en la praxis emocional, sino que irrumpe en la práctica intelectual (Van Alphen 2006).

La intersección conocimiento/arte continúa en el Barroco. Heinrich Wölfflin (1977) consideraba, entre los rasgos distintivos del Barroco, la tendencia a mezclar las diversas disciplinas artísticas. Gilles Deleuze lo confirma: el Barroco no inventa nada, sino que construye pliegues sobre pliegues, esto es, una síntesis de lo romano, lo griego, lo gótico. Estos pliegues artísticos, que son llevados hasta el infinito, tienen su versión científico-filosófica en Leibniz. La Monadología (2001) es el esfuerzo filosófico por explicar el carácter infinito de los organismos

que funcionan como el Barroco, pliegue sobre pliegue, organismos dentro de organismos, como las muñecas rusas (Deleuze 1989). Por su parte, el cálculo infinitesimal, inventado por él en pugna con Newton, tendría la misma forma que el Barroco y la monadología, pero en el campo de la matemática.

La imagen del Barroco, en tanto imagen-múltiple, hace entrar en crisis a la imagen-espacio del Renacimiento, a la vez que abre el camino a la emergencia de la imagen-tiempo de la modernidad. Con Immanuel Kant, los objetos de lo real se configuran desde las formas *a priori* de la sensibilidad, que son el espacio, sentido exterior y el tiempo, sentido interior. Si bien lo exterior está estructurado por lo interior. Por ello, «el tiempo es la condición formal *a priori* de todos los fenómenos en general» (Kant 1996, 34). La percepción no capta el tiempo, sino que temporaliza los objetos. Es la forma que tenemos de representarnos lo real. Las formas *a priori* de Kant son la base de la teoría de la Gestalt que, a su vez, influyen en las prácticas del impresionismo y en su obsesión por captar el tiempo, en un esfuerzo por hacer imágenes los más fieles posibles a lo real. Hasta que llega con el cine Lumière y libera a las artes plásticas de su obsesión por la semejanza (Bazin 1966).

Investigación artística: ¿conocimiento, mercado o resistencia?

En todos los ejemplos anteriores, se trata siempre de crear representaciones desde el horizonte epistémico de cada época y con un interés universalizante. Sin embargo, esta búsqueda de lo universal va a entrar en crisis con el cine y con la consiguiente emergencia de las vanguardias. Estas ya no van a tratar de representar la realidad exterior: o bien rompen la realidad exterior (los dadaístas y sus *collages*; los cubistas y su fragmentación del espacio pictórico), o bien representan la realidad interior (los surrealistas y la representación de lo inconsciente). En ese momento, la relación entre estética y epistemología va a ser muy cercana, pues la imagen deviene imagen-concepto. Esto es: una imagen portadora de un conocimiento fruto de un proceso investigativo (Lesage 2011; Borgdorff 2005; García Canclini 2010; Siegmund 2011).

Para dar cuenta de los procesos artístico-intelectuales que aparecen a partir de las vanguardias históricas, esto es, en la era de la imagen-concepto, es importante valorar lo que de común tienen el arte y el conocimiento. Para Gilles Deleuze (2007), lo que tienen en común ambos campos de saber son las ideas. En la conferencia que impartió en la escuela de cine Le Fémis trazó las líneas maestras de un diálogo posible entre el arte y el conocimiento. Tres planteamientos nos interesan de su exposición. En primer lugar, la definición de idea en tanto ruptura, síntesis disyuntiva e invención que rompe con lo previsible. Cada idea es un acto de creación: un científico y un filósofo inventan tanto como un cineasta o un pintor. En segundo lugar, la

variedad de conformaciones de las ideas en cada dominio específico: las ideas como conceptos en la filosofía; como funciones en la ciencia; como movimiento-duración en el cine; o como líneas-color en la pintura. Y, en tercer lugar, la posibilidad interconectiva entre las ideas de los diversos dominios, que le lleva a afirmar que no hay oposición entre «la filosofía, la ciencia, las artes, y demás saberes» (Deleuze 2007, 282).

Asimismo, el nexo arte-conocimiento potencia dos sinergias fundamentales. En primer lugar, la relación arte-conocimiento se visibiliza en el uso artístico de las metodologías de las ciencias sociales. Sin duda, en la creación artística actual se están implementando aspectos de la filosofía, la historia, la ciencia. Ello se debe a la interdisciplinariedad y la flexibilidad de las ciencias sociales, que son sumamente útiles para la investigación en artes (Arañó 2003). En segundo lugar, la relación arte-conocimiento es patente en el uso de metodologías artísticas que adoptan algunos científicos sociales. Indudablemente, se pueden volcar al ámbito de la escritura científica estrategias de investigación y de creación ligadas a las prácticas artísticas. Así, el texto científico puede concebirse como un montaje de elementos figurativos y lingüísticos, más allá de la causalidad y la linealidad: un texto entretejido, múltiple y diferencial (Fernández Polanco 2013). En esta línea se sitúa Roland Barthes cuando afirma que el trabajo de investigación debería «desbordar el discurso normal de la investigación» (Barthes 1987, 106).

Ahora bien, a pesar de los vínculos inequívocos entre el arte y el conocimiento, hay que tener presente que en el contexto económico-político del neoliberalismo, el arte se instala en el *intermezzo* tensional entre el mercado capitalista y la resistencia contrahegemónica. Por ello, cabe preguntar: ¿qué función disciplinaria tiene el mercado sobre la investigación artística? El mercado, efectivamente, crea un ecosistema de poder que potencia que los artistas solo tengan una preocupación: hacer de la investigación artística una disciplina domesticada, una mercancía útil al capitalismo cognitivo. Hito Steyerl (2010) afirma que el arte es una disciplina susceptible de ser incorporada al poder establecido, pero también puede ser una práctica de contrapoder. La artista y teoría del arte argumenta que en el tercer mundo se están elaborando estéticas de la resistencia, que pueden ser un referente para Occidente: «Había que contrarrestar a un poder/saber/arte —que reducía a poblaciones enteras a objetos de conocimiento, dominación y representación— no solo a través de la lucha social y la revuelta, sino también mediante la innovación epistemológica y estética» (Steyerl 2010, 3).

De este modo, el arte como resistencia no-domesticada pone en cuestionamiento el ideal universalista de la investigación artística eurocéntrica, posibilitando la existencia de procesos de creación artística y académica más intelectuales, multidisciplinares y experimentales. Con todo, hay que tener presente que también es posible la instrumentalización de dichos procesos artístico-investigativos por parte de la ideología de mercado, el capitalismo cognitivo y las

industrias culturales. Ante ese peligro, muchos artistas occidentales deciden dialogar con artistas de otras latitudes con la idea de deshacer, desatar y desatornillar esos los marcos asfixiantes de dominio. Con el fin de conocer los procesos estético-epistémicos subalternos, vamos a definir el impacto de la teoría decolonial en la conformación de una estética no universalista.

La colonialidad del ver y la decolonización estético-epistémica

Las prácticas de investigación artística occidentales, desde Grecia a la modernidad, se basan en procesos teóricos y epistémicos que se fundamentaban en la búsqueda de lo universal. Una universalidad que es rasgada en el siglo xx con el cambio de paradigma de las vanguardias, que abren el camino a un nuevo modo de interacción entre lo epistémico y lo estético. En América Latina, desde la aparición de la teoría decolonial, estamos asistiendo a un cambio de paradigma —similar en algunos aspectos con el posmoderno— en la forma de entender las relaciones entre lo epistémico y lo estético. Ahora bien, la teoría posmoderna y la teoría decolonial impugnan la modernidad de forma diferente. Sostenemos, con Catherine Walsh (2010), que la teoría de la posmodernidad no implica cambios en la esfera económico-política, mientras que la teoría decolonial sí.

Vamos a exponer dos tipos de relación entre lo epistémico y lo estético con la idea de valorar las posibilidades de la investigación artística en el contexto latinoamericano: la colonialidad del saber/ver y la decolonización estético-epistémica.

Para abordar la colonialidad del ver, es preciso realizar un breve acercamiento a esas otras dimensiones donde se impone la colonialidad. Así, respecto a la crítica a la colonialidad del poder, Aníbal Quijano (2007) centra sus esfuerzos en explicar que esta se ejerce a través del control racial de la economía y la sociedad: «La raza se convirtió en el primer criterio fundamental para la distribución de la población mundial en los rangos, lugares y roles en la estructura de poder de la nueva sociedad» (Quijano 2007, 103). Sin duda, esta colonialidad del poder va unida a una colonialidad del saber, que tiene por objeto la imposición de las ideas eurocéntricas (Immanuel Wallerstein 2001), entre otras, la idea de universalidad, que es el «equivalente a la mirada de Dios» (Grosfoguel 2007, 63). Y que constituye lo que Santiago Castro-Gómez (2007) llama la *hybris* del punto cero. Asimismo, la colonialidad del poder/saber se vincula a la colonialidad del ser (Maldonado-Torres 2007), a la del género (Lugones 2016) y a la del lenguaje (Veronelli 2016).

Todas estas dimensiones de la colonialidad se articulan con la colonialidad del ver: con la imposición de la mirada occidental y eurocéntrica como la única verdadera y universal, obviando así las potencias creativas y artísticas de las miradas de las alteridades no-occidentales. En este sentido, Joaquín Barriandos (2011) sos-

tiene que «la colonialidad del ver no apunta al fortalecimiento de la interculturalidad como diálogo universal abstracto entre iguales, ni hacia la restitución de ningún tipo de imaginario visual global compartido» (Barriandos 2011, 14). Para Mignolo y Gómez (2012), la colonialidad del ver tiene dos funciones. En primer lugar, se apropia de la concepción de lo bello e impone un canon del ver, marginando así otras culturas visuales, llegando incluso a infravalorarlas y situarlas en la zona de lo no-artístico (Gómez y Mignolo 2012). Desde la *Poética* de Aristóteles a la *Crítica del juicio* de Kant, se han pretendido configurar leyes universales de la belleza, leyes que hacen de las otras bellezas, no-occidentales y no-blancas, bellezas subalternas imposibles de universalizar. En segundo lugar, la colonialidad del ver impone un control de lo sensible ya que es un saber fundamental para la colonización del poder, del saber y del ser: «La colonialidad de lo sensible se despliega en especial a través de los regímenes del arte y la estética que hacen parte de la expansión de la matriz colonial de la modernidad» (Gómez y Mignolo 2012, 15).

Estos procesos de colonialidad no solo van a ser criticados, sino que también van a ser deconstruidos para forjar un poder-otro, un saber-otro y un ser-otro. La decolonización del poder está unida a una decolonización del ser, esto es, al paso necesario de la diferencia sub-ontológica a la diferencia trans-ontológica (Maldonado 2007). En referencia a la decolonialidad del saber, Boaventura de Sousa Santos (2010) defiende la relevancia de des-pensar para poder pensar, mientras que Castro Gómez sostiene la importancia de la transdisciplinariedad y la rizomática como procesos de ruptura con el universalismo epistémico, basado en el diálogo de saberes y el pensamiento complejo (Castro Gómez 2007).

Para afrontar las tácticas de decolonización estética, hay que entender que son consustanciales a las decolonizaciones del poder, el saber y el ser. Su base práctica es esencialmente subversiva y desobediente, pues parte de una disrupción de las estéticas occidentales. Una disrupción que ahonda en lo político. Una politización de la estética que vindica la emancipación de los pueblos colonizados. Walter Mignolo y Pedro Pablo Gómez (2012) afirman: «Las estéticas decoloniales buscan descolonizar los conceptos cómplices de arte y estética para liberar la subjetividad [...] comienzan por aquello que el arte y las estéticas occidentales implícitamente ocultan: la herida colonial» (Mignolo y Gómez 2012, 9). El ecuatoriano Cristian León (2012) defiende la necesidad de crear una estética-otra que solo es posible si se decoloniza también la imagen: «La misma noción de imagen requiere ser decolonizada» (León 2012, 111). Por su parte, Silvia Rivera Cusicanqui (2015) defiende la potencia decolonial de lo visual como herramienta para la acción política colectiva. La pensadora boliviana se apoya en el concepto de alegoría, que «nos ayuda a vislumbrar cómo la imagen podría desprenderse de sus clichés y

obviadas, cómo se podría descolonizar el oculo-centrismo cartesiano y reintegrar la mirada al cuerpo» (Rivera 2015, 25).

Sin lugar a dudas, la colonialidad del ver y la decolonización estética son dispositivos de contrapoder que permiten usar la imagen como crítica a las fuerzas represoras del colonialismo. Ahora bien, estas formas de contrapoder, ajenas al mercado y a la academia, caen en un estado de marginalidad poco pragmática. Por ello, resulta decisivo el acceso al diseño de los planes de estudio en artes por parte de las subjetividades subalternas. Si las imágenes configuran valores, es preciso pensar cómo crear otras imágenes desde otras epistemologías.

Políticas decoloniales de la investigación artística

El caso de la Universidad de las Artes de Ecuador

Es urgente trabajar en las políticas decoloniales y transculturales en la creación de las universidades de Artes en el contexto latinoamericano, ya que son las encargadas de transmitir los saberes estético-epistémicos. En la base de estas políticas están algunos conceptos desarrollados por los teóricos de la decolonialidad. Catherine Walsh (2010) ha estudiado la compleja relación que se establece entre los procesos de decolonialidad y la práctica educativa, partiendo de la conceptualización de la interculturalidad. Se trata de poner en valor la educación intercultural para construir una crítica a las políticas pedagógicas hegemónicas que, aún en nuestros días, conservan estructuras excluyentes respecto a los pueblos indígenas. Una nueva educación para una nueva humanidad (Walsh 2010). Por su parte, Castro-Gómez (2007) entiende que para decolonizar la universidad es necesario abolir tanto la disciplinarización del conocimiento como sus estructuras arbóreas, pues así se podrá edificar una universidad-otra y rizomática. El filósofo colombiano va a ser uno de los paladines del diálogo de saberes, de la transdisciplinariedad y de la transculturización del conocimiento. Con ello, se pretende hacer apología de los saberes-otros excluidos y marginados por la colonialidad del saber frente al universalismo y estatismo eurocéntricos.

Tanto la interculturalidad crítica de Walsh como la universidad rizomática, transdisciplinar y transcultural de Castro-Gómez aparecen cristalizados en el Proyecto de la Universidad de las Artes, impulsado por el Gobierno de la Revolución Ciudadana de Ecuador. En palabras del rector Ramiro Noriega: «El establecimiento de la Universidad de las Artes en el Ecuador configura un ambiente fecundo para problematizar los pilares sobre los que se sostiene el sistema hegemónico [...] un espacio democrático (y por eso dinámico y flexible, crítico y organizado) de creación, como un derecho primordial de las personas, las comunidades y los pueblos» (Noriega 2017, 31). Por ello, la idea de construir una Universidad de las Artes, bajo los principios de la Asamblea Constituyente del Ecuador, supone tanto un ejercicio de

deconstrucción de la hegemonía neoliberal como una vindicación de los valores de justicia social, de igualdad, interculturales y ecológicos. La Universidad como un espacio público donde el diálogo intercultural sea una práctica cotidiana, donde la creación de otras formas estéticas configure un acto de subversión y de resistencia frente al totalitarismo estético-epistémico de Occidente.

De este modo, para dar cuenta del carácter contrahegemónico de la Universidad de las Artes de Ecuador, vamos a describir cómo se estructura la investigación decolonial en artes a través de la exposición de las ideas-clave que atraviesan tres documentos institucionales: el *Proyecto Emblemático de la Revolución Cultural de la Universidad de las Artes* (2013), las *Políticas de Investigación y Posgrado de la Universidad de las Artes* (2016) y las *Líneas de Investigación de la Universidad de las Artes* (2017).

En el *Proyecto Emblemático de la Revolución Cultural de la Universidad de las Artes*, se sostiene que esta tiene por objeto «la búsqueda sistemática de nuestras raíces diversas para su conocimiento y valoración, la creación de nuevas formas expresivas fruto de diálogos creativos y sociales [...] en el espacio geopolítico y epistémico del Sur, asumiendo el reto de aportar creativamente al diálogo Sur-Sur» (*Proyecto Emblemático de la Revolución Cultural de la Universidad de las Artes* 2013, 6). De este modo, la Universidad de las Artes está alineada con los procesos de decolonialidad y de construcción de una nueva epistemología en el ámbito latinoamericano, que va unida a la creación de una nueva estética, más acorde con el carácter plurinacional y multiétnico del Ecuador. En referencia a la función y la praxis de las artes, encontramos en el texto una doble vertiente crítica y creativa. Por un lado, la crítica al dominio simbólico de Occidente: «La conformación del dominio hegemónico de las élites del centro del capitalismo mundial sobre nuestras sociedades está mediada por su poder simbólico [...] que ha generado procesos de subalternación cultural» (*Proyecto Emblemático de la Revolución Cultural de la Universidad de las Artes* 2013, 147). Y, por otro lado, la reivindicación de una alternativa estética decolonial, crítica y resistente: «Las prácticas artísticas se han ido constituyendo —especialmente en nuestros países de América Latina y del Sur del mundo— en espacios de resistencia y cuestionamiento a la autoridad y universalidad de ese arte moderno occidental, develándolo como un mecanismo de dominación y legitimación de un orden social irracional, injusto y excluyente» (*Proyecto Emblemático de la Revolución Cultural de la Universidad de las Artes* 2013, 147).

Por estos motivos, la Universidad de las Artes se propone desarrollar una producción artística alternativa, con la clara vocación de reflejar las múltiples realidades sociales, desde la perspectiva de la interculturalidad crítica. Para ello, se proponen seis ejes orientadores: decolonialidad, interculturalidad, derechos culturales, transdisciplinariedad, soberanía e interaprendizaje. En las *Políticas de Investigación y Posgrado de la Universidad de las Artes* (2016) van a reducir estos ejes a cuatro, a saber: interculturalidad, decolonialidad, equidad integral

e inter y transdisciplinariedad. La interculturalidad resulta útil para el arte, ya que «al fundamentarse por principio en una filosofía de la otredad, la interculturalidad asume como premisa la inexistencia de culturas “superiores” e “inferiores” y la potencialidad del mutuo enriquecimiento que implica el contacto con la alteridad. Estos supuestos conllevan la implementación, experimentación y búsqueda de nuevas formas de pensar y pensarnos a través modelos investigativos y prácticas pedagógicas desde el quehacer artístico» (*Políticas de Investigación y Posgrado de la Universidad de las Artes* 2016, 7). La decolonialidad «construye un diálogo crítico entre expresiones artísticas diversas a través de trabajos investigativos y metodologías pedagógicas en las artes» (*Políticas de Investigación y Posgrado* 2016, 7). La inter y transdisciplinariedad suponen un «vínculo creativo entre y más allá de las disciplinas y espacio de ensayo de metodologías experimentales, de exploración y propuesta de experiencias académicas que superen la particularidad de las disciplinas individuales» (*Políticas de Investigación y Posgrado* 2016, 7).

Es preciso señalar que la elaboración de las *Políticas de Investigación y Posgrado* fue un proceso democrático donde participaron los docentes aportando sus perspectivas y visiones heterogéneas desde el punto de vista del cine, las artes visuales, las artes escénicas, las artes sonoras y la literatura. En el marco del I Encuentro Internacional de Investigación en Artes, celebrado en junio de 2016 en Guayaquil, justo en el momento fundacional del ILIA (Instituto Latinoamericano de Investigación en Artes), fueron forjándose los debates sobre la relación entre la investigación y las artes. En dichos debates, las nociones de colonialidad del poder y del saber de Aníbal Quijano eran recurrentes y se aplicaban a las propias artes. Mónica Lacarrieu relata la experiencia de los debates sobre las políticas de investigación en artes: «Como surge de los testimonios esgrimidos por quienes han formado parte de los debates sobre las políticas de investigación, los artistas reconocen un modelo colonial y colonizante que atraviesa las artes. En ese sentido, la primera cuestión que como docentes e investigadores han puesto en juego es la necesidad de descolonizar ese patrón institucionalizado y legitimado» (Lacarrieu 2017, 38). De esos debates con los docentes surgen las preguntas que llevan a tratar de definir qué es la investigación artística: «¿Cuál es la naturaleza del objeto, del tema en la investigación en las artes? ¿Hacia dónde se dirige la investigación? ¿Qué tipos de conocimientos abarca la práctica artística? ¿Cómo se relacionan estos conocimientos con otros académicos? ¿Qué métodos y técnicas de investigación son apropiados para la investigación en las artes?» (Lacarrieu 2017, 44). Asimismo, en los debates se abren multitud de interrogantes sobre los modos de legitimación de la investigación en artes: «¿Por qué los artistas y sus investigaciones deberían ser evaluados bajo los formatos, parámetros y paradigmas de un sistema único-occidentalizado y homogéneo? ¿Cuáles serían los mecanismos de control de la investigación artística? ¿Quién puede legitimar o no la investigación en artes? ¿Es un problema de medición? ¿Cuál

es el tipo de valor/valorización y con qué criterios se construyen?» (Lacarrière 2017, 51).

Todas estas reflexiones y preguntas van a desembocar en la configuración horizontal, asamblearia y democrática de las *Líneas de Investigación de la Universidad de las Artes* (2017). Estas líneas son el resultado del trabajo de los docentes. En una primera fase, cada Escuela elaboró sus líneas de investigación específicas para, en una segunda fase, condensar los elementos comunes de dichas líneas. Finalmente, estas fueron las líneas de investigación: discursos y prácticas artísticas de la interculturalidad; pedagogías críticas y creativas desde las artes; relectura de las modernidades y la descolonialidad en las artes; políticas de la cultura, creatividades y gestión de las artes; artes, medios digitales y nuevos lenguajes; prácticas experimentales y transdisciplinarias en las artes; representación, memoria y patrimonio; creatividad, circuitos y comunidades; y arte, ciudadanía y espacio público. Cabe apuntar que, en la fase actual de desarrollo, hay un total de 69 proyectos de investigación vinculados a estas líneas, casi todas ellas con una clara vocación decolonial e intercultural.

Sin duda, la Universidad de las Artes de Ecuador es un ejemplo de la voluntad de construir unos saberes-otros, unas epistemologías decoloniales que permitan la configuración de otras formas artísticas.

Conclusión

Para entender la investigación artística contemporánea es relevante conocer la disputa que se ejerce entre las epistemes occidentales y la epistemes decoloniales y sus correspondientes formas estéticas. En la presente investigación, hemos pretendido mostrar la senda de la estética decolonial como un camino posible de resistencia para las estéticas europeas. Los análisis de la colonialidad del ver y las tácticas artísticas decoloniales son formas de resistencia y contrapoder respecto a las imposiciones eurocéntricas que pueden servir para que en Occidente se aprenda a mirar de otro modo.

De igual modo, las políticas decoloniales de la investigación artística implementadas en la Universidad de las Artes de Ecuador van a apostar por el diálogo de saberes, la interculturalidad, la decolonialidad, la experimentación y la conquista del espacio público. Así, la Universidad de las Artes del Ecuador, en un esfuerzo subversivo y resistente de los imaginarios y las estéticas dominantes, se va a esforzar por construir lo «simbólicamente otro» y por deconstruir la lógica de los poderes establecidos, que cuadrícula la vida, que amordazan los sentidos, que invaden nuestro entendimiento. Más allá del totalitarismo calculable y cuantitativo de Occidente, se abre un espacio para pensar y sentir el arte de otro modo. Hay que señalar que la ciencia occidental ha infravalorado no solo los otros saberes no-occidentales, sino también las posibilidades cognoscitivas del arte. Desde la crítica decolonial, el arte deviene forma de conocimiento y pasión del pensar y, por tanto, esta ya no será una disciplina arrinconada.

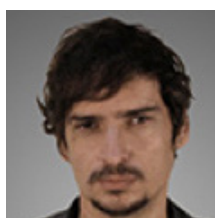
Dado que el arte es irremediamente político, la investigación en la Universidad de las Artes se dispone a trabajar desde los afectos, desde el encuentro con el otro. La posibilidad de afectación que posibilita el arte señala el camino del diálogo entre diferentes saberes, entre diversos lenguajes, entre cuerpos plurales. Y, por ello, las prácticas de la Revolución Cultural y de las Políticas de Investigación desarrolladas en la Universidad de las Artes de Ecuador pueden ser aplicables a otros contextos, es decir, pueden conformar un «territorio otro» que permita el crecimiento y el desarrollo del diálogo transcultural, conciliador y cooperativo con las prácticas estético-epistémicas del mundo occidental.

Referencias bibliográficas

- Abril, G. 2012. «Tres dimensiones del texto y de la cultura visual». *IC Revista Científica de Información y Comunicación* n.º 9: 15-35.
- Arañó, J. C. 2003. «La Investigación en las Artes Plásticas y Visuales». *INARS*, Sevilla: Servicio de Publicaciones de la US. www.gu.se/digitalAssets/
- Barriandos, J. 2011. «La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico». *Nómadas*, 35.
- Barthes, R. 1987. *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós.
- Bazin, A. 1966. *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.
- Borgdorff, H. 2005. «El debate sobre la investigación en las artes». *Encuentro Arte como Investigación en Felix Meritis*. www.gu.se/digitalAssets/
- Castro-Gómez, S. 2007. «Decolonizar la universidad. La *hybris* del punto cero y el diálogo de saberes». En Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel (ed.). *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores: 79-91.
- De Sousa Santos, B. 2010. *Descolonizar el saber, reinventar el poder*. Montevideo: Ediciones Trilce.
- Deleuze, G. 1989. *El pliegue. Leibniz y el barroco*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. 2007. *Dos regímenes de locos: textos y entrevistas*. Valencia: Pre-Textos.
- Fernández Polanco, A. 2013. «Escribir desde el montaje. Otra forma de exponer». En Selina Blasco (ed.). *Investigación artística y universidad: materiales para un debate*. Madrid: Ediciones Asimétricas.
- García Canclini, N. 2010. *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires: Katz Editores.
- Grosfoguel, R. 2007. «Descolonizando los universalismos occidentales: el pluri-versalismo transmoderno decolonial desde Aimé Césaire hasta los zapatistas». En Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel (ed.). *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 63-78.
- Kant, Immanuel 1996. *Crítica de la razón pura*. Madrid: Alfaguara.

- Lacarrieu, Mónica 2017. «La investigación en artes: desafíos para pensar y repensar la valoración de los procesos y prácticas en el campo académico-científico-universitario». En Jorge Gómez Rendón (ed.). *Repensar el arte. Reflexiones sobre arte, política e investigación*. Guayaquil: UArtes Ediciones.
- Leibniz, G. W. (2001). *Monadología*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- León, C. 2012. «Imagen, medios y telecolonialidad: hacia una crítica decolonial de los estudios visuales». *Aisthesis*, no. 51: 109-123. <https://doi.org/10.4067/S0718-71812012000100007>
- Lesage, D. 2011. «Portafolio y suplemento». En *Entorno a la investigación artística. Pensar y enseñar: entre la práctica y la especulación teórica*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona. Servei de Publicacions.
- Líneas de Investigación de la Universidad de las Artes* (2017). Guayaquil: Vicerrectorado de Investigación y Posgrados. <http://www.uartes.edu.ec/investigacion/index.php/investigacion/proyectos/>
- Lugones, M. 2016. «Hacia un feminismo descolonial». *La manzana de la discordia*, vol. 6, no. 2: 105-117. <https://doi.org/10.25100/lamanzanadeladiscordia.v6i2.1504>
- Maldonado-Torres, N. (2007). «Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto». En Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel (Ed.). *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 127-167.
- Mignolo, W. y P. P. Gómez. 2012. *Estéticas decoloniales*. Bogotá: Conferencia.
- Noriega, R. 2017. «De la no economía del arte, o de su economía paradójica». En Jorge Gómez Rendón (ed.). *Repensar el arte. Reflexiones sobre arte, política e investigación*. Guayaquil: UArtes Ediciones.
- Panofsky, E. 1999. *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets.
- Políticas de Investigación y Posgrado de la Universidad de las Artes* 2016. Guayaquil: Vicerrectorado de Investigación y Posgrados. <http://www.uartes.edu.ec/investigacion/wp-content/uploads/2017/01/POLITICAS-DE-INVESTIGACION-Y-POSGRADO.pdf>
- Proyecto Emblemático de la Revolución Cultural de la Universidad de las Artes* 2013. Quito: Ministerio de Cultura de Ecuador. <http://www.uartes.edu.ec/descargables/resumen.pdf>
- Quijano, A. 2007. «Colonialidad del poder y clasificación social». En Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel (ed.). *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 93-126.
- Rivera Cusicanqui, S. 2015. *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Siegmund, J. 2011. «¿Saber versus creatividad? Sobre las modalidades de descripción del arte y su relación con los contextos económicos y sociales». *EIPCP*. <http://eipcp.net/transversal/0311/siegmund/es>
- Steyerl, H. (2010). «¿Una estética de la resistencia? La investigación artística como disciplina y conflicto» *EICP*. <http://eipcp.net/transversal/0311/steyerl/es>
- Van Alphen, E. 2006. «¿Qué historia, la historia de quién, historia con qué propósito? Nociones de historia en historia del arte y estudios de cultura visual». *Estudios Visuales*, n.º 3: 79-98.
- Veronelli, G. A. 2016. «About the coloniality of language». *Universitas Humanística* n.º 81:33-58.
- Wallerstein, I. 2001. «El Eurocentrismo y sus Avatares: los Dilemas de las Ciencias Sociales». *Revista de Sociología*, n.º 15: 27-39. <https://doi.org/10.5354/0719-529X.2001.27767>
- Walsh, C. 2010. «Interculturalidad crítica y educación intercultural». En J. Viaña; L. Tapia y C. Walsh (eds.). *Construyendo interculturalidad crítica*, 75-96. La Paz: Instituto Internacional de Integración-Convenio Andrés Bello (III-CAB).
- Winckelmann, J. J. 1987. *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura*. Barcelona: Edicions 62.
- Wölfflin, H. 1977. *Renacimiento y barroco*. Madrid: Alberto Corazón.

CV

**Miguel Alfonso Bouhaben**

Escuela Superior Politécnica del Litoral
 Universidad de las Artes
 mabouhaben@gmail.com

Malecón Simón Bolívar & Aguirre
 Guayaquil 090313, Ecuador

PhD en Comunicación Audiovisual (Universidad Complutense de Madrid). Licenciado en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada (UCM). Licenciado en Filosofía (UCM). Actualmente es docente-investigador titular a tiempo completo en Investigación Audiovisual y Multimedia y en Arte y Ciencia en la Escuela Superior Politécnica del Litoral (ESPOL) y docente contratado en Teoría del Cine y Filosofía y Cine (Universidad de las Artes de Ecuador).

Durante 15 años ha sido profesor de Filosofía en bachillerato en diversos IES de la Comunidad Autónoma de Madrid. Ha sido profesor de Estética, Semiótica y Producción Audiovisual en la Universidad San Gregorio de Portoviejo (Ecuador). Profesor de «Lenguaje y cultura visual» en la maestría en Gestión de Marca y de «Metodología de la investigación» en la maestría en Postproducción Digital Audiovisual (ESPOL). Asimismo, ha colaborado como profesor en el máster de Investigación en Arte de la Facultad de Bellas Artes (UCM) y el máster de Teoría, Crítica y Valoración del Arte Contemporáneo del Instituto Superior de Arte (IIArt). Profesor de Filosofía y Cine en la Facultad de Filosofía (UCM). Profesor del curso «Las rupturas del cine político. Tentativas para una narrativa audiovisual del cine de los movimientos sociales», en la Facultad de Ciencias de la Información (UCM). Profesor de cine en la Fundación Shakespeare de España.

Ha publicado más de una treintena de artículos de investigación y capítulos de libro. Sus líneas principales de investigación son: filosofía y cine; feminismo y visualidad; decolonialidad e imagen; y política visual. Es director de las revistas científicas *Ñawi. Arte, Diseño y Comunicación* (ESPOL) y de *Omblijo. Revista de Comunicación Visual* (Universidad San Gregorio de Portoviejo). Miembro de los comités científicos de *Accesos* (Universidad Complutense de Madrid), *Revista Latina de Sociología* (Universidade da Coruña), *Revista Comunicación y Medios* (Universidad de Chile), *Revista USGP* (Universidad San Gregorio de Portoviejo) y *Revista EAC* (Universidad de Loja). Asimismo, ha participado en los proyectos de investigación «El problema antropológico, político y filosófico de la justicia indígena y del pluralismo político. Un análisis en el contexto sociocultural y político ecuatoriano» (Universidad Técnica del Norte), «El retorno de la mujer ecuatoriana desde Europa: visiones transnacionales y contextos familiares» (Pontificia Universidad Católica de Ecuador) y «Filosofía y cine. Teoría, Análisis y Práctica del Ensayo Fílmico» (UCM). Miembro del Grupo de Investigación «HUM-870 Cine y Letras: Estudios Transdisciplinarios sobre el Arte Cinematográfico»

(Universidad de Granada) y miembro del Grupo de Investigación «Género, Estética y Cultura Audiovisual (GECA)» (Universidad Complutense de Madrid).

Es el investigador principal (IP) del Grupo de Investigación Cultura Visual, Comunicación y Decolonialidad (CUVICODE) (Escuela Superior Politécnica del Litoral). Autor de los documentales *Palabras* y *La Muerte de la Filosofía*, que han sido proyectados en varios festivales internacionales de España, Portugal y Argentina.

Es autor de más de una treintena de artículos en revistas científicas indexadas en ISI, SCOPUS y LATINDEX. Entre otras: *Kamchatka*, *BRAC Barcelona Research Art Creation*, *L'Atalante*, *Aisthesis*, *Fotocinema*, *Calle 14*, *Cine Documental*, *Doc on-line*, *Sans Soleil*, *Metakinema* o *Imagofagia*.



<http://artnodes.uoc.edu>

ARTÍCULO

NODO: «ARTE E INVESTIGACIÓN II»

Alcances y condiciones de factibilidad de la investigación artística*

Umberto Luigi Roncoroni Osio

Universidad de Lima

Fecha de presentación: agosto de 2017

Fecha de aceptación: abril de 2018

Fecha de publicación: junio de 2018

Cita recomendada

Roncoroni, Umberto. 2018. «Alcances y condiciones de factibilidad de la investigación artística». En: Ana Rodríguez y Pau Alsina (coords.). «Arte e investigación II». *Artnodes*. N.º 21: 197-204. [Fecha de consulta: dd/mm/aa]. <http://dx.doi.org/10.7238/a.v0i21.3134>



Este artículo está sujeto –si no se indica lo contrario– a una licencia de Reconocimiento 3.0 España de Creative Commons. Puede copiarlos, distribuirlos, comunicarlos públicamente, hacer obras derivadas y usos comerciales siempre que reconozca los créditos de las obras (autoría, nombre de la revista, institución editora) de la manera especificada por los autores o por la revista. La licencia completa se puede consultar en <http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/es/deed.es>.

Resumen

Hoy, filosofía, ciencia y tecnología ofrecen nuevas opciones a la investigación artística, pero varias contradicciones cuestionan su consistencia y comprometen su autonomía disciplinaria. En este artículo, revisaremos las limitaciones teóricas y metodológicas de los escenarios donde el arte suele desarrollar su praxis investigadora. Luego, discutiremos, sobre la base de la crítica epistemológica de Eco y Wagensberg y del concepto de impostura intelectual de Sokal y Bricmont, las dificultades del artista que pretende sustentar científicamente su labor creativa. En busca de soluciones concretas, nos apoyaremos en la filosofía de la ciencia de Lakatos y en las ventajas de las tecnologías digitales. Se concluye que el arte puede aportar

* El presente artículo desarrolla en el marco de un proyecto de investigación financiado por el Instituto de Investigación Científica (IDIC) la Universidad de Lima en 2016. Asimismo, fue el tópico de una conferencia dictada por el autor en el congreso «Investigación y arte» en la Pontificia Universidad Católica del Perú en 2016.

cosas al conocimiento solo si soluciona los problemas estéticos pendientes y si el artista actualiza sus competencias interdisciplinarias y tecnológicas.

Palabras clave

Arte, complejidad, epistemología, imposturas intelectuales, investigación, medios digitales

Scope and feasibility conditions of research in art research

Abstract

Postmodern philosophy, science and technology offer new options for art research. However, aesthetic problems that still go unsolved jeopardize these possibilities, as well as the meaning of art as autonomous discipline. In this article, we will analyze theoretical and methodological problems in various artistic research contexts. Through Eco and Wagensberg, as well as Sokal and Bricmont's concept of intellectual imposture, we will especially focus on the artists who attempt to develop original knowledge as artists. Parts of Lakatos' philosophy of science will help to respond to such criticism and find concrete options for artistic research. This requires a solution to aesthetic problems, artistic training reform, and updating the artist's technological skills.

Keywords

Art, complexity, digital media, epistemology, intellectual impostures, research

Introducción

La relación entre arte y conocimiento es un tema relevante del debate cultural posmoderno, un hecho que tiene numerosas explicaciones de orden científico, estético y tecnológico. Esta riqueza interdisciplinaria y las nuevas posibilidades ofrecidas por los medios digitales abren un nuevo horizonte en que el arte podría fortalecer o actualizar su rol social, cultural y educativo. Sin embargo, para aprovechar estas posibilidades, es necesario acercarse a ciertas dimensiones de la epistemología y cuestionar los fundamentos teóricos, los métodos y hasta las prácticas institucionales del arte. Como han observado varios teóricos y algunos artistas, este proceso de revisión no está bien enfocado y es fácil constatar las dificultades que el arte posmoderno encuentra para proponer soluciones originales a las aporías del paradigma romántico y moderno.¹

Lo anterior pone en tela de juicio no solo el sentido de la investigación, sino también el alcance del arte y la posibilidad de su existencia. Uno de los problemas que surgen es que los artistas que quieren investigar utilizando métodos interdisciplinarios, al no tener cómo percatarse de los requisitos necesarios para verificar su coherencia y efectividad, producen enredos estéticos y conceptuales que desorientan al espectador.

Esta clase de falacias o, en los términos de Sokal y Bricmont (1997), de imposturas intelectuales, es recurrente en la cultura posmoderna. Pero en el arte son mucho más difíciles de tratar, pues la postura indefinida y abierta de la estética posmoderna permite jugar con conceptos y disciplinas sin la necesidad de comprobar ni validar sus resultados, precisamente por ser arte. Desde el punto de vista de la experiencia artística y educativa, son evidentes las consecuencias que el descuido puede generar.

La investigación artística exige la solución de cuestiones estéticas fundamentales y la dedicación de toda una carrera artística y académica. Mientras tanto, podríamos despejar ambigüedades metodológicas, reconocer las restricciones científicas y tecnológicas y definir las responsabilidades que el artista debe asumir para que la investigación no sea solo retórica, sino también un medio concreto y efectivo que ayude a resolver algunas de sus contradicciones estructurales.

Al respecto, en primer lugar, haremos una síntesis de los motivos filosóficos, estéticos, científicos y tecnológicos, es decir, de las dinámicas más relevantes del contexto conceptual en que debe desarrollarse la investigación artística. Luego, analizaremos cuatro escenarios o modalidades donde el arte puede investigar, para comprobar si aún puede contribuir al desarrollo del saber con contenidos concretos, esto es, superando los límites de la ilusión romántica, que Eco (1997,

1. Una problemática que cuenta con la contribución de filósofos como Hegel (*Las lecciones de estética*), la Escuela de Frankfurt y el situacionismo, Danto (*Después del fin del arte*), Vattimo (*Muerte o crepúsculo del arte*), Barthes (*La muerte del autor*), Baudrillard (*El complot del arte: Ilusión y desilusión estéticas*), Zecchi (*L'artista armato. Contro i crimini della modernità*) y, en lo que se refiere a la literatura y al arte, *Bouvard y Pecuchet* de Flaubert, *Doctor Faustus* de Mann, *El juego de los abalorios* de Hesse y el neodadaísmo, entre otros.

2-4) ha nominado «metáfora epistemológica» y Wagensberg (1985, 105-141) «comunicación de complejidades ininteligibles».

Finalmente, precisaremos cuáles son los problemas estéticos irresueltos y cuándo y cómo se producen los desencuentros con la investigación. Para ello, estudiaremos la obra de arte conceptual (dimensión que en realidad caracteriza a todo el arte contemporáneo) apoyándonos en la filosofía de la ciencia de Lakatos (1993).

En las conclusiones del artículo se sugieren algunas ideas y tópicos interdisciplinarios que el arte podría abordar, lo que no establece recetas definitivas, sino algunas propuestas y quizás un nuevo campo de investigación artística.

Arte, investigación y cuestiones posmodernas

En este ámbito, entendemos por posmodernidad el giro antipositivista y antimetafísico de la filosofía, de la filosofía de la ciencia, de la lingüística y, en el arte, la directriz conceptual y neodadaísta. En seguida intentaremos delinear un mapa conceptual y una lista esencial de referencias para identificar los problemas y los compromisos más importantes que implica el concepto de investigación artística.

En relación con la ciencia, una característica de la posmodernidad es la crítica a los fundamentos y a la validez absoluta de la verdad y del método científico, como hicieron Feyerabend en *Contra el método* (1979), Kuhn en *La estructura de las revoluciones científicas* (1999) y Lakatos en *Metodología de los programas de investigación científica* (1993). Por otro lado, debemos considerar la revolución de las ciencias puesta en marcha por los teoremas de incompletitud de Gödel, los fractales de Mandelbrot (1997), la vida artificial y las paradojas de la física cuántica, además del auge de la complejidad, que incluye la teoría de sistemas de Von Bertalanffy (1976), la teoría del caos de Prigogine, las neurociencias y la genética con sus permutaciones al límite de la creación artística. Encontramos también textos paradigmáticos; entre otros, *TAO de la física*, de Capra (1989), *A new kind of science*, de Wolfram (2002), y *El error de Descartes*, de Damasio (2005). Anotemos que semejantes especulaciones de los científicos van de la mano con el nihilismo y con las teorías constructivistas de la verdad, es decir, con la línea hermenéutica y posestructuralista de la filosofía posmoderna. Algunos textos explicativos son *Verdad y método*, de Gadamer (2000), *Mil mesetas*, de Deleuze y Guattari (2004), y *El fin de la modernidad*, de Vattimo (1999).

Entonces resulta, no obstante ciertos desacuerdos, que la epistemología se abre a las humanidades y al arte, por el cuestionamiento

de los fundamentos metafísicos del proceso científico y por el hecho de que la filosofía y la ciencia coinciden con el arte en cuanto al valor de la creatividad, de la percepción y de las emociones (prueba de ello es la popularidad de la inteligencia emocional).

Pero ¿cuáles son las dificultades de estas hipótesis?

Primero, la «anarquía epistemológica» (definición de Feyerabend) no significa que todo se vuelva lícito y que se pueda justificar cualquier mentira conceptual e ilusión metodológica. Además, hay quien piensa en la ciencia posmoderna en términos muy críticos, mostrando lo problematismo de sus fundamentos, como Horgan en *The end of science* (1996), y quien critica los híbridos filosóficos-científicos, como las *Imposturas intelectuales* de Sokal y Bricmont (1997). Esto confirma que la investigación artística, para ser significativa e innovadora, debe estar acompañada por un riguroso trabajo filosófico y científico que defina y justifique sus nuevas dimensiones conceptuales.

En segundo lugar, un caso es la ciencia que se acerca al arte y otro el arte que se acerca a la ciencia, situación que requiere delimitar los dominios del saber que el artista investigador puede abordar.² De acuerdo con Eco, el arte, por su naturaleza romántica, es decir, libre y subjetiva, no es capaz de producir conocimientos concretos y verdaderos, sino solo metáforas epistemológicas: nuevas visiones del mundo a través de la expresión y de la creatividad formal. Completamos la crítica al valor cognitivo del arte con Wagensberg, quien afirma que el arte solo tiene la posibilidad de comunicar aquellas «complejidades ininteligibles» que los métodos científicos no pueden alcanzar.

Ahora bien, los medios digitales son herramientas que, gracias al lenguaje numérico, pueden manejar en modo homogéneo algoritmos, principios científicos, métodos creativos, datos y procesos de producción. Como ha señalado Suárez Edna (2007), el arte vuelve así a colaborar con la ciencia de forma efectiva (por ejemplo, la vida y la inteligencia artificial, las gramáticas generativas y la realidad virtual). En efecto, los pioneros del arte digital, como documentan los *proceedings* del Siggraph o la revista *Leonardo*, del MIT (Cox 1989), apostaron por un nuevo renacimiento donde arte y ciencia, gracias a las computadoras, comparten principios y superan sus idiosincrasias particulares. Esto significa que el artista debe bajar de su pedestal (Krauss 1996, 289-305) y adquirir competencias tecnológicas y científicas especializadas.

Por último, las recientes reformas universitarias han revolucionado las estructuras de la educación artística, basadas en la tradición clásica y romántica de las academias de bellas artes (Nicosia 2000, 9-43),³ incorporando las artes a la universidad. Este proceso, que podría permitir que el arte se confronte y se enriquezca con pedagogías y prácticas de investigación de otras disciplinas, ha generado, salvo

2. Es mucho más difícil para el artista acceder a los saberes científicos que para el científico conseguir habilidades artísticas, pues lo ayudan herramientas digitales como la modelación y la impresión 3D, la robótica, etcétera.

3. Las modernas academias de bellas artes se crearon al final del siglo XVIII. El Romanticismo y las vanguardias históricas agregaron a su modelo pedagógico la liberalización de los paradigmas estéticos y expresivos, sin cuestionar sus raíces griegas, romanas y renacentistas. Nótese que la combinación entre tradición clásica, subjetividad exasperada, dependencia del mercado y efectos de la industria cultural son una causa de la irrelevancia epistemológica del arte y de su impotencia política y social.

raras excepciones, cierta confusión, pues los artistas no han actualizado sus fundamentos teóricos y no se han preocupado por adecuar sus competencias investigativas y sus medios interdisciplinarios.

Metodologías y prácticas de la investigación artística

En este apartado, revisaremos los escenarios de la práctica artística para determinar los diversos casos de relación con el conocimiento, lo que permitirá comprender en qué sentido vale la pena discutir sobre investigación y arte.

Para comenzar, la investigación ha sido siempre parte del trabajo del artista: el género histórico exigía la reconstrucción de eventos, arquitecturas y vestimentas; la pintura de figuras o paisajes requería estudiar la naturaleza (la *mimesis*, véanse las figuras 1, 2, 3 y 4). En estos casos, la contribución del arte era significativa y epistemológicamente original, porque la ciencia no era tan especializada. Pero hoy estos saberes o están disponibles para todos o pertenecen a la medicina o a la biología; en consecuencia, no son trascendentes ni para la ciencia ni para el arte, salvo que se trate de simulaciones digitales, como veremos más adelante.

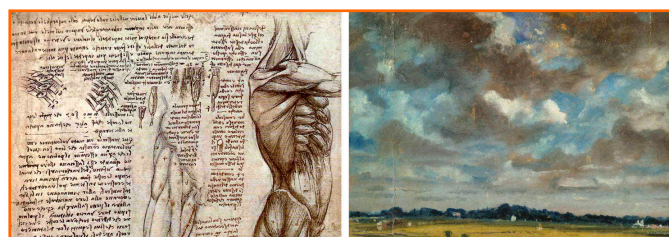


Fig. 1. Leonardo, *Estudios anatómicos*, 1507-1513. Fig. 2. Constable, *Extensive Landscape with Gray Clouds*, 1821. Estas obras son las primeras evidencias científicas de anatomía y meteorología.

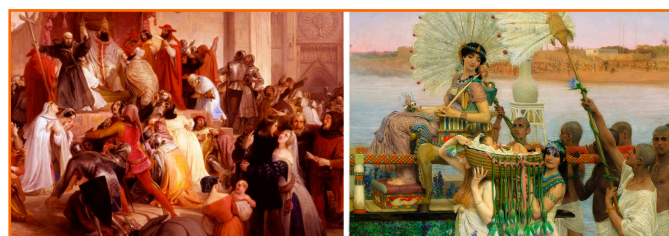
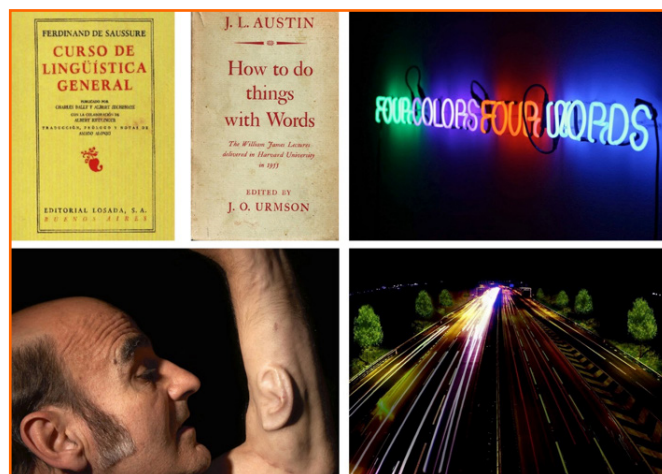


Fig. 3. Hayez, *Papa Urbano II en la plaza de Clermont predica la primera cruzada* (1835), detalle. Fig. 4. Alma Tadema, detalle de *The Finding of Mose*, 1904. Para estas obras, los artistas se documentaron en investigaciones históricas y arqueológicas de la época.

En el segundo escenario, el arte indaga sus métodos, historias, medios expresivos y tecnologías, lo que todo artista hace normalmente para construir su lenguaje y su estilo. La investigación lingüística y formal, agotada por las vanguardias históricas,⁴ ya no es suficiente para solucionar problemas creativos o innovar en el arte, como demuestran el arte conceptual o prácticas como el reciclaje, la apropiación o la descontextualización, entre otras posvanguardias. Ahora bien, según Costa (1998), esta línea de investigación podría mantener sentido con respecto a las posibilidades lingüísticas y expresivas de los medios digitales. Pero aquí el aporte del arte es marginal y efímero, pues una vez registradas dichas posibilidades, el artista conceptual no tiene cómo explicar lo esencial: cuándo, por qué y cómo utilizarlas, porque no considera los valores formales y no sabe, por su formación, desarrollar tecnologías originales.

En el tercer escenario, el artista es llamado a colaborar con ingenieros, biólogos u otros especialistas en proyectos interdisciplinarios de investigación (desde el arte público hasta el paisajismo y las instalaciones interactivas multimediales). En estos casos, se mantienen las jerarquías disciplinarias tradicionales y el artista no supera su condición de artista. Es decir, el arte no contribuye epistemológicamente a la investigación, sino que pone en escena (una suerte de *mise en abyme*) sus resultados. Y aun cuando el artista domina conocimientos especializados, estos son prestados por otras disciplinas. Por ejemplo, un artista como Kosuth, en el fondo, «recicla» conceptos filosóficos y lingüísticos de Platón, Saussure y Austin; o a las obras biológicas de Stelarc y de Esteves, en las que el arte se da solo porque sus híbridos biogenéticos tienen formas y colores como cualquier fenómeno de la realidad.



De arriba hacia abajo: fig. 5. Saussure, 1916, y Austin, 1955. Fig. 6. Kosuth: *4 Colors 4 Words*, 1965. Fig. 7. Stelarc, *Circulating Flesh* 2013 (<http://wro2011.wrocenter.pl>). Fig. 8. Estévez, *Bioluminescent Real Lemon Trees*, 2005 (<https://estevez.wordpress.com>). En estas obras no hay investigación original, pues los artistas solamente han aplicado tecnologías diseñadas por biólogos o genetistas.

4. En efecto, las teorías artísticas posmodernas son solo nuevas lecturas de las vanguardias históricas, como el surrealismo (arte y psicoanálisis), el futurismo (arte y tecnología) y el dadaísmo (arte y concepto).

En el cuarto escenario, el artista elige temas políticos, filosóficos, religiosos, sociales, de género, ambientales o tecnológicos, entre otros, como sustento, contenido y mensaje de su obra. Esta es quizás la manera de investigar desde el arte que hoy podría dar resultados significativos. Pero es también la más compleja, porque en su umbral se inscriben las modalidades anteriores. Además, es la más audaz, pues requiere que el artista elabore (en tanto artista) contenidos originales en los dominios disciplinarios que investiga. También es la más trascendente, pues implica que el artista se ponga en juego (teórica y tecnológicamente) y encare con honestidad sus limitaciones, cuyos componentes hemos delineado hablando del debate posmoderno. Estas pueden ser las razones por las que se han dado resultados estética y epistemológicamente relevantes cuando los matemáticos o los ingenieros informáticos se han acercado al arte y no viceversa. Son ejemplares los casos de investigadores como Mandelbrot y Sims, de instituciones como XeroxPARC o de aplicaciones comerciales como Artisto, y de empresas como Google. Por último, este tipo de investigación es el más difícil porque si el artista no logra reconocer su complejidad, podría operar de forma ingenua y superficial, o caer en la tentación de atajos e imposturas intelectuales.

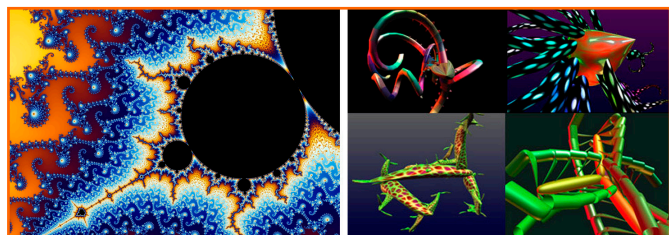


Fig. 9. conjunto de Mandelbrot (Wikipedia). Fig. 10. Bioart de Sims (www.karlsims.com). Mandelbrot era un matemático de IBM y Sims un ingeniero informático del MIT.

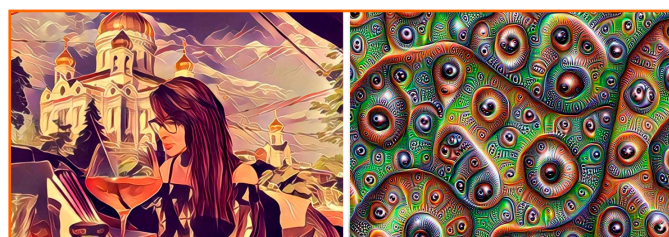


Fig. 11. Artisto (https://artista.my.com) fig. 12. Inteligencia artificial de Google (https://aiexperiments.withgoogle.com), aplicaciones basadas en redes neuronales que los usuarios pueden utilizar para sus propios procesos artísticos.

Imposturas intelectuales e investigación artística

Recordamos que Sokal y Bricmont hablaron de imposturas intelectuales al referirse a las obras de filósofos franceses como Deleuze

y Guattari, Derrida (2001), Lacan, Irigaray y otros. Las imposturas consisten en las distorsiones y los usos inapropiados de conceptos científicos para impresionar a los lectores. Generalizando, la relatividad, los sistemas complejos o el caos, extrapolados de sus contextos originales, crean cortinas de humo que esconden las incoherencias y las argumentaciones filosóficas inconsistentes.

Hay que decir que, en la crítica de Sokal y Bricmont, no se toma en cuenta que el razonamiento filosófico puede ser válido a pesar de que sus referencias científicas son imprecisas, pues son una deliberada interpretación «poética» para comunicar. La lógica del razonamiento filosófico es autosuficiente y define su rigor e integridad; por lo tanto, si hay imposturas, estas no consisten en la distorsión del concepto científico, sino en la eventual falsedad de la filosofía. Pero las imposturas del arte son menos detectables y más difíciles de justificar debido a ciertas características que la filosofía no posee: la creatividad y la libertad formal. La primera es determinante porque se funda en el principio romántico del libre juego de las facultades intelectuales del artista, que así puede operar sin ningún tipo de compromiso (Gadamer 2000, 165-201). Y la segunda es crucial porque la posmodernidad, eliminando cualquier norma estilística, académica o sintáctica, permite que el artista juegue con los valores formales hasta disolverlos completamente. El punto es que se disuelven también los parámetros de validación de la investigación artística.

Así se entiende por qué Eco (2000) sostuvo que la obra de arte es solo una metáfora epistemológica, una trasfiguración formal del conocimiento de acuerdo con cierta cultura o filosofía de vida (el *Zeitgeist*). De igual modo, aseveró que sus efectos sobre el conocimiento son indirectos, mediados por las sensaciones y las emociones. Por esto mismo, según Wagensberg (1985), el arte solo puede comunicar aquellos contenidos demasiado complejos para ser abordados racional y empíricamente.

Para explicar las dificultades del artista investigador (cuarto escenario ya descrito), sobre la base de las evidencias de la experiencia docente y la práctica artística institucional, analizaremos el proceso interpretativo de una hipotética obra de arte conceptual cuyo contenido estaría supuestamente fundado en la investigación interdisciplinaria.

Conceptos y etapas de las imposturas intelectuales en la obra de arte conceptual

Se puede afirmar que el desinterés por la forma o la belleza es una característica del arte posmoderno, que a veces expone lo contrario: el *kitsch* (Koons y Cicciolina) o lo que puede parecer antiestético (ciertos artistas del *body art*, como Gina Pane). Frente a esta clase de obras, el espectador reconoce que su valor no es formal sino social,

filosófico o político,⁵ y busca el valor en el concepto, en la lógica del proceso o en la teoría subyacente.



Fig. 13. Jeff Koons and Cicciolina (<http://www.abc.es>). Fig. 14. Gina Pane (iperarte.net).

Sin embargo, esta opción constituye el problema del arte conceptual, pues si la obra carece de una estructura formal definida, su contenido será externo a la obra, es decir, es inteligible únicamente a través de aparatos críticos adicionales. Aquí se presentan dos posibilidades:

- a) La obra tiene un contenido epistemológico interdisciplinario concreto, pero en este caso, el valor está en los resultados de la investigación de las disciplinas que la sustentan y el contenido es inteligible también gracias a estas disciplinas, con lo cual la obra de arte queda como simple accesorio visual. Por otro lado, la especialización del contenido podría ser inaccesible para el entendimiento de los espectadores, lo que se evita, porque no es propósito del aparato institucional del arte (museos, galerías, ferias...) reducir el universo de sus posibles visitantes o clientes.⁶
- b) La obra no tiene valor agregado epistemológico o científico concreto. Aquí el espectador inocente puede caer en la impostura intelectual en cuanto la oscuridad del lenguaje aparenta un contenido inexistente, como han explicado Sokal y Bricmont, mientras que el espectador entendido, percibiendo que este contenido no existe o no cumple con el nivel académico requerido por la disciplina en que el artista pretende investigar,⁷ pide explicaciones *a posteriori* al mismo artista, al crítico o al curador. En este último caso, al sistema del arte no le queda otro argumento que la naturaleza libre, subjetiva e indeterminada del arte (el romanticismo), que no se evalúa por criterios objetivos ni se puede comprobar empíricamente.

Con esto, se asume que la obra de arte puede generar nuevos significados, un nuevo tipo de verdad y nuevas categorías taxonómicas solamente por ser arte creado por un artista. Esta es la impostura intelectual más engañosa y peligrosa, porque al pretender que el valor

no está dado por la objetividad científica, se asume que depende de lo sensorial y emocional, lo que obliga a reconsiderar los valores formales de la obra. Pero, puesto que la premisa de la obra era el concepto y su objetivo un *statement* político o social, no hay valores formales y, por lo tanto, no hay cómo apreciar el supuesto aporte epistemológico del arte. El espectador queda atrapado en un proceso recursivo autorreferencial, una suerte de espejismo conceptual del que se sale solo mediante criterios subjetivos que nada tienen que ver con la investigación.

El problema estético de la investigación artística

En síntesis, existe un problema de orden «metafísico» y una contradicción estructural entre la investigación, el racionalismo y los valores formales de la obra de arte, que cuestiona la misma esencia y la naturaleza del origen del proceso de investigación artística. Porque si el arte es la premisa o el contexto en que se inscribe la investigación, tenemos que aceptar como consecuencia la anarquía epistemológica e interpretativa, lo que contradice los presupuestos de cualquier investigación seria. Pues el arte, por su resiliente retórica romántica y moderna, no puede superar el problema y no le queda otra alternativa que caer en la arbitrariedad disciplinaria y ocultar sus inconsistencias. A pesar de que la filosofía y la ciencia posmodernas apoyan las incursiones del artista en el saber, la verdadera investigación requiere revisar los fundamentos teóricos del arte.

El más importante de estos fundamentos es epistemológico y se puede actualizar gracias a la metodología de la investigación científica de Lakatos (1993, 107). Según este, cualquier investigación depende del contexto cultural; su origen puede encontrarse en un punto de vista político o social o en una decisión estética y emocional subjetiva, a modo de libre juego de las facultades intelectuales del genio kantiano (Gadamer 2000). La ciencia es el resultado de una creación arbitraria que, paso a paso, se convierte en conocimiento objetivo. Es decir, el origen «artístico» no invalida el proceso de investigación, dado que este se verifica o falsifica, sucesivamente, por métodos racionales y pruebas empíricas como el reduccionismo, los datos de laboratorio y las evidencias de los fenómenos naturales. Por esto, el desarrollo científico y tecnológico es tan concreto y real que ni los filósofos posmodernos pueden negarlo.

Pero el arte en ningún momento se confronta con la realidad objetiva en sentido científico, lo que le impide aprovechar las posibilidades

5. Es obvio que hay obras contemporáneas y comerciales o de entretenimiento en las que todavía se aprecian belleza o contenidos narrativos, pero dentro de los paradigmas tradicionales y sin reflexiones críticas radicales.

6. Es verdad que al coleccionista puede que no le interese el contenido de la obra, sino su valor comercial; pero este valor comercial depende también de la visibilidad mediática del artista.

7. En la práctica artística, los resultados de investigación no están revisados por pares y no están indexados, no pueden ser comprobados, de acuerdo a los protocolos que se aplican para validar el aporte científico de cualquier disciplina.

y los retos más significativos de la posmodernidad. De aquí los problemas de los escenarios que hemos examinado: cuando el arte investiga sus procesos, su epistemología es autorreferencial; si participa en procesos interdisciplinarios, no deja su condición de complemento o accesorio audiovisual; y, finalmente, si pretende ser investigación por sí misma, o bien cae en la impostura intelectual o pierde su peculiaridad delegando a otra disciplina la validación de su contenido.

Entonces, ¿es el arte irrelevante?, ¿en esto consiste la muerte del arte?⁸ Todo lo contrario, la cultura y las herramientas de la posmodernidad son tan ricas de contenidos que difícilmente se justificaría una actitud pesimista.

Al respecto, una posible solución es revertir el proceso de investigación científica de Lakatos: si la ciencia parte del arte para luego validarse a través del método, en el caso del arte se podría comenzar desde el método, es decir, desde la investigación y la tecnología, para validar la libertad creativa y expresiva.

Conclusiones

Esto significa que el arte no se impone como contexto inicial o premisa de la investigación, sino que se espera como resultado. Se trata de un reto que podría demandar una considerable aventura humana, artística, filosófica, científica e institucional. Como hemos visto, la investigación artística requiere definir los contenidos accesibles al arte y aquellos donde el artista puede desarrollar conocimiento original. Podemos concluir proponiendo algunos temas concretos de investigación y los requisitos para su factibilidad:

- 1) El saber que se elabora a través de la forma, entendida no como belleza sino como proceso formativo (Pareyson 1998) y memoria histórica de la morfogénesis (Leyton 2001). En las etapas del desarrollo formal los conocimientos científicos se investigan, se acumulan y se aplican sin contradicción con el arte, pues este aparece como resultado del proceso. Esta posibilidad es concreta gracias a los medios digitales, que permiten modelar, memorizar y aplicar la morfogénesis (Flake 1988), siempre y cuando el artista pueda valerse de los conocimientos matemáticos e informáticos adecuados.
- 2) El enfoque en la herramienta. Si el arte es un proceso conceptual, multiautor e hipertextual concreto, sin retórica o imposturas intelectuales, su instancia y sus protocolos coinciden con el instrumento interactivo, pues en este se encuentran embebidos y operan saberes, lenguajes y técnicas. Se trataría de conjugar, con la ayuda de la informática, el concepto de *techné* de Heidegger (2000, 93-95) y

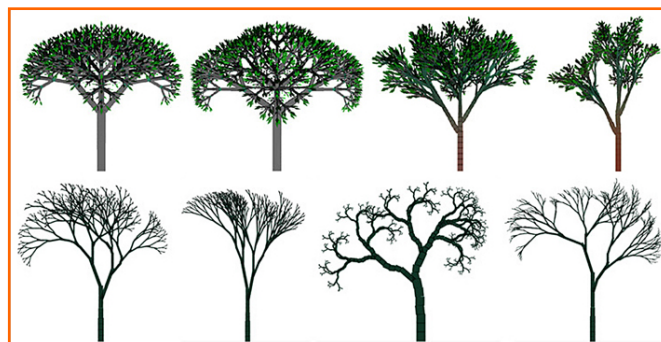


Fig. 15. Modelos matemáticos, geometría analítica y gramáticas generativas son necesarios para la simulación de formas orgánicas, como las plantas, utilizadas en la realidad virtual o las escenografías de los videojuegos. Imagen, modelos y software del autor.

el de la «inteligencia» de Bergson (2007, 151-152),⁹ el paradigma del metaarte: obra de arte para hacer obras de arte.

- 3) Investigación estética y *computer science*: en la propuesta de Costa (1998), el aporte del arte al saber es la experimentación con los medios digitales para investigar los aspectos cualitativos del progreso tecnológico. Pero el artista debe ser tecnológicamente creativo y competente, y, desde el ángulo profesional, debe estar capacitado para desarrollar algoritmos y software originales, como la modelación 3D o el *image processing*.
- 4) Finalmente, el artista puede acercarse con niveles adecuados de profesionalismo a saberes y métodos de disciplinas que, investigando la creatividad, la comunicación y la expresión, no contradigan sus competencias específicas. Por ejemplo, en la pedagogía y la psicología, tópicos como la teoría de la creatividad; en las ciencias de la comunicación y en la lingüística, las gramáticas generativas; y, en el arte público, la arquitectura y el paisajismo.

Bibliografía

- Bergson, Henri. 2007. *La evolución creadora*. Buenos Aires: Cactus.
- Bertalanffy, Ludwig von. 1976. *Teoría general de los sistemas*. México, DF: Fondo de Cultura Económica.
- Capra, Fritzjof. 1989. *El Tao della fisica*. Milán: Adelphi.
- Costa, Mario. 1998. *Il sublime tecnologico. Piccolo trattato di estetica della tecnologia*. Roma: Castelvecchi.
- Cox, Donna. «The Tao of postmodernism: computer art, scientific visualization and other paradoxes». En *Leonardo Supplemental Issue 1989*. Nueva York: Pergamon Press, 1989. <https://doi.org/10.1145/73877.73879>

8. Esto no sería un escándalo, pues el concepto de arte que manejamos actualmente pertenece, en realidad, a una etapa reciente de la evolución del arte, que no tiene que ser eterna.

9. La *techné* es una combinación de saber, creatividad y práctica; la inteligencia, la facultad para crear instrumentos que, junto con el instinto, da origen a un mejor entendimiento de la realidad, que es la intuición. Nótese que ambos conceptos guardan relación con los procesos del arte generativo.

- Damasio, Antonio. 2005. *Descartes' Error*. Nueva York: Penguin Books.
- Deleuze, Gilles y F. Guattari. 2004. *Mil mesetas*. Valencia: Pre-Textos.
- Derrida, Jaques. 2001. *La verdad en Pintura*. Buenos Aires: Paidós.
- Eco, Umberto. 1997. *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*. Milán: Bompiani.
- Flake, Gary W. 1998. *The computational beauty of nature*. Cambridge: MIT Press.
- Feyerabend, Paul. 1979. *Contro il metodo. Abbozzo di una teoria anarchica della conoscenza*. Milán: Feltrinelli.
- Gadamer, Hans-Georg. 2000. *Verità e metodo*. Milán: Bompiani.
- Heidegger, Martin. 2000. *L'origine dell'opera d'arte*. Milán: Marinotti Edizioni.
- Horgan, John. 1996. *The End of Science*. Nueva York: Broadway Books.
- Kuhn, Thomas. 1999. *La struttura delle rivoluzioni scientifiche*. Turín: Einaudi.
- Krauss, Rosalind. 1996. «La escultura en el campo expandido». En *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Editorial.
- Lakatos, Imre. 1993. *La metodología de los programas de investigación científica*. Madrid: Alianza Universidad.
- Leyton, Michael. 2001. *A Generative Theory of Shape*. Berlin: Springer-Verlag.
- Mandelbrot, Benoit. 1997. *La geometría fractal de la naturaleza*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Nicosia, Concetto. 2000. *Arte e Accademia nell'Ottocento. Evoluzione e crisi della didattica artistica*. Minerva Edizioni.
- Pareyson, Luigi. 1998. *Estetica*. Milán: Bompiani.
- Prigogine, Ilya. 1997. *Las leyes del caos*. Barcelona: Crítica.
- Sokal, Alan y Jean Bricmont. 1997. *Imposturas intelectuales*. Barcelona: Paidós.
- Suarez, Edna. 2007. *Complejidad infinita. Ciencia y representación*. México: Limusa.
- Vattimo, Gianni. 1999. *La fine della modernità*. Milán: Garzanti.
- Wagensberg, Jorge. 1985. *Ideas sobre la complejidad del mundo*. Barcelona: Tusquets.
- Wolfram, Stephen. 2002. *A New Kind of Science*. Champaign: Wolfram Media.

CV



Umberto Luigi Roncoroni Osio

Universidad de Lima
hroncoro@ulima.edu.pe

Av. Javier Prado Este, cuadra 46 s/n
Monterrico, Lima 33 Perú

Nace en Italia 1956. Profesor investigador de la Universidad de Lima, Lima, Perú.

Licenciado en Arte. Máster en ciencias de la computación. Doctor en Filosofía.

<http://artnodes.uoc.edu>

ARTÍCULO

NODO: «ARTE E INVESTIGACIÓN II»

¿LES dice algo a los antropólogos?

Aplicaciones de la investigación artística al campo de las ciencias antropológicas

Jorge David García

Universidad Nacional Autónoma de México

Fecha de recepción: septiembre de 2017

Fecha de aceptación: abril de 2018

Fecha de publicación: junio de 2018

García, Jorge David. 2018. «¿LES dice algo a los antropólogos? Aplicaciones de la investigación artística al campo de las ciencias antropológicas». En: Ana Rodríguez y Pau Alsina (coords.). «Arte e investigación II». *Artnodes*. N.º 21: 205-212. UOC [Fecha de consulta: dd/mm/aa]. <http://dx.doi.org/10.7238/a.v0i21.3147>



Este artículo está sujeto –si no se indica lo contrario– a una licencia de Reconocimiento 3.0 España de Creative Commons. Puede copiarlos, distribuirlos, comunicarlos públicamente, hacer obras derivadas y usos comerciales siempre que reconozca los créditos de las obras (autoría, nombre de la revista, institución editora) de la manera especificada por los autores o por la revista. La licencia completa se puede consultar en <http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/es/deed.es>.

Resumen

En este artículo, se exponen algunas ideas respecto a la contribución que las prácticas de investigación artística pueden ofrecer a las ciencias sociales, y más concretamente, a la disciplina antropológica y al enfoque particular de la etnografía sonora. En un primer momento, se plantean una serie de consideraciones generales sobre el enfoque mencionado, para después analizar la relación que este tiene con el marco general de la investigación artística. Finalmente, en un último apartado, se habla del llamado Laboratorio de Etnografía Sonora (LES), un proyecto de formación e investigación sono-etnográfica que el autor de este texto ha venido desarrollando en los últimos dos años.

Palabras clave

investigación artística, investigación-creación, etnografía sonora, antropología del sonido, acustemología

*Does it mean anything to anthropologists?**Applications of artistic research in the field of anthropological sciences***Abstract**

This article presents some ideas on the contribution of artistic research to social sciences, and more specifically to anthropology and the particular approach of sound ethnography. At first, I propose a series of general considerations about the said approach, in order to later analyse the relationship that sound ethnography has with the general framework of artistic research. Then, in a final section I talk about the so-called Laboratorio de Etnografía Sonora (LES), a sono-ethnographic training and research project that the author of this text has been developing over the last two years.

Keywords

artistic research, research-creation, sound ethnography, sound anthropology, acoustemology

Como buen defensor de la investigación artística y de las herramientas autoetnográficas que algunos de sus teóricos promueven (López Cano y San Cristóbal 2014; Biggs y Karlsson 2010), comenzaré mis reflexiones con una anécdota personal: cuando hace algunos años llegué a mi facultad¹ el rumor de que existía una perspectiva metodológica que serviría para que los músicos prácticos—dígase intérpretes, directores o compositores— pudieran superar los obstáculos de la tesis y titularse de manera oportuna, algunos profesores nos entregamos a la tarea de incorporar la llamada *investigación-creación* a nuestros programas de estudio, y ciertamente fuimos testigos de los beneficios que esta tiene para los fines mencionados.

Ahora bien, aunque acabo de mencionar que soy testigo de la utilidad que la investigación artística tiene para fines de evaluación en escuelas de arte, cuando empecé a sumergirme en los debates sobre aquella fueron otros los aspectos que más llamaron mi atención. Específicamente, me interesó la discusión que autores como Henk Borgdorff (2010) y Paulo de Assis (2015) —entre varios más— han propiciado respecto a la dimensión epistemológica del arte. La idea, por ejemplo, de que las prácticas artísticas implican formas de *episteme* distintas de las que erige el pensamiento logocéntrico, me llevó a plantear la necesidad de cuestionar los fundamentos de la propia musicología, con miras a generar herramientas heurísticas y hermenéuticas que tomen la música, y no solo la palabra, como medio de investigación crítica.

En esas reflexiones me encontraba cuando me invitaron a impartir un seminario en una escuela nacional de antropología,² el mismo que durante dos años y medio ha servido como semillero de las ideas que se exponen en este texto. No es el momento para detallar el trabajo realizado en este curso, pero conviene mencionar —y con esto

cierro el apartado autobiográfico de este texto— que la coyuntura de haber creado un seminario de antropología sonora en un momento en el que la investigación artística formaba parte de mis debates epistemológicos, con todo lo que aquello implica en términos metodológicos, trajo como consecuencia una serie de decisiones que se pueden sintetizar en la siguiente pregunta: ¿de qué manera vincular las exploraciones metodológicas y las discusiones epistemológicas de la investigación artística, tan claramente aplicables al campo de la educación musical, con el terreno de las ciencias sociales?

Si bien esta interrogante podría parecer un intento forzado de integración disciplinar, acaso propiciado por una coyuntura personal y no por una necesidad propiamente antropológica, en la medida en que fui profundizando en la cuestión fui descubriendo el potencial que la investigación-creación puede tener, si bien con sus obvias limitantes y necesarias adaptaciones, para contribuir a la tarea de comprender aspectos relevantes sobre la cultura y la sociedad.

Hablando concretamente de un enfoque investigativo en que he venido trabajando en los últimos años, a saber, el de la etnografía sonora, en las siguientes líneas expondré algunas ideas respecto a la contribución que las prácticas de investigación artística pueden ofrecer a las ciencias sociales, y más específicamente, a la disciplina antropológica. Comenzaré proponiendo una serie de consideraciones generales sobre el enfoque mencionado, para después analizar la relación que este tiene con el marco general de la investigación artística. Finalmente, en un último apartado hablaré del llamado Laboratorio de Etnografía Sonora (LES), un proyecto de formación e investigación sono-etnográfica que recoge muchas de las inquietudes que se expondrán a continuación.

1. Facultad de Música, UNAM, México.

2. Escuela Nacional de Antropología e Historia, México.

La escucha etnográfica: consideraciones generales sobre etnografía sonora

El tema de la etnografía sonora no es propiamente nuevo, y aunque hasta hace algunos años era todavía poco estudiado tanto en los espacios antropológicos como en el de los estudios musicales, en las últimas décadas han surgido algunas líneas de investigación que han puesto el sonido en el centro de los debates académicos. Los estudios sonoros (Sterne 2012; Pinch y Bijsterveld 2011), la antropología de los sentidos (Classen 1993; Howes 2014) y la antropología del sonido (Feld 2012, Erlmann 2004) son algunos ejemplos de lo anterior, a lo que podríamos sumar perspectivas más antiguas, como son los casos de los estudios de la música concreta (Schaeffer 2003) y el paisaje sonoro (Schaefer 1993-94).

Sería exagerado, sin embargo, decir que existe en la actualidad una incorporación generalizada de los estudios relacionados con el sonido en el ámbito de las ciencias sociales. Sería más preciso reconocer que este tipo de investigaciones se desarrollan todavía en espacios bastante acotados, muchas veces dispersos, efímeros y periféricos respecto a los «temas fundamentales» de la antropología. Más aún, son todavía escasos los marcos metodológicos que permiten analizar los problemas socioculturales a partir de lo sonoro; y para colmo de dificultades, algunos de estos marcos requieren de conocimientos técnicos y/o teóricos que un antropólogo —e incluso un etnomusicólogo— pocas veces maneja.

¿Cuáles son esos conocimientos específicos que salen del manejo del promedio de investigadores sociales? ¿Qué tipo de metodologías habría que desarrollar para estudiar la realidad a partir de su sonido? Aunque sería improcedente responder a lo anterior de manera generalizada, es posible aventurar algunos argumentos sobre lo que implicaría el ejercicio específico de desarrollar una metodología etnográfica de índole sonora. Y para ello, retomaré las ideas de quien es reconocido como uno de los pioneros de este tipo de exploraciones.

Steven Feld es un antropólogo estadounidense que ha centrado su trabajo en estudiar las relaciones entre el sonido, la escucha y la cultura, desde un enfoque metodológico que considera el sonido no como un mero objeto de estudio, sino como un medio de investigación tan importante y problemático como es la palabra escrita. A partir de un arduo trabajo de grabación de campo, edición de audio y creación de herramientas analíticas que, a partir de la escucha, permitan comprender aspectos relevantes de la cultura, Feld propone una manera compleja, multisensorial y multidiscursiva de entender la etnografía. Desde la idea de que «la audición y la producción de sonido son competencias encarnadas o incorporadas [...] que sitúan a los actores y su capacidad de acción en mundos históricos determinados» (Feld 2013, 222), este antropólogo sugiere un enfoque etnográfico que haga de la escucha el foco de sus acciones. De lo que se trata, en sus propias palabras, es de trascender el ámbito de la «antropología

sobre el sonido», para llevar a cabo una «antropología a través del sonido» (Feld 2015, 17).

Para quien se esté preguntando de qué manera se concretan las ideas mencionadas, conviene remitirnos a un ejemplo de etnografía sonora en el que Feld aplique sus propios planteamientos. Mencionaremos el caso del disco denominado *Voices of the Rainforest* (Feld 1991), considerado por el propio antropólogo como un ejercicio etnográfico que profundiza la investigación que durante años había venido desarrollando con las comunidades Kaluli de la región Bosavi, en Papúa Nueva Guinea. Técnicamente hablando, el ejercicio consistió en el registro sonoro de veinticuatro horas de vida cotidiana de los Kaluli, que posteriormente fueron condensadas en una única hora de audio. Lo interesante del proceso es que la edición y la mezcla sonora se hicieron a partir del diálogo con los miembros de la comunidad. Esto implica, en palabras de Feld:

«una negociación etno-estética, un intento de trabajar con la gente del Bosavi para entender la manera en la que ellos escuchan, cómo quieren escuchar las diversas dimensiones del sonido de la selva, cómo prefieren balancear la mezcla de las aves, el agua, las cascadas, las voces, etc». (Feld y Brenneis 2004, 467) (traducción del autor).

Vemos entonces que el hecho de trabajar el documento sonoro con la propia comunidad es una manera de acceder a su forma de percibir, de sentir, de querer proyectar ante la escucha de los otros, todos ellos aspectos de la cultura Bosavi que serían inaccesibles a otro tipo de medios etnográficos. A esto habría que añadir la posibilidad no solo de que el antropólogo penetre en ese espacio de intimidad, sino que pueda además transmitirlo a sus escuchas:

«La grabación sonora es capaz de trasladarte a ese otro espacio, de modo que puedas tener una relación altamente sensorial, afectiva y emotiva con la voz y el lugar a través de la escucha. Eso es lo que yo puedo ofrecer, una antropología del sonido y a través del sonido, una representación de la cultura que es al mismo tiempo un placer y una provocación intelectual, que acerca tus oídos lo más cerca posible del mundo Bosavi» (Feld y Brenneis 2004, 468) (traducción del autor).

Llegados a este punto, cabe preguntarnos si un enfoque como el de Feld puede ser abordado con una formación antropológica «estándar» o si requiere de habilidades adicionales. Basta pensar en los elementos técnicos que se ocupan para grabar, editar y mezclar sonido, por no hablar de los conocimientos acústicos y musicales que se necesitan para interpretar lo sonoro en términos etnográficos, para obviar la respuesta a dicha interrogante.

¿Debería ser este un impedimento para el desarrollo de esta línea investigativa? Considero que no. Lo que hace falta hacer, siguiendo la lógica de distintos espacios que integran en sus quehaceres la etnografía sonora, es incentivar la colaboración interdisciplinaria con miras

a que músicos e ingenieros colaboren con antropólogos, sociólogos y urbanistas —entre muchas otras áreas de especialidad— e intercambien sus respectivos saberes. Como ejemplo de lo anterior, cabe mencionar el Centre de Recherche sur l'Espace Sonore et l'Environnement Urbain (CRESSON),³ que durante casi cuatro décadas ha realizado una importante cantidad de estudios urbanísticos en los que la etnografía sonora juega un rol preponderante. Otra referencia fundamental al respecto es el World Soundscape Project,⁴ proyecto germinal de los estudios sonoros que, desde su aparición en la década de 1960, ha detonado toda clase de publicaciones, grabaciones, encuentros, entre muchos otros procesos de investigación colaborativa. Un último caso que cabe mencionar es el Observatorio de Transformación Urbana del Sonido,⁵ que se dedica a analizar las transformaciones urbanas a través de cartografiar los sonidos de la ciudad.

De los ejemplos anteriores podemos inferir que la etnografía sonora es una metodología de investigación con una fuerte tendencia al trabajo interdisciplinario. Aunque por motivos autobiográficos centremos nuestra atención en el ámbito antropológico, sobra decir que la discusión que en este escrito se plantea podría fácilmente extenderse a otros campos disciplinares. Si, como sugiere Miguel Alonso Cambrón, «la etnografía sonora se presenta como una herramienta muy útil a la hora de conocer las dinámicas de los espacios», y puede ser aplicada a entender «cómo funcionan los espacios, tanto desde el punto de vista del usuario, como de aquellos que lo proyectan y lo gestionan» (Alonso Cambrón 2009, 30-31), está claro que son diversas las perspectivas que podrían contribuir a este tipo de tareas.

Lo que no queda tan claro es de qué manera incentivar un trabajo como aquel dentro del espacio delimitado de una escuela específica, en la que los miembros de un determinado seminario pertenecen a una misma disciplina. Volviendo al caso personal que expuse al iniciar el presente texto, la primera pregunta que me surgió cuando quise implementar este tipo de enfoques con un grupo de antropólogos fue la siguiente: ¿qué habilidades y conocimientos de música e ingeniería de audio hace falta desarrollar para llevar a buenos términos un ejercicio de etnografía sonora? Y si esta cuestión constituía ya un reto considerable para la planeación académica, mayor sería el reto surgido a partir de una segunda interrogante: ¿cómo incentivar una escucha activa y analítica entre personas acostumbradas a analizar la realidad desde la razón, la palabra y las imágenes visuales?⁶

En la medida en la que fui tratando de responder a tales preguntas, fui comprendiendo que el asunto de la escucha superaba las cuestiones meramente metodológicas, para constituir un verdadero problema epistemológico. Haciendo alusión a un concepto fundamental de Steven Feld, me percaté de que lograr un ejercicio efectivo de etnografía sonora implicaba entrar en el terreno de lo que él denomina *acustemología*: una conjunción de la acústica y la epistemología que sirve «para investigar el sonido y la escucha como un conocimiento-en-acción: un conocer *con* y *a través* de lo audible» (Feld 2015, 12). Y es aquí, precisamente, donde fue necesario recurrir a las ideas y recursos metodológicos que la investigación artística promueve.

De la investigación artística a la etnografía sonora

Para Steven Feld, «conocer el mundo a través del sonido [es] inseparable del hecho de habitar el mundo de una manera sonora y musical» (Feld 2015, 18), lo que implica aproximarse al conocimiento entendiéndolo como un fenómeno polifónico, dialógico e inacabado (*ibid.*, 18); para Jean Francois Augoyard, uno de los investigadores fundadores del CRESSON, «[l]a sensación, la percepción de las formas —y no solo del arte— no serían simples “objetos” de la sociología o de la antropología social», sino que «serían también estudiados como modalidades inmanentes al lazo social» (Augoyard 1997, 205); para Henk Borgdorff, teórico ampliamente conocido en el ámbito de la investigación artística, esta constituye «la articulación de contenido irreflexivo, no conceptual, inscrito en las experiencias estéticas, promulgado en las prácticas creativas e incorporado en los productos artísticos» (Borgdorff 2010, 59) (traducción del autor).

¿Qué coincidencias encontramos entre las consideraciones de Feld y Augoyard, pioneros de la etnografía sonora, y lo que Borgdorff considera respecto a la calidad epistemológica del arte? En ambos casos, se plantea un tipo de conocimiento distinto del que domina el pensamiento racional: uno que concibe la experiencia, la percepción y todo aquello que desborda la razón y los conceptos como aspectos fundamentales de los procesos epistemológicos. Así las cosas, no es extraño que los planteamientos y herramientas metodológicas de la

3. Para una mayor explicación de la actividad del CRESSON, visite su página de internet: <http://aau.archi.fr/cresson/>. También se recomienda consultar el libro de Augoyard y Torgue (2005).

4. Visite página de internet del proyecto: <https://www.sfu.ca/~truax/wsp.html>.

5. Véase la página del proyecto titulado «Cartografía sonora de Raval»: <http://cartografiaraval.wixsite.com/cartografiasonora>. También se recomienda el artículo de Cerdà (2012).

6. No me interesa entrar en este momento en un debate sobre el supuesto dominio del sentido de la vista por encima del sentido auditivo. Sin embargo, debo decir que, al menos desde la experiencia personal que he tenido en diversos espacios académicos, la escucha sigue siendo un tema y un principio metodológico poco abordado. Los documentos fonográficos siguen siendo poco analizados en comparación con lo que ocurre con los documentos fotográficos y verbales, y son escasas, si no es que nulas, las herramientas de análisis sonoro que las escuelas de ciencias sociales, al menos en México, incluyen en sus currículas. Coincido con quien piense que el tema de la escucha abarca mucho más que el mero análisis y/o generación de documentos fonográficos, y estoy de acuerdo con quien piense que, de uno u otro modo, la escucha es un elemento central para cualquier ejercicio etnográfico (¿no es acaso la etnografía una práctica que se define por la escucha del otro?), pero no por ello dejo de subrayar que la palabra y la imagen tienen un nivel de legitimidad discursiva que se le suele negar al sonido. Lo mismo digo sobre la poca legitimidad que se suele dar a la percepción, la intuición y las emociones al momento de realizar análisis sociales, todos estos aspectos relevantes para el enfoque *acustemológico* planteado por Feld.

investigación artística puedan contribuir a la tarea de desarrollar la sensibilidad auditiva, con miras a que la escucha sea experimentada como un proceso epistemológico capaz de devenir en ejercicios de etnografía.

Aunque no es este el espacio para detallar los recursos específicos que de manera personal he «tomado prestados» de la investigación artística para trasladarlos al terreno antropológico, sí quisiera lanzar algunas proposiciones sobre las contribuciones generales que puede hacer este tipo de investigación al ámbito de las ciencias sociales.

En primer lugar, me remito a la noción de un tipo de conocimiento que emana de la experiencia sensible, y que no requiere necesariamente ser explicado de manera racional para cobrar relevancia en un entorno investigativo. Esto da ocasión al reconocimiento del cuerpo como un agente fundamental del conocimiento; hablamos, remitiéndonos a las palabras de Kathleen Coessens, de una «externalización y “exhibición” del cuerpo —es decir, de uno mismo— que normalmente dejamos desapercibido» (Coessens 2014, 9) (trad. del autor).

En segundo lugar, mencionaré la tendencia de los trabajos de investigación-creación a aprovechar las posibilidades que las herramientas tecnológicas ofrecen, con el propósito de generar un «tejido intermedial» en el que el video, la fotografía, el audio y los sitios de internet interactúan con la palabra escrita en la generación de un discurso compartido. Como veremos brevemente en el siguiente apartado, y como puede constataarse en los trabajos etnográficos de Feld y del CRESSON, es común que las investigaciones que echan mano de etnografía sonora no se limiten a los medios acústicos, para en cambio aprovechar las diversas medialidades que las tecnologías digitales hacen accesibles.

Como tercera y última proposición, señalaré la utilidad de las estrategias heurísticas que algunos estudios sobre investigación artística plantean.⁷ Desde los ejercicios autoetnográficos centrados en la praxis artística hasta las diversas modalidades de bitácora de campo, pasando por la elaboración de actividades creativas destinadas a recabar información relevante sobre las maneras de sentir, percibir o pensar a partir de la experiencia estética, son varias las estrategias investigativas que se exploran en este tipo de trabajos y que pueden ser de gran ayuda no solo para que los artistas organicen sus ideas, sino también para que personas que no se dedican al arte puedan explorar sus capacidades creativas.

A lo que quiero llegar con todo esto no es a sugerir que la etnografía sonora requiera de la investigación artística para lograr sus objetivos, sino a proponer que esta última ofrece elementos que pueden ser de ayuda para resolver necesidades concretas que las ciencias sociales no prevén en su currículo; por otra parte, me interesa enfatizar que los debates en torno a la epistemología del arte pueden ser aplicados a otro tipo de contextos, por ejemplo, al

de un trabajo antropológico que investiga al ser humano a partir de sus escuchas.

Esto último me lleva a subrayar que no se busca defender un privilegio particular del arte, ni mucho menos del arte de los sonidos, sobre otro tipo de enfoques investigativos. La conocida frase del antropólogo de los sentidos David Howes (2014): «Los estudios sensoriales conllevan una aproximación cultural al estudio de los sentidos al igual que una aproximación sensorial sobre el estudio de la cultura», es una muestra clara de que el giro epistemológico al que nos estamos refiriendo está ocurriendo en diferentes espacios. Lo central, en todo caso, es reconocer que existen ámbitos de la experiencia humana que han quedado relegados de las ciencias sociales, pero que en las últimas décadas se han venido haciendo presentes. Cuestiones como el afecto, la emoción o el goce estético de un determinado grupo social empiezan poco a poco a ser estudiados, lo que implica la incorporación de nuevos marcos metodológicos que echen mano de la creatividad, la sensibilidad y, en este caso, la escucha atenta; todos estos elementos que el arte muchas veces fomenta.

Dicho lo anterior, en el siguiente apartado expondré el llamado Laboratorio de Etnografía Sonora, proyecto de investigación y docencia que servirá para ejemplificar el tipo de aproximación metodológica que he venido teniendo respecto al tema de este artículo, así como para lanzar algunas interrogantes sobre los alcances y límites de este tipo de perspectivas.

¿LES dice algo a los antropólogos?



Imagen 1. Página principal del Laboratorio de Etnografía Sonora

Según lo que se explica en su página de internet,⁸ «el Laboratorio de Etnografía Sonora (LES) es un espacio de discusión, análisis y reflexión sobre el papel que la escucha y el sonido juegan en la sociedad. Concretamente, este sitio alberga, comenta y/o difunde proyectos que plantean ejercicios etnográficos basados en lo sonoro». De manera aún más concreta, el LES es una plataforma virtual en

7. Como ejemplo de ello, podemos mencionar el antes referido libro de Rubén López Cano y Úrsula San Cristóbal (2014) sobre investigación artística en música.

8. <http://les.hotglue.me/>.

la que se publican investigaciones de etnografía sonora que fueron desarrolladas en el interior de talleres y seminarios que he impartido en diversas instituciones a lo largo de los últimos dos años.

Entre los temas que abordan las investigaciones aquí publicadas, destacan los análisis de las relaciones sociales que se dan, a partir de lo-que-suena, en distintos tipos de contextos urbanos. Bajo la pregunta general de *cómo se relacionan los actos de escucha con las relaciones sociales que se dan en un espacio*, son varios los enfoques y estrategias sono-etnográficas que se aventuran en esta plataforma. Hay estudios que se dedican a cartografiar los lugares cotidianos a partir su dimensión acústica, y hay otros que generan sus propios dispositivos sonoros para investigar las reacciones que estos provocan en sus oyentes. En resumen, el hilo conductor de todas estas indagaciones es el de asumir que tanto la escucha como la producción sonora son actividades fundamentales para entender la sociedad y la cultura.

Ahora bien, un asunto que merece particular reflexión es la diversidad de perspectivas metodológicas, teóricas y disciplinares que nutren la plataforma: mientras que algunas investigaciones tienen un perfil antropológico, otras tienen un enfoque musicológico y otras tantas se enuncian desde el campo sociológico, a lo que habría que sumar aquellas que responden a intereses artísticos. Frente a esta situación, surge la pregunta de cuáles son los puntos de contacto que harían de este espacio un laboratorio de investigación con objetivos y metodologías comunes y no un mero repositorio de proyectos heterogéneos. Como la intención del LES es construir herramientas para el análisis de la relación entre sonido y sociedad, hace falta definir elementos de convergencia que nos permitan generar un terreno común de discusión.

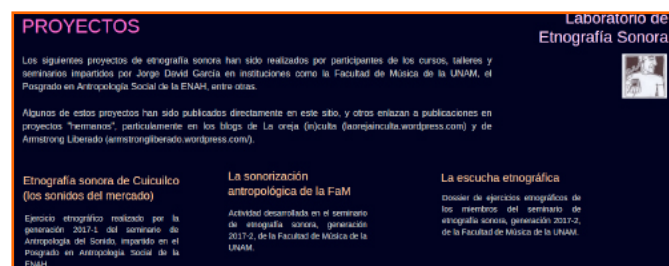


Imagen 2. Página de proyectos del LES

Siguiendo a autores como Feld y Augoyard –ambos marcos teóricos centrales para esta plataforma–, un aspecto fundamental de convergencia entre los distintos proyectos del LES es la concepción del

fonograma como herramienta etnográfica. Si bien es cierto que el registro sonoro es común al ejercicio sociológico y antropológico (por ejemplo, en lo que atañe a la grabación de entrevistas), es también verdad que para la etnografía «tradicional» el sonido se concibe como un medio para transmitir información verbal y no como una fuente particular de conocimiento. Por esa razón, una prioridad de este laboratorio es promover la grabación, la edición de audio y, sobre todo, la escucha como estrategias analíticas que vayan más allá de extraer la palabra del registro sonoro.

Tomemos el ejemplo del proyecto titulado «Cuestionando afectividades: Memoria sonora de Ayotzinapa».⁹ Como se evidencia en su título, lo que investiga este proyecto es el nivel afectivo de la memoria histórica, particularmente de la memoria dolorosa y el enojo social que un caso como el de Ayotzinapa¹⁰ trae consigo a dos años de haberse perpetrado. A grandes rasgos, la estrategia que se siguió consistió en registrar el sonido de la marcha que, en el centro de la Ciudad de México, se realizó para conmemorar el segundo aniversario de la tragedia de Ayotzinapa. Frente a la saturación de imágenes y consignas que caracterizan a las marchas conmemorativas, se propuso una exploración sobre los deseos, necesidades, esperanzas y miedos que movilizan a la sociedad en un evento como aquel, para lo cual se generaron una serie de sesiones de grabación, escucha, edición de audio y discusión que culminaron en un ensayo verbal, sonoro y visual que da cuenta de los distintos niveles discursivos de este proceso investigativo.

«¿Qué deseos, qué esperanzas, qué miedos pueden conocerse a partir de la escucha compartida?»¹¹ Con esta pregunta, la «Memoria sonora de Ayotzinapa» nos invita a enfocar un aspecto de la movilización social que difícilmente se percibe en otro tipo de pesquisas; más aún, el ejercicio de registrar, editar y compartir los sonidos grabados permite responder las interrogantes expuestas de una manera que la palabra no podría: ante la incapacidad de dar respuestas concretas a preguntas tan amplias, la escucha ofrece una manera mucho más efectiva de transmitir los afectos que se viven, por ejemplo, en una movilización social. Dicho de otro modo, la información afectiva que la escucha propicia es insustituible por la descripción verbal, y aunque esto no niega la necesidad de complementar con imágenes y palabras las reflexiones que surgen del acto auditivo, sí enfatiza el hecho de que lo-que-suena posee rasgos particulares que son irreductibles a otras formas de expresión.

De manera similar a lo que ocurre en la «Memoria sonora», existen en el LES otros proyectos que comparten la intención de investigar situaciones sociales que escapan a otros tipos de etnografía, siempre

9. Documentación del proyecto disponible en el siguiente enlace: <https://lps.hotglue.me/?Memoria%20Sonora/>.

10. Cuando se habla del «caso Ayotzinapa», se hace referencia a los actos de represión que el Gobierno mexicano ejerció sobre estudiantes de la Escuela Normal Rural de Ayotzinapa, en el estado mexicano de Guerrero, entre los días 26 y 27 de septiembre de 2014. Estos actos dejaron personas masacradas, así como cuarenta y tres estudiantes desaparecidos que hasta el día de hoy no han sido localizados.

11. Preguntas finales del ensayo que aparecen en la página de documentación del proyecto referido.

bajo las premisas de que el registro sonoro es un *texto cultural* que puede ser estudiado, y de que la escucha es una *práctica social* capaz de transmitir, e incluso construir, información relevante sobre las personas que interactúan en un determinado espacio. El proyecto titulado «Etnografía sonora de Cuicuilco» explora el vínculo emocional de los habitantes y transeúntes de una zona geográfica con marcados contrastes internos; el que se denomina «La sonorización antropológica de la FAM» reúne una serie de reportes sobre la «vida sonora» de una facultad de música; estos son tan solo algunos ejemplos de las muchas posibilidades que surgen cuando la grabadora se enciende y la escucha se concibe como una forma de episteme.

Llegados a este punto, es momento de preguntarnos cuáles son los rasgos particulares de los proyectos del LES que se nutren de la investigación artística, a lo que responderemos remitiéndonos a las tres proposiciones que lanzamos en el apartado anterior. De manera más específica, diremos que, por una parte, los proyectos del Laboratorio apelan a enfatizar la experiencia sensible como un medio fundamental para producir conocimiento: solo en el acto de escuchar sensiblemente es posible asimilar la información afectiva que los sonidos transmiten, más allá de los datos y contenidos verbales que un determinado fonograma pueda tener; por otra parte, otro rasgo común a la mayoría de los trabajos aquí publicados es el uso de recursos multimedia, como se puede ver en el hecho de que la plataforma constituya un sitio de internet en el que los textos verbales conviven con videos, fotografías y fonogramas de manera recurrente; finalmente, las estrategias heurísticas que la investigación artística promueve están también reflejadas en la propuesta metodológica del LES, como se puede constatar al observar que varias de sus publicaciones hacen uso de bitácoras autoetnográficas y de amalgamas ciencia/arte como las que los cuadernos de investigación-creación plantean.

A propósito de lo anterior, cabe decir que el ejercicio de escuchar, por simple que en teoría parezca, en la práctica requiere de un trabajo de preparación que pasa por distintas etapas y que requiere de distintas estrategias para evitar que se disperse sin llegar a su objetivo. Quizás esto se deba a la poca costumbre que tenemos, al menos desde los espacios académicos convencionales, a pensar en la escucha como una forma válida de conocimiento. A esta causa habría que añadir la posibilidad de que las prácticas de escucha pongan en cuestionamiento los mecanismos de control que durante siglos han consolidado las disciplinas científicas y, por cierto, también las artísticas. En palabras del etnomusicólogo Samuel Araújo, «el asumir las prácticas de etnografía sonora en el mundo contemporáneo puede requerir un reposicionamiento de pilares teóricos, metodológicos y conceptuales que nos acompañan desde tiempos aparentemente inmemoriales» (Araújo 2006, 310) (trad. del autor), situación frente a la cual se hace necesaria una actitud altamente creativa para disponer el cuerpo y el intelecto a un nuevo tipo de experiencia investigativa.

Para cerrar este artículo, diré sencillamente que un espacio como el LES ha servido más para detonar preguntas que para dar

respuesta a problemáticas puntuales, y esto es algo que no podemos pasar por alto si lo que queremos es construir herramientas útiles para la comprensión de nuestro entorno cultural. Cuestiones tan básicas como la dificultad para definir lo que entendemos por *arte*, o incluso lo que entendemos por *ejercicio etnográfico*, nos llevan a admitir que la propuesta que presentamos es apenas un esbozo de lo que falta por hacer. No obstante, cabe recordar que tanto los estudios sobre sonido como la investigación-creación se asumen a sí mismos como enfoques inacabados, como formas de conocimiento que apelan a lo procesual, lo dinámico, lo móvil y lo dialógico. Tanto por parte de los teóricos de la etnografía sonora (ver, por ejemplo, Meintjes 2009, Erlmann 2004 y Samuels *et. al* 2010), como por parte de los estudiosos de la investigación artística (ver López Cano y San Cristóbal 2014, Wilson y Van Ruiten 2013, Biggs y Karlsson 2010), existe una demanda por poner a dialogar el rigor «objetivo» de la ciencia con los aspectos sensibles de la subjetividad, y esto es algo que inevitablemente ha de remover los fundamentos que sostiene cada una de las partes, y que ha de colocarnos en una situación de inestabilidad, incertidumbre y confusión como la que se da cuando uno escucha con atención el entramado polifónico de nuestro mundo.

Bibliografía

- Alonso Cambrón, M. 2009. «Etnografía sonora: reflexiones y prácticas». *Revista de Humanidades Saraswati*, 26-33.
- Araújo, S. 2006. «Conflict and Violence as Theoretical Tools in Present-Day Ethnomusicology: Notes on a Dialogic Ethnography of Sound Practices in Rio de Janeiro». *Ethnomusicology*. Vol. 50, N.º 2, 287-313.
- Augoyard, J. F. 1997. «La sonorización antropológica del lugar». En M. J. Amerlinck (comp.), *Hacia una antropología arquitectónica*, 205-219. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- Augoyard, J. F. y H. Torgue. 2005. *Sonic Experience. A Guide to Everyday Sounds*. McGill: Queen's University Press.
- Biggs, M. y H. Karlsson (eds.). 2010. *The Routledge Companion to Research in the Arts*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Borgdorff, H. 2010. «The Production of Knowledge in Artistic Research». En Michael Biggs y Henrik Karlsson (eds.). *The Routledge Companion to Research in the Arts*, 44-63. Londres y Nueva York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203841327.ch3>
- Borgdorff, H. y M. Schuijjer. 2010. «Research in the Conservatoire. Exploring the Middle Ground». *Dissonance* 110, 14-19. <http://www.dissonance.ch/en/archive/>
- Cerdà, J. 2012. «Observatorio de la transformación urbana del sonido: La ciudad como texto, derivas, mapas y cartografía sonora». *Arte y políticas de identidad* 7, 143-162. [Fecha de consulta: 24 de enero de 2017]. <http://revistas.um.es/api/article/view/174011/147861>

- Classen, C. 1993. *Worlds of Sense: Exploring the Senses in History and Across Cultures*. London: Routledge.
- Coessens, K. 2014. «On the art of research in the arts». *Art Research Journal*, Brasil. Vol. 1/2, 01-19.
- De Assis, P. (ed.). 2015. *Experimental Affinities in Music*. Orpheus Institute Series. Leuven: Leuven University Press. https://doi.org/10.26530/OAPEN_587990
- Erlmann, V. 2004. «But What of the Ethnographic Ear? Anthropology, Sound and the Senses». En *Hearing Cultures: Essays on Sound, Listening and Modernity*, 1-20. Oxford: Berg.
- Feld, S. 2012. *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*. Durham y Londres: Duke University Press. <https://doi.org/10.1215/9780822395898>
- Feld, S. 2013. «Una acustemología de la selva tropical». *Revista colombiana de antropología* 49 (1), 217-239. <https://doi.org/10.22380/2539472X79>
- Feld, S. 2015. «Acoustemology». En David Novak y Matt Sakakeeny (eds.). *Keywords in Sound*, 12-21. EUA: Duke University Press.
- Feld S. y D. Brenneis. 2004. «Doing Anthropology in Sound». *American Ethnologist* 41 (4), 461-74.
- Howes, D. 2014. «El creciente campo de los estudios sensoriales». *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*. N°15. Año 6, 10-26.
- López Cano, R. y Ú. San Cristóbal. 2014. *Investigación artística en música: problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona: ed. Independiente.
- Meintjes, L. 2009. «The Politics of the Recording Studio: A Case Study from South Africa». En N. Nicholas et al. (eds.). *The Cambridge Companion to Recorded Music*, 84-97. Cambridge: Cambridge University Press.
- Pinch, T. y K. Bijsterveld. 2011. *The Oxford Handbook of Sound Studies*. Nueva York: Oxford University Press.
- Samuels, D. W. et al. 2010. «Soundscapes: Toward a Sounded Anthropology». *Annual Review of Anthropology*, n.º 39, 329-345.
- Schaeffer, P. 2003 [1966]. *Tratado de los objetos musicales*. Madrid: Alianza Música.
- Schafer, M. 1993-94 [1977]. *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester: Destiny Books.
- Sterne, J. 2012. «Sonic Imaginations». *The Sound Studies Reader*, 1-17. Oxon: Routledge.
- Wilson, M. y S. van Ruiten (eds.). 2013. *SHARE. Handbook for Artistic Research Education*. Amsterdam, Dublin, Gottenburg: SHARE Network.

CV



Jorge David García

Universidad Nacional Autónoma de México
 jorgedavix@comunidad.unam.mx

Xicoténcatl 126, Del Carmen, 04100
 Coyoacán, CDMX, México

Compositor e investigador musical. Académico de la Facultad de Música y del posgrado en Música de la UNAM, y profesor en el posgrado en Antropología Social de la ENAH. Entre sus temas de interés, destaca en este contexto la antropología del sonido y las implicaciones culturales de las prácticas de escucha.