

asdada

Det sosiale livet i kunstner-residencies: å jobbe med folk
og steder som ikke er dine egne

Dr Marnie Badham, RMIT University, August 2017

Det karakteristiske for kunstner-residencies er at de gir kunstnere tiltrengt tid og rom på trygg avstand til hverdagsforpliktelser, til å gjøre research, utvikle og produsere nytt kreativt arbeid. De bidrar også med en rekke ressurser som f.eks. atelier, utstyr og forbindelseslinjer til mulige kreative samarbeidspartnere, eller nye publikum. De siste to tiårene har det vært en verdensomspennende økning i antallet residencies og deres mange ulike formater.[1] I denne artikkelen undersøker det jeg kaller det sosiale liv i kunstner-residencies, ved å rette oppmerksomheten mot de gjensidige forholdene som oppstår mellom kunstnerkollegaer i residencies, og hvordan det springer kunstneriske og institusjonelle praksiser ut at slike møter, der man søker interaksjon med et lokalsamfunn. Med den "sosiale formen" av residencies kan man på den ene siden sikte til ulike midlertidige oppholds- og arbeidssteder, samt kunstnerdrevne initiativer som også kan være preget av et gitt kuratorielt fokus som f.eks. bærekraftighet. På den andre siden ser man eksempler på hvordan kulturinstitusjoner ønsker å realisere et samfunnsengasjement ved å invitere inn kreative aktører i kulturhistoriske arenaer, museer, gallerier eller univerteter, eller gjennom partnerskap på tvers av sektorer hvor kunstnere blir satt til å jobbe på f.eks. sykehus, i fengsler, avsidesliggende lokalsamfunn eller nasjonalparker.

Samtidig som kunstner-residencies tidligere gav inntrykk av å være noe man gjorde i kreativ ensomhet, kan vi plassere den opptattheten av «det sosiale» som vi finner i dagens residencies innen en historisk linje fra tidlige kunstnerkolonier og systemer for sosial utveksling.[2] Siden århundreskiftet har kunstnere funnet inspirasjon i det utopiske landskapet, og forlatt industrihovedstedene til fordel for et opphold i residencies - med eller uten stipend

asdada

- i håp om å finne gode arbeidsbetingelser.[3] Nå for tiden ^{aasd} har mange internasjonale residencies som mål å gi sosialt og politisk motiverte kunstnere muligheten til å utvikle steds-responderende prosjekter med henblikk på offentlig interaksjon med lokalsamfunn.

Den nylige og uforutsigbare eksplosjonen av kunstnerresidencies har ført med seg en rekke ulike sosiale former i løpet av det siste århundret: De har endret seg fra en mer tradisjonell, institusjonell sponsor-modell hvor kunstnere jobber med materielle verk i isolerte atelier, til kontemporære prosjekter for sosial praksis der man jobber kollektivt eller lager kunst i samarbeid med lokalsamfunn for løse globale problemer. Denne endringen fra det individuelle til det samarbeidende og fra det private til det offentlige, er en forlengelse av den «sosiale vendingen» som i dag gjennomsyrrer samtidens kunstverden.[4]

Ved å tilby en bred typologi av residencies som “sosial form”, med utgangspunkt i lokale og globale eksempler, undersøker denne artikkelen først de historiske sosiale røttene til residencies, og tar deretter for seg samfunnsengasjerte, institusjonelle og internasjonale former, før den beskriver den tilbakevendende trenden hvor kunstnere etterstreber bærekraftige lokale praksiser. De fleste demokratiserende, kunstpolitiske endringene som er igangsatt av vestlige regjeringer i senere tid, gir prioritet til møterommet mellom kunstnerne og publikum. Denne bredere, sosiale forståelsen av kunst leder innebærer også at man hegner om alternative kunstnerdrevne initiativer og nye og kontemporære, sosiale kunstpraksiser. I konklusjonen på denne artikkelen omtaler jeg både “vandrende” og “lokalt forankrede” tilnærminger til kunst som praksis, under en ny kategorisering av residencier, kalt “liv-som-praksis”.

En utvidet sosial rolle for kunst, kunstnere og institusjoner.

Forholdet mellom kunstproduksjon og lokalsamfunn har utfoldet seg gjennom en rekke estetiske former, beskrevet som relasjonelle, situasjonelle, deltakende, eller gjennom en slkk offentlig praksis som kunstkritikeren Claire Bishop først beskrev som den «sosiale vendingen» i kunsten.[5] Sosialt engasjerte kunstnere, som typisk jobber utenfor gallerisystemet i nabolag eller lokalsamfunn, bruker mennesker og deres kontekster som form og innhold i kunstverkene sine for å rette oppmerksomheten mot politiske spørsmål i samtiden og for å påvirke lokale, sosiale betingelser. Dette ekstremt mangfoldige og ekspansive feltet som den sosialt engasjerte kunsten utgjør, har infiltrert nesten alle elementer av kunstindustrien, inkludert økende økonomisk støtte både fra det offentlige og private filantroper, tilbud innen høyere utdanning, og driften av kulturinstitusjoner som kunstgallerier og museer. Samtidig som mange kunstnere har åpnet opp sine estetiske prosesser og beveget seg forbi de mer tradisjonelle kommersielle eller materielle interessene, har også de institusjonene som finansierer, stiller ut og formidler samtidskunstpraksiser, nå blitt interessert i å stimulere til økt sosialt samarbeid innen kunsten.

Samtidig som Bishops “sosiale vending” i samtidskunsten kan utvides til et bredere område for kunst i lokalsamfunn og kulturell utvikling, så har teoretikere ikke vært i stand til å definere noen gitt stil, form eller estetikk; men som i enhver annen disiplin, understøttes denne tilnærmingen til kunstnerisk praksis av et særskilt sett prinsipper og etikk.[6] Denne “sosiale vendingen” inkluderer en rekke samarbeidspraksiser, der min egen forskning setter spesiell fokus på “praksiser som er mindre interessert i relasjonell estetikk enn i de kreative fordelene med kollektivt samarbeid”.[7] Maria Linds “samarbeidets vending” er også en

asdada

nyttig ramme, der hun forklarer en rekke relasjonelle, ^{asds} dialogiske, deltakende, sosiale og forenende tilnærminger i kunsterisk arbeid. Lind argumenterer for at "samarbeidets vending" settes i verk av kunstnere "som en måte å skape rom for sine aktører til å manøvrere seg rundt de instrumentaliserende konsekvensene av såvel kunstmarkedet som den offentlig finansierte kunsten." [8]

Med det må for øye å skulle rekonfigurere forholdet mellom kunst, kunstnere og publikum beskrev kunstneren Suzanne Lacy utviklingen av en slik praksis et tiår tidligere som *New Genre Public Art*: "I de tre siste tiårene omtrent, har billedkunstnere med forskjellige bakgrunner og perspektiver jobbet på en måte som ligner på politiske og sosiale aktiviteter, men som skiller seg ut gjennom dens estetiske sensibilitet." [9] Et mangfoldig spektrum av praksiser blir her målrettet beskrevet: alt fra kunst i lokalsamfunn og kulturell utvikling, til sosial praksis og eksperimentell kunst. Kim Charnley foreslår at man i dette feltet finner "klare spenninger innen den nåværende forståelsen av kunstneres forsøk på å ta for seg det sosiale i en form for kollaborativ, dialogisk eller relasjonell praksis.» [10] Disse spenningene som hun refererer til, gjenkjenner vi i kunsthistoriske proposisjoner og binære debatter hvor samarbeidsprosesser og samfunnsengsjement verdsettes fremfor estetiske resultater. [11]

Kunstnerresidencyen som sosial form

asdada

Ved å undersøke denne utvidede sosiale rollen og ansvaret ^{aasd} ~~til de kunstnerne som griper inn i samfunnsmessige problemer~~ i samtiden, bringer undersøkelsen av kunstnerresidencies sammen nøkkelspørsmål i sosialt engasjert kunstpraksis, med tanke på f.eks. delt arbeid, opphavsrett og forholdet mellom kunstnere, lokalsamfunn og institusjoner, slik disse responderer på denne "sosiale vendingen". Idet disse kunstnerne fokuserer på de politisk ladde spørsmålene innenfor relaterte kontekster som miljøkatastrofe, masseinnvandrings og globale konflikter, engasjerer de seg også i lokalsamfunn for å komme frem til en forståelse av disse presserende problemene. Dersom vi undersøker forholdet mellom internasjonale kunstnerresidencies og denne nylige utviklingen innen sosialt engasjert kunstpraksis, kan det ikke bare hjelpe oss med å forstå deres sosiale verdi, men også bidra til å unngå de uønskede negative konsekvensene av å jobbe på denne måten.

Samtidig som mange kunstnerresidency-programmer hevder at de gjennom sitt lokale engasjement fører til sosiale endringer, er det noen ganger en vanskelig balansegang mellom kunstneriske, institusjonelle og samfunnsmessige motivasjoner. Vi må nøye utrede risikoen for å instrumentalisere kunsten i møte med forventningene fra aktørene i den ofte uforutsigbare kreative, felles prosessen som sosialt engasjert kunstpraksis utgjør. Dette er både praktiske og konseptuelle problemer som aktørene må ta stilling til, inkludert potensialet for skade når institusjons-vertskap inviterer gjester til å involvere seg i lokalsamfunn som ikke er deres egne. Bekymringen for dette kan bli forsterket av at kunstnere reiser til nye kulturelle kontekster eller ønsker å jobbe sammen med sårbare lokalsamfunn om å løse problemer som de er mindre fortrolige med.

Internasjonale residencies kan oppmuntre til kulturell utveksling gjennom korttidsforflytning av kunstnere, [12] og

asdada

det har også blitt hevdet at de kan bistå regjeringer og organisasjoner i arbeidet for relasjonsbygging[13] ved å fremme utveksling og engasjement som mål for et kulturelt diplomati. Disse mulighetene har skapt en sjanger av mobile kunstnere med en transnasjonal praksis, og sosialt engasjerte kunstnere søker seg til internasjonale residencies i mindre grad for isolasjon og mer for erfaringer med “det lokale” i lokalsamfunn hvor de ikke hører til. Internasjonale residencies har endt opp med å handle mindre om å støtte den isolerte praksisen til kunstnere og mer om å bruke kunst som en måte å repondere kollektivt på nåtidens globale utfordringer på.

Mange kunstorganisasjoner og støtteprogrammer inkluderer nå residencies både for lokale og internasjonale kunstnere, som investerer i sosial verdi ved å knytte politisk motiverte kunstnere til lokalpolitisk engasjement og *empowerment* hos innbyggerne. Mens mange byer og lokalregjeringer tidligere støtte festivaler for å vise frem lokal kultur og tiltrekke seg kulturell turisme, har residencies i senere tid blitt en populær ingrediens i promoteringen av kulturelt diplomati og interkulturell forståelse. Kocache hevder at disse residenciene omfatter en ny bevegelse i retning av det interdisiplinære, og bemerker at kunstfeltet utvider seg fra “en billedkunst-basert praksis til en praksis som påvirker og låner fra de humanistiske og samfunnsvitenskapelige fagene, som antyder hvordan nye kritiske, diskursive og ideologiske residency-modeller kan utvikles.”[14]

asdada

Disse praksisene kan ta form av selvstyrte

aktiviteter eller partnerskap på tvers av sektorer, som tar for seg lokale spørsmål ved å samarbeide innen retts- og helseapparatet, eller innen internasjonal utvikling. Dette er en betydelig endring i det kulturelle landskapet, hvor fornyede forhold etableres mellom kunsten, institusjonene og lokalsamfunnene, som kan minne om den sosiale drivkraften bak *community arts*-bevegelsen de siste tiårene i mange vestlige land - men i nyere tid kanskje med større oppmerksomhet rundt estetikk.

Kritikerne Hal Foster[15] og Claire Bishop[16] har begge understreket behovet for å analysere hvordan institusjoner og regjeringer påvirker former og agendaer i kunsten.[17] Samtidig som sponing og offentlige støtteordninger bidrar med yrkesmuligheter og bedre arbeidsbetingelser til kunstnere, er det ofte bredere, nyliberale agendaer som knytter seg til disse ressursene. Regjeringsstøttede residencies påstår at de realiserer vidtrekkende sosiale mål, inkludert det å etablere muligheter til publikumsutvikling, offentlig utdanning og bidrag til et «mykt» kulturdiplomati.[18] Residencies har blitt en viktig del av institusjoners mandat til offentlig engasjement; men, slik Martin Mulligan og Pia Smith påpeker, “er det enorme kulturforskjeller i måten lokale myndigheter og *community art*-aktører går frem i sitt arbeid.”[19]

Idet de jobber på tvers av sektorer og internasjonale destinasjoner, hevdes residencies å være i høy grad positive erfaringer for kunstnere og vertskap, men det kan også kreve spesialiserte ferdigheter hvis man skal navigere seg gjennom komplekse byråkratier. Enkelte praksiser, som f.eks. relasjonsbygging over tid, er bedre tilpasset disse

asdada

arbeidsmåtene, og fører derfor til prosjekter som kan
engasjere mange bidragsyttere samtidig, på tvers av
konkurrerende interesser. En nærmere undersøkelse av
residencies i lys av begreper som gjestfrihet og vennskap
kan være nyttig for å stille spørsmål ved motivasjonene til
både kunstneren som “gjest” og “vertskapsinstitusjonen” som
organiserer kunsterresidencies.

Kunstnerboliger og kunstnerlandsbyer: Historier om sponsorer og sosialøkonomi

De alternative bostedformene under dagens “delingsøkonomi”
avhenger av samfunnsengasjementet til de som driver dem;
både reisende og vertskap, og at de lever i
samarbeidsorienterte og bevisst lokale livsstiler med naboer
som deler lignende verdier utenfor mainstream-prosesser i
samfunnet ellers. Det kan være nyttig å tenke gjennom den
sosiale formen til kunstnerboliger som i dag påvirker
kollektive bosetninger. Fra idylliske rurale
kunstnerlandsbyer som MacDowall Colony i New Hampshire, USA
og Banff Centre for the Arts and Creativity i Alberta,
Canada, til steder som Monsalvat eller Dunmoochin i
Victoria, Australia, finner vi bostedsinitiativer som på
svært ulike skalaer som tjener som sosiale alternativer til
mainstream-kulturøkonomier.

I fortidens sponsorsystemer, søkte kunstnere en avveksling
fra hverdagslivet, og var i denne nyfunnede isolasjonen
interesserte i å finne gode arbeidsbetingelser.[20]
“Kolonier” bygges ofte i naturomgivelser, med kunstnere som
jobber side ved side med sine kolleger på tvers av alle
former, samtidig som deres grunnleggende behov blir dekket i
form av delte måltider og enkel overnatting. Disse sosiale
formene har fungert under sponsorsystemer, under delt
arbeid, og ofte utradisjonelle men praktiske rom til å bo og
arbeide i. Internasjonalt finnes det hundrevis av
bostedssentre i dag som er grunnlagt som kunstnerfelleskap
eller til andre bevisste fellesskapsformål. For mer enn
hundre år siden ble det reist et gårdshus i New Hampshire

asdada

asasd
som senere skulle bli den infame MacDowell Colony. Dette ~~“arnestedet” for kreativitet og kunst bygget på visjonen til~~ komponisten Edward MacDowell og hans kone Marian. Det ble grunnlagt på samme sted i den hensikt å være “en koloni hvor optimale produksjonsbetingelser for levedyktige fantasiprodukter skal komme kreative kunstnere til gode.” [21] MacDowall Colony endte opp med trettito atelier, bygget enkeltvis, sakte, men sikkert, spredt over det som i dag er 180 hektar med slette- og skoglandskaper. Disse koloniene oppstod i den andre halvdel av 1800-tallet på tvers av Europa og USA. Kunstnere som fant inspirasjon i å jakte på det utopiske landskapet, ble invitert av rike velgjørere til å produsere sine nye kunstverk, under en mer sosial økonomi i retning av dugnadsarbeid og dyrking av jorda. Kunstnerkolonier har blitt beskrevet som en type natur- og kreativitetsutopi som kunstnere forlater industribyer til fordel for. [22]

Ikke langt unna, i Rocky Mountains, er Banff Centre for Art and Creativity vertskap til et av verdens største og mest mangfoldige residency-programmer. Med et system som kombinerer “skolepenger” og offentlige og private sponsormidler, tilbyr Banff Centre en rekke residency-modeller, blant annet temabasert pedagogisk praksis. Bortgjemt i en skog på campus, er Leighton Artists’ Colony vertskapt til egenstyrte residencier for kunstnere. Tiden man tilbringer på kolonien “gir kunstnere en mulighet til både å fordype seg ensomt i sitt arbeid, og til å engasjere seg i det større kunstnerfelleskapet.” [23] Plassert i fjellsiden, på trygg avstand til det bråkete og turistifiserte Banff, får kunstnere tilgang til enkel, men praktisk losji og arbeidssted.

Like så viktig, man tar sosialt ansvar ved å møtes over måltider for å snakke om dagens innhold med sine medarbeidere. Det er denne modellen som tilbys av St Peter’s Artist and Writers Colonies i det nærliggende Saskatchewan, også i Canada. Abbeden Peter ved St. Peter-klosteret i Münster, beskriver kunstnerkolonier som kortvarige, men intensive sosiale møter som ofte fører til kunstneriske samarbeid og vennskap. relationships. Når han blir spurt om

asdada

hva som motiverer et benediktinerkloster til å ta imot kunstnere og forfattere i samarbeid med Canadian Artists Representation (CARFAC) og Sask and the Saskatchewan Writers Guild, smiler han og forklarer, "vi har noe riktig vakkert her, så hvorfor skulle vi ikke være interessert i å dele det?», og går over til å diskutere forholdet mellom kirken, staten og støtte til kunsten.[24] St Peter-klosteret opprettholder dette "beskytter"-systemet, også gjennom en delingsøkonomi. Kunstnere, forfattere og studenter kan jobbe på sin egen organiske gård, mot kost og losji.

Tilbake til Australia og busklandet Parks Victoria, en times kjøretur fra Melbourne, hvor følelsen av isolasjon og inspirasjon raskt kan assosieres med historiene om kunstnerkolonier. Dette er ikke noe fjernt minne for de ukultiverte åsryggene som reiser seg blant Nillumbiks grønne «Wedge Shire» hvor mange kunstnere i dag lever i nær kontakt med naturen. Dette romantiske begjæret etter å rømme fra det urbane liv på leting etter skjønnheten i det urbane landskapet, kan spores tilbake til de tidlige koloni-kosetningene i Australia, men fortsetter i dag hos andre på jakt etter nye «beitemarker», De historiske koloniene Monsalvat og Dunmoochin er eksempler på områdets tunge kulturarv. Det var familien Jørgensen og Skipper som grunnla Monsalvat i 1934 for å støtte opp om kunsten i alle dens former, og i dag er fortsatt denne historiske eiendommen et kulturelt knutepunkt og en destinasjon for kulturturisme i Yarra Valley. Ikke langt herfra startet også Dunmoochin[25] sine samarbeid på 1950-tallet ved det felles kjøpet av landområder i Cottles Bridge. Clifton Pugh, som var en av gruppens mest renommerte kunstnere, of the colony's most reputable artists, etterlot seg en betydelig kunstsamling og eiendommer som gjør det mulig for Dunmoochin-stiftelsen å fortsette med å støtte kunstnere, forskere og miljøforkjempere i dag.

Disse kunstnerkoloniene er eksempler på hvordan kunstnere har støttet seg på sponsormidler, men også på flyten av varer og midler mellom kunstnere. Samtidig kunne det også hevdes at denne måten å organisere livet og arbeidet på, var startskuddet for en trend rundt kunstnerisk mobilitet.

asdada

Innkjøpte kunstnere kunne nå reise langt for å bo og arbeide ^{aasd} ved en sponsor og beskytters residency, både for å søke ensom ro for å ferdigstille sine arbeid, og for å ta del i et arbeidsmiljø preget av felles verdier. I dag utgjør tiden som kunstnere tilbringer i et residency-program eller en kunstnerkoloni et viktig steg i deres profesjonelle utvikling.

Den "sosiale vendingen" i kunstnerresidencies.

Mens noen kunstnere migrerte til kunstnerboliger og kolonier i rurale omgivelser, trivdes andre best i byen hvor de kunne nyte en bohementilværelse. For å bruke Linds begrep om "den kollaborative vendingen", så kan vi si at kunstnere har organisert seg for å unngå både instrumentaliserte, offentlige systemer og private markeder ved å bygge kollektiver og finne nye måter å samarbeide på, både på bostedet og utad politisk. Kolonier skiller seg vesentlig fra disse urbane bohembostedene, på den måten de, slik Richard Kostelanetz sier "er vennligstilte til ikke-borgerlige levemåter», og at «talende nok er det sjelden man treffer på politisk radikale kunstnere av den typen man finner prominente eksempler på i bohemia." [26] Omtrent på samme tid i midten av århundrets America, ble begrepet «artist in residence» en utbredt betegnelse på bygninger i New York. Denne "new work-live studio"-modellen kom etter en serie vanskelige byråkratiske prosesser som endte med å gi kunstnere offisiell tillatelse til å okkupere ikke-bebodde bygninger.

Den "sosiale vendingen" har infiltrert alle komponenter av kunstverdenen, inkludert residencies: kunstnere samarbeider nå med lokalsamfunn; internasjonale vertskap for residencier

asdada

er interesserte i engasjement, og muligheter til
aasd
~~internasjonalt diplomati fører med seg økte nettverk.~~

Residencies kan gi kunstnere en posisjon i lokalsamfunnet.

I lang tid har kunstnere blitt feiret for å være en kreativ grasrotbevegelse og for radikale måter å jobbe på for å intervensere i det bredere samfunnet. Mens kunstnere organiserte seg kollektivt for å leve og bo i både urbane og rurale kontekster, ble det opprettet støtte muligheter for kunstnere som jobbet innen sosialt engasjert kunstpraksis i løpet av den siste halvdel av det 20. århundre, da regjeringer satte seg et mål om gjøre kunst tilgjengelig for videre publikum. Anerkjennelsen av denne inklusjonen og bredere rollen for kunst i samfunnet, førte også til en utvidet forståelse av hvem som kunne defineres som skapere av kunst. Som følge av programmer som New Deal i etterkrigstidens Amerika, understreket den offentlige støtten til kunstnere regionalisme, sosialrealisme, arbeiderklasseestetikk og publikumsdeltakelse. Med sin bevegelse i retning av kulturelle demokratiske idealer, ble også mainstream-estetikk diversifisert og "lokalsamfunnet" begynte å blande seg med kunstverdenen.

Her er to unike eksempler for å utforske denne "demokratiske vendingen", [27] og som belyser de sosiale formene til disse kreative kunstnerresidency-praksisene. Det første eksemplet som jeg vil bruke er et program som ble utviklet av Saskatchewan Arts Board (SAB), et canadisk, provinsielt «arm lengdes-»byrå for kunst. SAB har helt fra starten i 1948, som det første nord-amerikanske kunstråd, gitt støtte til lokale organisasjoner og myndigheter for at de skal kunne betale kunstnere lønn for heltidsarbeid. [28] Disse tidlige plasseringene av kunstnere på 1960- og 1970-tallet trakk kunstnere fra andre byer, og dessuten fra innad i lokalsamfunnet. Kunstneren George Glenn flyttet fra den andre siden av landet i 1975 for å bli 'artist in residence'

asdada

i en by i Saskatchewan som på den tiden hadde svært liten kulturell infrastruktur. Da jeg møtte ham 40 år senere, ~~Da jeg møtte ham 40 år senere,~~ følte kunstneren seg fortsatt som “artist in residence” til tross for at han fortsatt bodde i Prince Albert – han gav selv da uttrykk for at han var en «outsider – en som tilbyr tilbakemeldinger og kommentarer til nye kunstnere eller kan være en alternativ stemme som forsvarer dem profesjonelt.”[29] Denne outsider-insider-dikotomien som er tungt debattert innen residency-praksiser,[30] balanserer interessene i å forstå den lokale konteksten og behovet for det eksterne, kritiske blikket.

I dette unike programmet, er vanligvis “artist-in-residence” en stilling for et helt år. Kontrakten sier at kunstneren må bruke 45 % av tiden på prosjekter for lokalsamfunnet, mens den andre halvparten av tiden blir viet til individuelt arbeid.

Contracts dictate the artist must work on community projects for fifty-per-cent of their time and the other half of their time is focused on their individual practice. På denne måten får den offentlige støttegytereren hjelp i deres erklærte mål om å formidle kunstens verdi til bredere lag av befolkningen, og i sin tur har de forbedret levekårene til kunstneren. En “artist in residence”, er her på lignende måte som Artist Placement Group (APG) i Storbritannia, ivaretatt av (ikke kunst-) organisasjoner fra en rekke sektorer.[31] APG la institusjonelt og organisatorisk til rette for at kunstkere skal forske, utvikle og skape kunst i en offentlig kontekst. Forholdet mellom kunstnere og vertskap skulle være meningsfullt og gjensidig. På samme måte som

SAB-programmer var det å lage kunst ikke lenger et

asdada

privat anliggende i atelieret eller et kommersielt
anliggende i galleriet. SAB har støttet kunstneres arbeid i
pottaskegruver, arbeidstreningssentre, sykehus og
servicesektoren for handicappede. Strategiske
pilotprosjekter med «artist in residence»-prosjekter har
foregått i nasjonalparker, skoler og har blitt realisert i
regi av myndigheter samt vitenskapelige kontekster og
urfolkkontekster.

Mitt andre eksempel her følger arbeidet til en
kunstner i den nye bølgen feministisk
performance-aktivisme, Mierle Laderman Ukeles, som
ble kjent for sin serviceorienterte kunst. Som
selverklært kunstner i residency for New Yorks
renholdsetat, skrev hun sitt *Manifesto for Maintenance Art* i
1969.[32] Ukeles håndhilste på tusenvis av
renholdsarbeidere, og takket dem for å holde New York trygt.
Ukeles var en aktivist som undersøkte betydningen av dette
arbeidet, men som også trakk oppmerksomhet til
stigmatiseringen av disse arbeiderne i den offentlige
sektor. Senere skulle hun koreografere en ballettaktig
parade for søppelbåter og dampveivalser, og satte slik
søkelys på ferdighetene til disse arbeiderne. Styrken i
Ukeles' arbeid er ikke varigheten på over 40 år, men også
langvarige elementer i form av mellommenneskelige
relasjoner, registrert gjennom en nøye og omfattende
fotodokumentasjon.

asdada

Denne utvidede rollen til kunst i samfunnet har ^{aasd} ~~implikasjoner for kapasiteten til kunstnere og ferdighetene~~ de nå tilegner seg for å kunne jobbe i den offentlige sfære. Kuratoren Nato Thompson har hevdet at kunstnere nå fungerer som etnografer, antropologer, sosialarbeidere og organisasjonskonsulenter i reelle situasjoner[33] og kunstner og pedagog Pablo Helguera forventer at denne disiplinære uklarheten kan åpne uventede muligheter for sosiale endringer.[34] Selv om det fortsatt er lite teoretisert, er feltet for sosialt engasjert kunst et vibrerende og voksende felt som infiltrerer ikke bare offentlige programmer med et mandat for tilgang, men også elementer av samtidskunstindustrien som tidligere var til gagn for private interesser - slike som kunstmesser, biennaler, og nå også kunstnerresidencies.

Disse eksemplene er ikke isolerte tilfeller av det jeg har beskrevet som den sosialt engasjerte kunstresidencyen. Den årelange varigheten til SAB-programmet, Artist Placement Group projects og Ukeles' langvarige hengivenhet til NYCs renholdsetat nødvendiggjorde forhold mellom kunstnere, lokalsamfunn og institusjoner. Når det foregår over tid, leder den sosialt engasjerte kunstnerens kontakt ofte til flere personlige forbindelser som varer lengre og går dypere enn selve programmet, mens enkelte kunstnere oppgir at et kortere oppholde åpner for større intensitet og risiko.

- Residencier har ofte institusjonelle kontekster

Med denne nylige "vendingen mot det lokale samfunnet" i kunst på tvers av offisielle og institusjonelle kontekster, er det et større antall programmer hvor kunstnere inviteres inn til å søke plass på residency. Kunstnere blir kuratert eller viet roller som gjesteforskere, gjester på akademiske institutter eller andre opphøyde og kompetitive titler å føre på CVene sine. Utover større institusjoner som museer, gallerier og biblioteker er det et stort nettverk av

asdada

residencies som inviterer forfattere og kunstnere til å ^{aasd}sende inn søknader så de skal kunne bli tatt imot på et sted med betydning for kulturarven. Kunstnere får et sted å bo og jobbe, og vertskapet har fyller en funksjon til “offentlig gode” som arena for kultur og kulturarv. Mens kunstnerboliger og kolonier fortsatt drives i dag, har funksjonen til residencies forandret seg mye over tid, både når det gjelder politisk/ sosial funksjon og kunstneriske ambisjoner.

Både “kunstnernes hus” og kulturarvresidency-sjangeren er velkjent over hele verden. The Laughing Waters Artist Residency befinner seg i en bortgjemt “bushland”-setting ved Parks Viktoria i nærheten av Eltham, Australia. Nillumbik Shire Council drev to eiendommer hvor lokale og internasjonale kunstnere ble valgt ut for å bo på residency og jobbe med sine individuelle praksiser over lengre perioder. Residencyen er en måte lokale myndigheter kan støtte kunstnere på, men tjener også til å rette oppmerksomheten mot disse signifikante bygningene. Å støtte residency-kunstnere i disse ikoniske leirsteinshusene er en strategi som handler om å verdsette kulturarven i disse bygningene som var hjem for mange kjente kunstnere, arkitekter og kulturskikkelser i lokalhistorien. Laughing Waters har blitt en internasjonal destinasjon, og vertskap for nærmere 100 kunstnere i løpet av de siste 15 årene i disse to eiendommene med «hjemmeatelier».[35] Birrarung, som har fått navnet sitt fra den snirklete Yarra River som ligger i nærheten, er et leirsteinshus tegnet av Gordon Ford og bygget av Graham Rose i 1970, og naboen litt lenger nede i veien er Riverbend, som er skapt av arkitekten Alistair Knox. Denne kulturhistoriske modellen for “residency-hjem” er essensielt forbundet med beskytter-systemet man hadde i de tidligste oppholdsstedene for kunstnere, hvor eiendommer ble donert til offentlige kunstinstitusjoner. Som en del av Nillumbis kulturarv, hjelper Laughing Waters Artist Residency med å definere den lokale karakteren og identiteten og med å fortelle historier om landskapet og folk gjennom bevis etterlatt av generasjoner med mennesker i

asdada

husene til Laughing Waters.

I de senere årene i Australia og andre steder har det også vært et stort antall residencies som undersøker sosial og økonomisk bærekraft i konteksten av klimaforandringer og globale konflikter, men på et lokalt plan. Det midlertidige, isolerte arbeidsmiljøet ved Laughing Waters har tung inflytelse på verkene til residencykunstnerne. Kunstnere fra alle disipliner tilbringer tid på disse residencyene, og bringer hver og en med seg inspirasjon, men reiser igjen med en ny personlig forbindelse til de sosiale og kulturelle historiene i de to hektarene med beskyttet *bush land*.

Fascinasjonen min for den «sosiale vendingen» i kunstnerresidencyer kommer ikke bare av min egen omreisende kunstneriske praksis, men i ogs fra min rolle som kunstlærer ved universitetet. fascination with the 'social turn' in artist residencies comes not only from my own itinerant creative practice but in my role as a university artist educator. Sammen med mine amerikanske kolleger Ted Purves og Suzanne Cockrell, arrangerte jeg en "kunstnerisk feltskole" ved Laughing Waters som en måte å utforske residencyen på som sosial form, men ogs for å prøve nye pedagogiske metoder.[36] Vi tok imot 20 sosialt engasjerte kunstnere for å undersøke former for møte og utveksling i den idylliske settingen med leirsteinshus langs Yarra-elven. I dette tilfellet ble skillet mellom kategoriene institusjonell og kunstnerinitiert residency, tilslørt.

asdada

Kunstskoler ved universiteter verden over er regelmessig ~~verts~~^{aasd}~~skap for kjente kunstnere og gjesteforelesere så~~ studentene skal kunne dra nytte av eksterne kritiske synspunkter eller masterklasser med eksperter. Til gjengjeld tilbys gjestene tilgang til atelier og utstyr. En kunstskole-residency som flytter disse mer institusjonelle grensene, er det kanadiske universitetet Lethbridge Indigenous Arts Residency Exchange. I partnerskap med RMIT-universitetet i Melbourne, Australia, setter dette programmet seg målet «å forbinde og utvide urfolkultur og undersøke ideer om urfolk» for å utvikle og styrke dialog og kunnskapsutveksling mellom Kanada og Australia.[37] Kunstnere blir invitert til en residency på 6-8 uker, med et generøst stipend og forventningen om et offentlig foredrag. Residencyer tilbyr ikke bare tid og rom, men kan også føre med seg et internasjonalt rykte og bredere nettverk.

- Residencyer kan fremme kulturdiplomati

Urfolkprogrammet for utveksling av kunstnere ved RMIT, eller i større skala Banff Centre for the Arts and Creativity, kan også sees i sammenheng med erfaringer rundt kulturutveksling og diplomati. Det kan hevdes at disse residenciene oppfordrer til kulturell mobilitet gjennom relokasjon,[38] både regionalt og internasjonalt, og gjennom dette, nettverksprosessen mellom kunstnere, kulturorganisasjoner og andre interessenter. I mange tilfeller utspiller det seg internasjonale partnerskap basert på en intensjon om gjensidig utveksling, mellom ulike lands myndigheter, og som hviler på deres respektive kulturpolitiske rammer og mål. Ikke bare er dette en måte som regjeringer og organisasjoner kan bygge relasjoner på,[39] men denne residencysjangeren har ført til en ny type omreisende kunstner. Idet de bidrar til vår forståelse av kunstnerisk mobilitet og transnasjonalisme, «tar kunstnere på seg rollen som reisende, øyenvitner, ambassadører og formidlere av nasjonal/kulturell identitet.»[40] På denne måten søker

asdada

kunstnere opplevelser med “det lokale” i lokalsamfunn hvor ^{aasd} de selv ikke hører hjemme, ofte i interkulturelle kontekster.

Saskatchewan Arts Board i Canada, AsiaLink Arts og Australia Council for the Arts finansierer spesifikke programmer både for å støtte kunstnere så de får utvikle sine egne arbeider, og for å instrumentelt iverksette sine egne mandater. Mens SAB fokuserte på å ta imot kunstnere for lokalt engasjement, gir AsiaLink økonomisk støtte til australske kunstnere som kommer på residency i asiatiske land. Programmet har utviklet seg fra å være en løs «partnerskap-finansiering»-modell, [41] til det vi kan beskrive i dag som et ledende internasjonalt, sofistikert kulturdiplomati-program. Disse residencyene understreker betydningen av meningsfull og mangesidig kulturutveksling og innlevelse i en annen kultur. [42]

Kunstnerresidencyenes blomstrende felt har bare ført med seg begrenset teoretisering [43] og konsekvensene av det som produseres i residencyer har ikke blitt gjenstand for noen systematisk vurdering. Residencyer får i økende grad økonomisk støtte fra alle offentlige nivåer i de fleste vestlige demokratiene, men lite er kjent om verdien til residencyer når det kommer innvirkning på kunstnerisk praksis, institusjoner eller lokalsamfunn. Spesielt har internasjonale residencyer fått kritikk, blant annet for manglende fleksibilitet, [44] manglende engasjement for lokalsamfunnet, og for å forvalte elitisme og privilegier. Paula Bialski beskriver disse nomade-kunstnerne som representanter for en slags arbeidsfleksibilitet. [45] I sin undersøkelse av det vanskelige forholdet mellom kunstnerresidencyer og bærekraftighet har kunstkritiker Laura Kenins beskrevet kunstnere som “escapister og jet-settere” som fort ser bort fra klimautslippene som følger med det å reise til eksotiske og fjerne steder. Når kunstnere jobber i lokalsamfunn som ikke er deres egne, er det viktig å være klar over at man potensielt kan ende med å reprodusere koloniforhold uten at det er med vilje, slik

asdada

residency-vertskap noen ganger kan finne på å «fri til ^{aasd}utenlandske kunstnere under dekke av å opplyse de lokale»[46] Sosialt engasjerte kunstnere som tas imot på fjerntliggende steder har av Gregory Pryor blitt karakterisert som «fly inn fly ut-arbeidere» som har «permanente» hjem borte fra ethvert sted.[47] I gruveindustrien i det vestlige Australia tjener FIFO-arbeidere penger på sine opphold i fjerne kontekster samtidig som utbyttet de lokale har av dette er svært lite relevant eller verdifullt.

Det finnes hundrevis av residencies som plasserer kunstnere i unike internasjonale kontekster, inkludert militærresidencies som sponser “krigskunstnere”, kunstbaserte internasjonale utviklingsprogrammer, og offentlig støttede internasjonale residencyer er også historisk utprøvde måter å åpne markeder for kulturindustri på. Målet mitt er ikke å kritisere aktivt arbeidet til sosialt engasjerte kunstnere som deltar på kunstnerresidencies, men å lede oppmerksomheten på den potensielle skaden som skjer når forventningene fra kunstnere, institusjoner og lokalsamfunn ikke er tydeliggjort og eksplisitt forhandlet om.

Residencyer for sosial praksis: kollektivitet, varighet og kontekst

Til slutt, hvilket bygger på det jeg har beskrevet som den “sosiale vendingen”, finner vi en ny type samtidskunst, som i sin kjerne handler om å utforske sosiale relasjoner og hverdagsliv. Kunstnerresidencyer for sosial praksis kan være performative, kollaborative, eksperimentelle, langvarige, ikke-materielle og er ofte synlig i samfunnet. Små til middels store samtidskunstorganisasjoner og kunstnerdrevne sentre tar regelmessig imot internasjonalt kjente kunstnere for sine lokale program. Disse nye formene for kunstnerinitierte residency-prosjekter er kuratert eller

asdada

kollaborativt formet for å undersøke et kuratorisk tema eller en spesielt treffende idé. These new forms of artist-initiated residency projects are curated or collaboratively devised to explore a curatorial theme or particularly salient idea. Sosialt engasjerte residensyer kan bringe kunstnere sammen som deler interessen for et konseptuelt eller geografisk sted. I de senere årene har det skjedd en oppblomstring av residensyer som undersøker bærekraftighet og mobilitet i konteksten av klimaforandringer og global konflikt. Disse residencyene tar for seg forholdet mellom det lokale og det globale. Kanskje som en kritikk av kunstverdenen selg, er disse residencyene plassert langt utenfor institusjonen – selv «utenfor rutenettet» til grasrot- og alternative kontekster.

Et delt eksperimentelt kunstprogram arrangert av Performance Space og ArtsHouse, *NOMAD: Time Place Space*, finner sted årlig over ti dager for å “undersøke spørsmål som handler om økonomisk tilbakegang, mangel og eksistens, om sted og nasjonal tilhørighet.”[48] Folk i denne kunstresidencyen camper med kun de mest nødvendige hjelpemidlene for å leve og skape kunst, og man leter etter muligheter for mer bærekraftige måter å jobbe på, samt måter å sprengne kunstneriske grenser på. Med lignende økologiske mål, brakte David Bucklands prosjekt Cape Farewell sammen en gruppe tenkere innen kunst og vitenskap for å undersøke et felles tema på unike måter, slik som et skip på reise over den nordlige polarsirkelen.[49] Residensyer skiller seg ikke fra andre prosjekter bare gjennom det stedlige, men også gjennom det tidsmessige elementet. Residensyer med angitt varighet kan

asdada

dreie seg om å tilbringe tid, ikke bare på et spesielt sted,
men de kan også involvere en reise. 23 Days at Sea, et program tilrettelagt av Access Gallery i Vancouver, finner sted på et frakteskip som går til Kina.[50] Båten har begrensede fasiliteter, utstyr og materialer, så det legges vekt på opplevelsen av å reise, ikke nødvendigvis på det man skkaper materielt. Kunstnere skifter slik perspektiv til å handle om «søken» og undersøker også internasjonal handelspolitikk og nasjonale geografiske grenser. Access Gallery forklarer at kunstnere som er valgt ut til denne residencyen allerede er spesielt interessert i reising og internasjonal handel.

Denne typen eksperimentelle, sosiale kunstresidencyer høster økende popularitet og muligheten til korttidsprosjekter i på ulike steder blir mer interessant for den omflakkende kunstneren, og det finnes også støtteordninger for unike prosjekter tilpasset kunstnere i særegne disipliner og gitte lokaliteter. Sosial kunstpraksis og i kjølvannet av det, residencyer, har en tendens til å kritisere kulturhierarkier, og setter sentralt fokus på et partikulært, lokalisert problem, i stedet for på den individuelle, isolerte kunstner. Residency-tema som reiser spørsmål eller provoserer, kan engasjere kunstnere i større politiske og sosiale spørsmål i samtiden. Ved å gå bort fra de statiske elementene i mer konvensjonelle residencyer av typen man finner innen institusjoner, utvider disse alternative sosiale formene for residency kunstnerens rolle fra å være objektskaper til å være samfunnsbygger direkte.

Mot *life-as-practice*

asdada

Det som disse bostedene, kunstnergruppene

aasd

~~og residencyene tilbyr, er altså det som~~

jeg betegner som *kunstnerresidency som sosial form*. Mens mer tradisjonelle residencyer tilbyr «time off» for å produsere nye verk, finner vi her nye måter å produsere kunst innen sosial praksis på, som utfordrer ideen om det materielle produkt. Tidligere lå handlingen å være vertskap på et spesielt sted, til grunn for strukturen i residencyprogrammene – man var “in residency”. Imidlertid har vi i denne artikkelen sett på begreper om det sosiale i relasjon til det å bli huset som kunstner i en lokal sosial kontekst, enten det er med et institusjonsmandat, eller sammen med andre kunstnere, på en tidsavgrenset reise. Nå for tiden drar kunstnere på residency for å jobbe sammen med andre kunstnere og i andre lokalsamfunn.

■

Når kunstnere diskuterer erfaringene fra Banff Centre of the Arts and Creativity, The MacDowell Colony eller hvilken som helst annen kunstnerinitiert residency eller kunstnerresidency, er det lett å forveksle den ene med den andre når det gjelder elementene tid og sosialt liv. Banks stilte spørsmålet:

“Hvorfor er egentlig MacDowells formel så fantastisk velegnet til å stimulere kreativitet?” (1999, 11) Han diskuterte kunstnerkolonien i natursettingen, den “livmor-aktige” sikkerheten til hvert atelier, og ubrudte dager med ensomhet. Ved hvert av disse ledende

asdada

residencyprogrammene, tar man hånd om kunstnerens fysiske behov gjennom å servere god mat, enkle overnattingsrom, samt de sosiale behovene ved å la dem få tilgang til sine medbeboere i en felles spisesal. Som abedissen ved Benediktiner-klosteret er vertskap for St Peter's Artist Colonies i Canada forklarte, på samme måte som Banks, «disse kortvarige, men intensive sosiale møtene leder ofte til kunstneriske samarbeid, vennskap, og noen ganger også ekteskap.» [51]

Det ser ut til at formelen for vellykkede residensyer dreier seg om mer enn bare å tilby en kunstner gode arbeidsbetingelser, men også at kunstneren forstår vertskapets behov. Dette gjest-vert-paradigmet har gyldighet enten det er snakk om en tildelt posisjon, en betalt plass eller kunstnerinitiativer. Det finnes et iboende gjensidig forhold med verten eller lokale arrangører, av den samme typen som kunstnere en gang hadde med den «høye beskytteren» i kunstnerbolig- og kolonisettinger.

Disse mange tilnærmingene til residency-praksis ser ut til å endre på hvordan kunstnere organiserer livene sine, og dette resulterer i nye sosiale modeller som krever personlige og profesjonelle endringer i retning av en av kunstnerens to identiteter; hvor liv og praksis blir integrert. Når vi ser på disse residency-genrene som sosiale former, ser vi nemlig hvordan kunstnere endrer seg i retning av enten den nye varianten transnasjonalisme, eller alternativt, går mot praksiser med et økt fokus på det lokale. Den reisende kunstneren bygger en praksis inn i den globale kunstdiskursen opprettholdt av biennaler, og «fremmedgjør» tilsynelatende seg selv inn i disse kortvarige forholdene med mennesker og steder. Disse mindre materielle praksisene

asdada

og metodene som er typiske for den reisende kunstneren, er ~~nødvendige for konstant å skulle skifte om til mange nye og foranderlige kontekster. Omvent, kan andre kunstnere komme til å avvise dette systemet med å bevege seg fra residency til residency, og i stedet søke å skape en balanse mellom liv og arbeid i en mindre og mer umiddelbar geografisk skala.~~

Vi ser i dag stadig flere kunstnere i midten av sin karriere som forlater dyre og hektiske urbane kontekster for å flytte til mindre sentra hvor de setter opp sine hjem og atelier. De bruker sin praksis til gagn for sine umiddelbare nabolag og på det de håper vil være en sosialt mer bærekraftig måte. På slike steder fungerer den "sosiale vendingen" som en forsterker av det lokale, slik at kunstnere kan opprettholde mer fullt integrerte mønstre for sin liv-arbeid-praksis.

Bibliography

Abbot Peter, St Peter's Abbey, interview with author July 2015, Muenster Saskatchewan.

Access Gallery, 23 Days at Sea, accessed 17 August 2017
<http://www.transartists.org/air/access-gallery>

Aitken, Penelope and Lim, Swee. eds "35,000 days in Asia: the Asialink Arts Residency Program", Melbourne : Asialink Centre, University of Melbourne, 2004. 59 pages; Ien Ang, Yudhishtir Raj Isar, and Phillip Mar, (2005).

Ang, Ien, Yudhishtir Raj Isar, and Phillip Mar. "Cultural diplomacy: beyond the national interest?." *International Journal of Cultural Policy* 21, no.

asdada

4 (2015): 365-381.

Artist Placement Group (APG) Accessed on 5 August 2017

<http://en.contextishalfthework.net/about-apg/artist-placement-group/>

Badham, Marnie. et al. 'Forms for Encounter and Exchange: An Artist's Field School at Laughing Waters Artist Residency' *Unlikely Fieldwork* (Special Edition Issue 2, 2017).

Badham, Marnie 'The Cultural Value of Laughing Waters Artist Residency: artists connecting to people and place'. in *Laughing Waters Road: Art, Landscape and Memory in Eltham* exhibition catalogue and art. 2016 Clare Longato ed. Victoria, Australia, Nillumbik Shire Council.

Badham, Marnie. "The Turn to Community: Exploring the political and relational in the arts." *Journal of Arts & Communities* 5, no. 2-3 (2013): 93-104.

Bialski, Paula. in *Transient Spaces: The Tourist Syndrome*, ed. Marina Sorbello and Antje Weitzel (Berlin, 2010), 120.

Billing, Joana, Lind, Maria and Nilsson, Lars, eds. *Taking the matter into common hands: on contemporary art and collaborative practices*. Black Dog Publishing, 2007.

Bishop, Clare. "The social turn: Collaboration and its discontents." *Artforum* 44, no. 6 (2005): 178.

Buckland, David. Cape Farewell accessed 17 August 2017
<http://capefarewell.com/>

Cezar, A. 'Residencies.' *ArteZine*, Winter 2012.

Charnley, Kim. "Dissensus and the politics of collaborative practice."

asdada

aasd

(2011): 37-53. 37

Foster, Hal. *The Return of the Real: The Avant-garde at the End of the Century*. MIT Press, 1996.

Glenn, George. interview with author, July 2015, Prince Albert, Saskatchewan, Canada.

Goldbard, Arlene. *New creative community: The art of cultural development*. New Village Press, 2006.

Hagoort, Eric et al. eds "The ON-AiR Workshops Manual". Netherlands, Trans Artists. Accessed 8 August 2017
http://transartists.org/sites/default/files/attachments/On_AiR_Manual_Workshops.pdf

Helguera, Pablo. *Education for socially engaged art: A materials and techniques handbook*. Jorge Pinto Books, 2011.

iAIR International Artist Residency Program, RMIT University accessed on 17 August 2017
<https://www.rmit.edu.au/about/our-education/academic-schools/art/industry/international-artists-in-residence-program>.

Kenins, Laura. (2013). Escapists and jet-setters: residencies and sustainability, C Magazine, The Visual Arts Foundation: 8.

Kester, Grant. "Another turn (The 'Social Turn-Collaboration and Its Discontents' by Claire Bishop)." *Artforum International* 44, no. 9 (2006): 22-22.

Kocache, Moukhtar. "Setting the Record Straight: Towards a More Nuanced Conversation on Residencies and Capital." *Artzine Winter* (2012). Accessed 8 August 2017 at
<http://arteeast.org/quarterly/setting-the-record-straight-to>

asdada

~~wards-a-more-nuanced-conversation-on-residencies-and-capital
aasd
/?issues_season=winter&issues_year=2012~~

Kostelanetz, Richard. *SoHo: the rise and fall of an artists' colony*. Psychology Press, 2003.

Lacy, Suzanne. "Cultural pilgrimages and metaphoric journeys." *Mapping the terrain: New genre public art* (1995): 19-47.

Lubbren, Nina. *Rural artists' colonies in Europe, 1870-1910*. Manchester University Press, 2001.

Mulligan, Martin and Smith, Pia. "Art, governance and the turn to community: Lessons from a national action research project on community art and local government in Australia." *Journal of Arts & Communities* 2, no. 1 (2011): 27-40.

Performance Space/ArtHouse, *NOMAD: Time Place Space*, accessed 4 August 2017
<https://www.melbourne.vic.gov.au/SiteCollectionDocuments/art-house-2016-season-2.pdf>

Pryor, Gregory. "Polemic: Socially engaged FIFO art?" *Artlink* 32, no. 1 (2012): 14.

Ptak, Anna. ed. *RE-tooling RESIDENCIES: A Closer Look at the Mobility of Art Professionals*. (CCA Ujazdowski Castle & A-I-R Laboratory Web Design: Berber Studio, Warsaw, 2011) 272.

Saskatchewan Arts Board. *Cornerstone for culture: A history of the Saskatchewan Arts Board from 1948 to 1978*. Regina: Saskatchewan Arts Board, 1979.

asdada

Sedgwick, Georgia. "We can work it out: New style
residencies in Asia." *Artlink* 27, no. 4 (2007): 55.

The Banff Centre for the Arts and Creativity accessed May 14, 2015 at www.banffcentre.ca/programs.

Thompson, Nato. ed. *Living as form: Socially engaged art from 1991-2011*. MIT Press, 2012.

Turner, Caroline. *Art and social change*. Pandanus Books, (2005).

Ukeles, Mierle Laderman. "Mierle Laderman Ukeles." (1995): 184-193.

Wiseman, Carter. *A place for the arts: the MacDowell Colony, 1907-2007*. Univ Pr of New England, 2006.

Zeplin, Pamela. "Trojan Tactics in the Art Academy: Rethinking the Artist-in-Residency Programme." PhD dissertation. 2009, Otago Polytechnic.

AUTHOR BIOGRAPHY: Dr Marnie Badham

Marnie has a long history of art and social justice artistic and research practices in both Canada and Australia. Her interests include socially-engaged art, the politics of cultural measurement, and participatory advocacy research methodologies. Marnie is the Vice Chancellor's Post Doctoral Research Fellow, Deputy Director of CAST Centre of Art, Society and Transformation and Lecturer in the Master of Arts (Art in Public Space) at the School of Art, College of Design and Social Context at RMIT University in Melbourne, Australia. She maintains an active art-research practice through participating in residencies, curating exhibitions,

asdada

and collaborating on community-based projects.

[1] Eric Hagoort et al. eds "The ON-AiR Workshops Manual". Netherlands, Trans Artists. Accessed 8 August 2017

http://transartists.org/sites/default/files/attachments/On_AiR_Manual_Workshops.pdf

[2] Moukhtar Kocache, "Setting the Record Straight: Towards a More Nuanced Conversation on Residencies and Capital." *Artzine Winter* (2012). Accessed 8 August 2017 at

http://arteeast.org/quarterly/setting-the-record-straight-towards-a-more-nuanced-conversation-on-residencies-and-capital/?issues_season=winter&issues_year=2012

[3] Nina Lubben. *Rural artists' colonies in Europe, 1870-1910*. Manchester University Press, 2001.

[4] Marnie Badham. "The Turn to Community: Exploring the political and relational in the arts." *Journal of Arts & Communities* 5, no. 2-3 (2013): 93-104.

[5] Claire Bishop. "The social turn: Collaboration and its discontents." *Artforum* 44, no. 6 (2005): 178.

asdada

[6] Arlene Goldbard. *New creative community: The art of cultural development*. New Village Press, 2006.

[7] Bishop, 2006, 179.

[8] Johanna Billing, Maria Lind, and Lars Nilsson, eds. *Taking the matter into common hands: on contemporary art and collaborative practices*. Black Dog Publishing, 2007.

[9] Suzanne Lacy. "Cultural pilgrimages and metaphoric journeys." *Mapping the terrain: New genre public art* (1995): 19-47.

[10] Kim Charnley, "Dissensus and the politics of collaborative practice." *Art & the Public Sphere* 1, no. 1 (2011): 37-53. 37

[11] Grant Kester. "Another turn (The 'Social Turn-Collaboration and Its Discontents' by Claire Bishop)." *Artforum International* 44, no. 9 (2006): 22-22.

[12] Anna Ptak ed. *RE-tooling RESIDENCIES: A Closer Look at the Mobility of Art Professionals*. (CCA Ujazdowski Castle & A-I-R Laboratory Web Design: Berber Studio, Warsaw, 2011) 272.

[13] Ien Ang, Yudhishtir Raj Isar, and Phillip Mar. "Cultural diplomacy: beyond the national interest?." *International Journal of Cultural Policy* 21, no. 4 (2015): 365-381.

[14] Kocache, 2012.

asdada

[15] Hal Foster. *The Return of the Real: The Avant-garde at the End of the Century*. MIT Press, 1996.

[16] Bishop, 2012.

[17] Marnie Badham, 2013, 98.

[18] Penelope Aitken and Swee Lim. eds "35,000 days in Asia: the Asialink Arts Residency Program", Melbourne : Asialink Centre, University of Melbourne, 2004. 59 pages; Ien Ang, Yudhishtir Raj Isar, and Phillip Mar, (2005).

[19] Martin Mulligan and Pia Smith. "Art, governance and the turn to community: Lessons from a national action research project on community art and local government in Australia." *Journal of Arts & Communities* 2, no. 1 (2011): 27-40.

[20] Nina Lubben. 2001.

[21] Carter Wiseman. *A place for the arts: the MacDowell Colony, 1907-2007*. University of New England, 2006, 10.

[22] Laura Kenins. *Escapists and jet-setters: residencies and sustainability*, C Magazine, The Visual Arts Foundation: 2013, 8.

[23] The Banff Centre for the Arts and Creativity accessed May 14, 2015 at www.banffcentre.ca/programs.

[24] Abbot Peter, St Peter's Abbey, interview with author July 2015, Muenster

asdada

Saskatchewan.
aasd

[25] Dunmoochin spoken phonetically in English sounds like 'done mooching' suggesting living there could end the economic concerns of artists requiring patronage by living communally.

[26] Richard Kostelanetz. *SoHo: the rise and fall of an artists' colony*. Psychology Press, 2003, 7.

[27] Martin Mulligan and Pia Smith. (2011). 'Art, governance and the turn to community: Lessons from a national action research project on community art and local government in Australia', *Journal of Arts and Communities*, 2 (1): 27-40.

[28] An early report from the SAB: Saskatchewan Arts Board. *Cornerstone for culture: A history of the Saskatchewan Arts Board from 1948 to 1978*. Regina: Saskatchewan Arts Board, 1979.

[29] George Glenn interview with author, July 2015, Prince Albert, Saskatchewan, Canada.

[30] Gregory Pryor. "Polemic: Socially engaged FIFO art?." *Artlink* 32, no. 1 (2012): 14.

[31] The APG organisation was founded in 1966 in the UK. Accessed on 5 August 2017 <http://en.contextishalfthework.net/about-apg/artist-placement-group>.

asdada

aasd

[32] Mierle Laderman Ukeles. "Mierle Laderman Ukeles." (1995): 184–193.

[33] Nato Thompson, ed. *Living as form: Socially engaged art from 1991–2011*. MIT Press, 2012.

[34] Pablo Helguera. *Education for socially engaged art: A materials and techniques handbook*. Jorge Pinto Books, 2011.

[35] Marnie Badham, 'The Cultural Value of Laughing Waters Artist Residency: artists connecting to people and place'. in *Laughing Waters Road: Art, Landscape and Memory in Eltham* exhibition catalogue and art. 2016 Clare Longato ed. Victoria, Australia, Nillumbik Shire Council.

[36] Marnie Badham, et al. 'Forms for Encounter and Exchange: An Artist's Field School at Laughing Waters Artist Residency' *Unlikely Fieldwork* (Special Edition Issue 2, 2017).

[37] iAIR International Artist Residency Program, RMIT University accessed on 17 August 2017
<https://www.rmit.edu.au/about/our-education/academic-schools/art/industry/international-artists-in-residence-program>.

[38] Anna Ptak ed. 2011.

[39] Ien Ang, Ien, Yudhishthir Raj Isar, 2015.

asdada

[40] Kocache, 2012.
aasd

[41] Caroline Turner, *Art and social change*. Pandanus Books, 2005.

[42] Anna Ptak ed. 2011, 1.

[43] Aaron Cezar. 'Residencies.' *ArteZine*, Winter 2012.

[44] Pamela Zeplin, "Trojan Tactics in the Art Academy: Rethinking the Artist-in-Residency Programme." PhD disseration. 2009, Otago Polytechnic.

[45] Paula Bialski, in *Transient Spaces: The Tourist Syndrome*, ed. Marina Sorbello and Antje Weitzel (Berlin, 2010), 120.

[46] Laura Kenins, 2013, np.

[47] Gregory Pryor. 2012, 14.

[48] NOMAD: Time Place Space, Performance Space/ArtHouse accessed 4 August 2017
<https://www.melbourne.vic.gov.au/SiteCollectionDocuments/arts-house-2016-season-2.pdf>

[49] David Buckland, Cape Farewell accessed 17 August 2017 <http://capefarewell.com/>

[50] Access Gallery, 23 Days at Sea, accessed 17 August 2017
<http://www.transartists.org/air/access-gallery>

asdada

aasd

[51] Abbott Peter interview with author 2015.