

10

ART

VI



A SÔNG
HỒ VIỆT VINH
AMPHONG STUDIO
HOÀNG LÊ GIANG
LÊ THÁI HÀ
AYAMI MIYAKOSHI
BILL NGUYỄN
NGUYỄN TRÀ MY
TRỌNG GIA NGUYỄN
"PURAT ESHING" OSATHANUGRAH
MIWAKO TEZUKA
TRẦN TUY
VŨ HỒNG NGUYÊN

NGHỆ THUẬT VỊ HIỀN TÀI

THE ART OF PATRONAGE

KHI NGHỆ SỸ LÀ NHÀ BẢO TRỢ

Nghệ sỹ đa ngành Trọng Gia Nguyễn (sn. 1971) được biết đến với những tác phẩm thách thức các quy chuẩn xã hội mặc định bằng ngôn ngữ nghệ thuật táo bạo và độc đáo. Trò chuyện với Art Nation, anh đưa góc nhìn và sự cống hiến của người nghệ sỹ vào trung tâm cuộc đối thoại về sự bảo trợ, qua đó tái định hình vai trò người thực hành như những “mạnh thường quân” tận tụy nhất của văn hóa-nghệ thuật.

PORTRAIT OF THE ARTIST-PATRON

An interdisciplinary practitioner known for a daring body of works that challenge long-held social constructs with a unique irreverence, Trong Gia Nguyen (b. 1971) brings the artist's perspective to the forefront in this shared dialogue on art patronage, where his advocacy for the recognition of hidden artistic labour radically reframes the artist as the most committed benefactor of culture.

TRANG NÀY / THIS PAGE
Chân dung Trọng Gia Nguyễn.
Ảnh: Nghệ sỹ cung cấp.
/ Portrait of Trong Gia Nguyen.
Photo courtesy of the artist.



“Trên thực tế, nghệ sỹ không chỉ đơn thuần nhận sự hỗ trợ – bản thân họ là người tạo ra nó qua những hoạt động trợ cấp cho các tổ chức, đảm bảo cơ sở hạ tầng văn hóa, và đóng góp các nguồn vốn kinh tế-xã hội và trí tuệ hiếm khi được công nhận đúng mực.”



Trong những năm qua, anh đã đóng nhiều vai trò khác nhau, từ nghệ sĩ, giám tuyển, chủ phòng trưng bày, đến nhà cố vấn, nhà phê bình hay quản lý studio, v.v., cả ở Việt Nam và nước ngoài. Từ kinh nghiệm của mình, anh định nghĩa “bảo trợ nghệ thuật” như thế nào trong những bối cảnh khác nhau này?

Trong giới nghệ thuật, sự bảo trợ thường được hình dung như một dòng chảy đơn tuyến từ giới giàu có sang nghệ sĩ, và đổi lại, văn hóa được “sản xuất”. Cách đóng khung này làm đẹp lòng các nhà sưu tập và tổ chức, trong khi che khuất đi một nền kinh tế phức tạp hơn đang vận hành. Trên thực tế, nghệ sĩ không chỉ đơn thuần nhận sự hỗ trợ – bản thân họ là người tạo ra nó qua những hoạt động trợ cấp cho các tổ chức, đảm bảo cơ sở hạ tầng văn hóa, và đóng góp các nguồn vốn kinh tế-xã hội và trí tuệ hiếm khi được công nhận đúng mực.

Một điều cũng thường thấy chính là việc các nghệ sĩ trực tiếp bảo trợ lẫn nhau. Họ chia sẻ xưởng sáng tác và thiết bị, hướng dẫn nghệ sĩ mà không nhận thù lao, tổ chức triển lãm, xuất bản catalogue, và tự mình góp vốn cho các dự án nhỏ. Những hành động này hiếm khi được ghi nhận trong các tự sự chính thống về sự bảo trợ, nhưng có thể khẳng định rằng chúng nuôi dưỡng cộng đồng nghệ thuật bền vững hơn nhiều so với những hình thức tài trợ không đồng đều hay rập khuôn sách vở. Về bản chất, các nghệ sĩ hoạt động như những thiết chế vi mô. Họ luân chuyển nguồn lực theo chiều ngang thay vì chiều dọc. Họ đầu tư vào những hợp đồng tương lai vốn không có sự đảm bảo về lợi nhuận. Hình thức bảo trợ này mang tính liên đới, bám rễ sâu sắc, và thường vô hình nhưng không kém phần quan trọng.

Đặc biệt, nền nghệ thuật tiên phong thường được “bao thầu” bởi chính người trong cuộc, đôi khi do tình thế bắt buộc hơn là bởi ý thức hệ. Nhiều nền tảng quan trọng nhất hiện nay vẫn tiếp tục dựa vào sự bảo trợ của nghệ sĩ. Các chương trình lưu trú gây quỹ thông qua những tác phẩm được quyên tặng; các nhà xuất bản phi lợi nhuận phụ thuộc vào các ấn bản của nghệ sĩ; các kỳ triển lãm lương niên hay liên hoan nghệ thuật thường xuyên yêu cầu nghệ sĩ chấp nhận mức phí tối thiểu để

TRANG ĐỐI DIỆN / OPPOSITE PAGE
 Trọng Gia Nguyễn trong xưởng làm việc của nghệ sĩ, chương trình “Nghệ sĩ Lưu trú tại Everglades”, thực hiện tại Vườn Quốc gia Everglades, Florida, Mỹ. Ảnh: Nghệ sĩ cung cấp. / Trọng Gia Nguyễn working in an artist's studio during the “Artists in Residence in Everglades” residency (2012), Everglades National Park, Florida, US. Photo courtesy of the artist.

Over the years, you have worn many hats – artist, curator, gallerist, advisor, critic, and studio manager, etc., both in Vietnam and abroad. From your experience, how do you define “art patronage” in these different contexts?

In the art world, patronage is typically imagined as a one-directional flow of capital: money moves from the wealthy to the artist, and culture is “produced” in return. This framing flatters collectors and institutions while obscuring a more complex economy at work. In reality, artists do not simply receive support. They themselves generate it through subsidising institutions, underwriting cultural infrastructure, and contributing socio-economic and intellectual capital that is rarely acknowledged as such.

It is also commonplace that many artists extend patronage directly to one another. They share studios and equipment, mentor without compensation, organise exhibitions, publish catalogues, and finance small projects personally. These acts rarely enter official narratives of patronage, yet it could be argued that they sustain artistic communities far more reliably than uneven, textbook philanthropy. Artists, in effect, operate as micro-institutions. They circulate resources horizontally rather than vertically. They invest in futures without guaranteed returns. This form of patronage is relational, embedded, and often invisible, but no less consequential.

The avant-garde, specifically, has often been bankrolled by its own participants, sometimes by necessity rather than ideology. Many of today's most vital platforms continue to rely on artist patronage. Residencies fund programmes through donated works. Non-profit presses depend on artist editions. Biennials and festivals routinely ask artists to accept minimal fees in exchange for exposure, effectively converting artistic labour into institutional prestige. This is not charity. It is a structural subsidy.

In Vietnam, the emergence of contemporary art offers a particularly clear example of artist-led patronage operating in the absence of a viable market or institutional

“In reality, artists do not simply receive support. They themselves generate it through subsidising institutions, underwriting cultural infrastructure, and contributing socio-economic and intellectual capital that is rarely acknowledged as such.”

đổi lấy cơ hội quảng bá – về cơ bản là chuyển đổi lao động nghệ thuật thành uy tín cho tổ chức. Đây không phải là từ thiện, mà là sự trợ cấp mang tính cấu trúc.

Tại Việt Nam, sự nổi lên của nghệ thuật đương đại là một minh chứng đặc biệt rõ nét cho hình thức bảo trợ do nghệ sĩ dẫn dắt, vận hành trong bối cảnh thiếu vắng một thị trường tiềm năng hay những hỗ trợ từ phía thể chế. Nhóm Gang of Five, hoạt động tại Hà Nội từ cuối thập niên 1980 đến thập niên 1990, hình thành vào thời điểm các nghệ sĩ không thể dựa vào các nhà sưu tập, phòng trưng bày độc lập hay các hệ thống bảo trợ chính thống. Để hỗ trợ lẫn nhau, các nghệ sĩ đã tổ chức triển lãm tại các không gian phi truyền thống, chia sẻ cơ hội nội bộ và tạo ra sự hiện diện tập thể cho phép các thành viên dám mạo hiểm với những rủi ro mà họ có thể không làm được nếu hoạt động riêng lẻ. Về bản chất, họ đóng vai trò là người bảo trợ cho nhau, đảm bảo các điều kiện cần thiết cho việc thể nghiệm và tính liên tục từ rất lâu trước khi một thị trường nghệ thuật đương đại thành hình.

So với mô hình bảo trợ theo định hướng thị trường, mô hình bảo trợ “ngang hàng” này đã và đang nuôi dưỡng giá trị nghệ thuật và kích thích sự phát triển của nghệ thuật khác biệt như thế nào?

Vai trò bảo trợ của người nghệ sĩ trở nên rõ nét nhất vào những thời khắc định chế bấp bênh, khi các nguồn tài trợ sụp đổ, các tổ chức phi lợi nhuận phải phụ thuộc vào những buổi gây quỹ thường niên, và khi các không gian văn hóa chỉ có thể duy trì bằng những nguồn thu lay lắt. Việc quyên tặng tác phẩm đấu giá, các ấn phẩm gây quỹ, những buổi biểu diễn và các sáng tác độc bản thường xuyên trở thành nguồn duy trì hoạt động cho các tổ chức này. Quyết định quyên tặng một tác phẩm không thể hiện sự dư dả, mà là lựa chọn từ bỏ một nguồn thu nhập tương lai, thường được hợp thức hóa bằng lời hứa trên danh nghĩa về “độ phủ sóng”. Tuy nhiên công sức, vật liệu, và rủi ro tài chính dài hạn mà các nghệ sĩ phải gánh chịu hiếm khi được ghi nhận. Sự vô hình này đã trở thành một điều hiển nhiên.

Xét trên mọi phương diện lý tính, nghệ sĩ là một trong những nhà bảo trợ nghệ thuật kiên định nhất nhưng lại ít được công nhận nhất. Đây không phải thực trạng mới. Trong lịch sử, nghệ sĩ từ lâu đã hỗ trợ lẫn nhau cũng như các định chế cần thiết cho sự tồn tại của họ. Các không gian do nghệ sĩ điều hành – từ các nhóm thực hành thời hậu chiến đến các không gian nghệ thuật phi truyền thống trong thập niên 1970-80 – được duy trì thông qua việc chia sẻ chi phí mặt bằng, lao động tình nguyện và các triển lãm không thù lao. Đây không phải là những hoạt động bên lề. Chúng đã định hình toàn bộ và xuyên suốt nhiều trào lưu và diễn ngôn nghệ thuật.

Tại Việt Nam, tinh thần tương trợ này dần trở nên rõ nét về mặt cấu trúc hơn với sự ra đời của Nhà Sàn Collective trong thập niên 1990. Sự tồn tại ban đầu của không gian

TRANG ĐỐI DIỆN / OPPOSITE PAGE
Fred Thomas và Soma Wineglar chuẩn bị cho màn trình diễn bên trong một quả bóng bơm hơi (2006) tại New General Catalog 224, New York, Mỹ. Ảnh: Nghệ sĩ cung cấp.
/ Fred Thomas and Soma Wineglar preparing their performance inside an inflatable bubble (2006), New General Catalog 224, New York, US. Photo courtesy of the artist.

support. The Gang of Five, active in Hanoi from the late 1980s into the 1990s, formed at a moment when artists could not rely on collectors, independent galleries, or formal patronage systems. To support one another, they organised shows in non-traditional venues, circulated opportunities internally, and created collective visibility that allowed individual members to take risks that they might not have managed alone. In effect, they acted as one another's patrons, underwriting the conditions necessary for experimentation and continuity long before a market for contemporary art existed.

How has this “horizontal” model of artist-led patronage cultivated cultural value and facilitated the growth of art differently than market-oriented patronage?

The artist as patron becomes most visible during moments of institutional precarity, when funding collapses, when non-profits rely on annual benefits, and when cultural spaces survive by the narrowest margins. Auction donations, benefit editions, performances, and one-off works routinely sustain these institutions. Donating a work is not an act of excess. Rather, it is a forfeiture of future income, frequently justified by the nominal promise of visibility. Yet the labour, materials, and long-term financial risk absorbed by artists are rarely acknowledged. This invisibility has become normalised.

“Đặc biệt, nền nghệ thuật tiên phong thường được ‘bao thầu’ bởi chính người trong cuộc, đôi khi do tình thế bắt buộc hơn là bởi ý thức hệ.”



“The avant-garde, specifically, has often been bankrolled by its own participants, sometimes by necessity rather than ideology.”



này gần như hoàn toàn phụ thuộc vào việc các nghệ sĩ tự gánh vác rủi ro về mặt tài chính và hậu cần, đóng góp lao động, đón tiếp nghệ sĩ lưu trú, duy trì không gian, và giữ vững các chương trình trong tình trạng thiếu vắng nguồn tài trợ ổn định từ bên ngoài. Những phát triển tương tự cũng diễn ra ở miền Nam với sự xuất hiện của Sàn Art và các dự án sau này như Nổ Cái Bùm. Nhìn chung, những sáng kiến này cho thấy một dạng thức thường trực trong nghệ thuật đương đại Việt Nam: các nghệ sĩ liên tục đảm nhận vai trò nhà bảo trợ, nhà tổ chức, và thiết chế, tạo ra chính những điều kiện cho phép tác phẩm của họ và đồng nghiệp có thể tồn tại.

Vậy, vị trí của nhà sưu tập ngày nay nằm ở đâu trong hệ thống bảo trợ do nghệ sĩ dẫn dắt? Vai trò của họ có còn quan trọng không?

Các nhà sưu tập – dù không phải lỗi của họ – thường hiểu sai vai trò của mình. Việc mua tác phẩm nghệ thuật thường được gắn mác “nhân văn”, là hỗ trợ nghệ sĩ, trong khi đó, đây đúng hơn hết là sự trao đổi giá trị. Nhà sưu tập sở hữu những vật phẩm định hình trải nghiệm sống hàng ngày, trao vốn văn hóa, và đôi khi gia tăng giá trị tài chính. Nghệ thuật tạo ra ảnh hưởng tích lũy lâu dài đến cách con người sống và suy nghĩ. Hiếm thương vụ nào mang lại lợi nhuận bền vững đến thế.

Tại Ý thời Phục Hưng, gia tộc Medici – một dòng dõi tài phiệt ngân hàng ở Florence sau này sản sinh ra các đời giáo hoàng, lãnh đạo chính trị và những người cai trị thực quyền của thành phố – hiểu rằng sự bảo trợ là một cuộc trao đổi hơn là sự hào phóng. Sự hỗ trợ của họ dành cho các nghệ sĩ như Michelangelo, Leonardo da Vinci, Botticelli và Donatello đã giúp định hình bản sắc văn hóa của Florence và, rộng hơn, cả di sản của chính gia tộc họ. Nghệ thuật đã khuếch đại tầm ảnh hưởng, củng cố danh tiếng và cài cắm quyền lực vào đời sống dân sự. Đổi lại, những điều gia tộc Medici nhận được bền vững hơn nhiều so với vật chất: sự hiện diện, tính chính danh, và sự tiếp nối lịch sử. Sự bảo trợ vận động như một mối quan hệ tương hỗ, nơi giá trị văn hóa chảy theo cả hai chiều – cũng giống như ngày nay.

Cá nhân anh bắt đầu bước vào vai trò nghệ sĩ kiêm nhà bảo trợ như thế nào?

Đến đầu những năm 2000, mỗi năm tôi đều quyên tặng một số tác phẩm cho các tổ chức phi lợi nhuận, các đơn vị, chương trình lưu trú dành cho nghệ sĩ và các hoạt động từ thiện – hầu hết tại New York – bao gồm SculptureCenter, Artists Space, Momenta Art, Residency Unlimited, Quỹ Nghiên cứu Y học Dystonia và Học viện Âm nhạc Brooklyn. Thông qua các buổi đấu giá từ thiện, xổ số và các sự kiện gây quỹ, nếu ước tính hợp lý, các tác phẩm của tôi đã thu về hơn 45.000 USD.

Từ năm 2003 đến năm 2007, tôi điều hành hai không gian trưng bày tại New York, đầu tiên là tại một căn hộ

TRANG ĐỐI DIỆN
/ **OPPOSITE PAGE**
Trọng Gia Nguyễn, loạt tác phẩm được đặt hàng riêng cho chương trình Đấu giá Gây quỹ của Residency Unlimited. Ảnh: Nghệ sĩ cung cấp.
/ Commissioned art works by Trọng Gia Nguyễn for Residency Unlimited Benefit Auction. Photo courtesy of the artist.

By any rational measure, artists are among the most consistent and least recognised patrons of the arts. This is not a new condition. Historically, artists have long supported one another and the institutions they needed to exist. Artist-run spaces, from postwar collectives to the alternative venues of the 1970s–80s, were sustained through shared rent, volunteer labour, and uncompensated exhibitions. These were not fringe activities; they had shaped entire artistic movements and discourses.

In Vietnam, this ethos of mutual support became more structurally legible with the formation of Nha San Collective in the 1990s. Its early survival depended almost entirely on artists absorbing financial and logistical risks, donating labour, hosting visiting artists, maintaining space, and sustaining programming without reliable external funding. Parallel developments unfolded in the South through initiatives such as San Art and later projects like No Cai Bum. Together, these initiatives reveal a persistent pattern in Vietnamese contemporary art: artists repeatedly stepping into the roles of patron, organiser, and institution, producing the very conditions under which their works and those of their peers could exist.

What, then, is the current role of the collector in this artist-led patronage system? Are they still relevant and important?

Collectors, through no fault of their own, often misconstrue the role they play. Purchasing art is framed as altruism, as supporting artists, when it is more accurately an exchange of value. Collectors acquire objects that shape daily experience, confer cultural literacy, and sometimes appreciate financially. Art exerts a cumulative, long-term influence on how people think and live. Few purchases offer such sustained returns.

In Renaissance Italy, the Medici family, a lineage of Florentine bankers who later produced popes, political leaders, and de facto rulers of the city, understood patronage less as generosity than as exchange. Their support of artists such as Michelangelo, Leonardo da Vinci, Botticelli, and Donatello helped shape the cultural identity of Florence and, by extension, the family's own legacy. Art amplified influence, stabilised reputation, and embedded power into civic life. In return, the Medici gained something far more durable than objects: visibility, legitimacy, and historical continuity. Patronage functioned as a reciprocal relationship, one in which cultural value flowed in both directions, much as it still does today.

For you, at what point did you start to actively step into the role of the artist-patron?

studio bỏ trống và sau đó là tại một cửa hàng ở Brooklyn, nơi đồng thời cũng là nhà tôi. Với ngân quỹ không ràng buộc, phòng trưng bày ở Brooklyn của tôi, mang tên New General Catalog 224, đã hỗ trợ những nghệ sĩ chưa được nhận diện đúng mực, và khuyến khích thể nghiệm thông qua các triển lãm, chương trình lưu trú, trình diễn và các sáng kiến giám tuyển rời xa quỹ đạo truyền thống. Không gian này hoạt động không phải như một doanh nghiệp thương mại mà như một vườn ươm văn hóa, được duy trì bằng cam kết nghệ thuật hơn là lợi nhuận.

Năm 2025, trong bốn tháng lưu trú tại Sài Gòn, tôi trao đổi tác phẩm với những người bạn là nhà sưu tập để đổi lấy chỗ ở. Dù không tự tạo ra một chương trình lưu trú cho riêng mình, nhưng trải nghiệm này đã đặt ra một câu hỏi đơn giản: liệu những hình thức trao đổi bảo trợ song phương như vậy có thể được mở rộng quy mô để hỗ trợ thường xuyên cho nghệ sĩ trên phạm vi quốc tế, đặc biệt là trong các giai đoạn nghiên cứu hoặc công tác? Mô hình này không hề làm suy yếu hệ thống phòng trưng bày, mà bổ sung cho hệ thống đó, đem đến một cấu trúc song song hỗ trợ lẫn nhau có khả năng kháng lại trật tự khai thác thuần túy tập trung vào doanh thu hay địa vị.

Theo anh, vai trò của nghệ sĩ-nhà bảo trợ trong tương lai của bảo trợ nghệ thuật sẽ như thế nào?

Việc điều chỉnh lại ngộ nhận về bảo trợ nghệ thuật rất quan trọng bởi góc nhìn này đang làm méo mó quyền lực. Giá thị trường của một tác phẩm nghệ thuật hiếm khi phản ánh trọn vẹn đóng góp của nghệ sĩ cho lĩnh vực văn hóa. Khi các nhà sưu tập vẫn còn được đặt vào vị thế người ban ơn và nghệ sĩ là kẻ phụ thuộc, thì thực trạng việc ai là người gánh chịu rủi ro và ai kiến tạo giá trị vẫn còn bị che khuất. Việc tái định hình sự bảo trợ để trao quyền cho nghệ sĩ không làm giảm vai trò của các nhà sưu tập, mà trái lại càng làm rõ thêm vai trò đó. Các nhà sưu tập hoạt động trong một hệ sinh thái vốn đã được trợ cấp bởi chính các nghệ sĩ – công nhận điều này sẽ thúc đẩy các tổ chức xem xét lại về chế độ đãi ngộ, khuyến khích các nhà sưu tập nhìn nhận lại tầm thế đặc quyền, và các nghệ sĩ lấy lại quyền tự quyết đối với sự hào phóng xưa nay của họ.

Về cá nhân mình, tôi vẫn luôn không ngừng tìm kiếm những mô hình bền vững tốt hơn cho hệ sinh thái nghệ thuật, đặc biệt là từ lăng kính của một nghệ sĩ. Tôi thường mơ về một cuộc sống không bị ràng buộc bởi thị trường thương mại, ngay cả khi sinh kế của tôi vẫn gắn chặt vào đó. Lý tưởng lãng mạn này không xuất phát từ thái độ bài trừ chính thị trường, cũng không phải từ những hình ảnh chế giễu nó, mà từ niềm tin rằng những hệ thống trao đổi và tương trợ khác, có kết nối chặt chẽ hơn, là khả thi, nếu không muốn nói là đã và đang hoạt động song song với thị trường – một cách vô hình, như thường thấy. ①

TRANG ĐỐI DIỆN / OPPOSITE PAGE

Trọng Gia Nguyễn, "Tòa giải tội đi động" (2018), tác phẩm điêu khắc đồng, thực hiện trong chương trình Lưu trú nghệ sĩ tại Đại học Bang Chico, California, Mỹ. Ảnh: Bộ sưu tập Richard Koh. / Trong Gia Nguyễn, "Portable Confessionals" (2018), bronze sculpture produced during artist residency at Chico State University, California, US. Photo: Richard Koh Collection.

By the early 2000s, I was donating several works each year to non-profit, mostly New York-based institutions, residencies, and causes including SculptureCenter, Artists Space, Momenta Art, Residency Unlimited, The Dystonia Medical Research Foundation, and Brooklyn Academy of Music. Through benefit auctions, raffles, and fundraising events, my work had raised, by reasonable estimate, over 45,000 USD.

From 2003 to 2007, I operated two galleries in New York, first out of an emptied studio apartment and later from a Brooklyn storefront that also served as my home. On a no-strings budget, my Brooklyn gallery, named New General Catalog 224, supported under-recognised artists and encouraged experimentation through exhibitions, residencies, performances, and curatorial initiatives that deviated from the status quo. It functioned less as a commercial enterprise than as a cultural incubator, sustained by artistic commitment rather than profit.

During a recent four-month stay in Saigon in 2025, I exchanged artworks with collector friends in return for accommodation. I didn't create my own residency per se, but this experience did raise a simple question: could such two-way patronage exchanges be scaled to regularly sustain artists internationally, particularly during periods of research or work travel? This model does not undermine the gallery system. It supplements it, offering a parallel structure of mutual support that resists a purely extractive logic centred on transactional revenue or status.

What do you see remains the work for the artist-patron in the future of art patronage?

Correcting the misconception of patronage matters because it distorts power. The market price of an artwork rarely reflects the full scope of an artist's contribution to the cultural field. When collectors are positioned as benefactors and artists as dependents, the reality of who absorbs risk and generates value is obscured. Reframing patronage to empower artists does not diminish the role of collectors. In contrast, it clarifies it. Collectors operate within an ecosystem already subsidised by artists themselves – recognising this should prompt institutions to rethink compensation, collectors to reconsider entitlement, and artists to claim agency over the generosity they routinely provide.

In my case, I am constantly searching for better models of sustainability in the art ecosystem, particularly from the perspective of an artist. I often dream of a life untethered to the commercial market, even as my livelihood remains firmly tied to it. This romanticism does not arise from a rejection of the market itself, nor from its common caricatures, but from the conviction that other, more connected systems of exchange and support are possible, if not already operating alongside it. And often, invisibly. ①

