

## ENTANGLED POSITIONS

**Intellectuals, including artists, find themselves in the situation of linking together the following conditions: being under siege; being in a position of hope; being on retreat; being on stage.**

BY CAROLYN CHRISTOV-BAKARGIEV  
WITH DANIEL BAUMANN, BARBARA CASAVECCHIA,  
ANSELM FRANKE, ANTHONY HUBERMAN,  
RAIMUNDAS MALAŠAUSKAS, JOÃO RIBAS

I often think about concepts that are not directly related to art, but to the starting point from which an artist, writer, physicist or biologist acts: one feels besieged, like Beckmann in Amsterdam; on retreat or in withdrawal, like Morandi on a mountaintop; in a state of hope or optimism, like Malevič who doesn't paint because he is too busy; or on stage in the strict sense of the term – on the scene of a world that “re-performs” itself and manifests itself on screens, large or small. And often it feels a bit like being in all four of these positions. So? Nothing. I have nothing to say about it; but maybe other friends do.

—Carolyn Christov-Bakargiev

## Daniel Baumann



I agree, artists and curators are intellectuals too, but shouldn't we say: “Each of us find ourselves in the situation of linking together the following conditions: being under siege; being in a position of hope; being on retreat; being on stage.”

For quite some years, we observe a growing pleasure in public self-reflection, and we, the curators, are particularly good at it. The fact that there is so much talk about the curator reflects – as some say – a “curatorial turn”, but in reality it mirrors the opposite, a “curatorial downturn”. Today, the power is with the collectors, we live in a time of a collector-driven art world (as New York gallerist Jane Kallir recently put it). Contrary to the artist, dealer, critic, academic and



Robert Winston, Play sculpture of steeland concrete, ca. 1958. Courtesy: Harold Winter

curator, the collector doesn't have to talk and legitimize his decisions. He needs no discourse, because his choice is the discourse. So now, again, the art world is guided by people whose authority doesn't rely on discourse. Seen in this light, the curator's statement serves to fill a silence and ultimately camouflages a significant loss of power.

But what I find more troubling is another aspect: the question of space. It is addressed indirectly by the words “under siege”, “in a position of hope”, “on retreat” and “on stage”. With a collector driven art world, art went more and more private. A general feudalistic attitude has become fashionable to the point that the private collection and its subculture of exclusivity is now the model for public institutions. Public space is disappearing, yet art is about going public.

If something should go private, then it is our ongoing selfreflection. Space must be made for places where we show, discuss, analyze, criticize and enjoy art's thinking and forms.

## Barbara Casavecchia



Three years ago, for his show “It is difficult” at Hangar Bicocca and Spazio Oberdan, Alfredo Jaar distributed around Milan a set of twenty questions (printed on postcards and posters, like ads, displayed at bus stops, on billboards and trams): *What's culture? Culture, where are you? Is culture a social critique? The culture of emergency... Have we forgotten culture? What are culture's responsibilities? Does politics need culture?* And so on. The phrases were written in white on black, followed by red punctuation, and highly visible. Newspapers printed the news, reviews ensued, the Milanese public didn't really notice. Since posters



Dora García, *The Deviant Majority*, 2010. Courtesy: Ellen de Bruijne Projects, Amsterdam; ProjecteSD, Barcelona

and postcards were also freely distributed at the exhibition sites, I keep bumping into *Are intellectuals useless?* at friends' houses. More questions for me, then: how difficult is it to beat mass communication at its own game? Did this artist/work perform his/its task? Performance and performativity (decades after the studies of Austin, Butler, Derrida) are popular words, nowadays, positively enforcing the notion of being "on stage", as opposed to "in retreat". Last fall, Dora García invited me (together with Marco Baravalle, Anna Daneri, Vincenzo De Bellis, Eva Fabbris, Stefano Graziani, Cesare Pietroiusti, Bruna Roccasalva) to take part as a "performer" in her upcoming project for the Spanish Pavilion at the Venice Biennale. Titled *L'inadeguato, Lo inadecuado, The inadequate*, it is an "extended performance" unfolding around a central stage, bringing together live performances, workshops, readings and conversations. It "is open and free to all; but it is not made for the public, this means, it follows its own dynamics, its own logic. (...) The audience does not activate it, but just meets it". Content-wise, it focuses on the concept of inadequacy as a social taboo. One of the books I browsed for help was *The Fatigue of Being Oneself. Depression and Society (La fatigue d'être soi. Dépression et société, 1998)* by the French sociologist Alain Ehrenberg, one of my favorites. Ehrenberg claims that in our time the sense of guilt once induced by breaking the rules of collectivity (i.e. doing what religion and ideology didn't allow) has been replaced by a sense of inadequacy, because the current, compulsory node of sociality is autonomous action (i.e. being individually capable of "doing", proposing, creating, etc.), as if everybody had the duty of "acting" an infinity of possible solutions. If one doesn't constantly "perform" at their best, then he/she is *en panne*, an "invalid". "*Identity only exists divulged in a public space where an other is watching*", Ehrenberg says. The prevailing model, in psychological terms, is the powerful entrepreneur, the *impresario* – well in line with what Paolo Virno writes about the enforced "performativity" of post-Fordist labor, and with the tough lesson of Italian politics. Intellectuals and contemporary artists are often accused of being obscure, insufficient, removed from the stage of public discourse. Maybe this is a good time to try to reconsider if there's anything good about that.

## Anselm Franke



In his recent *Compositional Manifesto*, Bruno Latour asserts, as in many of his other texts, that the task of the day – the task of the future – is to re-assemble: to compose, rather than to debunk and to critique. When he comes to discuss modernist progress, the idea of linear time that knows only one direction, the march of the avant-gardes, and utopia, he invokes Benjamin's *Angel of History* – trope to express his "strange phantasy" that the moderns actually never looked at the future: there were to busy fleeing the past, the archaic past with which they have to break over and again. Latour's suggestion allows us to understand anew why the future indeed appeared to the avant-garde like a blank sheet of paper, ready for their utopian designs: he polemically states that they never looked at it face to face. It also invites anew speculations on the making of those curious white maps of the modern frontier, the "virgin lands" inviting penetration.

The march of progress has come to a halt, or has reached yet another turning point. In either case orientation is due. There appears to be widespread agree-

ment that we are no longer modern. And yet we are not really able to be anything else, and to imagine our reality. We now look into the imagined archaic past, no longer able to flee it, and realize that it has never passed, indeed it has become the future again. But the strange autonomy that both our imagination of past and future have enjoyed appears as irretrievably lost.

Some years ago at a conference in Shanghai the scientist Rafael Núñez presented a research on embodied cognition. He spoke of the curious relation that the Aymara people in the highlands of the Andes uphold with time: they, too, conceive of the future as being behind them and the past as being in front of them! The Aymara equate the field of vision with knowledge: The past is what they have seen. The future is not perceivable, not known: it is what one lies in their back. And all that without any messianic aspiration.

But the pieces of the puzzle don't easily add up. Have we been like the Aymara? Are we becoming like them? What about our vision-slash-knowledge, as we seem to enter ever more into a body-image continuum without coordinates, and without verticality? Perhaps we revolve in spirals, drilling our way through a past that stands in the way of the future. Can we thus finally do justice to that most avant-gardish of all aspirations, by putting the topsy-turvy world back on its feet? Daniel Spoerri once filmed the entire journey of a steak from the grazing cow to the dinner table and, finally, the excretion – and then played the tape in reverse.

Re-assembling, as I understand it, doesn't work without invention, and invention will not work without the transformation effected by ghosts, and our trans-



Two Aymara women working in the fields, Isla del Sol, Bolivia. Photo: Percy Avendano Gutiérrez

formation of them. We can no longer speak of returns (of religion, etc.), hauntings, of traumatic repetition, and so forth. The ghosts have become real, and they come now from the future, upface. And following their calls, we realize that wherever they take us, it is by no means a return.

Cow, steak and butcher, too, would have already changed before they can be stitched together again by those very weapons that inflicted the wound. The pieces of the puzzle don't match, but they re-produce something new. Already on every haunted crime site a new world has been born. We must live up to the past and its ghosts, as they take us back/forward, to the past-turned-future. Invention, now, lies in the transformation of ghosts, making the actualization of the past and future change one and the same thing. Drilling inventive holes through the present, but in reverse gear.

## Anthony Huberman



As artists, curators, and intellectuals, we find ourselves in a time that I'll call the Age of the Rat and the Bear. In the spirit of Fischli & Weiss' two infamous protagonists, we face unwinnable odds with great passion, we respond to impossible demands with great dignity, we speak fearlessly while in a state of great vulnerability, and we understand the world only thanks to a great sense of humor.

So yes, we find ourselves in the situation of linking together contradictions and paradoxes. We are on stage while being on retreat, and we are hopeful while being under attack. In other words, we live in a state of a simultaneous *I Know*; *I Don't Know*; *I Care*; and *I'm Scared*.

In the Age of the Rat and the Bear, we maintain a more vulnerable relationship to knowledge. We don't reject the expertise of the *I Know* in favor of the anti-intellectualism of the *I Don't Know*, but we perform them both in the key of the *I Care*. We don't interpret the world as much as complicate it, with acts of emotional and intellectual incoherence. We perform the vulnerable, dangerous, and radical act of wearing our heart on our sleeve.

In the Age of the Rat and the Bear, we also find ourselves always in the compa-



Peter Fischli & David Weiss, *Der Rechte Weg* (The Right Way), 1982-83. © the artists. Courtesy: the artists; Galerie Eva Presenhuber, Zürich; Sprüth Magers, Berlin/London; Matthew Marks Gallery, New York

ny of others. Instead of policing our borders, we participate in the space of the common. There, people who care encounter people who care about something else, which involves an ethics of cohabitation: a fear that requires fearlessness, and a contested exchange that requires respect. To use a term resurrected by Michel Foucault, this demands an act of *parrhesia*, or speaking truth to power from a position of exposed vulnerability.

More than anything, the Age of the Rat and the Bear is a time to behave the way Martin Luther King Jr. called upon *all* people to behave: to be maladjusted. By evoking a term usually associated with a psychological defect or illness, Dr. King famously declared that he was proud to be maladjusted, and that he would never adjust himself to a society that engages in racial discrimination. In the art context, we can be proud to be maladjusted and not adjust ourselves to an art community obsessed with knowledge, power, and success. We can follow Fischli & Weiss' *The Right Way* (1983), where two talking animals roam through the Swiss countryside in a spirit of compassion, risk, and experimentation, performing dance moves instead of chess moves.

## Raimundas Malašauskas



\* Raimundas Malašauskas talks to Fatos Ustek who just came back from a silence retreat.

Fatos Ustek is curator and art critic & founding editor of *Nowiswere* (with Veronika Hauer), currently leading the project *Time Capsules and Conditions of Now* under the framework of Vision Forum.

[www.visionforum-londonhouses.blogspot.com](http://www.visionforum-londonhouses.blogspot.com)

**RAIMUNDAS MALAŠAUSKAS:** What is an experience of silence together?

**FATOS USTEK:** The challenge is bigger. As well as the estrangement. It is not a singleton of a duration of depression. You are there... you see things and you only observe, you don't respond or recollect. You let things pass you by. I think it is the physical experience of the temporality of things, events, happenings, situations, occurrences, feelings, sensations. I need to add that you are not allowed to read, write, listen to songs or watch films, so basically there is no input and the exterior world is put on hold. When you are amongst others you are left to construct your private zone and actually only live in it, so you get to know the territory of your "self" – the walls of your world. And on the other side, it is a continuous process of alienation since you are mute and you are doomed to be mute – you cannot share anything and this is the challenge. You cannot victimize yourself or glorify some kind of joyous moments of presence. You are there on your own with your misery that cannot be communicated, hence cannot be shared, thus multiplied. You are in the sea of your solitude, swimming amidst other seas.

**RS:** Is it something to be done collectively rather than individually?

**FU:** I think so, I think you have to observe that others are also going through challenges and the people present do also have various kinds of misery that they suffer from. You can fictionalize on their stories, which allows you a space of play where you are not only with and within yourself on an obsessive level of exaggeration.

**RM:** What are the psychological effects of it?

**FU:** I can only talk about myself for this question. The effects are massive. I am not the same person who left for the retreat, and I came back to the life of



Fatos Ustek, *Gong*, 2011. Courtesy: the artist. Photo: Lisa Skuret

\* Fatos Ustek

that person, so I feel like I jumped into another life of mine. This should not lead you to think I am suffering from MPD. It is just another form of reality... I had the chance to undo a knot – a grand narrative of my life story. This has liberated me on so many levels that I am not solid anymore... I hope this makes some sense.

**RM:** Is it about cognitive enhancement of the brain's powers?

**FU:** It is about depatterning the brain, and how the mind works and reacts. It is about observing the three possibilities of “now” that can lead to an attachment, an aversion or an indifference to specific experiences of the present moment. What happens is: you struggle so hard to get a moment of your self “unthinking” and just being, to not continue to reproduce your existing patterns and even strengthen them! And this revelation of the mind and matter leads to another stage of mind activity where your monkey mind starts to feel at ease. Some people experienced an absolute release of their body, as if they were no longer holding it up, but letting it be as it is. For that I need another retreat I guess, or some kind of dimensional shift. Ha!

**RM:** Do you identify a political dimension of it as well?

**FU:** Hmm, this is quite an uneasy question... can you elaborate further on what you posit as a political dimension?

**RM:** I guess I wonder whether this type of practice could be associated with withdrawal as a political gesture of not participating in compulsory communication.

**FU:** This form of not-participation does not produce the extreme disagreement with and reaction to the current flows. On the contrary, through your self you are bound to loosen your foundations of ego, and hence feel that you are part of something at large, and sublimation is at stake. Your significance of being and your act of not getting involved in any ordination of producing social domain does not lead to a signification, on the contrary it is a suggested unification. Thus, politically it has quite a unitarian perspective, where you do not react but observe all the unpleasant and disagreeable things, and if you even want to go further, you “wish well”...

**RM:** What was/is the most unexpected element of this process?

**FU:** When you are there you think every single day is a replica of the last. A kind of groundhog day feeling. And then something small happens – a tiny shift in the flow of things, that feels like a miracle. You experience a trembling feeling and your trust in the continuous change of things gets stronger. In other words, you get connected to life even more with small changes that occur unexpectedly. Or let me put it this way: your experience of being exterior to your world that is constructed there is only formed due to absolute refuge from interaction. Thus the feeling of presence – a reflection. For example, on the sixth day, in the aftermath of my “liberation”, I was still not convinced. Somehow it felt very easy, how I got to solve the relationship of things and managed to get a large-scale perception of my life. So skepticism was haunting me, and I was lying on a bench watching the clouds in the blue sky on a sunny late afternoon. I said “I am confused” and I paused – silently of course! Then out of the blue a rainbow appeared, though there were no traces of rain in the air, it must have been a small nomadic rain cloud, and there it was, a small rainbow just over my head. I am still moved recalling this. Yes, then came a huge feeling of relief and joy, the joy of being and being at ease and letting go. I loved it, I’m still loving it.

---

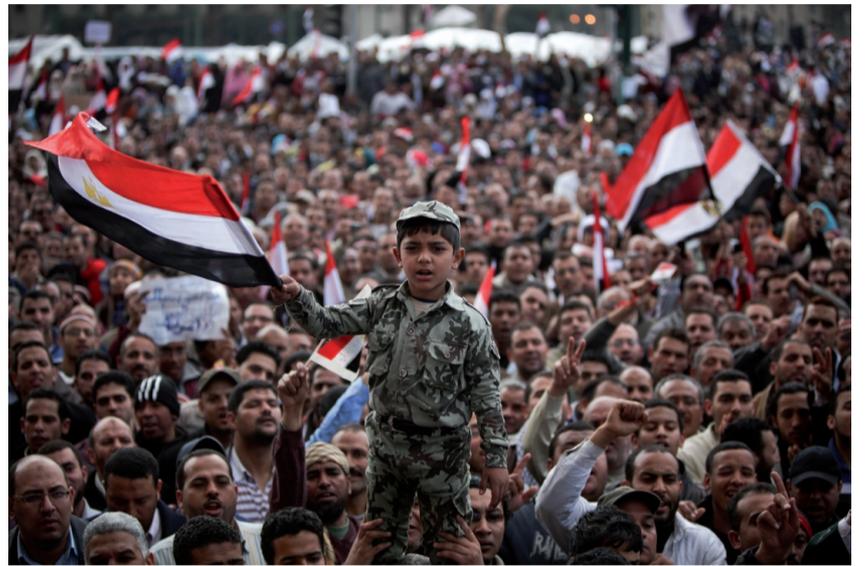
## João Ribas

---



If it is true that culture somehow finds itself “under siege; in a position of hope; in retreat; and on stage” *all at the same time*, this reflects an underlying condition for today’s artistic practices. These must acknowledge that they can no longer sustain the illusion of a vantage point set apart “from the street and from the control room”. Rather than persisting in the belief in art’s potential as an “activist cultural practice”, much of contemporary art affirms the fact that culture is simultaneously both “complicit *with* and an alternative *to*” hegemony and capital. This complicity is not merely to acquiesce to Theodor Adorno’s caustic critique of the “idols of the market”, where forms of resistance are all offered as so many possibilities to be “snapped up”. It is to recognize that this very type of critique of capitalist culture has been subjected to reappropriation by contemporary forms of “iconoclasm and fundamentalist spectacle”. So

contemporary art finds itself under siege precisely because it is on stage: a rise in censorship and iconoclasm is clearly evident in the recent abrupt dismissal of Jack Persekian, Artistic Director of the Sharjah Biennial; in the “politics of disgust” evoked in the removal of David Wojnarowicz’s work from an American exhibition on sexual difference; in the defacement of a photograph by Andres Serrano – a veteran of the ‘Culture Wars’ of the 1980s – in France; and in the illegal detention of Ai Weiwei in China, among other examples. These events themselves suggest that global circulation of culture – including the metastatic growth of contemporary art – has made cultural work a realm of contention in the current political climate. What distinctions can culture workers make between what is taking place “on the ground”, in terms of political agitation, and



An Egyptian boy waves his national flag as anti-government protesters demonstrate in Tahrir Square, in Cairo, Egypt, on Feb. 8, 2011

on a symbolic level on today’s geopolitical stage? Is it not the nature of global capital to regulate, repress or appropriate *both* levels as political commodities? These contradictory states are perhaps the result of artistic practices that attempt to sustain the seemingly paradoxical but productive impulse that is the legacy of the postwar leftist intellectual: uniting politics with the imagination.

The supposedly inimical relationship between the political and the aesthetic defined the critical debates around modern and postwar art. The tension between social revolution, or political progress, and imagination or formal invention underscored both the cultural politics of the avant-garde and the reactionary “vulgarized” conservatism of commodity culture. If formalism was the expression of bourgeois art, then the dogma of political concerns was deemed, in contradistinction, to undermine autonomy, and with it art’s critical capacity or radical potential. While political agency was joined to formal autonomy, eliding the “political unconscious” of the aesthetic, the politicization of artistic forms, in contrast, risked being reduced to either kitsch or agitprop. In the wake of the collapse of the Eastern bloc, and the anti-regime uprisings of the so-called “Arab Spring,” it is apt to ask whether these oppositional distinctions remain central to the critical relevance of art in contemporary politics. In order to affirm their engagement as both political and aesthetic practices, do contemporary artistic forms need to formulate new relations between the political and the aesthetic – between autonomy, imagination, and political agency? Is contemporary art still caught between the options of “radicality” – in the belief that political resistance is linked to negation or a “shock” to normative complacency – on the one hand, and the dissolution into relativism, commodification or spectacle on the other?

The generative relationship between politics and aesthetics needs to be salvaged from the critical neglect of such oppositional rhetoric, while the political character of cultural practices needs to be expanded beyond the well-worn models of the postwar left or vague conceptions of politically-inflected discourse. The crowds of Tahrir Square are not the crowds of the Latin Quarter. The “social turn” has shifted terms from the politics of representation to the ethics of participation and the artist as social agent; yet it also entrains a politics that conflates social transformation with instrumentalized cultural effects. Along with an elaborated sense of what a committed social practice might be – grounded say, in an active politics of citizenship and social justice – this entails the ongoing affirmation of the role of culture in a politics of freedom and plurality. Distinctions between critical or non-critical art may perhaps be less relevant now than the question of what “creative imaginary” culture can mobilize today against the “capitalist imaginary” that operates both in the streets and the situation room. As Cornelius Castoriadis writes, such a road is not laid out for us, but only opened through such political awakening, a resurgence of the “will to freedom.”

**Gli intellettuali, e tra loro gli artisti, si trovano in una situazione di rapporto e concatenamento fra queste condizioni: essere sotto assedio; in una condizione di speranza; in ritiro; in scena.**

DI CAROLYN CHRISTOV-BAKARGIEV  
CON DANIEL BAUMANN, BARBARA CASAVECCHIA,  
ANSELM FRANKE, ANTHONY HUBERMAN,  
RAIMUNDAS MALAŠAUSKAS, JOÃO RIBAS

Penso spesso a concetti non direttamente artistici bensì alla posizione a partire dalla quale agisce un artista, uno scrittore, un fisico o un biologo: ci si sente assediati, come Beckmann ad Amsterdam; in un rifugio o in ritiro, come Morandi in cima a un monte; in uno stato di speranza o di ottimismo, come Malevič che non dipinge perché troppo occupato; o ci sente sul palcoscenico nel senso stretto del termine – sulla scena di un mondo che si “ri-performa” e si manifesta negli schermi, piccoli o grandi. E spesso ci si sente in un po’ di tutte e quattro queste posizioni. Dunque? Niente. Non ho nulla da dire a proposito ma, forse, altri amici – sì.

— Carolyn Christov-Bakargiev

Daniel Baumann



Sono d'accordo, gli artisti e i curatori sono anche intellettuali, ma non dovremmo forse dire: “Ciascuno di noi si trova nella situazione di mettere insieme le seguenti

condizioni: essere sotto assedio; essere in una posizione di speranza; essere in ritirata; essere sotto gli occhi di tutti”.

Per diversi anni, osserviamo un crescente piacere nell'esporsi pubblicamente e noi – i curatori – in questo siamo particolarmente bravi. Il fatto che si parli tanto dei curatori riflette – come dicono alcuni – un’“esplosione curatoriale”, ma in realtà dimostra il contrario, cioè un’“implosione curatoriale”. Oggi, il potere è nelle mani dei collezionisti, il mondo artistico dell'epoca in cui viviamo è guidato dai collezionisti (come ha detto di recente la gallerista newyorkese Jane Kallir). Al contrario di artisti, mercanti, critici, accademici e curatori, i collezionisti non devono spiegare e legittimare le proprie decisioni. Non hanno bisogno di discorsi, perché le loro scelte sono il discorso. Ora, di nuovo, il mondo artistico è guidato da persone la cui autorità non poggia su dei discorsi critici. Viste in questa luce, le affermazioni del curatore servono a riempire un silenzio e, alla fine, camuffano una significativa perdita di potere.

Ma ciò che trovo più inquietante è un altro aspetto ancora: la questione dello spazio. A esso si fa riferimento indiretto con le parole “sotto assedio”, “in una posizione di speranza”, “in ritirata” e “sotto gli occhi di tutti”. Con un mondo artistico guidato dai collezionisti, l'arte si è fatta sempre più privata. È diventato di moda un generalizzato atteggiamento feudale, al punto che la collezione privata e la sua sottocultura d'esclusivismo sono adesso il modello per le istituzioni pubbliche. Nonostante l'arte sia incentrata sul diventare pubblica, lo spazio condiviso sta scomparendo.

Se c'è qualcosa che dovrebbe rientrare nel privato, quella è proprio l'auto-riflessione. Lo spazio deve essere destinato a luoghi in cui esporre, discutere, analizzare, criticare e godere del pensiero e delle forme artistiche.

Barbara Casavecchia



Tre anni fa, in occasione della sua mostra “It is difficult” all'Hangar Bicocca e allo Spazio Oberdan, Alfredo Jaar affisse, in giro per Milano, una serie di venti domande (stampate su cartoline e manifesti, come pubblicità, ed esposte alle fermate degli autobus, sui cartelloni stradali, sui tram): *Cos'è la cultura? La cultura è critica sociale? La cultura dell'emergenza... Abbiamo dimenticato la cultura? Quali sono le responsabilità della*

*cultura? La politica ha bisogno della cultura?* E così via. Le frasi erano stampate in bianco su nero, con la punteggiatura in rosso, ben visibili. I giornali pubblicarono la notizia, uscirono varie recensioni, il pubblico milanese sembrò non accorgersi di molto. Dato che i poster e le cartoline erano distribuiti gratuitamente nelle sedi espositive, continuo a imbarbararmi ne *L'intellettuale è inutile?* a casa di amici. Altre domande per la sottoscritta, quindi: quanto è difficile battere la comunicazione al suo stesso gioco? L'artista e l'opera hanno “ben performato” il loro compito? Performance e performatività (decenni dopo gli studi di Austin, Butler, Derrida) sono parole popolari, ai nostri giorni, che enfatizzano positivamente l'idea di essere “in scena” anziché “in ritiro”. Lo scorso autunno, Dora Garcia mi ha invitato (insieme a Marco Baravalle, Anna Daneri, Vincenzo De Bellis, Eva Fabbris, Stefano Graziani, Cesare Pietroiusti, Bruna Roccasalva) a prendere parte come “performer” al suo progetto per il Padiglione Spagnolo alla Biennale di Venezia. Intitolato *L'inadeguato, Lo inadecuado, The inadequate*, è una “extended performance” che si sviluppa attorno a un palco centrale, attraverso performance, letture, conversazioni, workshops. “È aperta liberamente a tutti, ma non è fatta per il pubblico, nel senso che segue le proprie dinamiche, la propria logica. (...) Il pubblico non la attiva, ma la incontra”. In termini di contenuto, si fonda sul concetto d'inadeguatezza come tabù sociale. Uno dei libri ai quali sono ricorsa è *La fatica di essere se stessi. Depressione e società* (Einaudi, 2010. Ed. Orig. *La fatigue d'être soi. Dépression et société*, 1998) del sociologo francese Alain Ehrenberg, en-

trato di recente tra i miei preferiti. Ehrenberg sostiene che, ai nostri giorni, il senso di colpa indotto un tempo dal contravvenire alle norme della collettività (cioè, dal fare ciò che religione e ideologia vietavano) è stato sostituito da un senso d'adeguatezza, giacché il nodo compulsivo della nostra socialità è l'azione autonoma (cioè, l'essere sempre capaci, a livello di individuale, di "fare", proporre, creare etc.), come se tutti avessero il dovere di agire un'infinità di soluzioni possibili. Se non si è costantemente performativi, allora si è *in panne*, invalidi. "L'identità esiste solo se divulgata in uno spazio pubblico, dove un altro sta guardando", dice Ehrenberg. Il modello prevalente, in termini psicologici, è l'imprenditore di successo, l'*impresario* – il tutto, in linea con le considerazioni di Paolo Virno sulla performatività forzata del lavoro postfordista e con la dura lezione della politica italiana. Intellettuali e artisti contemporanei sono spesso accusati di essere oscuri, inetti, assenti dal palcoscenico del discorso pubblico. Forse è un buon momento per provare a riconsiderare l'ipotesi che in questo ci sia qualcosa di positivo.

---

### Anselm Franke

---



Nel suo recente *Manifesto Compositivista*, Bruno Latour afferma – come in molti altri testi – che il compito del momento, il compito del futuro è quello

di riassemblare: comporre, piuttosto che smitizzare e criticare. Quando arriva a discutere il progresso modernista, l'idea di tempo lineare che conosce una sola direzione, la marcia delle avanguardie e l'utopia evoca il tropo dell'*Angelo della storia* di Benjamin per esprimere la "strana fantasia" che i moderni non abbiano realmente mai guardato al futuro: erano troppo impegnati a fuggire il passato, il passato arcaico con il quale dovevano rompere. Il suggerimento di Latour ci permette di capire di nuovo perché il futuro apparisse all'avanguardia come un foglio bianco, pronto per essere riempito di disegni utopici: egli afferma polemicamente che gli avanguardisti non l'hanno mai guardato faccia a faccia, e rivolge di nuovo un invito a riflettere sulla realizzazione di quelle curiose mappe bianche della frontiera moderna, le "terre vergini" che chiedono di essere penetrate.

La marcia del progresso è arrivata a un punto di arresto o ha raggiunto comunque un altro momento di svolta. In entrambi i casi, un orientamento è dovuto. Sembra esserci un vasto consenso sul fatto che non siamo più moderni; tuttavia, non siamo realmente in grado di essere alcunché di diverso e d'immaginare la nostra realtà. Adesso guardiamo al passato arcaico e immaginato, incapaci di sfuggirci, e ci rendiamo conto che non è mai passato, che addirittura è diventato di nuovo il futuro. Ma la strana *autonomia* di cui hanno goduto la nostra immaginazione del passato e quella del futuro sembra essere irrimediabilmente perduta.

Alcuni anni fa, a una conferenza a Shanghai, lo scienziato Rafael Núñez ha presentato una ricerca sulla cognizione incarnata. Ha parlato della curiosa relazione che gli Aymara, una popolazione andina, hanno con il tempo: per loro il futuro è ciò che hanno alle spalle e il passato sta loro di fronte! Per gli Aymara, il campo visivo equivale a quello della conoscenza: il passato è ciò che hanno visto. Il futuro non è percepibile, è ignoto, quindi è ciò che sta

alle loro spalle. E il tutto senza alcuna aspirazione messianica.

Ma i tasselli del puzzle non combaciano tanto facilmente. C'è stato un tempo in cui eravamo come gli Aymara? Stiamo diventando come loro? E che dire della nostra visione-barra-conoscenza, giacché sembriamo entrare sempre di più in un continuum corpo-immagine privo di coordinate e di verticalità? Forse muliniamo come spirali, facendoci strada attraverso un passato che intralcia il futuro. Possiamo finalmente fare giustizia della più avanguardista delle aspirazioni riportando ai suoi piedi il mondo andato a catafascio? Una volta, Daniel Spoerri ha filmato il viaggio di una bistecca dalla mucca al pascolo alla tavola, per finire poi con l'escrezione – e poi ha riprodotto il nastro al contrario.

Per come lo intendo io, il ri-assemblaggio non funziona senza invenzione e l'invenzione non funziona senza la trasformazione messa in atto dai fantasmi, e la trasformazione che noi facciamo di loro. Non possiamo più parlare di ritorni (di religione ecc.), ossessioni, ripetizioni traumatiche e così via. I fantasmi sono diventati reali e adesso arrivano dal futuro, a viso scoperto. E, seguendo la loro chiamata, ci rendiamo conto che ovunque ci portino non è in alcun modo un ritorno.

Mucca, bistecca e macellaio, anche loro saranno già cambiati prima di poter essere ricuciti insieme da quelle stesse armi che hanno procurato la ferita. I pezzi del puzzle non combaciano, ma ri-producono qualcosa di nuovo. Già su ogni scena del crimine infestata da spettri viene dato alla luce un nuovo mondo. Dobbiamo essere all'altezza del passato e dei suoi fantasmi, poiché ci portano avanti e indietro, nel passato-diventato-futuro. L'invenzione, adesso, sta nella trasformazione dei fantasmi, realizzare l'attualizzazione del passato e del futuro cambia esattamente la stessa cosa. Scavare buchi creativi attraverso il presente, ma in retromarcia.

---

### Anthony Huberman

---



In quanto artisti, curatori e intellettuali, ci troviamo in ciò che chiamerei l'Età del Ratto e dell'Orso. Nello spirito dei due famosi protagonisti di Fischli & Weiss, fronteggiamo invincibili stranezze con grande passione, rispondiamo a richieste impossibili con

grande dignità, parliamo senza paura, sebbene da uno stato di grande vulnerabilità, e comprendiamo il mondo solo grazie a un gran senso dell'umorismo.

Quindi, sì, ci troviamo nella situazione di unire le contraddizioni ai paradossi. Siamo su un palco mentre ci ritiriammo, speranzosi sebbene sotto attacco. In altre parole, viviamo in uno stato di simultaneo *Lo so; Non lo so; Mi preoccupa e Ho paura*.

Nell'Età del Ratto e dell'Orso, manteniamo col sapere una relazione più vulnerabile. Non rigettiamo l'expertise del Io so a favore dell'anti-intellettualismo del Non so, ma li mettiamo ambedue in atto attraverso la chiave del Mi preoccupa. Non interpretiamo il mondo, piuttosto lo complichiamo, attraverso atti d'incoerenza emotiva ed intellettuale. Compriamo l'atto vulnerabile, pericoloso e radicale

di manifestare le nostre emozioni.

Nell'Età del Ratto e dell'Orso, ci troviamo sempre in compagnia di altri. Invece di sorvegliare i nostri confini, partecipiamo dello spazio comune. Laggiù, persone che si preoccupano incontrano persone che si preoccupano di qualcos'altro, implicando un'etica della coabitazione: una paura che richiede coraggio, e uno scambio contestato che richiede rispetto. Per usare un termine resuscitato da Michel Foucault, tutto ciò richiede un atto di *parrhesia*, parlare con audacia da una posizione di vulnerabilità.

Più di ogni altra cosa, l'Età del Ratto e dell'Orso è quella di comportarsi nel modo in cui Martin Luther King Jr. invitava tutte le persone a comportarsi: essere disadattate. Evocando un termine solitamente associato a un difetto o a una patologia mentale, il Dr. King notoriamente dichiarava di essere orgogliosamente disadattato, e che non si sarebbe mai adattato a una società che avallava la discriminazione razziale. Nel contesto dell'arte, possiamo essere orgogliosi di essere disadattati e di non adattarci a una comunità artistica ossessionata con l'informazione, il potere, e il successo. Possiamo seguire *The Right Way* (1983) di Fischli & Weiss, dove due animali parlanti vagano attraverso la campagna svizzera con uno spirito di compassione, rischio e sperimentazione, a passi di danza piuttosto che a mosse di scacchi.

---

### Raimundas Malašauskas

---



Raimundas Malašauskas intervista Fatos Ustek, appena tornata da un ritiro di silenzio

Fatos Ustek è curatrice e critica d'arte, fondatrice del magazine *Nowiswere* (con Veronika Hauer). Attualmente è a capo del progetto *Time Capsules and Conditions of Now*, all'interno della sezione Vision Forum.

[www.visionforum-londonhouses.blogspot.com](http://www.visionforum-londonhouses.blogspot.com)

*Raimundas Malašauskas: In cosa consiste un'esperienza di silenzio collettivo?*

Fatos Ustek: La sfida è maggiore, così come lo straniamento. Non si tratta del frutto di un momento di depressione. Tu sei là... vedi cose che puoi soltanto osservare, senza reagire né provare a tenere a mente. Lasci che le cose ti ignorino. Penso che si tratti dell'esperienza fisica della temporalità delle cose, degli eventi, delle circostanze, delle situazioni, delle occorrenze, delle emozioni, delle sensazioni. Va anche detto che non si può leggere, scrivere, ascoltare musica, guardare film: in sostanza non c'è alcun *input*, e il mondo esterno viene messo in *stand by*. Quando sei con gli altri ti è consentito costruire la tua zona personale e di fatto vivi soltanto lì dentro, finché non inizi a conoscere il territorio del tuo "io" – le pareti del tuo mondo. Dall'altra parte c'è un continuo processo di alienazione, dal momento in cui diventi muto e sei condannato a esserlo – non puoi condividere nulla e questa è la sfida. Non puoi fare la vittima o glorificare qualche momento felice di presenza. Sei là per conto tuo, con la tua sofferenza che non può essere esternata, e dunque non condivisa e nemmeno moltiplicata. Ti trovi nel

mare della tua solitudine nuotando tra altri mari.

*RM: È un'esperienza da fare collettivamente piuttosto che individualmente?*

FU: Sì, penso sia necessario vedere che anche gli altri stanno affrontando delle sfide e che anche le persone presenti hanno vari motivi per cui soffrire. Così puoi romanzare sulle loro storie, e questo ti permette di vivere in un luogo in cui non sei solo con te stesso, a un livello ossessivo d'esagerazione.

*RM: Quali sono le conseguenze psicologiche di tutto ciò?*

FU: Posso rispondere a questa domanda riferendomi soltanto alla mia esperienza. Gli effetti sono molto forti. Non sono la stessa persona che è partita per il ritiro e sono tornata alla vita di quella persona, così mi sembra di essere saltata dentro un'altra delle mie vite. Questo non deve lasciar pensare che soffra di un disturbo della personalità multipla. È solo un'altra forma di realtà... ho avuto la possibilità di sciogliere un nodo – un punto narrativo cruciale della storia della mia vita, che ha svelato così tanti aspetti di me che non mi sento più solida... spero che questo abbia un qualche senso.

*RM: Tutto ciò riguarda il miglioramento a livello cognitivo delle facoltà mentali?*

FU: Riguarda una sorta di destrutturazione cerebrale, e i meccanismi di funzionamento e reazione della mente. Riguarda l'osservazione delle tre possibilità dell'"ora" che possono portare a un attaccamento, a un'avversione o a un'indifferenza verso quelle specifiche esperienze del momento presente. Accade questo: tu ce la metti tutta per ottenere un momento "irriflessivo" del tuo io, solo di essenza, per non continuare a riprodurre i tuoi modelli esistenti e addirittura rafforzarli! E questa rivelazione della mente e della problematica porta a un altro stadio mentale in cui il tuo cervello di scimmia inizia a sentirsi a proprio agio. Molta gente prova un tale rilassamento del corpo che inizia a non controllarlo e lo lascia essere così com'è. Per questo avrei bisogno di un altro ritiro, credo, o comunque di un qualche spostamento dimensionale. Ah!

*RM: In tutto questo si può identificare anche una dimensione politica?*

FU: Mmm, questa è una domanda difficile... puoi spiegarmi meglio cosa intendi per dimensione politica?

*RM: Mi chiedevo se questo tipo di pratica potesse essere associata all'astensione, un gesto politico di non-partecipazione alla comunicazione forzata.*

FU: Questa forma di non-partecipazione non produce rifiuto estremo e avversione verso il flusso di opinioni corrente. Al contrario, attraverso il tuo io, sei costretto a distruggere le fondamenta dell'ego, e così ti senti parte di qualcosa di grande e fai sì che entri in gioco la sublimazione. Il significato del tuo essere e il tuo agire lontano da qualunque forma di conferimento e produzione di potere sociale non porta a una significazione, al contrario suggerisce un'unificazione. Dunque, politicamente parlando, questo apre una prospettiva unitaria, in cui tu non reagisci ma osservi tutto ciò che genera dispiacere e disaccordo, e se mai volessi andare oltre, "ben venga"...

*RM: Quel era/è l'elemento che più ti ha sorpresa in questo processo?*

FU: Quando ti trovi là, pensi che ogni giorno sia identico all'altro. Ti senti sempre in attesa di uscire dal letargo, e poi capita qualcosa di banale – un' insignificante deviazione del corso degli eventi, qualcosa di miracoloso, ti senti tremare e senti che la tua fiducia nel continuo cambiamento delle cose diventa più forte. In altre parole, grazie ai piccoli cambiamenti che capitano improvvisamente ti senti ancora più connesso alla vita.

Anzi, mettiamola così: ciò che costruisci là è un'esperienza d'estraneità dal tuo mondo che può essere realizzata soltanto mettendosi totalmente al riparo dall'interazione. In questo modo percepisci la presenza – una riflessione.

Per esempio, al sesto giorno seguente la mia "liberazione", non ero ancora convinta. In un certo senso mi sembrava di aver trovato una soluzione troppo semplicistica per gestire il mio rapporto con le cose e per riuscire ad avere una percezione più ampia della mia esistenza.

Lo scetticismo stava prendendo il sopravvento, ed io ero seduta su una panchina a guardare le nuvole nell'azzurro del cielo, in un tardo pomeriggio assolato. "Sono confusa", dissi, e mi fermai – ovviamente in silenzio. All'improvviso apparve un arcobaleno, anche se il cielo non prometteva pioggia; doveva trattarsi di una nuvoletta passeggera, comunque se ne stava là, un piccolo arcobaleno proprio sopra la mia testa. Questo ricordo mi commuove ancora. Fu allora che provai un senso di pace e di gioia, la gioia di essere, di essere a proprio agio e di lasciar andare le cose. L'ho adorato, e ancora lo adoro.

---

João Ribas

---



Se è vero che la cultura, in qualche modo, si trova "sotto assedio; in una posizione di speranza; in ritirata; e sul palco" *allo stesso tempo*, ciò riflette una condizione di fondo per le pratiche artistiche di oggi.

Devono riconoscere che non possono più sostenere l'illusione di un punto di vista separato "dalla strada e dalla cabina di controllo". Piuttosto che persistere nel credo del potenziale dell'arte quale "pratica culturale attivista", gran parte dell'arte contemporanea afferma invece il fatto che la cultura è simultaneamente "collusa con e un'alternativa a" egemonia e capitale. Questa collusione non è meramente per adeguarsi alla caustica critica di Theodor Adorno degli "idoli del mercato", dove le forme di resistenza sono tutte offerte come tante possibilità da "cogliere al volo". È per riconoscere che questo stesso tipo di critica della cultura capitalista è stato soggetto a riappropriazione da parte di forme contemporanee di "iconoclastia e spettacolo fondamentalista". Quindi l'arte contemporanea si ritrova sotto assedio precisamente perché è sul palco: un aumento di censura e iconoclastia è chiaramente evidente nel recente improvviso licenziamento di Jack Persekian, direttore artistico della Biennale di Sharjah; nella "politica del disgusto" evocata con la rimozione del lavoro di David Wojnarowicz da una mostra americana sulle differenze sessuali; nella deturpazione di una fotografia di Andres Serrano – un veterano delle "Culture Wars" degli anni '80 – in Francia; e nella detenzione illegale di Ai Weiwei in Cina, tra i

vari esempi. Questi eventi suggeriscono che la circolazione globale della cultura – inclusa la crescita metastatizzante dell'arte contemporanea – ha reso il lavoro culturale un regno di contesa nell'attuale clima politico. Quali distinzioni possono fare gli operatori culturali tra ciò che sta avvenendo "sul campo", in termini d'agitazione politica, e a livello simbolico sul palco geopolitico odierno? Non è la natura del capitale globale a regolare, reprimere, o appropriarsi di *entrambi* i livelli come merce politica? Questi stati contraddittori sono forse il risultato di pratiche artistiche che tentano di sostenere l'apparentemente paradossale ma produttivo impulso che è l'eredità dell'intellettuale di sinistra del dopoguerra: unire la politica all'immaginazione.

Il rapporto apparentemente ostile tra il politico e l'estetica ha definito i dibattiti critici intorno all'arte moderna e del dopoguerra. La tensione tra rivoluzione sociale, o progresso politico, e immaginazione o invenzione formale ha evidenziato sia la cultura politica dell'avanguardia sia il conservatorismo reazionario "volgarizzato" della cultura della merce. Se il formalismo era l'espressione dell'arte borghese, allora il dogma delle preoccupazioni politiche era inteso, in maniera contrapposta, a minare l'autonomia, e con essa la capacità critica o il potenziale radicale dell'arte. Se da una parte l'ente politico veniva unito all'autonomia formale, elidendo l'"inconscio politico" dell'estetica, dall'altra la politicizzazione di forme artistiche rischiava di essere ridotto a kitsch o agit-prop.

Sulla scia del crollo del blocco orientale, e delle sollevazioni contro il regime della cosiddetta "Primavera Araba", è opportuno chiedersi se queste distinzioni oppostive rimangano centrali per la rilevanza critica dell'arte nella politica contemporanea. Per affermare il loro impegno sia come pratiche politiche che estetiche, le forme artistiche contemporanee dovrebbero formulare nuovi rapporti tra la politica e l'estetica – tra autonomia, immaginazione, ed ente politico? L'arte contemporanea è ancora intrappolata tra alternative di "radicalismo" – nella convinzione che la resistenza politica sia collegata alla negazione o ad uno "choc" della compiacenza normativa – da un canto, e la dissoluzione in relativismo, mercificazione, o spettacolo dall'altro?

Il rapporto generativo tra politica e bisogni estetici va messo in salvo dalla negazione critica di tale retorica oppositiva, mentre il carattere politico di pratiche culturali va esteso oltre i logori modelli della sinistra del dopoguerra o i vaghi concetti del discorso di tono politico. Le folle di piazza Tahrir non sono le folle del Quartiere Latino. La "svolta sociale" ha cambiato i termini dalla politica della rappresentanza nell'etica della partecipazione e dell'artista come agente sociale; ma racchiude anche una politica che fonde trasformazione sociale a effetti culturali strumentalizzati. Assieme a un elaborato senso di cosa possa essere una pratica sociale impegnata – fondata, mettiamo, su un'attiva politica per i cittadini e la giustizia sociale – questo comporta la continua affermazione del ruolo della cultura in una politica di libertà e pluralità. Distinzioni tra arte critica o non-critica possono forse essere, adesso, meno rilevanti della questione di cosa la cultura dell'"immaginario creativo" possa mobilitare oggi contro l'"immaginario capitalista" che opera sia nelle strade, sia nella cabina di regia. Come scrive Cornelius Castoriadis, una simile strada non ci si presenta già battuta, ma si apre soltanto attraverso un siffatto risveglio politico, una rinascita del "desiderio di libertà".

