

Lisetta Carmi  
Leone Contini  
Giulia Crispiani  
Alessandra Ferrini  
Kinkaleri

Beatrice Marchi  
Marinella Pirelli  
Francesco Pozzato  
Davide Stucchi

Coming Soon

Coming  
Soon

Mira Asriningtyas  
Nora Heidorn  
Kari Rittenbach

Asriningtyas Heidorn Rittenbach



Coming

Soon

Coming

Soon

Mira Asriningtyas

Nora Heidorn

Kari Rittenbach



**NERO**

Fondazione Sandretto  
Re Rebaudengo

7.06—7.10.2018

# Table of Contents

Prefazione/Preface.....	6
—Patrizia Sandretto Re Rebaudengo	
Introduzione/Introduction.....	10
—Lucrezia Calabrò Visconti	
Coming Soon.....	20
—Mira Asriningtyas, Nora Heidorn, Kari Rittenbach	
	⊕⊕⊕⊕
When Did You Last Sip Tea from the Saucer?.....	30
—Mira Asriningtyas	
Working a Double Shift: The Biopolitics of Hormonal Time.....	38
—Nora Heidorn	
Adult Contemporary: When Genre Exceeds Form.....	46
—Kari Rittenbach	
Quand'è l'ultima volta che hai sorseggiato il tè dal piattino?.....	54
—Mira Asriningtyas	
Lavorare un turno doppio: la biopolitica del tempo ormonale.....	64
—Nora Heidorn	
Adult Contemporary: quando il genere eccede la forma.....	74
—Kari Rittenbach	
	⊕⊕⊕⊕
Intervallo: immagini d'artista / Interval: Artists' Images.....	84



Innocenza bianca nel Mediterraneo nero, 2017.....	104
—Ida Danewid	
La notte dell'otto maggio, 1977.....	110
—Giorgio De Maria	
Dancing at the Fence, 1974.....	116
—Simone Forti	
Il <i>nongkrong</i> e il tempo non-produttivo, 2016.....	124
—Sonja Dahl	
Caro A, 2008.....	134
—Claire Fontaine	
White Innocence in the Black Mediterranean, 2017.....	142
—Ida Danewid	
The Night of May the Eighth, 1977.....	148
—Giorgio De Maria	
Dancing at the Fence, 1974.....	154
—Simone Forti	
<i>Nongkrong</i> and Nonproductive Time, 2016.....	162
—Sonja Dahl	
Dear A, 2008.....	170
—Claire Fontaine	
Works in the Exhibition	
Lisetta Carmi.....	180
Leone Contini.....	182
Giulia Crispiani.....	184
Alessandra Ferrini.....	186
Kinkaleri.....	188
Beatrice Marchi.....	190
Marinella Pirelli.....	192
Francesco Pozzato.....	194
Davide Stucchi.....	196

*Coming Soon* conclude la dodicesima edizione della Residenza per Giovani Curatori, un'iniziativa nata nel 2007 grazie alla preziosa collaborazione con la Compagnia di San Paolo, che per il dodicesimo anno rinnova il suo impegno a sostegno del progetto.

La missione della residenza è duplice. Il primo obiettivo è creare l'opportunità per i giovani curatori stranieri che partecipano al progetto di conoscere gli artisti italiani, promuovendo un dialogo tra la scena nazionale e il contesto europeo e mondiale. I tre curatori selezionati hanno infatti la possibilità di viaggiare alla scoperta dell'Italia, incontrando artisti, direttori di museo, curatori e galleristi, visitando musei, istituzioni e spazi no-profit, al fine di approfondire la propria conoscenza del sistema italiano. Le relazioni e collaborazioni nate durante i mesi della Residenza spesso sono poi proseguite negli anni successivi al progetto, creando una rete di sinergie che superano i confini nazionali. Nel corso degli anni la Residenza si è affermata come un programma di alto livello per la formazione di giovani curatori nei primi stadi della loro carriera. Il progetto propone infatti due percorsi formativi, egualmente importanti per

lo sviluppo delle capacità critiche e professionali dei curatori: da un lato la ricerca approfondita sul territorio, coordinata da un curatore italiano; dall'altro la curatela di una mostra negli spazi della Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, con il completo supporto e la collaborazione professionale del team della Fondazione.

La selezione dei partecipanti alla Residenza avviene attraverso diverse fasi. Una preselezione viene svolta dai direttori delle scuole e dei programmi curatoriali più importanti a livello mondiale, seguita da colloqui approfonditi con i candidati così selezionati, svolti da una giuria internazionale, la cui composizione varia a ogni edizione della Residenza. Quest'anno la giuria era composta da Chus Martinez, Head dell'Institute of Art della FHNW Academy of Arts and Design a Basilea, Svizzera, e Mark Rappolt, Editor in Chief di Art Review e fondatore di Art Review Asia, che hanno selezionato le curatrici Mira Asriningtyas, Nora Heidorn e Kari Rittenbach per questa dodicesima edizione della Residenza.

Le mostre conclusive del progetto si sono sempre distinte per la prospettiva nuova e inaspettata che i giovani curatori partecipanti hanno saputo offrire sul contesto italiano. Anche *Coming Soon*, a cura di Mira Asriningtyas, Nora Heidorn e Kari Rittenbach si colloca in questa direzione, proponendo un'interessante dialogo tra artisti italiani di diverse generazioni, che si apre a temi di respiro globale. L'eccellenza dei progetti espositivi a conclusione della Residenza riconferma alla Fondazione Sandretto Re Rebaudengo la necessità di impegnarsi a favore dell'arte contemporanea italiana emergente e della sperimentazione curatoriale.

Desidero ringraziare prima di tutto la Compagnia di San Paolo, che da dodici anni affianca la Fondazione Sandretto Re Rebaudengo nella sua opera di supporto e promozione dell'arte contemporanea italiana. Un grazie a Lucrezia Calabrò Visconti per la professionalità con cui ha seguito i curatori in residenza. Grazie infine alle curatrici e a tutti gli artisti per il loro impegno: senza di loro, nessuna opera e nessuna mostra esisterebbero.

—Patrizia Sandretto Re Rebaudengo

*Coming Soon* concludes the twelfth edition of the Young Curators Residency Program, an initiative established in 2007 in collaboration with Compagnia di San Paolo, which for the twelfth year has renewed its invaluable support for the project.

The mission of the residency is twofold. The first objective is to introduce the young foreign curators to Italian artists, promoting a dialogue between the national scene and the international context. The three selected curators travel across Italy to meet with artists, museum directors, curators, and gallery owners, and to visit museums, institutions, and non-profit spaces, in order to deepen their knowledge of the Italian system. Those relationships and collaborations prompted during the residency months have often continued in subsequent years, creating a network of synergies that extends beyond national boundaries. Since its inception the residency has become known as a high-level training program for curators in the early stages of their careers. And the project's double aims are equally important for the development of critical and professional skills: on the one hand, in-depth research on the territo-

ry, coordinated by an Italian curator; and on the other, the opportunity to curate an exhibition at Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, with the full support and professional collaboration of the Fondazione's team.

The selection of participants in the residency program takes place in two phases. Nominations are made by the directors of the world's leading schools and curatorial programs, followed by in-depth interviews with candidates conducted by an international jury that varies for each edition of the residency. This year's jury, composed of Chus Martinez, Head of the Institute of Art of the FHNW Academy of Arts and Design in Basel, Switzerland, and Mark Rappolt, Editor in Chief of Art Review and founder of Art Review Asia, selected the curators Mira Asriningtyas, Nora Heidorn, and Kari Rittenbach for the twelfth edition of the residency.

The project's final exhibitions have been distinguished by the new and unexpected perspective the young curators are able to offer on the Italian context. *Coming Soon*, curated by Mira Asriningtyas, Nora Heidorn, and Kari Rittenbach, continues this work by offering an interesting dialogue between Italian artists belonging to different generations, and opening up a local theme to a global scope. The excellence of the culminating exhibition projects confirms the Fondazione's much needed commitment to both emerging Italian contemporary art and curatorial experimentation.

I would like, first of all, to thank Compagnia di San Paolo, which for twelve years has supported the Fondazione Sandretto Re Rebaudengo in its work to cultivate and promote contemporary Italian art. Thanks to Lucrezia Calabrò Visconti for the professionalism with which she followed the residency curators. Finally, thanks to the curators and all the artists for their commitment: without them, this work and the exhibition would not be possible.

—Patrizia Sandretto Re Rebaudengo

La mostra *Coming Soon* a cura di Mira Asriningtyas, Nora Heidorn e Kari Rittenbach si inserisce in una riflessione ormai imprescindibile nella società contemporanea, su come la percezione e l'esperienza del tempo siano cambiate nel corso degli ultimi decenni. Le forme del lavoro e della produzione contemporanee si sono radicalmente trasformate in molte aree del mondo: non stiamo più lavorando, stiamo sempre performando, e in questa performatività si sono confusi i limiti che distinguono il lavoro dal piacere e dall'impegno personale. Tale riflessione critica di portata pressoché globale è stata declinata a partire dalle ricerche individuali che le tre curatrici portano avanti nei rispettivi contesti di provenienza, e filtrata dall'incontro con il sistema e gli artisti italiani. Il risultato è una mostra che non tenta di azzardare un commento su una concezione idealizzata della scena italiana, ma piuttosto propone una narrazione complessa e trasversale, costruita in dialogo con le ricerche di artisti italiani di diverse generazioni e in rapporto dialettico con alcuni temi condivisi e fondamentali della contemporaneità. La mostra guarda al concetto di tempo in un'ottica politica, che dalla questione delle *economie della*

*presenza* arriva alla rilettura della memoria nazionale attraverso il filo conduttore dell'aspettativa di un tempo sempre futuro e mai completamente in nostro possesso: «tomorrow arrives always when yesterday has already left», recita Giulia Crispiani nella sua performance.

Il percorso di ricerca di Mira Asriningtyas, Nora Heidorn e Kari Rittenbach non poteva prescindere dalla riflessione sul contesto in cui ci siamo trovate a operare. Il formato della residenza è una ambiziosa corsa contro il tempo, in cui in soli tre mesi i curatori selezionati hanno la possibilità di accedere a un numero di informazioni, incontri ed esperienze ricchissimo. La fitta agenda dei curatori richiede inevitabilmente una compenetrazione tra la vita professionale e privata dei partecipanti, in cui l'entusiasmo e la resistenza dei componenti del gruppo sono importanti tanto quanto le loro competenze curatoriali, il supporto istituzionale alla base del progetto e la generosità delle persone che vengono incontrate nel corso del viaggio. Ne risulta un progetto che richiede un grado di performatività estremo da parte di tutti gli operatori coinvolti. In qualità di coordinatrice del progetto, uno dei miei obiettivi è stato cercare di garantire, insieme al grande numero di incontri ed esperienze programmate, le condizioni che permettessero un dialogo approfondito tra le curatrici e gli interlocutori che abbiamo incontrato.

Ho deciso di facilitare tale scambio grazie alla definizione di alcuni strumenti da poter utilizzare e affinare insieme alle curatrici, attraverso i quali consentire loro di navigare il contesto italiano con la preparazione e la profondità di analisi necessarie, pur attraverso le loro propensioni e ricerche specifiche. Fondamentale è stata la prima fase di ricerca e archiviazione di un grandissimo numero di portfolio e dossier di artisti, sistematizzati insieme a una bibliografia di testi in lingua inglese che offrirono un piano di comprensione di base del contesto artistico, culturale e socio-politico italiano, a cui le curatrici hanno avuto accesso prima del loro arrivo in Italia. A questi materiali ho affiancato una mappa online in cui ho segnalato, suddivise per categorie, le istituzioni museali, i progetti no profit, le fondazioni e le collezioni, gli studi di artisti e le organizzazioni significative per il sistema nazionale, dalle grandi città ai progetti più pe-

riferici. Questi strumenti in continuo aggiornamento sono stati i punti di partenza per guardare criticamente al territorio nazionale insieme alle curatrici e definire gli incontri dei mesi successivi. In pochi contesti come in quello italiano, infatti, è così importante avere la possibilità di viaggiare nel territorio per intuire la quantità e complessità delle scene artistiche locali: il microcosmo italiano si presenta sfaccettato e eterogeneo, con molteplici centri di eguale rilevanza e scala sparsi da Nord a Sud. I progetti sono tanti, geograficamente rarefatti e in costante evoluzione, tant'è che spesso iniziative che hanno luogo nella stessa area territoriale non sono in dialogo tra loro. Alle volte l'occasione d'incontro con le curatrici della residenza è diventato veicolo stesso per uno scambio tra artisti e realtà della scena italiana che non erano in contatto precedentemente. Per questo l'importanza del progetto di residenza non sta solo nello sviluppo della permeabilità tra la scena italiana e quella internazionale, ma anche nel ruolo di catalizzatore che ha nel contesto dell'arte contemporanea italiana nel suo complesso.

Dopo dodici anni di capillare lavoro di ricerca sul territorio italiano svolto dai precedenti coordinatori del progetto, la sfida è stata mantenere la struttura della residenza pur cercando di aggiornarne i formati, per continuare a riflettere criticamente sul concetto di «scena italiana», ampliandolo in senso geografico e tematico. Per esempio, ho tentato di includere un numero maggiore di artisti italiani radicati in un contesto internazionale come Alessandra Ferrini, di base a Londra, o Giulia Crispiani, tornata di recente in Italia dopo otto anni passati in Olanda. La complicità di Mira Asriningtyas, Nora Heidorn e Kari Rittenbach è stata importantissima per la definizione di strategie operative condivise e l'apertura a strade meno battute all'interno dell'ecosistema dell'arte contemporanea italiana, come la problematizzazione del concetto di «artista emergente» che ci ha portate al coinvolgimento di artisti di generazioni molto diverse tra loro, a partire dai giovani Francesco Pozzato e Davide Stucchi per arrivare a Kinkaleri, attivi dagli anni Novanta a oggi, fino alla generazione di Marinella Pirelli e Lisetta Carmi. Di fondamentale importanza sono state anche l'intraprendenza e apertura di tutti gli arti-

sti che abbiamo incontrato, che sono riusciti talvolta a mettere in discussione le consuetudini proprie del formato dello *studio visit*, come durante la colazione rubata a Milano con Beatrice Marchi e la mattinata passata al giardino botanico con Leone Contini a Palermo.

Colgo questa occasione per ringraziare il grande numero di artisti, curatori, galleristi e operatori del settore con cui siamo entrate in contatto negli ultimi mesi per la loro indispensabile generosità, Mira, Kari e Nora per la dedizione e resistenza con cui si sono impegnate nel progetto, la Compagnia di San Paolo per la lungimiranza e costanza dimostrata nel supportare la residenza negli ultimi dodici anni, la Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, tutto il suo team e in particolare Bernardo Follini per l'aiuto operativo che ha dato alla produzione della residenza, e infine Patrizia Sandretto Re Rebaudengo per la fiducia accordatami con l'assegnazione di questo ruolo.

—*Lucrezia Calabrò Visconti*



The exhibition *Coming Soon*, curated by Mira Asriningtyas, Nora Heidorn, and Kari Rittenbach, contributes to a discourse that has become essential in contemporary society, on how our perception and experience of time have changed over the past decades.

In many parts of the world, forms of contemporary work and production have radically changed: we are no longer working, but rather always performing, and this performativity blurs the boundaries that distinguish work from pleasure and personal commitments. This critical reflection of an almost global scope has been pursued by the three curators starting with individual research from their respective places of origin, which has been filtered through their meetings with the Italian art system and artists. The result is an exhibition that does not venture to comment on an idealized concept of the Italian scene, but which instead proposes a complex and transversal narrative, crafted in dialogue with Italian artists belonging to different generations, in dialectical relation with the shared core theme of contemporaneity. The exhibition looks at time from a political point of view, and ranges from issues of the *economies of pres-*

*ence* to the re-reading of national memory, tracing a common thread of the expectation for a time that is always in the future that will never be completely ours: “Tomorrow always arrives when Yesterday has already left,” as Giulia Crispiani recites in her performance.

The research path of Mira Asriningtyas, Nora Heidorn and Kari Rittenbach could not avoid a reflection on the context in which we found ourselves working. The residency program is an ambitious race against time, in which the selected curators have the opportunity to access an impressive wealth of information, meetings and experiences, in only three months. The busy schedule inevitably requires the merging of professional and private life among its participants—whose enthusiasm and stamina are as important as their curatorial skill, the institutional support behind the project, and the generosity of the people met on the journey. The project outcome requires an extreme degree of performativity on the part of all players involved. As coordinator, one of my goals has been to ensure, together with the large number of planned meetings and experiences, conditions that would allow for in-depth dialogue between the curators and their interlocutors.

I decided to ease this exchange by defining some tools through which the curators could explore the Italian context with the necessary preparation and depth of analysis, nevertheless following their own inclinations and specific research. The initial phase of researching and archiving a large number of artist portfolios and dossiers proved fundamental. Before their arrival in Italy, the curators had access to a series of previously gathered materials, arranged together with a bibliography of critical texts that provided a basis for understanding the contemporary Italian artistic, cultural, and sociopolitical context. These materials were backed up by an online map in which I pinpointed, by category, museums and institutions, nonprofit projects, foundations and art collections, artists’ studios and other organizations that are vital to the national system, from major cities to more peripheral projects. These continuously updated tools allowed us to critically engage the national territory and map out meetings during the following months.

In few contexts besides Italy is it so important to have the chance to travel around the country to understand the quantity and complexity of local art scenes: the Italian microcosm is multifaceted and heterogeneous, with multiple centers of equal importance and varying scale, scattered from North to South. These numerous projects are geographically sprinkled and in constant evolution, so much so that initiatives situated in the same area often are not in dialogue with one another. Every so often, the opportunity to meet the curators-in-residence has become the vehicle for an exchange between artists and realities of the Italian scene that were not previously in contact. For this reason, the importance of the residency project lies not only in developing the permeability between the Italian and international scene, but also in its catalytic role in the context of contemporary Italian art in general.

After eleven years of extensive research work on the Italian territory carried out by the previous coordinators of the project, the challenge was to maintain the structure of the residency program while trying to update its format, to continue to reflect critically on the concept of the “Italian scene,” expanding it both geographically and thematically. For example, I have tried to include a greater scope of Italian artists based abroad, and this project features Alessandra Ferrini, who works in London, and Giulia Crispiani, who recently returned to Italy after eight years in Holland. The collaboration of Mira Asriningtyas, Nora Heidorn, and Kari Rittenbach has been crucial to finding shared operational strategies, and to opening less traveled routes within the Italian contemporary art ecosystem. For example, the decision to problematize the concept of the “emerging artist” led to the involvement of artists of very different generations, from the young Francesco Pozzato and Davide Stucchi to Kinkaleri, active since the 1990s, up to the generation of Marinella Pirelli and Lisetta Carmi. Also of fundamental importance was the resourcefulness and openness of all the artists we met, who sometimes challenged the “studio visit” format, such as the stolen breakfast with Beatrice Marchi in Milan and the morning spent at the botanical garden with Leone Contini in Palermo.

I would like to take this opportunity to thank the great number of artists, curators, gallerists, and arts professionals with whom we have come into contact in recent months for their indispensable generosity; Mira, Kari, and Nora for their endurance and dedication to the project; the Compagnia di San Paolo for the far-sightedness and perseverance it has shown in supporting the residency program over the last twelve years; the entire team at Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, and Bernardo Follini in particular for the operational support given to the residency; and finally, Patrizia Sandretto Re Rebaudengo for the trust she has placed in me by assigning me this role.

—*Lucrezia Calabrò Visconti*



Before the era of Coordinated Universal Time, municipal (and other) clocks were set according to the position of the sun, allowing for localized cosmic interpretations. The speed achieved by eventual global synchronization—from the movement of people to the exchange of goods and capital, telecommunications, and later, financial speculation—produced the appetite for more and more surplus value, and the general ideology of acceleration. If Foucault described the biopolitical control of populations through the management of everyday life processes, today all mundane calendar activity is subjected to capitalization: education, work, social, family, and other personal obligations. From a Western point of view, efficiency is the only mode of access to the new economy, and slowness either a privilege or a slur.

The fetish for the “now” and the false urgency of the contemporary—to be always-already up-to-date, on trend, on-the-move—reward instant gratification at the expense of the laborious and the longer term, leaving little space for reflection, retraction, failure, or even a wasted afternoon. Yet value appreciates in time—how do you choose to spend it?

Across a timeworn landscape, abstract national essentialism splinters into complex regional, territorial, and cultural specificities—a context in which many different histories and temporalities collide, coincide, and co-exist. The utopian alternate reality reveals itself as an *alternate temporality*, and the lapse into provincialism a hegemonic assumption. Does our experience of time—from the city, to the periphery, to the island—really change with our physical geographical location? When does reproductive work occur in the absence of wage-labor?

These questions implicate our peers, our generation, ourselves, our “own” time and sense of it. Still the perpetual drive for productivity calls for creative and intellectual, care and manual work to be in process at all times. *Coming Soon* suggests both an answer to and deferral of this demand until a moment that has yet to arrive—a situation marked by expectation that might as well be now. The static and time-based artworks in the exhibition handle the clock either technically or conceptually, with particular concern for how the time we have can be re-valued, used and shared.

What future can result from this (seemingly endless) condition of the present? More critically: What if there is none?

The intergenerational exhibition *Coming Soon* and this reader are the result of a period of condensed research across Italy in the context of a curatorial residency hosted by Fondazione Sandretto Re Rebaudengo. Coming together for the first time and lacking native fluency in an unfamiliar cultural environment, our focus on *time* within the discursive framework of this project reflects our distinctive external perspectives—from datelines in Yogyakarta, London, and New York City—and describes the terms on which we engaged the artists with whom we met, in time synergistically carved out of precious little. Considering the geological, ancient, and art-historical temporalities that majestically haunt the Italian psyche and landscape; the material impact of the left-wing labor movements, *operaismo* autonomists, and radical feminists who

fought back against the productive clock; as well as current economic crises and the rates of youth unemployment; the choice of theme not only offered us a rich course of study—it was obvious. How do we make time for what we need? Our limiting question rests on the ongoing production of art—here—in this moment, in critical reflection on the endpoint of such activity and the futures it might yield. The inclusion of “belated” artworks from prior decades, too, suggests alternative strands of artmaking that may yet be further examined, or pursued.

Performed for the exhibition opening, Giulia Crispiani’s one-act play *Yesterday Has Already Left* (2017) anthropomorphizes the characters Yesterday and Tomorrow, setting them in competitive tension. Francesco Pozzato expresses a funereal futurity in an installation that recasts hunting and camping gear as ancient Egyptian burial goods. In an animated film, Beatrice Marchi’s alter-ego rides a streetcar across an accelerated history of landscape painting while remaining in a stagnant present.

Marinella Pirelli’s experimental films, by contrast, paint a picture of the psychological and environmental context of postwar Italy through the material of the natural world: a frozen lake and a delicate flower’s petals. The plant life in Leone Contini’s installation, *The Turin Babab Invasion* (2018), transforms ideas of national territory through the cultivation of smuggled seeds. Alessandra Ferrini reorients the economic and historical circumstances of the Mediterranean region, in order to see present relations between Italy and the African continent through legacies of Italian colonialism and fascism.

During their long-term collaborative performance project, Kinkaleri staged countless “small deaths” in urban capitals to prefigure the end of the era of the WEST (2002/2007). Lisetta Carmi’s timeless photographs depict subtleties of presence, absence, and marginality within Italian society. Davide Stucchi extrapolates the drawn line from two-dimensions into the space occupied by the body and back again, working out and across materialities that slowly build up and decline.

This book presents a minor view onto each artists’ re-

search process through a collection of images that only partially refer to the exhibition installation. The setting for this visual material, however, is a compilation of invited texts that develop different threads of the open-ended research theme: Sonja Dahl discusses the characteristically Yogyakarta artistic activity of *Nongkrong*, or hanging out; Ida Danewid describes geopolitics in the Mediterranean informed by Paul Gilroy’s *Black Atlantic*; a letter sent by Claire Fontaine from Paris arrives ten years later in a temporal irruption of the present; after watching captive animals physically “spend their time” in the zoo in Rome in 1968, Simone Forti writes a few years later on the grizzlies in Central Park; and an excerpt from the overdue translation of Giorgio De Maria’s novel probes the amnesia shrouding a moment of mass hysteria in Turin. Along with new essays by the curators, this reader serves to expand the calendar dates of the exhibition, and deepen the critical engagement with the artists whose work is featured here.

—Mira Asriningtyas, Nora Heidorn, Kari Rittenbach  
*Turin, May 2018*

Prima che fosse introdotto il Tempo Coordinato Universale, il cosiddetto «tempo civile», gli orologi delle città (e non solo) venivano regolati in base alla posizione del sole, consentendo di leggere segnali cosmici secondo interpretazioni locali. La velocità raggiunta a seguito della sincronizzazione globale – caratterizzata dal movimento delle persone, dallo scambio di beni e capitali, dalle telecomunicazioni e, più tardi, dalla speculazione finanziaria – ha alimentato la brama sempre più pressante di *plusvalore*, e favorito la diffusione dell'ideologia dell'accelerazione. Mentre Foucault parlava del controllo biopolitico delle popolazioni attraverso la gestione disciplinare e l'amministrazione della vita quotidiana, oggi è il processo di capitalizzazione ad aver investito tutte le più ordinarie attività umane: istruzione, lavoro, obblighi sociali, familiari e personali. Da un punto di vista occidentale, l'efficienza è l'unica via per accedere alla *new economy*, mentre la lentezza rimane un privilegio o un'impasse. Il feticismo per l'«adesso» e la falsa urgenza di contemporaneità – l'essere sempre aggiornati, in movimento e di tendenza – premiano la gratificazione istantanea

alle spese di una prospettiva complessa e a lungo termine, lasciando poco spazio alla riflessione, alla ritrattazione, al fallimento, o anche a un semplice pomeriggio sprecato. Tuttavia se il valore aumenta col tempo, in che modo possiamo scegliere di spenderlo?

In un paesaggio ormai usurato dal tempo, il concetto astratto di essenzialismo nazionale si scinde in complesse specificità regionali, territoriali e culturali, producendo un contesto dove molteplici storie e temporalità diverse si scontrano, coincidono e coesistono. L'utopica realtà alternativa si rivela come una *temporalità alternativa*, e il decadere nel provincialismo diventa un'assunzione egemonica. La percezione del tempo può cambiare in base alla posizione geografica, che uno sia in città, in periferia, oppure su un'isola? In assenza di lavoro salariato, come si può identificare il cosiddetto «lavoro riproduttivo»?

Queste domande interessano i nostri colleghi, la nostra generazione, noi stessi, il «nostro» tempo e il suo senso. Tuttavia, la costante spinta alla produttività richiede che il lavoro creativo e intellettuale, quello della cura del prossimo e quello manuale siano costantemente in corso. *Coming Soon* suggerisce sia una risposta a questa domanda sia un rinvio a un tempo che deve ancora arrivare – si riferisce a una situazione caratterizzata da aspettative che potrebbe anche essere ora: adesso. Le opere statiche e *time-based* in mostra trattano il fattore tempo sia dal punto di vista tecnico che concettuale, riservando una particolare attenzione a come il tempo a nostra disposizione possa essere rivalutato, utilizzato e condiviso.

Quale futuro può derivare da questa condizione apparentemente infinita del presente? Ma ancor più importante: e se non ci fosse affatto un futuro?

La mostra intergenerazionale *Coming Soon* e il presente catalogo sono frutto di una ricerca condensata, condotta in giro per l'Italia durante un periodo di residenza curatoriale organizzato dalla Fondazione Sandretto Re Rebaudengo. Lavorando insieme per la prima volta, in un ambiente culturale sconosciuto, e senza una buona padronanza dell'idio-

ma locale, il focus sul concetto di «tempo» nell'ambito discorsivo di questo progetto riflette i nostri punti di vista distinti – provenienti da Yogyakarta, Londra e New York – dettando i termini e le condizioni del nostro interagire con gli artisti incontrati, in un tempo sinergicamente rubato a già quel poco e prezioso tempo che avevamo a disposizione. Considerando le temporalità geologiche, le età antiche e i periodi storico-artistici che maestosamente infestano la psiche e il paesaggio italiani, l'impatto dei movimenti operai di sinistra, l'operaismo e l'Autonomia, e le femministe radicali che hanno lottato contro l'orologio produttivo, così come le attuali crisi economiche e i deprimenti tassi di disoccupazione giovanile, la scelta del tema non solo poteva offrirci un percorso ricco di spunti di ricerca, ma è stata una scelta ovvia. Come facciamo a trovare il tempo di cui abbiamo bisogno? La nostra domanda è circoscritta alla produzione di arte nel contemporaneo, del qui e ora, e riflette in maniera critica sul suo punto di arrivo e sugli scenari futuri a cui potrebbe portare. L'inclusione di opere d'arte «tardive» di alcuni decenni fa, suggerisce filoni inediti di ricerca e produzione artistica che possono essere ulteriormente esaminati o ampliati.

Messa in scena in occasione dell'inaugurazione della mostra, l'opera in atto unico *Yesterday Has Already Left* (2017) di Giulia Crispiani, antropomorfizza i personaggi Ieri e Domani, mettendoli in tensione competitiva fra di loro. Francesco Pozzato racconta di un futuro funerario in un'installazione che ripropone attrezzi da caccia e da campeggio come oggetti riservati al corredo funebre nell'antico Egitto. In un film d'animazione, l'alter-ego di Beatrice Marchi viaggia su un tram attraverso una storia accelerata della pittura paesaggistica, pur rimanendo intrappolata in un presente stagnante.

I film sperimentali di Marinella Pirelli, invece, dipingono il contesto psicologico e ambientale dell'Italia del dopoguerra attraverso la materia del mondo naturale: un lago ghiacciato e delicati petali di fiori. La vita vegetale dell'installazione di Leone Contini *The Turin Baobab Invasion* (2018) scardina il concetto di territorio nazionale attraverso la coltivazione di sementi di contrabbando. Alessandra

Ferrini riorienta le circostanze economiche e storiche della regione mediterranea, per indagare le attuali relazioni tra Italia e continente africano attraverso l'eredità del colonialismo e del fascismo italiano.

Durante il loro progetto di performance collaborativa a lungo termine, il collettivo Kinkaleri ha messo in scena innumerevoli «piccole morti» in vari contesti urbani, prefigurando la fine dell'era dell'Occidente (2002/2007). Le fotografie senza tempo di Lisetta Carmi ritraggono sfumature legate al concetto di presenza, assenza e marginalità all'interno della società italiana. In un processo continuo, Davide Stucchi estrapola la linea dello spazio bidimensionale per reinserirla nello spazio occupato dal corpo, lavorando dentro e fuori materialità che lentamente si accumulano per poi digradarsi.

Questo catalogo è una piccola finestra sul processo di ricerca di ciascun artista, fatta anche di immagini che solo in parte si riferiscono alle installazioni presenti in mostra. L'ambientazione di questo materiale visivo, invece, è una raccolta di testi che esplorano le diverse ramificazioni legate al tema, più che mai aperto, della ricerca: Sonja Dahl parla del *Nongkrong*, la caratteristica attività artistica di Yogyakarta del «passare il tempo in compagnia»; Ida Danewid descrive la geopolitica nel Mediterraneo prendendo spunto dal saggio di Paul Gilroy «Atlantico Nero»; in un'irruzione temporale del presente, una lettera inviata da Parigi da Claire Fontaine, arriva dieci anni dopo; dopo aver visto come gli animali in cattività «passano il tempo» allo zoo di Roma nel 1968, Simone Forti qualche anno dopo scrive degli orsi grigi di Central Park; e infine, un estratto della tarda traduzione del romanzo di Giorgio De Maria indaga l'amnesia che avvolge un episodio di isteria di massa avvenuto a Torino. Insieme agli scritti inediti dei curatori, questo *reader* serve a prolungare nel tempo la mostra oltre che ad approfondire il dialogo critico con gli artisti coinvolti.

—Mira Asriningtyas, Nora Heidorn, Kari Rittenbach  
Torino, maggio 2018





# When Did You Last Sip Tea from the Saucer?

—Mira Asriningtyas

Time is transient. We are eternal:  
Plucking seconds, one by one, arranging them like flowers  
Until one day we forget what for.<sup>1</sup>

I'd like to think of my time in Italy as a walkable space. As I traveled half-a-world away from home, my date of arrival became a starting point, the timeframe a “place” to explore, and my departure date the finish line. The journey transformed into and even resembled a city itself, with easy riding, borders, and pit stops on a three-month-long one-way street. My map of this country is translated into a Google calendar itinerary that not only gives the day and month, but also dictates what to do, where to go next, and who to meet, where, and when: efficient and straightforward. Passages here were marked by weeks, and days translated into up to five different meeting points all pin-pointed on a digital map, with cities consisting of: studio visits (30 minutes × 6 artists)/day + meetings (1 hour × 3 art institutions)/day + lunch (1 hour; 2 on better days) + miscellaneous introductions during meals and other “free” time (sightseeing included as part of the calculated time buffer during a brief walk between meetings or in the view from a taxi window). No time can go to waste. Every now and then, souvenirs are collected—from the street, a meeting, the ranch below an active stratovolcano, the boat, the castle, the white cube, garage, or aqueduct. During these moments, for me, time and space merge physically: condensed into a long (time-constrained) one-way street blurring in and out of view along the way, while ears that were blocked suddenly pop from the air pressure that changes faster than the pause in between two sentences. At these times, instead of turning into a walkable space, my time in Italy becomes what Rudolf Mrazek referred to as a “landscape of forgetting”<sup>2</sup>: a geometric homogeneity where, probably out of fear for deviation or limited scope of movement, one keeps moving forward fast enough so as not to look back. At the end of the day, the Google calendar meets its utmost function: as a tool to remember. A map of three particular months registered in a shareable online calendar.

Sometimes while looking out the window, I envy the walkable street with a longer scenic route, a more daily rhythm, a slower pace. It's a question of the intercity connec-

<sup>1</sup> Sapardi Djoko Damono, “Time is Transient,” *Before Dawn*, trans. John H. McGlynn (Jakarta: Lontar Foundation, 2012), 108.

<sup>2</sup> Rudolf Mrazek, “Memory, Imagination, and Nation,” Equator Symposium, Yogyakarta Biennale, November 2014, Keynote. During the symposium, Mrazek described his first day in Jakarta: “[i]n the wee hours of the morning, from inside, a taxi smoothly divides the city into a landscape that looks ideal, geometric, uninhabited, and seemingly heading into a vanishing point. The past falls behind you at such speed, creating a landscape of forgetting and at that present time, everything is fine.”

tion or the alleyway, the right (standing) or left (climbing) side of a busy escalator. These two temporalities share one cityscape: the visitor's time (or lack of it) and the seemingly abundant time of the local. Often, during meetings, time shows its elastic quality. To the host, it is expandable. For the visitor, it can be stiff and limited as we frantically rush from one meeting or train to another. Among the best visits are those that slowly unfold, allowing us to fall deeper into conversation instead of trying to catch a clear glimpse of everything all at once. Time seems aplenty—and free—on the other side of the road, where it is not bound by tight scheduling that requires real endurance, unlike the marathon track where energy must be used conspicuously and time spent efficiently. But is this a true reading? Does the other side of the road offer a longer scenic route, or is my preconception of Italy clouding my view, leaving a thin rose-tinted layer on the window of the vehicle drearily rushing me on?

### What Time Is It Now? On Touristic vs. Local Temporalities

For a long time, Italy was an idea to me: a concept tirelessly explored in my head through paintings, books, cuisine, and film. To me, the idea of time in Italy seemed expandable. Dining takes place over several slowly unfolding hours. Seasonal, colorful, and appetizing foods are to be enjoyed almost religiously. After which the houses are abandoned for a stroll, *la passeggiata*, walking hand in hand and talking about nothing and everything all at once. Life, at its best, is surrounded by breathtaking landscapes and a tremendously rich history and culture, where the warmth of the people matches that of the ample sunshine. For me, Italy seemed to be more than a brand guaranteeing quality, it represented a way of life; and offered the possibility of a voyage, both deep inside yourself and around the region. If something were to ever fail you, “In Italy at least you’ll always have Italy.”<sup>3</sup>

My early view—a Grand Tour-ish perspective on Italy, along with all the stereotypes—was very soon diminished as I moved around the country at an obliterating pace. The beautiful scenery became a blurry smudge along the road, food eaten in a hurry, and most of all, my parachuted position made me question my own occidentalist view of “Italian time.” By its

<sup>3</sup> Rob Hamelijnc and Nienke Terps, “Italian Conversations: Art in the Age of Berlusconi,” *Fucking Good Art* #29 (Rome: NERO, 2012), 5.

very suggestion, this notion implies provincialism and flattens Italy's complexities into those of just another picturesque place where time stops and modernity has yet to arrive. This romantic (if not exotic) view of time puts me into the comically embarrassing position of the motoring visitor (driving a scooter) asking the time from a peasant napping in a field, who gives his precise answer only after feeling his donkey's balls (*Le Barzellette*, 2004).<sup>4</sup> Coming from a city that has become one of the major tourist destinations in Indonesia, I began drawing parallels between touristic stereotypes. My hometown, Yogyakarta, is a notoriously slow city with hospitable and good-humored inhabitants. It is well known for its laidback quality, tolerance, culture, and the lush nature of the surrounding region. The presence of many archeological sites, a well-functioning Kingdom and respected Sultan add to Yogyakarta's reputation as a cultural city, where sweetness is added not only in food, but also in life.

Take tea, for example. The local way to serve tea in Yogyakarta is known as *Nasgitel*—a strong brewed and aromatic sweet tea that is served piping hot, so to deliver all the favorable qualities of life: balance, sweetness, bitterness, and the value of time. The aroma represents the pleasure of the senses, the bitterness of the first sip demonstrates the hard work that must be done before the gradually melting rock sugar makes it sweet. It is served very hot because it requires time to enjoy: slowly, thoughtfully, as it cools. (You would burn yourself otherwise.) This is where conversation starts to flow, like a dance, while you wait for the tea to mellow although you do not want it to grow cold. And to avoid a tea mixture that is far too sweet at the bottom of the glass, you must remember to stir even while chattering or in deep contemplation. As you mix and melt the rock sugar, you need to occasionally test the tea with a spoon. When the level of sweetness suits your taste, you can remove the remaining rock sugar and reserve it on the saucer for later consumption (as a “candy” treat!) When I was younger and impatient, there was another method to enjoy this type of tea: 1) Separate the glass from the saucer; 2) Pour just enough tea onto the saucer; 3) Carefully blow on the saucer to cool the tea down and sip it directly from the lip; 4) Add a little bit more tea at a time, and enjoy as if it were a ritual. This

<sup>4</sup> Carlo Vanzina, “How To Tell The Time in Italy,” from *Le Barzellette (The Jokes)*, Italy, 2003. Video, 1:04. <https://youtu.be/fvB3Uvdggxs>.

alternative method might seem more laborious, but it allows you to start drinking the tea immediately. I can't remember when I last drank tea in this solemn ceremonious way.

Living in Yogyakarta is not only affordable, but it also offers a high quality of life. The city promises more time, tranquility, and a tightly knit community. Artists from other cities relocate to Yogyakarta for both comfort and the dynamic contemporary art scene, which attracts streams of visiting international curators, researchers, and artists who are easily captivated by the self-organized collectives and art spaces. The grassroots, DIY models for major art institutions as well as the city's ambitious biennial excites art practitioners from across the world studying the possibilities for autonomous organization when there is no more state support. In general, it is easy to romanticize Yogyakarta through the narrative of slowness and quality of life. And the city has seen significant gentrification in mushrooming third-wave coffee shops, boutique hotels, obscenely trendy street food vendors, and cultural tourism packages, among others. The independent art fair, ARTJOG, is not only known for presenting artists directly to the market without gallery representation, but also because it is visited by 1,500 to 2,500 art enthusiasts each day. The combination of cultural highlights, contemporary art spectators, and urban development has slowly changed the face of Yogyakarta. Instead of local people commuting by bicycle, the traffic is congested by too many cars, tour buses, and motorbikes, creating pollution, an unfriendly environment, and worse: cutting down the quality time once promised.

Promises made and promises broken, once again, in the case of the contemporary art scene. As the density of international art stakeholders passing in and out of Yogyakarta escalates, the demand to share the experience of creating a structure for autonomous art organization and collectivity, or a profound approach to sociopolitical issues, results in hyper-mobile jet-setting art-workers. Although the invitation for a residency or talk abroad is not a new within the Indonesian art scene, growing global interest requires its continuous performance from art practitioners. And so the artists and curators currently "in demand" often bump into each other in Tokyo, Berlin, Sydney, Korea, London, or Amsterdam. Their

presence in the Yogyakarta art scene is scattered around time in-between trips, absences, and the hours they dedicate to *nongkrong* (hanging out with friends)—as part of the system. Seven years ago, an artist could easily be found hanging out in another's studio, spending the day talking art, politics, social issues, and gossip. But today, artists have to make the time for what was once a serendipitous activity. This hyper-mobility is also marked by fluency in International Art English, with its jargon and buzzwords, a slippery step into a universalizing and homogeneous artistic practice. At the same time, even though a small part of the city is being exposed to universal trends and global discourses (from the contemporary art scene to the marketplace), for the tourist and art-tourist alike, Yogyakarta is still perceived as the tranquil, easy-going, cultured, and very much romanticized city that it once was. On national television, Yogyakarta is often mischaracterized as a place where people still wear traditional costumes and the conical hat, ride old bicycles through the river valleys and rice paddies against a natural background of mountain scenery, and speak with a noticeably provincial accent. Through the eyes of the art-tourist, Yogyakarta's fragile support structures are not easily noticeable, even though the self-organized platforms are sometimes too demanding for the individual forces behind them.

These observations bring me back to the Italian context, of which Alessia Ricciardi notes: "From the painterly movement of Transavanguardia to the philosophical school of weak thought, from the novels of Italo Calvino to the semiotics of Umberto Eco, the apparent intention is to free Italy from the shadow of provincialism and to fulfill the promise of universal importance."<sup>5</sup> In the case of Italy and Yogyakarta, then, one needs to be more than a tourist to see beyond the idealized representation.

### **Who Has Time for Poetry? Time (and the Lack of It)**

Stepping out of the shadow of provincialism and onto the global art scene: the speed, the overbooked itinerary, and the lack of down-time are the price that some of us are willing to pay. Moving from one time zone to another, in between jet-lag-ridden power naps and catching up on messages across three different time zones, we must always be ready to per-

<sup>5</sup> Alessia Ricciardi, *After La Dolce Vita: A Cultural Prehistory of Berlusconi's Italy* (Palo Alto, CA: Stanford University Press, 2012), 19.

form, speak the same language, and stay inspired. In a system that puts emphasis on individual achievement, busy-ness becomes more than a lifestyle: it is a point of pride, a promise of imminent gratification, a consequence. KUNCI Cultural Studies Center's Brigitta Isabella once stated that hyper-mobility can precede social mobility—from the local to the international, broadening one's network can increase one's social and capital value. Yet in the worst case of such hyper-mobility, a "cosmopolitan nomad" artist might easily lose their reference to any material condition, to what is spent and what gained. For the cosmopolitan nomads who quit one country for another, the "public" is an abstract concept that is both international and empty—composed only of those who read a project proposal and motivation letter.<sup>6</sup> This perpetual movement and the feeling of disconnectedness can be disorienting and lonely; although the speed can sometimes create a sense of amnesia that gets you high and helps you forget.

But what about the constant positive stimuli; the endless exposure to artworks, ideas, and yet another artist's brilliant mind? So stimulating that there is no time to grow bored. In *The Burnout Society*, Byung-Chul Han describes the dark side of the society of achievement and how the psychic condition dominated by excessive positivity in fact leads to solitary tiredness.<sup>7</sup> Just like all the delicacies of Italian cuisine, it is best to take everything in moderation—even beauty and pleasure.

Shortly after the up-and-coming photographer Ren Hang committed suicide, *VICE Australia* published a thinkpiece on the tortured genius: "The image of the tortured artist is resilient, and all too often, romantic. The pain harbored by those who lead creative lives is presented differently to others. When an accountant is depressed, it's psychology; when an artist is depressed it's poetry."<sup>8</sup> The normalization and romanticization of the artist or art-worker's mental struggle can be attributed to wider ignorance of the systemic structures nourished by poor labor conditions, and self-exploitation without the promise of financial stability. When will we finally act collectively to fight this global solitary tiredness, through solidarity and common beliefs, to change the system from the bottom, up? The contemporary art scene circles through a never-ending loop: hard work increases demand, demand

<sup>6</sup> Brigitta Isabella, *Mobilitas Seniman Gelandangan Kosmopolit dan Strategi Kebudayaan Kita (The Mobility of Cosmopolitan Nomads and Our Cultural Strategy)*, speech, "Artist Job Fair," 2017, Cemeti Institute for Art and Society, Yogyakarta. (Founded in 1999, KUNCI cultural studies is a critical theory and practice research collective based in Yogyakarta.)

<sup>7</sup> Byung-Chul Han, "The Society of Tiredness," *The Burnout Society*, trans. Erik Butler (Stanford, CA: Stanford University Press, 2015), 31.

<sup>8</sup> Wendy Syfret, "We Need to Talk about Art's Obsession with the 'Tortured Genius,'" *I-D/Vice*, February 28, 2017, [https://i-d.vice.com/en\\_au/article/8xgjek/we-need-to-talk-about-arts-obsession-with-the-tortured-genius](https://i-d.vice.com/en_au/article/8xgjek/we-need-to-talk-about-arts-obsession-with-the-tortured-genius).

leads to pressure for productivity and hyper-mobility, which later causes the exhaustion and pain that are once again recycled into commodity—a capitalization of the topic itself. Endless self-questioning should always be practiced to maintain criticality, yet one must be agile enough to move between the lightness and weight of today's world. Excessively high personal standards must be maintained to stay in the loop and participate in the global art scene.

The question is, what is gained: cultural capital, social gratification, a little bit of money or sustenance until the next invitation arrives, or the chance to fight for a cause you believe in, for the people with whom you are most empathetic? If you want the privilege to go deeper and stay longer, would you need to work a second or third project just to afford the time? Will continuing to discuss the exhaustion, grief, lack of time and quality in an art-worker's life get us somewhere beyond an intellectual exercise? Individually, you can decide to take an extreme step of retreat to the end of the world, a well-deserved pause, or make self-care into an active political statement.

Such a personal strike can be commenced through the simplest act of stealing back time and making it fully yours. During my time in Italy, there have been moments when the fast-paced movement through the "landscape of forgetting" tears down a secret door into a parallel pocket of time that opens up unexpectedly—where the day seems to grow longer, and there is time aplenty. Rather than a mere diversion from the one-way street, the feeling of this alternate tempo lingers on and no digital tools of remembrance are needed, even after the moment subsides. Just as there are many ways to spend your time, there are many ways to drink your tea. Sipping it from the saucer may be more laborious and a little messy, but you can start drinking immediately (and have a thrill in the process). The other method requires waiting, which buys time for a casual conversation. Surprisingly, both have the same duration from start to finish, as is the case for the alternate temporality. The days go by. But when we make time for poetry, we start to dream of revolution.

"But time is transient,  
is it not?" you ask.  
We are eternal.<sup>9</sup>

<sup>9</sup> Damono, "Time is Transient," 108.

# Working a Double Shift: The Biopolitics of Hormonal Time

—Nora Heidorn

Productivity, time-management, and efficiency are more than just ideals or strategies relating our working lives to capitalist economics. Since the invention of synthetic hormones in the 1950s, pharmaceutical products have made it possible for the now universal ideal of productivity to be applied to the working body through hormonal management. Here I briefly consider how “hormonal time” (e.g. menstrual cycles, mood swings, energy levels, reproduction readiness, aging processes) performs as a new biopolitical tool to manage the productivity of populations, primarily through surveillance and regulation.

The “working body” denotes bodies in their double function: working for money and consuming goods, as well as reproducing the next generation of workers. Although both male and female bodies must be considered reproductive in biological terms, culturally, the roles of biological reproduction and care for offspring have been assigned to women in Western (and many other) societies. Medical, political, cultural, and corporate attention to the management of reproduction has focused primarily on women, simultaneously reflecting and generating this reality.

New biotechnologies, including synthetic hormones, do not simply “free” women from biological constraints with regard to having a child (the famously “ticking biological clock,” or the average requirement of a heterosexual relationship). Conversely, the development and application of such technologies *emphasize* women’s reproductive role. As health and technology theorist Nelly Oudshoorn explains, “with the introduction of the concept of sex hormones, scientists explicitly linked women’s reproductive functions with laboratory practice.”<sup>1</sup> Furthermore, increasingly common hormonal therapies including “in vitro fertilization, hormone replacement therapy ... the contraceptive pill, and a wide variety of other contraceptives for women have accentuated the distinct reproductive role of women and thus designated the female body as *a natural site of intervention*.”<sup>2</sup>

As theorized by Michel Foucault, the regime of biopolitics is aimed at administering, optimizing and multiplying life and all its processes; it describes the form of management at the root of modern governmentality. The state’s practices

<sup>1</sup> Nelly Oudshoorn, *The Male Pill: A Biography of a Technology in the Making* (Durham, NC: Duke University Press, 2003), 4.

<sup>2</sup> *Ibid.* Emphasis added.

of regulation, or biopower, are directed towards the individual body, which contains “the mechanics of life” and is:

[T]he basis of the biological processes: propagation, births and mortality, the level of health, life expectancy and longevity, with all the conditions that can cause these to vary. [The] supervision [of bodies] was effected through an entire series of interventions and regulatory controls: a biopolitics of the population.<sup>3</sup>

Biopolitics here provides a critical framework to analyze the power structures and technologies that act on the reproductive body, ultimately to optimize and guarantee its (double) productivity in the present economy.

### The “Chemical Panopticon”

Through Foucault’s analysis of Jeremy Bentham’s Panopticon (1786)—an Enlightenment-era model for both the prison and the hospital—Paul B. Preciado has recently developed the discourse on biopower within a transfeminist framework. In *Testo Junkie: Sex, Drugs, and Biopolitics in the Pharmacopornographic Era*, Preciado compares the material form of Bentham’s prison architecture to the mechanism of self-control that entered domestic space through the novel packaging of the contraceptive pill in the 1960s. At the time, the DialPack dispenser was “the most readily recognizable prescription drug on the market.”<sup>4</sup> Preciado notes the striking similarities between its circular design and the Panopticon’s disciplinary architecture, both “performative devices” that “automate movement, control the gaze, program action, and ritualize everyday bodily practices.”<sup>5</sup> Dispersed and molecular, pharmaceutical control is more difficult to detect than the hierarchies of state power inherent in Bentham’s Panopticon. Yet Preciado comes to the fascinating (and disturbing) conclusion that we should consider the contraceptive pill “a lightweight, portable, individualized, chemical panopticon with the potential to change behavior, program action, regulate sexual activity, control population growth and racial purity, and redesign sexual appearance (by refem-inizing it synthetically) of the bodies that self-administer it.”<sup>6</sup>

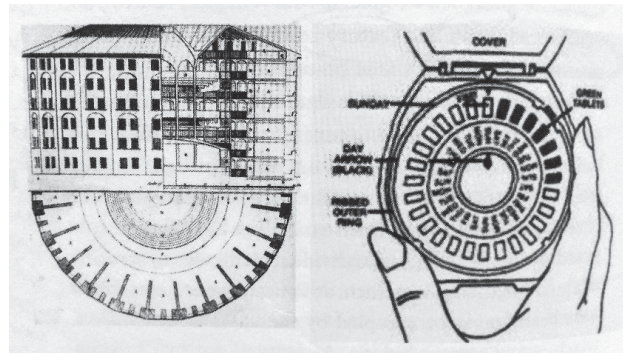
Through the analysis of DialPack, Preciado clarifies the relationship of the individual to power as more compli-

<sup>3</sup> Michel Foucault, *The Will to Knowledge: The History of Sexuality Volume 1*, trans. R. Hurley (New York: Pantheon Books, 1976), 137, 139.

<sup>4</sup> Paul B. Preciado, *Testo Junkie: Sex, Drugs, and Biopolitics in the Pharmacopornographic Era* (New York: The Feminist Press, 2016), 197.

<sup>5</sup> *Ibid.*, 204–205.

<sup>6</sup> *Ibid.*, 205.



Left: Elevation, section, and plan of Jeremy Bentham’s Panopticon, drawn by architect Willey Reveley in 1791. Right: First dispenser for the Pill, 1963. Image from: Preciado, *Testo Junkie*, 204.



Screenshot from the iPhone app Clue taken by the author, 2017.

cated than domination or oppression. In growing numbers, women choose to administer hormonal products, often with knowledge of their side effects, and so accepting years of depression and anxiety, reduced libido, and the increased risk of cancer. This form of birth control and the *management of femininity* has become an absolute norm for women since the 1960s: “And all of it happens *freely*, by virtue of the sexual *emancipation* of the controlled body.”<sup>7</sup> For Foucault, biopower is not antithetical to disciplinary power—both are at play simultaneously. If the Panopticon is Foucault’s primary case study for the way disciplinary power acts on the body, then Preciado’s reading of the DialPack reveals how

the same disciplinary logic persists—now discreet, privatized, individualized, compact—in the era of biopower.

Yet more dematerialized are the ubiquitous contemporary software that chronicle bodily functions. Menstrual cycle and ovulation-tracking apps such as Clue, combined with the ingestion of pharmaceutical hormones in the form of the contraceptive pill, implants, injections and intrauterine devices, further serve the self-management of behavior and bodily functions. Therefore, widely used twenty-first-century digital tools (Fitbit, the iPhone Health app, etc.) continue the self-regulatory legacies of the Panopticon and DialPack. If, fundamentally, biopower produces the subject, then the combination tool which I will call “App+hormones” produces contemporary femininity.

The period-tracking smartphone app Clue—developed by the Berlin-based startup company BioWink GmbH in 2013—records data and forecasts bodily functions, moods and fertility, just like its various competitors. These apps can be read as digital versions of the portable pill box with its integrated circular calendar. Like the Panopticon’s architecture and the DialPack’s design, App+hormones can be used to spatialize time and control behavior. In the era of the “quantified self” we voluntarily record and track data on our body activity (heart rate, steps walked, sleep pattern, calorie intake), delivered in the form of infographics for personal consumption, that can be used for further self-discipline. Such “lifelogging” relies on user cooperation in self-control and self-surveillance, as for the DialPack, with the difference that digitized bodily data is exploited for profit by the corporations that gather and thereafter own it. Hence self-surveillance feeds corporate surveillance, producing a new form of biopower.

### Working the Hormonal Clock

The Panopticon was in fact originally designed as an industrial architecture to monitor and control the working process in a factory. As an “inspection house” it was developed under the principle of productivity rather than internment, with the aim of surveying bodies at work.<sup>8</sup> This maxim of productivity behind the spatialization, synchronization, and discipline of the working body is just as fundamental to the

<sup>7</sup> Ibid., 207.

contemporary biopolitical tool App+hormones.

The clock is fundamental to the management of post-industrial work: the working day, the shift, night work, overtime. Similarly, the contraceptive pill is choreographed by a routine of monthly packets, daily intake, reminders, alarms, and the danger of losing control over one’s own body through forgetting, losing track of time, or falling out of rhythm.<sup>9</sup> The DialPack design evoked the representation of time on an analog clock, dispensing its pharmaceutical according to a “chemical calendar.”<sup>10</sup> The hormonal-temporal organization resulting from App+hormones is optimized to manage work and increase productivity within and outside the domestic sphere. Despite the integration of App+hormones within the structure of the new economy, its focus remains strictly gendered.

In contemporary Western society it is increasingly important for working women to perfectly manage their bodies at all times, to achieve a kind of emancipation such that their cyclical bodily functions never interfere with precarious schedules of employment: by skipping the period that interferes with a project deadline or business trip, managing a heavy workload and scheduling social life according to hormonal mood swings, timing red meat consumption (to replenish the loss of iron from menstruation), planning conception months or years in advance to minimize the career ramifications of having a child, timing ovulation with the next short holiday, and so on. This sophisticated system of continuous self-management is intimately private and yet nearly universal. The gendered requirement of self-management through technological prostheses is symptomatic of how, as an “indispensable element in the development of capitalism,” biopower made possible “the controlled insertion of bodies into the machinery of production.”<sup>11</sup>

Although contemporary society is more concerned with absolute control over reproduction than ever, the idea of “maximum fertility” persists as the essence of femininity. In *Future Sex*, Emily Witt writes that although “population control is the default setting” for most of adult life in the Global North, it is “the brief window when women pursue the maximum fertility of their bodies that is often treated as

<sup>8</sup> The design was only later developed into the now-famous prisons built in the nineteenth and twentieth centuries.

<sup>9</sup> Ingestion of the contraceptive pill is prescribed for approximately the same hour each day. Some early packaging included a built-in alarm to preempt forgetfulness.

<sup>10</sup> Preciado, *Testo Junkie*, 198.

<sup>11</sup> Foucault, *The Will to Knowledge*, 140–41.

their ‘natural’ state.”<sup>12</sup> The reproductive-body-as-machine in a late capitalist context, or *techno-Barbie* (per Preciado) “remains eternally young and supersexualized, almost entirely infertile and nonmenstruating but always ready for artificial insemination.”<sup>13</sup> Healthy youth and the ensuing capacity to be continuously (re)productive is taken to be the standard for women of all ages.

After this feminine ideal is the phase of post-reproductive life. As medical anthropologist Margaret Lock points out, the majority of medical literature on middle-aged women in Europe and North America “characterizes the end of menstruation as a time of loss, failure, and decrepitude.”<sup>14</sup> From the mid-twentieth century, menopause was even “conceptualized as outright pathology”—an era of life that necessitated near constant management and the regular fuel of hormones.<sup>15</sup> If the decades during which women are fertile and then no longer fertile are hormonally managed, in fact only the prepubescent female body is not medicalized, or targeted by the hormonal pharmaceutical industry, in this way. Lock provides an important insight into the broad hormonal management of menopausal time: “Governments provided indirect support to [its] medicalization because of concern about the economic ‘liability’ of aging female populations.”<sup>16</sup> Having lost her reproductive value, the aging woman must be hormonally substituted in order to guarantee that she at least remain productive at work throughout the (more and less natural) processes her body may be undergoing.

To guarantee that women’s economic exploitation and reproductive function do not temporally disrupt each other, today corporations are looking to new advancements in biotechnology. Since 2014, for example, egg freezing has been offered as a company benefit to employees of the world’s two biggest brands, Apple and Facebook. An Apple spokesperson proffers: “Apple cares deeply about our employees and their families, and we are always looking at new ways our health programs can meet their needs.”<sup>17</sup> Considering each tech giant’s tens of thousands of employees, these “health programs” perform on a biopolitical scale. Undeniably, the support for egg freezing incentivizes female employees to delay reproduction and direct their productivity to profit the corporation.

<sup>12</sup> Emily Witt, *Future Sex* (London: Faber & Faber, 2016), 195.

<sup>13</sup> Preciado, *Testo Junkie*, 220.

<sup>14</sup> Margaret Lock, “The Final Disruption? Biopolitics of Post-Reproductive Life,” *Reproductive Disruptions: Gender, Technology, and Biopolitics in the New Millennium*, ed. Marcia C. Inhorn (New York: Berghahn, 2007), 203.

<sup>15</sup> *Ibid.*, 206–207.

<sup>16</sup> *Ibid.*, 209.

<sup>17</sup> Mark Tan, “Apple and Facebook Offer to Freeze Eggs for Female Employees,” *The Guardian*, October 15, 2014, <https://www.theguardian.com/technology/2014/oct/15/apple-facebook-offer-freeze-eggs-female-employees>.

Of course, the egg freezing benefit—a rather luxurious biotechnological intervention— speaks to the fears of employees who wish to reproduce by suggesting that their bodies do not already have enough time. But perhaps we should resist quantifying our time on those terms, which are beyond complete control. What is more clearly quantifiable is work, the schedule according to which we work, our productivity at work, and the value we create. Ultimately the question of “having” time is an issue of human lifetimes being instrumentalized for surplus value as a result of the increasing manipulation of—and fundamental disregard for—biological time.

This brief comparison of App+hormones with Preciado’s analysis of DialPack and Foucault’s reading of the Panopticon reveals how, today, the individual biotechnologically self-manages to ensure her double productivity as a worker and a (social) reproducer, representing a new form of biopolitical control. What is at stake, however, is not an essentialist idea of the body as “natural”—rather, that productivity and increased efficiency are achieved through transposing the capitalist logic of time management on to the mastery of the hormonal body. This begs the question: Is it possible to resist the expectation to perform as a self-managed, highly efficient reproductive-body-as-machine in a late capitalist context?

Preciado not only describes how hormonal technologies have been employed to control populations and individuals, but also considers how they can become vehicles for agency within the narrow margins of error, misuse, and re-appropriation, especially with regard to the malleability of gender.<sup>18</sup> But concerning the new economy and its incorporation of our biological clocks, we may find it hard to imagine a politics of resistance. If structural change seems unlikely, we may look to the “performative tactic”<sup>19</sup> of resistance through the removal of the self from the system of this imposed temporality. If even just once, in a small way in everyday life, or through a personal choice, we may be able to resist by removing ourselves from the demands of youth, efficiency, self-surveillance, perfect timing, and ubiquitous availability. It is the question of an almost impossible strategy to resist the imposition of productivity on biological time in the contemporary.

<sup>18</sup> The first synthetic hormones were tested on men and women in prisons and mental health institutions in the US during the 1950s. And trials of the first contraceptive pill were made in impoverished marginal communities in Puerto Rico by the US pharmaceutical companies Searle and Pincus (with questionable consent of female test subjects). See Preciado, *Testo Junkie*, 177.

<sup>19</sup> As described by the activist collective Transhackfeminist: “performative tactics are actions, practices, and/or projects that activists undertake to raise consciousness, bring political issues to the fore, prefigure the world they want to live in, and reframe or disrupt dominant narratives in creative ways.” See “Transhackfeminist Convergence Report,” *Transhackfeminist*, January 25, 2015, <https://transhackfeminist.noblogs.org/post/2015/01/25/a-transhackfeminist-thf-convergence-report>.



# Adult Contemporary: When Genre Exceeds Form

—Kari Rittenbach

French poetry is looking  
for a way out of “French poetry.”  
—Charles Bernstein<sup>1</sup>

A good choice of format can yield a large audience and high  
advertising revenue, but it is difficult to find a format that appeals  
to a large audience and is not already used.  
—Henrich R. Greve<sup>2</sup>

Let me hear you say you’ll never leave me, baby  
Until the morning light  
—Keith Sweat, “Make It Last Forever,” 1987

At what point during the previous century did all artistic production coalesce into a uniform mode—one that is, despite variations in size, medium, language, point of origin, style, content, scale, or material—principally, and in fact exclusively, indexed by the “contemporary” moment of late capitalism? Despite isolated and intermittent challenges as to whether a particular painting or sculpture, found object or readymade, ephemeral gesture or digital sketch, spontaneous social performance (or only its rumor) even belongs to the category of art at all—a question inflected by the aesthetic ambivalence historically indebted to Marcel Duchamp—anything that eventually qualifies as such is thereafter always-already a work of *contemporary art*.

Thus the patronizing and easily parodied story of the unwitting cleaner who disposes a certain portion of the faux-grimy rubbish-assemblage at the end of a late-night custodial shift in the regional Kunsthalle, to the absolute horror of the exhibitions manager and the delight of the indie cinema audience. Even this minor parable mirrors the structure of the information society today and its premium on insider knowledge—the ability to instantly recognize or properly attend to those categories that arbitrarily hold value (here, the scatter-art installation). By comparison, during the modern period abstract expressionism was dismissed as painterly deskilling, a sloppy practice that might well be proficiently aped by any man, child, or other marsupial. (*I could do that.*) The time span between each banal punch line marks the difference between contemporary art’s rapid consolidation as a diffuse yet distinct genre, and its prior form as a clear conceptual gesture or

<sup>1</sup> Charles Bernstein, “Thinking I Think I Think,” *With Strings* (Chicago: University of Chicago Press, 2001), 3–5.

<sup>2</sup> Henrich R. Greve, “Patterns of Competition: The Diffusion of a Market Position in Radio Broadcasting,” *Administrative Science Quarterly* 41 (1996): 40.

physical manifestation of some artistic action, sometimes even made by hand (i.e. the singular artwork). Beyond its non-medium-specific material condition, then, contemporary art endures as a kind of audience filtration system—even after correcting for class privilege—distinguishing those who, for various reasons, support its cultural significance; from those who view it as a potentially robust asset class; from those who just don’t “get it.”

The latter aversion to contemporary art, often ascribed to its general obscurity or illegibility without much consideration for the closely networked world of its social production, or historical particularity, likely has more to do with its absurd capital valuation—its twenty-first century arrival as full-blown cultural industry. Disseminating globally through biennials, fairs, and ever “new markets”—across time zones that more or less trace the advancing global economic participation of BRIC (Brazil, India, Russia, China) and MINT (Mexico, Indonesia, Nigeria, Turkey) countries, and regions with significant state support for culture as a development strategy (Singapore, Qatar)—the ongoing appeal of contemporary art paradoxically seems to be, much like film noir or sci-fi, its unmistakable *genre familiarity* regardless of any formal heterogeneity: *This is so contemporary*. Even in “exotic” or merely incongruous locations, the contextual deracination of the white cube—or, alternatively, recuperated postindustrial factory complex—proffers a conventional and by-now soothing aesthetic via highbrow experiential continuity: culture in an easily digestible form. The persistence of institutions and (mostly social-democratic) government initiatives in mobilizing the popular mood for contemporary art—from the top, down—has gone some way in converting the skeptical faction of its hypothetical audience to at least view public manifestations and major museum exhibitions as elevated forms of entertainment, if not merely casual social-media opportunities, touristic events, or crucial (however airless) settings for heterosexual courtship. As Suhail Malik suggests, contemporary art “proceeds by a kind of ... resource extraction appropriate to the formation of a comprehensively global culture in which no place and no

time are fundamentally strange to any other. It is an operative proto-universalism.”<sup>3</sup> Taken together, this ideological synchronicity of all places and all times produces a “now” that is fundamentally opposed to Benjaminian *Jetztzeit*, precisely because it is predictable, and already subordinated to the regime of further accumulation.

What does it mean to live and work under the glaring constraints of this particular period of time—whose interminable contemporaneity promises no future that has not already been bought and sold—from a chronological as well as a practical point of view? Can “art” as such be recovered from its moment? Malik’s technically thoroughgoing analysis of contemporary art links its recent metastasization to three key historical developments within the last fifty years: 1) the power shift from Paris to New York in Western art in the postwar era, at the height of US dominance; 2) the shift from the Cold War era to the “state-market nexus of globalization” through the 1990s; 3) the reorganization and dissolution of states in East Asia and Eastern Europe after the fall of the Soviet Bloc. And while he stresses contemporary art’s friendly parity with the broader neoliberal restructuring of the global economy, neither does he imply an exact uniformity.<sup>4</sup>

Almost two decades ago, these transformations were observed much closer to the center of the nascent global art scene, when the renovated Tate Modern Turbine Hall had first opened in London:

One reason the so-called young British artists have died a death over the past year or two is that Tate Modern is so official, so much an arm of the state ... The oppositional element to cutting-edge art was partly pitched against the cultural conservatism of [Margaret] Thatcher and [John] Major, but also partly against the stuffiness of the art institutions themselves ... That art no longer has anything to turn against.<sup>5</sup>

Remarkably, youth—in terms of the still living, now mature YBAs—then maintained a romantic cast of rebellion. But it is difficult to identify any grief for actually existing punk (the attitude, not the style) among the young artists active today, who more or less entered the scene after art had achieved its contemporaneity, and so were readily inter-

<sup>3</sup> Suhail Malik, “When is Contemporary Art?” in *Former West: Art and the Contemporary After 1989*, ed. Maria Hlavajova and Simon Sheikh (Cambridge, MA: MIT Press, 2017), 134.

<sup>4</sup> *Ibid.*, 128.

<sup>5</sup> Mignon Nixon, Alex Potts, Briony Fer, Antony Hudek, and Julian Stallabrass, “Round Table: Tate Modern,” *October 98* (Autumn 2001): 25.

pellated by its institutional machinery. Distinguished by generic census data—the accident of birth year—rather than by virtue of a situation, collective output, formal coherency, or idea, the so-called “89plus” cohort of millennial artists also conveniently calibrate the age of contemporary art, too. Prepackaged as relevant “young” artists gifted with extreme technological literacy (a kind of proto-Big Data profiling), the danger of aging into obsolescence—a hazard for any sort of hardware—remains some five years later.<sup>6</sup> On this point, Seth Price once wrote: “Why is it that some styles pass directly into legend, while others remain trapped in an awkward limbo?” (although he was referencing the “voracious synthetic mode” and heavy studio production of certain pop music trends in the late 1990s).<sup>7</sup> In a new economy that increasingly relies on self-discipline and self-production as a precarious mode of social reproduction, it is difficult to avoid becoming trapped in such a “rigid formatted groove” through naïve or nonreflexive overidentification with the system.<sup>8</sup> The pressure to differentiate both self and art beyond strictly predetermined lines is not without consequence, either, forcing the perverse ahistorical now-time of global digital connectivity/accessibility into a Pandora’s box-like bogeyman: “Choice in such an expanded field is both effortful and anxiety inducing. Why not instead let a genius algorithm or recommendation engine efficiently narrow down what to play and whom to date?”<sup>9</sup> Or, for that matter: what to do, and what to make? Here the consolation of contemporary art returns in a colorfully coated aluminum surface, UV-printed and die-cut honeycomb panel, readymade chandelier sculpture, or once again, the scatter-art installation: things that might already be considered “art.”

How could a singular act of dissent, or even consistent trolling, finally draw the curtain on the contemporary? If generated from an entirely different idiom—a true “outside”—would the gesture simply pass, unnoticed? Even Malik concludes his pessimistic report in a wildly utopian key: “to cast [contemporary art] and its presently prevailing global ubiquity in a future past, into a history, it is necessary that *art* must exit *contemporary art*.”<sup>10</sup> The only viable solution, then, is for art to turn against itself.

<sup>6</sup> The term “89plus” was introduced by Simone Castets and Hans Ulrich Obrist at a panel for the Digital Life Design (DLD) conference in Munich, January 2013.

<sup>7</sup> Seth Price, “Journalistic Approach to New Jack Swing,” *Sound Collector Audio Review* 3 (2003): n.p.

<sup>8</sup> Keith Negus, “Plugging and Programming: Pop Radio and Record Promotion in Britain and the United States,” *Popular Music* 12.1 (1993): 61.

<sup>9</sup> Paul Allen Anderson, “Neo-Muzak and the Business of Mood,” *Critical Inquiry* 41 (Summer 2015): 826.

<sup>10</sup> Suhail Malik, “When is Contemporary Art?,” 137. Emphasis added.

It was Walter Pater’s nineteenth-century encounter with the School of Giorgione that led him to consider music the *ne plus ultra* art form, despite the “peculiar and untranslatable sensuous charm” of both painting and poetry also.<sup>11</sup> Writing after the era of rock music, however, the late Mario Perniola discredited the implied humanism—and thus artistic character—of sound:

Beside the neutral excitement of drugs, sci-fi futurism, and the radical exteriority of the look, rock music constitutes another fundamental aspect of impersonal feeling in our time.... it is necessary to free oneself of the sentimental conception of music, which considers it as the expression of an emotional interiority, and from the vitalistic one which sees in it the animal cry, the spontaneous manifestation of natural existence.<sup>12</sup>

This latter-day perspective hews closely to the experience of digitally diffuse culture in the present moment, while Pater’s analogy suggests a belated case study in genre—contemporary art qua contemporary music—here specifically borrowed from the US *Billboard* charts.

Since 1936, *Billboard* magazine has published a weekly list of popular singles or albums in the United States and other markets. Although now incorporating data from digital platforms (YouTube, Spotify) in its listings, the charts were originally based on distinctive airplay-only radio formats that categorized music by genre (as well as controlling for announcer style, hour of programming, commercial material, etc.) in order to deliver a particular demographic to advertisers: “music programming is the ‘means to the production of radio’s real commodity—the audience—to be sold to advertisers in exchange for revenue to the broadcasters.’”<sup>13</sup>

In a long essay in *American Music*, Keir Keightley describes the transformation of radio formats after the overwhelming teen fans of Rock alienated audiences in different age brackets, effectively ending the “easy listening” chart and the era of the “one-size-fits-all” broadcast:

[It] is worth charting the history of *Billboard*’s various attempts to name adult-oriented music. While we do so, please bear in mind that the *Billboard* adult chart with the longest-lasting name, the

<sup>11</sup> Walter Pater, *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*, ed. Donald L. Hill (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1980), 130.

<sup>12</sup> Mario Perniola, *The Sex Appeal of the Inorganic: Philosophies of Desire in the Modern World*, trans. Massimo Verdicchio (London: Continuum, 2004), 65.

<sup>13</sup> Negus, “Plugging and Programming,” 57.

one that “stuck” so to speak and effectively ended the search for a name, was the only one to finally and explicitly identify the market: “Adult Contemporary,” a chart that has run from 1979 to the present day.<sup>14</sup>

The “Adult Contemporary” (AC) genre consists of “soft” rock and predominantly vocal music that combines elements of Contemporary Country, Smooth Soul, and Smooth Jazz. Its target audience is between 25 and 54 years old, with a distribution of mostly women.<sup>15</sup> Although later differentiating still further—into Lite Adult Contemporary, Soft Adult Contemporary, Adult R&B, Urban Adult Contemporary—a subjectively chosen example of the genre, here, would be Toni Braxton’s second single, “Un-Break My Heart” from the album *Secrets* (1996). In the accompanying music video, she croons: *Don’t leave me in all this pain / Don’t leave me out in the rain* to the comatose body of Tyson Beckford, the presumed casualty of a head-on motorcycle collision somewhere along Highway 101, likely in Malibu. Although “Un-Break My Heart” debuted on the R&B chart, in the decades since its release the single has migrated into the smooth and resilient AC category. Even despite the angst in Braxton’s deep alto riffs, her behind-the-beat phrasing is still more soothing than it is invigorating.

Paul Allen Anderson describes the more recent “popularity of user-interface music streaming” as both exemplary of “the historically specific tonal and affective worlds within which web-dependent cognitive laborers and others presently live” and the often unacknowledged legacy radio formats that playlist-oriented sites rely on as much as—if not more than—algorithms and user data analysis.<sup>16</sup> Through critically examining the diffusion of digital music (loosed from the LP and other physical containers) in workplaces and “aggressively stage-managed destination stores” for targeted psychological mood enhancement, he observes: “For many adults, deliberate musical listening is mostly nostalgic listening ... [which] reinforces positive and ego-fulfilling thoughts.”<sup>17</sup>

<sup>14</sup> Keir Keightley, “Music for Middlebrows: Defining the Easy Listening Era, 1946–1966,” *American Music* 26.3 (Fall 2008): 322.

<sup>15</sup> Negus, “Plugging and Programming,” 58.

<sup>16</sup> Anderson, “Neo-Muzak,” 815.

<sup>17</sup> *Ibid.*, 835.

While there are many differences between the current, perhaps even unbearable, condition of contemporary art as a pervasive, Muzak-like *genre* and the more obviously market-driven differentiated audience of contemporary music, there is nevertheless a certain relief in the lack of edginess and straightforward maturation offered by the “Adult Contemporary” format. Consider, for example, contemporary art’s cyclical repetition of aesthetic styles and historically familiar formats as somehow akin to “nostalgic listening.” Or its unmistakable “impersonal feeling,” general lack of vigor, aversion to the idea of pain, and after-the-fact tempo—that is, its cool distance from the very issues that define our era. Is it, finally, possible to imagine that contemporary art may have aged out of its own (universalized) temporality?

Instead of agonizing over an improbable exit strategy, then, perhaps we need only expropriate the (little) time left behind, from within the contemporary itself: to recuperate a more radical, less functionary form of art that means something beyond its now-ness or temporal currency—and for decidedly less “adult” purposes.

How high is your rent?  
If art is the highest  
and most honest form  
of communication of  
our times and the young artist is no longer able  
to move here to speak  
to her time ... Yes, I could,  
but that was fifteen years ago  
—Eileen Myles<sup>18</sup>

<sup>18</sup> Eileen Myles, “An American Poem,” *Hatred of Capitalism: A Semiotext(e) Reader*, ed. Chris Kraus and Sylvère Lotringer (New York: Semiotext(e), 2001), 25–33.

# Quand'è l'ultima volta che hai sorseggiato il tè dal piattino?

—Mira Asriningtyas

Il tempo è transitorio. Siamo eterni:  
Strappiamo secondi, uno ad uno, disponendoli come fiori  
Finché un giorno dimentichiamo il perché.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Sapardi Djoko Damono, «Time is Transient», in *Before Dawn*, trad. John H. McGlynn, Lontar Foundation 2012, pag. 108.

<sup>2</sup> Rudolf Mrazek, «Memory, Imagination, and Nation», discorso d'apertura all'Equator Symposium, Yogyakarta Biennale, novembre 2014.

Mi piace pensare al mio tempo in Italia come ad uno spazio percorribile. Mentre ero in viaggio, lontana mezzo mondo da casa, la mia data di arrivo è diventata un punto di partenza, il calendario un «luogo» da esplorare, e la mia data di partenza il traguardo. Il viaggio si è trasformato – quasi assomigliandole – in una città con tranquille passeggiate, confini e fermate lungo una strada a senso unico durata tre mesi. La mappa di questa città si traduce in un itinerario del calendario di Google che non solo indica il giorno e il mese, ma ti dice anche cosa fare, dove andare, e chi incontrare, il tempo e il luogo: semplice ed efficiente. In questo caso, i tragitti erano segnati dalle settimane, e i giorni, tradotti in un massimo di cinque diversi punti d'incontro tutti appuntati su una mappa digitale, con le città che consistevano in: visite in studio (30 minuti × 6 artisti)/giorno + incontri (1 ora × 3 istituzioni d'arte)/giorno + pranzi (1 ora; 2 nei giorni migliori) + presentazioni varie durante i pasti, oltre al tempo «libero» (il tempo perso durante i brevi spostamenti tra una riunione e l'altra, o il panorama visto dalla finestra di un taxi contavano come giro turistico). Il tempo non può essere sprecato. Di tanto in tanto si riesce a raccogliere qualche souvenir: dalla strada, da un incontro, dalla fattoria nei pressi di un vulcano attivo, dalla barca, dal castello, dal museo, dal garage o dall'acquedotto. Mi succede che durante questi momenti, il tempo e lo spazio si fondono fisicamente, condensandosi in una lunga strada a senso unico (limitata dal tempo) che si confonde dentro e fuori il panorama lungo il percorso mentre le orecchie tappate, improvvisamente si stappano liberandosi dalla pressione dell'aria che cambia più velocemente della pausa tra due frasi. In questi momenti, invece di trasformarsi in uno spazio percorribile, il mio tempo in Italia diventa quello che Mrazek chiamava un «paesaggio dell'oblio»: <sup>2</sup> un'omogeneità geometrica dove, probabilmente per paura di deviazioni o per limitata capacità di movimento, ci si muove costantemente in avanti e sufficientemente veloce da non dover volgere lo sguardo indietro.

A fine giornata, il calendario di Google svolge la sua funzione massima di strumento per ricordare. Una mappa di tre mesi registrata su un calendario online condivisibile.

A volte, guardando fuori dalla finestra, provo invidia verso una strada con un percorso panoramico più lungo, con un ritmo più quotidiano, e un andamento più lento. È la questione tra tangenziale o vicolo, fra lato destro (fermo in piedi) o sinistro (in movimento) di una scala mobile trafficata. Queste due temporalità condividono un unico paesaggio urbano: il tempo (o la mancanza di esso) del visitatore e il tempo, apparentemente abbondante, della gente del posto. Spesso, durante le riunioni, il tempo mostra la sua qualità elastica. Per chi ospita, è dilatabile. Per il visitatore, può essere rigido e limitato come per noi che freneticamente corriamo da una riunione o da un treno all'altro. Tra le visite migliori ci sono quelle che si svolgono lentamente, permettendoci di approfondire la conversazione invece di cercare di capire tutto ad un primo sguardo. Il tempo sembra più abbondante e libero dall'altra parte della strada, dove non c'è il vincolo di una programmazione serrata che mette a dura prova la resistenza umana, mentre lungo il percorso della maratona bisogna attingere a ingenti riserve di energia e gestire il tempo in modo efficiente. Ma si tratta di una lettura veritiera? L'altro lato della strada offre davvero un percorso panoramico più lungo, o il preconconcetto che ho dell'Italia mi offusca la vista, dipingendo di rosa il finestrino del veicolo che tristemente, e in fretta, mi trasporta?

#### «Che ora è adesso?». Sulle temporalità turistiche e locali

Per molto tempo l'Italia è stata per me un'idea: un concetto che ho instancabilmente esplorato nella mia testa attraverso dipinti, libri, cucina e cinema. Per me l'idea del tempo in Italia sembrava dilatabile. La cena si svolge lentamente, nell'arco di diverse ore. Cibi stagionali, colorati e appetitosi sono da gustare quasi religiosamente. Dopo di che le case vengono abbandonate per la classica passeggiata, mentre si cammina mano nella mano parlando di tutto e niente. La vita, al suo meglio, è circondata da paesaggi mozzafiato e da una storia ed una cultura straordinariamente ricche,

dove il calore della gente corrisponde a quello generoso del sole. Per me, l'Italia sembrava essere più di un marchio di qualità, rappresentava uno stile di vita, e mi stava offrendo la possibilità di un viaggio, sia interiore che nel territorio. Se qualcosa dovesse mai deluderti, «In Italia almeno avrai sempre l'Italia».<sup>3</sup>

La mia visione iniziale – la prospettiva di fare il Gran Tour dell'Italia, insieme a tutti i suoi stereotipi – è stata abbandonata molto presto, quando mi sono trovata a girare il paese a un ritmo esorbitante. Il bellissimo paesaggio si era trasformato in una macchia sfocata lungo la strada, il cibo mangiato in fretta, e soprattutto, il dover paracadutarmi qua e là mi ha fatto mettere in discussione la visione occidentalista del «tempo italiano». Come la stessa espressione suggerisce, questa nozione implica provincialismo, appiattendolo la complessità dell'Italia al livello di un qualsiasi altro luogo pittoresco dove il tempo si è fermato e la modernità non è ancora arrivata. Questa visione romantica (se non esotica) del tempo mi mette nella posizione comica e imbarazzante del turista alla guida di uno scooter che sveglia un contadino intento a farsi una dormitina in un campo, per chiedergli che ore sono, e lui gli risponde, in maniera precisa, solo dopo aver toccato le palle del suo asino (*Le Barzellette*, 2004).<sup>4</sup>

Provenendo da una città che è diventata una delle principali mete turistiche in Indonesia, ho iniziato a tracciare paralleli tra gli stereotipi turistici. La mia città natale, Yogyakarta, è una città notoriamente lenta con abitanti ospitali e di buon umore. È nota per la sua qualità di vita rilassata, la tolleranza, la cultura, e la natura lussureggiante della regione circostante. La presenza di molti siti archeologici, e un regno ben gestito da un sultano rispettato non fanno che confermare la reputazione di Yogyakarta come città culturale, dove la dolcezza si aggiunge non solo al cibo, ma anche alla vita.

Prendiamo il tè, per esempio. Il modo tradizionale di servire il tè a Yogyakarta è conosciuto come *Nasgitel*: un tè dolce, forte e aromatico viene servito bollente, in modo da fornire tutte le piacevoli qualità della vita: equilibrio, dolcezza, amarezza, e il valore del tempo. L'aroma rappresen-

<sup>3</sup> Rob Hamelijncx e Nienke Terps, «Italian Conversations: Art in the Age of Berlusconi», *Fucking Good Art* #29, NERO, 2012, pag. 5.

<sup>4</sup> Carlo Vanzina, «How To Tell The Time in Italy», da *Le Barzellette*, 2003. Video, 1:04. <https://youtu.be/fvB3Uvdggs>.

ta il piacere dei sensi, l'amarezza del primo sorso simbolizza il duro lavoro che deve essere fatto prima che il cristallo di zucchero si scioglia e gradualmente addolcisca il tè. Si serve molto caldo perché richiede tempo per essere assaporato: lentamente, pensosamente, mentre si raffredda. È qui che la conversazione inizia a fluire, come una danza, mentre si aspetta che il tè si distenda, anche se non si vuole che diventi freddo. E per evitare una miscela di tè troppo dolce sul fondo del bicchiere, è necessario ricordarsi di mescolare anche durante le chiacchiere o mentre si è in profonda contemplazione. Mentre si mescola e pian piano si scioglie il cristallo di zucchero, è necessario occasionalmente testare il tè con un cucchiaino. Una volta raggiunto il grado di dolcezza adatto al palato, è possibile rimuovere ciò che rimane del cristallo e metterlo da parte sul piattino per consumarlo successivamente (come una caramella!). Quando ero più giovane e impaziente, c'era un altro modo per assaporare questo tipo di tè: 1) Separare il bicchiere dal piattino; 2) Versare una quantità di tè appena sufficiente sul piattino; 3) Soffiare con attenzione per raffreddare il tè e sorreggerlo direttamente dal piattino con le labbra; 4) Aggiungere man mano un po' più di tè, e goderselo come se si trattasse di un rituale. Questo metodo alternativo può sembrare più laborioso, ma permette di iniziare a bere il tè immediatamente. Non ricordo l'ultima volta che ho bevuto il tè in questo modo così solenne e cerimonioso.

Vivere a Yogyakarta non solo è conveniente, ma offre anche un'alta qualità di vita. La città promette più tempo, tranquillità e una comunità molto unita. Artisti provenienti da altre città si trasferiscono a Yogyakarta sia per il comfort sia per la dinamica scena dell'arte contemporanea, che attira curatori, ricercatori e artisti internazionali facilmente affascinati dai collettivi e spazi d'arte autogestiti. I modelli fai-da-te alla base delle principali istituzioni artistiche e l'ambiziosa biennale della città entusiasmano i professionisti dell'arte di tutto il mondo che studiano la possibilità di realtà organizzative autonome quando il sostegno statale viene a mancare. In generale, è facile romanticizzare Yogyakarta attraverso la narrazione della lentezza e della qualità della vita. La città ha visto una gentrificazione

significativa con la crescita esponenziale di coffee shop, boutique hotel, fornitori di cibo di strada oscenamente alla moda, pacchetti turistici *all-inclusive* di stampo culturale, e molto altro. La fiera d'arte indipendente ARTJOG è nota non solo per il fatto di presentare gli artisti direttamente sul mercato senza la rappresentanza di gallerie, ma anche perché fa in media dai 1.500 ai 2.500 visitatori appassionati d'arte al giorno. La combinazione fra attrazioni culturali, cultori dell'arte contemporanea, e sviluppo urbano ha lentamente cambiato il volto di Yogyakarta. Invece di andare in bicicletta, la popolazione locale si trova nel traffico congestionato dalle troppe auto, bus turistici e moto, che inquinano, creano un ambiente ostile, e peggio ancora: infrangono la promessa di un tempo di qualità.

Promesse fatte e promesse infrante, ancora una volta, nel caso della scena artistica contemporanea. Con l'aumentare del numero di attori internazionali dell'arte che entrano ed escono da Yogyakarta, la richiesta di condividere l'esperienza di creare una struttura per un'organizzazione artistica autonoma e per la collettività – o un approccio profondo alle questioni sociopolitiche – si traduce in lavoratori d'arte iper-mobili e sempre in viaggio. Anche se l'invito a partecipare a residenze o tenere un talk all'estero non è una novità nel panorama artistico indonesiano, il crescente interesse globale richiede una performance costante da parte dei professionisti dell'arte. E così gli artisti e i curatori attualmente «richiesti» spesso si incontrano a Tokyo, Berlino, Sydney, Seoul, Londra o Amsterdam. La loro presenza nella scena artistica di Yogyakarta è disseminata nel tempo, tra viaggi, assenze e ore dedicate al *nongkrong* (stare in compagnia di amici) – come parte del sistema. Sette anni fa, un artista poteva essere facilmente trovato presso lo studio di un altro artista, intento a passare la giornata a parlare di arte, politica, questioni sociali e pettegolezzi. Oggi invece, gli artisti devono trovare il tempo per quello che una volta era un'attività fortuita. A questa iper-mobilità appartiene anche una certa fluidità nel parlare un inglese artistico/internazionale, che con i suoi gerghi e i suoi termini alla moda, porta a compiere un passo scivoloso verso una pratica artistica universalizzante

è omogenea. Allo stesso tempo, anche se una piccola parte della città è esposta a tendenze universali e discorsi globali (dalla scena dell'arte contemporanea al mercato), per il turista medio e il turista d'arte, Yogyakarta è ancora percepita come la tranquilla, rilassante, colta, e molto romanticizzata città di una volta. Sulla televisione nazionale, Yogyakarta è spesso ingiustamente descritta come un luogo dove la gente ancora indossa costumi tradizionali e il cappello conico, guida vecchie biciclette attraverso le valli del fiume e le risaie, sullo sfondo di un paesaggio montano, e che parla con un accento molto provinciale. Attraverso gli occhi del turista d'arte, le fragili strutture di supporto di Yogyakarta non sono facilmente visibili, anche se le piattaforme auto-organizzate a volte sono troppo impegnative per le singole forze che le sostengono.

Queste osservazioni mi riportano al contesto italiano, di cui parla Alessia Ricciardi: «Dal movimento pittorico della Transanguardia alla scuola filosofica del pensiero debole, dai romanzi di Italo Calvino alla semiotica di Umberto Eco, l'apparente intenzione è quella di liberare l'Italia dall'ombra del provincialismo e di mantenere la promessa di importanza universale». <sup>5</sup> Nel caso dell'Italia e di Yogyakarta, dunque, bisogna essere più che un turista per vedere oltre la rappresentazione idealizzata.

**«Chi ha tempo per la poesia?».**

**Il tempo (e la mancanza di esso)**

Uscire dall'ombra del provincialismo ed entrare sulla scena artistica globale: la velocità, l'itinerario sovraccarico e la mancanza di tempi morti sono il prezzo che alcuni di noi sono disposti a pagare. Passando da un fuso orario all'altro, tra sonni interrotti dal jet-lag e il cercare di recuperare messaggi sparsi su tre fusi orari diversi, dobbiamo sempre essere pronti a fare, parlare la stessa lingua e rimanere ispirati. In un sistema che pone l'accento sulla realizzazione personale, l'essere sempre impegnati diventa più di uno stile di vita: è un punto di orgoglio, una promessa di gratificazione imminente, una conseguenza. Brigitta Isabella del Centro Studi Culturali KUNCI affermò che l'iper-mobilità può precedere la mobilità sociale: passare dal locale all'in-

<sup>5</sup> Alessia Ricciardi, *After La Dolce Vita: A Cultural Prehistory of Berlusconi's Italy*, Stanford University Press 2012, pag. 19.

ternazionale, ampliando la propria rete può aumentare il proprio valore sociale ed il proprio capitale. Eppure, nel peggiore dei casi di iper-mobilità, un artista «nomade cosmopolita» può facilmente perdere il riferimento a qualsiasi condizione materiale, a ciò che viene speso e a ciò che viene guadagnato. Per i nomadi cosmopoliti che abbandonano un paese per l'altro, il «pubblico» è un concetto astratto che è sia internazionale che vuoto, composto solo da chi legge una proposta di progetto e una lettera di motivazioni. <sup>6</sup> Questo continuo essere in movimento e la sensazione di disconnessione possono essere disorientanti e farci sentire soli, anche se la velocità a volte può creare un senso di amnesia che stordisce e aiuta a dimenticare.

Ma che dire dei continui stimoli positivi, dell'esposizione infinita a opere d'arte, alle idee, al confronto con l'ennesima mente brillante di un altro artista? È così stimolante che non si ha il tempo per annoiarsi. In *The Burnout Society*, Byung-Chul Han descrive il lato oscuro della società della prestazione, e come la condizione psichica dominata da un'eccessiva positività porti di fatto alla stanchezza solitaria. <sup>7</sup> Proprio come tutte le prelibatezze della cucina italiana, è meglio prendere tutto con moderazione, anche la bellezza e il piacere.

Poco tempo dopo che il fotografo emergente Ren Hang si suicidò, *Vice Australia* ha pubblicato un articolo sul genio tormentato: «L'immagine dell'artista tormentato è resiliente e, troppo spesso, romantica. Il dolore di coloro che conducono una vita creativa è presentato in modo diverso dagli altri. Quando un contabile è depresso, è psicologia; quando un artista è depresso è poesia». <sup>8</sup> La normalizzazione e la romanticizzazione della lotta mentale dell'artista o dell'opera d'arte può essere attribuita a una più ampia ignoranza delle strutture sistemiche alimentate da cattive condizioni di lavoro e dall'autosfruttamento senza la promessa di stabilità finanziaria. Quando agiremo collettivamente per combattere finalmente questa stanchezza solitaria globale, attraverso la solidarietà e le credenze comuni, per cambiare il sistema dal basso verso l'alto? La scena dell'arte contemporanea gira intorno a un ciclo infinito: il duro lavoro aumenta la domanda, la domanda porta a

<sup>6</sup> Brigitta Isabella, *Mobilitas Seniman Gelandangan Kosmopolit dan Strategi Kebudayaan Kita (The Mobility of Cosmopolitan Nomads and Our Cultural Strategy)*, intervento dell'autrice, Artist Job Fair, Cemeti Institute for Art and Society, Yogyakarta 2017.

<sup>7</sup> Byung-Chul Han, «The Society of Tiredness», *The Burnout Society*, trad. Erik Butler, Stanford University Press 2015, pag. 31.

<sup>8</sup> Wendy Syfret, «We Need to Talk about Art's Obsession with the "Tortured Genius"», *I-D/Vice*, 28 febbraio 2017. [https://i-d.vice.com/en\\_au/article/8xgjek/we-need-to-talk-about-arts-obsession-with-the-tortured-genius](https://i-d.vice.com/en_au/article/8xgjek/we-need-to-talk-about-arts-obsession-with-the-tortured-genius).



pressioni per la produttività e l'iper-mobilità, che poi causa l'esaurimento e il dolore che vengono nuovamente riciclati come materie prime: una capitalizzazione del tema stesso. Bisogna sempre mettersi in discussione per mantenere il senso critico, tuttavia è necessario essere abbastanza agili da muoversi tra la leggerezza e il peso del mondo di oggi. Per restare nel circuito e partecipare alla scena artistica globale è necessario mantenere standard personali eccessivamente elevati.

La domanda è: cosa si guadagna? Capitale culturale, gratificazione sociale, un po' di soldi – o di sostentamento – fino all'arrivo del prossimo invito, o la possibilità di lottare per una causa in cui si crede, per le persone con cui si è più empatici? Avere il privilegio di andare più in profondità e rimanere più a lungo, significa quindi dover lavorare a un secondo o terzo progetto anche solo per permettersi il tempo? Continuare a parlare di esaurimento, dolore, mancanza di tempo e di qualità nella vita di un artista ci porterà da qualche parte oltre a essere un puro esercizio intellettuale? Individualmente, si può decidere di fare un passo estremo e ritirarsi in capo al mondo, una meritata pausa, oppure rendere la cura di sé una dichiarazione politica attiva.

Tale sciopero personale può cominciare con il semplice atto di rubare il tempo e renderlo completamente tuo. Durante il mio soggiorno in Italia, ci sono stati momenti in cui l'andamento veloce attraverso il «paesaggio dell'oblio» apriva un passaggio segreto verso una riserva di tempo parallelo inaspettata, dove la giornata sembrava allungarsi, e c'era tempo in abbondanza. Piuttosto che una semplice deviazione dalla strada a senso unico, la sensazione di questo tempo alternativo indugiava e non erano necessari strumenti digitali di memoria, anche quando questo momento passava. Così come ci sono molti modi per trascorrere il tempo, ci sono molti modi per bere il tè. Sorseggiarlo dal piattino può essere più laborioso e un po' disordinato, ma si può iniziare a bere subito (e provare un brivido nel farlo). L'altro metodo richiede attesa, che prende il tempo necessario per una conversazione occasionale. Sorprendentemente, entrambi hanno la stessa dura-

ta dall'inizio alla fine, come nel caso della temporalità alternativa. I giorni passano. Ma quando prendiamo tempo per la poesia, cominciamo a sognare la rivoluzione.

<sup>9</sup> Damono, «Time is Transient», pag. 108.

«Ma il tempo è transitorio,  
non è vero?», tu chiedi.  
Siamo eterni.<sup>9</sup>

# Lavorare un turno doppio: la biopolitica del tempo ormonale

—Nora Heidorn

Produttività, gestione del tempo ed efficienza sono molto più di semplici ideali o strategie capaci di mettere in relazione la nostra vita lavorativa con l'economia capitalista. Da quando sono stati inventati gli ormoni sintetici negli anni cinquanta, i prodotti farmaceutici hanno permesso di applicare, attraverso la gestione ormonale, l'ideale ormai universale di produttività al corpo al lavoro. Mi permetto di sottolineare come il «tempo ormonale» (per esempio, cicli mestruali, sbalzi d'umore, livelli energetici, capacità riproduttiva, processi di invecchiamento) si comporti come un nuovo strumento biopolitico per gestire la produttività delle popolazioni, principalmente attraverso la sorveglianza e la pianificazione.

L'espressione «corpo che lavora» descrive il corpo nella sua duplice funzione: lavorare per guadagnare e consumare beni, oltre che a produrre la prossima generazione di lavoratori. Sebbene sia i corpi maschili che quelli femminili debbano essere considerati riproduttivi in termini biologici, culturalmente, i ruoli della riproduzione biologica e della cura della prole sono stati assegnati alle donne nelle società occidentali (e in molte altre). L'attenzione medica, politica, culturale e aziendale riguardo alla gestione della riproduzione si è concentrata principalmente sulle donne, riflettendo e simultaneamente generando questa realtà.

Le nuove biotecnologie, compresi gli ormoni sintetici, non si limitano a «liberare» le donne dai vincoli biologici legati all'aver un figlio (il famoso orologio biologico o la necessità di un rapporto eterosessuale). Al contrario, lo sviluppo e l'applicazione di tali tecnologie *enfaticizzano* il ruolo riproduttivo delle donne. Come spiega Nelly Oudshoorn, teorica della salute e della tecnologia, «con l'introduzione del concetto di ormoni sessuali, gli scienziati hanno esplicitamente collegato le funzioni riproduttive delle donne con la pratica di laboratorio».<sup>1</sup> Inoltre, terapie ormonali sempre più comuni, tra cui la «fecondazione in vitro, la terapia ormonale sostitutiva [...] la pillola contraccettiva, oltre alla vasta gamma di contraccettivi per le donne, hanno messo in evidenza il distinto ruolo riproduttivo delle donne e quindi designato il corpo femminile come *un sito naturale di intervento*».<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Nelly Oudshoorn, *The Male Pill: A Biography of a Technology in the Making*, Duke University Press 2003, pag. 4.

<sup>2</sup> Ivi, enfasi aggiunta.

Come teorizzato da Michel Foucault, il regime della biopolitica ha come scopo quello di amministrare, ottimizzare e moltiplicare la vita e tutti i suoi processi. Esso descrive la forma di gestione alla radice della governamentalità moderna. Le pratiche governative di pianificazione, o biopotere, sono dirette verso il corpo individuale, che contiene «la meccanica del vivente» e serve:

da supporto ai processi biologici: la proliferazione, la nascita e la mortalità, il livello di salute, la durata di vita, la longevità con tutte le condizioni che possono farle variare; la loro assunzione si opera attraverso tutta una serie d'interventi e di controlli regolatori: una bio-politica della popolazione.<sup>3</sup>

Nel nostro caso la biopolitica offre un quadro critico per analizzare le strutture di potere e le tecnologie che agiscono sul corpo riproduttivo, in ultima analisi per ottimizzare e garantire la sua (doppia) produttività nell'economia attuale.

## Il «Panopticon chimico»

Attraverso l'analisi di Foucault del Panopticon di Jeremy Bentham (1786) – un modello di prigione di stampo illuminista, applicabile anche a strutture ospedaliere – Paul B. Preciado ha recentemente sviluppato il concetto di biopotere in un contesto transfemminista. Nel suo *Testo Junkie: Sesso, Farmaci e Biopolitica nell'Era Farmacopornografica*, Preciado confronta la forma fisica dell'architettura carceraria di Bentham con il meccanismo legato all'auto-regolazione (self-control) che negli anni Sessanta entrò fra le mura domestiche con il nuovo packaging della pillola contraccettiva. All'epoca, il porta-pillole anticoncezionali della DialPack era «il farmaco più facilmente riconoscibile sul mercato».<sup>4</sup> Preciado porta l'attenzione sulle sorprendenti somiglianze tra il design circolare del portapillole e l'architettura disciplinare del Panopticon, entrambi «dispositivi performativi» che «automatizzano il movimento, controllano lo sguardo, programmano l'azione e ritualizzano le pratiche corporee quotidiane».<sup>5</sup> Essendo diffuso e molecolare, il controllo farmaceutico è molto più difficile da individuare rispetto a quello esercitato dalle gerarchie governative del Panopticon di Bentham. Tuttavia,

<sup>3</sup> Michel Foucault, *La volontà di sapere. Storia della sessualità 1*, trad. Pasquale Pasquino e Giovanna Procacci, Feltrinelli 2013.

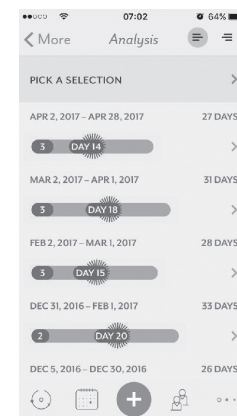
<sup>4</sup> Paul B. Preciado, *Testo Junkie: Sex, Drugs, and Biopolitics in the Pharmacopornographic Era*, The Feminist Press 2016, pag. 197.

<sup>5</sup> Ivi, pag. 204-205.



Publicità Ortho-Novum, 1963.

Screenshot dell'App per iPhone Clue fatto dall'autrice, 2017.



Preciado giunge all'affascinante (e inquietante) conclusione che dovremmo considerare la pillola contraccettiva come «un personale panopticon chimico: leggero e portatile, in grado di cambiare il comportamento, programmare un'azione, regolare l'attività sessuale, controllare la crescita della popolazione e la purezza razziale, e ridisegnare l'aspetto sessuale (nel ri-effeminarlo sinteticamente) del corpo che la assume».<sup>6</sup>

Nell'analizzare la forma e la funzione del DialPack, Preciado spiega come il rapporto fra individuo e potere sia più complesso rispetto al binomio dominazione e oppressione. Un numero sempre maggiore di donne scelgono di assumere prodotti ormonali, e nonostante siano a conoscenza dei loro effetti collaterali, accettano anni di depressione e ansia, libido ridotta, e l'aumento del rischio di cancro. Questa forma di controllo delle nascite e di *gestione della femminilità* è diventata una norma assoluta per le donne a partire dagli anni Sessanta: «E tutto ciò avviene liberamente, in virtù dell'emancipazione sessuale del corpo controllato».<sup>7</sup> Per Foucault, il biopotere non è antitetico al potere disciplinare ma simultaneo. Se per Foucault il Panopticon rappresenta il primo caso di studio su come il potere disciplinare agisce sul corpo, allora l'analisi del DialPack di Preciado rivela quanto la stessa logica disciplinare persista tutt'oggi – in maniera più discreta, privatizzata, individualizzata e compatta – nell'era del biopotere.

Ancora più dematerializzati sono gli onnipresenti software che oggi registrano le funzioni corporee. Le applicazioni per il ciclo mestruale e l'ovulazione come Clue, oltre all'assunzione di ormoni farmaceutici tramite pillola contraccettiva, impianti, iniezioni o dispositivi intrauterini, contribuiscono ulteriormente all'autogestione del comportamento e delle funzioni corporee. Pertanto, gli odierni strumenti digitali, ampiamente usati nel XXI secolo (Fitbit, l'applicazione iPhone Health, ecc.), continuano l'eredità di autoregolamentazione lasciata dal Panopticon e dal DialPack. In sostanza, se il biopotere produce il soggetto, allora la combinazione che chiamerò «App+ormoni», produce la femminilità contemporanea.

L'applicazione per smartphone per il ciclo mestruale

<sup>6</sup> Ivi, pag. 205.

<sup>7</sup> Ivi, pag. 207.

Clue – sviluppata dalla start-up berlinese BioWink GmbH nel 2013 – registra dati e previsioni su funzioni corporee, stati d'animo e fertilità, esattamente come tante altre applicazioni simili. Queste app possono essere interpretate come versioni digitali del porta-pillole portatile con calendario circolare integrato. Esattamente come per l'architettura del Panopticon e il design del DialPack, l'App+ormoni può essere utilizzato per spazializzare il tempo e controllare il comportamento. Nell'era del «sé quantificato» registriamo e tracciamo volontariamente i dati riguardanti la nostra attività corporea (frequenza cardiaca, passi da percorrere, ritmi del sonno, apporto calorico), sotto forma di infografiche a uso personale, in grado di autodisciplinarci. Questo tipo di «lifelogging» si basa sulla cooperazione degli utenti fra auto-regolazione (self-control) e auto-sorveglianza, come nel caso del DialPack, con la differenza che i dati corporei digitalizzati vengono sfruttati a scopo di lucro dalle aziende che li raccolgono e di cui, successivamente, diventano proprietarie. L'auto-sorveglianza alimenta quindi la sorveglianza aziendale, producendo una nuova forma di biopotere.

### Funzionamento dell'orologio ormonale

Il Panopticon è stato originariamente progettato come un'architettura industriale per monitorare e controllare il processo di lavoro in una fabbrica, come una storta di «ispettorato» sviluppato secondo il principio della produttività piuttosto che dell'internamento forzato, con l'obiettivo di sorvegliare i corpi al lavoro.<sup>8</sup> Questa massima produttività alla base della spazializzazione, sincronizzazione e disciplina del corpo al lavoro è altrettanto fondamentale per il contemporaneo strumento biopolitico App+ormoni. L'orologio è fondamentale per la gestione del lavoro post-industriale: il giorno lavorativo, il turno, il lavoro notturno, gli straordinari. Allo stesso modo, la pillola contraccettiva segue una routine coreografata da blister mensili, assunzione giornaliera, promemoria, allarmi, e dal pericolo di perdere il controllo sul proprio corpo nel dimenticare, nel perdere la cognizione del tempo o nel non seguire il ritmo.<sup>9</sup> Il design del DialPack evoca la rappresen-

<sup>8</sup> Il progetto è stato sviluppato solo più tardi, fino a diventare le famose prigioni costruite nel XIX e XX secolo.

<sup>9</sup> La pillola contraccettiva va assunta per via orale, ogni giorno, alla stessa ora. Alcune delle prime confezioni includevano una sveglia incorporata onde evitare di dimenticare l'assunzione.

tazione del tempo tipica di un orologio analogico, nel dispensare il farmaco secondo un «calendario chimico».<sup>10</sup>

La App+ormoni ottimizza l'organizzazione ormo-temporale nel gestire il lavoro e aumentare la produttività al di fuori della sfera domestica. Nonostante l'integrazione di App+ormoni all'interno della new economy, il suo focus rimane strettamente vincolato al genere.

Nella società occidentale contemporanea è sempre più importante per le donne che lavorano gestire perfettamente il proprio corpo in ogni momento, in modo da raggiungere una sorta di emancipazione dove le funzioni corporee cicliche non interferiscano mai con gli orari precari di lavoro: facendo saltare il ciclo mestruale per non avere interferenze con la scadenza di un progetto o di un viaggio d'affari, gestendo il carico di lavoro e programmando la vita sociale in base alle variazioni d'umore ormonali, regolando il consumo di carne rossa (per colmare la perdita di ferro a seguito delle mestruazioni), pianificando il concepimento con mesi o anni di anticipo per minimizzare le ricadute di un bambino sulla carriera, facendo coincidere l'ovulazione con la prossima vacanza, e così via. Questo sofisticato sistema di autogestione perenne è intimamente privato e, allo stesso tempo, universale. La necessità legata al genere di doversi autogestire attraverso protesi tecnologiche è sintomatica di come, in quanto «fattore indispensabile per lo sviluppo del capitalismo», il biopotere abbia reso possibile «l'inserimento controllato dei corpi nell'apparato di produzione».<sup>11</sup>

Sebbene la società contemporanea sia – ora più che mai – attenta al controllo assoluto della riproduzione, l'idea della «massima fertilità» persiste come essenza della femminilità. In *Future Sex*, Emily Witt scrive che sebbene «il controllo delle nascite sia l'impostazione predefinita» per la maggior parte della vita adulta nel Nord del mondo, è «il breve periodo in cui le donne inseguono la massima fertilità del loro corpo che viene spesso percepito come il loro stato “naturale”».<sup>12</sup> Il corpo riproduttivo (come macchina) in un contesto tardo capitalista, o *techno-Barbie* (per Preciado) «resta eternamente giovane e super-sessualizzato, quasi interamente sterile e privo di ciclo mestruale

<sup>10</sup> Preciado, *Testo Junkie*, pag. 198.

<sup>11</sup> Foucault, *La volontà di sapere*.

<sup>12</sup> Emily Witt, *Future Sex*, Faber & Faber 2016, pag. 195.

ma sempre pronto per l'inseminazione artificiale».<sup>13</sup> La salute della giovinezza e la conseguente capacità di essere costantemente (ri)produttive sono considerate la norma per le donne di tutte le età.

A questo ideale femminile segue la fase della vita post-riproduttiva. Come sottolinea l'antropologa Margaret Lock, la maggior parte della letteratura medica sulle donne di mezza età in Europa e Nord America «parla della fine delle mestruazioni come di un momento di perdita, di fallimento e decrepitezza».<sup>14</sup> Dalla metà del XX secolo, la menopausa è stata anche «concettualizzata come vera e propria patologia» – un'era della vita che richiede una gestione quasi costante e un regolare carburante ormonale.<sup>15</sup> Se sia i decenni fertili che quelli infertili delle donne sono gestiti a livello ormonale, allora il corpo femminile prepuberale è l'unico non medicalizzato o preso di mira dall'industria farmaceutica ormonale. Lock fornisce una analisi importante riguardo alla gestione ormonale della menopausa: «I governi hanno indirettamente sostenuto la [sua] medicalizzazione poiché preoccupati per la “responsabilità” economica dell'invecchiamento della popolazione femminile».<sup>16</sup> Avendo perso il proprio valore riproduttivo, la donna che invecchia deve essere sostenuta ormonalmente per garantire che rimanga almeno produttiva sul lavoro durante tutti i processi (più o meno naturali) che il suo corpo può subire.

Per garantire che lo sfruttamento economico e la funzione riproduttiva delle donne non entrino in conflitto, oggi le imprese sono alla ricerca di nuovi progressi nelle biotecnologie. Dal 2014, per esempio, il congelamento delle uova è stato offerto come beneficio aziendale alle dipendenti di Apple e Facebook. Apple sostiene di «avere a cuore i propri dipendenti e le loro famiglie e di essere sempre alla ricerca di nuovi programmi sanitari in grado di soddisfare le loro esigenze».<sup>17</sup> Considerando le decine di migliaia di dipendenti di ciascun gigante della tecnologia, questi «programmi sanitari» si svolgono su scala biopolitica. Senza dubbio, il sostegno al congelamento delle uova incentiva le lavoratrici a ritardare la riproduzione e a dirigere la loro produttività verso il profitto dell'azienda.

<sup>13</sup> Preciado, *Testo Junkie*, pag. 220.

<sup>14</sup> Margaret Lock, «The Final Disruption? Biopolitics of Post-Reproductive Life», in *Reproductive Disruptions: Gender, Technology, and Biopolitics in the New Millennium*, a cura di Marcia C. Inhorn, Berghahn 2007, pag. 203.

<sup>15</sup> Ivi, pag. 206-207.

<sup>16</sup> Ivi, pag. 209.

<sup>17</sup> Mark Tan, «Apple and Facebook Offer to Freeze Eggs for Female Employees», in *The Guardian*, 15 ottobre 2014, <https://www.theguardian.com/technology/2014/oct/15/apple-facebook-offer-freeze-eggs-female-employees>.

Naturalmente, il beneficio del congelamento delle uova, un intervento biotecnologico piuttosto lussuoso, fa leva sul timore delle dipendenti che desiderano riprodursi facendo loro credere che il proprio corpo già non abbia abbastanza tempo. Ma forse non dovremmo quantificare il tempo in quei termini, che sono al di fuori del controllo umano. Ciò che è più chiaramente quantificabile è il lavoro, il calendario in base al quale lavoriamo, la nostra produttività sul posto di lavoro e il valore che creiamo. In definitiva, la questione dell' «avere» tempo riguarda la strumentalizzazione del tempo di vita umano a favore del plusvalore, risultato finale della crescente manipolazione – e del fondamentale disprezzo – per il tempo biologico.

Questo breve confronto di App+ormoni con l'analisi di Preciado di DialPack e la lettura del Panopticon di Foucault rivela come, oggi, la donna si autogestisca biotecnologicamente per garantire la propria doppia produttività di operaia e di riproduttrice (sociale), rappresentando una nuova forma di controllo biopolitico. Ciò che è in gioco, tuttavia, non è un'idea essenzialista del corpo come «naturale» – ma piuttosto come la produttività e la maggiore efficienza siano raggiunte attraverso il trasferimento della logica capitalista della gestione del tempo sulla gestione del corpo ormonale. Questo fa sorgere una domanda: sarà possibile resistere all'aspettativa di funzionare come un corpo\macchina completamente autogestito, altamente efficiente, nel contesto tardo capitalista?

Preciado non solo descrive come le tecnologie ormonali siano state utilizzate per controllare le popolazioni e gli individui, ma considera anche come esse possano diventare veicolo d'azione, entro margini ristretti di errore, abuso e riappropriazione, soprattutto per quanto riguarda la malleabilità del genere.<sup>18</sup> Per quanto riguarda la new economy e il suo essersi appropriata dei nostri orologi biologici, potrebbe risultare difficile concepire una politica di resistenza. Se il cambiamento strutturale sembra improbabile, possiamo guardare alla «tattica performativa»<sup>19</sup> della resistenza attraverso la rimozione del sé dal sistema di questa temporalità imposta. Anche solo una volta nel nostro piccolo quotidiano o con una scelta personale pos-

<sup>18</sup> I primi ormoni di sintesi sono stati testati su uomini e donne nelle carceri e istituti di salute mentale negli Stati Uniti durante gli anni cinquanta. Le prime pillole contraccettive furono testate nelle comunità più marginali e povere di Portorico dalle aziende farmaceutiche statunitensi Searle e Pincus (il consenso delle donne sottoposte al test rimane dubbio). Preciado, *Testo Junkie*, pag. 177.

<sup>19</sup> Come descritto dal collettivo attivista Transhackfeminist: «le tattiche performative sono azioni, pratiche, e/o progetti che gli attivisti mettono in atto per sensibilizzare le coscienze, porre questioni politiche in primo piano, prefigurando il mondo in cui vogliono vivere, riformulando o stravolgendo in modo creativo le narrazioni dominanti». Cfr. «Transhackfeminist Convergence Report», Transhackfeminist, 25 gennaio 2015, <https://transhackfeminist.noblogs.org/post/2015/01/25/a-transhack-feminist-thf-convergence-report>.

siamo essere in grado di resistere, rimuovendo noi stessi dall'esigente paradigma di gioventù, efficienza, auto-sorveglianza, tempismo perfetto e disponibilità onnipresente. Si tratta di una strategia quasi impossibile per resistere all'imposizione della produttività sul tempo biologico nell'era contemporanea.

# Adult Contemporary. Quando il genere eccede la forma

—Kari Rittenbach

La poesia francese è alla ricerca di  
una via d'uscita dalla «poesia francese».  
—Charles Bernstein<sup>1</sup>

Lasciami sentirti dire che non mi lascerai mai, baby  
Fino alla luce del mattino  
—Keith Sweat, «Make It Last Forever», 1987

<sup>1</sup> Charles Bernstein, «Thinking I Think I Think», in *With Strings*, University of Chicago Press 2001, pag. 3–5.

A che punto del secolo scorso tutta la produzione artistica si è fusa in un modo uniforme, una uniformità che, nonostante le variazioni di dimensioni, medium, linguaggio, punto di origine, stile, contenuto, scala o materiale, sia definita principalmente, e di fatto esclusivamente, dal periodo «contemporaneo» del tardo capitalismo? Nonostante le occasionali discussioni di appartenenza di un particolare dipinto o scultura, oggetto trovato o *readymade*, gesto effimero o schizzo digitale, performance sociale spontanea (o anche solo la sua fama), alla categoria Arte – una domanda declinata dall'ambivalenza estetica storicamente debitrice di Marcel Duchamp – tutto ciò che alla fine si qualifica come tale è in seguito sempre (e già) un'opera *d'arte contemporanea*.

Ecco quindi la pretenziosa – e facilmente parodiabile – storia dell'ignara donna delle pulizie che butta via una parte di un fintamente sudicio mucchio di spazzatura al termine del turno notturno in una Kunsthalle regionale, facendo inorridire il curatore della mostra e deliziando il pubblico del cinema indipendente. Anche questa parabola minore rispecchia la struttura attuale della società dell'informazione e il suo valore aggiunto in termini di conoscenze privilegiate: la capacità di riconoscere immediatamente o di occuparsi adeguatamente di quelle categorie che detengono un valore arbitrario (in questo caso, l'installazione «sparpagliata»). Facendo un confronto, durante il periodo moderno, l'espressionismo astratto è stato respinto come dequalificazione pittorica, percepito come una pratica sciatta che poteva essere abilmente praticata da chiunque, bambino o altro marsupiale che fosse. (*Lo posso fare anch'io*). L'intervallo di tempo che intercorre tra ogni banale battuta segna la differenza tra il rapido consolidamento dell'arte contemporanea come genere diffuso ma distinto, e la sua forma precedente di chiaro gesto concettuale o manifestazione fisica di un'azione artistica, a volte anche fatta a mano (cioè l'ope-

ra d'arte unica). Oltre alla sua mancanza di medium specifico, quindi, l'arte contemporanea si pone come una sorta di filtro del pubblico – anche dopo aver corretto il privilegio di classe – distinguendo coloro che, per varie ragioni, ne sostengono il significato culturale da quelli che la vedono come un investimento potenzialmente proficuo; oppure da quelli che semplicemente non la capiscono.

L'avversione verso l'arte contemporanea – spesso attribuita alla sua generale incomprendibilità o illeggibilità, che non prende molto in considerazione il mondo strettamente connesso della sua produzione sociale, o la sua particolarità storica – probabilmente ha più a che fare con la sua assurda valutazione come capitale economico – al suo arrivo nel XXI secolo come una vera e propria industria culturale. Diffondendosi globalmente attraverso biennali, fiere e «nuovi mercati» – lungo fusi orari che tracciano più o meno l'avanzare della partecipazione economica globale dei paesi BRIC (Brasile, India, Russia, Cina) e MINT (Messico, Indonesia, Nigeria, Turchia), e delle regioni con un significativo sostegno statale alla cultura come strategia di sviluppo (Singapore, Qatar) – il continuo appeal dell'arte contemporanea sembra paradossalmente essere, proprio come il cinema noir o la fantascienza, la sua inconfondibile familiarità con il genere a prescindere da qualsiasi eterogeneità formale: *This is so contemporary*. Anche in luoghi «esotici» o semplicemente incongrui, lo sradicamento contestuale del *white cube* – o, in alternativa, della fabbrica postindustriale recuperata – offre un'estetica convenzionale e ormai rassicurante attraverso la continuità esperienziale intellettuale: la cultura in un formato facilmente digeribile. La persistenza dimostrata dalle varie istituzioni e iniziative governative (per lo più socialdemocratiche) nel mobilitare l'umore popolare per l'arte contemporanea – dall'alto, verso il basso – ha contribuito a convertire la fazione scettica del suo ipotetico pubblico a considerare almeno le manifestazioni pubbliche e le grandi mostre museali come forme elevate di intrattenimento, se non altro come occasionali opportunità socio-mediatriche, eventi turistici o contesti propizi (per quanto aridi) per il corteggiamento eterosessuale. Come suggerisce Suhail Malik, l'arte contemporanea «procede per una sorta di [...]

estrazione di risorse adatta alla formazione di una cultura globale completa in cui nessun luogo e nessun tempo è fondamentalmente estraneo all'altro. Si tratta di un proto-universalismo operativo».<sup>2</sup> Nel suo insieme, questa sincronicità ideologica di tutti i luoghi e di tutti i tempi produce un «ora» fondamentalmente opposto al *Jetztzeit* di Walter Benjamin, proprio perché prevedibile, e già subordinato al regime dell'accumulo continuo.

Che cosa significa vivere e lavorare sotto gli evidenti vincoli di questo particolare periodo di tempo, in cui l'interminabile contemporaneità non promette alcun futuro che non sia già stato comprato e venduto, sia dal punto di vista cronologico che pratico? L'«arte» in quanto tale può essere recuperata dal suo momento? L'analisi tecnicamente accurata dell'arte contemporanea di Malik riconduce la sua recente metastasi a tre sviluppi storici chiave degli ultimi circa cinquant'anni: 1) il passaggio di potere da Parigi a New York nell'arte occidentale nel dopoguerra, al culmine del dominio statunitense; 2) il passaggio dall'era della Guerra Fredda al «nesso tra stato e mercato della globalizzazione» durante gli anni Novanta; 3) la riorganizzazione e la dissoluzione degli stati dell'Asia orientale e dell'Europa orientale dopo la caduta del blocco sovietico. E mentre sottolinea l'amichevole parità fra arte contemporanea e la più ampia ristrutturazione neoliberale dell'economia globale, Malik non ne implica una totale uniformità.<sup>3</sup>

Quasi vent'anni fa, queste trasformazioni furono osservate molto più da vicino dal centro della nascente scena artistica globale, quando la rinnovata Turbine Hall della Tate Modern era stata aperta per la prima volta a Londra:

Uno dei motivi per cui i cosiddetti Young British Artists hanno vissuto una morte negli ultimi anni, risiede nell'ufficialità della Tate Modern, il suo essere un'estensione dello stato. L'elemento oppositivo dell'arte d'avanguardia contestava il conservatorismo culturale della Thatcher e di Major, ed era contro l'imbalsamazione delle stesse istituzioni d'arte. Quell'arte non ha più nulla contro cui ribellarsi.<sup>4</sup>

È interessante notare che la giovinezza – nei termini degli ormai maturi YBA, «giovani artisti britannici» – abbia mantenuto una forma romantica di ribellione. Ma è difficile individuare qualunque forma di dolore nell'atteggia-

<sup>2</sup> Suhail Malik, «When is Contemporary Art?» in *Former West: Art and the Contemporary After 1989*, a cura di Maria Hlavajova e Simon Sheikh, MIT Press 2017, pag. 134.

<sup>3</sup> Ivi, pag. 128.

<sup>4</sup> Mignon Nixon, Alex Potts, Briony Fer, Antony Hudek, e Julian Stallabrass, «Round Table: Tate Modern» in *October* n. 98, autunno 2001, pag. 25.



mento punk (non lo stile) tra i giovani artisti di oggi, entrati più o meno nella scena dopo che l'arte aveva raggiunto la sua contemporaneità, e quindi prontamente interpellati dai suoi meccanismi istituzionali. Accomunati da dati di censimento generici – la coincidenza casuale dell'anno di nascita – piuttosto che in virtù di una situazione, di una produzione collettiva, di una coerenza formale o di un'idea, anche i cosiddetti «89plus», coorte di artisti millennials, calibrano convenientemente l'età dell'arte contemporanea. Presentati come «giovani» artisti dotati di estrema alfabetizzazione tecnologica (una sorta di proto-*Big Data profiling*), fronteggiano il pericolo di diventare obsoleti – un pericolo per qualsiasi tipo di hardware – che si ripresenta dopo circa cinque anni.<sup>5</sup> A questo proposito, Seth Price scrisse: «Perché alcuni stili diventano direttamente leggenda, mentre altri rimangono intrappolati in uno strano limbo?» (riferendosi però alla «vorace modalità sintetica» fine anni Novanta e alla pesante produzione in studio di alcune tendenze della musica pop).<sup>6</sup> In una new economy che si affida sempre più all'autodisciplina e all'autoproduzione come modalità precaria di riproduzione sociale, è difficile evitare di rimanere intrappolati in un «groove rigidamente formattato» attraverso un'identificazione eccessiva, ingenua o non riflessiva, con il sistema.<sup>7</sup> La pressione esercitata per differenziare sia il sé che l'arte oltre le linee strettamente predeterminate non è priva di conseguenze, e costringe il perverso momento astorico della connettività/accessibilità digitale globale allo spauracchio del vaso di Pandora: «La scelta in un campo così esteso è sia faticosa che ansiosa. Perché non lasciare invece che un algoritmo geniale o un motore di raccomandazioni restringano in modo efficiente la scelta di cosa comprare e con chi uscire?».<sup>8</sup> Oppure: per quel che importa, cosa fare? Ed ecco la consolazione dell'arte contemporanea che ritorna come una superficie di alluminio colorato, un pannello a nido d'ape stampato UV e fustellato, nella scultura readymade di un lampadario, o ancora nell'installazione «sparpagliata»: cose che potrebbero già essere considerate «arte».

Come può un unico atto di dissenso, come pure un costante *trolling*, calare finalmente il sipario sul contemporaneo? Se generato da un linguaggio completamente diverso,

<sup>5</sup> Il termine «89plus» è stato introdotto da Simone Castets e Hans Ulrich Obrist in una tavola rotonda per la conferenza *Digital, Life, Design* (DLD), Monaco, gennaio 2013.

<sup>6</sup> Seth Price, «Journalistic Approach to New Jack Swing» in *Sound Collector Audio Review* n. 3, 2003.

<sup>7</sup> Keith Negus, «Plugging and Programming: Pop Radio and Record Promotion in Britain and the United States», in *Popular Music* n.12.1, 1993, pag. 61.

<sup>8</sup> Paul Allen Anderson, «Neo-Muzak and the Business of Mood» in *Critical Inquiry* n.41, estate 2015, pag. 826.

questo gesto passerebbe semplicemente inosservato? Perfino Malik conclude la sua analisi pessimista con una chiave di lettura estremamente utopica: «Per gettare [l'arte contemporanea] e la sua attuale prevalente ubiquità globale in un futuro passato, nella storia, è necessario che l'arte esca dall'arte contemporanea».<sup>9</sup> L'unica soluzione praticabile, quindi, è che l'arte si rivolga contro se stessa.

Nel XIX secolo, l'incontro con la Scuola di Giorgione portò Walter Pater a considerare la musica il non plus ultra dell'arte, nonostante il «peculiare e intraducibile fascino sensuale» della pittura e della poesia.<sup>10</sup> Scrivendo dopo l'era della musica rock, però, il defunto Mario Perniola screditava l'umanesimo implicito – e quindi il carattere artistico – del suono:

Accanto all'eccitazione neutrale della droga, al futurismo fantascientifico e all'esteriorità radicale del look, la musica rock costituisce un altro aspetto fondamentale del sentimento impersonale del nostro tempo. [...] occorre tuttavia liberarsi dalla concezione sentimentale della musica, che la considera come l'espressione di un'interiorità emozionale, sia da quella vitalistica, che vede in essa il grido animale, la manifestazione spontanea dell'esistenza naturale.<sup>11</sup>

Questa prospettiva si inserisce saldamente nell'esperienza della cultura digitale diffusa oggi, mentre l'analogia di Pater suggerisce un caso di studio tardivo sul genere – l'arte contemporanea come la musica contemporanea – direttamente preso in prestito dalle classifiche di *Billboard* degli Stati Uniti. Dal 1936, *Billboard magazine* pubblica una classifica settimanale di singoli o album di musica pop negli Stati Uniti e in altri mercati. Nonostante oggi per stilare le classifiche la rivista incorpori anche dati provenienti da piattaforme digitali (YouTube, Spotify), originariamente esse si basavano solo su format radiofonici che classificavano la musica in base al genere (così come controllavano lo stile della trasmissione, le ore di programmazione, i prodotti commerciali, ecc.) al fine di fornire una particolare demografica agli inserzionisti: «la programmazione musicale è il “mezzo per produrre il vero bene della radio – il pubblico – da vendere agli inserzionisti pubblicitari in cambio di entrate per le emittenti?».<sup>12</sup>

In un lungo saggio apparso su *American Music*, Keir

<sup>9</sup> Suhail Malik, «When is Contemporary Art?», pag. 128, enfasi aggiunta.

<sup>10</sup> Walter Pater, *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*, a cura di Donald L. Hill, University of California Press 1980, pag. 130.

<sup>11</sup> Mario Perniola, *Il sex appeal dell'inorganico*, Einaudi 1994.

<sup>12</sup> Negus, «Plugging and Programming», pag. 57.

Keightley descrive la trasformazione dei format radiofonici dopo che gli irrefrenabili fan adolescenti del Rock hanno alienato il pubblico appartenente ad altre fasce d'età, di fatto ponendo fine alla classifica del «easy listening» e all'era della trasmissione unica in grado di soddisfare tutti.

Vale la pena di tracciare la storia dei vari tentativi di *Billboard* di dare un nome alla musica ascoltata dagli adulti. Mentre lo facciamo, vi preghiamo di tenere a mente che la classifica per adulti di *Billboard* con il nome più duraturo, che ne ha di fatto concluso la ricerca, l'unica in grado di identificare il mercato in modo definitivo ed esplicito, è quella dell'«Adult Contemporary», una classifica che esiste dal 1979 ad oggi.<sup>13</sup>

Il genere «Adult Contemporary» (AC) è composto da soft rock e musica prevalentemente vocale che combina elementi di Contemporary Country, Smooth Soul e Smooth Jazz. Il suo pubblico di riferimento è quello tra i 25 e i 54 anni, con una distribuzione prevalentemente femminile.<sup>14</sup> Negli anni, l'AC si è differenziando ulteriormente in *Lite Adult Contemporary*, *Soft Adult Contemporary*, *Adult R&B*, *Urban Adult Contemporary*. Un esempio scelto soggettivamente di questo genere musicale potrebbe essere il secondo singolo di Toni Braxton, «Un-Break My Heart» dall'album *Secrets* (1996). Nel video musicale di accompagnamento, lei canta: *Don't leave me in all this pain / Don't leave me out in the rain* (Non lasciarmi in tutto questo dolore / Non lasciarmi fuori sotto la pioggia), al corpo comatoso di Tyson Beckford, presunta vittima di incidente in moto da qualche parte lungo la Highway 101, probabilmente a Malibu. Anche se «Un-Break My Heart» ha debuttato nella classifica R&B, nei decenni successivi il singolo è migrato nella tranquilla e resiliente classifica dell'AC. Nonostante l'angoscia nei profondi contratti di Braxton, il testo della canzone risulta essere più confortante che energizzante.

Paul Allen Anderson descrive la più recente «popolarità dello streaming musicale» come esplicitiva sia dei «mondi tonali e affettivi storicamente specifici in cui vivono attualmente gli operatori cognitivi dipendenti dal web» sia l'eredità – spesso non riconosciuta – del format radiofonico a cui si affidano i siti di programmazione musicale tanto quanto – se non forse di più – agli algoritmi e all'ana-

<sup>13</sup> Keir Keightley, «Music for Middlebrows: Defining the Easy Listening Era, 1946-1966» in *American Music* 26.3, autunno 2008, pag. 322.

<sup>14</sup> Negus, «Plugging and Programming», pag. 58.

lisi dati degli utenti.<sup>15</sup> Nell'esaminare in maniera critica la diffusione della musica digitale (svincolata dal vinile e altri supporti fisici) nei luoghi di lavoro e «nelle aree commerciali aggressivamente architettate» per un miglioramento mirato dell'umore psicologico, si è potuto notare che: «Per molti adulti, l'ascolto musicale intenzionale è per lo più di natura nostalgica... [che] rafforza i pensieri positivi e di realizzazione del proprio ego».<sup>16</sup>

Mentre ci sono molte differenze tra la condizione attuale, forse persino insopportabile, dell'arte contemporanea come genere pervasivo, la «musica da ascensore», e i vari tipi di pubblico della musica contemporanea, ovviamente pilotati dal mercato, c'è un certo sollievo nella mancanza di tensione e di maturazione del format «Adult Contemporary». Si può considerare, per esempio, la ripetizione ciclica di stili estetici e formati storicamente familiari dell'arte contemporanea come in qualche modo simili all'«ascolto nostalgico», il suo inconfondibile «sentimento impersonale», la generale mancanza di vigore, l'avversione all'idea di dolore e all'«after-the-fact tempo», ovvero quella fredda presa di distanza dalle stesse questioni che definiscono la nostra epoca. È possibile immaginare che l'arte contemporanea possa finalmente invecchiare al di fuori della propria temporalità (universalizzata)?

Invece di tormentarsi per una strategia di uscita improbabile, quindi, forse dobbiamo solo espropriare il (poco) tempo rimasto, da dentro il contemporaneo stesso: recuperare una forma più radicale di arte, che significhi qualcosa oltre la sua «now-ness» o il valore di moneta temporale – e per scopi decisamente meno «adulti».

Quanto è alto il tuo affitto?  
Se l'arte è la più alta  
e più onesta forma  
di comunicazione  
del nostro tempo e il giovane artista non è più in grado di  
venire qui per parlare  
al suo tempo ... Sì, potrei,  
ma era quindici anni fa  
—Eileen Myles<sup>17</sup>

<sup>15</sup> Anderson, «Neo-Muzak» pag. 815.

<sup>16</sup> Ivi, pag. 812 e 835.

<sup>17</sup> Eileen Myles, «An American Poem» in *Hatred of Capitalism: A Semiotext(e) Reader*, a cura di Chris Kraus e Sylvère Lotringer, Semiotext(e) 2001, pag. 25-33.





Francesco Pozzato, *1068 BC (My Father)*, 2018 (detail)  
 Courtesy the artist



A complete set of canopic jars, ca. 900-800 BC (Third Intermediate Period)  
 Limestone with paint. Courtesy The Walters Art Museum, Baltimore



Giulia Crispiani, *N 43° 32' 44.005" E 13° 23' 42.557"*, 2017  
Courtesy the artist



Beatrice Marchi, *Loredana across the Landscapes*, 2017  
Film still. Courtesy the artist

I travestiti svolgono un servizio sociale? Sono l'espressione enfatizzata ed esasperata di un modo ormai superato (o in via di superamento) di considerare la donna come un bene di consumo? Sono l'avanguardia paradossale e contraddittoria di un modo nuovo di concepire (o di abolire) i ruoli assegnati all'uomo e alla donna? O sono tutte queste cose insieme? Io sono entrata nell'ambiente dei travestiti per caso, nel 1965, durante una festa di capodanno. Lì ho rivisti successivamente nella loro vita quotidiana e ho incominciato a vivere con loro e a fotografarli. Lì ho subito sentiti come esseri umani che vivono e soffrono tutte le contraddizioni della nostra società come minoranza ricercata da una parte e respinta dall'altra. Non è un caso però se il mio interesse e la mia partecipazione ai loro problemi ha creato fra me e loro una fiducia, un affetto e una comprensione che mi hanno permesso di fare questo lavoro con un rapporto che andava al di là di un normale rapporto fra fotografo e fotografati. Io stessa in quel tempo

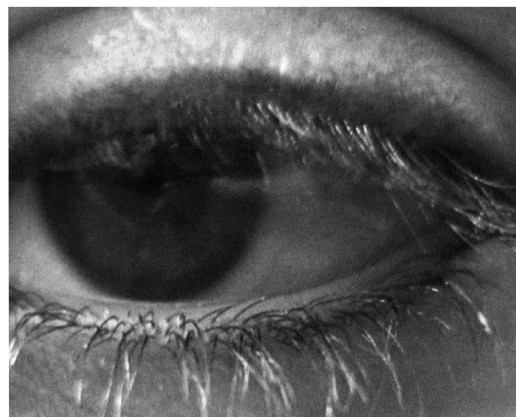
ero assillata – forse a livello inconscio – da problemi di identificazione maschile o femminile. Oggi capisco che non si trattava tanto di accettazione di uno «stato» quanto di rifiuto di un «ruolo». E i travestiti (o meglio il mio rapporto con i travestiti) mi hanno aiutato ad accettarmi per quello che sono: una persona che vive senza ruolo. Osservare i travestiti mi ha fatto capire che tutto ciò che è maschile può anche essere femminile, e viceversa: non esistono comportamenti obbligati, se non in una tradizione autoritaria che ci viene imposta fin dall'infanzia. Ma chi sono i travestiti? Perché – al di là di un mezzo per vivere – cercano così disperatamente la condizione femminile? Che cosa significa per loro il mito della donna? E che cosa è «la donna»? Intendo non solo per loro ma anche per i clienti. Tutte domande a cui non è facile dare una risposta, ma che sono vive e presenti nel nostro tempo e che mettono oggi in crisi il rapporto uomo-donna. I travestiti si mascherano, è vero; ma lo fanno per necessità. Hanno però il coraggio di fare

quello che fanno e di affrontare una realtà spesso drammatica e violenta. Per molti di loro non esiste un'alternativa di lavoro: come uomini hanno un aspetto troppo femminile, come donne hanno l'impegnamento dello stato anagrafico maschile. Sopportano stati di solitudine incredibile proprio perché da una parte la società li ricerca e dall'altra li isola. Li obbliga praticamente a vivere in ghetti (a Genova il loro quartiere è proprio l'antico ghetto degli ebrei), ha paura di riconoscersi in loro. Lì usa, li paga, li giudica; ignorando volutamente che sono esseri umani. Ma io credo che il giudizio che noi diamo degli altri è quasi sempre un giudizio che noi diamo di noi stessi; ciò che negli altri ci spaventa è in noi; e difendiamo noi stessi sempre offendendo quella parte di noi che rifiutiamo.

Do transvestites provide a social service? Are they the exaggerated expression of an old-fashioned (or what is becoming old-fashioned) attitude, which considers a woman as a commodity? Do they foreshadow, in a paradoxical and contradictory way, a new means of conceiving (or abolishing) the roles assigned to men and women? Or all of these things together? I happened to enter a transvestite enclave in 1965 during a New Year's Eve party. Later on, I met them again in day-to-day life. As I lived with them and photographed them, I felt how deeply they suffered from all the contradictions of our society—as a minority that is used and driven away at the same time. Not by chance, my taking an interest and a share in their problems enhanced our confidence in each other, and an affection and understanding that allowed this work, which extends the usual relation between photographer and photographed subjects. At that time I myself was troubled—perhaps at an unconscious level—by problems of male or fe-

male identification. Now I realize it was not so much the question of accepting a "status," as that of refusing a "role." Transvestites (or rather my relation to them) helped me accept myself as I really am: a person who lives without a role of his own. By observing transvestites, I realized all that is masculine may also be feminine, and vice versa. There is no enforced behavior, except the authoritative tradition we are taught since childhood. But who, really, are transvestites? Why—apart from their livelihood—do they so desperately long for the condition of woman? What does the myth of woman mean to them? And what is "the woman"? I mean not only for them, but for their customers, too. It is difficult to answer all these questions; but they are alive and present in our time, creating a crisis in relations between men and women. It is true that transvestites wear a disguise, but they have to. They dare, however, to do what they do and face a reality which is often both dramatic and violent. Many of them have no alternative for work. As

men, they are too much like women, as women they are hampered by their birth certificates. They always endure incredible solitude, because they are at once used and discarded by society, and driven back to their ghettos (not by chance, their quarter in Genoa is the old Jewish ghetto). Society is afraid to acknowledge in them its own image. They are used, paid, and judged, but deliberately ignored as human beings. But I think the opinion we express about others is always an opinion about ourselves; we bear inside what we dread in others; and we always try to defend ourselves by injuring the part we refuse.

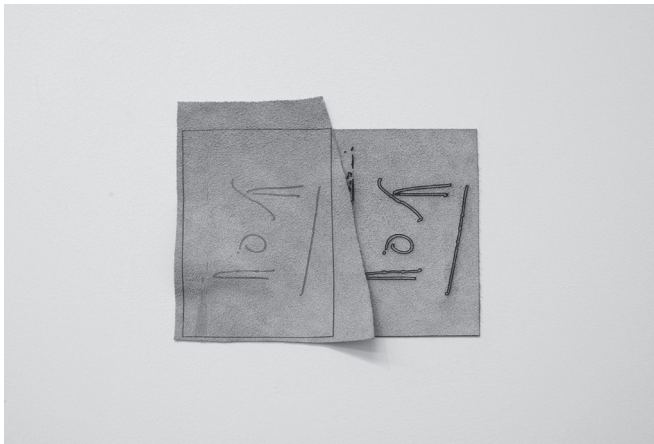


Marinella Pirelli, *Bruciare (To Burn)*, 1971. Film still.

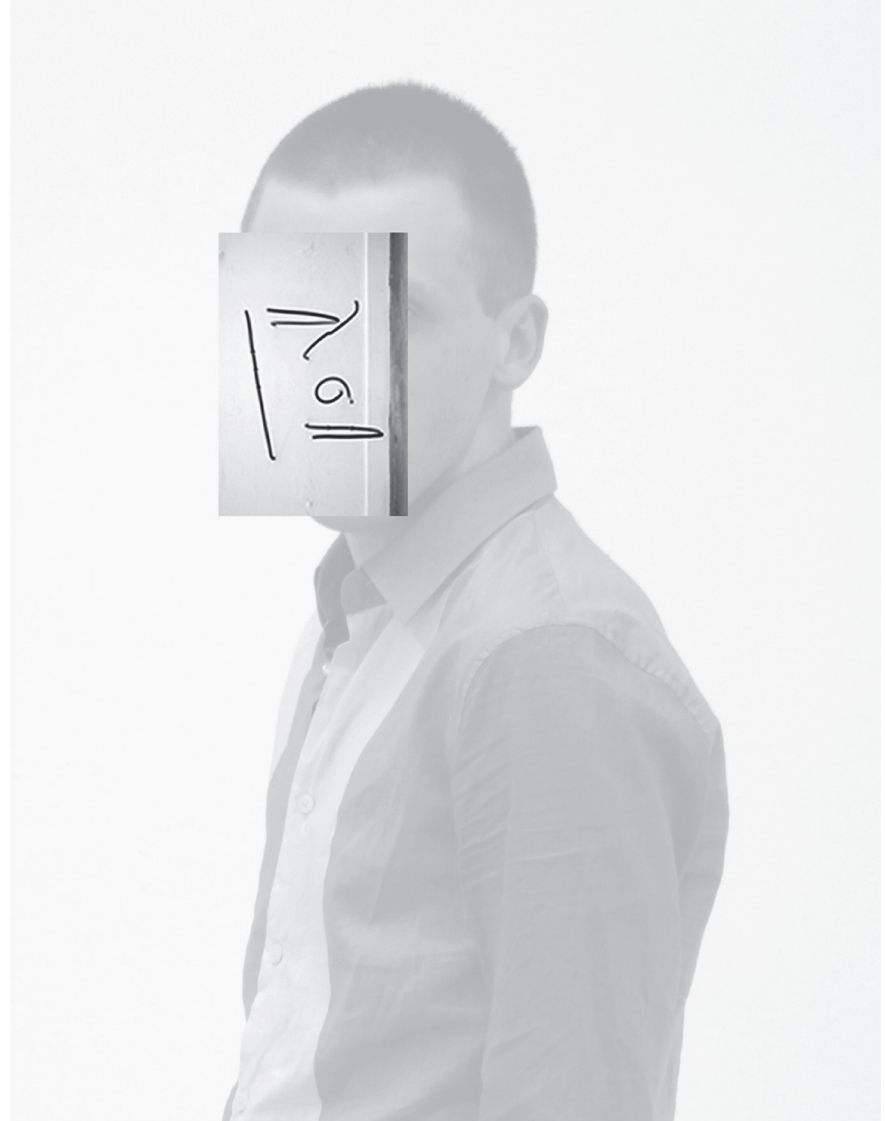


Marinella Pirelli, *Il Lago (The Lake)*, 1965. Film still.  
Courtesy Archivio Marinella Pirelli

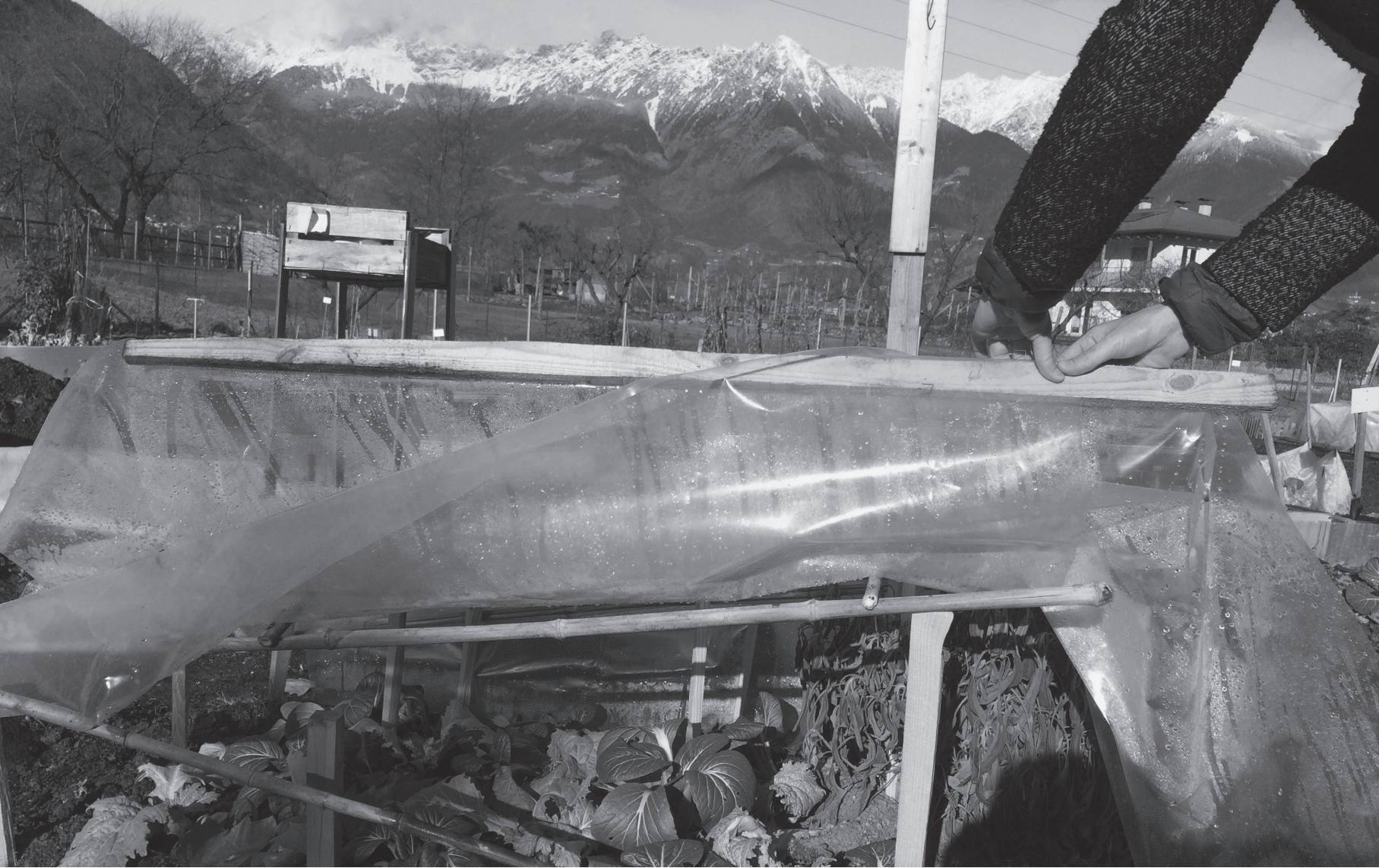




Davide Stucchi, *Mathilde Agius*, 2012, aluminum cable, wooden beads, latex hoses, 70×90×70 cm  
 Davide Stucchi, *Mathilde*, 2012, laser etching on leather, 15×25 cm



Davide Stucchi, *Self-Portrait as Mathilde Agius*, 2012, digital collage  
 Courtesy the artist & Deborah Schamoni, Munich



Leone Contini, *Alpen Bok Choy*, Merano, Italy, 2016.  
Courtesy the artist



Kinkaleri, *WEST(Paris)*, 2002  
Kinkaleri, *WEST(Beijing)*, 2006



Kinkaleri, *WEST(New York)*, 2007  
Video stills. Courtesy the artist

**IF YOU WANT TO SPEAK  
TO US CALL THE NUMBER  
389-0509-454**

**ARE WE NOT ANSWERING?**

**PERHAPS WE ARE  
AT WORK.**

Alessandra Ferrini, *Radio Ghetto Relay*, 2016  
Video stills. Courtesy the artist



Courtesy Archivio di *Radio Ghetto*, *Voci Libere* (Radio Ghetto, Free Voices), 2017  
Photo: Ginevra Sammartino



# Innocenza bianca nel Mediterraneo nero

—Ida Danewid

La sera del 3 ottobre 2013, un peschereccio sovraffollato che trasportava più di 500 migranti è affondato al largo delle coste dell'isola di Lampedusa. Tra i 368 trovati morti c'era una donna eritrea che aveva partorito mentre stava annegando.<sup>1</sup> I sommozzatori la trovarono a quasi 50 metri di profondità insieme alla sua bambina, ancora attaccata al cordone ombelicale. Il suo nome era Yohanna, la parola eritrea per «congratulazioni».

Negli ultimi anni la crisi dei migranti nel Mediterraneo ha suscitato numerose risposte e un certo attivismo, dall'installazione con giubbotti di salvataggio di Ai Weiwei al «giorno delle lacrime» di Papa Francesco; da campagne radicali come *Die Toten Kommen* («Arrivano i morti») al museo di sculture sottomarine di Jason deCaires Taylor; dal minuto di silenzio osservato nel Parlamento Europeo, al #AlanKurdi. Nel cercare di contrastare l'ascesa di partiti politici populistici, di estrema destra, anti-immigrati, xenofobi e razzisti, numerosi studiosi, attivisti, artisti e politici chiedono di provare empatia e solidarietà verso i migranti naufragati nel Mediterraneo.<sup>2</sup> Nel riconoscere e piangere pubblicamente quelle vite perse, essi cercano di «umanizzare» quelli che come Yohanna e la sua bambina, vengono inghiottiti dalle acque turchesi del «Mare Nostrum».

Nella teoria internazionale, queste espressioni si affiancano a un crescente interesse riguardo a chi e cosa possa essere considerato umano. Questo annoso cruccio del pensiero postcoloniale e del fenomeno del decolonialismo, spinge i teorici post-strutturalisti e femministi a cercare, sempre con maggiore insistenza, di interrogare certe strutture normative che riducono la vita di alcuni a un rifiuto, qualcosa di finto, di non umano. In risposta a un'epoca plasmata dalla guerra globale al terrorismo, e a quei discorsi sullo stato di sicurezza che parlano dello Stato-nazione come di un corpo sotto perenne minaccia, pensatori come Judith Butler e Stephen White promuovono un nuovo umanesimo, non basato sul soggetto sovrano razionalista – così centrale nella teoria politica liberale – ma piuttosto sulle nozioni di perdita, dolore, relazionalità e vulnerabilità corporea.<sup>3</sup> Nel richiedere una «riconcettualizzazione della sinistra» basata sulla precarietà come «condizione condivisa della vita umana», Butler so-

<sup>1</sup> Rosie Scamell, «Migrant Mother Gave Birth as She Drowned», in *The Local*, 10 ottobre, 2013, <https://www.thelocal.it/20131010/migrant-mother-gave-birth-as-she-drowned>.

<sup>2</sup> Katharine Viner, «The Plight of Refugees is the Crisis of Our Times», in *The Guardian*, 24 novembre 2015, <https://www.theguardian.com/society/2015/nov/24/guardian-and-observer-charity-appeal-2015-refugees-katharine-viner>.

<sup>3</sup> Si veda Judith Butler, *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*, Verso 2004; e Stephen K. White, *The Ethos of a Late-Modern Citizen*, Harvard University Press 2009.

stiene che il lutto e la vulnerabilità possono servire a gettare le nuove basi della comunità politica, permettendo al «noi» di formarsi attraverso le culture della differenza. Applicata al contesto della crisi dei migranti in Europa, questa etica dell'accoglienza cerca di sconvolgere i protocolli nazionalistici di parentela, e punta verso nuove forme di solidarietà che vanno oltre ai confini. Come affermato da un recente numero speciale di *Social Research* su «Le Frontiere e la Politica del Lutto», il dolore verso chi non conosciamo, ovvero per i migranti, sfida in maniera radicale la xenofobia e il nazionalismo bianco che sono alla base della logica necropolitica del regime frontaliero europeo.

La mia ricerca si interroga su ciò che tali interventi di stampo umanistico producono e rendono possibile – e soprattutto, su ciò che precludono e nascondono alla vista. Sulla base di quello che alcuni hanno iniziato a chiamare «il Mediterraneo Nero», ritengo che queste risposte mostrino un problema generale sia dell'attivismo di sinistra che del dibattito accademico, che riproduce invece di mettere in discussione i presupposti fondamentali dell'estrema destra. Ponendo l'attenzione sull'ontologia e non sulla storicità delle relazioni che legano l'umanità, queste prospettive etiche contribuiscono a una formazione ideologica che scollega storie intimamente legate fra loro, oscurando i molti risvolti del colonialismo storico e di quello tuttora in corso. Così le questioni della responsabilità, della colpa, della restituzione, del pentimento e della riforma strutturale si trasformano in questioni di empatia, generosità e accoglienza; ciò che Hannah Arendt descrive come una politica di pietà piuttosto che di giustizia. Il risultato è un velo di ignoranza che, pur non essendo quello che intendeva il filosofo Rawls, permette al soggetto bianco di sentirsi «etico» e «buono», innocente di fronte alle questioni del suo passato imperialista e delle sue complicità nel presente.

Il termine «Mediterraneo Nero» è recentemente apparso tra accademici, artisti e attivisti per descrivere la storia della subordinazione razziale nella regione del Mediterraneo. Ispirato dal *Black Atlantic* di Paul Gilroy, il «Mediterraneo Nero» ci invita a porre la crisi dei migranti contemporanei nel contesto della storia dell'imperialismo

europeo, della conquista coloniale e della schiavitù transatlantica.<sup>4</sup> Da questo punto di vista, la crisi dei migranti non è un'eccezione e nemmeno un evento discreto nel corso della storia, ma piuttosto una conseguenza tardiva del violento incontro fra Europa e Sud del mondo. La scomparsa dell'analisi filosofica di questo passato è servita da base per la retorica contemporanea sulla migrazione, consolidando la convinzione che la crisi del Mediterraneo abbia origine al di fuori dell'Europa e, di conseguenza, che l'Europa sia una spettatrice innocente. In realtà, la maggior parte dei migranti che chiedono asilo in Europa proviene da paesi che fino a poco tempo fa erano sotto il dominio coloniale. Libia ed Eritrea sono state colonie italiane fino al 1947; la Somalia è stata governata da Italia e Gran Bretagna fino al 1960; la Siria è stata un protettorato francese sotto il Mandato della Società delle Nazioni fino al 1946; la Gran Bretagna ha invaso e occupato l'Afghanistan tre volte fino all'indipendenza formale nel 1919. Dai giorni della conquista coloniale e del genocidio, allo sfruttamento economico sotto il sistema dei Mandati, fino ai più recenti interventi in Afghanistan, Iraq e Libia, qualsiasi seria considerazione su ciò che sta dietro all'ondata di migranti in Europa deve tener conto di questo passato coloniale e del modo in cui continua a influenzare il presente.

Mettere il «Mediterraneo Nero» al centro del discorso non solo svela i vari modi in cui la violenza razziale è strutturalmente legata all'emergere della modernità europea, ma mette anche in luce come i recenti appelli di matrice liberale all'accoglienza, all'empatia e a un reale processo di identificazione con il destino dei migranti, di fatto diano continuità, invece che mettere in discussione, le premesse chiave dei partiti politici populistici, di estrema destra, anti-immigrati, xenofobi e razzisti. Per esempio, nello spettacolare la morte e la sofferenza – pensiamo all'ampia diffusione dell'immagine di Alan Kurdi, il rifugiato siriano di tre anni, e il suo corpo esanime, abbandonato su una spiaggia di Bodrum – gli attivisti turchi invitano i cittadini europei ad aprire i loro cuori e a provare compassione ed empatia per le sofferenze dei migranti. Sebbene molti di questi interventi cerchino di sfidare la retorica xenofoba che presenta i migranti

<sup>4</sup> Paul Gilroy, *The Black Atlantic: Modernity and Double-Consciousness*, Harvard University Press 1995.

come un pericolo (per la sicurezza dell'Europa, lo stato sociale, le donne, ecc.) essi continuano a ridurre la crisi mediterranea a un problema attuale legato alle politiche disumane di Frontex e di una società che chiude gli occhi di fronte alla sofferenza. Una lettura storica della crisi invece, scompaginerebbe queste ipotesi svelando il cordone ombelicale che lega l'Europa ai migranti che si riversano sulle sue coste. Nel complesso, questi interventi fanno poco per scardinare quelle interpretazioni ormai consolidate che considerano i migranti come «ospiti non graditi», «soggetti in cerca di carità» e «estranei alla nostra porta».

Questa concezione non solo oscura il ruolo dell'Europa nel creare le condizioni che hanno in parte messo in moto il fenomeno della migrazione di oggi, ma contribuisce anche alla costruzione di una particolare narrazione culturale – della bontà, umanità e benevolenza dell'Europa. Come sostengono Khalil Saucier e Tryon Woods, questo tipo di attivismo potrebbe in fondo non riguardare affatto i migranti ma, piuttosto, «la costruzione di un nuovo cittadino europeo» mettendo in evidenza la differenza tra «il bianco buono» (tollerante, multiculturale, liberale) e «il bianco cattivo» (fascista, e nazionalista bianco).<sup>5</sup> In questo caso, i migranti morti fungono da canale attraverso il quale può emergere un'identità europea più positiva, cosmopolita ed empatica, presumibilmente in sintonia con la sofferenza di tutta l'umanità, ma che in realtà si preoccupa di salvare esclusivamente l'Europa stessa. In altre parole, cancellando il passato coloniale dell'Europa e il suo presente neocoloniale – e, di conseguenza, la responsabilità che l'Europa ha verso i corpi sulle sue coste – il soggetto Europeo è in grado di ricostituirsi come etico, innocente e «buono». Ecco come l'attenzione si sposta sui migranti morti, sulla narrazione sentimentale di bambini innocenti esanimi sulla spiaggia, di madri che annegano mentre partoriscono – cioè sui corpi che non possono più parlare. Se, come ha suggerito Zygmunt Bauman, la crisi dei migranti «è la crisi dell'umanità», non possiamo non chiederci di chi sia l'umanità in gioco e, di fatto, per quale scopo.

Tutto questo indica un problema più ampio che si estende oltre le acque increspate del Mediterraneo. Si trat-

<sup>5</sup> P. Khalil Saucier e Tryon P. Woods, «Ex Aqua: The Mediterranean Basin, Africans on the Move, and the Politics of Policing» in *Theoria* 61.141, dicembre 2014, pag. 55-75.

ta di un problema endemico della tradizione occidentale riguardo la teorizzazione etica, e i suoi aspetti liberali (razionalisti, sovrani) e post-strutturalisti (vulnerabili, mortali). Infatti, se queste tradizioni si fondano su diverse concezioni ontologiche della condizione umana, esse concordano tuttavia sul fatto che l'etica debba avere un certo fondamento ontologico. Anche se pensatori post-strutturalisti come Butler e White criticano profondamente il soggetto astratto alla base dell'etica liberale, essi presentano formulazioni etiche che paradossalmente operano dietro un simile velo di ignoranza, cioè dietro la sofferenza generalizzata e anonima di un'umanità generica. L'enfasi sulla condizione ontologica della vulnerabilità umana porta quindi a una simile cancellazione della storia, perché sostituisce una umanità astratta all'umanità storica.

Nel contesto della crisi dei migranti in Europa, questa concezione ha portato a un'etica basata sul lutto che cerca di accogliere gli immigrati come esseri umani universali, piuttosto che come vittime di un presente globale condiviso, basato sul colonialismo, il razzismo e la supremazia bianca. Questa scelta non è innocente perché, come ci ricorda Gurminder Bhambra, «prendere in considerazione relazioni specifiche porta a spiegazioni specifiche»; è quindi imperativo chiedersi «perché certe relazioni siano state inizialmente scelte e perché sceglierne altre potrebbe portare a spiegazioni più adeguate». <sup>6</sup> Che cosa significherebbe ripensare l'etica e la solidarietà globali – non attraverso le relazioni formate dall'esperienza ontologica universale della vulnerabilità e del lutto – ma piuttosto attraverso le storie condivise e intrecciate che nascono dal passato coloniale e dal presente neocoloniale? Porre tali domande significherebbe spostare l'attenzione dall'interrelazione e unità dell'umanità intera – simboleggiate dal cordone ombelicale che collega Yohanna alla sua bambina senza vita – agli intrecci che legano l'Europa alle diverse regioni da cui arrivano i migranti e i rifugiati.

Adattamento del testo di Ida Danewid, «L'innocenza bianca nel Mediterraneo nero: ospitalità ed epoche della storia», in *Third World Quarterly*, 38.7, 2017, pag. 1674-1689.

<sup>6</sup> Gurminder K. Bhambra, *Connected Sociologies*, Bloomsbury Publishing 2014, pag. 5.



# La notte dell'otto maggio

—Giorgio De Maria

Non si trattava di conversare a tu per tu, seduti su due poltrone, ma io da una parte e lui dall'altra di una scrivania; l'aspetto dotto, professionale dell'avvocato mi incuteva soggezione. Fossi andato a trovarlo per motivi legali, tutto sarebbe stato differente, ma come dare avvio a un discorso il cui punto di partenza era forse un labile ricordo nella mente del mio interlocutore? Mi premunii avvertendolo che la mia visita non aveva alcuna finalità giuridica, ma intendendo venisse considerata al pari di una consulenza, non sentendomela di rubargli del tempo prezioso per una conversazione d'argomento un po' vago, aleatorio.

Mi sentii subito rincuorare da un suo sorriso ironico, accompagnato da uno sguardo pungente, introspettivo, quasi avesse intuite le ragioni della mia visita. Naturalmente era impossibile che le avesse intuite: come poteva immaginare che il suo nome mi era giunto alle orecchie attraverso un complesso gioco di «sentito dire», di soffiato da parte di amici di giornalisti i quali ricordavano di averlo visto entrare nella redazione di un quotidiano la mattina del 9 maggio, piuttosto sconvolto, si diceva, per riferire di una strana esperienza notturna che pensava non essere stato il solo ad aver vissuta, e avrebbe voluto vedere segnalata dai giornali. I giornali non ne fecero cenno, ma lui, sempre si diceva, aveva insistito svolgendo una sorta di indagine privata a caccia di testimonianze, ottenute le quali era ritornato alla carica, sempre inutilmente, dopo di che si era arreso riprendendo la sua vita d'ogni giorno. Mi offrì una sigaretta che accesi volentieri, lui si mise fra i denti una pipa dopo avere trafficato a lungo nel fornello.

«Allora?» mi disse guardandomi di sotto in su, e massaggiandosi con la sinistra i peli di una barba brada già ingrigita. Aveva un naso aquilino, un poco storto, che lo faceva rassomigliare a un falchetto che si fosse rovinato il becco in seguito a una picchiata finita malamente su una roccia alpina.

«Sto scrivendo un libro sulle 'venti giornate di Torino'», gli dissi, «e mi piacerebbe conversare con lei per chiarire un certo punto.»

Si levò la pipa di bocca e lo vidi abbassare il capo

fino a comprimersi lo sterno con il mento. Assottigliò le labbra, i muscoli facciali si tesero.

«Sì, dica pure», aggiunse con voce compressa.

«Mi interesserebbe sapere qualcosa di più su un fatto di cui lei è stato testimone... come dire... uditivo. Mi riferisco alla notte dell'otto maggio di dieci anni fa, se non mi inganno sulla data.»

Alzò il capo; mi guardò di nuovo senza più sorridere.

«E come fa a sapere che io sono stato testimone, come lei dice, uditivo, di qualcosa che sarebbe successo tanti anni addietro?... Mi permetta la domanda, è una semplice curiosità.»

Allargai le braccia, inarcai i sopraccigli, come a fargli intendere: è un po' difficile fornirle una spiegazione soddisfacente. La mia risposta mimica parve rilassarlo: si rimise la pipa in bocca, la riaccese. «Capisco. In effetti non posso pretendere di avere delucidazioni esaurienti, trattandosi per l'appunto di un argomento vago, aleatorio... qualcosa feci per tentare di renderlo meno impalpabile, ma, come lei ben saprà, i miei tentativi andarono tutti a vuoto. Non posso, onestamente, dar torto ai giornalisti per non avere dato peso alle mie parole; anche un avvocato ritenuto serio come me può andare soggetto ad allucinazioni temporanee... e non escludo che si sia trattato proprio di un'allucinazione.»

«Un'allucinazione dell'orecchio», precisai.

«Chiamiamola come vogliamo. Se lei ha una certa esperienza di *ghost-stories* inglesi saprà che anche le 'allucinazioni dell'orecchio' hanno una loro importanza... cigolii di catene, gemiti di nobildonne sulle torri dei castelli... è una vecchia e rispettabile tradizione.»

«Sì, però nelle *ghost-stories* alla fine le allucinazioni si rivelano fondate: i fantasmi ci sono per davvero.»

«Nei castelli! Ma qui quale castello abbiamo oltre quello del Valentino? Qui c'è l'industria automobilistica, c'è la tradizione sabauda, abbiamo il 'buon senso' cittadino che rappresenta forse la più solida delle nostre istituzioni... basterebbero a far battere in ritirata il più agguerrito esercito di spettri.»

«Abbiamo anche avuto la Biblioteca», insinuai con un sogghigno.

«Anche la Biblioteca può essere inclusa nella categoria del 'buon senso'... lì, è vero, si è un po' esagerato, tuttavia...» Il telefono gracchiò. Senza smettere di guardarmi, ridendo staccò il ricevitore.

Raccolsi un giornale dalla scrivania e mi misi a leggerlo: è sempre imbarazzante ascoltare le conversazioni altrui, specie quando c'è di mezzo il segreto professionale.

L'avvocato Segre sembrava lo facesse apposta a impedirmi di evadere dal suo discorso. Parlava con voce squillante, ponendo un particolare accento su termini legali quali *comparsa*, *rogatoria*... mazzate di realismo giuridico che venivano a sbriciolare sul nascere il discorso da me posto sul tappeto. Quando smise di parlare col suo cliente mi raccontò una storia drammatica col tono più leggero che si potesse immaginare: era un pover'uomo di marito che rincasato innanzitutto aveva trovato la propria moglie e il proprio vecchio padre che giravano per l'alloggio nudi alla presenza della figlioletta di due anni. Domande di spiegazioni del marito, si capisce. E la moglie che lo assale come una pantera gridandogli in faccia: «Ma come! Non lo sai che Roberta non è figlia tua e che tuo padre non è suo nonno come credi tu? Ma dove sei vissuto in tutto questo tempo?» Ora si trattava di fare affidare la bambina al genitore legale per comportamento abietto della madre, e c'era la causa in corso... fatti simili succedevano ogni giorno, e non era neppure fra i più straordinari.

«Nella nostra città», aggiunse, «i dèmoni covano sotto la cenere, e non v'è da stupirsi se...»

«Anche dieci anni fa, mi sembra...»

«Dieci anni fa le apparenze erano diverse, oggi son migliori. Ma la sostanza penso sia la medesima.»

«Si stupirebbe, avvocato», domandai soppesando bene le parole, «se le accadesse di sentire di nuovo, in una di queste notti, ciò che udì la notte dell'otto maggio, prima che si verificassero quei fatti spaventosi?»

Si accorse subito della piccola trappola che gli avevo teso. Evidentemente non se l'aspettava anche se era stato lui a predisporli il terreno con le sue allusioni ai dèmoni nascosti. Ma era troppo tardi per riparare al mio errore. Così me lo ritrovai di fronte come lo avevo visto appena entrato

nel suo studio, rigido, professionale. Temetti un taglio brusco alla conversazione, ma non fu così.

«Ora, vorrei mettere alcune cose in chiaro», mi disse freddamente. «La domanda che mi rivolge è inaccettabile. Lei pretenderebbe da me un'interpretazione globale di quegli avvenimenti, dimenticando che il libro sulle 'venti giornate' è lei che intende scriverlo e non io. Quindi toccherà a lei, e non a me, trovare dei collegamenti fra questo o quel fatto specifico. Lasciamo stare l'ipotesi di ciò che proverei se mi succedesse di rivivere un'esperienza che mi pare, ripeto, mi pare di aver fatta in passato. Mi considera un testimone utile per la sua indagine storica? Ebbene, si limiti a trattarmi come tale. Illazioni sul futuro non intendo farne. Dunque, cosa vuole sapere di concreto?»

«Una descrizione della sua esperienza», risposi adeguandomi al suo tono.

«Così va meglio. Almeno non rischiamo di fraintenderci. Preciso innanzitutto che non era la notte dell'otto maggio ma il mattino del nove... Eh sì! Perché erano le due del mattino quando accadde, proprio mentre mi accingeva a coricarmi dopo avere lavorato qui sotto fino a tarda ora. Ero stanco ma ancora abbastanza lucido per poter distinguere il sonno dalla veglia. Non si trattò perciò di un sogno, ne son certo. In quanto a quei famosi attacchi d'insonnia collettiva che colpirono la città e che a maggio si trovavano ancora ai loro inizi, dirò francamente di non averne mai sofferto. Perché? Non saprei cosa risponderle. Forse perché ho sempre viaggiato molto a causa del mio lavoro... un personaggio troppo sfuggente per essere afferrato da un'epidemia di quel tipo, così ben localizzata. Ma veniamo al dunque. Mi ero appena spogliato, quando all'improvviso...»

Fece una pausa, scrutandomi di sotto in su.

«Lei sa cosa segue di solito nelle storie dopo che uno dice: quando all'improvviso...»

Annuii. Il suo sguardo era ritornato ironico.

«Succede qualcosa di sorprendente, altrimenti che storie sarebbero, mi dica lei?»

«Non sarebbero delle storie.»

«Per l'appunto, e allora tanto varrebbe non narrar-

le. Invece io la narro. L'ho narrata dieci anni or sono a dei giornalisti i quali si sono guardati fra loro, diciamo, un po' perplessi. L'ho narrata una seconda volta ai medesimi in compagnia di alcune persone in grado di confermare la mia versione dei fatti, e si mostrarono più accondiscendenti. Naturalmente non una riga sui giornali anche se, sarei pronto a scommettere, qualcuno di loro dovette avere *udito* al pari di me e di altri... Mi trovo insomma in mutande, al piano superiore dove c'è la mia abitazione di scapolo, quando appunto all'improvviso sento un urlo. Che cosa c'è di strano nell'udire un urlo provenire dalla strada alle due del mattino? Un urlo di terrore può già scuoterti le fibre e farti uscire sul balcone per vedere cosa sta accadendo. Il barrito di un elefante, emesso in città, potrebbe forse raggiungere un effetto superiore... ma ci troviamo pur sempre nel campo delle cose tollerabili... La faccenda, invece, è stata un po' diversa. Non avrei, in breve, un termine per definire la qualità dell'urlo che ho sentito... Chiamarlo bestiale? Disumano? Semmai, ma il grado di approssimazione è sempre molto alto, lo descriverei come un terribile grido di guerra con al fondo qualcosa di grigio, di metallico... È vero. Infatti non ho pensato né a un uomo né a un animale; era di qualità inorganica, non so se mi riesce di rendere l'idea.»

Da Giorgio De Maria,  
*Le venti giornate di Torino:  
Inchiesta di fine secolo*  
Copyright © 1977 Giorgio  
De Maria. Pubblicato in accordo  
con Agenzia Santachiara  
© 2017 Sperling & Kupfer Editori  
S.p.A. per Edizioni Frassinelli  
ISBN 978-88-9342025-9

# Dancing at the Fence

—Simone Forti

Non si può scuotere un bambino per farlo addormentare, ma lo si può cullare. Dondolando dolcemente avanti e indietro, il piccolo corpo in movimento raggiunge il proprio apice di slancio in entrambe le direzioni prima di ricominciare: avanti e indietro. Chi culla è in stretta sintonia con chi viene cullato, e ne guida attentamente il passaggio metabolico dalla veglia al sonno.

Sono andata al Central Park Zoo per vedere se c'era qualche ballerino. Nella sua impenetrabile gabbia di cemento, il tasso sembrava troppo grasso per essere a suo agio. Si stendeva sulla schiena facendo con le zampe anteriori gesti come se stesse scavando, serrando gli artigli sottoutilizzati per poi staccarli con uno scatto, tentando forse di soddisfare il bisogno di trazione con il suolo. Non lo chiamerei ballo. Ma i tre orsi che all'inizio dormivano raggruppati, finalmente si svegliarono mostrandosi giocosi agli spettatori umani. I tre si spostavano avanti e indietro in direzione del recinto, eseguendo un movimento tra di loro che ha reso questa gita allo zoo degna di nota. Era il modo in cui giravano su stessi: in piedi sulle zampe posteriori, afferravano la testa torcendola, spostando il peso in una sorta di volteggio a metà, per poi ricadere sulle quattro zampe. Sembrava molto divertente, probabilmente l'avevano imparato gli uni dagli altri.

Di tanto in tanto qualcuno mi chiede quando ho iniziato a ballare. Potrebbe sembrare una domanda semplice. Ma non è così. Sono arrivata a pensare che la danza comportamentale sia un fenomeno comune a molte forme di vita e che abbia molteplici funzioni e manifestazioni. Non intendo forzare la questione, ma tutt'al più offrire la prospettiva da cui vedo la danza che faccio. Sono una ballerina di professione. Sono in grado di indurre lo stato di danza e ballare a comando. Riesco a trasmettere ciò che scopro attraverso il movimento, e verbalizzare le mie aree di interesse. Sono in grado di conservare, eseguire e mostrare il movimento che ho scoperto.

Gli elementi di base con cui ho lavorato negli ultimi anni sono l'equilibrio, lo slancio e le loro relazioni. Questo è il punto focale sul quale mi concentro, e dal quale emergono molte domande. Esaminiamo per esempio la differenza di atteggiamento nel procedere in avanti come facciamo noi, ovvero spostando il peso corporeo da un lato all'altro,

e del procedere in avanti del coniglio che raccoglie tutte le sue energie in una sola volta per elevarsi da terra in un'azione istantanea nella sua simmetria bilaterale.

Stavo lavorando a uno studio di movimento a partire dal gattonare. Ho gattonato per un buon periodo, fino a quando il movimento fosse ben rodato e la mia attenzione completamente focalizzata sull'azione del gattonare in tutte le sue parti. Dopo aver gattonato per un po', ho spostato il peso indietro fino a cadere sul sedere. Un'anca cade per prima, mi sono girata e mi trovo seduta di fronte, girata di tre quarti verso la parte posteriore. Per risalire mi spingo in avanti, le ginocchia crollano lateralmente, girandomi non verso la direzione in cui avevo slanciato le braccia, ma in quella in cui originariamente stavo gattonando. E mi chiedo se questa piega nello spazio sia qualcosa che si sperimenti più e più volte quando si impara a gattonare. Alla fine, mi alzo in piedi. E mi sembra di poter mantenere lo stesso coordinamento tra il tronco, le braccia e il respiro, in piedi come mentre gattonavo. Quando sollevo il braccio oltre la testa, la pancia si rilassa, inalo, e il mio peso si sposta in avanti sulle dita dei piedi. Stabilizzo il tronco e riposiziono giù il braccio, esalo, e il mio peso si sposta sui talloni. Dondolo le braccia a lato del corpo amplificando notevolmente il movimento avanti e indietro fino a quando non ricado indietro, giro le ginocchia e ricomincio a gattonare.

Vicino allo studio dove vado a ballare, c'è un parco dove da molti giorni e notti la gente sta manifestando contro una proposta per la riduzione dei fondi destinati ai poveri. Una notte, uscendo per un caffè, ho notato che i manifestanti stavano camminando in cerchio, candele in mano, cantando. Da alcuni giorni mi ero vagamente accorta di loro, del loro canto e della loro danza, della loro continua energia misurata e determinata. Per tutto questo tempo non mi ero mai avventurata vicino. Ora, vedendo le candele in cerchio, ho capito come la loro persistenza sia stata raggiunta attraverso schemi di attività organizzati, senza i quali la loro energia si sarebbe presto esaurita rendendo la loro lunga veglia languida e inefficace. Da quello che ho potuto capire, stavano seguendo due schemi: la maggior parte di loro girava in cerchio, mentre altri si ra-

dunavano al centro di esso. In qualsiasi momento chiunque poteva scegliere se stare fermo in piedi nel centro oppure se girare in cerchio. Il loro canto era una sorta di chiamata e risposta: la chiamata di solito proveniva dal centro del cerchio e la risposta da quelli che giravano in tondo. «Loro dicono di tagliare. Noi diciamo di combattere. Loro dicono di tagliare. Noi diciamo di combattere ...». Spesso uno del cerchio si univa alla chiamata proveniente dal suo interno, con rinnovata energia, come un impulso, ne variava la forma ripetitiva. Improvvisamente un manifestante gridò: «Tenete la luce», e altri risposero: «Per i poveri». E ancora, «Tenete la luce! Per i poveri». Poi si passò allo spagnolo: «non so, non so, non so seguito da, *guerra popular*». Improvvisamente uno del cerchio urlò di cambiare direzione e così il cerchio, che girava in senso antiorario, cambiò in senso orario, e così via.

Mi ha sempre interessata come il mio modo di ballare si relazioni con il mio sistema vitale. Ma quando provo a capire cosa sia quel sistema con il quale sopravvivo, la domanda mi fa scoppiare la testa. Con gli animali allo zoo invece, ho almeno l'illusione di capire i limiti del loro sistema. Un animale che cammina in una gabbia è una cosa ben diversa da un animale che cammina nelle praterie. Eppure, non lo è.

La rinocerontessa annusò lentamente la terra spostando la sua grande testa lunga da un lato all'altro, le sue zampe ben piantate, e la maggior parte del suo corpo ondeggiava avanti e indietro sopra la stretta base delle sue caviglie. Per un momento quell'annusare a dondolo sembrava assumere la qualità autonoma della danza. Ma i rinoceronti sembrano molto timidi, sempre in allerta. Sono gli unici animali che in mia presenza hanno esibito gesti di difesa del loro territorio, come se fossero interessati a ingaggiare una possibile bagarre tra noi, eseguivano movimenti strategici per impedirmi di guardarli bene. Una volta si sono azzuffati vicino alla recinzione, incedendo lateralmente e con scatti improvvisi. Sono scappati solo quando ho aperto il mio quaderno degli appunti e tirato fuori la penna.

Sembra che in cattività alcuni aspetti del proprio essere si separino. Solo un aspetto rimane intatto. Ma quello di far parte di un sistema ne rimane drasticamente cambia-



Photo: Elaine Hartnett, 1974

to. Anche l'innato rapporto tra naso e zampe dell'animale non è più in grado di funzionare. E questa separazione del senso di interezza dall'essere e di come agisca sul suo sistema vitale mette in risalto la particolarità della danza comportamentale di un animale in cattività. Ed è esattamente questo che sembra far luce sul mio tipo di danza.

Durante la mia ultima visita allo zoo di Bronx, ho avuto l'occasione di parlare con un uomo che lavora nella clinica veterinaria dello zoo. Gli dissi che ero una ballerina e che ero interessata a osservare qualsiasi comportamento negli animali che sembrasse essere legato alla danza. La sua reazione fu quella di parlarmi dell'andatura degli animali. Ha iniziato attribuendo questo tipo di andatura alla noia e al malessere, e che si poteva principalmente osservare nelle zone più antiche dello zoo, dove le gabbie sono più piccole. Mi disse che gli ungulati spesso corrono formando un otto, spesso con un lato della figura molto più grande e allungato rispetto all'altro. A volte è un otto molto piccolo e stretto. Ci sono anche i «marciatori dell'angolo» e i gatti sono tra questi. Vanno su e giù costeggiando il bordo del loro spazio, e abbracciando gli angoli. Se un angolo è ostruito da qualcosa, l'animale lo ignora del tutto, e taglia tra gli angoli non ostruiti. Devo dire che la noia citata dall'uomo dello zoo come condizione per l'andatura mi ha fatto capire come in effetti mi stessi avvicinando all'essenza di quel processo vitale che, attraverso la mia danza, sentivo in comune con questi animali. A volte fuggivo da quell'opprimente senso di frammentazione immergendo la coscienza in uno stadio di ciclicità. Lo consideravo una sorta di concentrazione, o centratura; in breve, una forma di preghiera.

Ciò che mi spingeva a andare spesso allo zoo, era una sensazione che a volte mi capitava di provare nel guardare dritto negli occhi un particolare animale. Era come se in quel momento una marea di calore scorresse fra di noi, era come essere in un incantesimo.

Una volta ho osservato l'andatura di un'orsa. Era la più piccola di due esemplari rinchiusi in uno spazio aperto con una piccola grotta all'estremità opposta. Era impegnata in una sorta di passeggiata che ripeteva alcuni schemi, quasi sempre nella stessa sequenza, fermandosi e svoltando in certi

determinati punti lungo il percorso. Andava nella piccola grotta e poi di nuovo fuori, oscillando la testa come per liberare l'ingresso. A volte spostava la testa verso l'alto, altre volte in basso. Poi iniziava la sua passeggiata. Prima lungo una sporgenza piuttosto stretta, alla fine della quale si trovava una grande roccia che quasi ostruiva il passaggio. L'orsa si fermava quasi sempre lì per poi girarsi indietro facendo oscillare la testa sopra o sotto, o occasionalmente dando le spalle alla roccia. A ogni fermata decideva in quale modo girare. Ma di tanto in tanto ignorava il suo punto di riferimento, e guardandosi intorno, iniziava uno dei suoi schemi meno frequenti. Mi colpì il fatto che fosse riuscita a regolarizzare una matrice dalla quale poteva improvvisare variazioni. Era come se questo uso dello spazio arricchisse l'ambiente circostante, rendendo possibile lo sviluppo di un monologo. Volevo oggettivare ciò che avevo percepito di così inedito nella sua andatura. Ho quindi cercato di elaborare rapidamente un grafico su cui registrare l'incidenza delle variazioni. Ma ben presto ho realizzato che l'atto di prendere appunti mi stava allontanando dall'essenza della sua danza, facendomi perdere questo momento prezioso. Poi ho cercato di imitarla e di imparare la sua danza copiandola come meglio potevo da dove mi trovavo. Ero particolarmente interessata a capire se il movimento della testa, verso l'alto o verso il basso, determinasse con quale zampa avrebbe iniziato il suo giro successivo e di conseguenza con quale arto si sarebbe presentata alla prossima fermata. Ma l'orsa si rese subito conto che stavo ballando con lei. E, terminata la sua pratica si avvicinò il più possibile a me, allungando il collo lungo e annusando nella mia direzione. Anch'io mi ritrovai con il mento proteso in avanti, le narici spalancate, cercando di frugare lo spazio oltre la siepe.

Originariamente pubblicato come Simone Forti, «Dancing at the Fence», *Avalanche* n. 10, dicembre 1974, pag. 20-23.

# Il *nongkrong* e il tempo non-produttivo

—Sonja Dahl

## Il cosa/perché/come del *nongkrong*

«Il *nongkrong* è un processo esistenziale». <sup>1</sup> Quest'affermazione, pronunciata in tono giocoso (ma in realtà seria), da un mio conoscente della scena artistica di Yogyakarta, è diventata la bussola per orientarmi e comprendere il processo del *nongkrong*. <sup>2</sup> A un primo livello l'attività del *nongkrong* – parola indonesiana che significa «uscire, passare il tempo con amici» – può sembrare improbabile come ispirazione per un'indagine filosofica delle profondità dell'esistenza umana. Mi hanno detto che, tradotto letteralmente, *nongkrong* equivale più o meno a «starsene chini sul bordo della strada con una sigaretta» o anche «sedere senza far nulla perchè non si è al lavoro». In questa inattesa equazione fra filosofia esistenziale e passare il tempo, l'intelletto sembra facile da incarnare, persino da indossare con noncuranza. In una situazione come questa, gli interrogativi sull'insondabile natura dell'essere in sé possono emergere lentamente, in modo misterioso, e fluttuare nella mente per la durata di una o due sigarette, per poi dissiparsi come fumo. Come mi ha spiegato il mio amico, se ci si sente profondamente, esistenzialmente soli, c'è sempre il *nongkrong* con gli amici per tirarsi su.

Per molti artisti di Yogyakarta, il *nongkrong* è di vitale importanza sia per le loro pratiche artistiche, sia per il funzionamento e la buona salute delle comunità. Nei molti spazi per l'arte della città, gruppi di amici si agglomerano, come tante amebe, intorno a portacenere strapieni, tazzine di caffè e piatti di snack fritti. Stanno seduti, si allungano, si adagiano a varie angolazioni, alzandosi per andare un po' in giro e poi tornare indietro, seguendo un'orbita fluida. Gli affitti bassi e il ritmo di vita lento di Yogya rendono possibile, nella pratica, questa forma di collettivismo, distinguendo la sua scena artistica da altri grandi centri d'arte dell'Indonesia, come Bandung e Giacarta. Nota come «la città degli studenti», Yogya è un nucleo di attività creative e intellettuali, e la fucina sincretica in cui si mescolano cultura tradizionale giavanese e cultura popolare contemporanea. E tuttavia, a dispetto di questa varietà, Yogya mantiene a Giava la sua reputazione di «città lenta» per eccellenza. Provenendo da un contesto americano, sono stata abituata

<sup>1</sup> Idaman Andarmosoko, conversazione con l'autrice, marzo 2014.

<sup>2</sup> Situata nella provincia di Giava Centrale, Yogyakarta è spesso pronunciata e scritta, nel linguaggio colloquiale, Jogjakarta, e abbreviata in Yogya o Jogja.



a parlare del tempo in termini di mercato («il tempo è denaro»), come qualcosa che può essere speso o sprecato, ma che soprattutto dev'essere produttivo. Questa valutazione iper-capitalista del tempo confonde la comprensione di come funziona il *nongkrong*. A uno sguardo superficiale, passare il tempo può sembrare quanto di meno produttivo. In realtà sono arrivata a capire che il *nongkrong*, così come è praticato dagli artisti, intellettuali e attivisti di Yogya è una pratica profondamente produttiva e creativa che funziona a prescindere dal modello capitalista. Per questo ora lo concepisco come tempo *non*-produttivo – cioè né apertamente orientato a un fine, né improduttivo in senso capitalista. Piuttosto che concentrarsi su un prodotto finale, il *nongkrong* offre una visione dell'arte come processo sociale a lungo termine. È il luogo di un'azione *potenziale*, uno spazio sociale tutto centrato sui piaceri legati al passare del tempo con amici.

Consegnando i rapporti umani al tempo per mezzo di incontri spontanei, aperti e provvisori, il *nongkrong* cementa la scena artistica di Yogya sotto molti, fondamentali aspetti. Consente lo scambio di dialoghi ma anche di interazioni più sottili, basate sull'energia e sulle sensazioni che circolano fra individui. Nei *nongkrong* fra artisti, in particolare, quest'essenza indescrivibile del passare del tempo insieme è anche luogo di una potenziale energia creativa da cui possono – o meno – scaturire idee e progetti.

Dopo molte sessioni di *nongkrong* insieme ad artisti, curatori, galleristi, intellettuali e studiosi di Yogya, ho finalmente compreso che questo particolare tipo di socialità relazionale e intersoggettiva, in questa zona, è al cuore stesso della pratica artistica. A Yogya, il fenomeno sociale del trascorrere tempo insieme senza voler essere particolarmente produttivi rafforza la collaborazione ed esemplifica, io credo, quello che è un filone rappresentativo della contemporaneità nell'arte globale di questo momento storico, oltre che una forma specificamente indonesiana di pratica collettiva. Questo breve saggio si concentra sul rapporto fra il *nongkrong* e l'«alternativo» nelle arti, e sul modo in cui il *nongkrong* complica le teorie americane ed eurocentriche dell'arte relazionale.

## Essere alternativi

Il tempo non-produttivo che caratterizza il *nongkrong* fra artisti a Yogya distingue questa pratica dai gruppi centrati sulla produttività, «professionalizzati», con il CV sempre pronto, a cui gli artisti vengono avviati nei sistemi iper-capitalisti. Il che ovviamente non vuol dire che questi due approcci si escludano a vicenda. E se si può essere tentati di concepire il *nongkrong* come luogo alternativo di una pratica creativa che opera al di fuori dei concetti convenzionali di produttività artistica e di tempo capitalistico, occorre articolare meglio quest'idea.

La questione di che cosa sia «alternativo» è stata centrale negli ultimi anni a Yogya, con l'aumentare della consapevolezza, fra gli artisti, di come la loro naturale inclinazione al *nongkrong* e allo stare insieme si ponga in rapporto con le tendenze globali dell'arte contemporanea attente alla relazionalità e alle pratiche sociali. Nuraini Juliastuti, membro centrale del KUNCI *Cultural Studies Collective*, osserva che gli spazi alternativi hanno svolto un ruolo molto rilevante e specifico nello sviluppo dell'arte durante la *Reformasi*, il periodo di costruzione della democrazia nazionale seguito alla caduta di H. Muhammed Suharto nel 1998. Alla fine degli anni Novanta e nei primi anni Duemila gli artisti hanno iniziato a organizzarsi in gruppi, creando alternative al precedente sistema repressivo e aprendo le modalità della produzione culturale come non era mai stato possibile prima.<sup>3</sup> In questa fase troviamo molte opere socialmente impregnate e di contenuto politico. Si potrebbe leggere questo scoppio di comunitarismo artistico come eredità, contemporanea e politicizzata, della lunga storia del collettivismo nelle arti che aveva contraddistinto il periodo pre-Suharto. Storicamente, i giovani aspiranti artisti spesso si univano a un *sanggar* – una bottega comune guidata da un maestro che aveva il ruolo di mentore. Tutti insieme, gli artisti sviluppavano le abilità proprie della loro forma d'arte, sostenendosi a vicenda e formando una comunità creativa molto unita. Sotto il regime di Suharto, diversi *sanggar* e altre organizzazioni artistiche erano stati presi di mira come sovversivi, etichettati come comunisti e sostanzialmente costretti (spesso con la

<sup>3</sup> Nuraini Juliastuti, «After the House has Gone», in *Stories of a Space*, a cura di Agung Nugroho Widhi, Indo Art Now 2015, pag. 260-272.

violenza) a sciogliersi. Dunque l'odierna proliferazione di collettivi di artisti e di spazi gestiti da artisti a Yogya si inserisce in quella tradizione, almeno in parte.

Sebbene le iniziative gestite da artisti siano in crescita a Yogya, la sua scena delle arti contemporanee non è immune dalla pressione globalista verso l'individualismo, il guadagno materiale e il professionalismo. Il mercato commerciale dell'arte e il circuito delle biennali continuano a macinare inesorabilmente, e hanno sempre più fame d'arte contemporanea del Sudest asiatico. Juliastuti mette in discussione il senso della tanto invocata definizione «spazio alternativo» a Yogya, quando molti membri di collettivi artistici sono sempre più attratti da occasioni di guadagno e di carriera.<sup>4</sup> La sua collega Brigitta Isabella conviene, con un po' di sarcasmo: «Forse la parola “alternativo” è stata abusata... creando un senso di eroismo e romanticismo; però dà anche l'impressione di essere obsoleta, perché non ci si è sforzati abbastanza di essere realmente “alternativi”».<sup>5</sup>

Mi chiedo allora se «alternativo» non denoti più uno stato d'animo o un'ideologia che una pratica coerente e riconoscibile. Ho avuto modo di notare ripetutamente come i collettivi e gli spazi artist-run di Yogya operino in un modo nebuloso, basato sul *nongkrong*, per cui gli artisti riescono allo stesso tempo a seguire progetti individuali e comuni, e a mantenere una parvenza di identità collettiva come gruppo. Anche se, a volte, una facciata di armonia maschera una certa dose di quella sottile tensione che inevitabilmente anima ogni dinamica di gruppo, è chiaro che gli artisti di Yogya danno grande valore al loro stare insieme e *ne hanno bisogno*. Se è vero che molti artisti coltivano attivamente il proprio successo commerciale, allo stesso tempo sostengono che le indispensabili sessioni di *nongkrong* con gli amici sono ancora l'«anima» che dà vita alle loro pratiche. Invece che alzare delle barriere attraverso il guadagno individuale, molti artisti si sforzano di mantenere la loro rete di amici, coltivando il *nongkrong* e i progetti collaborativi e le discussioni che ne nascono.

<sup>4</sup> Ivi.

<sup>5</sup> Brigitta Isabella, «Stories of a Space and Those Who Live in It», in *Stories of a Space*, a cura di Agung Nugroho Widhi, Indo Art Now 2015, pag. 240-259.

## Nongkrong e teoria

Dopo la caduta di Suharto, l'«apertura» dei mercati indonesiani, così come dei media e degli scaffali di libri a idee e influenze in precedenza ritenute pericolose, ha portato anche un maggiore afflusso di teoria d'arte dall'estero. Come ha osservato l'ex direttrice dell'*Indonesian Visual Arts Archive*, Farah Wardani: «Ciò che la *reformasi* ha dato davvero agli indonesiani è l'accesso al pensiero intellettuale».<sup>6</sup> Dopo gli anni in cui dovevano spostare le loro sessioni di *nongkrong* a contenuto politico fuori dai campus, negli *angkringan*<sup>7</sup>, per timore di ritorsioni, gli studenti universitari e gli artisti hanno potuto nutrire le loro conversazioni durante i *nongkrong* con teorie e idee prima inaccessibili. Nonostante la grande energia di questa fase, molti produttori culturali e curatori come Wardani percepiscono ancora un «ritardo» nel settore artistico del sistema educativo indonesiano, che a loro dire è carente nella teoria critica.<sup>8</sup> Altre persone con cui ho parlato, invece, pensano che la teoria non sia – e non sia mai stata – un aspetto significativo della creazione artistica in Indonesia, e ne diffidano, riconoscendone l'origine per lo più occidentale. Ciononostante, fra il 2012 ed il 2014 ho notato che titoli quali *Inferni artificiali* di Claire Bishop ed *Estetica relazionale* di Nicolas Bourriaud erano spesso citati nelle conversazioni. Gli artisti di Yogya nutrono una naturale curiosità per la loro stessa tendenza alla partecipazione e alla collaborazione, e per ciò che i teorici hanno da dire su queste pratiche: utilizzano perciò il *nongkrong* come cornice discorsiva inedita per affrontare argomenti non contemplati dai programmi delle loro scuole d'arte.

Man mano che l'arte impegnata va istituzionalizzandosi e ottiene riconoscimenti, per esempio negli Stati Uniti, gli artisti che la praticano acquistano una più profonda consapevolezza di sé, e spesso si armano di un apparato di teorie radicali per spiegare la propria opera. È interessante notare alcune somiglianze nel modo in cui gli artisti di Yogya hanno iniziato a loro volta a «istituzionalizzare» le proprie forme di impegno sociale. Si assiste a un numero crescente di dibattiti, mostre e progetti che si occupano di questioni legate alla collettività di Yogya. Il KUNCI Cul-

<sup>6</sup> Farah Wardani, cit. in: Michael Vatikiotis, «Riding Indonesia's Art Boom», in *Griffith Review* n. 23, autunno 2009, pag. 140-147.

<sup>7</sup> Gli *angkringan* sono carelli mobili di alimentari e caffè che si trovano in tutta Yogya: proliferano intorno ai campus universitari e sono utilizzati come spazi informali per il *nongkrong*. La radice *angkring* indica un «luogo di approdo temporaneo» ed è correlata alla postura di una persona seduta, con una gamba raccolta sulla panchina e un braccio poggiato sul ginocchio piegato.

<sup>8</sup> Farah Wardani, conversazione con l'autrice, 24 settembre 2013.

tural Studies Collective ha un ruolo di guida in questo dialogo, con programmi come la collaborazione internazionale *Made in Commons*, un forum che esplora il concetto e la pratica dei beni comuni in diverse culture.<sup>9</sup> Una caratteristica che continua a contraddistinguere il collettivismo di Yogya da quello di altri centri artistici è il rapporto con il tempo legato al *nongkrong*. Tutti i progetti cittadini con una base sociale – che si tratti della creazione di un collettivo di artisti o di un progetto partecipativo all'interno della comunità locale – *devono* prevedere del tempo per il *nongkrong*, momenti non-produttivi e non orientati a un fine. È questo il principale e più efficace mezzo per costruire e mantenere un senso di fiducia.

Molti artisti socialmente impegnati che sono attivi all'estero, hanno un reale desiderio di questo tempo dedicato a una socialità rilassata che favorisce i legami. Quest'esigenza genera una curiosa dinamica sperimentale, in cui si costruiscono apposite zone di *nongkrong*: una nottata in galleria, un tè nel foyer, una stanza di lettura istantanea con spazio dibattiti, una cena preparata e servita al museo. Attività di questo genere sono anche favorite dalla lista sempre più lunga di libri, articoli e terminologia teorica che tenta di costringere questa disciplina in rapida espansione entro termini comprensibili.

Nicolas Bourriaud, il curatore francese noto per aver coniato le espressioni «estetica relazionale» e «altermoderno», è stato invitato a tenere una conferenza in occasione dello Jogja Biennale Forum del 2015. L'invito ha suscitato curiosità fra gli artisti e gli studiosi locali, che si sono chiesti che cosa Bourriaud potesse avere da dire su una scena artistica già relazionale come quella di Yogya. Durante il dibattito successivo alla conferenza, Antariksa del KUNCI ha criticato l'affermazione di Bourriaud secondo cui si starebbe sviluppando un «nuovo linguaggio» della relazionalità, indicativo dell'aprirsi di una nuova epoca, fondata sulla traduzione e sul dialogo fra culture (che l'autore ha definito *altermoderno*):

sono un po' preoccupato che questa penetrazione di «nuove» idee politiche, filosofiche o teoriche occidentali sia in realtà una nuova

<sup>9</sup> Cfr. <http://kunci.or.id/tag/made-in-commons>.

forma di colonialismo. Per esempio, quest'idea del relazionale – fa già parte del nostro stile di vita [indonesiano], ma adesso la si sta teorizzando, forse in eccesso, sulla scia di opere come la tua. Noi, qui in Asia, stiamo guardando noi stessi attraverso la tua teoria.<sup>10</sup>

Anche Alia Swastika, direttore e curatore di Ark Galeri, ha sollecitato Bourriaud a riflettere più in profondità sulle ripercussioni politiche legate al modo in cui questa teoria si diffonde nel mondo, producendo effetti al di là del pubblico per cui è stata pensata.<sup>11</sup>

È importante condurre una riflessione approfondita su questi temi, poiché ci segnalano alcuni degli effetti collaterali potenzialmente problematici legati alla teorizzazione del relazionale. La teoria ha la capacità di contestualizzare e dare forza alle azioni contemporanee, ma allo stesso tempo comporta il rischio di irrigidire e istituzionalizzare i rapporti sociali. Come ha sottolineato Swastika, è necessario mettere in discussione i contesti, specie quando sono in gioco dinamiche diseguali di potere, accesso e rappresentazione.

### Il privilegio della partecipazione

Nel particolare contesto di Yogya, lo stile di vita del «*nongkrong* come pratica creativa», adottato da molti produttori culturali, è la chiave per capire come collaborazione e pratica collettiva funzionano *al di fuori* delle teorie occidentali e di confini accademicamente definiti. L'affinità che lega insieme i gruppi di Yogya ha qualcosa dei legami familiari, e comporta un impegno molto serio, processi organizzativi spesso complicati, e un'elusività che li fa sfuggire a formalizzazioni o identificazioni univoche.

Se è vero che, alla sua radice, il *nongkrong* è un'interazione umana piuttosto semplice, priva del bagaglio teorico che accompagna le discussioni sui temi generali dell'arte contemporanea, d'altro canto può costituire un terreno ideale di sperimentazione sociale. La sua flessibilità e informalità generano reti di interazioni che un tempo sociale programmato e formalizzato non è in grado di accogliere. Tuttavia, mentre io studio il fenomeno, ogni tanto vengo disturbata dalla domanda controproducente se sia anche possibile «uccidere» il *nongkrong* per eccesso di analisi. E non posso dimenticare la cautela di Lewis Hyde: «il dono

<sup>10</sup> Antariksa in dialogo con Nicolas Bourriaud durante il dibattito successivo alla sua conferenza pubblica, Jogja Biennale Forum, Taman Budaya Yogyakarta, 17 novembre 2015.

<sup>11</sup> Swastika in dialogo con Nicolas Bourriaud durante il dibattito successivo alla sua conferenza pubblica, Jogja Biennale Forum, Taman Budaya Yogyakarta, 17 novembre 2015.

si perde nella coscienza di sé. Contare, misurare, stimare il valore, o cercare la causa, significa uscire dal cerchio, cessare di essere “una cosa sola” con il flusso dei doni, e diventare invece una parte del tutto che riflette su un'altra parte».<sup>12</sup>

In quanto estranea, essere stata accolta in tanti circoli creativi *nongkrong* di Yogya è un privilegio, che mi ispira un obbligo di gratitudine. È attraverso il *nongkrong* che ho imparato ad ascoltare in modo nuovo, e sono diventata ricettiva verso forme di saggezza sociale incarnata che altrimenti mi sarebbero risultate oscure. Come ho cercato di dimostrare, la comprensione della pratica creativa propria di Yogyakarta richiede di riconoscere la specificità di un processo collaborativo, che è manifestazione vivente dei rapporti che legano gli artisti fra loro. Nella loro forma migliore, i *nongkrong* d'arte sono l'equivalente sociale e collettivo del *pamong*, una figura di mentore o facilitatore che crea uno spazio dove possiamo scegliere degli strumenti, e capire come usarli.

<sup>12</sup> Lewis Hyde, *The Gift: Creativity and the Artist in the Modern World*, Vintage 1979, pag. 196.



Estratto da Sonja Dahl, «Nongkrong and Nonproductive Time in Yogyakarta's Contemporary Arts», in *PARSE Journal*, 4.23, novembre 2016.

Un gruppo di amici *nongkrong* vicino all'entrata della Jogja Biennale, Taman Budaya Yogyakarta. Photo: Sonja Dahl, 2013.

Caro A.

mi sono promessa tante volte di cominciare questo esercizio e sempre qualcosa mi ha interrotto. Eppure quel che m'interrompe è all'origine stessa della necessità dell'esercizio. Allora mi scuserai per il testo pieno di fratture, pieno di inciampi, povero di soluzioni.

Sono di nuovo ferma, questa volta intellettualmente, di fronte allo stesso scoglio che ci blocca nell'azione: avremmo bisogno di strutture per convogliare e non disperdere le nostre forze, ma per costruirle ci vorrebbero le energie di cui le lotte quotidiane disorganizzate ci privano.

Ci serve urgentemente un difuori anche se minimo per appoggiarci le mani mentre tentiamo di sollevarci, insieme ed ognuno per sé.

Questo difuori lo chiamiamo, lo evochiamo. Come in una seduta spiritica studiamo le insurrezioni del passato per avvicinarle al nostro vocabolario e ai nostri corpi, anche se restano in realtà lontane dagli occhi e dal cuore.

Per scrivere questo testo che parla dei rapporti tra l'arte e la lotta avrei bisogno di una lingua straniera nella lingua, una lingua da saltimbanchi che materializzi la possibilità di danzare sulla corda tesa e di combattere e invece ho solo dei brandelli di parole usurate che devo cucire attorno ai problemi.

Come per esempio il problema di non poter più nemmeno pensare di attraversare il ponte che lega l'arte alla vita, se mai ce n'è stato uno, senza cadere tra le mani della legge.

E di non poter ammettere questo stato di cose senza scivolare nella vigliaccheria o nella depressione.

Quando si usava nominare il nemico (capitalismo, imperialismo, patriarcato, globalizzazione) ci si inventava un'alterità binaria e rassicurante.

Noi partecipavamo per non partecipare. (Alle lotte e non al lavoro, alle dinamiche militanti e non alla società di classe.) Volevamo essere *altro* perché quel che odiavamo diventasse altro da noi. La desoggettivazione era un processo di messa a distanza logica e performativa.

Se non potevamo cambiare gli aspetti della realtà che più ci ferivano, ci trasformavamo in qualcosa di inassimi-

labile, scavalcando i moralismi e rivelando l'aspetto politico dell'illegalità.

Si diventava fuorilegge, drogati, prostitute, perversi, violenti – e inevitabilmente ladri perché la proprietà privata e gli affetti che la conservano sono la giustificazione di tutte le altre oppressioni. La prigione era una tappa necessaria perché sempre inflitta e perché parte anch'essa in qualche modo di una separazione dal mondo impiegatizio mediocre del «benessere» del ventesimo secolo.

Ed un problema sorgeva nel corso di questo divenire. Il modo in cui gli altri-esclusi si mescolavano a noi, quelli che non avevano scelto politicamente la loro esclusione, ma la subivano – poiché anche della scelta iniziale del posizionarsi si erano trovati privi –. Questo modo lasciava a desiderare. Anzi non è che lasciasse a desiderare, era proprio insopportabile, per noi quanto per loro.

Totalmente insufficiente.

Perché gli altri-esclusi continuavano a sentirsi *altri* da qualcuno, ed anche se in diritto di farcelo pesare, sempre in dovere di portare il peso di quel che ci separava, che invece di essere il motore della rivolta, diventava un fattore di rallentamento cinetico. Chi soffre è meno produttivo, anche di sovversione sociale, così dicevano i movimenti, così dicevano la psichiatria ed i professori. Amen.

Là toccavamo il limite delle nostre capacità, dei nostri liberi arbitri nutriti da dogmi in fondo segretamente democratici, che era quello di non poter cambiare noi stessi in assenza di uno sconvolgimento sociale che spazzasse via questo veleno del giudizio e della misura, questo morbo del paragone idiota e brutale, questa polizia delle condotte.

Rifiutare la partecipazione ai processi rivoluzionari come un dover essere era cosa acquisita dagli anni Settanta. Eppure il differimento permanente della soddisfazione in un mondo che già forniva ben poche occasioni di piacere aveva trasformato i «militanti» in figure ascetiche e incapaci di contaminare. La scelta del Margine come luogo da cui prodigare l'impegno finiva per diventare un dover essere simmetrico di quello che rifiutavamo e forse più insidioso. A volte l'unica reazione ai nostri gesti che ne certificasse il carattere politico era la repressione.

La società si era come plastificata, e non solo era ininfluttabile, ma ci cambiava più di quanto non la potessimo cambiare. Chi rifiuta la lotta armata parte già steso nel braccio di ferro militare contro la società. Chi accetta la lotta armata accetta di essere solo nel suo combattimento perché sa che i compagni non solo non amano le braccia armate ma ne hanno orrore.

E noi eravamo, una volta fuori dal fiume in piena dei movimenti, delle presenze isolate, prigioniere della loro identità di naufraghi, un episodio che si dimentica.

Se non c'era piacere a stare nello spazio che ci eravamo scelti era colpa degli uni o degli altri, mai del nemico che ci cacciava in dei cunicoli sociali senza ossigeno e ci condannava all'endogamia.

Superstiti di un incidente non registrato, reduci di un Vietnam immaginario, pieni di storie che non interessano nessuno e oppressi dalla necessità di accomodarsi del presente per distruggerlo meglio, in coabitazione forzata.

(Scusami per tutte queste metafore, e per quelle che anche dopo non potrò impedirmi di fare: lo so che far metafore è esporre l'insufficienza della lingua ricostruendo storie dove c'è necessità di logiche. Far metafore è essere a corto di esempi concreti e a disagio con la storia.)

O anche solo un pudore borghese a dire le cose come stanno, non sempre letterarie, non sempre linguistiche.)

La conclusione cui eravamo costretti a giungere è che i privilegi non si annullano rinunciandoci. La separazione rimane e rimane legata alla scelta stessa di quella rinuncia, una scelta nobile che è data a pochi e che in virtù della sua nobiltà è reversibile. I privilegiati che si espongono al pericolo di opporsi alla società, a vivere nei suoi interstizi, capitalizzano durante questa esperienza di estraniamento e possono, più forti e più capaci, spesso fare ritorno al luogo sociale da cui erano partiti.

Questo fatto, invece di rinforzare il credo del determinismo di classe (es.: un borghese non potrà mai lottare tanto sinceramente quanto un proletario) lo fa, invece vacillare pericolosamente.

Perché se è vero che desoggettivandosi nel Margine in assenza di processi rivoluzionari non si riesce a cambiare

né se stessi né la società, è anche vero che la gioia ed i privilegi di cui si può godere in un mondo che resta capitalista sono piaceri basati sulla sottomissione ed il saccheggio degli altri, piaceri insocietali e separatori. Piaceri bestiali in ultima analisi, per quanto possano pretendersi raffinati.

Il Margine delle lotte, con tutti i suoi difetti, resta uno spazio migliore, una fonte di creatività, una forma di lusso, un Eldorado perduto a posteriori per chi è tornato a casa ma non può più rifare il cammino all'indietro senza farsi rifiutare.

Ma il problema è che se il fine è sbarazzarsi del borghese in noi, o del piccolo-borghese per essere più precisi, questo non lo si fa mimando il suo contrario e gesticolando l'autolesionismo sociale. Non lo si può fare pensando alla piccola borghesia come platea di spettatori distratti da convertire o da scandalizzare.

Nel '68 si è chiuso un ciclo di lotte insieme a un ventaglio di soggettivazioni possibili che non solo sono diventate argomenti di vendita per profumi, abbigliamento ed altro, ma ci hanno lasciato, dal punto di vista del dover essere umano e non solo sociale, in una situazione simile a quella che vide emergere l'astrazione nel paesaggio della storia dell'arte.

Il carattere prescrittivo di ogni teoria rivoluzionaria – e nota che qui faccio l'economia di qualunque citazione per mettermi in sintonia con la povertà che descrivo – suona ormai patetico e irrealizzabile perché sempre in ritardo sulla miriade di altre prescrizioni immediatamente effettive imposte alla soggettività dai suggerimenti commerciali. Le corporation sono produttrici prima di tutto di mondi già possibili e poi delle istruzioni per il loro gradevole uso.

L'idea di una politica dei mezzi senza fine che potrebbe avere per scopo la riabilitazione degli umani e la squalifica delle macchine politiche che digeriscono la vita è rimasta aurorale. Forse perché una politica che propone il terreno dell'immanenza pura per sollevarsi occulta il fatto che questo terreno è colonizzato da una merce sempre nuova, che occupa tutto il posto per posare le mani, spazza via continuamente il possibile su cui fare leva, lasciandolo irto di feticismi e ingombro di desideri sbagliati.

Il disagio economico e sociale non è più questo difuori, non è più, per ora, una zona energetica che possa generare lotte per cambiare gli abitanti del pianeta e far sì che il pianeta ne sia poi cambiato. Saperlo ci dà dolore ma non forza.

E né il disagio né il dolore fanno più mondo. Nelle democrazie liberali, come già era stato nei regimi totalitari, siamo usciti dal registro lirico e anche tragico, siamo usciti dall'espressionismo, siamo nell'astrazione economica. Ogni immagine di sterminio è per il potere, e sarà presto per noi, figurativa quanto un monocromo.

Il realismo è sempre stato una questione di traduzione, una costruzione fatta di codici, ma ora per credere alla realtà ci servono forse immagini e parole più libere dal presente, perché il presente è fatto delle merci e degli affetti che ne derivano.

Altri problemi mi bloccano e mi paralizzano e questi sono anche più pericolosi perché abitano il rapporto tra la sovversione ed il sapere. Se è semplice criticare il concetto di cultura accumulativo e mnemonico che informava la buona vecchia borghesia e le sue scuole, è invece difficile capire perché i movimenti politici radicali non possono più pescare serenamente nella banca dati frammentaria e preziosa delle avanguardie.

Le avanguardie (*requiescant in pace*) con il loro corteo attuale di museificazione e messa sotto campana di vetro, sono da quarant'anni (e forse più) solo sinonimo di plusvalore sofisticato.

Mi ricordo già la grande diffidenza con cui gli autonomi guardavano i post-punk negli anni novanta, «tutti figli di borghesi» si diceva, come se la rivolta defunzionalizzata, emancipata dall'attivismo e fissata sullo spazio esistenziale fosse un lusso inaccettabile. Come se il rifiuto del lavoro dovesse sempre convertirsi in forme di lotta produttive di sovversione e socializzanti, come se lavorare a creare le condizioni della rivoluzione fosse un'attività lineare e progressiva tanto quanto il lavoro salariato, solo dispiegata in direzione contraria...

Di fatto la lettera dell'avanguardia resta lettera morta, resta un lusso non desiderabile perché il suo valore d'uso è sconosciuto. Perché l'unico paradigma di trasmissione del

sapere a noi familiare è quello dell'università, col suo sistema chiuso di potere e di compromessi, ma soprattutto con il suo accordo tacito di mai fare un uso effettivo delle conoscenze trasmesse, create e accumulate.

Grandi barricate piazzate tra l'arte e la vita, tra il sapere e il vivere, cattedrali erette alla gloria della masturbazione mentale, le università ancora scardinate dal mercato che dovevano offrire asilo dall'inferno della merce almeno per qualche anno a dei giovani in cerca di ricerca, non ospitano più nessun conflitto tra le loro mura produttive e manganellano la gioventù che fa troppe domande.

Le università dopo il '68 si sono rivelate per quello che sono: vettori di umiliazione e di riproduzione sociale, caserme di polizia per i desideri d'impegno politico, tombe degli intellettuali militanti.

La trasmissione, la discussione e lo studio hanno così smesso, a partire da un certo punto in poi, di poter essere dei momenti socializzanti, rinforzanti e non commerciali. Se nelle facoltà sono sopravvissuti vi hanno conservato un povero valore di scambio e perso ogni valore d'uso.

Il sapere esiste, morto stecchito tra le pagine ma non c'è nessuno per animarlo e permettergli di raggiungere e trasformare i corpi.

E detto questo cadiamo un'altra volta nella tromba delle scale della storia per ritornare al punto di partenza. Da questo punto ti scrivo o provo a scriverti.

Ad un certo punto a cavallo degli anni ottanta mi ricordo che si è perduta la nozione di cultura. Non che se ne sia perso il senso, ma se ne sono perse le istruzioni per l'uso. Si è dimenticato cioè che la cultura non si produce né si assimila chiusi ciascuno nella propria fortezza contemplativa, ma solo intrattenendo dei rapporti sociali compatibili con le verità politiche che la animano. Le culture esistono solo al plurale e si attivano non tanto studiando quando facendo dei figli, avendo delle amicizie, coltivando degli amori che ci rendano capaci di comprendere e di agire. Sono i nostri comportamenti quotidiani reciproci che non ci mettono più in condizioni di passare un pomeriggio a leggere Lenin o Foucault e di farne qualcosa di realmente e immediatamente sovversivo. La cultura è la critica per-

manente del concetto di «patrimonio», allora perché ritornano sempre l'appartenenza, lo Stato, l'imposizione ogni volta che se ne parla? Altro che revolver, questa volta è un arsenale nucleare che ci fa fronte.

Mi puoi rispondere che viviamo un momento violento. E che la violenza abbassa il livello dei dibattiti perché usurpa il posto della parola, riporta i corpi in primo piano, con la loro fragilità e inadeguatezza, ci ricorda quanto e come siamo governati. Ma ci ricorda anche che l'astrazione non dovrebbe travestire né l'urgenza dei bisogni né le abiezioni del razzismo, del maschilismo, dell'offesa continua all'infanzia che ogni giorno si perpetua su noi tutti.

L'astrazione ci dovrebbe permettere di pensare più lontano portando con noi tutto il peso delle nostre insufficienze ma senza più nessuna vergogna, dovrebbe lottare contro la forza di gravità e non farci scivolare. Questo forse si gioca – come i giocolieri senza esperienza lanciano le fiacole, secondo una logica di sopravvivenza ma senza rigore coreografico – nell'arte contemporanea, questo cerchiamo di fare, senza bruciarci. Ma l'arte non è un rifugio, non è una posizione, non è un atteggiamento, è solo un mestiere. Questo va ricordato e quando si dice «gli artisti», lo si dovrebbe dire come diciamo «i medici» o «i muratori».

Un mio amico diceva: il problema non è mai la repressione, il problema è la paura. Il problema non è prendere il colpo, perché quando hai preso il colpo sei abbastanza forte per sopportarlo, il problema è vivere tutta la vita evitando il colpo, cercando di sfuggirgli, ma spesso prendendolo lo stesso e perdendo non solo la salute ma anche la dignità.

*Claire*

Da *Lo sciopero umano e l'arte di creare la libertà*, Roma, DeriveApprodi 2017, pag. 108. Originariamente pubblicato in *Zapruder* n.17, settembre-dicembre 2008.



# White Innocence in the Black Mediterranean

—Ida Danewid

On the evening of October 3, 2013, an overcrowded fishing boat carrying more than 500 migrants sank off the coast of the Italian island Lampedusa. Among the 368 found dead was an Eritrean woman who had given birth as she drowned.<sup>1</sup> The divers found her 150 feet below sea level together with her newborn baby, still attached by the umbilical cord. Her name was Yohanna, the Eritrean word for “congratulations.”

In the last few years the Mediterranean migrant crisis has provoked numerous responses and activism, ranging from Ai Wei Wei’s life vest installation to Pope Francis’s “day of tears”; from radical campaigns like *Die Toten Kommen* (“The dead are coming”) to Jason deCaires Taylor’s undersea sculpture museum; from the silent minute observed in the European parliament to #AlanKurdi. Seeking to counteract the rise of populist, far right, anti-immigrant, xenophobic, and racist political parties, a variety of scholars, activists, artists, and politicians have called for empathy and solidarity with shipwrecked migrants.<sup>2</sup> By recognizing and publicly mourning the lives that have been lost, they seek to “humanize” those who, like Yohanna and her baby, are swallowed by the turquoise-blue waters of “Our Sea.”

In international theory, these expressions have been paralleled by a growing interest in the question of who and what counts as human. A longstanding area of concern for post- and decolonial thought, poststructuralist and feminist theorists have increasingly begun to interrogate the normative frames that cast some lives as waste, bogus, and nonhuman. Responding to an era shaped by the global war on terror and securitizing discourses that figure the nation-state as a body under threat, thinkers like Judith Butler and Stephen White have argued for a new humanism—not based on the rationalist sovereign subject central to liberal political theory, but rather on notions of loss, grief, relationality, and bodily vulnerability.<sup>3</sup> Calling for a “reconceptualization of the Left” based on precariousness as “a shared condition of human life,” Butler argues that mourning and vulnerability can serve as the new basis of political community, enabling a “we” to be formed across cultures of differ-

<sup>1</sup> Rosie Scamell, “Migrant Mother Gave Birth as She Drowned,” *The Local*, October 10, 2013, <https://www.thelocal.it/20131010/migrant-mother-gave-birth-as-she-drowned>.

<sup>2</sup> Katharine Viner, “The Plight of Refugees is the Crisis of Our Times,” *The Guardian*, November 24, 2015, <https://www.theguardian.com/society/2015/nov/24/guardian-and-observer-charity-appeal-2015-refugees-katharine-viner>.

<sup>3</sup> See Judith Butler, *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence* (London: Verso, 2004); and Stephen K. White, *The Ethos of a Late-Modern Citizen* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2009).

ence. Applied to the context of the European migrant crisis, this is an ethic of hospitality that seeks to disrupt nationalist protocols of kinship, and that points towards new forms of solidarity beyond borders. As the contributors to a recent *Social Research* special issue on “Borders and the Politics of Mourning” make clear, grief for unknown others—for migrants—offers a radical challenge to the xenophobia and white nationalism that underwrite the necropolitical logic of the European border regime.

My research interrogates what such critical humanist interventions produce and make possible—and crucially, what they foreclose and hide from view. Building on what some have begun to call “the Black Mediterranean,” I argue that these responses are indicative of a general problem endemic to both leftwing activism and academic debate, which reproduces rather than challenges the foundational assumptions of the far right. By privileging a focus on the ontological—as opposed to historical—links that bind together humankind, these ethical perspectives contribute to an ideological formation that disconnects intimately linked histories, and that obscures the many afterlives of historical and ongoing colonialism. Thus questions of responsibility, guilt, restitution, repentance, and structural reform are transformed into matters of empathy, generosity, and hospitality; what Hannah Arendt describes as a politics of pity rather than justice. The result is a veil of ignorance which, while not precisely Rawlsian, allows the white subject to re-constitute itself as “ethical” and “good,” innocent of its imperialist histories and present complicities.

As a term, the “Black Mediterranean” has recently surfaced among academics, artists, and activists to describe the history of racial subordination in the Mediterranean region. Inspired by Paul Gilroy’s *Black Atlantic*, the “Black Mediterranean” invites us to place the contemporary migrant crisis in the context of Europe’s constitutive history of empire, colonial conquest, and transatlantic slavery.<sup>4</sup> Viewed from this perspective, the migrant crisis is not a moment of exception or a discrete event in time: rather, it is a late consequence of Europe’s violent encounter with the Global South. The philosophical disappearance of this

<sup>4</sup> Paul Gilroy, *The Black Atlantic: Modernity and Double-Consciousness* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1995).

history has served as a bedrock for contemporary discourses of migration, solidifying the belief that the Mediterranean crisis originates outside of Europe—and therefore, that Europe is an innocent bystander. In fact, the majority of migrants seeking asylum in Europe come from countries that until recently were under colonial rule. Libya and Eritrea were Italian colonies until 1947; Somalia was ruled by Italy and Britain until 1960; Syria was a French protectorate under the Mandate System until 1946; Britain invaded and occupied Afghanistan three times until formal independence in 1919. From the days of colonial conquest and genocide, to the economic exploitation under the Mandate System, to more recent interventions in Afghanistan, Iraq, and Libya, any serious consideration of what lies behind the surge of migrants into Europe must account for this colonial history and the way in which it continues to structure the present.

A focus on the “Black Mediterranean” not only unravels the various ways in which racial violence is structurally linked to the emergence of European modernity, but also sheds light on how recent calls for liberal hospitality, empathy, and affective identification with the fate of migrants in fact perpetuate—rather than challenge or break with—the key premise of populist, far right, anti-immigrant, xenophobic, and racist political parties. By foregrounding the spectacle of death and suffering—exemplified by the wide circulation of the picture of three-year-old Syrian refugee Alan Kurdi, lying dead and abandoned on a beach in Bodrum, Turkey—pro-refugee activists call on European citizens to open their hearts, and to feel compassion and empathy with the suffering of migrants. While many of these interventions offer powerful challenges to the xenophobic discourses that present migrants as a form of danger (to Europe’s security, welfare state, women, and so on), they continue to frame the Mediterranean crisis as a problem of inhumane Frontex policies and a society that turns a blind eye to suffering. A more historically grounded reading of the crisis would disrupt these assumptions, and unveil the umbilical cord that links Europe to the migrants washed up on its shores. Overall, these interventions do little to challenge

established interpretations that cast migrants as “uninvited guests,” “charitable subjects,” and “strangers at our door.”

This framing not only obscures Europe’s role in creating the conditions which have, in part, set migration in motion today; it also contributes to the construction of a particular cultural narrative—of European goodness, humanity, and benevolence. As Khalil Saucier and Tryon Woods have argued, this kind of activism might ultimately not be about migrants at all but, rather, “about constructing a new European citizen” by highlighting the difference between “good whiteness” (tolerant, multicultural, liberal) and “bad whiteness” (fascist, white nationalist).<sup>5</sup> Dead migrants here function as the conduit through which a more positive, cosmopolitan, and empathetic European identity can emerge, one supposedly attuned to the suffering of all of humankind, but which in reality is concerned with saving Europe for itself. In other words, by erasing Europe’s colonial past and its neocolonial present—and accordingly, the responsibility that Europe bears for the bodies on its shores—the European subject is able to re-constitute itself as ethical, innocent, and “good.” Hence the focus on migrants that are dead—with sentimental stories of innocent children washing up on the beach, and mothers who drown while giving birth—that is, on bodies that cannot speak. If, as Zygmunt Bauman has suggested, the migrant crisis “is humanity’s crisis,” this raises questions about whose humanity is at stake and, indeed, for what purpose.

All of this, I want to suggest, points to a broader problem that extends beyond the choppy waters of the Mediterranean. It is a problem endemic to the Western tradition of ethical theorizing, including liberal (rationalist, sovereign) and poststructuralist (vulnerable, mortal) strands. Indeed, while these traditions are grounded in different ontological understandings of the human condition, they nevertheless agree that ethics must have such an ontological foundation. Even though poststructuralist thinkers like Butler and White are deeply critical of the abstract subject that anchors liberal ethics, their own ethical formulations paradoxically operate behind a similar veil of ignorance: that is, behind the generalized and anonymized

<sup>5</sup> P. Khalil Saucier and Tryon P. Woods, “Ex Aqua: The Mediterranean Basin, Africans on the Move, and the Politics of Policing,” *Theoria* 61, 141 (Dec 2014): 55–75.

suffering of a generic humanity. Emphasis on the ontological condition of human vulnerability therefore leads to a similar erasure of history, because it substitutes abstract humanity for historical humanity.

In the context of the European migrant crisis, this framing has led to an ethics based on mourning that seeks to welcome migrants as universal humans—rather than victims of a shared, global present built on colonialism, racism, and white supremacy. This choice is not innocent because, as Gurminder Bhambra reminds us, “addressing particular sets of connections leads to particular understandings”; thus it is imperative to consider “why certain connections were initially chosen and why choosing others could lead to more adequate explanations.”<sup>6</sup> What would it mean to rethink global ethics and solidarity—not through connections forged from the ontological universal experience of vulnerability and mourning—but rather, the shared, intertwined histories that arise from the colonial past and the neocolonial present? Asking such questions would mean shifting the focus away from the interconnectedness and oneness of humanity—metaphorized by the umbilical cord linking Yohanna to her lifeless baby—towards the entanglements that tie Europe to the diverse regions from which migrants and refugees arrive.

<sup>6</sup> Gurminder K. Bhambra, *Connected Sociologies* (Bloomsbury Publishing, 2014), 5.

Adapted from Ida Danewid, “White Innocence in the Black Mediterranean: Hospitality and the Erasure of History,” *Third World Quarterly*, 38.7 (2017): 1674–1689. A version of this essay was previously published by the UK International Relations blog *The Disorder of Things* (June 2017).

# The Night of May the Eighth

— Giorgio De Maria

Segre dealt with me from the other side of a desk; his sage, professional look demanded respect. If I had come to see him about a legal matter, everything would have been different. But how would I open a discussion whose starting point might've been a fleeting memory in the mind of my interlocutor? I covered myself by notifying him that my visit wasn't over any legal concerns, but I wanted it treated like a consultation—I had no plans to rob his precious time with chatter about a vague, dicey subject.

Immediately I sensed him cheering up by his wry smile, coupled with a keen, incisive look, as if he'd guessed the reason for my visit. Of course, it was impossible that he'd guessed. How could he imagine that his name had reached my ears through a complex game of hearsay, leaking out from friends of journalists who remembered seeing him enter the editor's office of a daily paper on the morning of May the ninth—rather shaken, it was said—to describe a strange nocturnal experience? He didn't think he was the only one who'd witnessed it, and wanted it reported in the news. The papers didn't run with it, but it was forever said that he'd insisted on carrying out a kind of private investigation in search of testimonies. Obtaining these, he'd return to the office—always in vain—after which he gave up and went back to his everyday life.

Segre offered me a cigarette and lit it for me gladly, then put a pipe between his own teeth, having fiddled at length with the bowl.

“Well, now?” he asked, looking down at me while his left hand stroked the hairs of a tousled, already graying beard. He had an aquiline nose, a slightly crooked one; it made him look like a hawk that had ruined its beak after nosediving badly into a mountain of rock.

“I'm writing a book about the so-called ‘Twenty Days of Turin,’ ” I said, “and I'd like to speak to you to clarify a point.”

He raised the pipe from his mouth and lowered his head, pressing chin to sternum. His lips drew back and his facial muscles tensed.

“Yes, by all means tell,” he said in a strained voice.

“I would be interested to find out some more about an event of which you were—how to put it?—an *ear-witness*. I’m referring to the night of May the eighth ten years ago, if I’m not mistaken on the date.”

He raised his head and looked at me again without smiling.

“And how would you know that I am—in your words—an ‘*ear-witness*,’ to something that would have happened so many years ago? Do allow me the question, out of simple curiosity.”

I shrugged and arched my eyebrows, as if to let him know: *Giving an explanation that would satisfy you could be a bit of a challenge*. My answer seemed to relax him. He returned the pipe to his mouth and relit it.

“I understand. In fact, I can’t claim to have made any thorough breakthroughs, dealing with such a hazy, uncertain matter. I’ve groped around for something to make it less intangible, but, as you well know, all my efforts were futile. I honestly can’t blame reporters for not giving weight to my words; even a serious and thorough attorney like me could be subject to short-term hallucinations—and I’m not ruling out that it was just a hallucination.”

“An ear-hallucination,” I added.

“Let’s call it what we like. If you have any familiarity with English *ghost stories*,’ you’ll know that even ‘ear-hallucinations’ have a reputation around them: creaking chains, noblewomen moaning in castle towers. It’s an old and venerable tradition.”

“Yes, but in ghost stories, the hallucinations are finally revealed to be well founded: the ghosts are there for real.”

“In castles! But which castles do we have around here? Castello del Valentino at the Polytechnic campus? Here we have the automotive industry, we have the ethos of central-city Turin, we have the commonsense citizen who represents perhaps the solidest of our institutions ... All of that would suffice to throw the most hardened army of specters into retreat!”

“We also had ... the Library,” I teased with a sneer.

“Even the Library can be included in the ‘common

\* English in the original text.

sense’ category ... There, it’s true, there have been some exaggerations, but—”

*Rrrr-ibbit! Rrrr-ibbit!* the office phone croaked. Without taking his eyes away from me, Segre chuckled and picked up the receiver.

I took a newspaper from his desk and began to read it: it’s always awkward listening to the conversations of others, especially in the midst of client-attorney privilege.

Here, it felt Segre was trying on purpose to thwart me and slip out of our discussion. He spoke in a ringing voice, putting a special emphasis on legal terms like *statement of defense* and *letter rogatory* ... Wallops of judicial realism, set to pulverize any speech I might have been assembling in my head. When he’d stopped talking to his client, he told me a vivid yarn in the spryest tone you could imagine. There was a poor husband who, coming home early, found his wife and his elderly father sauntering naked around the house—in front of his two-year-old daughter. Naturally, he demanded an explanation. So his wife sprang on him like a wildcat, shouting in his face: “What’s this? You really had no clue that Roberta wasn’t your daughter, and that your father wasn’t her granddad like you thought? But where have you been living this whole time?” Now they were trying to shift custody of the child to the legal father, citing the mother’s appalling behavior, and the case was in progress. Every day similar cases were happening, and it wasn’t even among the most extraordinary.

“Small wonder too,” he added. “In this city, demons lurk under the ashes.”

“And so they did ten years ago, it seems to me ...”

“Ten years ago, things looked different. It’s better today. And yet, *the more things change* ...”

“Would it surprise you, attorney,” I asked, weighing my words well, “if you happen to hear again, on one of these nights, what you heard on the night of May the eighth, before all those other frightening events happened?”

He immediately noticed the little trap I had set him. Obviously he wasn’t expecting it, though he was the one who laid the scene with his allusions to hidden demons.

But it was too late to fix my mistake. So I found him in front of me as I'd first seen him on entering his study: hard and professional. I feared our conversation would be cut short, but it wasn't so.

"I'd like to make some things clear now," he said coldly. "The question you've posed to me is inappropriate. You're asking *me* for a wholesale explanation of those events, forgetting that *you*—and not *I*—are the one planning to write a book on the Twenty Days. Hence it will fall on you, and not on me, to find the connections between this or that particular happening. Let's suppose that, with effort, I managed to bring back an experience which appeared to me—I stress, *appeared* to me—as if it may have occurred in the past. Would you then consider me a helpful witness for your historical research? Fine, so long as you treat me purely as such. I don't plan to make conjectures about the future. So what do you specifically want to know?"

"A description of your experience," I said, guarding my tone.

"That's better. At least we understand each other. First, I might clarify that it wasn't the night of May the eighth but the early hours of the ninth. Indeed so! It was two o'clock in the morning when it happened, right as I was getting ready for bed after working late. I was tired but still clearheaded enough to distinguish sleep from wakefulness. I'm sure then that it wasn't a dream. As for those famous attacks of collective insomnia that struck the city that month, and were still in their early stages, I will say frankly that I've never suffered. Why? I don't know how to answer that. Maybe because I've always traveled a lot due to my work. My character was too elusive to be grabbed by that kind of epidemic, it being so very localized. But let's continue. I had just undressed, when suddenly ..."

He paused, looking down at me.

"You know what usually happens in stories after the words, *when suddenly ... ?*"

I nodded. His sardonic look returned.

"Something astonishing happens, without which the stories—"

"Wouldn't be stories," I said.

"Quite right, and there wouldn't be much worth telling, but instead I *will* narrate it. I said this ten years ago to journalists who glanced at each other, looking, we might say, a bit perplexed. I said the same thing a second time in the company of certain people able to confirm my version of events, and they proved to be even more condescending. Naturally, there wasn't a line in the papers about it, though I'm ready to bet that one of them must have *heard* what I, and others, heard that night ...

"In short, I was down to my underthings, on the floor above us, where I keep my bachelor pad, when, suddenly indeed, I heard a scream. What's strange about hearing a scream coming from the street at two in the morning? A cry of terror might shake your every fiber and get you out on the balcony to see what's going on. The trumpeting of an elephant, blaring in the city, could perhaps have a stronger effect, but we're still in the province of acceptable things. This, however, was a very different affair. I had no words to describe the kind of scream I heard ... Bestial? Inhuman? Yes, if anything, but that's still being rather nonspecific. I'd describe it like a terrible war cry, with something dismal and metallic at the heart of it ... It's true. In fact, I didn't believe it was a person or an animal: it had an inorganic quality. I'm not sure if I can express the idea to you."

From Giorgio De Maria, *The Twenty Days of Turin: A Report from the End of the Century*, trans. Ramon Glazov (New York: Liveright, 2017), 14–20. Originally published in Italian as *Le venti giornate di Torino: Inchiesta di fine secolo* (1977).

# Dancing at the Fence

—Simone Forti

You can't shake a baby to sleep but you can rock it to sleep. Giving it the experience of smoothly shuttling back and forth, the momentum of its body reaching completion in either direction before returning, and back and forth. The rocker closely in tune with the rocked, closely guiding the metabolic transition from wakefulness to sleep.

I went to the Central Park Zoo to see if there were any dancers. The badger in his cage of impenetrable concrete floor looked too fat for comfort. He lay on his back making digging gestures with his front paws, locking together his underused claws and pulling them apart with a snap, perhaps relieving their hunger for traction with the soil. I wouldn't call that dancing. But the three Grizzlys who at first were asleep bunched together awoke and became playful with the human spectators. The three lumbered back and forth at the fence, milling in and out among each other and doing a movement which made me single out this trip to the zoo as worth reporting. It was a way of turning: from standing on hind legs reaching the head back and twisting it around, tipping the weight and kind of twirling half way around while falling back on all fours. It looked like great fun; they had probably learned it from each other.

From time to time someone asks me when did I start dancing. At first this sounds like a simple question. But it's not. I've come to think of dance-behavior as being a phenomenon common to many life forms and as having many functions and manifestations. I don't mean to force an issue but to offer the perspective from which I view the dancing I do. I'm a dancer by profession. I can induce the dance state and dance on schedule. I can teach my movement discoveries and verbalize my areas of concern. I can preserve, package and deliver the movement that comes to me.

The basic elements I've been working with for the last few years are balance and momentum and their relationships. This provides the focal point for my own concentration, and a clear point of emergence of many questions. Consider the difference in attitude between moving forward as we do, shifting the body weight from side to side, and moving forward as does the rabbit gathering all his energy at once to spring away from the earth by an act which is instantaneous in its bilateral symmetry.

I've been working on a movement study that begins with crawling. Crawling for a long time until the movement is well tuned and my attention is completely focused on the action of crawling, in all its parts. After a period of crawling I set my weight back and drop onto my ass. One hip hits first, I'm swung around and find myself sitting facing in a three-quarter turn towards the rear. To get back up I reach forwards, my knees collapse to the side and out of the way, turning me to face, not in the direction in which I had reached my arms, but in which I had originally been crawling. And I wonder whether this space fold is something that is experienced again and again when first learning to crawl. Eventually I stand. And it seems I can retain the same coordination between the trunk and the arms and the breath, in standing as in crawling. As I reach my arm past my head my belly side relaxes, the air rushes in, and my weight shifts forward over my toes. As I consolidate my trunk I bring in my arm, let out my breath, and my weight shifts back to my heels. I can extend my arms in a sideways circling and greatly magnify the rocking back and forth until I drop back onto my ass, roll my knees and crawl on.

Close to the studio where I go and dance, there is a park where for many days and nights people have been demonstrating, protesting a proposed cutback in poverty funds. One night, going out for a cup of coffee, I noticed that the demonstrators were walking in a circle, candles in hand, chanting. I had been vaguely aware of them for some days, aware of their chanting and their dancing, aware of their measured and determined on-going energy. All this time I had not ventured near. Now, seeing the circling candles, it occurred to me that their persistence was achieved through organized patterns of activity without which their energy would drop and their long vigil become languorous and ineffectual. From what I could gather, they were patterning into two elements: most circling and a few gathering in the center of the circle, at any time each person could choose whether to stand or to circle. They were chanting in the form of call and response, the call coming usually from the center and the response from the circlers. "They say cut back ... We say fight back ... They say cut back ... We

say fight back ..." Often a circler would join the call with added energy of impulse, so varying the accents in a repetitive form. Suddenly one demonstrator shouted out "Keep the light," and others responded "For the poor." And again, "Keep the light ... For the poor." Then into Spanish: something something something something *guerra popular*. Suddenly one circler shouted the need to change direction and the counterclockwise circle changed to clockwise, and on.

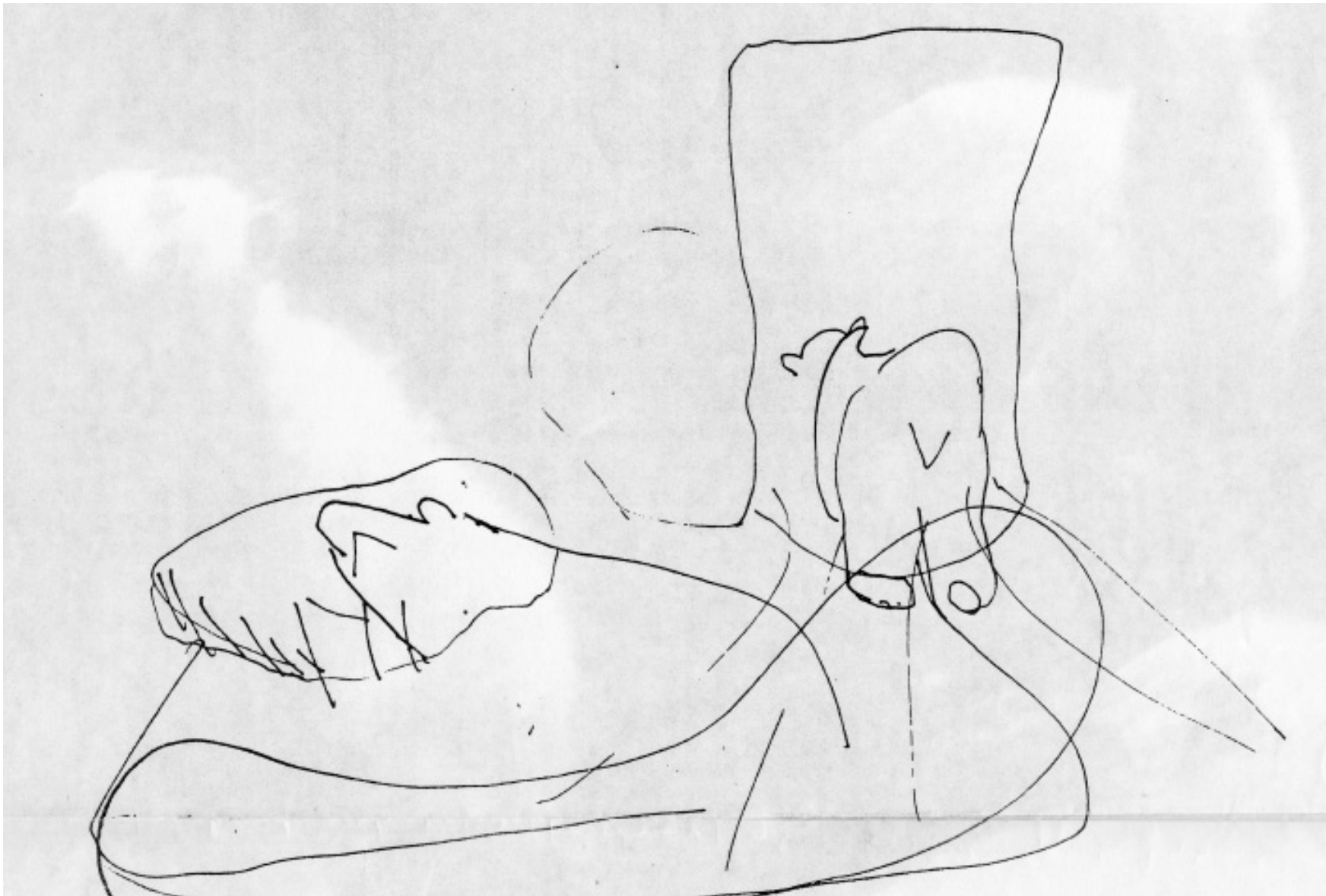
I'm always concerned with how the way I'm dancing connects with the rest of my life system. But I find that when I look to see what is that system by which I survive, the question boggles my mind. With the animals in the zoo I have at least the illusion of understanding the limits and nature of the life system in which they find themselves. An animal walking in a cage is a different thing than is an animal walking in the grasslands. And yet it's not.

The rhinoceros slowly sniffed the ground reaching her great long head from side to side, her feet held fast, and the bulk of her body spiraled back and forth over the narrow base of her rotating ankles. For a moment that rocking sniffing seemed to take on the quality of autonomy of the dance state. But the rhinoceroses seem to be very shy, always on the look out. They were the only animals that made towards me gestures of defending their territory, of showing interest in a possible scuffle between us, and of moving strategically to avoid my getting a chance to get a good look at them. Once they did scuffle up close to the partition, strutting sideways with sudden starts and stops. Just then I opened my notebook and pulled out my pen and they ran away.

It seems that in captivity there comes about a separation of aspects of self. One aspect remains intact. But the aspect of being part of a system is drastically changed. Even the built-in relationship between the animal's nose and feet can no longer play itself out. And this separation of a sense of wholeness from the being as it operates in its life system somehow brings the captive animal's dance behavior into particular relief. And it's this that seems to shed light on my own dance behavior.

On my last visit to the Bronx Zoo I had occasion to speak with a man who works there in the zoo hospital.





Simone Forti, 1974. Courtesy the artist and The Box, Los Angeles

I told him that I was a dancer and interested in observing any behavior in animals which seemed to be related to dancing. His reaction was to tell me about different kinds of pacing. He began with the qualification that this kind of pacing is done out of boredom and malaise and is mainly to be observed in the older parts of the zoo where the cages are smaller. He said that a hoofed animal will often run in a figure eight, often with one side of the eight much larger and more elongated than the other. Sometimes the figure eight will be very small and tight. There are also corner pacers and the cats are among these. They'll pace the edge of their space, hugging the corners closely. If some obstruction is placed in one of the corners, the animal will drop that corner altogether, shortcutting between the remaining unobstructed corners. I was to say that the zoo man's citing boredom as being the condition for the pacing struck a note with me that indeed I was getting closer to the essence of a life process which I felt that through my dancing I shared with these animals. At times I've escaped an oppressive sense of fragmentation by plunging my consciousness into cyclical momentum. For myself, I've thought of it as gathering my concentration, or centering; in short, as a rudimentary kind of prayer.

The strongest clue I have to why I've again and again returned to the zoo is the feeling state that I'm sometimes in when I find myself looking eye to eye with a particular animal. Often I find that at that moment there's a flood of warmth that seems to pass between us and that I'm held spellbound.

I once observed the pacing patterns of a female bear. She was the smaller of two, in an open area with a little cave back at the deep end. She was engaged in a kind of promenade with certain paths which she would nearly always walk in the same sequence, stopping and turning at certain landmarks along the way. She would walk into the little cave and then back out, swinging her head to clear the entrance. Sometimes she would swing her head over, sometimes under. Then she would start out on her walk around the space. First along a rather narrow ledge, at the end of which was a big rock nearly obstructing pas-

sage. The bear would nearly always stop there and turn around by swinging her head over or under, or occasionally clearing the rock ass-side. At each stopping point she would make a choice between her various ways of turning. But from time to time she would bypass her mark, gazing around as she paced out one of the less frequented loops in her pattern. It struck me that she had been able to regularize a matrix out of which she could improvise variations. And it seemed that this use of space was a real enrichment of the environment, making possible the development of a monologue. I wanted to objectify what I had perceived as being so live in her patterning. I tried to quickly devise a chart on which to register the incidence of the variations. But I soon felt that my activity with my notebook was distancing me from the essence of her dance and might cause me to miss this precious moment. I then tried to mirror her and to learn her dance by copying it as best I could from where I was. I was especially interested in getting the hang of whether the overhead and underhead turns would determine with which foot forward she would begin the next lap of her course and so with which foot forward she would present herself to the next landmark. But she quickly became aware that I was dancing with her. And ending her practice she came over to me as close as she could, stretching her long neck and sniffing in my direction. I too found myself with chin stretched forwards, nostrils flared, trying to nuzzle across the space of hedge and mote.

Originally published as Simone Forti,  
"Dancing at the Fence," *Avalanche* 10  
(December 1974): 20–23.

# Nongkrong and Nonproductive Time

—Sonja Dahl

## The What/Why/How of Nongkrong

“Nongkrong is an existential process.”<sup>1</sup> This statement, delivered playfully but also seriously by an acquaintance of mine in Yogyakarta’s art scene, has become key to navigating and understanding the social process of nongkrong.<sup>2</sup> At surface level *nongkrong*—an Indonesian term that essentially means “hanging out”—seems an unlikely activity to spark a philosophical mining of the depths of human existence. I’ve been told that in literal translation the word nongkrong approximates “squatting by the side of the road with a cigarette” or “sitting around because you’re not doing any work.” In this unexpected equation of existential philosophy and hanging out, intellect appears easily embodied, even shrugged on. In such a situation, questions about the unfathomable nature of being itself might arise slowly, mysteriously, and hover in the mind for the duration of a cigarette or two, then dissipate like smoke. As my friend explained, if you are feeling deeply and existentially alone, you can always nongkrong with friends to lift your spirits.

For many of Yogyakarta’s artists, nongkrong is essential to how both their art practices and communities function and flourish. In the city’s many art spaces groups of friends cluster amoeba-like, around overflowing ashtrays, coffee cups, and plates of fried snacks. They sit, lean, or lounge at various angles, getting up to wander about and return in a fluid orbit. Yogya’s inexpensive rents and relaxed pace of life make such collectivism possible on a practical level, and distinguish its contemporary art scene from other prominent centers for the arts in Indonesia, such as Bandung and Jakarta. Known as “the city of students,” Yogya is a nucleus for creative and intellectual pursuits and a syncretic hub for a mixture of traditional Javanese culture and contemporary popular culture. Yet for all its diversity Yogya upholds its reputation as Java’s quintessential “slow city.”

Coming from an American context, I am trained to speak about time in market terms (“time is money”), as something that can be spent or wasted, but which above all should be productive. This hyper-capitalist valuation of

<sup>1</sup> Idaman Andarmosoko, conversation with the author, March 2014.

<sup>2</sup> Located in Central Java, Yogyakarta is pronounced and spelled informally as *Jogjakarta*, and often shortened as *Yogya* or *Jogja*.

time muddles an understanding of how nongkrong functions. Superficially, the constant hanging around may appear incredibly unproductive. However I have come to understand that nongkrong as it is practiced by Yogya's artists, intellectuals, and activists is a profoundly productive and creative practice that functions without regard to the capitalist model. Thus, I have come to think of it as *non*productive time—neither overtly goal-oriented nor unproductive in the capitalist sense. Rather than focusing on an end-product, nongkrong offers a holistic view of art as a long-term social process. It is a site of *potential* action, a social space that is all about the pleasures of sharing time with friends.

In offering relationships to time through spontaneous, open-ended, and temporary encounters, nongkrong glues the Yogya art scene together in many fundamental ways. It allows for the exchange of both dialogue and more subtle interactions, based on the energy and feeling between people. In artist nongkrongs especially, this indescribable essence of the hangout is also a locus of potential creative energy from which ideas and projects may—or may not—flow.

Through many nongkrong sessions with artists, curators, gallerists, intellectuals, and researchers in Yogya, I have come to understand that this distinctive relational and intersubjective sociality is at the heart of artistic practice there. The social phenomenon of hanging out without the aim to be particularly productive supports collaboration in Yogya and exemplifies what is, I believe, both a representative thread of contemporaneity in global art at this historical moment, and a specifically Indonesian form of collective practice. This short essay focuses on nongkrong's relationship to "alternativity" in the arts, and the ways nongkrong complicates American and Eurocentric theories of relational art.

### On Being Alternative

The nonproductive time that characterizes artist nongkrongs in Yogya distinguishes this practice from the ultra-productive, CV-loading, so-called "professionalized" track that highly capitalist systems encourage from

artists. This does not mean the two practices are mutually exclusive, of course. While it is tempting to understand nongkrong as an alternative site for shared creative practice that functions outside received notions of artistic productivity and capitalistic time, this idea needs complicating.

The question of what constitutes "alternative" has been topical during the last few years in Yogya, as artists have become increasingly aware of how their natural proclivity towards nongkrong and togetherness bears a relationship to global contemporary art trends dealing with relationality and social practice. Nuraini Juliastuti, a core member of KUNCI Cultural Studies Collective, notes that alternative spaces played a very significant and special role in the development of art during *Reformasi*, the period of national democracy-building following H. Muhammed Suharto's fall from power in 1998. During the late 1990s and early 2000s, artists banded together into groups, creating alternatives to the formerly repressive system and opening up the possibilities of cultural production in unprecedented ways.<sup>3</sup> This included much socially engaged and politically charged work. One might characterize that burst of artistic togetherness as a contemporary, politicized inheritance from the long history of collectivism in the arts, pre-Suharto. Historically, young aspiring artists would often join a *sanggar*—a common workshop headed by a master who served as mentor. Together they would develop the skills of their particular art form, support each other, and form a tightly bonded creative community. During Suharto's rule, many *sanggar* and other arts organizations were targeted as subversive, labeled as communist and essentially forced (often by violent means) to disband. So the proliferating art collectives and artist-run spaces in Yogya today belong to this lineage, at least in part.

Despite Yogya's growing ranks of artist-run initiatives, the globalized pressures of individualism, material gain, and professionalism don't skirt their contemporary arts scene. The commercialized art market and biennale circuit both churn along hungrily, with a notably increasing appetite for Southeast Asian contemporary art. Juliastuti questions the meaning of the oft-used descriptor "alternative

<sup>3</sup> Nuraini Juliastuti, "After the House has Gone," *Stories of a Space*, ed. Agung Nugroho Widhi (Yogyakarta: Indo Art Now, 2015), 260–272.

space” in Yogya when so many members of art collectives are being drawn into profit-making ventures and the advancement of their individual careers.<sup>4</sup> Her colleague Brigitta Isabella concurs, a bit wryly: “The word ‘alternative’ might have been overused ... giving the impression of heroism and romanticism, but it also gives the impression of being obsolete because there have not been enough efforts to actually be ‘alternative.’”<sup>5</sup>

I wonder, then, if “alternative” denotes more of a state of mind or ideology rather than something consistently and recognizably put into practice? I have observed again and again how Yogya’s collectives and artist-run spaces operate in a nebulous, nongkrong-fueled manner with artists managing to simultaneously pursue individual and collaborative projects while also maintaining a semblance of collective identity for the group. Though a surface illusion of harmony sometimes disguises the degree of subtle tensions that inevitably animate group dynamics, Yogya’s artists clearly value and *need* their togetherness. While many artists actively cultivate their own commercial success, they claim that requisite nongkrong sessions with friends are still the “soul” that animates their practices. Rather than setting boundaries through individual gains, many artists make an effort to maintain connectivity through nongkrong and the collaborative projects and discussions that grow from it.

### Nongkrong and Theory

After Suharto’s fall, the “opening up” of Indonesia’s markets, media, and bookshelves to once-dangerous ideas and influences also contributed to a greater influx of art theory from beyond its borders. As former Indonesian Visual Arts Archive Director Farah Wardani observed, “What *reformasi* actually gave Indonesians was access to intellectual thinking.”<sup>6</sup> After years of taking politically charged nongkrong sessions off-campus to *angkringan*,<sup>7</sup> fearing repercussions, university students and artists were able to infuse their nongkrong dialogues with theories and ideas formerly inaccessible. Despite this energetic phase, many cultural producers and curators like Wardani still feel that

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> Brigitta Isabella, “Stories of a Space and Those Who Live in It,” *Stories of a Space*, ed. Agung Nugroho Widhi (Yogyakarta: Indo Art Now, 2015), 240–259.

<sup>6</sup> Farah Wardani, quoted in: Michael Vatikiotis, “Riding Indonesia’s Art Boom,” *Griffith Review* 23 (Autumn 2009): 140–147.

<sup>7</sup> *Angkringan* are mobile food and coffee carts found all over Yogya, which proliferate around the university campuses and serve as informal spaces for nongkrong. The root word *angkring* means “a temporary landing place” and correlates to the body position of a seated person with one leg drawn up on the bench and an arm slung over their bent knee.

Indonesia’s art education is “behind” on a systemic level, and lacking in critical theory.<sup>8</sup> Others I have spoken with, however, feel theory is not—and never has been—a significant aspect of art-making in Indonesia, and are suspicious of its often Western origins. Nevertheless, from 2012–2014 I observed how often titles such as Claire Bishop’s *Artificial Hells*, and Nicolas Bourriaud’s *Relational Aesthetics* circulated through conversation. Artists in Yogya are obviously curious about their own tendencies for participation and collaboration, are curious what theorists have to say about these practices, and are using nongkrong as a unique discursive frame for topics not offered by their art school curriculum.

As socially engaged art becomes increasingly institutionalized and recognized in the United States, for example, the artists who practice it grow self-aware and often arm themselves with a variety of radical theories to explain their work. It’s interesting to note some of the similar ways in which Yogya artists have begun to “institutionalize” their own forms of social engagement. There are increasing numbers of discussions, exhibitions, and projects aimed at pursuing questions of collectivity in Yogya. KUNCI Cultural Studies Collective is spearheading much of this dialogue through programs such as their international collaboration, Made in Commons, a forum exploring the concept and practice of commons across cultures.<sup>9</sup> One characteristic that continues to distinguish the collectivism in Yogya from other art centers is the nongkrong relationship to time. All socially-based projects in the city—whether it be the creation of an art collective or a participatory project within a local community—*must* incorporate time for nonproductive, non-goal oriented nongkrong. It is the most important and effective means for building and sustaining trust.

For many socially engaged artists outside Indonesia, there is real desire for such connective and relaxed social time. This spawns the curious situation of experiments with fabricated zones of nongkrong: a sleeper in a gallery, a tea party in a foyer, a popup reading room and discussion space, dinner cooked and served in a museum. All of this activity is also buoyed by an increasingly lengthy

<sup>8</sup> Farah Wardani, conversation with the author, September 24, 2013.

<sup>9</sup> See <http://kunci.or.id/tag/made-in-commons>.

reading list of books, articles, and theoretical terminology that attempt to wrangle this sprawling discipline into something understandable.

Nicolas Bourriaud, the French curator known for coining both “Relational Aesthetics” and the “Altermodern,” was invited to lecture for the 2015 Jogja Biennale Forum. This invitation sparked interest among local artists and researchers who wondered what Bourriaud might have to say about the already relational art scene in Yogyakarta. During the panel discussion following his lecture, Antariksa of KUNCI challenged Bourriaud’s assertion that “new language” is being developed for relationality, signaling a new age in art based on translation and dialogue across cultures (what he has termed the *Altermodern*):

I’m a little bit concerned that this penetration of “new” Western political, philosophical, or theoretical ideas is a new kind of colonization. For example, this idea of the relational—it’s already a part of our [Indonesian] lives, but it’s being theorized or perhaps even over-theorized because of work such as yours. We, in Asia, are looking at ourselves through your theory.<sup>10</sup>

Alia Swastika, director and curator of Ark Galeri, also pressed Bourriaud to more deeply consider the political ripples of how such theory moves through the world, and its effect beyond its intended audience.<sup>11</sup>

It is important to consider these questions deeply, as they point to some of the potentially problematic side effects of theorizing the relational. Theory has the ability to contextualize and empower contemporary actions, but it equally bears the risk of stiffening and institutionalizing social relationships. As Swastika pointed out, it’s necessary to question contexts, especially when uneven dynamics of power, access, and representation are in play.

### The Privilege of Participation

In Yogyakarta’s particular context, the nongkrong-as-creative-practice lifestyle adopted by many cultural producers is crucial to understanding how collaboration and collective practice function *outside* Western theories and academically-defined boundaries. The kinship that binds Yogyakarta’s groups together borders on the familial, which makes for

<sup>10</sup> Antariksa in conversation with Nicolas Bourriaud during the panel discussion after his public lecture, Jogja Biennale Forum, Taman Budaya Yogyakarta, November 17, 2015.

<sup>11</sup> Swastika in conversation with Nicolas Bourriaud during the panel discussion after his public lecture, Jogja Biennale Forum, Taman Budaya Yogyakarta, November 17, 2015.

deep commitment, often complicated organizational processes, and a slipperiness that evades formalization or clear identification.

While at root a relatively simple human interaction free of the theoretical baggage that attends larger discussions of contemporary art, nongkrong can indeed be an ideal playground for social experimentation. Its flexibility and informality produce networks of interaction that scheduled, formalized social time doesn’t accommodate. But in my own study of it, I am occasionally nagged by the self-defeating question of whether it is also possible to “kill” nongkrong by over-analysis. I can’t help but recall Lewis Hyde’s caution: “the gift is lost in self-consciousness. To count, measure, reckon value, or seek the cause of a thing is to step outside the circle, to cease being ‘all of a piece’ with the flow of gifts and become, instead, one part of the whole reflecting upon another part.”<sup>12</sup>

As an outsider, my own welcome into so many of Yogyakarta’s creative nongkrong circles is a privilege to which I owe a debt of gratitude. It is through nongkrong that I have learned to listen in new ways, making me receptive to forms of embodied social wisdom that would otherwise have been obscured. As I have tried to show, understanding creative practice in Yogyakarta specifically requires the recognition of collaborative process as a living manifestation of artists’ relationships to each other. At their best, art nongkrongs are the social group equivalent of a *pamong*, a mentor figure or facilitator who creates room for you to select your tools and then figure out how to use them.

<sup>12</sup> Lewis Hyde, *The Gift: Creativity and the Artist in the Modern World* (New York: Vintage, 1979), 196.

Excerpted from Sonja Dahl, “Nongkrong and Nonproductive Time in Yogyakarta’s Contemporary Arts,” *PARSE Journal*, 4.23 (November 2016).

# Dear A

—Claire Fontaine

Paris, 22/3/2008

Dear A,

I've promised myself so many times to start writing this, and every time, I get interrupted by something. But then, it's the very thing that interrupts me that makes this letter necessary. That's why I ask you to excuse me for this text, full of ruptures and intrusions, and offering little in the way of solutions. I'm still blocked, this time intellectually, faced with the same obstacle that holds us back with regard to action: What we need are structures to channel our forces, instead of dispersing them. But creating these structures demands a sort of energy that our everyday, disorganized struggles drain us of.

We urgently need an outside, even just a small one, that we could get a grip on while we try to raise ourselves up, together and each for oneself. It's this outside that we address, that we evoke. As in a spiritualist séance, we study the insurrections of the past in order to bring them closer to our vocabulary and to our bodies—even if, in reality, they remain distant to our eyes and hearts.

To write this text, which speaks of the relations between art and struggle, I would have needed a foreign language within language, an acrobat's language that would materialize the possibility of walking the tightrope, of fighting. But instead, all I have are tatters of worn-out words to patch up the problems.

For example, the problem of no longer being able to think of crossing the bridge that links art with life (if such a bridge ever existed) without falling foul of the law. And that of not being able to admit this state of affairs without falling into cowardice or depression.

When we used to name the enemy (capitalism, imperialism, patriarchy, or globalization), we could invent a reassuring binary alterity for ourselves.

We participated so as not to participate. (In struggles and not in work, in militant dynamics and not in class society.) We wished to be other so that what we detested would become external to us. Desubjectivation was a process of logical and performative distancing: If we weren't able to change the aspects of reality that hurt us the most, we would transform ourselves into something non-assimilable, overstepping

moralisms and revealing the political dimension of illegality.

We became outlaws, junkies, prostitutes, perverts, violent cases—and inevitably thieves, because private property and the affects that conserve it are the justification of all oppression. Prison was a necessary step because it was always imposed, and because, in a certain way, it was also part of our separation from the realms of the mediocre twentieth-century world of salaried “comfort.”

But a problem arose in the course of this becoming: The way in which we mixed with the excluded-others—those who had not politically chosen their exclusion, but who endured and suffered it, because they had been deprived of even the initial choice of positioning themselves. The way in which this played out left much to be desired.

Or, more exactly, it’s not just that it left much to be desired; it was truly unbearable for us, just as it was for them. Totally insufficient. For the excluded-others continued to feel themselves to be the others of someone, and even if they were quite right to place this burden on us, it always remained their duty to carry the weight of that which separated us; that, rather than being the motor of revolt, became a kinetic factor of deceleration. Those who suffer are less productive, even on the plane of social subversion—thus spoke the movements, psychiatry, and the professors. Amen.

We reached the limit of our capacities, of our freewill, fed on dogmas that were ultimately secretly democratic. The limit of not being able to change ourselves without a social upheaval that would break through this poison of judgment and measurement, this sickness of idiotic and brutal comparison, these police lines.

To refuse the obligatory participation in revolutionary processes was a given from the seventies onward. However, the permanent delaying of satisfaction, in a world that already provided so few opportunities for pleasure, ended up transforming “militants” into ascetic figures, incapable of contaminating anyone.

The choice of the margin as a site from which one would be able to dispense engagement ended up becoming a duty symmetrical to the one we refused, and perhaps even more insidious. Sometimes the only reaction that assured us of the

political nature of our gestures was repression.

It was as if society was plasticized—not only was it impossible to infiltrate, but it changed us more than we could change it. Those who refuse the armed struggle begin already defeated by the military standoff with society. Those who accept the armed struggle accept being alone in their combat, since they know that not only do their comrades dislike armed factions, but they are horrified by them.

And then, once we dragged ourselves out of the swollen torrent of movements, we became isolated presences, prisoners of castaway identities, an episode to be forgotten. And if we took no pleasure in remaining in the space that we had chosen, it had to be the fault of one or another of us, never that of the enemy who chased us into airless social tunnels and condemned us to endogamy.

Survivors of an unrecorded accident, veterans of an imaginary Vietnam, full of stories that no one is interested in, and oppressed by the necessity of accommodating ourselves to the present in order to destroy it better, in forced cohabitation.

(Excuse me for all these metaphors, and for all those that I can’t help but use—I know that to use metaphors is to admit to an insufficiency of language, by telling stories where it is logics that are really called for. To use metaphors is to be short of concrete examples and ill at ease with history. Perhaps it’s also a mere bourgeois prudishness, an inability to say things as they are—not always literary, not always linguistic.)

The conclusion we were forced to make is that privileges cannot be annulled simply by renouncing them. Separation subsists, and remains linked to this very choosing of renunciation, a noble choice that is given to few and which, in virtue of its nobility, is reversible. Those who are privileged and who expose themselves to the dangers of opposing society, to living in its interstices, build up capital during this experiment in withdrawal, and can return, fitter and stronger, into the social space from which they set out.

This fact, rather than reinforcing the credo of class determinism (e.g.: a bourgeois can never struggle as sincerely as a proletarian) leads, on the contrary, to a dangerous vac-



illation. Because if it is true that in desubjectivating on the margins, in the absence of revolutionary processes, one succeeds in changing neither oneself nor society, it is also true that the joy and the privileges one can enjoy in a world that remains capitalist are pleasures founded upon the subjection and the plunder of others—asocial and separating pleasures. Savage pleasures, in the final analysis, for all that they claim to be refined.

The margin of struggles, with all its faults, remains a better space than the rest, a source of creativity, a form of luxury, an *a posteriori* lost Eldorado for those who have come back home, but who can no longer make the reverse path without being rejected. But the problem is that, if the goal is to slough off the bourgeois in ourselves (the petit-bourgeois, to be more precise), this can't be achieved by miming its contrary, by miming the gestures of social self-destruction. It can't be done if we still think of the petit bourgeoisie as an audience of distracted spectators to be converted or scandalized.

In 1968, a cycle of struggles was completed, and with it was closed once again a spectrum of possible subjectivizations that had not only become sales pitches for perfumes, clothes, etc., but that had left us, from the point of view of human and not only social ideals, in a situation analogous to the one that saw abstraction emerge in the landscape of art history.

The prescriptive character of any revolutionary theory—note that I avoid citing anything in particular, so as to remain in tune with the poverty I describe—would henceforth resonate pathetically, unrealizably, because it would always lag behind a myriad of other immediately effective prescriptions, imposed upon subjectivity by commercial suggestion. What corporations produce, above all, are already-possible worlds, and instructions for making pleasant use of them.

The idea of a politics of means without an end, which could have as its aim the rehabilitation of humans and the disqualification of the political machines that assimilate and digest life, has remained a promised dawn. Perhaps because a politics that proposes the terrain of pure immanence so as to raise itself up conceals the fact that this

terrain is already colonized by a ceaselessly renewed commodity system that occupies all the space upon which one might lay one's hands; that continually scans the possible that could serve as our lever, leaving it bristling with fetishisms, freighted with false desires.

Economic and social unrest no longer reside in this outside; for now, it is no longer an energetic zone that might give rise to struggles that would change the inhabitants of the planet and make it possible for the planet, in turn, to be changed. To know this brings us pain, but supplies us with no force.

And neither pain nor sorrow can any longer be tools for world-making. In liberal democracies, as in totalitarian regimes before them, we have exited the lyrical and even the tragic register, we have gone beyond expressionism—we are in the stage of economic abstraction. Each image of extermination is, for the power—and will soon be for us, too—as figurative as a monochrome.

Realism has always been a matter of translation, of a coded construction; but today, to believe in reality, we perhaps need images and words liberated from the present, because the present is formed entirely of commodities, and of the affects that derive from them.

Still other problems block and paralyze me, and these ones are even more dangerous because they concern the relation between subversion and knowledge. If it is easy to criticize the concept of accumulative and mnemonic culture that informs the good old bourgeoisie and its schools, it is, on the contrary, difficult to understand why radical political movements can no longer confidently draw from the data bank of the avant-gardes' precious but fragmentary achievements. The avant-gardes (*requiescant in pace*), with their current entourage of glass-cased museumifications, have been, for forty years (and perhaps more) nothing more than a synonym for a sophisticated surplus-value.

I remember the great disgust with which the autonomists regarded the post-punks in the nineties: "all good bourgeois' sons," they said—as if defunctionalized revolt, set loose from activism and affixed to an existential space, was an intolerable luxury. As if the refusal of work always had to

be converted into forms of productive struggle, of subversion and socialization; as if to work to create the conditions of revolution was a linear and progressive activity, just like having a job, but deployed in the opposite direction ...

In fact, the letter of the avant-garde remains a dead letter; it remains an undesirable luxury, because its use-value is unknown. Because the only paradigm we know of for the transmission of knowledge is that of the university, with its closed system of power and compromise, and above all its tacit agreement never to make effective use of the knowledge that is transmitted, created, and accumulated.

Great barricades placed between art and life, between the act of knowing and that of living; cathedrals erected to the glory of mental masturbation, those universities still cut off from the market, and which would offer exile, at least for a few years, to young people seeking to research, preserving them from commodity hell, no longer welcome any conflict within their productive walls, and take the truncheon to the youth who poses too many questions.

After 1968, the universities could be seen for what they were: vectors of humiliation and social reproduction, police cells for the desire for political engagement, tombs for militant intellectuals.

From a certain point onward, transmission, discussion, and study thus ceased to be reinvigorating, non-commercial moments of socialization. If the latter have survived in the faculties, they maintain a negligible exchange value there, and have lost all use value.

Knowledge exists, stone dead between the pages, but there is no one to animate it or to allow it to join with bodies and to transform them. In saying all this, we fall once more down the backstairs of history and return to the starting point. It is from this point that I write, or try to write, to you. At a given moment, in the 1980s, I remember that the notion of culture was lost. Not that we lost the meaning of it, but we forgot what to do with it. That is to say, we forgot that we don't produce culture, that we don't assimilate it, each closed up in our contemplative fortress, but that it happens only through sustaining social relations compatible with the political truths that animate that same culture. Cultures only

exist in the plural, and they are activated not so much by studying as by having children, by having friends, by cultivating loves that render us capable of understanding and acting. It is our everyday reciprocal behaviors that no longer allow us to spend an afternoon reading Lenin or Foucault and to make this something really and immediately subversive. Culture is the permanent critique of the concept of "patrimony," so why do affiliation, the State, taxation, always come up whenever we talk about it? It's not a pistol any more, it's a nuclear arsenal that's pointed at us this time.

You'll answer that we live in violent times. And that violence lowers the level of debate because it usurps speech, and brings bodies back to the forefront, with their fragility and their insufficiency; that it reminds us how and to what extent we are governed. But it also reminds us that abstraction must disguise neither the urgency of needs nor the abjectness of racism, of machismo, of the continual offense to childhood that is perpetuated every day against all of us.

Abstraction should allow us to think further ahead; taking on the full weight of our insufficiencies, with no shame, it must struggle against the force of gravity and prevent us from sliding. Perhaps this is already happening in contemporary art—like inexperienced jugglers throw their torches according to a logic of survival, but without any choreographic rigor, so do we, trying not to get burned. But art is not a refuge, it is not a position, it is not an attitude, it's only a profession. That's something we should remember—and when we say "artists" we should say it like we say "doctors" or "builders."

One of my friends once said to me: The problem is not repression, the problem is fear. The problem is not that of being dealt a blow—because once you've been hit, you are stronger and more able to bear it. The problem is that of living one's whole life avoiding blows, trying to flee, but often receiving them even so—and thus losing not only one's health but also one's dignity.

*Claire*

From *Lo sciopero umano e l'arte di creare la libertà* (Rome: DeriveApprodi, 2017), 108. Originally published in *Zapruder 17* (September-December 2008).



*I travestiti, La Morena*

1965–1970

Fotografia/photograph  
 Stampa ai sali d'argento/  
 modern silver gelatin print  
 30×40 cm senza cornice/  
 unframed

*Piazza Armerina,**Sicilia, 1977*

Fotografia/photograph  
 Stampa ai sali d'argento/  
 modern silver gelatin print  
 30×40 cm senza cornice/  
 unframed

*Sicilia, 1977*

Fotografia/photograph  
 Stampa ai sali d'argento/  
 modern silver gelatin print  
 40×30 cm senza cornice/  
 unframed

© Lisetta Carmi. Courtesy  
 Martini & Ronchetti, Genova

Lisetta Carmi worked as a photographer from 1960 to 1978 not only in Genova but all around the world. Of the eighteen years she devoted to photography, she recalls:

I was a photographer with every fiber of my being. I traveled the world, always alone, and I photographed in order to see, to understand. I never thought about success; I was in search of the truth in people. I used photography to give a voice to those who no one ever listens to; and to this day I side with the people who are suffering and have less.\*

This exhibition presents a modest selection of Carmi's work, shot between the 1960s and 1970s, but only recently printed. In these photographs, she observes the subtleties of presence, absence, and marginality within Italian society. Silhouettes of widows clothed in black, vacated chairs on a Sicilian square, or a confrontation with the gendered self alongside the idealized mother explore themes of loss, family structures, tradition, belief, and forms of sociality. In her pictures, the ghost of human presence is as strongly felt as its (sometimes) visual absence. Yet the potentiality expressed in the photographed persons and objects proposes a future encounter or interaction. The timeless and transcendental character of each image establishes continuity within the social and material reality of each scene, while hinting to the tensions between personal identity and family ties, and a relationship to a previous generation that develop in the span of a human lifetime.

\* Lisetta Carmi, quoted in Giovanna Calvenzi, "Lisetta's Second Life," *Lisetta Carmi* exh. cat. (Bolzano: foto-forum, 2018), n.p. / Lisetta Carmi cit. in Giovanna Calvenzi, «Lisetta's Second Life», in *Lisetta Carmi*, foto-forum 2018.

Lisetta Carmi ha lavorato come fotografa dal 1960 al 1978 non solo a Genova ma in tutto il mondo. Dei diciotto anni che ha dedicato alla fotografia, ricorda:

ho fatto la fotografa con grande passione: ho girato il mondo, sempre da sola, ho fotografato per vedere, per «capire». Non mi è mai interessato il successo, ho cercato la verità negli esseri umani. Ho utilizzato la fotografia per dare voce a chi non riesce a farsi sentire, schierata sempre dalla parte di chi soffre e di chi ha meno.\*

La mostra presenta una piccola selezione dell'opera di Carmi: foto scattate tra gli anni Sessanta e Settanta, ma stampate solo di recente. In queste fotografie Carmi osserva le sfumature della presenza, dell'assenza e della marginalità all'interno della società italiana. Silhouette di vedove vestite di nero, sedie vuote su una piazza siciliana, o il confronto di genere con l'ideale di madre, esplorano temi legati alla perdita, alle strutture familiari, alla tradizione, alla fede e alle forme di socialità. Nelle sue immagini, lo spirito della presenza umana è percepito con la stessa forza della sua (a volte) assenza visiva. Eppure, le potenzialità espresse nelle persone e negli oggetti fotografati propongono un incontro o un'interazione futura. Il carattere transcendente e atemporale di ciascuna immagine stabilisce un nesso continuo all'interno della realtà sociale e materiale di ogni scena, accennando alle tensioni tra identità personale e legami familiari, e alle relazioni con una generazione precedente, che si sviluppano nell'arco di una vita umana.

—MA

*L'invasione del Baobab di Torino (The Turin Baobab Invasion)*, 2018

Bouye (frutti secchi di Baobab), cella di germogliazione, semi di baobab, terra, luce, piante di baobab, provette, acqua del fiume Po, succo di Bouye, ingrediente segreto e oggetti vari/  
 Bouye (Baobab dried fruits), sprouting house, baobab seeds, soil, light, baobab plants, test tubes, Po river water, Bouye juice, secret ingredient, and miscellaneous objects  
 Dimensioni variabili/  
 dimensions variable

*Giardino Viaggiante (Traveling Garden)*, 2018

Installazione con germogli di semi vari, terreno italiano e acqua del fiume Po, zaino/  
 Installation with miscellaneous sprouting seeds, Italian soil and Po river water, backpack  
 Dimensioni variabili/  
 dimensions variable

Courtesy l'artista/  
 the artist

Through tracing and retelling the stories buried within seeds, Leone Contini's work addresses contemporary sociopolitical issues, specifically migration and border politics, while touching on the potentiality of time. "The Turin Baobab Invasion and Other Tales" references Antoine de Saint-Exupéry's *The Little Prince* and the story of Fico di Galliciano, among others, to express how what was perceived as an illegal gesture can form the basis of a future national identity.

Portrayed as an evil nonnative invader of the small kingdom of solitude, the aggressive baobab tree infestation forced the Little Prince to devote his time and energy to wholly eradicating the plant, from the seed down to its roots. Contini challenges this Eurocentric narrative with another perspective: in Senegal, the baobab is considered sacred and powerful, able to store water in large quantities in arid conditions, and a symbol of longevity with a lifespan stretching up to 1,500 years.

In *Giardino Viaggiante*, Contini pays homage to the hidden travelling seeds that have since become pillars of regional Italian cuisine. The work plays on the irrational fear of invasion—long dormant in the seeds of colonial heritage—that has been reactivated by the political narrative dominant in today's media. Specifically nourished by Italian soil and water from the Po river, this powerful living plant matter generates a counter-narrative to the "alien" invasion, while perverting a fake ritual into a device for anti-essentialism.

Tracciando e raccontando le storie sepolte nei semi, l'opera di Leone Contini affronta temi sociopolitici contemporanei, in particolare la migrazione e le politiche di confine, prendendo in esame la potenzialità del tempo. «The Turin Baobab Invasion and Other Tales» fa riferimento, tra gli altri, a *Il Piccolo Principe* di Antoine de Saint-Exupéry e alla storia di Fico di Galliano per esprimere quanto un gesto, percepito come illegale, possa oggi costituire la base di una futura identità nazionale.

Ritratto come un malvagio invasore straniero del piccolo regno della solitudine, l'aggressiva infestazione dell'albero del baobab costrinse il principe a dedicare il suo tempo e le sue energie alla completa eradicazione della pianta, dal seme alle radici. Contini sfida questa narrazione eurocentrica con un'altra prospettiva: in Senegal, il baobab è considerato sacro e potente, capace di immagazzinare grandi quantità di acqua in condizioni di aridità, esso è un simbolo di longevità con una durata di vita che arriva fino a 1.500 anni.

Con l'opera *Giardino Viaggiante*, Contini rende omaggio ai semi nascosti e itineranti diventati i pilastri della cucina regionale italiana. L'opera gioca sulla paura irrazionale di un'invasione — a lungo dormiente nei semi dell'eredità coloniale — riattivata dalla narrazione politica dominante nei media di oggi. Nutrita esclusivamente da terra italiana e dall'acqua del Po, questa potente materia vegetale viva genera una contro-narrativa rispetto all'invasione «aliena», corrompendo un falso rituale in un dispositivo votato all'anti-essentialismo.

—MA

*Yesterday Has Already Left*,  
2017

Spettacolo e installazione  
in un unico atto, inglese e  
italiano/

One-act play and installation,  
English and Italian 10'

*Happening Today*, 2018

Striscione/banner,  
200×300 cm

Design: Federico Antonini

Courtesy l'artista/  
the artist

For the opening evening of the exhibition, Giulia Crispiani performs her one-act play, *Yesterday Has Already Left*, which anthropomorphizes the characters Inheritance, Ubiquity, Yesterday, and Tomorrow. Spotlights in primary colors signal the conjured presence of these temporal forces, which blend together in a complex family tree of interdependency leading inevitably on to Tomorrow, "a fragile creature."

Crispiani's artistic practice analyzes objects of utterance and enactment as a means to reframe individual agency and recover imagination. Her radical theatricality proposes a "conscious fiction" appropriate to the particular time in which we live, when a more abstract futurism risks, per Donna Haraway, the "affects of sublime despair and [the] politics of sublime indifference."

Referring to her script as a "sketch," Crispiani imbues the provisional state of the present with potential, creating space (and time) for negotiation, revision, and further development. Her disembodied characters also maintain a latent presence in the gallery, in the form of a suspended banner that imitates both the advertising tarpaulin and the playbill. Its brisk announcement—"Happening Today!"—makes a promise akin to that of the exhibition's title. As these declarative prospects linger for the duration of the exhibition, they merge expectation with a sense of delay: of arriving too late, but nevertheless arriving.

Per la serata inaugurale della mostra, l'opera in un unico atto di Giulia Crispiani, *Yesterday Has Already Left*, antropomorfizza le entità Eredità, Ubiquità, Ieri e Domani. L'uso di riflettori nei diversi colori primari segnala la presenza evocata di queste forze temporali, che si fondono in un complesso albero genealogico di interdipendenza che inevitabilmente porta alla «creatura fragile» del Domani.

La pratica artistica di Crispiani analizza oggetti legati al discorso e alla messa in scena come mezzo per riformulare il potere d'azione del singolo e recuperare lo stato immaginifico. La sua teatralità radicale propone una «finzione cosciente» che ben si adegua al particolare momento in cui viviamo, ovvero quello di un futurismo astratto che mette a rischio, come sostiene Donna Haraway, «gli affetti di sublime disperazione e la politica di sublime indifferenza».

Riferendosi al suo copione come a uno «schizzo», Crispiani impregna di potenzialità lo stato provvisorio del presente, creando spazio (e tempo) per la negoziazione, la revisione e l'ulteriore sviluppo. I suoi personaggi incorporati mantengono comunque la propria presenza latente nello spazio, sotto forma di uno striscione sospeso che imita sia un telone pubblicitario che una locandina. L'annuncio accattivante — «Happening Today» — fa una promessa simile a quella del titolo della mostra. Queste prospettive dichiarative si protraggono per tutta la durata della mostra, fondendo l'attesa con un senso di ritardo: di essere arrivati troppo tardi, ma comunque di essere arrivati.

—KR

*Radio Ghetto Relay, 2016*  
HD video, 15' 24"

*OutCross (Black  
Mediterranean), 2018*  
Vinile, dimensioni variabili/  
Vinyl, dimensions variable

Courtesy l'artista/  
the artist

Alessandra Ferrini's *Radio Ghetto Relay* developed from a long-term, long-distance conversation with *Radio Ghetto, Voci Libere* (Radio Ghetto, Free Voices). A broadcast communication project established in the Gran Ghetto of Rignano Garganico in 2012, Radio Ghetto produces air time—for news, advice, music, and gossip—in territories where it is lacking. Specifically, in the Gran Ghetto shantytown that housed up to 2,500 migrants, mostly from West Africa, until its closure on 3 March 2017. Primarily lured to Italy through the *agromafia* or grandmaster system, a practice at the basis of modern-day slavery, on Radio Ghetto's airwaves, harvesters can talk about their inhumane living and working conditions and warn other migrants about the distorted view of Europe as a liberal province of "rights."

Ferrini's experimental documentary collages clips from different transmissions in Italian, French, English, and African languages together with video from Google Earth and Streetview visualizing the rural site of exploitation—in relation to both the greater European market and the agricultural workers' countries of origin. The work "relays" the harvesters' statements as constitutive of contemporary policies and legacy colonial relationships rather than as a series of individualized accounts. It is presented alongside a new vinyl: an abstracted map of the Mediterranean region and the economically driven labor exchanges that take place across it. Ferrini's project aims to highlight the cost of sustaining European consumption, which is often obscured by xenophobic arguments.

La *Radio Ghetto Relay* di Alessandra Ferrini è il risultato di una lunga conversazione – sia nei tempi che nelle distanze – con *Radio Ghetto, Voci Libere*. Progetto di comunicazione broadcast nato nel Gran Ghetto di Rignano Garganico nel 2012, Radio Ghetto trasmette notizie, consigli, musica e gossip in territori che ne sono sprovvisti. In particolare, nella baraccopoli del Gran Ghetto che ospitava fino a 2.500 migranti, per lo più provenienti dall'Africa occidentale, fino al giorno in cui venne chiusa, il 3 marzo 2017. Nelle grinfie del caporalato italiano, pratica alla base della schiavitù moderna, i raccoglitori di ortaggi tramite Radio Ghetto possono parlare delle loro disumane condizioni di vita e di lavoro e mettere in guardia gli altri migranti dalla visione distorta dell'Europa come provincia liberale dei «diritti».

Il documentario sperimentale Ferrini è un collage di clip provenienti da diverse trasmissioni in italiano, francese, inglese e lingue africane unite a video di Google Earth e Streetview che mostrano il sito rurale di sfruttamento mettendolo in relazione sia al grande mercato europeo che ai paesi di origine dei lavoratori agricoli. Il lavoro «trasmette» le affermazioni dei lavoratori sfruttati come costitutive delle politiche contemporanee e delle relazioni coloniali ereditate dal passato piuttosto che come una serie di racconti individuali. Il documentario si presenta con un vinile: una mappa astratta della regione mediterranea e degli scambi di lavoro guidati dall'economia che avvengono sul suo territorio. Il progetto di Ferrini intende evidenziare il costo del consumismo europeo, spesso oscurato da argomenti xenofobi.

—KR

*WEST(Paris)(Roma)*  
*(Amsterdam)(Athina)(Wien)*  
*(Berlin)(Bruxelles)(London)*  
*(Beijing)(Praha)(Tokyo)*  
*(New York), 2002/2007*  
 Video, 310' su 2 canali/  
 310' split on two channels

Courtesy l'artista e Centro  
 per l'Arte Contemporanea  
 Luigi Pecci, Prato/  
 the artist and Centro per  
 l'Arte Contemporanea Luigi  
 Pecci, Prato.

Founded in 1995 by Matteo Bambi, Luca Camilletti, Massimo Conti, Marco Mazzoni, Gina Monaco, and Cristina Rizzo, the collective Kinkaleri works in dance, theater, and visual art. Their project *WEST* was performed and recorded across twelve cities during a period of five years. In each place, members of the public were enlisted to perform a single gesture—a collapse—in public space. Located in busy urban places or in front of important landmarks, this same act of falling was repeated by a legion of anonymous bodies.

The simple act of falling recalls the vulnerability of the human body, as well as sleep and death. The loss of verticality in collapse also symbolizes the act of dropping out, ceasing to participate, or refusal—by physically removing the body from the spatial and temporal playing field of the present moment. But death is a clearly defined end point in time. What happens when this moment is enacted over and over again?

Here, the end of the individual subject prefigures the end of the era of the West as a capitalist system of (neo-)imperial power and exploitation. Performed in nodes of power across Europe and North America, as well as in Tokyo and Beijing, the project engages with the West on not only geographical terms, but also with regard to participation in the global economy. Through its long duration, and the relentless repetition of the fall—which each time heightens the emphasis on a surrounding context—Kinkaleri's *WEST* performs a persistent, in-depth inquiry that models a critical form of contemporary artistic practice.

Fondato nel 1995 da Matteo Bambi, Luca Camilletti, Massimo Conti, Marco Mazzoni, Gina Monaco e Cristina Rizzo, il collettivo Kinkaleri opera nel campo della danza, del teatro e dell'arte visiva. Il loro progetto *WEST* è stato realizzato e filmato in dodici città lungo un periodo di cinque anni. In ogni città, ad alcuni spettatori presenti nel pubblico veniva chiesto di eseguire un unico gesto, quello di cadere in uno spazio pubblico. Ambientato in centri urbani affollati o di fronte a importanti monumenti, questo stesso atto di caduta è stato ripetuto da una moltitudine di corpi anonimi.

Il semplice atto di cadere ricorda la vulnerabilità del corpo umano, così come il sonno e la morte. La perdita di verticalità nel collasso simboleggia anche l'atto di abbandonare, di smettere o del rifiutarsi di partecipare, nel rimuovere il corpo dal campo di gioco spaziale e temporale del momento presente. Ma la morte è un punto finale ben definito nel tempo. Che cosa succede quando questo momento è messo in scena più e più volte?

Qui, la fine del soggetto individuale anticipa la fine dell'era dell'Occidente come sistema capitalista di potere (neo-)imperiale basato sullo sfruttamento. Il progetto si è svolto nei centri di potere dell'Europa e del Nord America, oltre che a Tokyo e Pechino, ponendosi in relazione con l'Occidente non solo in termini geografici, ma anche per quanto riguarda la partecipazione all'economia globale. Attraverso la lunga durata, e l'incessante ripetizione della caduta che ogni volta pone l'accento sul contesto circostante, *WEST* di Kinkaleri compie un'indagine persistente e approfondita dando forma critica alla pratica artistica contemporanea.

—NH



*Loredana across the Landscapes*, 2017  
HD video, 4'2"

Courtesy l'artista/  
the artist

*Paesaggio figurativo*  
(*William Turner, Landscape With a River and a Bay in the Background*), 2017  
Acrilico e pastello su legno e vetro/Acrylic and pastel on wood and glass  
60×85 cm

Collezione privata/  
Private collection

In Beatrice Marchi's first-person point-of-view animation *Loredana across the Landscapes*, her alter-ego travels on a streetcar during the commuting hour, while clinging to a strap-handle with her awkward shrimp claw. Other passengers in the silent carriage appear to have shopping bags or documents for hands: the ways in which we engage with the world around us materialized as prostheses. The outside world floats past like a timeline, and cities and landscapes become picturesque vistas as the film advances through the 2000s, the 2010s, the 2020s, the 2030s. Yet as Loredana moves forward through space and time, the promise of eventually arriving in the signposted future remains unfulfilled. Upbeat lounge music does not help to ease the stagnant situation, in fact rendering the scene more bizarre.

Loredana observes the scenic view and checks her own appearance reflected in the window pane as she shuttles across an accelerated history of landscape painting. Marchi's own painting process, too, is literally sped up in this video composed of hand-drawn frames. The pastel palette is shared with her painting *Paesaggio Figurativo* (*William Turner, Landscape With a River and a Bay in the Background*). A small pane of black glass at the center of the canvas catches the reflection of the observer, just like the streetcar window. Screen-like, it recalls the experience of looking at paintings online. And the reflection of the self embedded in the painting humorously references the notion of landscape painting as an expression of the artist's psychological state.

*Loredana across the Landscapes* è un'animazione con un punto di vista in prima persona. L'alter-ego di Beatrice Marchi viaggia su un tram durante l'ora di punta, aggrappandosi alla cintura con la sua imbarazzante chela da gambero, mentre gli altri passeggeri sembrano avere borse della spesa o documenti al posto delle mani: i vari modi in cui ci relazioniamo con il mondo che ci circonda si materializzano come protesi. Il mondo esterno galleggia nel passato come una linea del tempo, e le città e i paesaggi diventano panorami pittoreschi mentre il film scorre attraverso gli anni 2000, 2010, 2020, 2030 ... Eppure, mentre Loredana avanza nello spazio e nel tempo, la promessa di arrivare ad un futuro prestabilito rimane disattesa. La musica lounge non aiuta ad alleviare la situazione stagnante, rendendo la scena ancora più bizzarra.

Loredana guarda il panorama e controlla il proprio aspetto riflesso sul finestrino mentre si muove attraverso una storia accelerata di pittura paesaggistica. Anche il processo pittorico di Marchi subisce letteralmente un'accelerazione in questo video composto da fotogrammi disegnati a mano. La palette di colori pastello è condivisa con il suo dipinto *Paesaggio Figurativo* (*William Turner, Paesaggio con un fiume e una baia sullo sfondo*). Una piccola lastra di vetro nero al centro della tela cattura il riflesso dell'osservatore, proprio come la finestra del tram. Una sorta di schermo, che richiama l'esperienza di guardare i dipinti online. Il proprio riflesso sul dipinto rimanda in modo divertente alla nozione di pittura paesaggistica come espressione dello stato psicologico dell'artista.

—NH

*Il Lago/The Lake*, 1965  
16mm trasferito su DVD,  
colore, suono /  
16mm transferred to DVD,  
color, sound 14'

*Bruciare/To Burn*, 1971  
16mm trasferito su DVD,  
colore, suono /  
16mm transferred to DVD,  
color, sound 4'

Courtesy Archivio  
Marinella Pirelli

Marinella Pirelli left her studio in Rome and her job at the production company Filmeco to settle in Varese with her husband and two sons in 1963. *Il Lago*, the earliest of two short 16mm films in this exhibition, refers to the nearby *Lago di Varese*, and was made in the same year the artist met critic Carla Lonzi (through Luciano Fabro), with whom she formed a lasting friendship. Pirelli soon gave up painting to advance her moody studies in light and movement, environment and interiority entirely on film. A series of tracking shots and montaged perspectives traverse the cycle of the day and the shifting seasons, accompanied by an at times portentous soundtrack. Pirelli's kino-eye finds its unstable referent in a female figure who only ever partly enters the frame, yet serves to mediate the dense color and texture—snow covered tree branches, blooming and verdant marshes, murky rot and decay—that surround and seem to sink into the depths of the lake waters. In *Bruciare*, the tenderness with which each lit cigarette kisses a living flower petal kindles a reaction recalling both a painterly mark and the quiet violence of rising passion.

For an exhibition at Galerie Denise René Hans Mayer in Düsseldorf during *Prospekt 71*, where Pirelli presented her room-sized expanded cinema installation, *Environmental Screen*, she described her desire to locate a more plastic space for film's projection: "I think that what is typical of the film language, that is images in movement, cannot be separated from the study of space." Yet even Pirelli's single-channel experimental films reveal the same ambition to splinter a singular viewpoint, so as to drift between objective and subjective situations, between true and reflected images, and to cast the viewer back onto his own shadow.

Nel 1963, Marinella Pirelli lascia il suo studio a Roma e il suo lavoro di produzione Filmeco per stabilirsi a Varese con il marito e i due figli. *Il Lago*, il primo dei due cortometraggi in 16mm in mostra, si riferisce al vicino lago di Varese. Nello stesso anno, l'artista incontrò la critica Carla Lonzi (attraverso Luciano Fabro), con la quale strinse un'amicizia duratura. Pirelli presto rinunciò alla pittura per far progredire i suoi studi sulla luce e il movimento, l'ambiente e l'interiorità in favore solo del film. Una serie di carrellate e prospettive montate secondo il ciclo della giornata e l'alternarsi delle stagioni si susseguono accompagnate da una colonna sonora a tratti poderosa. L'occhio cinematografico di Pirelli trova il suo referente instabile in una figura femminile che entra solo in parte nell'inquadratura, ma che serve a mediare il colore denso e la consistenza – dei rami d'albero coperti di neve, le paludi fiorite e verdeggianti, il marciume torbido e il decadimento – dell'ambiente circostante che sembra affondare nelle profondità delle acque del lago. In *Bruciare*, la tenerezza con cui ogni sigaretta accesa bacia il petalo di un fiore scatena una reazione che ricorda sia il tratto pittorico che la silenziosa violenza della passione nascente.

In occasione di una mostra alla Galerie Denise René Hans Mayer di Düsseldorf durante *Prospekt 71*, dove Pirelli presentò in una stanza la sua installazione di cinema espanso *Environmental Screen*, Pirelli espresse il proprio desiderio di trovare uno spazio più plastico per la proiezione di film: «Credo che ciò che è tipico del linguaggio cinema-topografico, cioè l'immagine in movimento, non può prescindere da una ricerca spaziale». Eppure, anche i film sperimentali a canale singolo di Pirelli rivelano la stessa ambizione di frammentare un unico punto di vista, in modo da agire tra situazioni oggettive e soggettive, tra immagini reali e immagini riflesse, e di riportare lo spettatore nella propria ombra.

—KR

1068 BC (*My Father*), 2018

Installazione, dimensioni  
variabili/Installation,  
dimensions variable

Courtesy l'artista/  
the artist

The readymade objects in Francesco Pozzato's installation will be familiar to anyone who goes camping and engages in hunting or adventure sports: a pair of fishing gloves, a camping stool, lead shots, a sleeping bag, thermos flasks, stakes, a bow and arrow, and other items. Together, they recall man's domination of nature through a fierce survivalism. The forensic mode in which these objects have been arranged on the gallery floor, as if reviewing evidence, turns the familiar into something menacing.

The placement of *1068 BC (My Father)* at the threshold of the hallway and the gallery resonates with the transitory temporality of the work's engagement with a past childhood, a point in time in ancient history, and a relationship to futurity that is expressed through preparation. The artist's own negotiation of masculinity and the father figure are closely linked in memory with the type of equipment deployed in the work. Here, the hunting and fishing gear closely resemble ancient Egyptian grave goods that would be useful in the afterlife. Four aluminium thermos flasks reference canopic vases that were employed in sets of four to hold the viscera of the body at burial.

The year noted in Pozzato's title refers to the Third Intermediate Period, when funerary traditions shifted: due to changes in preservation technology, organs were no longer stored in vessels, although the set of canopic vases remained a symbolic part of the burial ritual. Thus the vases were no longer functional (many were not even hollowed out), and their use had become purely virtual. The corporality in Pozzato's installation is similarly virtual: the absent body of a user is implied in the scale and design of each object.

Gli oggetti dell'installazione di Francesco Pozzato sono noti a tutti coloro che vanno in campeggio e praticano la caccia o sport avventurosi: un paio di guanti da pesca, uno sgabello da campeggio, piombini, un sacco a pelo, termos, pali, arco e freccia, e altri oggetti. Insieme, ricordano il dominio dell'uomo sulla natura attraverso la propria feroce sopravvivenza. La modalità forense in cui questi oggetti sono stati disposti sul pavimento, come se fossero delle prove, trasforma il familiare in qualcosa di minaccioso.

La collocazione di *1068 a.C. (My Father)* sulla soglia della galleria riflette la temporaneità transitoria di un'opera che si pone in dialogo con l'infanzia passata, un periodo della storia antica e il rapporto con il futuro espresso attraverso la preparazione. La negoziazione della mascolinità propria dell'artista e la figura paterna sono strettamente legate nella memoria evocata dal tipo di attrezzatura presente nell'opera. Qui, gli attrezzi da caccia e da pesca assomigliano molto ai corredi funerari dell'antico Egitto, i quali avrebbero dovuto essere di qualche utilità nell'aldilà. I quattro termos in alluminio ricordano i vasi canopici, utilizzati per contenere le viscere del corpo al momento della sepoltura.

L'anno indicato nel titolo di Pozzato si riferisce al Terzo Periodo Intermedio, caratterizzato da un mutamento delle tradizioni funerarie: con il cambiare della tecnologia di conservazione gli Egizi smisero di conservare gli organi nei vasi. Pur rimanendo parte simbolica del rito funebre, i canopici non erano più funzionali (molti non erano nemmeno scavati nel loro interno), e il loro uso era diventato puramente virtuale. Anche la corporalità dell'installazione di Pozzato è virtuale: il corpo assente del fruitore è implicito nella dimensione e nel design di ogni oggetto.

—NH

*Anacapri, 2013*  
Pennarello su carta/  
felt-tip pen on paper  
14.5×21 cm senza cornice/  
unframed

*Naso (Pisello) X, 2017*  
Gruccia in alluminio/  
aluminum hanger  
25×19×26 cm

*Milano, 2018*  
Pennarello su carta/  
felt-tip pen on paper  
14.5×21 cm senza cornice/  
unframed

*Not Much Could Be Saved  
from the Volcano, 2018*  
Catena di ferro arrugginito,  
spaghetti al peperoncino/  
rusted iron chain, chili  
spaghetti dimensioni  
variabili/  
dimensions variable

Courtesy l'artista e Deborah  
Schamoni Galerie, Monaco/  
the artist and Deborah  
Schamoni Galerie, Munich

The chiseled and coherent masculine form at the core of classical (triumphal) sculpture is only a cipher in the three-dimensional work of Davide Stucchi, which languorously delineates a different—diffused, deconstructed, slyly seductive—sort of beauty through the slighter, playful figure of the *ragazzo di vita*. The boy in question here, however, is the lively origin source of the artwork itself, and from whom a synaptic string of ideas worms its way through variously soft, brittle, and stiff materials. Sensuality, still, belongs to the swerve.

Two drawings, a titillatingly bent hanger-wire, and an ersatz aged iron-link chain—tickled through with dried strands of uncut chili spaghetti—trace an inquisitive practice by way of the preceding five years. Starting from a fast free-form sketch, Stucchi's line steadily amplifies from flat against the wall into the space of the room, until sprawling almost sadomasochistically outward before receding again in collusive restraint. Nothing fixed or finite pulls at the end of this sculptural "thread"—really a drawn out energetic release or, per the artist, "heat dispersion" that is not exactly (re)productive, and only ever holds its form through a ground of structural (social) support. *Even spaghetтини ...*

La forma maschile cesellata e coerente al centro della scultura classica (trionfale) è solo un codice nell'opera tridimensionale di Davide Stucchi, che delinea in modo languido una bellezza diversa, diffusa, decostruita, sorniona e seducente attraverso la figura leggera e giocosa del ragazzo di vita. Il ragazzo in questione qui, tuttavia, è la fonte di origine dell'opera d'arte stessa, da cui una stringa sinaptica di idee si fa strada attraverso vari materiali morbidi, fragili e rigidi. La sensualità appartiene ancora alla svolta.

Due disegni, un filo appendiabiti piegato e una catena di maglie di ferro fintamente invecchiata, si solleticano con fili secchi di spaghetti al peperoncino, ripercorrendo una pratica curiosa di cinque anni orsono. Partendo da un veloce schizzo a tratto libero, la linea – appiattita sul muro – di Stucchi si amplifica in maniera costante nello spazio della stanza, fino a distendersi quasi sadomasochisticamente verso l'esterno prima di ritirarsi di nuovo in collusiva restrizione. Niente di fisso o finito tira l'estremità di questo «filo» scultoreo – che in realtà è un rilascio energetico tirato fuori o, per l'artista, una «dispersione di calore» che non è esattamente (ri)produttiva, e che tiene solo la sua forma attraverso un terreno di sostegno (sociale) strutturale. *Perfino spaghetтини...*

—KR

Fondazione Sandretto  
Re Rebaudengo  
Torino / Turin



PRESIDENTE / PRESIDENT  
Patrizia Sandretto Re  
Rebaudengo

CONSIGLIO D'AMMINISTRAZIONE /  
BOARD OF DIRECTORS  
Emilia Broggi Sandretto  
Andrea Ganelli  
Giovanni Lagueard  
Giuseppe Pichetto  
Agostino Re Rebaudengo  
Emilio Re Rebaudengo  
Eugenio Re Rebaudengo  
Dino Sandretto  
Marco Testa  
Marco Weigmann

DIRETTORE ONORARIO /  
HONORARY DIRECTOR  
Francesco Bonami

REVISORE UNICO / AUDITOR  
Marco Bosca

SOCIETÀ DI REVISIONE / AUDITORS  
Ey S.p.a

SEGRETERIA FONDATORI /  
FOUNDERS SECRETARY  
Maria Zerillo

CURATORE / CURATOR  
Irene Calderoni

CURATORE PER LA FOTOGRAFIA  
ITALIANA / CURATOR OF ITALIAN  
PHOTOGRAPHY  
Filippo Maggia

ASSISTENTE CURATORE /  
ASSISTANT CURATOR  
Bernardo Follini

UFFICIO STAMPA /  
PRESS OFFICE  
Silvio Salvo

RELAZIONI ESTERNE /  
PUBLIC RELATIONS  
Giuliana Gardini

FOREIGN PRESS OFFICE /  
UFFICIO STAMPA  
Sutton

COMUNICAZIONE E MARKETING /  
MARKETING AND COMMUNICATION  
Chiara Torta

COORDINAMENTO PROGETTI  
EDUCATIVI / COORDINATION OF  
EDUCATIONAL PROJECTS  
Elena Stradiotto  
Francesca Togni

FORMAZIONE MEDIATORI CULTURALI  
/ TUTORING OF ART MEDIATORS  
Giorgina Bertolino

EDUCATORI E MEDIATORI  
CULTURALI / EDUCATORS  
AND ART MEDIATORS  
Annamaria Cilento  
Daria Mercurio  
Alessia Palermo  
Eleonora Pietrosanto  
Chiara Sabatucci

PROGETTO RESIDENZE GIOVANI  
CURATORI / YOUNG CURATORS  
RESIDENCY PROGRAM  
Lucrezia Calabrò Visconti

GRAFICA / GRAPHIC DESIGNER  
Isabella Taurino

SEGRETERIA / SECRETARIAL STAFF  
Renata Malaguti

REGISTRAR  
Carla Mantovani

COORDINAMENTO TECNICO  
E ALLESTIMENTI / TECHNICAL  
COORDINATION AND INSTALLATION  
Giuseppe Tassone

CON IL CONTRIBUTO DELLA /  
WITH THE CONTRIBUTION OF



SOSTENGONO LE ATTIVITÀ DELLA  
FONDAZIONE SANDRETTO RE  
REBAUDENGO /



# Coming

Soon 7.06–7.10.2018

A CURA DI/CURATED BY  
Mira Asriningtyas  
Nora Heidorn  
Kari Rittenbach

EDITOR  
Kari Rittenbach

TRADUZIONI/TRANSLATIONS  
Anna Martinelli  
Elisabetta Zoni

COPY EDITING (IT)  
Samuele Piazza

DESIGN  
Simone Bastianelli,  
Bianca Fabbri,  
Jessica Gaudino

PUBBLICATO DA / PUBLISHED BY  
Fondazione Sandretto Re  
Rebaudengo,  
NERO

ISBN  
978-88-8056-023-4

STAMPATO IN ITALIA DA/  
PRINTED IN ITALY BY  
Tipografia Lazzati, Milano

TIRATURA/EDITION  
500

© 2018, Mira Asriningtyas,  
Nora Heidorn, Kari  
Rittenbach, Fondazione  
Sandretto Re Rebaudengo,  
NERO

Tutti i diritti riservati.  
Nessuna parte di questo  
libro può essere riprodotta  
o trasmessa in qualsiasi  
formato con qualsiasi mezzo  
elettronico, meccanico o altro  
senza l'autorizzazione scritta  
dei proprietari dei diritti.

All rights reserved. No  
part of this publication  
may be reproduced, stored  
in a retrieval system or  
transmitted in any form or  
by any means, electronic,  
mechanical, photocopying,  
recording or otherwise  
without prior permission of  
the publisher.

ORDINI E INFORMAZIONI /  
INDIVIDUAL ORDERS AND  
INFORMATION  
distribution@neroeditions.com  
neroeditions.com

Pubblicato in occasione della  
mostra conclusiva della dodici-  
esima edizione del program-  
ma di residenza per giovani  
curatori, a cura di Lucrezia  
Calabrò Visconti /  
Published on the occasion of  
the final exhibition of the 12th  
edition of the young curators  
residency program, curated  
by Lucrezia Calabrò Visconti

RINGRAZIAMO PER IL LORO TEMPO  
E SUPPORTO / WE WOULD  
LIKE TO THANK FOR THEIR TIME  
AND SUPPORT

Tutti gli artisti e autori /  
All the artists and authors  
Lucia Aspesi  
Lucrezia Calabrò Visconti  
Sara Catenacci  
Corallina & Domenico  
De Maria  
Bianca Fabbri  
Jessica Gaudino  
Federica Giangaspero  
Carla Mantovani  
Giovanni Battista Martini  
Giovanni Pirelli  
Pietro & Candida Pirelli  
Paula Rosina  
Giacomo Raffaelli  
Patrizia Sandretto Re  
Rebaudengo  
Jacqueline Tarquinio Kennedy  
Giuseppe Tassone  
Catherine Vu  
Elisabetta Zoni

UN RINGRAZIAMENTO PARTICOLARE /  
SPECIAL THANKS TO  
Bernardo Follini  
Anna Martinelli  
Samuele Piazza

