

Transforming the Self and the Social: Intervista con Grant Kester

EMANUELE RINALDO MESCHINI

In qualità di curatori di questo numero abbiamo scelto di intervistare Grant Kester in quanto, nonostante la mancanza di traduzioni italiane dei suoi testi principali, rappresenta una figura di spicco nel dibattito critico internazionale sulle pratiche artistiche *socially engaged*. Kester è stato tra i primi studiosi a interrogare in modo articolato e non riduzionista la relazione tra arte e contesto sociale, superando la tradizionale dicotomia tra etica ed estetica che ha spesso segnato la riflessione critica su queste pratiche. Il suo contributo teorico, a partire da pubblicazioni fondamentali come *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art* (2004), *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context* (2011) e il più recente *The Sovereign Self: Aesthetic Autonomy from the Enlightenment to the Avant-Garde* (2023), da cui prende avvio anche questa intervista, evidenzia la necessità di un nuovo approccio metodologico capace di analizzare fenomeni complessi che non si esauriscono nel solo apprezzamento formale o estetico. Inoltre, Kester è fondatore e direttore della rivista *FIELD: A Journal of Socially Engaged Art Criticism* (2015), che si configura come una delle principali piattaforme internazionali di discussione teorica e analisi critica nel campo della *socially engaged art*.

Nota sulla traduzione italiana. All'interno di questa intervista Kester ricorre frequentemente all'espressione "*engaged art practices*", che ho deciso di tradurre in "pratiche artistiche impegnate", dal momento che non rappresenta uno "stile" specifico o una pratica istituzionalmente definita. Diversamente, ho preferito mantenere nella sua forma

originale l'espressione "*socially engaged art*", in quanto rappresentante di un determinato contesto sociopolitico e di una critica internazionale specifica che ritengo sia difficile riportare a una traduzione letterale. Per quanto la traduzione "arte socialmente impegnata" venga usata anche all'interno della critica italiana e per quanto io stesso l'abbia usata in anni passati, vedo questo rapporto di traduzione sempre più complesso, anche rispetto alla ricca tradizione artistica italiana di impegno sociale e politica avvenuta in particolare negli anni Settanta. Soprattutto, vedo in una trasposizione letterale un distaccamento dal contesto specifico, che ricondurrebbe il termine a una sfera di auto referenzialità artistica, non considerando così il portato di cambiamento sociale verso il quale molte di queste pratiche si impegnano¹. Il tema è affrontato in questo dialogo con Kester e si concentra sulla difficoltà di attribuire un identico significato e valore al termine "socialmente" in due contesti profondamente diversi come quello statunitense e quello italiano. In accordo con Grant Kester ho deciso di tradurre il termine *work* con "lavoro" e non con "opera", termine con il quale viene maggiormente tradotto all'interno del campo della critica e della storia dell'arte. La traduzione "lavoro", più vicina all'espressione inglese *labour*, serve per rimandare a un maggiore senso di impe-

¹ Discorso simile per il termine *community based/community art*, che ho preferito mantenere nella versione anglofona. Come spesso accade, determinate pratiche, soprattutto nella loro filiazione e ripresa da modelli esterni/esteri, hanno bisogno di un profondo lavoro semantico, ma allo stesso tempo, nell'attesa processuale di una ridefinizione, si instaura quella che Calvino definiva come anti lingua, ovvero una forma di comunicazione artificiale e burocratica, che anziché semplificare e chiarire complica il messaggio, allontanandolo dalla lingua viva e dalla comprensione diretta del lettore. Tuttavia, una pratica artistica che intenda operare e progettare *insieme* a una comunità e *per* essa è chiamata in primo luogo a interrogarsi sul significato stesso di "comunità", per poi definire la propria posizionalità rispetto a essa (all'interno, all'esterno o al fianco) e infine stabilire se utilizzare la pratica artistica come fine in sé o come mezzo, ovvero se concepirla come esito/opera o come metodologia. Inoltre, una pratica di questo tipo deve essere consapevole delle dinamiche di *welfare* di comunità e culturale, già presenti al di fuori dell'offerta artistica legata a un determinato sistema del contemporaneo. Il problema relativo a queste pratiche (*socially engaged* e *community based*) è che la loro proceduralità non permette una definizione da "manifesto", come invece la storia dell'arte è abituata, bensì offre posizionamenti semantici in continua riscrittura proprio a causa della sua continua "compromissione" con il reale. Ad ogni modo, la necessità di avere un (s)oggetto di cui parlare rende necessaria la formalizzazione di una definizione. Per non incorrere in un realismo semantico-capitalista, parafrasando Mark Fisher, che inverte realtà a partire dalle sue parole di comodo interiorizzandone i comandamenti dell'individualismo neo liberista, la nota a piè di pagina si presenta come una piccola e decisa pratica di resistenza. Il margine (*bell hooks*) della pagina in cui dare effettivamente senso alle cose.

gno e di effettiva presenza fisica che la traduzione “opera”, invece, rischia di depotenziare, riportandone la terminologia all'interno del sistema prestabilito dal suo campo semantico e di pratiche².

Grant Kester è docente di Storia dell'Arte presso il Dipartimento di Visual Arts della University of California San Diego e fondatore della rivista *FIELD: A Journal of Socially Engaged Art Criticism* (field-journal.com). Tra le sue pubblicazioni: *Art, Activism and Oppositionality: Essays from Afterimage* (Duke University Press, 1998), *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art* (University of California Press, 2004), *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context* (Duke University Press, 2011), *Collective Situations: Readings in Contemporary Latin American Art 1995-2010*, co-curato insieme a Bill Kelley Jr. (Duke University Press, 2017), *The Sovereign Self: Aesthetic Autonomy from the Enlightenment to the Avant-Garde* (Duke University Press, 2023) e *Beyond the Sovereign Self: Aesthetic Autonomy from the Avant-Garde to Socially Engaged Art* (Duke University Press, 2023).

Emanuele R. Meschini – Vorrei partire da un punto di vista generale, per poi cercare di andare nello specifico dello spostamento metodologico e teorico che le pratiche *socially engaged*, *participative* e *community based* hanno portato. Possiamo continuare a parlare di una storia dell'arte verticistica fondata sulla questione estetica anziché sulla costruzione delle immagini e sulla loro esperienza nel mondo? Il tuo libro rintraccia, per certi aspetti, lo scollamento

² Nota tecnica: l'intervista è stata originariamente condotta in lingua inglese sulla base di una serie di domande, che sono qui riportate in appendice. Le risposte e le citazioni riportate da Kester sono state tradotte e curate dall'autore. L'intervista si è svolta online il 10 ottobre 2024 e in seguito è stata sottoposta a un periodo di revisione tra l'autore e Kester, durante il quale sono state integrate e modificate alcune parti attraverso un processo di scrittura condivisa. Questo processo di condivisione dei contenuti è durato fino a marzo 2025. Tutti i passaggi tra virgolette presenti nelle risposte sono quelli originali evidenziati da Kester.

tra esperienza/conoscenza e costruzione di quella che oggi (ri)conosciamo come estetica. Da un punto di vista metodologico, del resto, i progetti di *socially engaged art* di cui parli nel tuo libro non vengono affrontati in maniera storicista o sinottica, come tu stesso scrivi: «Sebbene in questo libro vengano descritti alcuni progetti specifici, non intendo proporre una rassegna delle più recenti pratiche di *socially engaged art*. Esistono già numerosi volumi eccellenti che assolvono a questo compito, inserendosi in un contesto sempre più globale. Mi soffermerò su alcuni progetti recenti e su altri più datati, ma senza pretese di esaustività o sistematicità, [...] Il mio obiettivo, in sintesi, non è indagare le espressioni più attuali della *socially engaged art*, bensì individuare alcune continuità nella sua più ampia evoluzione nel corso dei decenni passati»³. Alla luce di questo passaggio, che tipologia di rapporto hanno generato queste pratiche con la storia dell'arte e la critica?

Grant Kester – Di recente ho avuto una conversazione interessante con uno studente che potrebbe offrire un utile punto di partenza. Mi raccontava di usare una pratica artistica impegnata e di come un suo collega gli avesse chiesto perché sentisse il bisogno di definire quel lavoro come “arte”. Mi sono imbattuto in questa domanda ripetutamente negli ultimi trentacinque anni. Qui è in gioco una questione ontologica che è legata alla natura stessa dell'arte e che ho affrontato in maniera approfondita proprio nei miei ultimi due libri⁴. Ma c'è anche un semplice dato empirico. Quasi ogni progetto di cui ho scritto nel corso degli anni è stato presentato dai suoi produttori come

³ La citazione completa è la seguente: «Here I should note a final proviso. While this book will offer some description of specific projects, it is not intended to provide survey of recent socially engaged art. There a number of excellent books that fulfill that role, within an increasingly global context. I will address some newer projects, as well as some older projects, but not in a comprehensive or synoptic manner. I do so not because these projects exemplify specific theoretical or analytic themes developed in the book as a whole. My concern, in short, is not with the most current expression of socially engaged art but with identifying certain continuities in its broader evolution over the preceding decades» G.H. Kester, *Beyond the sovereign self: aesthetic autonomy from the avant-garde to socially engaged art*, Duke University Press, Durham, 2024, p. 18. Il testo *Beyond the Sovereign Self* ha ricevuto il Frank Jewett Mather Award 2025 conferito dal College Art Association.

⁴ G. H. Kester, *Beyond the sovereign self*, op. cit., G. H. Kester, *The sovereign self: aesthetic autonomy from the Enlightenment to the avant-garde*, Duke University Press, Durham, 2023.

una forma d'arte. Questi progetti sono stati presentati come arte da persone che si identificano come artisti. Con questo non voglio affermare che non esistano zone liminali tra ciò che fanno e forme di attivismo che non si identificano come arte, visto che in molti casi ho scritto di collettivi che includono artisti, attivisti e persone con altri background. Per me questo è uno spazio davvero generativo: quello spazio in cui la pratica non è del tutto certa di sé, in cui non è né una cosa né l'altra. È ciò che Tania Bruguera ha definito un «luogo insicuro»⁵. La maggior parte dei progetti di cui scrivo sono stati sviluppati da persone che sono artisti e queste pratiche incorporano quella che io considero essere una dimensione estetica. Naturalmente la mia comprensione del termine “estetica” differisce notevolmente da quella della maggior parte degli storici *mainstream* dell'arte, i quali spesso ignorano la sua complessa genealogia storica, trattandola semplicemente come un sinonimo di “arte” o di fenomeno visivo. In quanto storico dell'arte che scrive di arte contemporanea, sento che sia mio dovere non respingere reattivamente questi lavori solo perché non si conformano alla mia definizione preesistente di arte. Piuttosto, devo considerare la possibilità che sia la mia comprensione stessa a dover essere messa in discussione e ampliata, poiché la pratica artistica evolve nel tempo, in concomitanza con le trasformazioni della modernità in senso più ampio. Forse mi sta sfuggendo qualcosa, forse la mia formazione, forse il modo in cui sono stato educato a guardare l'arte deve essere in qualche modo modificato. Del resto, è nella natura dell'arte moderna cambiare o evolversi nel tempo e proprio in questi momenti la disciplina della storia dell'arte deve adeguarsi. Perciò, sto cercando di rendere conto di un paradigma estetico emergente, di uno spostamento di qualche tipo. Ma allo stesso tempo, all'interno del nostro campo si incontra ancora questo rifiuto ostinato ad accettare tale cambiamento. Di contro si ha la tendenza a respingere e non considerare questi lavori “arte”, perché a quanto pare “collassano” l'arte nell'attivismo, l'estetica nell'etica e così via. Questi lavori possono mettere a disagio critici e storici formati in modo convenzionale, spesso per ragioni che neanche loro comprendono appieno. Ho scritto il libro *The Sovereign Self* anche per identificare le origini storiche di questo disagio.

⁵ T. Bruguera, *Talking to Power/Hablándole al Poder*, a cura di L. Sanromán, S. Kantor, Yerba Buena Center for the Arts, Yerba Buena, CA, 2018, p. 133.

ERM – Questo è davvero interessante perché dal momento che si parla di pratiche si afferma in maniera (in)diretta l'applicazione effettiva. Molto mi sembra riguardi proprio questi ostacoli interpretativi, questi a priori disciplinari che non ci permettono di andare verso l'ontologia e ci lasciano, piuttosto, su un piano di prescrizione storica che certifica il capolavoro come unico centro del nostro interesse.

GK – Sì, ho avuto un'esperienza simile mentre scrivevo uno dei miei primi libri, *The One and the Many*, dove ho descritto un progetto realizzato da un collettivo chiamato Dialogue nella regione centrale dell'India, in particolare nel distretto del Kondagaon, dove mi sono recato proprio per approfondire il progetto e intervistare le persone coinvolte⁶. Navjot Altaf, una delle artiste che portava avanti il progetto, mi ha presentato gli altri membri del collettivo. La sua pratica precedente era legata alla scultura e all'installazione. Era arrivata in questo villaggio per studiare la tecnica della fusione del metallo per la realizzazione di campane, ma una volta lì la sua pratica prese una direzione completamente diversa. Questo era un villaggio Adivasi, ovvero abitato dai popoli indigeni dell'India appartenenti alle caste inferiori e soggetti a molteplici forme di discriminazione da parte della maggioranza induista⁷. Ad ogni modo, nel corso di diversi mesi di dialogo con gli artisti e gli artigiani Adivasi del villaggio la comprensione che Navjot aveva della sua pratica iniziò a cambiare. Cominciò a vedere il villaggio non solo come un luogo dove apprendere una nuova tecnica di fusione, ma come un assemblaggio sociale complesso, definito da vettori materiali e immateriali di potere e *agency*⁸. L'organizzazione spaziale e le relazioni di potere del villaggio erano in gran parte struttu-

⁶ G. H. Kester, *The One and The Many. Contemporary Collaborative Art in a Global Context*, Duke University Press, Durham-London, 2011. In particolare si veda il II capitolo: *The genius of The Place*.

⁷ Gli Adivasi costituiscono una parte significativa della popolazione indigena in India, concentrata principalmente nelle regioni centrali, orientali e settentrionali, spesso in aree rurali o remote. Per approfondire si veda: A. Tilche, *Adivasi Art and Activism: Curation in a Nationalist Age*, University of Washington Press, Seattle, 2022.

⁸ Il termine *agency*, pur non facendo ancora parte del vocabolario italiano in modo ufficiale, viene ampiamente utilizzato in contesti accademici, soprattutto in ambiti come l'antropologia, la sociologia, la filosofia e le scienze politiche. Pertanto, può essere riportato sia nella sua versione ori-

rate attorno al genere, con le donne subordinate agli uomini. Navjot e i suoi colleghi divennero profondamente consapevoli della totalità sociale del villaggio e iniziarono a comprendere come i vari sistemi spaziali del villaggio contribuissero a rafforzare la dominazione patriarcale. Questo processo si sviluppò attraverso una serie continua di conversazioni e di esplorazioni basate sulla ricerca nel villaggio, che alla fine portarono a una serie di interventi fisici, tra cui la risistemazione degli spazi dedicati all'approvvigionamento d'acqua⁹. In ogni caso, ho potuto osservare come la comprensione che Navjot e i suoi collaboratori avevano della pratica artistica fosse trasformata, ampliata e complicata da questa esperienza. Ricordo di aver pensato che lì stava accadendo qualcosa di veramente importante. Sì il progetto era localizzato e specifico, ma suggeriva un modello di trasformazione della coscienza molto diverso da quello convenzionale che incontriamo nella teoria e nella critica d'arte. Dopotutto la trasformazione della coscienza e la facilitazione dell'autoconsapevolezza sono una funzione centrale dell'estetica nella tradizione europea. Naturalmente questo era solo un esempio di una gamma molto più ampia di pratiche. Può sembrare iperbolico, ma si potrebbe facilmente trascorrere un anno intero in un singolo villaggio osservando le sottili forme di interazione e codificazione sociale e il potenziale per la resistenza e la criticità che esse innescano. Anche la cosa più semplice, se osservata con un certo livello di attenzione, diventa infinitamente complessa. Credo che sia proprio questo ciò che Navjot e i suoi colleghi hanno scoperto. Per me tutto questo non ha fatto altro che confermare che c'era qualcosa di

ginale, sia tradotto in italiano con espressioni quali, tra le altre, "urgenza sociale" o "capacità di agire". Tuttavia, vista l'attinenza con il discorso kesteriano, ho preferito non tradurlo, rifacendomi direttamente al testo dell'antropologo inglese Alfred Geel, *Art and Agency. An Anthropological Theory* (1988) e in particolare al testo di Chiara Cappelletto, che ne ha curato la versione italiana scegliendo di mantenere il termine originale. A riguardo si veda: A. Geel, *Art and Agency. An Anthropological Theory*, a cura di C. Cappelletto, Raffaello Cortina, Milano, 2021.

⁹ In particolare Kester si riferisce al progetto *Nalpar* iniziato nel 2000 dal collettivo Dialogue. Questo progetto ha portato alla costruzione di zone d'incontro attorno alle pompe d'acqua, dove spesso si ritrovavano le donne dei diversi villaggi. Kester chiama queste zone "enclosures" - alcune di esse sono effettivamente delle piccole piazze - in quanto rappresentano strutture in grado di fornire un certo livello di privacy, promuovendo così l'interazione sociale, rafforzando i legami comunitari e offrendo opportunità quotidiane di incontro e di dialogo. In questo contesto ho deciso di ampliare e descrivere il termine inglese "enclosures" usato da Kester con "risistemazione degli spazi", in modo da poter rendere anche la dimensione sociale e l'interazione che tale operazione ha generato. Riguardo al progetto si veda: <https://www.dialoguebastar.com/nalpar.html>, ultima consultazione 30 dicembre 2024.

significativo in corso nella pratica artistica contemporanea, qualcosa che mi richiedeva di attingere a fonti diverse, non solo all'interno della storia dell'arte, ma anche della sociologia, della psicologia, della teoria politica e di altre discipline affini. Non si trattava semplicemente di volare alla Biennale di Venezia, vedere una mostra all'Arsenale e scriverne. Le regole di quel processo sono state scritte molto tempo fa: le modalità di analisi testuale e simbolica, le ipotesi implicite relative ai gesti formali o compositivi, al fruitore implicito, ai modelli teorici e così via. Come storici dell'arte e critici disponiamo di un eccellente insieme di strumenti per fare questo tipo di lavoro. Gli strumenti analitici di cui avevo bisogno per comprendere il lavoro di Dialogue in India erano molto diversi. Non perché mancassero elementi formali o simbolici nel loro lavoro. Al contrario i progetti che hanno sviluppato erano pieni di significati simbolici e formali complessi. Tuttavia, c'era un altro livello di significato che si trovava al di sopra, o forse al di sotto, di questa dimensione formale e compositiva, influenzandola e complicandola man mano che il lavoro entrava in contatto con un mix complesso di osservatori, interlocutori e partecipanti della comunità del villaggio, le cui reazioni venivano poi utilizzate per creare ulteriori configurazioni del lavoro stesso. È stata, in parte, questa dimensione incarnata e intersoggettiva a spingermi a riconsiderare la natura dell'estetica e dell'esperienza estetica a un livello più fondamentale.

ERM – Mi piacerebbe rimanere su questo argomento, in quanto si tratta del cambio di prospettiva che può offrire una pratica *socially engaged* o *community based*. Un criterio importante sembra risiedere proprio nell'impegno, che poi possiamo definire come *urgency* e *agency* (in due fasi diverse del processo) ed è proprio quest'impegno che porta a un cambio completo di prospettiva. Il punto di partenza non è la teoria da confermare, in quanto, come spesso accade, la pratica allontana dalla teoria iniziale. Quindi si tratta di rivedere il modello e, poiché siamo storici dell'arte formati come storici dell'arte, rischiamo di non aprirci a nuove competenze/conoscenze, reiterando i paradigmi del

nostro ambito protetto come fossimo in quel recinto storico di cui scriveva Arthur Danto¹⁰. Si tratta di un confine che non possiamo vedere perché siamo profondamente radicati in quel tipo di disciplina. Ma, allo stesso tempo, è ciò che ci tiene lontani dal conoscere attraverso un approccio diverso.

GK – Sì, assolutamente. Penso che ci sia davvero molto di cui parlare e sarebbe bello poter discutere di tutto questo di persona, magari davanti a un caffè. Vuoi che risponda ad alcune delle domande che mi hai inviato in precedenza?¹¹

ERM – Certo, sentiti pure libero di scegliere le domande e l'ordine al quale rispondere.

GK – Va bene. Mi avevi chiesto cosa è cambiato nel campo da quando è stato pubblicato sulla rivista "Afterimage" il mio saggio *Aesthetic Evangelists*, che penso risalgia al 1995¹². All'epoca ero il redattore di "Afterimage", che veniva pubblicata nello stato di New York. Quando quel saggio fu pubblicato ricevette molte critiche da parte di persone che si occupavano di *community art*. Si lamentavano del fatto che l'analisi sviluppata nel saggio, che in parte criticava certe forme di pratica artistica *community-based*, fosse ingiusta nei loro confronti. Sostenevano che il loro approccio fosse molto autoriflessivo e che i loro progetti potessero generare molti effetti positivi. Tutto questo è vero, e non lo contesterei, ma il mio obiettivo nel saggio non era semplicemente quello di respingere in toto i principi della *community art*. Volevo solo sottolineare che, nonostante questi effetti localizzati, se l'artista non è sufficientemen-

¹⁰ A. C. Danto, *Dopo la fine dell'arte: l'arte contemporanea e il confine della storia*, Bruno Mondadori, Milano, 2008. Nel titolo originale *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*, (Princeton University Press, Princeton, 1997) viene usato il termine "*pale*", che indica in maniera molto visiva e diretta il palo di una staccionata. Da qui il richiamo al recinto.

¹¹ Le domande a cui Kester fa riferimento sono servite soprattutto come spunto per la nostra conversazione, senza tuttavia indirizzarne l'andamento. Le domande sono riportate in inglese in appendice.

¹² G. H. Kester, *Aesthetic Evangelists: Conversion and Empowerment in Contemporary Community Art*, "Afterimage", Rochester, NY, vol. 22, nn. 7-8, gennaio 1995.

te consapevole della totalità politica e sociale in cui un dato progetto è inserito rischia involontariamente di rafforzare certe macro tendenze politico-ideologiche che sono antitetici agli obiettivi originali del progetto. All'epoca queste argomentazioni derivavano da quelli che venivano definiti discorsi culturali "neoconservatori" sulla presunta depravazione morale degli afroamericani poveri e appartenenti alla classe lavoratrice. L'argomento era che fossero poveri non a causa di forme sistematiche di razzismo e segregazione ma perché la loro cultura era corrotta (*corrupt*). Tutto questo risale agli anni Sessanta e Settanta e a figure come Daniel Patrick Moynihan e il suo tossico rapporto sulla "*Negro Family*"¹³. La mia opinione era che se si voleva intervenire nel complesso campo della povertà nera (*black poverty*), soprattutto in qualità di artista bianco appartenente alla classe media, sarebbe stato opportuno imparare qualcosa in più sull'ampio contesto ideologico legato ai temi della povertà e della razza negli Stati Uniti di quell'epoca. Non facendolo si rischiava di rafforzare alcuni degli elementi più repressivi e pregiudizievole della retorica del Partito Repubblicano di quel periodo. Il mio intento non è mai stato sostenere che i cambiamenti o i miglioramenti localizzati non siano importanti, ma che esiste sempre una relazione tra la dimensione locale o micro-politica e quella macro-politica di cui dobbiamo essere consapevoli. E questo ci porta alla questione della complessità scalare. Esiste sempre una relazione potenziale tra un'azione localizzata e una totalità sociale o politica più ampia. Come critico, una delle mie domande principali è cercare di capire come i gesti localizzati possano aggregarsi in modo da facilitare una forma di critica più sistemica. Come possono coinvolgere altre costituenti, altri luoghi di pratica e resistenza e ampliarsi? L'altra risposta a quel saggio venne dagli storici dell'arte e critici classici/convenzionali che furono entusiasti di avere un altro motivo per denigrare le pratiche artistiche che operavano al di fuori del mondo dell'arte istituzionale. Il termine *community* era diventato oggetto di ridicolo o disprezzo. Avevano bisogno di un tipo di opposizione reificata attraverso la quale definire le pratiche tipiche dell'avanguardia come le sole a essere più critiche o più trasgressive. Ma la cosa interessante è che scrissi il saggio *Aesthetic Evangelists* a un anno di distanza da un altro mio testo, sempre su "Afterimage", intitolato *Rhetorical Questions*¹⁴. I due pezzi erano complementari.

¹³ Per approfondimenti si veda: <https://www.dol.gov/general/aboutdol/history/webid-moynihan>, ultima consultazione 19 novembre 2024.

¹⁴ G. H. Kester, *Rhetorical Questions: the Alternative Arts Sector and the Imaginary Public*, "Afterimage", Rochester, NY, vol. 20, n. 6, gennaio 1993.

Il saggio *Rhetorical Questions* sviluppava un'analisi molto simile a quella che ho utilizzato in *Aesthetic Evangelists*, ma era rivolto al mondo dell'arte istituzionale e alla convinzione che qualcuno potesse magicamente trascendere il proprio privilegio di classe semplicemente dichiarandosi "artista". Lo stesso concetto problematico di sovranità individuale e trascendenza della classe si può trovare sia nelle pratiche *community-based*, sia in quelle legate al mondo dell'arte stesso. Inoltre, ciascun gruppo - l'artista borghese che opera nel mondo dell'arte istituzionale e l'artista *community-based* che opera al di fuori di esso - deteneva una parte di una verità più grande. Si possiamo e dobbiamo imparare dalla *praxis*, anche su scala localizzata, ma dobbiamo anche mantenere la consapevolezza di come quell'azione localizzata sia influenzata da, o possa influenzare, una totalità sociale più ampia, definita dal capitalismo.

ERM – Quest'atteggiamento, come hai sottolineato del resto fin dai titoli dei tuoi libri, rappresenta un'auto determinazione, o determinazione al contrario, se pensiamo che questo pensiero e *modus operandi* appartiene maggiormente a coloro i quali non vengono rappresentati. Aggiungere "*self*" di fronte a "*sovereignty*" serve proprio a rendere quest'idea di sovranità di un determinato pensiero, nel senso di diritto a esistere.

GK – Esattamente ed è per questo che i miei ultimi due libri si concentrano sulla nozione di soggettività artistica, perché le questioni legate all'autonomia individuale sono al centro della tradizione modernista. E non si tratta solo dell'autonomia e trascendenza del sé, ma piuttosto dell'autonomia come ampio paradigma ontologico fondato sulle divisioni tra sé e altro, tra il mondo dell'arte e il mondo profano al di là delle pareti della galleria, tra arte e attivismo e così via. Questo ci porta più o meno a quel periodo in cui Hal Foster analizzò il termine "neo" delle neo-avanguardie per rivitalizzare le credenziali politiche del discorso sull'avanguardia in connessione con le pratiche di "*institutional critique*", che ironicamente venivano abbracciate proprio dalle istituzioni che cercavano di criticare. Per Foster una critica autoriflessiva delle istituzioni e delle ideologie del mondo dell'arte offriva l'unico modo significativo per preservare il potenziale radicale dell'arte, fornendo una critica decantata del sistema capitalistico nel suo

complesso. Secondo questa visione le pratiche che cercavano di individuare un pubblico al di fuori del mondo istituzionale dell'arte o di sviluppare forme di critica dirette a strutture di dominio più ampie avrebbero inevitabilmente fallito o sarebbero state cooptate, proprio perché oggi non è possibile alcun vero cambiamento politico («Il nostro presente è privo di questo senso di rivoluzione imminente», come scrive lo stesso Foster)¹⁵. Mi incuriosiva molto capire le origini di questo sistema di credenze all'interno del modernismo e come si fosse evoluto. Se le persone vogliono fare dipinti e sculture, o quello che preferiscono, e venderli, a me va bene. Ci saranno sempre persone ricche pronte a comprarli. Questo è il mondo dell'arte. Quello che mi sembrava strano era l'insistenza sul fatto che solo il lavoro prodotto in questo contesto di mercato, per questo pubblico, potesse conservare una forma significativa di critica. Perché si dovrebbe presumere che gli artisti che operano in quest'universo discorsivo siano gli unici capaci di diagnosticare la natura dell'oppressione capitalista contemporanea, mentre gli artisti che lavorano nel contesto di movimenti sociali sarebbero completamente illusi e ingenui? Le persone più lontane dall'esperienza materiale della resistenza sarebbero in realtà quelle dotate delle forme più elevate o avanzate di comprensione della natura della resistenza oltre che dei suoi limiti? Questa domanda mi ha accompagnato per anni, quindi in un certo senso i due nuovi libri sono stati parte del mio tentativo di rispondere a questo interrogativo.

ERM – Questa tua ricerca sulla sovranità del sé è molto importante in quanto rappresenta quella continuità che ha polarizzato il discorso storico-critico in merito al valore sociale dell'arte¹⁶. L'idea del cambiamento impossibile, la costante necessità di mediazione e quindi, in fin dei conti, l'impossibilità dell'azione diretta in quanto corruttrice dell'estetica.

¹⁵ H. Foster, *What's Neo about the Neo-Avant-Garde*, "October", n. 70, 1994, p. 26. La frase originale è: "Our present is bereft of this sense of imminent revolution".

¹⁶ Pur seguendo una linea di ricerca diversa ma con una traiettoria di senso affine, si veda: E. Traverso, *La tirannide dell'io. Scrivere il passato in prima persona*, Laterza, Roma-Bari, 2022. L'opera, il cui titolo originale è *Passés singuliers. Le "je" dans l'écriture de l'histoire* (Lux Editeur, Montreal, 2020), affronta in particolare la svolta soggettivista della storiografia. Tuttavia, è possibile riscontrare una certa assonanza tra i due testi rispetto ai temi dell'autorialità posta alla prova dalla società neoliberista.

GK – Dunque l'argomento, sia oggi che allora, si basa sul fatto che viviamo in un momento controrivoluzionario. Tutto ciò che possiamo sperare di fare è ritirarci dalla sfera contaminante dell'azione politica o sociale - che fallirà inevitabilmente - per rifugiarsi nella sfera quasi protetta del mondo istituzionale dell'arte, dove il privilegio assegnato all'arte pura e all'espressione "libera" dalla borghesia fornisce un rifugio paradossale per la coscienza rivoluzionaria. Conserviamo questa coscienza sotto forma di opere d'arte dedicate alla critica delle strutture ideologiche e istituzionali immanenti del mondo dell'arte stessa. In questo modo possiamo salvare qualche frammento di pensiero autenticamente radicale per un futuro momento rivoluzionario, quando le masse si solleveranno di nuovo. Quando quel giorno arriverà, sarà qualcosa del tipo: «Evviva! Abbiamo preservato la coscienza rivoluzionaria in questa opera teatrale di Beckett o in questa installazione di Santiago Sierra. Ecco qui, proletari, de-sublimatela nella prassi e finalmente potrete rovesciare il capitalismo». Questa, ad esempio, è la nozione dell'arte secondo Adorno o della teoria critica come «messaggio in una bottiglia»¹⁷. Ricordo di aver letto questa tesi e di aver pensato che fosse estremamente improbabile. Ci sono molte cose da dire a favore delle pratiche che criticano il mondo istituzionale dell'arte, ma onestamente non riesco a capire l'affermazione secondo cui questa specifica modalità di critica contenga in sé la forma originaria di tutte le altre forme di criticità, comprese quelle dirette all'emancipazione politica. Posso pensare alle diverse ragioni per cui si può apprezzare l'arte moderna, ma questa non è una di quelle. Ed è proprio questa la domanda che si è aperta per me tanti anni fa nei due saggi su *Afterimage*. Quindi, se mi chiedi cosa è cambiato da allora in termini di storia e teoria dell'arte, la risposta è: non molto. Quello stesso paradigma esiste ancora oggi, non trovi? Da un lato ci sono ancora persone che sostengono che le pratiche basate sul mondo dell'arte (*artworld-based*) realizzino una sorta di attacco interno al consenso imposto dal capitalismo neoliberale. Gran parte di questo discorso deriva dall'appropriazione degli scritti di Chantal Mouffe da parte di critici d'arte. Tuttavia, Mouffe è essenzialmente una parlamentarista che vuole semplicemente incoraggiare forme di pensiero più

¹⁷ T. Adorno, M. Horkheimer, *Towards a New Manifesto?*, "New Left Review", n. 65, 2010, pp. 33-61.

conflittuali all'interno dei sistemi politici europei¹⁸. È fermamente contraria alle azioni extraparlamentari. Quando questi argomenti vengono trapiantati nei dibattiti sull'arte contemporanea, il concetto di agonismo, inteso come capacità condivisa di dissenso, viene semplicemente fatto collassare in nozioni preesistenti dell'avanguardia che vedono l'artista come un provocatore sovversivo. Questa posizione soggettiva e l'architettura sociale più ampia che la convalida non vengono mai messe in discussione o tematizzate in modo significativo. Allo stesso tempo, le forme di solidarietà sociale e politica e di collettività, che rappresentano il presupposto indispensabile per qualsiasi intervento realmente "agonistico", sono state oggetto di una critica incessante all'interno dei contesti del mondo dell'arte. Nulla di tutto questo è particolarmente nuovo e tutto presuppone, ancora una volta, la separazione e collocazione della trasgressione artistica all'interno di gallerie e biennali, gli unici spazi dove è possibile una "vera" critica, con un pubblico borghese in cattività pronto a essere colpito ritualmente. Esiste anche un tipo di discorso neo-adorniano, associato a figure come Walter Benn Michaels o Nicholas Brown negli Stati Uniti, che sostiene che l'unico potenziale politico rimasto all'arte sia interrogare con discrezione il proprio status ideologico, modellando così una forma ideale di autoriflessione critica che gli altri possano emulare. Questo implica sottoporre lo spettatore a una forma di destabilizzazione ontica, empirica, che in apparenza dovrebbe instillare un senso terapeutico di indeterminatezza cognitiva (decostruendo la divisione tra autonomia ed eteronomia, arte e politica, ecc.). Tuttavia, l'intero processo viene esso stesso ricondotto sotto gli auspici di una nozione convenzionale di contemplazione estetica distaccata, che dipende proprio dal mantenimento di tali divisioni a livello materiale. Se nessun "vero" cambiamento è possibile, tutto ciò che ci resta è preservare una qualche traccia residuale di criticità nello spazio protetto del mondo istituzionale dell'arte. In questo modo le opere che accettano la loro mercificazione, rifiutando tuttavia qualsiasi coinvolgimento con i processi sociali o politici in corso, diventano paradossalmente quella che Brown definisce come «condizione preliminare per ogni politica che non sia quella dell'acquiescenza allo status quo».¹⁹ Ancora una

¹⁸ Per approfondire si veda: C. Mouffe, *Artistic Activism and Agonistic Spaces*, "Art & Research", vol. 1, n. 2, 2007.

¹⁹ N. Brown, *Autonomy: The Social Ontology of Art Under Capitalism*, Duke University Press, Durham, 2019. La frase originale è: «[the very] precondition for any politics at all other than the politics of acquiescence to the status quo».

volta l'autentica forma di critica può essere sostenuta solo all'interno del contesto dei mercati culturali borghesi, poiché ogni tentativo di sviluppare forze "contro-istituzionali" al di fuori del mercato è destinato al fallimento. Questo è ormai diventato un punto di vista quasi completamente ortodosso nella teoria dell'arte, rafforzato ripetutamente nel corso dei decenni da quando Adorno lo formulò per la prima volta negli anni Sessanta. Da questo punto di vista non è cambiato molto in termini di storia e teoria dell'arte. I cambiamenti più importanti si sono verificati principalmente ai margini della nostra disciplina in quelle forme di ricerca che si aprono ad altri campi come la ricerca-azione partecipativa, i *black studies*, l'antropologia culturale, le forme sperimentali di sociologia o la teoria politica. Ci sono studiosi come Asad Haider negli Stati Uniti, Rodrigo Nunes in Brasile o Ana Cecilia Dinerstein in Inghilterra che stanno facendo lavori interessanti in queste direzioni. Non sorprende che questi collegamenti provengano spesso da ricercatori che hanno qualche relazione con i movimenti sociali reali e il cui lavoro si sovrappone a questioni che emergono nei dibattiti sulle pratiche artistiche impegnate²⁰. Stiamo pubblicando uno dei saggi di Rodrigo Nunes nel prossimo numero di *FIELD*. Nunes è un teorico politico ma è anche molto attento alle questioni legate alla pratica artistica e culturale attivista e a un'estetica intesa in senso più ampio²¹. Questo tipo di ricerca risulta estremamente importante. Una delle trasformazioni politiche più significative e preoccupanti degli ultimi dieci o quindici anni riguarda l'espansione globale dei movimenti neofascisti e suprematisti bianchi, come testimonia negli Stati Uniti la recente rielezione di Donald Trump. Questi movimenti si sono rafforzati progressivamente nel corso dei decenni precedenti e sotto molti aspetti il loro successo si è fondato su nuove forme di azione e intervento culturale. Come possiamo contrastare questi movimenti? Quali forme contro-culturali potrebbero rivelarsi più efficaci

²⁰ Rispetto agli autori citati da Kester si veda: R. Nunes, *Organisation of the Organisationless: Collective Action After Networks*, Mute Publishing, London, 2014; A. Haider, *Mistaken Identity: Mass Movements and Racial Ideology*, Verso Books, London, 2018; A. C. Dinerstein, *The Politics of Autonomy in Latin America: The Art of Organising Hope*, Palgrave Macmillan, London, 2015.

²¹ Rodrigo Nunes, *For a Political Economy of Counterpimping*, "FIELD: A Journal of Socially-Engaged Art Criticism", Issue 28 (Fall 2024): <https://field-journal.com/issue-28/8238/>, ultima consultazione 24 gennaio 2025.

nel facilitare la resistenza nei loro confronti? Sono interrogativi ai quali la pratica artistica impegnata e la ricerca accademica devono necessariamente rispondere²².

ERM – E qui si ritorna al tema della pratica, che in quanto esperienza rappresenta un contatto essenziale con il reale, funzionale sia alla formazione di sapere, sia – più semplicemente – alla comprensione di cosa significhi realmente “cambiamento” in relazione ai contesti in cui si manifesta. La pratica è il viceversa, l'incipit di quel ribaltamento di senso di cui stiamo parlando. Hai citato come i diversi ricercatori e studenti immersi in queste pratiche che hai incontrato lungo il tuo percorso hanno una connessione con i movimenti sociali o con qualche punto “sociale” esterno. Proprio quella relazione - extra - è diventata il loro oggetto di studio e, per cercare di coniugarla con l'arte visiva, hanno creato una combinazione polidisciplinare che ha generato qualcosa di nuovo²³. Nei curricula universitari storico-artistici, in Italia ma non solo, la preminenza storica difficilmente lascia spazio a una pratica. Addirittura dire che difficilmente fa interessare alla pratica. È difficile - non impossibile - uscire fuori da questo schema e scoprire qualcos'altro. Ancora una volta molto dipende da questa sorta di mancanza di incarnazione, da questa preconcezione che vede nell'insegnamento un qualcosa di teoricamente e storicamente radicato con poche o nessuna possibilità di sperimentazione pratica. Trovo estremamente interessante la tua lettura del concetto di estetica come processo di istituzionalizzazione del rifiuto dell'esperienza diretta, una prospettiva che si pone in netto contrasto con l'approccio decisamente più esperienziale dell'*Art As Experience* di John Dewey. Non sorprende, in questo senso, che un pensatore come Rancière sia stato assunto come riferimento critico da parte di numerosi teorici e storici dell'arte impegnati nell'analisi delle pratiche *socially engaged* o *community based*. Analogamente si può comprendere

²² Quest'ultima parte in cui viene citata la rielezione di Donald Trump è stata aggiunta da Kester nella nostra ultima revisione del 21 marzo 2025. In particolare, rispetto a quanto messo in luce da Kester, si veda: G. Sholette, *Global Update*, “FIELD: A Journal of Socially Engaged Art History and Theory”, N. 29, Winter 2025: <https://field-journal.com/issue-29-winter-2025/2025-global-update/>, ultima consultazione 21 marzo 2025.

²³ Per il concetto di polidisciplinarietà e in particolare quello di *polydisciplinamory*, si veda: N. Loveless, *How to make art at the end of the world: a manifesto for research-creation*, Duke University Press, Durham, 2019.

la rinnovata attenzione nei confronti di Adorno, che pur essendo, a mio avviso, un filosofo di grande profondità e fascino ho sempre percepito come pensatore fortemente concettuale, quasi disincarnato – una sorta di straordinaria macchina del pensiero.

GK – Sai, credo di aver citato questo episodio in uno dei miei libri recenti, ma c'è una citazione interessante di Angela Davis che racconta del suo periodo di studi con i membri della Scuola di Francoforte alla fine degli anni Sessanta. Davis lavorò con Marcuse mentre era alla UCSD (University of California San Diego) per il dottorato. A un certo punto si recò in Germania per incontrare Adorno²⁴. Gli disse che la sua intenzione era quella di tornare in California per unirsi ai Black Panthers e cercare di mettere in pratica la sua ricerca teorica²⁵. La sua risposta fu che non aveva alcun senso: per lui era come se uno studioso di media volesse imparare a fare l'operatore radiofonico o qualcosa del genere²⁶. Non c'è nulla da imparare né sul piano esperienziale, né su quello teorico dalla pratica stessa. La teoria viene prima e detta la pratica. Non può mai esserci un processo di reciproca chiarificazione tra teoria e pratica. Ma non è proprio questo che il marxismo e le tradizioni del materialismo dialettico dovrebbero rappresentare? Ovvero che teoria e pratica, o persino *praxis*, possano arricchirsi e trasformarsi a vicenda? È solo in congiunzione con la credenza malinconica che il vero cambiamento sia impossibile che questa nozione ermetica e ricorsiva di critica separata dalla prassi diventa normalizzata nella teoria dell'arte.

ERM – In fin dei conti iniziamo a camminare senza nessun manuale, così come iniziamo ad amare senza aver letto o seguito lezioni su cosa sia l'amore. Ma poi quando si tratta di arrivare alla conoscenza sembra che non sia necessa-

²⁴ Per il carteggio tra Marcuse e Adorno durante il 1969, si veda: *Correspondence on the German Student Movement*, in "FIELD: A Journal of Socially-Engaged Art Criticism", N.5, Fall, 2016: <https://field-journal.com/editorial/theodor-adorno-and-herbert-marcuse-correspondence-on-the-german-student-movement/>, ultima consultazione 25 novembre 2024.

²⁵ In merito si veda: A. Y. Davies, *Ho fatto un sogno, cambiare il mondo. La rivolta delle pantere nere*, PGreco, Milano, 2017; A. Davies, *Autobiografia di una rivoluzionaria*, Minimum Fax, Roma, 2022.

²⁶ A. Y. Davis, *Marcuse's Legacy*, in *Herbert Marcuse: A Critical Reader*, a cura di J. Abromeit, Mark W. Cobb, Routledge, London 2003, p. 47.

rio conoscere fisicamente il mondo: dobbiamo leggerlo e studiarlo. Del resto molta della tua ricerca si basa proprio sulla necessità, e direi sull'evidenza, di un'interdipendenza dialogica che è alla base di molte teorie generative, come per l'appunto la *socially engaged art*. Nonostante questo, nel momento in cui si arriva a descriverle o interpretarle, si tende a usare un approccio eminentemente storicista, senza tuttavia avere una metodologia di ricerca propriamente storica e quindi, di fatto, usando uno storicismo valoriale.

GK – Sì assolutamente, c'è molto di cui parlare su questo tema. Lasciami però introdurre questo spunto nella conversazione in risposta alla tua seconda domanda su come sia cambiato il campo [di ricerca e pratica *n.d.a.*]. Abbiamo già parlato del disincarnarsi della teoria. Come sostengo nei libri *Sovereign Self* e *Beyond The Sovereign Self*, nella tradizione marxista la divisione tra teoria e pratica, o tra mente e corpo, viene mappata sulla relazione tra l'intellettuale d'avanguardia, o il "comunista teorico" secondo i termini di Marx, e il lavoratore, o il "comunista pratico". In questa visione il proletariato possiede una sorta di energia cinetica corporea, che può essere regolata e diretta dall'intellettuale d'avanguardia ma non ha la capacità di generare autonomamente un'intuizione teorica. In quel sistema ci sono spostamenti e proiezioni complesse²⁷. Cerchiamo di inquadrare questo discorso all'interno del mondo dell'arte. A un livello storico più ampio possiamo osservare lo spostamento della figura dell'intellettuale d'avanguardia nella posizione soggettiva dell'artista d'avanguardia. Nella mia ricerca cerco di tracciare il cambiamento nell'immaginario politico dell'arte contemporanea che coincide con una più generale messa in discussione di quella posizione soggettiva. Si tratta di un passaggio da un paradigma estetico convenzionale, basato sulla nozione adorniana dell'arte come «un anticipo sulla prassi che non è ancora iniziata», a una forma d'arte basata sulla convinzione che «il potenziale per un'azione trasformativa esiste ora o non esiste affatto», come scrive il Colectivo Si-

²⁷ I concetti che Kester riporta hanno occupato gran parte della traiettoria filosofica di Marx e possono essere ritrovati in alcuni dei suoi testi principali quali: K. Marx, F. Engels. *L'ideologia tedesca*, trad. di F. Codino, Editori Riuniti, Roma, 1975; K. Marx, *Il capitale. Critica dell'economia politica. Libro primo*, a cura di E. Sbardella, Newton Compton, Roma, 1974. Per una più recente e contestualizzata critica del pensiero di Marx, si veda: *Il Capitale alla prova dei tempi. Nuove letture dell'opera di Marx*, a cura di M. Musto, Alegre, Roma, 2022.

tuaciones²⁸. Questi spostamenti rappresentano due narrazioni molto diverse, due storie differenti, sul significato dell'arte. Ci sono numerose ragioni per mettere in discussione ciascuno di questi approcci, quindi ognuno implica un atto di fede. Personalmente credo che sia possibile produrre lavoro significativo in entrambi i contesti: sia all'interno del mondo istituzionale dell'arte, sia nel contesto delle pratiche artistiche impegnate. Inoltre, il mondo istituzionale dell'arte non è monolitico e vi sono zone liminali potenzialmente produttive al suo interno dove è possibile realizzare opere interessanti. Non sto sostenendo che solo le pratiche artistiche impegnate siano legittimamente critiche. Questa è la differenza tra il mio approccio e quello di quei critici che credono di poter giustificare le pratiche basate sul mondo dell'arte istituzionale solo insistendo sul fatto che letteralmente non esistano altre opzioni, nessun altro modo per articolare il potenziale politico dell'arte e che ogni forma d'arte oppositiva prodotta al di fuori del mondo dell'arte istituzionale sia destinata fin dall'inizio a «trasformarsi in un segno consumabile di opposizione», come sostiene Nicholas Brown²⁹. A mio avviso, questo suggerisce un certo livello di insicurezza tra quei critici e storici che comprendono pienamente la complicità ideologica della produzione artistica basata sul mercato ma non riescono a elaborare una giustificazione teorica più convincente per il potenziale critico di questo lavoro, nonostante tale complicità. Dico sempre ai miei studenti: prima di iniziare a scrivere sulle pratiche artistiche impegnate è necessario avere un modello chiaro di come potrebbe essere un cambiamento politico significativo. Bisogna rifletterci a fondo, lavorarci bene nella/con la propria mente («*You need to really work that through in your own mind*»)³⁰. Non basta accettare il paradigma implicito nella teoria o nel teorico che in maniera contingentata è in vo-

²⁸ Colectivo Situaciones, *Genocide in the Neighborhood*, a cura di B. Whitener, trad. B. Whitener, D. Borzutzky, F. Fuentes, Chainlinks Press, Oakland, 2009, p. 44. Per le teorie adorniane sull'arte si veda: Theodor W. Adorno, *Teoria estetica*, a cura di F. Desideri, G. Matteucci, Einaudi, Torino, 2009.

²⁹ N. Brown, *op. cit.*, p. 182. La frase originale è: «*[to] turn into a consumable sign of opposition*».

³⁰ Da un punto di vista della traduzione letteraria, l'espressione usata da Kester può essere tradotta con «Devi davvero elaborare tutto ciò nella tua mente». Allo stesso tempo, l'espressione "*in your own mind*" deriva da "*in your own words*", estremamente comune nella lingua inglese, sia nel contesto quotidiano, che in quello accademico e professionale. Traducibile come "a parole tue", viene spesso usata per invitare qualcuno a spiegare un concetto o a descrivere qualcosa secondo la propria comprensione personale, senza ripetere meccanicamente una definizione o una

ga al momento. È necessario approfondire un dato quadro teorico e capire da soli quali assunti a priori esso porta con sé riguardo al cambiamento politico. Personalmente non sono d'accordo con l'idea che un cambiamento significativo sia impossibile. Non credo neppure che l'unica forma legittima di cambiamento sia una trasformazione immediata e totalizzante come la Rivoluzione d'Ottobre. Certo la Rivoluzione d'Ottobre ha ridotto l'ineguaglianza dei redditi in Russia, ma al tempo stesso ha causato un enorme numero di morti e condotto all'instaurazione di un regime autoritario, i cui effetti si fanno sentire ancora oggi nella vita politica russa. C'è un prezzo da pagare per quella nozione di simultaneità rivoluzionaria, che si concretizza in un singolo rovesciamento convulsivo guidato da un leader visionario capace di imporre un controllo gerarchico su tutti coloro che stanno sotto di lui. Questo lo vediamo nei dibattiti tra Bogdanov e Lenin e nell'insistenza di Bogdanov sul fatto che una rivoluzione politica debba svolgersi in concomitanza con una rivoluzione culturale nella classe operaia, affinché la loro visione e le loro capacità siano liberate e svolgano un ruolo centrale nella creazione di un nuovo ordine sociale³¹. Lenin, naturalmente, respinge del tutto il potenziale creativo o generativo della classe operaia russa, così come gli sforzi di Bogdanov per promuovere lo sviluppo culturale della classe operaia. «Mettete tutti i teatri nelle bare» dice Lenin mentre lavora per smantellare il sistema del Proletkult³². Bogdanov, dal canto suo, sostiene che non si può avere una rivoluzione completamente dominata dal controllo gerarchico del partito, dalla sospensione di ogni processo legale e dalla violenza spietata e indiscriminata della dittatura del proletariato e aspettarsi che la società risultante sia basata su uno spirito di con-

formulazione standard. È frequente trovarla, per esempio, in compiti scolastici, esami, comunicazioni informali e persino in contesti legali o burocratici. In questo caso il termine *mind*, che sostituisce *words*, sta a sottolineare l'importanza dell'espressione personale e della rielaborazione delle categorie mentali in maniera autonoma.

³¹ Sul rapporto tra Bogdanov e Lenin si veda: J. Scherrer, *Bogdanov e Lenin: il bolscevismo al bivio*, in *Storia del marxismo*, vol. II, Einaudi, Torino, 1979. Si veda anche, seppur da una prospettiva maggiormente narrativa: Wu Ming, *Proletkult*, Einaudi, Torino, 2018.

³² Per approfondire il punto di vista di Lenin e le sue dichiarazioni critiche verso le arti e le istituzioni culturali tradizionali del suo tempo, in particolare nei confronti del Proletkult, si veda il testo *Sulla cultura proletaria*, scritto l'8 ottobre del 1920 e pubblicato per la prima volta nella rivista "Krasnaia" (n. 3, novembre 1926). Il testo è presente in: V. I. Lenin, *Opere Complete*, trad. I. Ambrogio, vol. 31, Editori Riuniti, Roma, 1967, pp. 300-301.

vialità e tolleranza utopiche. Esiste un altro modello di trasformazione politica che potrebbe, oserei dire, essere più graduale, che sin dall'inizio incorpora elementi prefigurativi e che non riduce tutte le forme di resistenza a un semplice esercizio di calcolo mercenario. Sarebbe una forma di cambiamento politico che incoraggia e sperimenta nuove forme sociali nel corso del processo stesso di cambiamento. In questo caso si è obbligati a considerare un paradigma estetico molto diverso. Al posto del catastrofismo fatalista che dice: «non si può fare nulla, quindi tanto vale restare nel mio studio a realizzare opere che denunciano quanto sia terribile il capitalismo» oppure cerca di mettere a disagio i turisti dell'arte con qualche provocazione simbolica alla moda, troviamo un'estetica che abbraccia elementi prefigurativi, nuove forme sociali e così via, nell'atto stesso della resistenza. Nel paradigma estetico convenzionale l'opera d'arte conserva il suo potere politico latente attraverso una particolare forma di mediazione. Secondo Adorno, quando Schönberg sfidò la composizione musicale tradizionale con il suo sistema dodecafonico stava sfidando indirettamente le strutture reificate della dominazione capitalista. Tuttavia, la sua critica rimane "al sicuro" dalla cooptazione perché segregata nella sfera dell'arte alta borghese. Sostengo però che la distanza o il disimpegno non siano la stessa cosa della mediazione. Le pratiche artistiche impegnate, dal canto loro, si basano sempre su forme complesse di mediazione - simbolica, fisica, ideologica e altro - ma queste vengono mantenute in una tensione produttiva con le forme pragmatiche di conoscenza generate dalla prassi stessa nell'atto della resistenza. C'è un'intera tradizione rivoluzionaria costruita attorno a quest'idea e non riguarda solo le arti. Pensiamo, per esempio, alle proposte della scuola unitaria di Gramsci e a iniziative simili³³. Nell'arte impegnata c'è una media-

³³ A. Gramsci, *Quaderni del carcere. Edizione critica dell'Istituto Gramsci*, a cura di V. Gerratana, 4 vol., Einaudi, Torino, 1975. In merito al concetto di scuola unitaria, si rimanda al Quaderno 12, in cui Gramsci analizza il ruolo della formazione considerata elitaria nella sua divisione dei saperi. Gramsci osserva come i saperi più elevati fossero riservati esclusivamente all'élite in funzione della formazione della futura classe dirigente, mentre la formazione tecnico-professionale veniva snobbata e sottovalutata in quanto destinata alle classi subalterne. Da questa analisi viene sviluppata la critica alla riforma Gentile del 1923, che secondo Gramsci non faceva altro che rafforzare, attraverso la scuola, la divisione della società in classi. Nella concezione di scuola unitaria Gramsci attribuisce un ruolo centrale alla componente creativa, considerandola una forma essenziale del sapere sociale, che non deve essere limitata al solo ambito artistico o culturale in senso stretto. A riguardo Gramsci scrive: «scuola creativa non significa scuola di "inventori e scopritori"; si indica una fase e un metodo di ricerca e di conoscenza, e non un "programma" prede-

zione tra il prefigurativo e il pratico, tra azione localizzata e forme sistemiche di cambiamento, tra l'individuale e il collettivo e così via. Questo, del resto, ci riporta alla questione della complessità scalare e al rapporto tra trasformazioni della soggettività individuale e una più ampia coscienza sociale o collettiva³⁴. L'estetica, dopotutto, è sempre stata legata alla trasformazione della coscienza e al nostro rapporto con un corpo sociale più ampio. È di questo che scrive Kant nella *Critica del Giudizio*³⁵. Quando si vive un'esperienza estetica si intuisce la propria identificazione, la propria solidarietà, con un collettivo più ampio, attraverso il *sensus communis*. Tuttavia, questo avviene nei confini della propria mente tramite l'"appercezione". Nella tradizione marxista, però, questo processo estetico viene desublimato. Qui il cambiamento delle circostanze coincide con il cambiamento di sé, come scrive Marx³⁶. Così, quando ci si impegna nella pratica, negli atti di resistenza collettiva, si trasforma anche la natura del sé in modi che possono essere creativi ed emancipatori. In questo senso la mediazione viene portata avanti, ma in una forma diversa, associata al concetto marxista di lavoro sociale. Per me questa è una base fondamentale per comprendere un paradigma estetico alternativo. Se si accetta l'idea che un cambiamento significativo possa avvenire qui e ora e che possa

terminato con l'obbligo dell'originalità e dell'innovazione a tutti i costi. Indica che l'apprendimento avviene specialmente per uno sforzo spontaneo e autonomo del discente, e in cui il maestro esercita solo una funzione di guida amichevole come avviene o dovrebbe avvenire nell'Università». (Quaderno 12 (XXIX) § (1)).

³⁴ Per un significato allargato del concetto di complessità scalare, si rimanda a: N. Brenner, *Stato, spazio, urbanizzazione*, Guerini, Milano, 2016. In questo testo il concetto di critica urbana, in cui il tema della scala e del *rescaling* urbano riveste un ruolo centrale, viene sviluppato attraverso l'approccio sociologico della Scuola di Francoforte, con particolare riferimento ad autori quali Marcuse, Adorno, Horkheimer e Habermas.

³⁵ I. Kant, *Critica del Giudizio: antologia*, a cura di E. Migliorini, La Nuova Italia, Firenze, 1977. Per una più completa storia della ricezione e traduzione kantiana in Italia, si veda: https://sites.unimi.it/it_kant/it_trad.htm, ultima consultazione 28 novembre 2024.

³⁶ Marx ha espresso in diversi passaggi il concetto secondo cui il cambiamento del sé corrisponde al cambiamento delle circostanze. Una parafrasi della frase utilizzata da Kester si può ritrovare nella *III Tesi su Feuerbach*: «La coincidenza del cambiamento delle circostanze e dell'attività umana, o del cambiamento di sé [*Selbstveränderung*], può essere concepita e compresa razionalmente solo come pratica rivoluzionaria». Le *Tesi su Feuerbach* furono scritte da Marx nel 1845 e pubblicate postume da Friedrich Engels come appendice a *Ludovico Feuerbach e il punto d'approdo della filosofia classica tedesca* (1888). Allo stesso tempo il concetto può essere ritrovato ne *L'Ideologia tedesca*, in particolare nel capitolo dedicato a Max Stirner. Si veda: K. Marx, F. Engels. *L'ideologia tedesca*, op. cit.

essere al contempo pragmatico e autopoietico allora si apre un'intera nuova traiettoria di pensiero su ciò che l'arte può fare³⁷.

ERM – Ecco, per certi aspetti stai anticipando la domanda che volevo farti sulla gentrificazione dell'attivismo e in un certo senso hai già risposto descrivendo la scelta di utilizzare vecchi modelli. Sentendo queste tue parole vorrei ulteriormente complessificare questo assunto: non stiamo correndo il rischio di gentrificare l'attivismo artistico di oggi? Oppure stiamo inserendo nell'attivismo di oggi le idee di altri pensatori e di altri contesti (frutto contingente delle specifiche urgenze di un determinato periodo) come quelle di Bogdanov e del Proletkult? Questo citazionismo ha portato a una sorta di feticismo dell'attivismo che non permette, essendo feticcio, di superare le convinzioni che lo hanno creato.

GK – Sì, l'esempio della gentrificazione è davvero importante. Abbiamo pubblicato un articolo su "FIELD" qualche anno fa, in un numero speciale dedicato alla *documenta* che si è tenuta ad Atene nel 2017. Si trattava di un articolo molto interessante di Grigoris Gkougkousis su un progetto di Rasheed Araeen, intitolato *Shamiyaana-Food for Thought: Thought for Change*, che fa riferimento a una tradizione pakistana di pasti collettivi³⁸. L'idea era che le persone potessero recarsi in Piazza Kotzia e mangiare in una sorta di caffè temporaneo che Araeen aveva allestito. Piazza Kotzia si trova vicino a una zona di Atene con una significativa popolazione di persone senza fissa dimora. La città, inoltre, sta affrontando una crisi legata a una grande popolazione di rifugiati, oltre ai problemi della gentrificazione. Quindi non possiamo definire Piazza Kotzia come spazio espositivo o museo. È un luogo attraversato da ten-

³⁷ Per approfondire il concetto di esperienza estetica come esperienza di trasformazione dell'ordinario in grado di rivalutare l'esperienza del singolo all'interno di una collettività, si veda: J. Dewey, *Arte come esperienza*, a cura di G. Matteucci, Aesthetica, Palermo, 2007. Si veda anche: E. R. Meschini, *La mimesis dell'esperienza quotidiana. L'influenza del pensiero di John Dewey nella socially engaged art statunitense*, "Itinera", vol. 26, p. 47-62, 2023.

³⁸ Per approfondire il progetto si veda: <https://field-journal.com/issue-18-19/on-politics-of-visibility-documentation-and-the-claim-of-commoning-the-artwork-critical-notes-on-shamiyaana-food-for-thought-thought-for-change/>, ultima consultazione 26 gennaio 2025.

sioni sociali, politiche ed economiche preesistenti. L'artista ha allestito questo caffè dove era possibile mangiare pasti gratuiti serviti da una ONG. L'intento era quello di mettere in evidenza il potenziale emancipatorio delle tradizioni mediterranee di convivialità collettiva, come contrappunto al capitalismo neoliberale e alla produzione artistica mercificata. Tutte idee straordinarie ovviamente, ma emergono spesso dei problemi quando artisti abituati alla mentalità da galleria o da biennale e alla creazione di gesti puramente simbolici destinati a un pubblico selezionato del mondo dell'arte si avventurano in contesti e spazi che non appartengono a quel mondo.

ERM – Questo progetto è molto conosciuto ed è stato anche al centro del dibattito.

GK – Come puoi immaginare nelle vicinanze di Piazza Kotzia c'erano diverse persone senza fissa dimora che avrebbero davvero avuto bisogno di un pasto e che sono state attratte dal progetto. L'autore di questo saggio ha notato che il caffè ha smesso di distribuire biglietti per i pasti gratuiti a tutti e ha iniziato a limitare l'accesso alle persone senz'atetto. Quindi ciò che doveva essere un gesto benevolo di inclusività e generosità - la condivisione di un pasto gratuito - è finito per essere rigidamente controllato dallo staff di *documenta* per garantire un accesso facilitato ai turisti dell'arte, a discapito di chi in realtà aveva davvero bisogno di quel servizio. Ho trovato questo un esempio davvero segnante e specifico dei conflitti che si verificano tra due modelli di produzione artistica. Un approccio simbolico legato al contesto della galleria ha certamente il suo valore, ma quando si cerca di attualizzare la promessa utopica implicita nell'armatura simbolica (*symbolic armature*), realizzandola in uno spazio sociale complesso come quello, le disgiunzioni diventano davvero evidenti³⁹. Mi viene in mente il mio discorso sul lavoro di Navjot Altaf con il collettivo Dialogue in cui gli interventi fisici erano preceduti da un lungo processo di apprendimento esperienziale e da un'analisi approfondita del contesto. Le biennali non operano su queste tempistiche. Si concentrano su come le cose appaiono, su come possono essere fotografate o documentate per i finanziatori, i critici d'arte e un

³⁹ In questo caso il termine "*armature*" (armatura) ha significato di struttura. Ho preferito lasciare una traduzione letterale del termine in quanto a mio avviso rende al meglio il concetto di separazione fisica, nonché di vera e propria protezione tra il corpo e il suo contesto.

pubblico più ampio del mondo dell'arte. Non hanno alcun interesse a stabilire un rapporto reciproco e prolungato con un determinato luogo. Piuttosto, il loro processo di commissione tende generalmente a privilegiare un atteggiamento relativamente superficiale, se non strumentale, nei confronti del contesto. Evitare questi intrecci complessi è precisamente il modo in cui si preservano la libertà e l'autonomia dell'arte "autentica" evitando che venga subordinata alle esigenze utilitaristiche di un reale cambiamento sociale. Tuttavia, una volta che ci si impegna in modo onesto e profondo con la realtà sociale di uno spazio al di fuori della galleria d'arte, si ha bisogno di un tipo di arte molto diverso. Mi chiedi di Ruangrupa.⁴⁰ Anche questo è un ottimo esempio. *Documenta* ha deciso di esternalizzare la direzione curatoriale a Ruangrupa, che a sua volta ha delegato il processo decisionale a una serie di altri collettivi. Il risultato è stato un enorme insieme di installazioni, mostre e simili creato da dozzine di gruppi e individui diversi. Tutto questo materiale era chiaramente inteso a rappresentare una sorta di antitesi rispetto alle pratiche artistiche istituzionali che solitamente popolano le biennali. Ha incluso opere di numerosi collettivi provenienti da tutto il mondo, ciascuno inserito nei propri contesti culturali, politici e sociali, unici e complessi. Tuttavia, l'estrema dispersione e mancanza di coordinamento dell'esposizione ha impedito che queste complessità potessero essere apertamente tematizzate o affrontate all'interno della pratica stessa. In assenza del contesto già consolidato e implicito che le pratiche artistiche convenzionali del mondo dell'arte portano con sé – riferimenti riconoscibili, mosse formali, modelli prescritti di trasgressione e così via – ogni singolo progetto poteva facilmente essere ridotto a emblema romanticizzato di autenticità non occidentale. La presenza di un singolo esempio di immaginario antisemita all'interno di questa vasta e incoerente raccolta non è del tutto sorprendente, soprattutto considerando l'ascesa del fondamentalismo islamico in Indonesia. Tuttavia, comprendere quel contesto avrebbe richiesto un approccio curatoriale molto diverso, basato sulla profondità anziché sull'ampiezza⁴¹. Trovo interessante che queste

⁴⁰ Il riferimento è alla domanda numero 4 presente in appendice.

⁴¹ In questo caso specifico Kester si riferisce al lavoro del collettivo Taring Padi e in particolare al loro lavoro *People's Choice* realizzato originariamente nel 2002. L'opera è composta da più teloni dipinti, per una grandezza totale di 8 x 12 metri, fissati su di un'alta impalcatura che richiama la forma del muro di un edificio. Questo lavoro, che racconta le proteste di fine anni Novanta inizio anni Duemila contro il dittatore indonesiano

decisioni siano state prese da un collettivo che, almeno apparentemente, è impegnato in interpretazioni alternative dell'arte. Tuttavia non è del tutto sorprendente. Sospetto che Ruangrupa abbia pensato di poter semplicemente trasferire la dinamica culturale relativamente lineare della pratica artistica collettiva, localizzata attraverso questa generosa rinuncia all'autorità curatoriale, nello spazio di *documenta*. Ma è evidente che hanno sottovalutato le complessità ideologiche imposte da un'istituzione artistica globale che genera milioni di euro di entrate turistiche e che ha un rapporto complesso con l'immagine pubblica internazionale della Germania. Questo rappresenta, in un certo senso, un altro fallimento della mediazione scalare tra una pratica localizzata e un pubblico artistico globale.

ERM – I temi della strumentalizzazione, della cooptazione e del compromesso, del resto, sono pressoché inevitabili quando si affrontano pratiche fondate su dimensioni sociali per loro natura mobili e in continua trasformazione. È proprio in questo campo di tensioni che tu descrivi – e metti in atto – una nuova metodologia fondata sul lavoro sul campo (*fieldwork*) e sulla necessità di dedicare tempo alla propria ricerca rimanendone profondamente coinvolti. Tuttavia, tale approccio metodologico appare difficilmente conciliabile con la logica dell'*object-based*, al punto che per certi aspetti sembra quasi di parlare due linguaggi differenti, specialmente in relazione al mondo accademico.

Suharto, contiene immagini che alcune persone hanno ritenuto antisemite, tra cui una figura caricaturale con tratti associati agli stereotipi antisemiti della propaganda nazi-fascista - naso prominente e denti aguzzi - con indosso un cappello con la scritta "SS" e una stella di David. Sono presenti anche altre figure ritenute antisemite, come i soldati con indosso bandane recanti la stella di David e un maiale con un elmo con scritto "Mossad". La presentazione a *documenta 15* del telone dipinto ha generato un'immediata ondata di critiche, soprattutto da parte di politici tedeschi, organizzazioni ebraiche e osservatori internazionali. In Germania, dove l'antisemitismo è un tema particolarmente sensibile per ragioni storiche, la questione ha assunto una dimensione significativa, portando prima alla copertura e poi alla rimozione dell'opera. Di seguito il comunicato con il quale il collettivo ha respinto le accuse di antisemitismo contestualizzando il proprio lavoro nella sua dimensione storica sociale: <https://documenta-fifteen.de/en/news/statement-by-taring-padi-on-dismantling-peoples-justice/>, ultima consultazione 22 novembre 2024. Qui, invece, si riporta il comunicato pubblicato da Sabine Schormann, curatrice di *documenta 15* e sollevata dal suo incarico a seguito della vicenda (le accuse di antisemitismo non si sono tuttavia limitate al solo lavoro di Taring Padi): <https://documenta-fifteen.de/en/news/on-the-concealment-of-a-work-by-taring-padi-at-documenta-fifteen/>, ultima consultazione 22 novembre 2024. Per una contestualizzazione e auto narrazione del lavoro del collettivo Taring Padi, si veda: <https://www.taringpadi.com/?lang=en>, ultima consultazione 22 novembre 2024.

GK – Suppongo che il cambiamento più rilevante avvenuto nella pratica artistica da quando ho iniziato a scrivere a metà degli anni Ottanta sia stato uno sviluppo considerevole (*dramatic expansion*) di ciò che viene spesso definito pratica dell'“arte sociale” (*social art practice*). Questo termine di solito si riferisce ad artisti che provengono da un contesto istituzionale artistico convenzionale ma scelgono di lavorare in siti o luoghi al di fuori del mondo dell'arte propriamente detto. Thomas Hirschhorn è un buon esempio di quest'approccio sebbene problematico, così come il progetto *Shamiyaana* ad Atene. Col tempo il mondo istituzionale dell'arte ha iniziato a prestare attenzione a un ventaglio più ampio di pratiche. Esistono persino grandi musei come il Guggenheim e altri che promuovono la “pratica sociale” attraverso finanziamenti, commissioni e simili. Questo ha ampliato le opportunità per gli artisti, ma ha comportato anche un prezzo da pagare legato al modo in cui le istituzioni artistiche *mainstream* cercano di confezionare questo tipo di lavori. Ricorderai la controversia di alcuni anni fa riguardo ai tentativi di *documenta 13* e della Biennale di Berlino di “esporre” elementi del movimento Occupy⁴². Personalmente trovo che le pratiche più interessanti che incontro non siano né “curate” né “commissionate” all'inizio. Piuttosto si sviluppino fuori dal sistema del mecenatismo del mondo dell'arte. In quel contesto si può essere critici quanto si vuole purché la critica non si estenda alle fondamenta economiche effettive del mondo dell'arte stesso, come l'appartenenza di classe dei membri dei consigli di amministrazione dei musei e così via. Questa fu la lezione di *Shapolsky et. al Manhattan Real Estate Holdings* di Hans Haacke ormai molti anni fa⁴³. In questo senso la questione di classe rappresenta una sorta di rischio, un tabù, per le pratiche di critica istituzionale. Un esempio recente di tutto questo si è verificato al Museo di Arte Contemporanea di Barcellona (MACBA). Era il 2001 e l'allora direttore del MACBA Manuel J. Borja-Villel ebbe l'idea di realizzare un intervento multifunzionale, dal nome *Las Agencias*, che trasformasse il museo in una sorta di

⁴² A riguardo si veda: J. Miller, *Activism vs. Antagonism: Socially Engaged Art from Bourriaud to Bishop and Beyond*, in “FIELD. A Journal of Socially-Engaged Art Criticism”, N. 3, Winter 2016.

⁴³ Per approfondire il progetto si veda: <https://whitney.org/collection/works/29487>, ultima consultazione 21 novembre 2024.

sistema di supporto per le proteste anti-globalizzazione che si stavano svolgendo in città⁴⁴. Fu istituito un ufficio media, fotografi vennero incaricati di documentare le proteste e furono commissionati a Krzysztof Wodiczko e Allan Sekula vestiti da protesta personalizzati per i manifestanti, per quanto assurda possa sembrare quest'idea. Tutto questo era esattamente in linea con quanto ci si poteva aspettare da parte del curatore di una grande istituzione artistica come interpretazione di un gesto "politico". Tuttavia, accade che durante le proteste scoppiò la violenza e la polizia invase il museo, che nel frattempo era diventato un rifugio per i manifestanti. La polizia distrusse il bar del museo, aggredì i manifestanti e arrestò la maggior parte degli attivisti⁴⁵. Ci fu un breve momento in cui si temette che il direttore del museo potesse perdere il lavoro, ma non accadde nulla di tutto ciò. Conservò il suo incarico e

⁴⁴ In particolare si fa riferimento al World Bank Summit previsto per il giugno 2001 a Barcellona. Il meeting venne annullato sia grazie all'organizzazione dei movimenti catalani, sia a causa delle proteste e degli scontri che si erano verificati nei contro vertici precedenti come quelli di Praga e Seattle (1999). Tuttavia, i movimenti alter-globalizzazione/no global organizzarono un corteo il 24 giugno 2001. Gli scontri di cui si parlerà nel seguito dell'intervista si riferiscono a questo corteo. Da un punto di vista complessivo questo momento di protesta culminerà con il G8 di Genova e l'uccisione di Carlo Giuliani (20 luglio 2001). A questo proposito si rimanda al documentario di Giacomo Verde *Solo Limoni*, che racconta le difficili giornate di Genova: <https://www.verdegia.org/sololimoni/>, ultima consultazione 24 gennaio 2025. Si rimanda, inoltre, al blog <https://dialoghiresistenti.wordpress.com/2015/07/04/giacomo-verde/> per un'intervista a Giacomo Verde, nella quale vengono raccontati i famigerati fatti delle scuole Diaz di Genova adibite in quei giorni a centro stampa del coordinamento del Genova Social Forum. Di seguito uno spezzone di video inedito girato da Verde nel pomeriggio del 21 luglio poche ore prima dell'irruzione di Carabinieri e Reparti Mobili della Polizia di Stato nel complesso scolastico: https://www.youtube.com/watch?v=_UpvsVGN3co. Si ringrazia per la gentile concessione Tommaso Verde e Archivio Giacomo Verde.

⁴⁵ Rispetto alla descrizione e interpretazione di cosa ha rappresentato *Las Agencias* nel clima delle nuove pratiche contro istituzionali, si veda: E. Mahony, *The Uneasy Relationship of Self-Critique in the Public Art Institution*, "Curator", vol. 59, n. 3, 2016, pp. 219-238. Come nota l'autrice, la difficoltà di "collocazione" e soprattutto l'esito pubblico di *Las Agencias* hanno fatto sì che a oggi non ci sia traccia dell'evento nell'archivio online del MACBA. Assenza che ho potuto constatare sia attraverso una ricerca online nell'archivio del museo, sia attraverso la "non risposta" da parte del museo alla richiesta di informazioni e materiali. Di *Las Agencias* negli anni sono state offerte diverse ricostruzioni e narrazioni a partire dalle specifiche posizioni. Di seguito, come riporta anche Mahony, l'articolo scritto da Jorge Ribalta, allora curatore dell'evento: <https://transversal.at/transversal/0504/ribalta/en>, ultima consultazione 3 gennaio 2025.

successivamente passò a una posizione ancora più prestigiosa diventando direttore del Museo Reina Sofía⁴⁶. Dopo questo evento il suo capitale culturale, in realtà, è persino aumentato. Del resto, il mondo dell'arte va avanti così. Ritengo sia difficile per il mondo dell'arte istituzionale impegnarsi realmente con le pratiche attiviste perché si tratta di un ambiente che, in ultima analisi, dipende dai gusti dei ricchi collezionisti e dei membri dei consigli di amministrazione. Non è nel loro interesse professionale fare qualcosa che possa disturbare in modo significativo la sensibilità dei loro mecenati o suggerire una riconfigurazione fondamentale dei loro protocolli istituzionali. Ovviamente, devono apparire trasgressivi e al passo coi tempi poiché questo è centrale per la commerciabilità culturale dell'arte contemporanea. Tuttavia, i loro sforzi per identificare o appropriarsi di fonti di autenticità sociale o politica, per rielaborarle e promuoverle, generalmente hanno una qualità vampiresca (*vampiric quality*).

ERM – Stai introducendo un elemento nuovo e cruciale che riguarda l'etica della ricerca. Per certi aspetti, ci stiamo spostando oltre il tradizionale dibattito tra etica ed estetica che ha caratterizzato il mondo della critica. I temi e gli esempi che hai proposto mettono in luce il divario tra l'autoreferenzialità di un'arte solo formalmente impegnata e l'orizzonte di un'etica della responsabilità, un'etica richiesta dal mondo civile, che si articola attraverso la consapevolezza delle conseguenze delle scelte, la contrattazione e il dialogo.

GK – Assolutamente. Ritengo che ci sia una correlazione tra quella nozione di etica e un concetto dialogico dell'estetica perché una questione etica implica una relazione reciproca, un rapporto di rischio condiviso, così come una potenziale solidarietà comune. C'è, per così dire, una relazione dialogica di vulnerabilità e interdipendenza. Se il direttore del MACBA avesse detto: «portate in prigione anche me» (*take me to jail too*) o si fosse dimesso dal museo avrebbe dimostrato di essere consapevole che ciò che è accaduto nel museo non era semplicemente un'appropriazione simbolica della protesta, ma aveva conseguenze reali. Ci sarebbe stato un certo grado di rischio istituzionale, nello stesso modo in cui i manifestanti hanno corso il rischio di essere colpiti brutalmente dalla polizia.

⁴⁶ Manuel J. Borja-Villal è stato direttore del Museo Reina Sofía di Madrid dal 2008 al 2023.

Ma la mentalità del mondo dell'arte è sempre incentrata su una separazione accuratamente calibrata dal rischio o dalle conseguenze e sullo spostamento del conflitto reale verso forme simboliche di critica come l'ingaggiare artisti famosi per progettare vestiti da protesta. La *praxis* è quasi sempre indisciplinata e disordinata e comporta quasi sempre rischi e conseguenze reali. Non biasimo il direttore del museo per aver gestito la situazione in quella maniera come meglio ha potuto. Sono creature delle loro istituzioni, ma tutto ciò rende difficile sintetizzare questi due generi di pratica in un modo che abbia realmente significato.

ERM – Riflettendoci, se dovessi individuare una responsabilità, la attribuirei a chi confonde questi due livelli distinti. Ed è proprio questo il punto che colpisce maggiormente: il tentativo – a volte forzato – di riprodurre un sistema al quale, in realtà, non si appartiene. Credo che oggi chiunque voglia intraprendere una ricerca di questo tipo debba essere profondamente coinvolto nel proprio oggetto di studio, come dimostra anche il tuo esempio: hai iniziato a scrivere di pratiche *community-based* e *socially engaged* oltre trent'anni fa e il tuo interesse per questi temi non è mai venuto meno, pur essendo uno storico dell'arte. Non si tratta tanto di essere rigidi o chiusi, quanto di avere una posizionalità chiara. Personalmente posso dire che da quando mi sono avvicinato alle pratiche artistiche impegnate queste sono diventate il centro del mio interesse e della mia ricerca. È una direzione che ho scelto consapevolmente e che continuo a seguire con convinzione. Forse lungo il percorso ho lasciato da parte altre possibilità, ma non lo considero una perdita: è stata ed è tuttora una scelta consapevole e posizionale.

GK – Capisco perfettamente. Personalmente sono entrato nel mondo dell'arte in maniera indiretta, dal momento che non avevo amici al liceo che frequentassero una scuola d'arte. Non l'ho nemmeno considerato come un possibile percorso. Dopo il liceo mi sono iscritto per due anni a un Community College, che poi ho lasciato per lavorare per un breve periodo nella fotografia commerciale, visto che mi piaceva scattare foto. Molto prima di studiare arte o storia dell'arte ho iniziato a scriverne più o meno spontaneamente. Ad Atlanta avevo visto una mostra di un fotografo il cui lavoro riproduceva, secondo me, immagini problematiche e stereotipate di persone povere del sud, sia

nere che bianche. Mi sembravano offensive, così ne ho scritto per chiarire i miei pensieri. Ho inviato la mia recensione a una rivista d'arte locale e l'hanno pubblicata. Credo che fin dall'inizio avessi la consapevolezza che l'arte, le immagini hanno conseguenze nel mondo reale che possano essere usate come strumento di dominio così come di emancipazione. Così una cosa ha portato all'altra e alla fine sono finito a frequentare una scuola d'arte a Baltimora. Ma ho sempre avuto un rapporto ambivalente con il mondo dell'arte e con la disciplina della storia dell'arte. Ovviamente ci sono molti aspetti della disciplina che mi piacciono, del resto insegno storia dell'arte da molti anni. In realtà mi capita di insegnare solo occasionalmente storia e teoria dell'arte impegnata perché non c'è molta domanda. Tuttavia, nel nostro dipartimento tengo un corso su questo argomento⁴⁷. La maggior parte del mio insegnamento riguarda corsi di storia dell'arte moderna o di storia della fotografia. Mi piacerebbe far parte di un programma in cui poter dialogare con persone che lavorano in campi diversi, come la storia dell'arte, gli studi culturali, la sociologia, la teoria politica, gli studi sui movimenti sociali e così via, per espandere e reinventare la disciplina. Ma devo anche guadagnarmi da vivere e il lavoro di cui scrivo, nel complesso, è sempre stato marginale all'interno di questo campo. Spesso ho avuto la sensazione di non avere una vera casa intellettuale, quindi mi identifico con ciò che stai dicendo perché è la stessa cosa che ho vissuto io. Questo vale anche per il caso della produzione culturale più orientata a sinistra. "New Left Review" e "Verso" sono un ottimo esempio di questo nel contesto anglofono. Pubblicano lavori davvero importanti di teoria politica e analisi, ma la loro comprensione dell'arte contemporanea è sorprendentemente rigida. Ricordiamo che per molti anni Arthur Danto è stato il principale critico d'arte di "The Nation." Ricordo bene questo conservatorismo quando scrivevo recensioni di libri per loro negli anni Novanta e la copertura delle arti oggi non è davvero cambiata molto. Penso ci sia un timore nella sinistra tradizionale di apparire troppo simili agli zdanovisti agli occhi del loro pubblico borghese⁴⁸. Per questo motivo si limitano a portare avanti una sorta di sensibilità greenberghiana, in stile "Partisan Review" adattata in forma contemporanea, come dimo-

⁴⁷ Kester fa riferimento al Visual Art Departement, UC San Diego: <https://visarts.ucsd.edu/>, ultima consultazione 3 gennaio 2025.

⁴⁸ Per una definizione di zdanovismo, si veda: [https://www.treccani.it/enciclopedia/zdanovismo_\(Dizionario-di-Storia\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/zdanovismo_(Dizionario-di-Storia)/), ultima consultazione 22 novembre 2024.

strano riviste come “October” o figure come Hal Foster. Di conseguenza non c’è mai stato molto spazio nelle piattaforme di sinistra o marxiste per porre domande fondamentali sul cambiamento della natura della pratica artistica contemporanea e sul suo rapporto con la trasformazione politica. Sono troppo impegnati a coprire la Biennale di Venezia o i film di Francis Ford Coppola. Come dico ai miei studenti, la mossa più astuta, dal punto di vista di una carriera come storico dell’arte, è quella di fornire una validazione intellettuale per pratiche artistiche già fortemente monetizzate e istituzionalizzate o chiaramente concepite con questo obiettivo. Il tuo compito è dimostrare a collezionisti e curatori che queste opere non sono semplicemente volgari merci, come una Maserati o un Gulfstream, ma bombe a orologeria sovversive che portano con sé una sorta di vaga aura quasi rivoluzionaria. In questo modo puoi godere dei benefici materiali della ricchezza, così come del prestigio culturale che deriva dal sentirti un ribelle outsider.

ERM – Per certi aspetti queste pratiche hanno aperto e rappresentano un nuovo senso di appartenenza: essere nel mezzo di ogni singola disciplina, viverle come se non ne avessi una sola, come se le attraversassi passando da una porta di servizio. Penso che sia proprio questo a legare molti ricercatori a questo tipo di teoria, che richiede inevitabilmente una certa dose di autodidattica ed empirismo. È qualcosa che costruisci con le tue forze, organizzando il lavoro in autonomia, dialogando con le persone e coinvolgendoti direttamente nelle conversazioni, senza però appartenere a un contesto che offra sicurezza o che renda il sapere qualcosa di comodo o di posseduto. Forse è proprio questa la parte migliore, almeno per me: trovare un equilibrio tra la vita reale e ciò che desideri profondamente fare.

GK – Sono d’accordo. In un certo senso, il luogo più generativo in cui trovarsi è proprio ai margini di diversi campi perché più ti avvicini al centro, più dipendi da modelli normativi di conoscenza. Ed è ai margini che si verifica la crescita, in dialogo con altre discipline. Quindi situarsi “tra” i confini non è necessariamente una cosa negativa. Come sicuramente saprai, il modo in cui la storia dell’arte veniva insegnata, e spesso lo è ancora, prevedeva un seminario

standardizzato di “teoria” in cui ai tempi si leggevano testi come *La verità in pittura* di Derrida o Lacan, Butler, Deleuze, Krsiteva, Žizek, Rancière, i soliti sospetti⁴⁹. E gli studenti, che spesso hanno poca o nessuna formazione in filosofia, si immergono in queste fonti e ne traggono qualche frammento, magari sul *parergon*, sul desiderio o sulla “partizione del sensibile” o qualunque altra cosa⁵⁰. Viene insegnato loro a proiettare questi concetti su opere d’arte o pratiche specifiche, di solito in modo abbastanza schematico, per fornire semplicemente una giustificazione teorica alle interpretazioni che avevano già in mente. Questo approccio può diventare molto catechistico perché raramente gli studenti si trovano nella posizione di interrogare davvero la teoria originale, di metterla in discussione o di dire: «Sai cosa? Ci sono aspetti di questo che non mi convincono del tutto». Invece assorbono passivamente le intuizioni teoriche dei “maestri”, in quello che Freire definiva “modello bancario dell’educazione”⁵¹. Gli studenti raramente sono incoraggiati a mettere alla prova quegli assiomi confrontandoli con ciò che realmente pensano e sentono riguardo all’arte e al mondo che li circonda. Ma questo processo di verifica è a mio avviso essenziale: essere in grado di costruire il proprio paradigma teorico attraverso la lettura, l’apprendimento esperienziale e l’osservazione. È così che l’apprendimento progredisce. In ogni caso, ciò che hai detto mi risuona molto perché in linea con ciò a cui penso spesso.

ERM – Del resto, questa risonanza deriva in parte dal fatto che il mio approccio formativo all’arte socialmente impegnata – quella dimensione autodidattica di cui parlavo poco fa – si è costruito, in larga misura, proprio attraverso

⁴⁹ J. Derrida, *The Truth in the Painting*, Chicago University Press, Chicago, 1987 [*La verité en peinture*, Flammarion, Paris, 1978]. Per la versione italiana si veda: J. Derrida, *La verità in pittura*, trad. it. di G. Pozzi, D. Pozzi, Newton & Compton, Roma, 2005.

⁵⁰ Il concetto di *paraergon*, ovvero quel qualcosa che sta “accanto all’opera” (*para* = accanto, *ergon* = opera, lavoro), viene usato da Derrida in *La verità in pittura*, cit. Per il concetto di “partizione del sensibile”, si veda: J. Rancière, *La partizione del sensibile. Estetica e politica*, DeriveApprodi, Roma, 2016 [*Le Partage du sensible*, La Fabrique, 2000]. Per quello che riguarda invece il concetto di desiderio, all’interno dell’ampia bibliografia riguardo al tema, si può rimandare a: G. Deleuze, F. Guattari, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Castelvecchi, Roma, 2017 [*Mille Plateaux*, De Minuit, 1980].

⁵¹ Rispetto al concetto di modello bancario dell’educazione, si veda: P. Freire, *La pedagogia degli oppressi*, Gruppo Abele, Torino, 2021 [I ed, 1970].

i tuoi testi. Vorrei, però, porti una riflessione, una forma di messa in discussione che a prima vista potrebbe suonare dissonante. Riguarda un certo “colonialismo” terminologico nella definizione di *socially engaged art*. Nonostante si tratti di un fenomeno globale, profondamente radicato in tradizioni e contesti locali, risulta particolarmente difficile ridefinirne i termini e il campo semantico a seconda dei contesti d’azione. Nel caso italiano, questa difficoltà è a mio avviso legata a due fattori principali. Il primo concerne una limitata presenza nel dibattito critico internazionale su questi temi e di conseguenza una carenza di connessioni e scambi; in questo, ovviamente, il contesto locale gioca un ruolo significativo. Il secondo fattore, più trasversale, riguarda la tendenza ad accogliere passivamente la definizione più diffusa – o per lo meno quella istituzionalmente riconosciuta – senza avvertire la necessità di metterla in discussione. Da ciò deriva una forma di colonialismo culturale che oggi rende complesso trovare una traduzione efficace e una risemantizzazione adeguata del termine *socially engaged art*. Il problema risiede in particolare nella densità semantica di quel “*socially*”, che in Italia si intreccia con un’eredità storica di pratiche sociali, politiche ed extraparlamentari già fortemente sviluppate negli anni Settanta. In quel periodo – cruciale anche per la diffusione di una sensibilità estetica legata al sociale – arte e sociale, pur congiunti in uno stesso orizzonte politico, venivano spesso mantenuti distinti. Penso, per esempio, al lavoro del critico Enrico Crispolti, che già nel 1977 raccoglieva numerosi dei suoi scritti nel volume *Arti Visive e Partecipazione Sociale* o a quello di Piero Gilardi, che giunse a distaccarsi dal mondo dell’arte per dedicarsi all’impegno politico. Allo stesso tempo, da un ambito extra-artistico, la creatività degli Indiani Metropolitani – l’ala più creativa del Movimento del ’77 – rivendicava un approccio estetico alla questione politica e sociale, ma senza partire da un riconoscimento istituzionale o accademico dell’arte. Per tutte queste ragioni, personalmente preferisco utilizzare il termine inglese *socially engaged art* senza tradurlo, cercando di costruire intorno a esso una complessità scalare. Quando provo a tradurlo propendo per espressioni come pratiche artistiche nel sociale, pur rilevando che al di fuori del contesto critico-artistico questa definizione trovi maggiori risonanze nei discorsi del *welfare* culturale in ambito sociologico o nell’azione civica diretta all’urbanistica. Sempre più spesso mi chiedo se l’arte socialmente impegnata – effettivamente traducibile – possa esistere solo in contesti extra-artistici, dove il “sociale” sia effettivamente garantito dalla presenza di politiche e strumenti istituzionali. La

mia preoccupazione è che non siamo in grado – nel senso di un'impossibilità ontologica – di elaborare una teoria pienamente adeguata proprio perché non condividiamo lo stesso contesto sociale degli Stati Uniti, pur partecipando a uno stesso mercato culturale globale. Ed è qui, per me, che si genera una dissonanza. Dopotutto stiamo parlando di una pratica fondata sull'esperienza dei contesti, non di qualcosa di facilmente comparabile, né di riproducibile come un'immagine o una grafica. Questa è la questione che mi preme sollevare. Non so nemmeno se possa essere formulata come una domanda in senso stretto, ma è piuttosto un invito a riflettere su come possiamo oggi confrontarci criticamente con l'intero impianto teorico statunitense che definisce e alimenta questo ambito.

GK – Questa è una buona domanda. E penso che quello che hai già descritto sia ottimo: inventare, per la tua situazione e il tuo contesto, la terminologia che abbia senso per te. Non ho un rapporto di proprietà nei confronti del termine *socially engaged art*. Questo termine si è evoluto principalmente in un contesto nordamericano e in parte britannico a partire dalla fine degli anni Settanta inizio anni Ottanta. Ha i suoi problemi, ovviamente. La risposta tipica da parte degli storici dell'arte tradizionali è spesso qualcosa del tipo: «L'arte non è in qualche modo già "impegnata" con il sociale?». Il che a sua volta porta a una discussione su cosa intendano loro per "sociale" e cosa intenda io, che spesso è qualcosa di molto diverso. Certo posso trovare un modo per giustificare teoricamente il termine, ma non ne sono particolarmente legato e in passato ho spesso avuto difficoltà con la sua definizione. Esiste davvero qualcosa di internamente coerente o ontologicamente unificato che possiamo chiamare pratica artistica impegnata (*engaged art practice*)? E, se esiste, come altro potremmo chiamarla? Arte attivista? Arte politica? Arte dialogica? Tutti questi termini hanno il loro valore e le loro limitazioni. Probabilmente è più produttivo che le persone costruiscano i propri termini, adatti al loro particolare contesto, attraverso una sorta di processo collettivo e condiviso. Con il tempo qualcosa di più appropriato probabilmente emergerà da questa conversazione in corso. Dunque, questo ci riporta alla questione di fondo. Nella misura in cui il discorso nordamericano sulla *socially engaged art*, incluso il mio lavoro, è diventato in qualche modo oppressivo (*oppressive*) – come obbligare gli studenti a "ingerire a forza" Derrida, Rancière, Butler e Deleuze nei seminari di storia dell'arte solo perché è quello che si è studiato

vent'anni prima – allora questo deve essere messo in discussione. Bisogna dire: ci sono cose, che conosciamo in un contesto italiano, che destabilizzano alcune di queste supposizioni. Parliamone. Penso che questo sia l'unico modo per far crescere il campo. Posso dire di aver avuto conversazioni simili con studiosi che lavorano in Asia, America Latina e Africa e spero che questo parrocchialismo eurocentrico inizi a sgretolarsi. Sono a conoscenza di numerosi giovani studiosi e ricercatori che stanno facendo un lavoro davvero interessante in altre parti del mondo e stanno trasformando la natura del discorso sull'arte impegnata in modi significativi. È questo quello che dovrebbe succedere. Per quanto la letteratura esistente sia ancora largamente eurocentrica, il campo di pratica effettivo è intensamente globale e diversificato. Questo è un problema che ho cercato di sollevare nella mia *Oxford Bibliography* e nei miei libri recenti⁵². È per questo che parlo del movimento Minjung in Corea o del lavoro di Gandhi in India con il filatoio e la politica simbolica dell'artigianato. Oppure si può guardare agli scritti di C.L.R. James sulla politica culturale del *cricket*⁵³. Queste zone liminali tra arte, cultura popolare e azione sociale performativa sono davvero importanti. Questa dimensione estetica è sempre stata presente nei movimenti per il cambiamento sociale. La si vede nel lavoro di Emory Douglas per il *Panther Party* o nel *Taller de Gráfica Popular* in Messico⁵⁴. Molto prima che fosse un termine riconosciuto l'arte impegnata esisteva come forma di produzione culturale ed è stata costantemente marginalizzata ed esclusa dai libri di storia dell'arte. Questo per me rappresenta un aspetto importante, ovvero guardare indietro alla nostra storia e ai vari modi in cui i movimenti del passato hanno sviluppato strategie estetiche di vario tipo per ampliare la nostra concezione del campo. Ovviamente, questo campo supera di gran lunga ciò che è convenzionalmente inteso come arte impegnata in un contesto nordamericano. Quello è sempre stato solo un frammento di un campo di produzione culturale molto più ampio.

⁵² Per la defezione di *Activist and Socially Engaged Art* data da Kester, si veda: <https://www.oxfordbibliographies.com/display/document/obo-9780199920105/obo-9780199920105-0160.xml>, ultima consultazione 23 novembre 2024.

⁵³ C. L. R. James, *Beyond a Boundary*, Stanley Paul, London, 1963.

⁵⁴ Riguardo al lavoro di Emory Douglas, si veda: M. Duncan, Emory Douglas and the Art of the Black Panther Party, "Spectrum: A Journal on Black Men", vol. 5, n. 1, Fall 2016, pp. 117-135. Per il *Taller de Gráfica Popular* si veda: H. Musacchio, *Taller de Gráfica Popular*, Fondo de Cultura Económica (Tezontle), Mexico D.F., 2007.

ERM – Questo aspetto globale, accompagnato dalla volontà di riformulazione e ridefinizione contestuale, fa parte del resto del lavoro che stai portando avanti con la rivista “FIELD”.

GK – Sì, è per questo che, per quanto possibile, cerchiamo di coprire un'ampia gamma geografica in “FIELD”. Abbiamo dedicato numeri speciali a lavori in Cina, Giappone, Africa, America Latina e così via. Non sempre ci riusciamo, ma questo è uno dei nostri obiettivi principali. I lavori ci sono, gli autori ci sono e il campo sta davvero iniziando a cambiare e a diventare più interconnesso, almeno questa è la mia impressione.

APPENDICE

Per completare l'intervista si riportano di seguito le domande inviate a Kester durante la fase di preparazione. Tali domande, redatte e condivise via mail, sono state formulate direttamente in lingua inglese.

1) I would like to start with a first question, which is more of an overview regarding socially engaged practices, their reception and critique. In your opinion, what has changed the most in these thirty years of socially engaged art, from when you wrote about aesthetic evangelism to today, where you talk about the sovereignty of the self (and its overcoming)?

2) Before delving into the core of the aesthetic issue, while still staying on a methodological overview, I wanted to ask you: from an internal perspective, how our university teachings has changed? How has the discipline of art history and criticism evolved, and how has the research method changed?

3) Part of the critique and practice of socially engaged art – as you also point out – seems to have emerged from a concept of emancipatory art that educates the masses. Yet this notion, which you articulated well from the start of your theorization on community-based art, has since been intertwined with a kind of fetishization of the proletariat typical of certain left-wing critiques (and this is reflected in Rancière). The fundamental issue lies in the continued belief in categories such as the “proletariat” or “working class”, and thus in the idea that art should serve as a form of enlightened Proletkult. In my view, this has led to the creation of a new fetish – despite original intentions – a new ideology: that of post-2000 anti-globalist activism. Many of the movements that have emerged over the past twenty years seem to align with Rancière not only in their concept of art but also in the moralistic educational approach embedded in their actions. This sovereignty of moralism is a direct consequence of the sovereignty of the self, meaning the self-celebration of one's own thought process, conducted in isolation without any dialogical construction with others or their contexts. I agree with you when you write that, unlike modernist aesthetics, socially engaged art practices do not view every attempt as co-optable or subject to judgments of “corruption”. Since they don't operate in an apophatic or dichotomous manner, they acknowledge the multiple levels of complexity inherent in creative negotiation with a neoliberal system. However, despite the necessary convergence of struggles, haven't we inadvertently led to the gentrification of activism?

4) Regarding this very point, I wanted to ask: what differences do you see between the stance of the GAC in rejecting the 2003 Biennale and that of a group like RuanGrupa, which effectively organized the entire Documenta in 2022? Is this perhaps symptomatic of the fact that, over the span of twenty years, the mechanism of co-optation has been so internalized by the artists themselves that they no longer perceive any inconsistency in such a choice? Or does it suggest something else? Or probably this question – I wonder and I think about after your book – reveals how my studies in art history remain deeply imbued with the aesthetic tensions of modernism?

5) There are a few terms I'd like to discuss freely, without framing them as direct questions, because I believe they represent new elements to be added to the tools of criticism discourse. The terms are: "incommensurability", "answerability", "scalar complexity", "expanded continuum", "interdependence".

6) Through the creation of a journal like "FIELD", you succeeded in expanding the critical horizon of socially engaged practices, exploring the concept beyond the "simple" artistic practice and situating it within respective national contexts and policies. In the end, while some practices may resemble each other in their final outcomes, I believe these contexts are the real differentiator for this type of work. From what need/urgency did the journal arise, how does it operate today, and what does it aim to convey?

7) However, I wanted to ask you: socially engaged art, particularly in its criticism and theorization as we know it today, is largely a North American phenomenon. In its translation – both in terms of theory and practice (artists, critics and institutions) – into different social and political contexts, there are specific variations that, nonetheless, always seem to be reduced and resolved through the lens of the American model. In the Italian context, for instance – as I wrote in an article published in "FIELD" – I find it difficult, if not semantically incorrect, to translate the "socially" in socially engaged art as "*socialmente*" (the literal translation being "*arte socialmente impegnata*"). This is because, in Italy, as well as in other contexts, the meaning of social engagement has deep and historic roots (I am thinking, for example, about Movimento Operaio, or the moment of Indiani Metropolitani in the 1970s). Today, in the absence of a strong political framework, it seems more appropriate to speak of "civil action", but even here, the original definition has become determinant for later translations. How do you see this terminological "constraint" being translated into other contexts? And, more importantly, do you think this definition can become limiting?

8) From reading your *Beyond the Sovereign*, it becomes evident that we must renegotiate new forms of knowledge in the face of a global context that is now so distant and different from when the concepts of autonomy and aesthe-

tics were first formulated. How can we put into critique this reformulation and renegotiation? Or rather, given the evident nature of these practices (which in many cases are extremely contingent and fugitive), is it still worthwhile to construct or attempt to construct a theoretical framework that encompasses them?

9) In this text of yours, you also discuss the reversal of counterculture and the theme of dissent, which now seems to be the preserve of right-wing cultural policies. In fact, thanks to this reversal, I would almost dare to say, the right has been able to create a contemporary cultural policy where the message of hate seems to be diluted into a series of tactics and attitudes typical of anarchist or leftist countercultural movements. Social commitment and attention to the local community have become the mantra of many xenophobic policies. The community has become a politically instrumental buzzword. Just as you have researched and redefined the concept of aesthetics based on a dichotomous modernist vision, should we perhaps also work on the demythologization and deconstruction of the community.