

THE

POLITICS

OF



ART

A CONVERSATION BETWEEN JENS HOFFMANN, ERIC BAUDELAIRE, NINA BEIER, MARYAM JAFRI, NAEEM MOHAIEMEN, AND PRATCHAYA PHINTHONG

Witnessing the political turmoil and humanitarian disasters around the globe, we all feel an urgency to engage with current realities. But what precisely *should* the role of art be in reflecting, absorbing, or fomenting political change? Jens Hoffmann invites the artists Eric Baudelaire, Nina Beier, Maryam Jafri, Naeem Mohaiemen, and Pratchaya Phinthong to talk about the intersections of art, politics, and activism.

**JENS HOFFMANN**

Can, and should, art be a force for social change and political transformation today? Do you as artists perceive a threshold of some kind between the two realms?

**NAEEM MOHAIEMEN**

For many years, I was based in New York and writing a monthly editorial for a newspaper in Bangladesh, the *Daily Star*. And I found that as my art work started circulating in galleries, the way I thought and wrote started shifting. One day, my editor, Zafar Sobhan, said to me, "I liked you better when you were not an 'artist.'" I asked him what he meant, and he said that my prose felt increasingly rarefied, with "no solution, no path to action." I have thought of his comment quite often. But it didn't sting me back toward a more "direct" activist language. The forms and references we use in our work—which I find generative, and would not trade for those fiery editorials—do limit the audience and taper political impact. I raised the question recently in a text written by my gallery Experimenter (Kolkata) for an art fair: I wondered whether the fair audience is so specific that no work is subjected to the sort of audience reaction (for instance hostility) that a newspaper editorial or a political rally can generate.

**MARYAM JAFRI**

I do think art can have a productive political impact, but it is difficult to measure. Artists or artworks that seem to have no impact or even relevance in the immediate moment can have a second or third life decades down the road. But in answer to your question about the situation today, I am both optimistic and pessimistic: pessimistic because I don't think we are at a historical moment where artists can have much impact on things and maybe don't even want to, but optimistic because things can quickly change. Structures can shift or unravel and certain kinds of practices can suddenly seem relevant, perhaps in ways not even imagined by their originators.

**NM**

I would say the liminal forms we work with can make us more able to continue working in times of crisis. In 2003, I remember that few American newspapers were (as yet) publishing very much that was critical of the war machine. Was the museum our refuge in a way, because no one was paying as much attention to it? I think it was, a little, and that's how we came to form Visible Collective ([disappearedinamerica.org](http://disappearedinamerica.org)). But of course that space wasn't insulated, either. When we started building *Disappeared in America* for the Queens Museum, Ibrahim Quraishi and I approached Soros Foundation to support the work. Soon afterward, the Bush machine went after Soros for funding liberal opposition to the administration, and the grant officer informally told us that they would not fund anything "controversial" (perhaps they even meant to say "un-American", I am not sure).

**NINA BEIER**

Certainly the field of art can expose political situations and can be employed to influence the world. In the face of disaster, any means should be used to get a message across. Art can be occupied, as well as fields such as music, theater, and fiction.

**NM**

Agreed: in a crisis time, we are all involved in everything.

**NB**

Of course, in that process, a lot of what art is capable of can be neglected. Art has an incomparable ability to ruminate and regurgitate on the complexity of our reality and produce manifestations that can be incredibly nuanced. It can move in unexplored territories while being understood physically, emotionally, and intellectually, and I think it is capable of taking on a much earlier role in the digestive system of political thought.

**MJ**

Of course in this day and age, with 24-hour news channels and the Internet, and capitalism's own contradictions, we seem to be in crisis mode all the time—whether real or manufactured. The question then becomes how artists can continue to work under these conditions and still preserve what Nina calls art's incomparable ability to ruminate—an ability well worth preserving.

**NM**

When the "Fatal Love" group show opened at Queens Museum, as I recall, there

Di fronte al disordine politico e ai disastri umanitari che sconvolgono il mondo, siamo tutti investiti dall'urgenza di occuparci della realtà che ci circonda. Ma quale ruolo specifico *dovrebbe* avere l'arte nel momento in cui riflette, assimila o promuove un cambiamento politico? Jens Hoffmann ha invitato gli artisti Eric Baudelaire, Nina Beier, Maryam Jafri, Naeem Mohaiemen e Pratchaya Phinthong a discutere dei punti di contatto tra arte, politica e attivismo.

**JENS HOFFMANN** Pensate che l'arte possa, e debba, essere protagonista del cambiamento sociale e della trasformazione politica oggi? Come artisti, percepite una soglia di qualche tipo tra i due ambiti?

**NAEEM MOHAIEMEN** Negli anni in cui vivevo a New York mi occupavo di scrivere un editoriale che usciva con frequenza mensile sul *Daily Star*, un quotidiano del Bangladesh. Nel momento in cui le mie opere hanno cominciato a circolare nelle gallerie, mi sono reso conto di un cambiamento nel mio modo di pensare e di scrivere. Un giorno, il mio redattore, Zafar Sobhan, mi ha detto: "Ti preferivo quando non eri un artista". Quando gli ho chiesto cosa intendesse, mi ha risposto che il mio modo di scrivere sembrava diventare sempre più rarefatto, cioè "privo di soluzioni, di proposte di azione". Ho ripensato spesso a quel commento, anche se non mi ha indotto a tornare a un linguaggio attivista più "diretto". Effettivamente le forme e i riferimenti che usiamo nel nostro lavoro — che io considero produttive, e dunque non scambierei per quegli editoriali militanti — limitano il pubblico e diluiscono l'impatto politico. È una questione che ho affrontato in un testo per la mia galleria Experimenter (Kolkata) in occasione di una fiera d'arte nel quale mi chiedo se il pubblico di questo tipo di manifestazioni sia talmente particolare da sottrarre le opere proposte al tipo di reazione di pubblico (anche ostile) che può indurre l'editoriale di un quotidiano o un comizio politico.

**MARYAM JAFRI** Secondo me l'arte è in grado di produrre un impatto politico utile, anche se difficilmente misurabile. Ci sono artisti o opere d'arte che, in un primo momento, sembrano non produrre alcun impatto o essere addirittura irrilevanti, e poi risorgono in una seconda o terza vita magari a decenni di distanza. Ma, per rispondere alla tua domanda circa la situazione odierna, mi sento al contempo ottimista e pessimista: pessimista perché non penso che in questa fase storica gli artisti possano incidere granché sulle cose, e forse nemmeno sono interessati a farlo, ma sono anche ottimista perché le cose possono cambiare molto rapidamente. Le strutture possono mutare o implodere e certi tipi di pratica assumere improvvisamente rilevanza, magari in modi che chi le ha promosse nemmeno immaginava.

**NM** Io direi che le forme liminali con le quali lavoriamo finiscono per agevolarci nel lavoro in questi tempi di crisi. Ricordo che, nel 2003, erano (ancora) pochi i giornali americani che davano spazio alle critiche nei confronti della macchina della guerra. Può essere che allora il museo fosse per noi una sorta di rifugio perché nessuno gli prestava attenzione? Secondo me lo era, almeno un po', ed è per questo che siamo arrivati a creare Visible Collective ([disappearedinamerica.org](http://disappearedinamerica.org)). Ma evidentemente nemmeno quello spazio era del tutto protetto. Quando abbiamo cominciato a costruire *Disappeared in America* per il Queens Museum, abbiamo contattato, con Ibrahim Quraishi, la Fondazione Soros per avere il sostegno necessario al progetto. La macchina che stava dietro a Bush ha subito accusato Soros di finanziare l'opposizione liberal all'amministrazione e il responsabile delle sovvenzioni ci ha informato in via ufficiosa che la Fondazione non avrebbe concesso alcun finanziamento a progetti "con-

was some murmurs about Asma Ahmed Shikoh's work: a New York subway map with the stop names written in Urdu. At a time of hysteria about your "mysterious neighbors", you can imagine how that debate raised hackles. But even with all those caveats, I've still found you can go further in this space.

**JH** Can you speak about the relationship between ethics and aesthetics, formal innovation and political impact, and artistic technique and critical content? How do you see these from your personal point of view, and how do they manifest in your work?

**ERIC BAUDELAIRE** Personally, in my own practice, I make a distinction between production as an artist, which falls on the side of understanding the world, and my involvement as an activist, which is separate. Obviously the two inform each other—understanding and changing the world are linked. I think it's fair to say that historically, art and politics seem to be in sync, as radicalism in art and vibrancy of militancy tend to coincide. But if we are discussing the relationship between art and social change, there is a distinction to make between activist or militant art practices, versus art that is concerned with political



Naeem Mohaiemen, *Last Man in Dhaka Central* (still), 2015.  
Courtesy: the artist and Experimenter, Kolkata

subject matter and falls more on the side of understanding the world, rather than voicing an intention of changing it. Perhaps if Marx were around today, he'd talk about artists as well as philosophers in his prelude to the *Communist Manifesto*.

**MJ** In my practice, I would say form and content are *not* so easy to separate. A lot of what I do focuses on unpacking the histories and flows of specific forms, be it forms of rituals and celebrations or the use of design in failed or marginal episodes in American consumer history. For instance my installation *Generic Corner* focuses on vintage generic products: American household consumer items from the 1970s where the typical package design was a white label with black text identifying the contents. To consumers then, the lack of design was a stigma, a sign of poverty, and these items were gradually phased out of supermarkets. But now the minimal design looks cool, almost chic, a monochrome Pop. Formally the product photos in *Generic Corner* hover between documentary and commercial photography, underlining the products' humble origins and their potential current appeal.

**NM** I have had several moments of frisson between form and critical content. I am thinking of *Last Man in Dhaka Central*, part three of my series "The Young Man Was." The film premiered at the Venice Biennale and is the story of Peter Custers (1949-2015), a Dutch activist and academic. In 1972 he was a PhD student at Johns Hopkins, and he dropped out of the program and went to Bangladesh to document the underground Left in a period when it looked likely to take control of the country. He was arrested and went to jail for a year.

Peter was very invested in his history, and often challenged my use of whimsy, humor, and misdirection to tell it. He even questioned the storytelling form per se, as well as the decision to show the film at Venice (after visiting the Biennale, he wrote to me and wondered if this was the platform to find an "activist and academic" audience). He continually and steadily asserted the primacy of his own memory and its right to exist without filter. For instance, the lyrics in the opening sequence of the film are from a famous love song from my youth, which I superimposed over a phone conversation that Peter is having. He asked me, naturally, "Why is this song relevant to my story?" and I replied that I think of defeated, frustrated romantic love as a metaphor for the leaving behind that had to happen after he left jail. He argued with me about those kinds of readings, yet he also watched the film repeatedly to sharpen his critique. His comrades have been to Venice to see the film, and one of them told him that the film was "not very radical."

troversi" (credo, anche se non ne sono certo, che intendessero addirittura "anti-americani").

**NINA BEIER** Di sicuro l'ambito dell'arte è in grado di fare luce sulle situazioni politiche e può essere utilizzato per influenzare il mondo. Di fronte al disastro qualunque mezzo è buono per far passare un messaggio, e l'arte, così come altri ambiti quali la musica, il teatro e la letteratura, può essere utilizzato in tal senso.

**NM** È evidente: in tempi di crisi, siamo tutti coinvolti in tutto.

**NB** Naturalmente, quando un processo simile è in atto, può capitare che tanto di ciò che l'arte può fare rimanga oscurato. L'arte ha una capacità incomparabile di *ruminare* e *rigurgitare* la complessità della realtà e di produrre manifestazioni anche incredibilmente sfaccettate. Riesce a muoversi in territori inesplorati e comunicare a livello fisico, emozionale e intellettuale, e penso possa intervenire in una fase anche più iniziale nel sistema digestivo del pensiero politico.

**MJ** Naturalmente in quest'epoca di notizie 24 ore su 24 e d'Internet, senza contare le contraddizioni interne al capitalismo, sembra di vivere in una modalità di crisi, reale o artefatta che sia, perenne. La questione diventa, allora, come possono gli artisti continuare a lavorare in queste condizioni e mantenere comunque quella che Nina ha definito l'incomparabile capacità dell'arte di *ruminare*, una capacità che va sicuramente tutelata.

**NM** Ricordo una polemica nata intorno al lavoro che Asma Ahmed Shikoh aveva presentato alla collettiva "Fatal Love" del Queens Museum: una carta della rete metropolitana di New York con i nomi delle fermate scritti in lingua Urdu. Allora, con il clima d'isteria che circondava i cosiddetti "vicini misteriosi", potete immaginare quale furore abbia suscitato quel dibattito. Ma, malgrado questi limiti, ho potuto verificare che ci si può spingere anche oltre in questo spazio.

**JH** Cosa potete dire della relazione tra etica ed estetica, tra innovazione formale e impatto politico, e tra tecnica artistica e contenuto critico? Che percezione ne avete dal vostro personale punto di vista, e come si manifestano nel vostro lavoro?

**ERIC BAUDELAIRE** Personalmente, nella mia pratica tendo a fare una distinzione tra la produzione artistica, che si colloca nell'area della comprensione del mondo, e la mia azione di attivista, che rimane in un ambito separato. Evidentemente le due cose si alimentano a vicenda – capire e cambiare il mondo sono due processi collegati. Penso si possa dire che tra arte e politica esista una sincronia storicamente verificabile, non a caso il radicalismo nell'arte e le forme di militanza più accese tendono a coincidere. Ma se parliamo della relazione tra arte e cambiamento sociale, occorre fare una distinzione tra le pratiche artistiche militanti o attiviste e l'arte che si occupa di temi politici e tende a cercare di comprendere il mondo più che a esprimere l'intenzione di cambiarlo. Forse se Marx fosse qui oggi, parlerebbe degli artisti oltre che dei filosofi nella sua prefazione al *Manifesto del Partito Comunista*.

**MJ** Nella mia di pratica, direi che forma e contenuto *non* sono facilmente distinguibili. Ciò che faccio consiste sostanzialmente nel districare le storie e i flussi di forme specifiche, ad esempio le forme dei rituali e delle celebrazioni o l'uso del design in episodi fallimentari o marginali della storia del consumo americano. Cito il caso della mia installazione *Generic Corner*, dedicata a prodotti generici vintage come gli oggetti di consumo per la casa americana degli anni Settanta, caratterizzati da un tipo di package design che prevedeva una semplice etichetta bianca con il contenuto stampato in nero. Per i consumatori dell'epoca, l'assenza di design era un difetto, un sintomo di povertà, motivo per cui quei prodotti sono stati gradualmente abbandonati dai supermercati. Oggi, invece, il design minimale, caratterizzato da un mono-



Pratchaya Phinthong, *Broken Hill*, 2013, installation view at Chisenhale Gallery, London 2013. Courtesy: gb agency, Paris. Photo: Mark Blower



**JH** What did you make of that?

**NM** It told me something about a relationship to histories that is not always collective, nor in consensus. We reframe continuously, and yet the people who live those moments may insist that they have the right to be heard in their own voices, not necessarily in ours. It also told me something specific about the experience of the revolutionary Left in the 1970s, and how that moment and movement, that time of possibility, was suffused with a sense of authentic sincerity—the possibility to inhabit a position with passion. Which seems so unlikely in our own jaded, slightly defeated time.

**PRATCHAYA PHINTHONG**

Speaking of authenticity and historical voices: several years ago I heard a story from Jakrawal Nilthamrong, a Thai filmmaker who was working in Zambia. He recalled being told by a museum guide there about “a fake antique object” displayed at Lusaka National Museum whose original was kept in a museum in London. In 2012 I myself started a project in Zambia and indeed found a fake antique object: Broken Hill Man, the first early human fossil found in Africa that provides key evidence to support Darwin’s theory of human evolution. It was discovered by a Swiss miner in 1921. The skull is between 125,000 and 300,000 years old, and it was taken to London by the British colonial authorities and is kept in the Natural History Museum. Meanwhile, the Lusaka National Museum is exhibiting a replica.

In Lusaka, we met Mr. Kamfwa Chishala, a museum guide who every day repeats the history of the replica skull. We also interviewed a number of people around the discovery site who are quite emotional and indignant at the fact that the skull was stolen. The area has become poor since the mining interests left, and they said that a museum there might attract tourists.

**JH** And that was for a film project?



Nina Beier, *Liquid Assets*, 2013. Courtesy: Laura Bartlett Gallery, London

**PP** Yes, but another artist, Pattara Chanruechachai, was more in charge of that part. I took another tack. Shortly after the trip, I was working on a solo show for Chisenhale Gallery in London, and I learned that Broken Hill Man would be included in an exhibition at the British Natural History Museum around the same time as my show. I decided to invite Mr. Chishala to London for the duration of my show. I purchased online a brand-new identical skull model to replace the first replica, then requested a loan of the first replica from the National Heritage Conservation Commission in Zambia. I made a copy of the hermetically sealed box containing the true original skull and sent it to Zambian museum so that it could be used as a container for shipping the first replica to London. So, the form of the installation was taken from how Broken Hill Man is shown at the British Natural History Museum. Mr. Kamfwa was there every day at Chisenhale, explaining the skull’s history to visitors as if he was working in Lusaka. One weekend we went together to the British Natural History Museum, and I observed him as he had a silent moment in front of the real ancestral skull.

**NB** When talking about the relationship between politics and art, we usually imagine an art that represents or acts on behalf of political issues, but perhaps it would make sense to talk about it from the opposite perspective—how political activism can adopt artistic strategies.

**EB** Indeed. In the politically arid 1980s and 1990s, certain forms of political organizing had become less effective, and there was a real need to shake things up, to renew the language and tactics of social activism. Some movements did interesting work to rethink militancy. Act Up, in particular, comes to mind. They incorporated a lot of performative gestures into their actions, and there is clearly a link between Act Up’s performative approach to politics and certain artistic practices. And this relationship goes both ways—artistic and activist practices inform each other, grow from each other.

**NB** When considering the urgency of certain political and social situations, it may be

colore Pop, ha un’aura elegante, quasi chic. Formalmente le foto dei prodotti presenti in *Generic Corner* fluttuano tra fotografia documentaria e commerciale in un modo che sottolinea le umili origini dei prodotti e il fascino che potenzialmente avrebbero oggi.

**NM** Nel mio caso la relazione tra forma e contenuto critico è stata spesso motivo di conflittualità. Mi riferisco in particolare a *Last Man in Dhaka Central*, il terzo episodio della mia serie “The Young Man Was”. Il film, presentato alla Biennale di Venezia, racconta la storia dell’attivista e studioso olandese Peter Custers (1949-2015). Nel 1972, Custers, che all’epoca era un dottorando alla Johns Hopkins, decise di abbandonare gli studi per andare in Bangladesh a documentare il movimento di sinistra clandestino che sembrava sul punto di prendere il controllo del paese. Fu arrestato e detenuto in carcere per un anno.

Peter, che prendeva molto sul serio la sua storia, spesso criticava i toni stravaganti, umoristici e fuorvianti che ho usato per raccontarla. Metteva in dubbio anche la forma narrativa in sé, oltre che la decisione di presentare il film a Venezia (dopo aver visitato la Biennale, mi ha scritto chiedendosi se fosse la piattaforma più adatta a incontrare un pubblico “attivista e accademico”). Affermava continuamente e con convinzione il primato della sua memoria e il diritto che questa aveva a esistere senza filtri. Ad esempio, il testo che compare nella sequenza di apertura del film appartiene a una famosa canzone d’amore della mia giovinezza che avevo deciso di sovrapporre a una conversazione telefonica di Peter, che, ovviamente, mi ha chiesto: “Cosa c’entra questa canzone con la mia storia?”. Gli ho risposto che consideravo la passione romantica sconfitta e frustrata una metafora di quanto era successo a lui quando aveva dovuto lasciarsi alle spalle ciò che per forza doveva accadere una volta scarcerato. Questo tipo di letture lo portavano a discutere animatamente con me, anche se ha rivisto più volte il film proprio per approfondire ulteriormente la sua critica. I suoi compagni sono andati a Venezia a vedere il film e uno di loro gli ha detto che secondo lui non era “particolarmente radicale”.

**JH** Cosa ti ha comunicato quella reazione?

**NM** Mi ha comunicato il fatto che la relazione con le storie non è sempre collettiva, o condivisa. Ciascuno di noi riformula a proprio modo ma ciò non toglie che chi ha vissuto determinati momenti spesso insista sul diritto a essere ascoltato attraverso la propria voce, e non necessariamente attraverso la nostra. Mi ha anche comunicato qualcosa di specifico sull’esperienza della sinistra rivoluzionaria negli anni Settanta, e su quanto quel momento e quel movimento, quel tempo di possibilità, siano stati pregni di un senso di autentica sincerità — la possibilità di occupare una posizione in modo appassionato. Una possibilità che sembra del tutto remota nella nostra epoca spenta, vagamente sconfitta.

**PRATCHAYA PHINTHONG** A proposito di autenticità e voci storiche: qualche anno fa Jakrawal Nilthamrong, un regista thailandese che stava lavorando in Zambia, mi raccontò un aneddoto. Una volta, la guida di un museo gli aveva parlato di un “falso oggetto antico” esposto al Lusaka National Museum, il cui originale era conservato in un museo di Londra. Nel 2012 avviai un progetto in Zambia e mi imbattei davvero in quell’oggetto: l’Uomo di Broken Hill. È il primo fossile umano di quell’epoca rinvenuto in Africa, e fornisce delle prove chiave a sostegno della teoria evuzionistica di Darwin. Fu trovato nel 1921 da un minatore svizzero. Il cranio ha un’età compresa tra i 125.000 e i 300.000 anni, fu portato a Londra dalle autorità coloniali britanniche ed è conservato al Museo di storia naturale, mentre quello di Lusaka ne espone una copia. A Lusaka incontrammo Kamfwa Chishala, una guida del museo che ripete ogni giorno la storia del cranio finto. Nei pressi del luogo del ritrovamento intervistammo anche diverse persone, colpite e indignate dal furto del teschio. Ci venne spiegato che quando le concessioni minerarie finirono, la regione si impoverì, e un museo avrebbe potuto attrarre dei turisti.



**JH** Si trattava di un progetto per un film?

**PP** Sì, ma di quella parte si occupò soprattutto un altro artista, Pattara Chanruechachai. Io adottai un approccio diverso. Qualche tempo dopo il viaggio, venni a sapere che l'Uomo di Broken Hill sarebbe stato esposto al Museo di storia naturale di Londra durante la personale che stavo preparando per la Chisenhale Gallery. Decisi di invitare a Londra Mr. Chishala per tutta la durata della mia mostra e chiesi in prestito alla National Heritage Conservation Commission dello Zambia la replica, offrendo in cambio un cranio identico che acquistai online. Realizzai una copia della scatola a chiusura ermetica che conteneva il teschio originale e la inviai al museo dello Zambia affinché la usasse per spedirmi la sua replica a Londra. L'installazione venne quindi modellata sull'esposizione dell'Uomo di Broken Hill fatta dal museo inglese. Ogni giorno Mr. Chishala raccontò ai visitatori della Chisenhale la storia del cranio, come se stesse lavorando a Lusaka. Un fine settimana andammo insieme al Museo di storia naturale, e lo osservai mentre contemplava in silenzio il vero cranio, quello originale.

**NB** Quando parliamo del rapporto tra politica e arte, di solito immaginiamo un'arte che rappresenta o fa le veci di problemi politici; forse però sarebbe opportuno affrontare il discorso dalla prospettiva opposta, ovvero chiedersi in che modo l'attivismo politico può adottare strategie artistiche.

**EB** È vero. Nell'arido panorama politico degli anni Ottanta e Novanta, alcune forme di organizzazione politica avevano perso efficacia, e c'era un bisogno reale di cambiare le cose, di rinnovare il linguaggio e le tattiche dell'attivismo sociale. Certi movimenti fecero un lavoro interessante nel ripensare la militanza politica: mi viene in mente soprattutto Act Up, che incorporò nelle proprie azioni molti gesti performativi. C'è un legame evidente tra l'approccio performativo alla politica di Act Up e alcune pratiche artistiche, ed è un rapporto biunivoco: le pratiche artistiche e quelle di militanza si ispirano a vicenda, imparano le une dalle altre.

**NB** Quando si affronta l'emergenza di determinate situazioni politiche e sociali, può essere poco elegante difendere l'inutilità dell'arte, ma questo atteggiamento sembra il terzo incomodo che ostacola un connubio felice tra arte e politica.

Come ha osservato poco tempo fa Boris Groys, l'inutilità percepita dell'arte frena l'impatto immediato dell'attivismo artistico; soprattutto, però, ritengo che l'arte sia una delle rare forme di conversazione che si distinguono dal modo in cui il dibattito politico prende forma. Anche se usiamo parole come "discorso", "dichiarazione" eccetera per descrivere le pratiche artistiche, scopi e obiettivi non sono elementi necessari di tali pratiche. Al contrario, accettiamo che un'opera d'arte possa accogliere diverse posizioni, contraddizioni, desideri non ancora formulati e rimpianti.

**MJ** Credo che dovremmo mantenere uno spazio per la presunta inutilità dell'arte, perché solo in questo modo essa può, paradossalmente, essere utile alla società. Parlo di "presunta inutilità" perché ciò che appare inutile in un contesto può rivelarsi invece cruciale in un altro. L'arte, la politica e la società sono interconnesse, eppure non sempre in sintonia: non si evolvono né si realizzano nello stesso momento, ma ciascuna secondo i propri ritmi e le proprie dinamiche interne. In alcuni frangenti sembrano allinearsi, ed è allora che si verificano le rivoluzioni, ma quei momenti sono per definizione pochi e molto distanziati nel tempo.

**JH** In che modo l'arte può aiutare le persone a comprendere le fratture, i conflitti e i disastri che accadono nel panorama globale in cui viviamo?

**PP** Penso l'arte possa essere parte di conflitti e disastri, ma che sia anche uno strumento capace di trasformare i fatti che compongono una storia e di permettere molteplici riletture. Cambiare il nostro modo di vedere le cose influen-

graceless to stand in defense of the uselessness of art, but it does seem to be the unwanted third party hindering a happy marriage of art and politics. As Boris Groys recently pointed out, the perceived uselessness of art stands in the way of art activism having an immediate impact. But I think art is a rare type of conversation that distinguishes itself from how a political discussion takes shape. Even though we use words such as *discourse*, *statement*, et cetera to describe artistic practices, agenda and objective are not necessary components. On the contrary, we accept that a work of art can contain several positions, contradictions, unformulated desires, and sorrows.

**MJ** We need to preserve a space for art's alleged uselessness, because only by preserving that space can art, paradoxically enough, serve society. I use the term "alleged uselessness" because what looks like uselessness in one context can turn out to be something quite crucial in a different context. Art, politics, and society are all intertwined but they are not always in sync—they are not all evolving and unfolding at the same rate, but each according to their own rhythms and internal dynamics. At certain times all three seem to align, and that's when you have revolution, but those moments are by definition few and far between.

**JH** How can art help people to understand the ruptures, conflicts, and disasters that take place in our global landscape today?

**PP** I think art can be part of conflicts and disasters, but it is also a tool that can transform the facts of a story and allow multiple reexaminations. When we change the way we look at things, it inevitably influences how we go about changing the world around us. Art doesn't hold the answer key; rather, it generates the questions.

**EB** Yes, the sciences have their own tools and theoretical models to decipher the real, whereas art connects us to the real through other prisms: aesthetic sensation, poetic association, fiction. And we need *all* of the above. We need art in large part because hard science and political science leave too much unexplained.

**MJ** Hard science and social science leave little scope for imagination and desire. Politics is felt, experienced, lived at the unconscious level as much as at the conscious level. Probably more. Art gets us in touch with other registers, precisely not by *doing* anything but by generating questions, as Pratchaya says—questions that can be subtle or direct but that ultimately ask what kind of a world we're living in. Is it the one we *want* to live in? My work often focuses on how politics is lived and experienced in the everyday—how the larger flows of history and economy are felt and manifested in everyday objects and relations between people, from sexual relations to economic ones. I'm also interested in the reverse question: how individual desires can coalesce and have a transformative effect on social structures.

**NB** I am definitely interested in art as a fumbling strategy. I like to gather material and feel it up. Personally, I am attracted to products of scenarios that hold problematic histories—objects that can function as testaments to the reality of their own production—anything from human hair wigs to Hermès ties. I try to turn this material inside out, reduce it to surfaces, expose it to things it has never encountered before, punch it so it swells up. We understand the world affectively before anything else, and art's potential immunity from purpose gives this field the ability to formulate the state of things before we have words to put to it.

**EB** Art provides so many different inroads to the viewer's mind and soul. It operates on different levels, and if the artist is doing his or her job, the conventional prisms of our political understanding should constantly be challenged. This was true in the time of *Guernica*, and it was true when Julius Eastman composed *Gay Guerrilla*. It remains true today as we strive to shift the ambient political vocabulary and stop talking about war refugees as economic migrants. And it remains true in our own backyard, which is why we need to remind the directors and trustees of Western museums that it is unacceptable to turn a blind eye to poor labor practices in the construction sites of their franchises in the Gulf.

**NM** Speaking of: visitors to this year's Venice Biennale will have noticed all the Bangladeshi street merchants. Migrants from Bangladesh are a dominant and thriving presence in Italy. And the community contains distinct subgroups, which are not all in sync or even simpatico. At the top of the hierarchy are those who arrived with some education and learned Italian well. They tend to be lighter in complexion, and can sometimes pass as Italians. Their darker brothers are the new merchants of Venice—sellers of selfie sticks, soft gummy blobs, kaleidoscope torches, and, of course, red roses. Among this group is a large cluster of new Bangladeshi refugees from Libya, guest workers who fled when that country's oil rig economy collapsed into civil war. Group hierarchies are based on time-in-country, with more recent arrivals relegated to blobs and selfie sticks. After all, selling roses requires the confidence to interrupt couples, or the chutzpah to stride into a fancy restaurant and muster passable speech.

**EB** Sì, le scienze hanno strumenti e modelli teorici per decifrare la realtà, mentre l'arte ci permette di entrare in contatto con essa attraverso prospettive diverse: la sensazione estetica, l'associazione poetica, la narrazione. E abbiamo bisogno di *tutte* queste cose. Abbiamo bisogno dell'arte soprattutto perché le scienze naturali e quelle politiche lasciano troppe questioni in sospeso.

**MJ** Le scienze naturali e le scienze sociali concedono poco spazio all'immaginazione e al desiderio. La politica è sentita, esperita, vissuta tanto consciamente quanto, se non di più, inconsciamente. L'arte ci mette in contatto con altri registri, e lo fa – come dice Pratchaya – limitandosi a porre delle domande, domande che possono essere dirette o velate, ma che in ultima analisi chiedono: in che tipo di mondo viviamo? È quello in cui vogliamo vivere? La mia produzione esplora spesso il modo in cui la politica è vissuta ed esperita nella vita di tutti i giorni, il modo in cui gli ampi flussi storici ed economici vengono percepiti e si manifestano negli oggetti quotidiani e nei rapporti interpersonali, da quelli sessuali a quelli economici. Mi interessa anche la domanda opposta, ovvero: in che modo i desideri individuali si fondono ed esercitano un effetto trasformativo sulle strutture sociali?

**NB** Sono assolutamente interessata all'arte come strategia che procede per tentativi. Mi piace raccogliere il materiale e toccarlo. Per quanto mi riguarda, sono attratta da prodotti o situazioni che portano in sé storie problematiche – oggetti che possano servire da testamenti della realtà che li ha prodotti –, dalle parrucche fatte con capelli umani alle cravatte di Hermès. Cerco di capovolgere questo materiale, di ridurlo alla sua superficie, di esporlo a cose con cui non è mai entrato in contatto, colpirlo in modo che si gonfi.

Comprendiamo il mondo innanzitutto a livello affettivo, e il fatto che l'arte sia potenzialmente immune dall'aver uno scopo le dà la capacità di formulare lo stato delle cose prima ancora che esistano le parole per esprimerlo.

**EB** L'arte offre moltissime possibilità d'incuriosione nella mente e nell'animo dello spettatore. Lavora a tantissimi livelli e, se l'artista fa il suo lavoro, la lente tradizionale della nostra comprensione politica viene costantemente messa alla prova. Questo valeva all'epoca di *Guernica* e valeva quando Julius Eastman compose *Gay Guerrilla*. Resta valido ancora oggi, mentre ci sforziamo di cambiare il vocabolario politico comune e di smettere di considerare i rifugiati di guerra come migranti economici. È valido anche nel nostro ambito, ed è per questo che dobbiamo ricordare ai direttori e agli amministratori dei musei occidentali che è inaccettabile ignorare le condizioni di lavoro disumane dei loro cantieri nel Golfo.

**NM** A proposito, chi ha visitato l'ultima Biennale di Venezia avrà notato i venditori ambulanti proveniente dal Bangladesh. In Italia, i migranti di questo Paese sono una presenza forte e in crescita, e la comunità è composta da sottogruppi distinti, che non sono in sintonia né gentili tra loro. La gerarchia è dominata dagli individui che al loro arrivo avevano già un'istruzione e che hanno imparato bene la lingua; di solito hanno una carnagione più chiara, e a volte vengono scambiati per italiani. I loro connazionali dalla pelle più scura sono i nuovi mercanti di Venezia: vendono bastoni da selfie, oggetti informi di gomma, pile caleidoscopiche e, ovviamente, rose rosse. All'interno di questo gruppo ce n'è un altro, esteso, composto da rifugiati bengalesi che si erano trasferiti in Libia per lavoro e ne sono fuggiti quando l'economia fondata sul petrolio si è trasformata in una guerra civile. Queste gerarchie si basano sul tempo trascorso in Italia, e gli ultimi arrivati sono relegati alla vendita di oggetti informi e bastoni da selfie. Dopotutto, per vendere le rose bisogna essere





Maxim Gvindjla in *The Anembassy of Abkhazia*, "The Secession Sessions" by Eric Baudelaire installation view at Bergen Kunsthall, Bergen, 2014. Courtesy: the artists

When I arrived in Venice for the Biennale opening in May 2015, I met Narshingdi B., a man who has been there for a "long time" and has worked many jobs (including for the local Communist Party and as a docent for a previous Venice Biennale). He had a sunburned face that spoke of many border crossings, and stood out as an exception among the merchants. He was the first person to agree to give me an interview without any fear regarding his immigration status. The conversation began with a question that was almost trite in its self-evident nature: "Why don't the Bangladeshis visit the Biennale?" He spoke about the parallel city within the city.

**JH** What did you do with the material?

**NM** It could have been a journalistic project, a documentary, and I think it would have evoked sympathy, pity, the helping impulse, all that. But the project for *Helicotrema* ended up a babel of two languages, and depending on where you are in the room you may understand everything or nothing. Of all the visitors to this space, perhaps only the Venetian Bangladeshis will understand everything that is said. For other visitors, there will be fragments of Italian, stray English words ("*Europe e tokhon crazy namlo*") buried in the Bengali, and snatches of laughter. Narshingdi is the most supple character within this mosaic. He is represented in two languages, as a polyglot messenger signaling a brave new world. Aldous Huxley's dystopic vision of a reengineered new man is made flesh in a radically different way in our time: a time when capital moves everywhere, bodies are turned away at borders, and language becomes a weapon for survival. I am grateful to the art context for opening up the possibilities of traffic jam, crash, collision, overlap, and argument in my research, all leading to a productive conference of voices.

**JH** Eric, I know you personally are reluctant to overtly mix your art and your activism, but what would you say in general about the blurring of those lines?

**EB** I'm not sure it matters whether these lines are blurred. Categories are blurring everywhere, and "art" is increasingly becoming a catchall term for a space that includes work that used to exist in the realm of scholarly erudition, experimental cinema, political activity, and beyond. "Art" is a vague enough space, with sufficient endowment, that it is capable of hosting many activities that have been squeezed out of other fields for various reasons. I think we have to embrace this blurring of boundaries and make it interesting.

I can't help thinking about certain very rigorous NGOs, such as the ICRC (International Red Cross), who during their recruitment process screen candidates very meticulously. They weed out anybody they feel is motivated by a missionary sentiment, or interested in aid work as a manner of resolving their own issues. These are very difficult things to detect during a job interview, so they really put their candidates through the wringer and only hire a select few. And that is why the ICRC is one of the most effective and most trusted aid organizations on the ground.

My point is, I think we can apply similar scrutiny to political art practices, because activist art can also be a sad excuse for ineffective militancy and bad art. We don't need protest-porn or political onanism in the white cube. But there is a real need for art to serve as a laboratory for new ways of seeing, new ways of acting, in a non-cynical, non-self-serving relation to the real. I don't think anybody has found a better way of framing this equation than Robert Filliou: art is what makes life more interesting than art.

abbastanza sicuri di sé da interrompere le copie che parlano, o avere la faccia tosta di entrare in un ristorante di lusso padroneggiando almeno un po' la lingua. Quando sono arrivato a Venezia per l'inaugurazione della Biennale, lo scorso maggio, ho incontrato Narshingdi B., un uomo che viveva lì da "molto tempo" e che aveva svolto diversi lavori (tra cui uno per la sezione locale del Partito Comunista e uno come docente per una Biennale di qualche anno fa). Il suo volto bruciato dal sole raccontava tutte le frontiere che aveva attraversato, ed era un'eccezione tra gli altri venditori. Lui è stato il primo a rilasciarmi un'intervista senza alcun timore per la propria condizione d'immigrato. La conversazione è cominciata con una domanda quasi banale nella sua ovvietà: "Perché i bengalesi non visitano la Biennale?" Lui ha parlato della città parallela all'interno della città.

**JH** Come hai usato quel materiale?

**NM** Sarebbe potuto diventare un progetto giornalistico, un documentario, e credo che avrebbe suscitato compassione, pietà, l'impulso di aiutare... Ma, alla fine, il progetto per *Helicotrema* è diventato una commistione di due lingue, e si può capire tutto o niente in base al punto della stanza in cui ci si trova. Tra i visitatori di questo spazio, forse solo quelli originari del Bangladesh che vivono a Venezia capiranno tutto ciò che viene detto. Gli altri visitatori coglieranno frammenti di italiano, qualche parola inglese ("*Europe e tokhon crazy namlo*") sepolta sotto il bengalese e stralci di risate. In questo mosaico, Narshingdi è il personaggio più flessibile: è rappresentato in due lingue diverse, come un messaggero poliglotta che annuncia un mondo nuovo. La visione distopica di Aldous Huxley di un uomo nuovo, riprogettato, si realizza in modo radicalmente diverso nella nostra epoca, un tempo in cui è il capitale a muovere tutto, in cui i corpi vengono rifiutati alle frontiere e in cui la lingua diventa un'arma di sopravvivenza. Sono grato al mondo dell'arte perché mi ha dato l'opportunità di esplorare nella mia ricerca ingorghi, scontri, collisioni, sovrapposizioni e discussioni: tutto questo ha generato un colloquio di voci produttivo.

**JH** Eric, so che a livello personale sei restio a fondere apertamente arte e attivismo. Cosa pensi in generale del fatto che i confini tra queste due categorie siano confusi?

**EB** Non sono sicuro che questo aspetto sia rilevante. Le categorie si fanno sempre più indistinte in tutti gli ambiti, e quello di "arte" sta diventando un concetto polivalente per indicare uno spazio che ospita opere che un tempo esistevano nel regno dell'erudizione, del cinema sperimentale, dell'attività politica e altro ancora. L'"arte" è uno spazio dotato di vaghezza e finanziamenti sufficienti da permetterle di ospitare molte attività che sono state estromesse da altri campi per varie ragioni. Credo che dovremmo accettare il fatto che i confini siano confusi e renderlo interessante.

Non posso non pensare a ONG estremamente rigorose, come per esempio la ICRC, la Croce Rossa Internazionale, che vaglia minuziosamente i propri candidati durante la fase di assunzione. Scartano chiunque dia l'impressione di essere spinto da una vocazione da missionario, o di essere interessato al volontariato per risolvere i propri conflitti interiori. Sono aspetti molto difficili da cogliere durante un colloquio, quindi mettono i candidati a dura prova e ne assumono pochissimi. È per questo che la ICRC è una delle associazioni di volontariato più efficienti e affidabili del mondo. Credo che potremmo applicare lo stesso esame minuzioso alle pratiche artistiche politiche, perché l'arte militante può essere anche una patetica giustificazione per un attivismo inefficace e per arte di pessima qualità. Non ci serve un feticismo della protesta né un onanismo politico all'interno di un *white cube*. Esiste invece il bisogno reale di un'arte che sia un laboratorio per nuovi modi di vedere e di comportarsi, in un rapporto non-cinico e non-egoistico con la realtà. Credo che Robert Filliou abbia trovato il modo migliore di esprimere questa equazione: l'arte è ciò che rende la vita più interessante dell'arte stessa.