

MOUSSE



In this Issue: Lawrence Abu Hamdan, Art and Literature, Darja Bajagić, Walter Dahn, Fiction in Reality, Have We Become the Internet?, Lynn Hershman Leeson, The History of Exhibitions, Intimacy in Art, Nicholas Mangan, Park McArthur, The Multiplication of Moving Perspectives, Opening up to

the Unexpected, Philippe Parreno and Paul B. Preciado, Systems Prosthetics, Time as Material, The Withdrawal of the Artist, Betty Woodman, Steina and Woody Vasulka.



Mousse Magazine
Contemporary Art Magazine issue #47
February - March 2015

The Artist as Curator #6
(International edition only)



DP

Yes, and the sound piece you did at Yale Union seemed like it also engaged with some of these important issues, but in a different way. **PM**

The piece is called *Files*. Alex Fleming and I made it and Anthony Tran wrote the software, which, in addition to animating and structuring the piece, logged every file played in sequence on Yale Union's website during the entire exhibition. Samples were played as a Markov chain changed states. A Markov chain is the formative math behind many needs for calculating probability, how often a state will change: a kind of pre-existent form letter that affects policy and business as it applies to people's lives—search engines and life insurance policy risk assessments, among them. Momo Ishiguro produced sub beats which played simultaneous to samples

of audio from robot nurse youtube videos, phone sex recordings, and a large composite text read by Vanessa Place and Tom Blood about abuse in adult residential homes, mentally ill prisoners, and the physical properties of loading dock rubber bumpers.

DP

Have you found art to be the best way to approach these extremely complex and significant issues? Can I ask finally, what do you ideally hope to accomplish with your practice? **PM**

Yes, I believe in art's and artists' capacities to approach these issues. And more than approach them, I believe in their capacity to understand them and show how they work, which includes showing what metaphors they rely on. I hope to accomplish not only an art practice.

by Daniel S. Palmer

LIVING YOUR UNLIVED LIFE

The work of Darja Bajagić recontextualizes saucy images seen as stereotypes by Western eyes—the clever Slavic fox, the Russian web-matched wife—granting them a sort of liberating ambiguity. In this conversation with Natalia Sielewicz she talks about her work, Agamben and porn.

As she recalls in a recent interview, artist Darja Bajagić – who recently graduated from Yale's MFA painting program – once had a meeting with Robert Storr, Dean of the Yale School of Art: “he literally told me I was crazy and that Yale would pay for all of my counseling and therapy during a leave of absence to seek help for my obsessive-compulsive behavioral habits of collecting images of girls and porn.” Bajagic's practice is indeed concerned with the ways in which female sexuality is depicted and its various means of web-based distribution. By incorporating pornographic imagery her works address current issues such as power struggles between the sexes, censorship, authorship, and the digital landscape. Bajagic was born in Montenegro and emigrated to the US; she is fascinated with notions of concealment and misdirection, and with the forms in which taboo content is privatized and made accessible on the internet.

Darja Bajagić

NATALIA SIELEWICZ Before and after the fall of the Berlin Wall subversive affirmation and over-identification were at the forefront of neo-avant-garde practices in Eastern Europe, among artists who sought resistance through apparent appropriation of prevailing ideologies. I am thinking in particular about the Slovenian group Laibach and Moscow Conceptualism employing the totalitarian aesthetic, or Oleg Kulik performing the stereotypes of the Eastern European Other in *I Bite America and America Bites Me*. In your work you appropriate sexual imagery found online and meticulously arrange it in formal compositions. In the past you also constructed various identities and started relationships with men on social media using the likenesses of sexy Eastern European women. Do you believe that porn can be a vehicle for subversion and transgression?

DARJA BAJAGIĆ

I love Laibach—one of my favorite t-shirts (and images) is theirs, and it reads: “Freedom of Speech Go to Hell!” And, yes, in the past, as a pre-teenager, I was collecting images—both pornographic and not—of girls on the Internet to use as aliases on various social networking websites. This was not an art project—I was just socially awkward. I do believe that pornography can be and is a vehicle for subversion and transgression. Its power rests in its contemporary, neutralized state or in its potential to be so: inoperative, deactivated in its “old” or “original” use, and unrestricted to “new” or “translated” uses.

The surface reading of a pornographic image (or anything, really) is not efficient. There is more to see (or never to see) than one sees, usually. Consider this: 1) “a girl is sitting on a bed, simultaneously rubbing herself, and reading a book,” versus 2) “a girl is sitting on a bed, simultaneously rubbing herself, and reading *The Fermata* by Nicholson Baker” (see *Sample XXX Puzzle--Pin-up Land™ Cum-centration*, 2013 at 6'20”). Noticing the book opens up your view of the image. This is liberating. The image is desexualized, neutralized at once.

This neutralization is primary.

I have been influenced by Agamben. My favorite parts are his dissections of Chloë des Lysses in *Profanations*, considering pornography as a place that allows for the overcoming of all social sep-



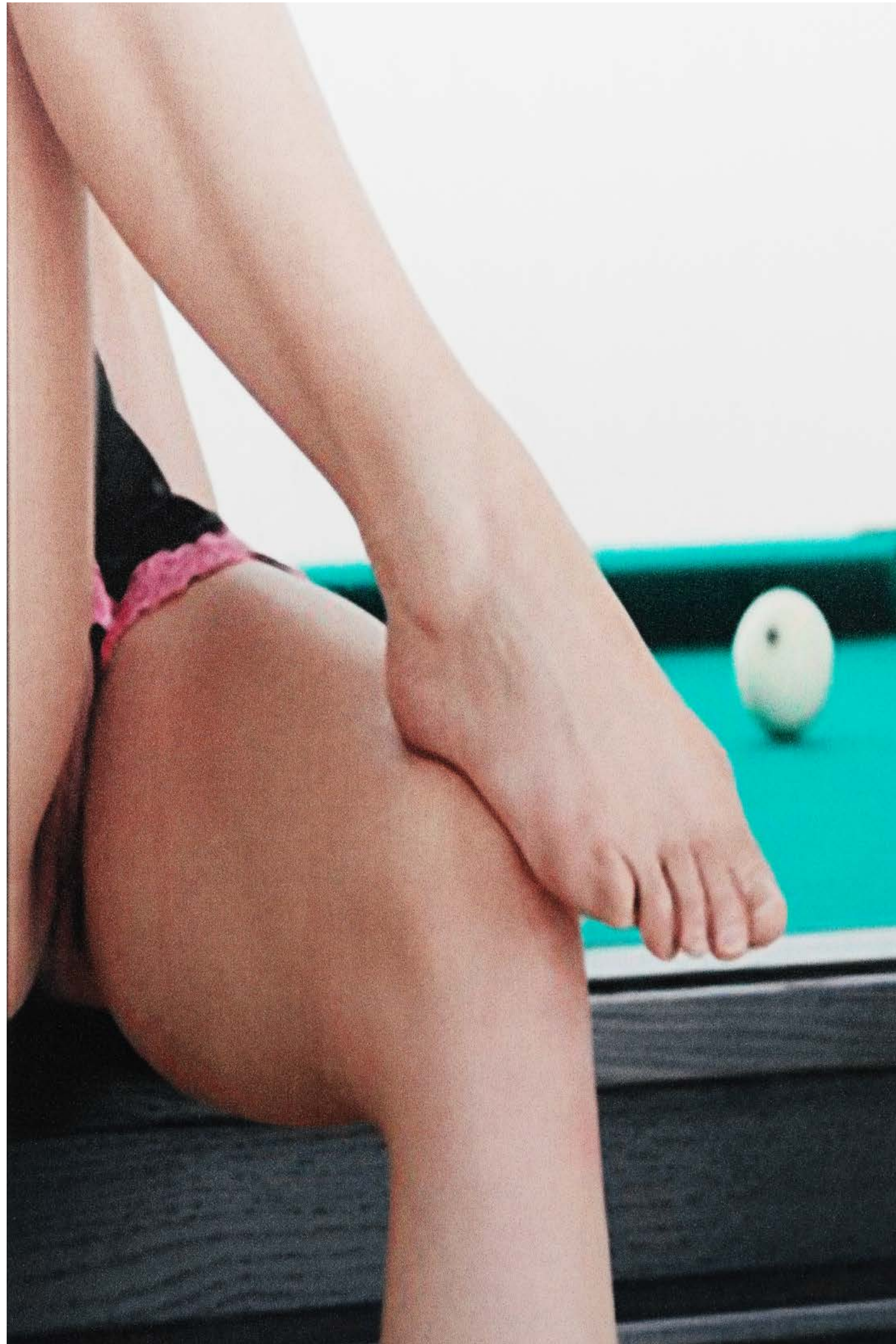
arations, not as a global phenomenon to be castigated or praised, censored or saved. **NS**

Since you brought up Agamben, let's talk about the ethics of appropriation. The women depicted in your canvases stare back at the viewer with penetrating judgement and confidence rather than vulnerability, as if they do not intend to comply with spectators and their desire. Is this example of an indifferent expression a decisive factor in your selection process of images? **DB**

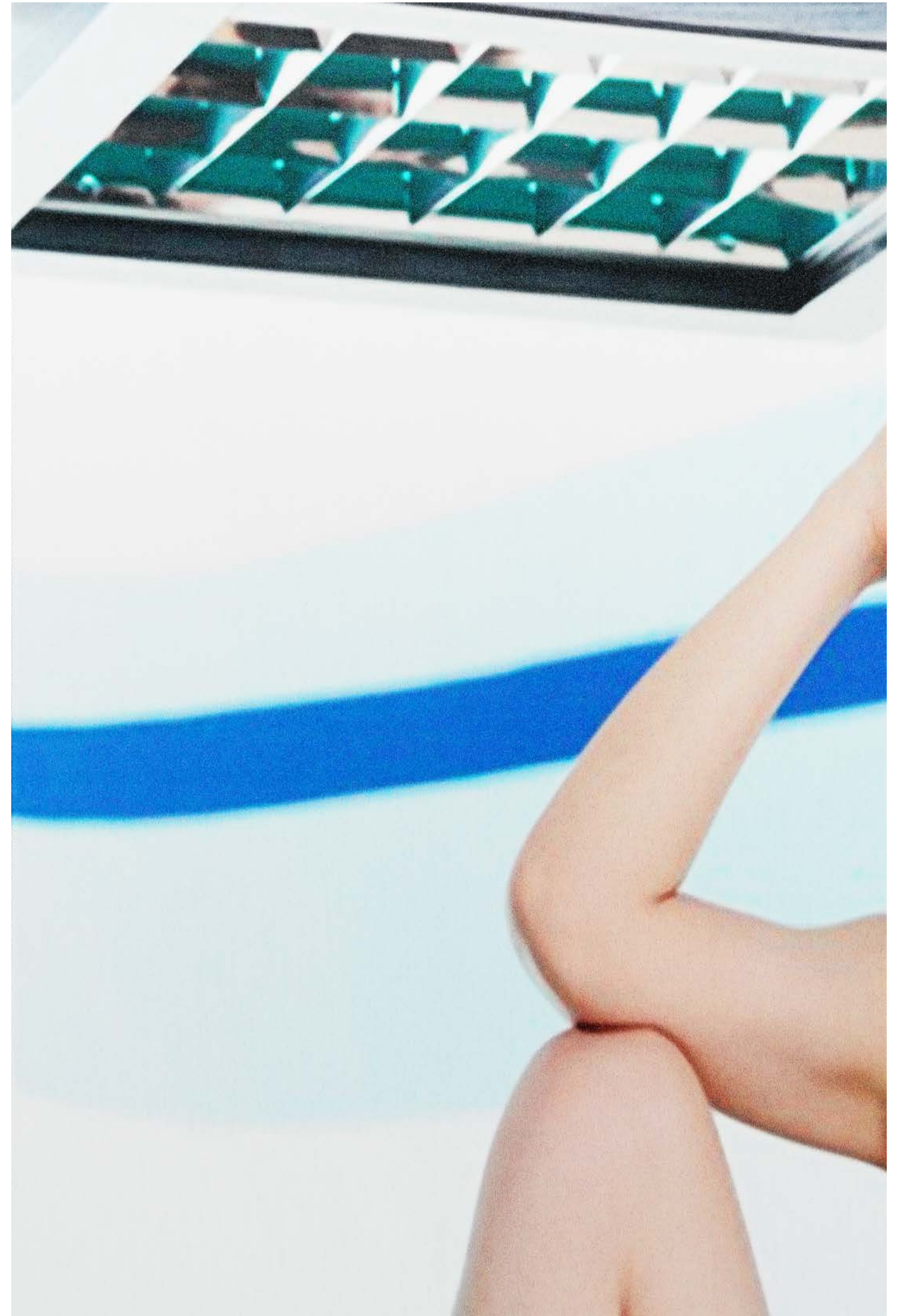
Yes. I often reread Agamben's texts, especially those on Chloë des Lysses. He writes of her display of indifference, her inexpressivity, rendering inoperative the apparatus of pornography: her face, thus, appears as a “pure means.” (My favorite photograph of her is one in which she is petting a cat and being anally penetrated at the same time.)



Above - “Ex Axes” 2015
Opposite - *Sample XXX Puzzle-- Pin-up Land™ Cum-centration* (still), 2013



Thumbnail 11, 2012



Thumbnail 7, 2012



The gaze of the girls in most of my images, staring back at the viewer, is also liberating. It is an entryway of a different sort into the image. Albeit briefly, it deactivates the event, the subject, and activates a new perspective. It is almost like a new life, really. I also like to think of it as saying: “The joke’s on you.”

NS
Speaking of recontextualization and deactivation of the imagery you encounter online and later use in your work, it made me think of the text “Further Materials Toward the Theory of a Hot Babe” by Hannah Black, where she describes the Babe as “the embodiment of the flatness and emptiness of the image,” almost a traceless non-subjectivity. Could you talk about the flatness of the images you use and the flatness of your paintings as framing devices?

DB
The flatness of my images rests on the belief that they will mean something else than—or in addition to—what they appear to mean: “pure, profane, free” (Agamben). Their deactivation occurs through a recontextualization as things on mostly monochrome backgrounds, leveling panels of canvas. I am led by the designs of Internet, magazine pages—display methods that generate particular seriality, understandings. Then I think about what would happen if the texts were emptied from those pages, or if they were subtly replaced by other texts, filled with misspellings perhaps, or incorrect translations. **NS**

Considering being lost in translation, there is an interesting case to be made about the particular socio-political and geographic context where we were born (Poland, Montenegro) in relation to import/export of porn from the region. I am talking here about the political backlash in former socialist states who entered free market in the nineties, having to deal with old traditionalist values on the one hand and the new social order of Turbocapitalism on the other. What I find interesting about your work is how it humorously infantilizes the Western fantasy surrounding Eastern European sexuality and desire—the wild Slavic vixen ready for all with her exuberant *jouissance*, the Russian mail-order bride, charming as long as she doesn’t bite back. I wonder if we can perceive your approach as a strategy that destabilizes or frustrates the Western male gaze? Could you elaborate on how it manifests itself in your work and perhaps why this is important to you in relation to Montenegro? **DB**

I do not dwell on conceptions of the “male” gaze, but on the “Western” gaze, perhaps. Though I was born in Montenegro, I have a distant, strange relationship to that place, since I have not spent more than a single year there, all told. It was through ephemera and individuals that I became connected. So it is safe to say that my own gaze is a combination of both East and West.

I distinctly recall an event to which I could perhaps attribute the beginning of my real fascination with the East: meeting several beautiful Balkan girls in a girls’ bathroom, in ninth grade, who were shocked to hear that I was not aware of any of their favorite “turbo-folk” singers (such as Ceca Ražnatovic’, for example).

I was only able to caricaturize things from the homeland, mostly via Internet, confirming or disproving my fantasies with my mother.

In my own practice, those caricatures of the wild, Slavic vixen, and the Russian mail-order bride are presented as simultaneously false and true: it is this teetering that destabilizes and frustrates, since it is ultimately unfulfilling; it is available and there, but it is also neither of those things. An example is *Untitled (УМЕТОСТ НЕ ЗНА ЗА ГАРАНЦИЈЕ (ART does not know WARRANTY))*, 2014, (included in “Private Settings” at the Museum of Modern Art in Warsaw): one of the images in the painting is a headshot of a well-circulated yet nonexistent Russian mail-order bride—one of the girls outed on the very helpful, informative Russian Detective website.

The existence of this possibility of a dual reading is vital. There is never a single perspective anyway. **NS**

We live in an era of radical self-expression, an attention economy in which we continuously obliterate the lines between act and authenticity. Browsing your Twitter account I noticed posts where you declare “Don’t call me babe, call me bitch” or “Angel by Day, Devil by Nighth” (sic). They

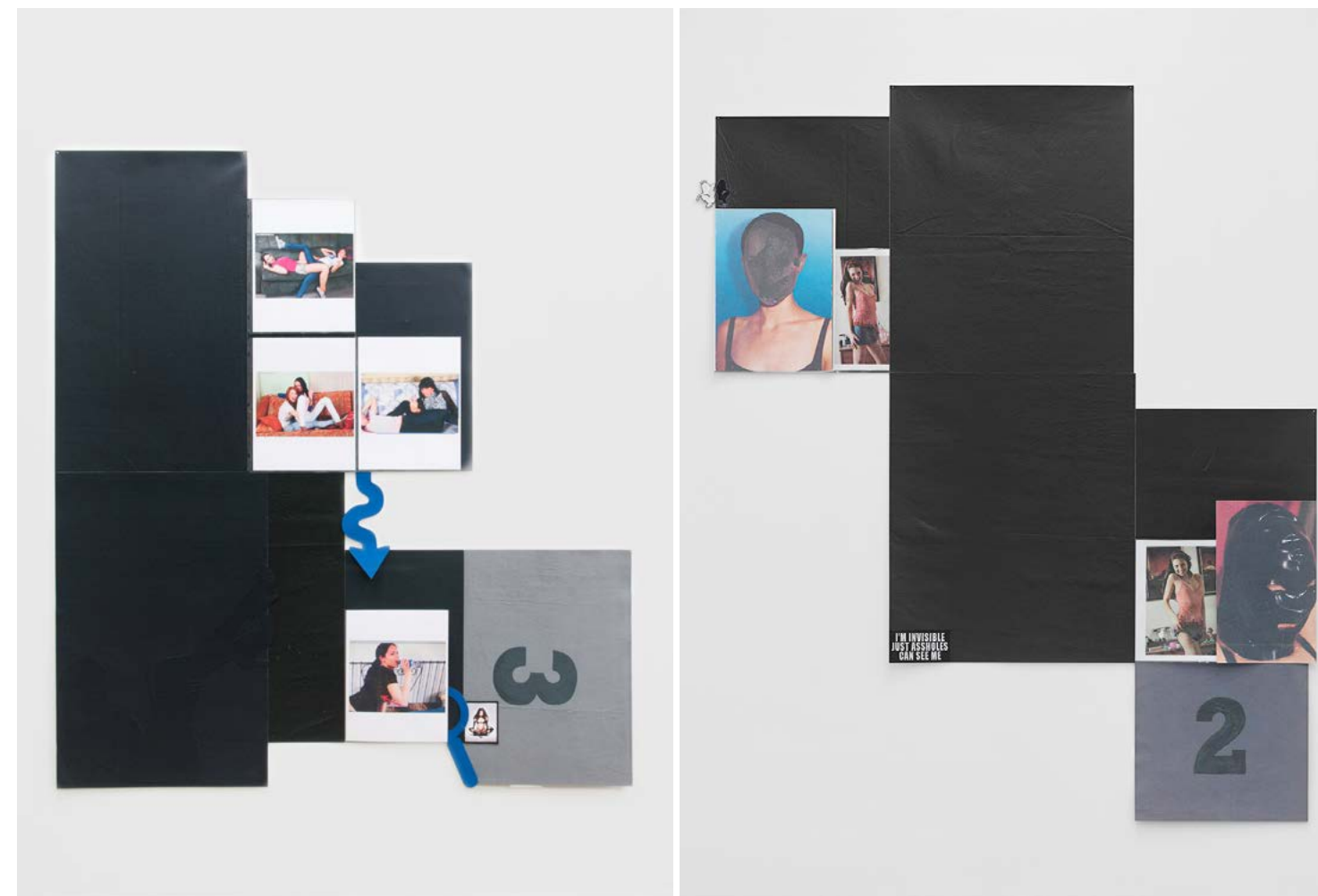
made me think of the provocative titles of your works, such as *How Badly Do You Want To See Me Hold My Pigtales Up?* What is the relationship between language and self-design in your work and your online persona? **DB**

I use Twitter for found sentences, words, and images (a conservative estimate would be that 80% of my tweets are sourced from elsewhere) that are usually representative of current themes. I do not necessarily think of my account as embodying a persona, though if I did, it would embody the persona of one of the girls in my images, or their collective identity.

A lot of my titles reflect my Twitter posts: “Angel By Day, Devil By Nighth” was taken from a misspelled iron-on patch I purchased online, and now it is also the title of a painting. The patch itself was included in the painting, too. (Other titles come from the filenames of images included in works, as they were found.) Text patches in the paintings read: “I’m Invisible Just Assholes Can See Me,” or “Enjoy Me I May Never Pass This Way Again.” I find it humorous to imagine the paintings as being the personified narrators of those lines, or the lines as new mottos for the girls, with the patches stuck next to them. Then there is the dry, cringing “Thanks For Looking”—is it sarcastic or sincere?

You are not sure whether to laugh or to cry.

by Natalia Sielewicz



Left - *Untitled (JeansLesbians)*, 2014

Right - *I'm Invisible Just Assholes Can See Me*, 2014

All images - Courtesy: the artist and Room East, New York



Left - *Evil*, 2014

Right, Top - “C6ld c6mf6rt” installation view at Room East, New York, 2014

Right, Bottom - “Abnormcore” installation views at Room East, New York, 2014

Il lavoro di Park McArthur spinge a un cambiamento i sistemi che considerano la presenza di individui con disabilità un mero atto di accoglienza. Il tema dell'accesso e le tensioni insite nella sua possibilità sono il fulcro della sua produzione e al centro di questa intervista con Daniel S. Palmer che ha preso la forma di uno scambio scritto durato qualche settimana.

DANIEL S. PALMER Puoi parlarci del lavoro che hai fatto negli ultimi anni e, più in generale, di cosa ti spinge a essere un’artista?

PARK MCARTHUR Realizzo sculture, a volte accompagnate da suono o video. Scrivo di argomenti come la dipendenza e l'autonomia. Il mio lavoro si avvale delle metodologie della critica e assume forme riconoscibili. In sostanza, però, rimanda a un livello più profondo di quello formale e critico, un luogo di abbondanza e d’amore, cosa che credo sia piuttosto comune agli artisti. Mi sento una persona sensibile. Una volta, ad esempio, un insegnante ha definito i segni verticali di Barnett Newman, i cosiddetti “zip”, figure dritte e attive su uno sfondo che arretra. Gli zip, ha spiegato, parlano all’esperienza di essere umani. Ascoltando quell’analisi mi è venuta voglia di fare arte. Sentivo che l’insegnante si sbagliava. Non tanto sugli zip di Newman e la loro eco metaforica, quanto sul nostro essere umani e su come riconosciamo e caratterizziamo ciò che questo significa.

DP Hai anche partecipato al Whitney Independent Study Program e recentemente hai ultimato delle *residency* da Skowhegan, all’Abrons Arts Center e da Recess, ciascuna delle quali sembra aver avuto una sua dinamica. Pensi che queste esperienze abbiano influenzato il tuo lavoro?

PM Sono posti molto diversi, con visioni e missioni diverse. Ogni soggiorno mi ha aiutata a capire meglio che per me, per creare arte, sospendere la vita quotidiana non funziona. Nei ritmi quotidiani della mia vita riesco ad andare più a fondo, a pensare e a sentire più in profondità... Il mio lavoro ha origine dal luogo in cui vivo. È da lì che imparo.

DP Eppure hai lavorato sullo stato dei luoghi incontrati durante le residenze d’artista presso queste istituzioni. Le diverse situazioni hanno avuto effetti sul tuo modo di guardare alla vita quotidiana e di creare arte?

PM Non so se creo arte “sulle condizioni” dei luoghi e delle organizzazioni, ma lavoro *con* o *tramite* le condizioni presenti. *Gate*, del 2014, fa parte del recinto metallico che circonda il giardino dell’Abrons Art Center: conduce agli atelier degli artisti e all’ascensore. Il personale dell’Abrons ha contribuito a rendere il cancello accessibile e sicuro. Alla fine, però, i vari tentativi di prova si sono interrotti e io continuo ad accedere alla struttura con l’aiuto del personale di manutenzione del centro. Meredith James, un’artista che ho conosciuto all’Abrons, ha proposto di mostrarmi quant’è facile scavalcare il recinto attaccato a *Gate*, così ho disegnato tutte le sue mosse. Ho usato una pianta dell’Abrons dell’architetto Lo Yi Chan. La posizione del cancello era segnata sull’elenco delle opere con il titolo *Gate*. Quindi il cancello si trova fuori dalla struttura, mentre alla mostra c’è il suo disegno con le istruzioni per scavalcarlo e tutti gli interventi che il personale e io abbiamo fatto, insieme e separatamente, nell’arco di un anno. All’inizio del soggiorno non sapevo né

pensavo di fare niente del genere. Spesso il lavoro scaturisce dalla necessità.

DP La tua mostra “Ramps” del 2014 alla galleria Essex Street è stata molto efficace. Come hai realizzato questo corpus di opere e come credi sia stato recepito?

PM Le costruzioni edilizie come realtà perpetue nella New York di Bloomberg e del dopo Bloomberg bloccano di continuo i marciapiedi. Nei punti in cui questi s’interrompono bruscamente, le imprese edili ingaggiate dal comune piazzano delle rampe, che possono essere grandi assi di legno fissate a terra o riempimenti di asfalto pressato. La mostra “Ramps” è nata dall’idea di usare le rampe di tre o quattro cantieri edili. E aggiungerne altre quando, e se, fossero state sostituite. In tal modo si accumulavano nella galleria nel corso della mostra. Le rampe rimuovevano l’accesso e richiedevano che questa particolare forma di accesso (la rampa) venisse riprodotta tramite l’interruzione del piccolo ecosistema di ogni cantiere prescelto. Una è stata inclusa nell’ultima presentazione della mostra. Proveniva da un cantiere all’angolo sud-occidentale di Cooper Union. Il direttore del cantiere, John, me l’ha portata allo studio dell’Abrons Art Center dopo una chiacchierata su quanto succede in genere alle rampe: vengono gettate via o riutilizzate. Mi ha sorpreso l’accoglienza positiva della mostra. La recensione di Peter Plagens per il *Wall Street Journal* diceva: “come dichiarazione di protesta sociale, la mostra è priva di fervore”, che per me si traduce in: l’opera riesce a fare ciò che si ripromette di fare, fa quello che dice di fare? Un’ottima domanda.

DP E tu cosa pensi? Cosa speravi che facesse?

PM Speravo che avrebbe conseguito più obiettivi. Volevo mostrare la tensione insita nella possibilità dell’accesso, volevo far capire che la standardizzazione di istruzione, infrastrutture e sanità accessibili deve rivolgersi a individui con esigenze molto diverse. È una conformazione concettuale, architettonica, spaziale ed economica che dubita delle reali opportunità offerte dalla legge antidiscriminazione. Volevo che questi temi rasentassero la metodologia estetica: come si mostra il funzionamento di una cosa per metterla a frutto? E volevo contestare l’ecceZIONismo dei temi della mostra ricollegandoli al lavoro di scrittori, artisti e attivisti (come Marta Russell, della quale c’era il link alla pagina di Wikipedia sul muro) che fondano l’accesso e la cura nella trasformazione e redistribuzione economica. Sono questi i contenuti e i temi metodologici della mostra. Come essi si rapportano a quanto fa una mostra quando chiude è l’interrogativo per il lavoro futuro: l’esposizione di questi oggetti e la loro vendita in blocco a un collezionista privato concretizza qualcuno di questi temi?

DP In ogni cantiere a cui hai chiesto in prestito le rampe hai messo un cartello. Gli utenti venivano indirizzati alla posizione di ciascuna rampa all’interno della mostra che, in certi casi, era molto lontana. Per me questi cartelli, e quelli presenti nella galleria, da cui sono stati tolti scritte e simboli, rievocavano con sagacia l’uso che ha fatto l’Arte concettuale del vernacolo minimalista per svelare i sistemi sociali e mettere in risalto i luoghi comuni che spesso ignoriamo.

PM Mettere i cartelli nei luoghi da cui era stata presa ogni rampa segue un modello inaugurato da John Knight per la sua mostra “Identity Capital” presentata all’American Fine Arts nel 1998, dove un cartoncino con il nome della galleria e le date della mostra sostituiva le

composizioni floreali sulle postazioni dei maître d’hotel nei ristoranti di Lower Manhattan frequentati dalla comunità artistica. A loro volta, le composizioni floreali componevano la sua mostra all’American Fine Arts.

DP In molte recensioni, e in vari scritti sul tuo lavoro, spesso si legge qualcosa tipo: “McArthur, che è disabile e usa la sedia a rotelle”. Pensi che una simile qualifica influenzi troppo l’interpretazione del tuo lavoro? È l’equivalente di una delle tante etichette affibbate ad altri artisti, come ad esempio nero, gay, femminista ecc.?

PM Così come Adrian Piper non avrebbe creato il lavoro di Adrian Piper se non fosse una filosofa di colore in un mondo a supremazia bianca, neanch’io avrei creato “Ramps” se non avessi usato una sedia a rotelle in un mondo che discrimina i disabili e privilegia chi non lo è. Non dico che le rampe siano il contrappunto delle sedie a rotelle. Intendo dire che una mostra come “Ramps” nasce dal continuo doverci orientare nella burocrazia da parte di chi cerca accesso laddove questo è sempre e solo secondario o subordinato (e spesso reversibile). Il mio lavoro di accumulato non è dovuto solo al fatto che uso una sedia a rotelle ma a molto di più, è causato dal modo in cui ceto sociale, identità di genere e razza mi forniscono l’accesso. Non c’entra tanto se questo elemento biografico influenzi o meno il mio lavoro – né per eccesso né per difetto – quanto piuttosto se i critici riterranno mai le identità che sbandierano – nero, gay, povero, disabile, immigrato – costitutive di un lavoro realmente radicale senza limitarsi a usare gli elementi biografici, come spesso accade, per loro convenienza esplicativa. Invece di opporre l’artista all’identità, sarebbe più incisivo cercare di capire meglio perché l’arte contemporanea si ostina a diffondere informazioni relative alle varie categorie quando nell’arte di rado l’identità è capita. C’è ancora tanto lavoro da fare sulla reale capacità dell’arte di comprendere se stessa e le sue storie rispetto a queste “etichette”, come tu le definisci. Non che l’etichetta resti impressa su un artista, però senza il lavoro e la lotta che danno vita all’etichetta non ci sarebbe arte! L’insito gioco formale e l’invenzione nascono solo dalla resistenza e dalla profondità delle esperienze di una vita passata in un mondo che spesso esclude con violenza te, la tua famiglia e i tuoi amici.

DP A me sembra che il tuo lavoro parli a un pubblico più ampio rispetto a tanta altra arte contemporanea. Credi che sia vero?

PM Non saprei. Non espongo il mio lavoro fuori dal circuito dell’arte contemporanea. Forse tramite l’insegnamento. L’insegnamento pervade tutto il mio lavoro. E i luoghi in cui insegno sono spesso diversi: l’insegnamento di gruppo riguardo ad argomenti come la cultura della disabilità e l’orgoglio in un corso di terapia occupazionale è diverso dall’insegnamento in una serie di tre incontri sugli approcci femministi al post-umanesimo; entrambi, poi, sono diversi da una conferenza sull’arte. Se penso ad artisti che lavorano in più discipline... io non credo di farlo del tutto. In fondo ho appena cominciato a considerare l’arte una professione! Forse, invece che a un pubblico più ampio, parlo o vorrei parlare a pubblici diversi ed eterogenei, cosa che ovviamente richiede e sollecita diversi tipi di linguaggio, specie se questi pubblici sono formati da appena un paio di persone, così da sembrare intimi. Più che altro voglio *ascoltare* pubblici diversi ed eterogenei. Oltre agli artisti, i miei amici più cari sono persone laureate o che lavorano in organismi impegnati nelle riforme delle politiche o che non

hanno un impiego a tempo pieno retribuito. La teoria critica mi entusiasma, ma non sono un’accademica; credo molto alla possibilità del cambiamento, ma non sono un’attivista. Forse è una cosa personale, più che professionale.

DP Parliamo del termine “attivista”. Pensi che la tua professione rientri in parte nella sfera della “Scultura sociale”, ovvero di un’arte che ha le potenzialità di trasformare la società tramite l’interazione del pubblico con le opere, sperando che non cada in una delle trappole in cui l’Estetica relazionale si è imbattuta negli ultimi anni con la sua tendenza a rivolgersi solo a un pubblico elitario di ceto alto fatto di addetti ai lavori?

PM Non penso molto alla Scultura sociale e all’Estetica relazionale. Non ho studiato il lavoro di Joseph Beuys, forse dovrei. Il fatto che l’Estetica relazionale sia diventata una professione e una disciplina emergente mi sembra di gran lunga più basilare, per esempio nell’allestimento di un evento, che chiede precisione e ingegno anche se è molto caotico. Per allestire molti eventi in un arco di tempo occorre organizzazione e il lavoro di un movimento sociale. Se si vuole imparare a organizzare basta studiare il lavoro di Grace Lee Boggs, non occorre realizzarlo come un progetto isolato sotto l’ombrello dell’arte. È più che altro una questione di tempo e dedizione, non riguarda uno stile o un movimento interno alla storia dell’arte.

DP Hai anche scritto e presentato a dei convegni alcuni temi della tua ultima mostra. Lo consideri un altro aspetto della tua professione artistica?

PM No, ma il contenuto è molto collegato, e forse lo è anche l’obiettivo dei miei lavori.

DP A cosa stai lavorando adesso? La mostra “Passive Vibration Isolation” alla galleria Lars Friedrich di Berlino e il progetto per il centro Yale Union di Portland, Oregon, sembrano andare verso una nuova direzione, ma sono molto vicini alle tematiche del tuo lavoro precedente.

PM Il lavoro per la Lars Friedrich è stato realizzato usando miei pantaloni del pigiama strappati da amici e parenti che mi aiutavano a entrare e uscire dal letto. Ho chiamato queste sculture “commodes”. L’origine latina è “commodus” [comodo], con un accenno alla comodità. Da qui ha anche origine “commodity” [bene, merce], quindi c’è anche un elemento di scambio e di facilitazione dei rapporti di scambio. Il mio intento è esprimere perché il concetto di accoglienza è quantomai inadeguato. Buona parte di ciò che viene identificato come “accesso” – che si tratti di ascensori, rampe, scritte in braille, politiche di giustizia sociale, un prestito – è una proposta relazionale irrisoria: una rampa può far entrare e uscire una persona da un luogo, ma dentro cosa succede? Io non voglio essere accolta, voglio contribuire a cambiare i sistemi e le strutture che considerano la mia presenza un atto di accoglienza. In un’intervista televisiva del 1963 a Miami James Baldwin ha parlato di diritti civili e di come la tecnica della “Repubblica”, come lui chiama gli Stati Uniti, sia sempre stata quella di accogliere la richiesta di diritti. All’epoca in cui ha rilasciato l’intervista, però, ha detto che “la tecnica dell’accoglienza ha fallito”. Baldwin si riferisce all’immagine che ha di sé la supremazia bianca capitalista: una società che accoglie gli afroamericani. In genere i movimenti sociali sono contrari all’accoglienza. E se ribaltissimo (molti l’hanno fatto) i termini dell’accoglienza per dichiarare, invece, che noi non accogliamo più l’oppressione strutturale che ci accoglie tramite tattiche di inclusione:

non accogliamo più il razzismo, non accogliamo più la distruzione del nostro pianeta, non accogliamo più il sessismo, non accogliamo più la brutalità della polizia, non accogliamo più la discriminazione dei disabili nella nostra vita quotidiana.

DP Sì, e anche il lavoro sonoro che hai fatto per il centro Yale Union sembra dedicato ad alcuni di questi temi importanti, ma in maniera diversa.

PM Il lavoro s’intitola *Files*. L’ho realizzato con Alex Fleming, mentre Anthony Tran ha progettato il software che, oltre ad animare e strutturare il lavoro, loggava ogni file suonato in sequenza sul sito della Yale University per tutta la durata della mostra. I pezzi suonavano al cambiare di stato di una catena di Markov. Una Catena di Markov è la materia fondante alla base del calcolo delle probabilità riguardo a quanto spesso si verificherà un cambiamento di stato: una sorta di lettera prestampata preesistente che influisce su politica e affari perché si applica alla vita della gente – motori di ricerca e valutazioni di rischio delle polizze assicurative sulla vita, per citarne un paio. Momo Ishiguro ha prodotto la base che suona simultaneamente ai campioni audio da infermiere-robot, video di Youtube, registrazioni di sesso telefonico e un testo sugli abusi nelle cliniche per disabili, sui detenuti con malattie mentali e sulle proprietà fisiche dei parabordi in gomma per il carico delle merci.

DP Trovi che l’arte sia il modo migliore per accostarsi a queste tematiche estremamente complesse e importanti? Posso chiederti, infine, cosa speri di realizzare con la tua professione?

PM Sì, credo nelle capacità dell’arte e degli artisti di accostarsi a questi temi. E, più che ad accostarsi, credo nella capacità di comprenderli e di mostrarne il funzionamento, comprese le metafore su cui poggiano. Spero di non perfezionare solo una pratica artistica.

Il lavoro di Darja Bajagić ricontestualizza immagini ammiccanti, identificate dallo sguardo occidentale in maniera stereotipa – l’astuta volpe slava o la moglie russa per corrispondenza – dotandole di un’ambiguità liberatoria. La conversazione con Natalia Siewewicz ci parla del suo lavoro, di Agamben e di pornografia.

NATALIA SIEWEWICZ L’eversione dalle ideologie dominati o un’ostentata identificazione con esse, prima e dopo la caduta del Muro di Berlino, erano in primo piano nel lavoro della neoavanguardia dell’Europa dell’Est, specie fra gli artisti che a quelle ideologie tentavano di resistere. Penso in particolare alla band slovena Laibach e al Concettualismo moscovita, che si sono serviti dell’estetica totalitaria, o a Oleg Kulik, che rappresenta gli stereotipi dell’Altro dell’Europa dell’Est in “I Bite America and America Bites Me”. Nel tuo lavoro ti appropri dell’immaginario sessuale che circola in rete e lo organizzi meticolosamente in composizioni formali. In passato hai anche creato varie identità e, sui social media, hai intrapreso relazioni con uomini assumendo le sembianze delle donne sexy dell’Europa dell’Est. Credi che il porno possa essere un veicolo di eversione e trasgressione?

DARJA BAJAGIĆ Adoro i Laibach, una delle mie magliette (e immagini) preferite è loro, c’è scritto: “Al diavolo la libertà d’espressione!” Hai ragione, in passato, quando non ero ancora adolescente, collezionavo immagini – pornografiche e non – di ragazze prese da Internet che usavo come prestanome in vari social network. Non si trattava di un progetto artistico, ero solo impacciata. Credo che la pornografia possa essere, e sia, un veicolo di eversione e trasgressione. La sua forza risiede nel suo essere contemporanea e neutralizzata o potenzialmente tale: inefficace e disattivata nel suo uso “vecchio” o “originale”, illimitata in usi “nuovi” o “tradotti”.

La lettura superficiale di un’immagine pornografica (o di qualunque altra cosa) non è efficace. In genere c’è di più da vedere (o da non vedere mai) di quanto si veda. Facciamo un esempio: 1) “una ragazza seduta su un letto si tocca mentre legge un libro” oppure 2) “una ragazza seduta su un letto si tocca mentre legge The Fermata di Nicholson Baker” (si veda *Sample XXX Puzzle-- Pin-up Land™ Cum-centration*, 2013 al minuto 6:20). Il titolo del libro amplia l’interpretazione dell’immagine. È un elemento che emancipa. Anche se solo per poco, viene desessualizzata, neutralizzata in tal senso.

Questa neutralizzazione è fondamentale. Mi sento molto influenzata da Agamben. La sua analisi che preferisco è quella di Chloë des Lysses in Profanazioni, dove la pornografia è ritenuta un luogo che consente il superamento di ogni divisione sociale, non un fenomeno globale da criticare, elogiare o censurare, o da salvare.

NS Visto che hai citato Agamben, parliamo dell’etica dell’appropriazione. Le donne ritratte sulle tue tele fissano l’osservatore con occhio critico e sicurezza penetranti, non con vulnerabilità, come se non intendessero obbedire a lui e al suo desiderio. Questo esempio d’indifferenza è un elemento decisivo nel tuo processo di selezione delle immagini?

DB Sì, rileggo spesso Agamben, specialmente gli scritti su Chloë des Lysses. Egli scrive spesso di come lei ostenti indifferenza, inespressività, rendendo così inefficace l’apparato pornografico: il suo viso appare come un “puro mezzo”. (La foto di lei che preferisco è quella in cui accarezza un gatto mentre subisce una penetrazione anale).

Nella maggior parte delle mie immagini, lo sguardo delle ragazze – che fissa l'osservatore – è anche liberatorio, è un modo diverso di entrare nell'immagine. Anche se solo per poco, disattiva l'evento, il soggetto, e attiva una nuova prospettiva. È quasi come una nuova vita.

Mi piace anche pensarlo come: "Qui lo zimbello sei tu".

NS A proposito di ricontestualizzazione e disattivazione delle immagini in cui ti imbatti in rete e che usi nel tuo lavoro, penso al testo *Further Materials toward the Theory of a Hot Babe di Hannah Black*, in cui l'autrice definisce la "babe" (bambola) "l'incarnazione della piattezza e del vuoto dell'immagine", quasi una non-soggettività che non lascia traccia. Puoi parlarci della piattezza delle immagini che adoperi e di quella dei tuoi dipinti intesi come cornici?

DB La piattezza delle mie immagini poggia sulla convinzione che esse abbiano un significato diverso, o ulteriore, rispetto a quello che sembrano avere: "puro, profano, libero" (Agamben). La loro disattivazione si verifica tramite una ricontestualizzazione reificante su pannelli di tela prevalentemente monocolori, quindi livellanti. Vengo ispirata dai layout delle pagine di Internet, o delle riviste – metodi di presentazione che generano una particolare serialità, e impressioni. Penso, poi, a cosa succederebbe se i testi di quelle pagine fossero eliminati o se venissero abilmente sostituiti con altri testi o con testi pieni di refusi e traduzioni sbagliate.

NS A proposito di traduzione e perdita, bisogna tener presente il particolare contesto socio-politico e geografico in cui siamo nati (Polonia, Montenegro) in relazione all'importazione ed esportazione di pornografia da quella regione. Parlo della ripercussione politica sugli stati ex socialisti che sono entrati nel libero mercato negli anni Novanta, dovendo confrontarsi con i vecchi valori tradizionalisti, da un lato, e con il nuovo ordine sociale del Turbocapitalismo, dall'altro. Ciò che trovo interessante nel tuo lavoro è come renda infantile, in modo spiritoso, la fantasia occidentale sulla sessualità e sul desiderio dell'Europa dell'Est: l'astuta volpe slava pronta a tutto con la sua jouissance esuberante, la moglie russa ordinata per corrispondenza, incantevole purché non morda. Mi chiedo se il tuo approccio si possa percepire come una strategia che destabilizza o frustra lo sguardo maschile occidentale. Puoi spiegarci come si manifesta nel tuo lavoro e magari perché è importante per te in relazione al Montenegro?

DB Più che sullo sguardo "maschile", forse mi soffermo sullo sguardo "occidentale". Anche se sono nata in Montenegro, ho un rapporto strano e distante con quel posto perché ci ho vissuto non più di un anno. È stato grazie a cartoline e biglietti e alla gente se sono entrata in contatto con il mio paese. Perciò il mio sguardo è una combinazione di Est e Ovest.

Ricordo chiaramente un evento a cui, forse, posso ricondurre l'inizio della mia reale attrazione per l'Est: a quindici anni, in un bagno per donne, ho conosciuto delle bellissime ragazze dei Balcani che sono rimaste scioccate al sapere che non avevo idea di chi fossero i loro cantanti preferiti "turbo-folk" (come, per esempio, Ceca Ražnatovi).

Io riuscivo solo a ridicolizzare le cose della mia terra e, soprattutto tramite Internet, a trovare conferma o smentita delle mie fantasie con mia madre.

Le mie caricature dell'astuta volpe slava e della moglie russa ordinata per corrispondenza sono presentate al tempo stesso come vere e false: è questa oscillazione a destabilizzare e a frustrare, perché in ultima analisi è insoddisfacente; è lì, a disposizione, eppure non lo è.

Un esempio è *Untitled (YMETHOCT HE 3HA ZA GAPAHЦИJE (ART does not know WARRANTY))* del 2014 (incluso in "Private Settings" al Museo d'Arte Moderna di Varsavia): una delle immagini ritratte nel dipinto è il primo piano di una nota, benché inesistente, moglie russa da ordinare per corrispondenza, una delle ragazze esibite dall'utilissimo sito web Russian Detective, ricco di informazioni.

È vitale che esista questa doppia lettura. In fondo non c'è mai una sola prospettiva.

NS Viviamo in un'era di estrema espressione di sé ed economia dell'attenzione in cui cancelliamo di continuo i confini tra finzione e autenticità. Curiosando sul tuo account Twitter ho notato dei post in cui dichiaro "Non chiamatemi bambola, chiamatemi puttana" o "Angelo di giorno, diavolo di notte". Mi hanno fatto pensare ai titoli provocatori delle tue opere come *How Badly Do You Want To See Me Hold My Pigtails Up?* Che rapporto c'è fra linguaggio e autoidentificazione nel tuo lavoro, e il tuo personaggio on-line?

DB Uso Twitter (secondo una stima prudente, l'80 per cento dei miei tweet proviene da altre fonti) per trovare frasi, parole e immagini che in genere rappresentano i temi attuali.

Non ritengo il mio account l'incarnazione di un personaggio, ma se lo considerassi tale incarnerebbe il personaggio di una delle ragazze delle mie immagini, o di tutte loro.

Molti dei miei titoli riflettono i miei post su Twitter: "Angelo di giorno, diavolo di notte" proviene da una toppa termoadesiva comprata online, con tanto di errore di ortografia, e adesso è anche il titolo di un dipinto in cui ho inserito la toppa. (Altre volte i titoli riflettono i nomi dei file delle immagini incluse nei lavori, così come li trovo). Altre toppe, che ho messo nei dipinti, dicono: "Sono invisibile, solo gli stronzi possono vedermi" o "Divertiti, potrei non passare mai più da queste parti": è buffo immaginare i dipinti come i narratori di quelle frasi, o quelle frasi come i motti delle ragazze, accanto a cui sono attaccate le toppe. Poi c'è il secco e sempre spiazzante: "Grazie per aver guardato". È sarcastico o sincero?

Non sai bene se ridere o piangere.