

IT'S VERY SAD, REALLY:

Art Writing, Orphaning, Migration of the Humanities and (No) Information

QUINN LATIMER
IN CONVERSATION WITH CHRIS KRAUS



Prior to devoting her time completely to literature and teaching, Chris Kraus was a journalist, member of the Artists Project in New York and filmmaker with art world ties. Her resulting awareness of the art context, combined with sharp, merciless analytical capacities, informs her brilliant and bitterly ironic writing. Quinn Latimer and Kraus discuss the psychological and social implications of her latest novel *Summer of Hate* and peruse the most salient aspects of her versatile activity, including the founding of the magazine and publishing house *Semiotext(e)*.

quinn latimer: Last fall I was in Zurich at a restaurant with some friends and I saw *Summer of Hate*, which had just been published, sticking out of someone's bag. I pulled it out and read the blurb on the back, and was immediately struck by this line (I paraphrase): "He was highly intelligent but he had no information." I loved the weird terseness of it, but also that idea and its sound: "No information." It reminded me of the names of the (already retrograde) punk bands I saw growing up in Southern California, their abruptness and negation. After I read the novel a few months later, that line still stayed with me and I wondered why. So much of the visual art that surrounds me is concerned with access to and the circulation of information. Networking, circuitry, reception, participation, collaboration. It's exhausting—and often without content. And this well-traveled and circulated vacancy has very much to do with class and privilege, I think. In your formulation, then, this idea of "no information" could stand in for that exhaustion, that lack of content, that privilege. It could almost be a political statement: a statement of opposition. What are your thoughts about this? Your book posits the experience of your female protagonist, a privileged cultural producer exhausted with her context, against that of her male lover, a thoughtful working-class ex-felon who was the subject of the line I liked so much.

chris kraus: People mean such different things by "information." The kind you're talking about sounds like dataflow—disembodied information that does not relate to any continuity or experience. But to the third-century Gnostics, "information" was a kind of interpersonal historical memory. In *Summer of Hate*, when Catt observes that Paul has "no information," she means he has no politics, no culture—no way of seeing his experience as anything but singular. And she's the opposite. Her favorite experiences are the ones that remind her of other experiences, not necessarily her own, but ones that she's experienced through culture.

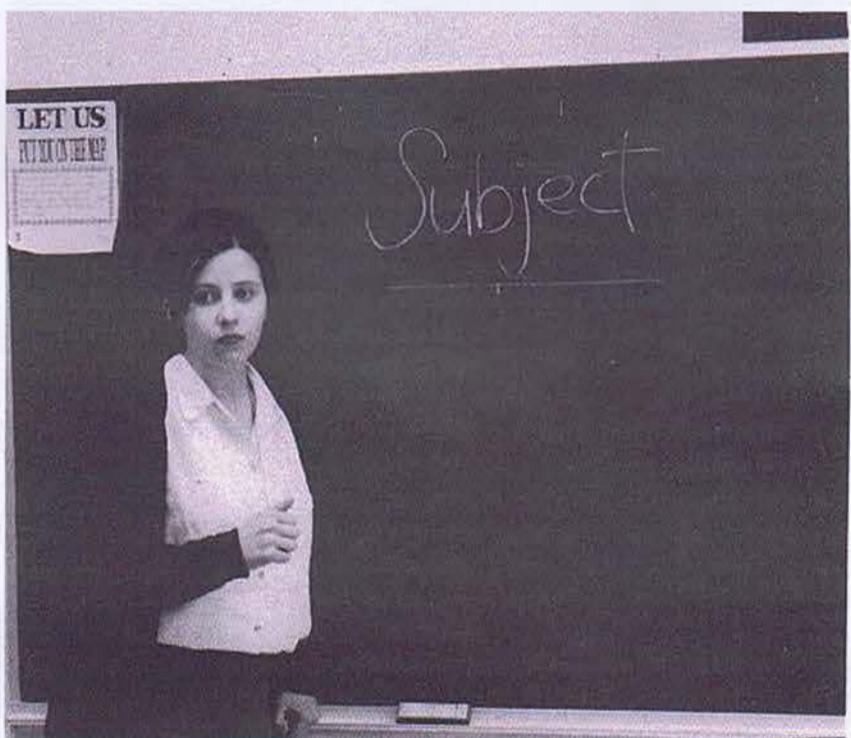
ql: Ah, that's interesting. Not only how information can mean such different things to different people, but how we each weight it. I guess the kind of information I am talking about—the kind on which so many operations of the contemporary art world seems to depend, as content and as infrastructure—is actually the opposite of the "disembodied information" that you describe. Instead, the information I am thinking of seems completely dependent on experience and trafficking within the art world community—at the expense of privacy or depth of experience. Information just becomes the vacuous exchange of networking, as opposed to something more material. So I don't mean to glorify the singularity or lack of connection to anything larger in which to place one's experience, as you draw in your character of Paul, but there is something interesting there. It's the current privileging of participation and collaboration and networking over autonomy and singularity and privacy, which feels quite disingenuous, particularly in the art market, since true participation is actually unreachable.

ck: Yes, exactly—true participation in these situations is unreachable! It sounds like you're alluding to certain participant or social-practice projects and groups that can't possibly do what they say they are going to. You can't "create a community," and finally these projects will circulate in the art world, where they still need to resonate deeply in some way as poetic gestures. John Kelsey wrote about this beautifully in his *Artforum* essay last fall. Recalling Relational Aesthetics in the '90s, he wrote: "[C]ommunity declared itself a medium at the very moment that it was laying itself open to displacements it could never survive." And he goes on to observe: "The mutation of the artist continued to follow its irrevocable logic until we eventually arrived at the fully wireless, fully precarious, Adderall-enhanced, manic-depressive, post- or hyper-relational figure who is more networked than ever but who presently exhibits signs of panic and disgust with a speed of connection that we can no longer either choose or escape." I agree with that totally.

ql: But do you think that this archetypal contemporary artist figure that he alludes to is actually panicked or disgusted with their wireless, hyper-relational state? Not pleased? It sometimes looks or feels more like manic, cheery participation or totally opaque, automatic malaise...

ck: Yeah, I guess it depends on the person. It's hard for me to believe how gladly people sign on for this "open office" situation—where you don't even have your own desk, much less a door. I would find that unbearable.

ql: As a writer often presenting my work within the contemporary art world, I wondered what you—having worked in this context for many years as a filmmaker and writer—think is gained by the migration of so many disparate media into the visual art arena. How do you think media not traditional to the contemporary art field—film, literature, philosophy—change when they are presented in its context, and why do you think so many writers, filmmakers and philosophers, among others, are finding themselves working here? What is the incentive, the profit? (I note the irony of using those economic terms, particularly for writers in the art world, who gain no actual profit.) Do you see this as something new—a result of the current, impoverished states of the more demarcated worlds of other creative forms—or not? Why might a writer, like yourself, choose to operate here?



Kristin Seth as Gravity in *Gravity & Grace* (1996), directed by Chris Kraus

Opposite – Ani O'Neill as Grace in *Gravity & Grace* (1996)

ck: Though I'm no longer a filmmaker—I made my last film, *Gravity and Grace*, in 1996 before I started writing—it's ironic that the audience I craved when those films were being made has arrived two decades later, in the art world. But this, my own experience, isn't really what I was referring to in *Where Art Belongs* and *Kelly Lake Store*, when I wrote about documentary and independent film migrating into the art world. The distribution channels for those kinds of films do not exist any more. As the culture industry becomes increasingly hegemonic, with just several films or bands or books promoted heavily each season, all kinds of disciplines have migrated into the art world. Which is good, because there's a great need for a more diverse culture to exist, but in some ways bad, because the object itself loses some of its autonomy and power. Bernadette Corporation's film *Get Rid of Yourself*, for example, worked well in the art world, but could also equally—and differently—have worked as "cinema" had it been made ten or twenty years ago. The work that Sylvère Lotringer, Hedi El Kholti and I do with Semiotext(e) has been a way of proposing different traditions, ways of living, that are philosophically and aesthetically coherent but exist outside the mainstream. And, of course, much of our audience is in the art world.

ql: What are some of those different traditions and ways of living that you specifically, and perhaps you and Lotringer and El Kholti collectively, have been proposing with *Semiotext(e)*? Can you be more explicit?

ck: Sure. But first, *Semiotext(e)* has never described itself as a collective. Sylvere was very clear about that when he began *Semiotext(e)* in the mid-1970s, and that's probably why it's survived such a long time. *Semiotext(e)* is an independent press co-edited by the three of us. And the projects attract other collaborators. If you look at the list over the years, we've published dozens of titles. And in a certain sense, all of them—from Burroughs and Baudrillard to Foucault and Firestone, Myles and Von Schlegell to Wojnarowicz, Arcade, Michelle Tea, Abdellah Taia, Bifo and Tony Duvert—propose different models of living. I mean, that's pretty much the criteria. It's a highly curated list. We don't publish a book unless at least one of us finds it vital. Hedi El Kholti also edits the magazine *Animal Shelter*. Each of the issues so far is a subtle manifesto, not for any particular agenda, but for desires and tendencies that seem to be present among disparate people.

q.l.: *Summer of Hate* seems to explore different models and modes of living in the US, though ones that are not necessarily chosen, but are dictated by one's economic class or circumstances. Money—its lack or motivating force—seems like a subtext of many of your writings, actually. In the art world, money is often spoken about but only in the context of the market and the highest economic echelon. The class system as a system, and the lower rungs of it, on which most of us exist, are often ignored—though rarely by you. How do you think this might be addressed by others in the art world? I've noticed your interest in Sean Monahan and Chris Glazek's debt pamphlet, and Thomas Gokey's *Rolling Jubilee* project...



ck: I'm writing about Jason Rhoades's work for a survey show at ICA Philadelphia, and I'm really struck by the breadth of his culture and influences. So I'm kind of stalking his influences, and one of his favorite movies was *Car Wash*, which I just watched this week; it's a movie about underclass culture, not in a pious outsider way, but full of jokes about racial stereotypes, class, etc. I mean, nobody *should* do anything in art, but it's very refreshing when a few people with less than upper middle class backgrounds slip through. That's part of the charm of Mike Kelley's work. And Julie Becker's as well—she is a contemporary of Jason Rhoades. Really any work that lends itself to true observation and looks outside the bubble...

q.l.: In "Art Writing," a recent unpublished essay of yours that you sent me a few months ago, you wrote: "How does one write about visual art that's not really visual? I think there's an analogy here: the form known as 'art writing'—a form that, at least as represented by credentialed graduate programs, has metastasized in the last several years—could be to 'art criticism' what these participant or para-artistic projects are to material art works. Or [...] it could be that this writing itself [...] is yet another orphaned humanities form that's migrated into the ever-more-amorphous realm of the 'art world.'" I am interested in this orphaning and migration of various humanities forms. How do you think the idea and practice of the "humanities" changes when it enters the contemporary art realm?

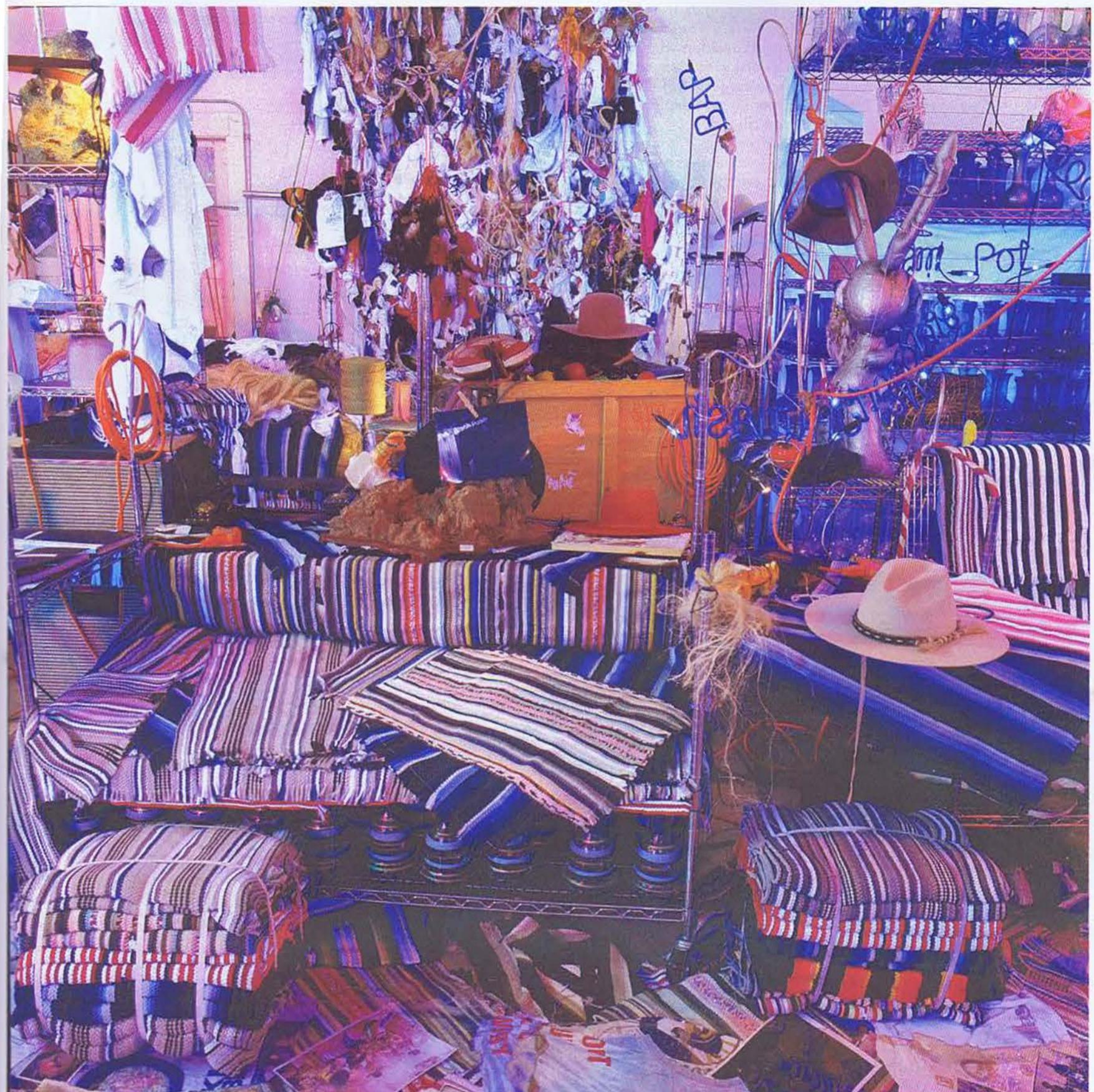
ck: Ah, it's very sad, really. Like Foucault being taught in a graduate program by someone whose entire expertise was that he once interviewed him! All of these disciplines being drastically reduced and simplified. Like the way universities have combined autonomous language departments into one bloc, "Language and Literature." On the other hand, the art world has been very hospitable to less commercial forms of fiction, music, film, and culture in general. Even political activism. It seems like this dovetails with something you were saying about this kind of "vacuous networking"—when everything's thrown together this way, these forms and activities lose some of their power. This is a problem, but not necessarily the end of the story. In the same essay, I described the ways that Sean Monahan and Chris Glazek's debt pamphlet, and Thomas

Gorney's *Rolling Jubilee* project have found of capitalizing on—or working effectively in—this situation. The goal of "Rolling Jubilee" is to buy 9M of bundled student loan and medical debt for 500K and then forgive it. Projects like these circulate within the art world, but do the same job as countercultural activists in the 1960s and '70s. The problem is not how to avoid or manage debt, but to reveal the whole structure of the debt system, and free people of the individual guilt and shame that goes with it.

q.l.: I loved something you pointed out in that same essay, about how when an atypical work of contemporary art, a film or a book, enters the art world, it "becomes less an autonomous act—a thing hurled into the culture—and more like an artifact, a branded product, viewed through the career of the artist." It's true: in the art world, the emphasis is often placed on the *body* of work or the artist's practice, while in other creative industries, each work is treated as something discreet that either succeeds or fails, determining the larger career. So the art world can feel like a creative refuge, where ideas, not just works, have continuity and resonance. Yet the flipside is the darker question you pose: "Why would young people enter a studio art program to become teachers and translators, novelists, archivists, and small business owners? Clearly, it is because these activities have become so degraded and negligible within the culture that the only chance for them to *appear* is within contemporary art's coded-yet-infinitely malleable discourse." What do you mean by "appear"? Does "appearance" equal "performance" here? Doesn't a student going to art school to write a novel take on the appearance of a performer, of performing this role of the "novelist"? How does that change the work that results?

ck: You could be right. Then again, some of the novels I've read at art schools and institutes really are... novels. Tom McCarthy began his career in the art world largely because he hadn't found a niche yet in the literary world, which has become more and more conservative and doctrinaire. There's a very receptive, highly informed audience in the art world. It's as if all the intelligence has migrated there. There's no longer an identifiable "counter-culture," but there is an art world. Someone who's moved to do something like literacy tutoring, open education, translation... if there's any ideal, any larger vision behind that desire, the art world has become the context where that vision will be perceived. To go to work for a non-profit would be social and intellectual suicide! It's a curious phenomenon... as the "hegemony of empire" expands and annihilates so many forms of cultural life, the art world becomes more elastic and picks up the slack.





Jason Rhoades, Black Pussy, 2005–2006.
Courtesy: the Estate of Jason Rhoades, Hauser & Wirth, Zürich/
London and David Zwirner, New York.
Photo: Douglas M. Parker Studio

Opposite, top – Still from Car Wash (1976)

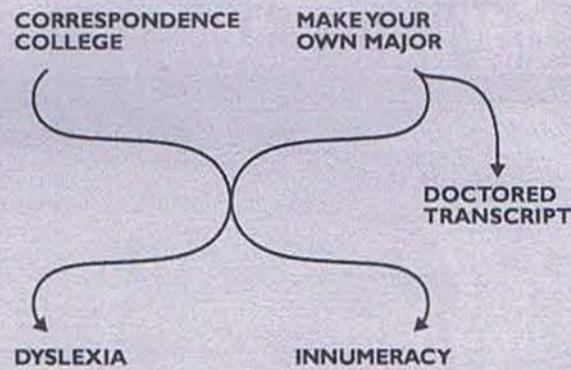
Opposite, bottom – Stills from The Invisible Army of Defaulters,
a Rolling Jubilee project. Courtesy: Laura Hanna

The 9th Circuit Court of Appeals has isolated twelve criteria for determining if individuals qualify as legally "hopeless." The following pamphlet is a brainstorm: it considers what steps a debtor might take in order to persuasively claim the mantle of hopelessness. Rather than examine softcore options, we explore the potential of self-inflicted tragedy.

The following is a user's manual that addresses each of the 9th Circuit's criteria for evaluating claims of hopelessness or undue hardship. Its functionality is proportional to any given reader's desperation.

HOPELESSNESS CRITERIA

- (1) SERIOUS MENTAL OR PHYSICAL DISABILITY OF THE DEBTOR OR THE DEBTOR'S DEPENDENTS
- (2) THE DEBTOR'S OBLIGATION TO CARE FOR DEPENDENTS
- (3) LACK OF OR SEVERELY LIMITED EDUCATION
- (4) POOR QUALITY OF EDUCATION
- (5) LACK OF USABLE OR MARKETABLE JOB SKILLS
- (6) UNDEREMPLOYMENT
- (7) MAXIMIZED INCOME POTENTIAL IN THE DEBTOR'S CHOSEN EDUCATIONAL FIELD AND NO OTHER LUCRATIVE JOB SKILLS
- (8) A LIMITED NUMBER OF YEARS REMAINING IN THE DEBTOR'S WORK LIFE TO ALLOW REPAYMENT
- (9) AGE OR OTHER FACTORS THAT PREVENT RETRAINING OR RELOCATION THAT WOULD FACILITATE REPAYMENT
- (10) LACK OF ASSETS TO REPAY THE LOANS [WHETHER EXEMPT OR NOT]
- (11) POTENTIALLY INCREASING EXPENSES THAT OUTWEIGH POTENTIAL APPRECIATION IN THE VALUE OF THE DEBTOR'S ASSETS AND/OR LIKELY INCREASES IN THE DEBTOR'S INCOME
- (12) THE LACK OF BETTER FINANCIAL OPTIONS ELSEWHERE



LACK OF OR SEVERELY LIMITED EDUCATION; POOR QUALITY OF EDUCATION

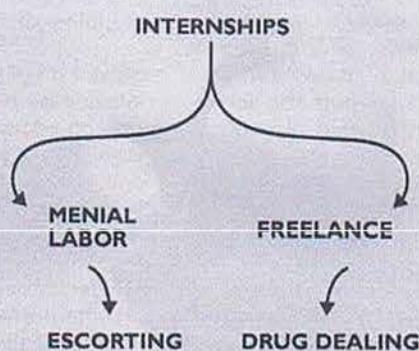
Virtually all student debtors have received an education of some kind. Nevertheless, merely possessing a degree does not prevent debtors from arguing that an inferior education makes them unemployable in today's job market.

SPECIAL EDUCATION

Most students emerge from college without any measurable improvement in the skills necessary for success in the workforce. In one recent study, two social scientists followed 2,300



6



UNDEREMPLOYMENT

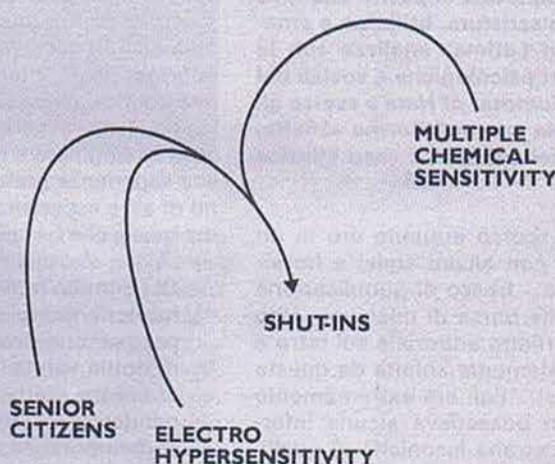
Underemployment can describe a person who either doesn't have enough hours in their workweek or is employed in a job far below his or her skill level (e.g. a barista with a PhD). Because the labor market has been weak for several years, underemployment is one of the more commonly cited criteria during "hopelessness" proceedings.

The hazy zone between destitution and full-employment is mostly populated by low-end service jobs. Other options exist, though, which compensate for low pay with other lifestyle advantages.

23



9



AGE OR OTHER FACTORS THAT PREVENT RETRAINING OR RELOCATION THAT WOULD FACILITATE REPAYMENT

Elderly debtors who want the Department of Education to stop garnishing their Social Security checks can use their age as a rationale for discharge. Lying about your age can be tricky, given the amount of documentation required by the court.

37

IT'S VERY SAD, REALLY: ART WRITING, ORPHANING, MIGRATION OF THE HUMANITIES AND (NO) INFORMATION

Quinn Latimer in conversazione con Chris Kraus



Prima di dedicarsi completamente alla produzione letteraria e all'insegnamento, Chris Kraus è stata giornalista, membro di The Artists Project di New York e filmmaker legata al mondo dell'arte: una consapevolezza, quella del contesto artistico, che unita a un'acuta e spietata capacità analitica hanno informato la sua scrittura, brillante e amaramente ironica. Quinn Latimer analizza con la scrittrice le implicazioni psicologiche e sociali del suo recente romanzo *Summer of Hate* e scorre gli aspetti più salienti della sua multiforme attività, fra cui la fondazione della rivista e casa editrice *Semiotext(e)*.

Quinn Latimer: Lo scorso autunno ero in un ristorante a Zurigo con alcuni amici e ho visto *Summer of Hate* – fresco di pubblicazione – spuntare fuori dalla borsa di qualcuno. L'ho preso, ho letto il soffietto editoriale sul retro e sono stata immediatamente colpita da questa frase (che parafraso): "Egli era estremamente intelligente ma non possedeva alcuna informazione". Adoro la strana laconicità di quella frase, ma anche l'idea e il modo in cui suona l'espressione: "alcuna informazione". Mi ha ricordato i nomi dei (già retrogradi) gruppi punk che ho visto crescere nel sud della California, la loro ruvidezza e ostilità. Alcuni mesi più tardi, dopo aver letto il romanzo, quella frase mi è rimasta in mente e mi chiedo quale ne sia il motivo. Gran parte dell'arte visiva che mi circonda si preoccupa dell'accesso all'informazione e della sua circolazione. La rete di contatti, i circuiti, la ricezione, la partecipazione, la collaborazione: tutto ciò è estenuante – e spesso insoddisfacente. E, credo, questa vacuità cosmopolita abbia molto a che vedere con il ceto sociale e con i privilegi. Nella tua formulazione, poi, l'idea di "mancanza d'informazione" può sostituire quello sfinimento, quella frustrazione, quel privilegio. Potrebbe quasi essere una dichiarazione politica di resistenza. Quali sono le tue considerazioni a riguardo? Il tuo libro pone l'esperienza della tua protagonista femminile, una produttrice culturale privilegiata delusa dal suo stesso contesto, in contrasto con quella del suo amante, un riflessivo operaio ex-pregiudicato, soggetto della frase che mi è piaciuta così tanto.

Chris Kraus: La gente intende cose completamente differenti con il termine "informazione". Il tipo d'informazioni di cui parli sembra un flusso di dati – informazioni disincarnate che non hanno relazione ad alcuna continuità o esperienza. Ma per gli Gnostici del Terzo secolo, "l'informazione" era un tipo di memoria storica interpersonale. In *Summer of Hate*, quando Catt osserva che Paul non possiede "alcuna informazione", intende dire che egli non possiede una politica, o una cultura – nessun modo di vedere la sua stessa esperienza diversamente che da qualcosa di singolare e unico. E lei è tutto l'opposto. Le sue esperienze preferite sono quelle che le ricordano di altre esperienze, non necessariamente le sue, ma quelle che ha sperimentato attraverso la cultura.

QL: È molto interessante. Non solo come l'informazione possa significare cose tanto differenti per persone diverse, ma anche come ciascuno di noi la valuta. Credo che il tipo d'informazioni cui mi riferisco – il tipo da cui sembrano dipendere così tante attività del sistema dell'arte contemporanea, in quanto contesto e in quanto infrastruttura – sia, in realtà, l'opposto dell'"informazione disincarnata" che descrivi. In realtà, l'informazione cui sto pensando sembra completamente dipendente dall'esperienza e dall'azione all'interno della comunità artistica – a discapito della privacy e della profondità dell'esperienza. L'informazione diventa semplicemente l'insulso scambio di contatti, diversamente da qualcosa di più materiale. Quindi non intendo esaltare l'unicità o la mancanza di connessione a qualcosa di più ampio in cui posizionare l'esperienza del singolo, come nel caso del tuo personaggio Paul, ma trovo che ci sia qualcosa d'interessante da notare. Si tratta dell'attuale tendenza a privilegiare la partecipazione, la collaborazione e lo scambio di contatti rispetto all'autonomia e all'unicità della privacy, che in realtà suona come qualcosa di poco genuino, particolarmente nel mercato dell'arte, dal momento che la reale partecipazione è, di fatto, irraggiungibile.

CK: Sì, esattamente – la vera partecipazione in queste situazioni è irraggiungibile! Sembra che tu alluda a determinati gruppi o progetti di pratiche partecipative o sociali che non possono realizzare ciò che

sostengono. Non puoi "creare una comunità", e alla fine questi progetti circoleranno nel mondo dell'arte pur avendo ancora bisogno di essere spiegati, in qualche modo, come gesti poetici. John Kelsey ha descritto molto bene questo fatto nel suo saggio apparso su *Artforum* lo scorso autunno. Ricordando l'estetica relazionale degli anni Novanta, ha scritto: "La comunità si proponeva come medium in sé, proprio nello stesso momento in cui si rivelava aperta a dislocamenti cui non sarebbe mai potuta sopravvivere". E proseguiva: "La mutazione dell'artista continua a seguire la sua logica irrevocabile finché finalmente non arriviamo alla figura completamente connessa, completamente precaria, anfetaminica, maniaco depressiva, post- o iper-relazionale che è più collegata che mai, ma che tra breve mostrerà segni di panico o disgusto nei confronti di una velocità di connessione che non è più possibile scegliere o a cui non è più possibile sfuggire". Sono completamente d'accordo con queste considerazioni.

QL: Ma credi che questa figura d'artista contemporaneo archetipico cui Kelsey allude sia, in realtà, terrorizzato o disgustato dal suo stato di connessione estrema e iper-relazionalità? O non ne sia piuttosto compiaciuto? Sembra, a volte, trattarsi di una partecipazione maniacale, gioiosa o d'una inquietudine automatica e totalmente oscura...

CK: Sì, credo che dipenda dall'individuo. È difficile per me credere che la gente aderisca allegramente a questa situazione da "open office" – dove non hai neppure una scrivania, ancor meno una porta. Io la troverei insopportabile.

QL: Essendo un'autrice che spesso presenta il suo lavoro nel contesto dell'arte contemporanea, mi chiedo che cosa tu – regista e scrittrice che ha presentato per lungo tempo i propri lavori all'interno di questo contesto – pensi ci sia di guadagnato dalla migrazione di così tanti medium disparati nell'arena delle arti visive. Come pensi cambino media non tradizionalmente legati al contesto dell'arte contemporanea – film, letteratura, filosofia – quando presentati all'interno del suo contesto, e quale credi sia il motivo per cui così tanti scrittori, registi, e filosofi, fra gli altri,

sì ritrovino a lavorare qui? Qual è l'incentivo, il profitto? (Voglio sottolineare l'ironia dell'uso di questi termini monetari, particolarmente per gli scrittori del mondo dell'arte, che non vedono alcun reale profitto). Credi che si tratti, o meno, di qualcosa di nuovo? Forse il risultato delle attuali condizioni d'impoverimento dei mondi più definiti di altre forme creative? Perché una scrittrice, come te, potrebbe scegliere di operare in questo contesto?

CK: Sebbene non mi occupi più di regia da lungo tempo – ho prodotto il mio ultimo film, *Gravity and Grace*, nel 1996, prima d'iniziare a scrivere – è ironico che gli spettatori che bramavo quando quei film sono stati realizzati siano arrivati due decenni dopo, nel mondo dell'arte. Ma questa mia esperienza non è esattamente ciò cui mi riferivo in *Where Art Belongs* e in *Kelly Lake Store*, dove ho scritto riguardo alla migrazione del film indipendente e del documentario nel mondo dell'arte. I canali distributivi per questi tipi di film non esistono più. Dal momento che l'industria culturale diviene sempre più egemone, promuovendo, durante ciascuna stagione, unicamente determinati film o gruppi musicali o libri, qualsiasi tipo di disciplina è migrata nel mondo dell'arte. Il che è un bene, perché c'è estrema necessità dell'esistenza di una cultura variegata, ma in altro in un altro senso è un male, perché l'oggetto stesso perde parte della sua autonomia e del suo potere. Il film di Bernadette Corporation *Get Rid of Yourself*, per esempio, ha funzionato bene nel mondo dell'arte, ma avrebbe potuto ugualmente – e in maniera diversa – funzionare come "cinema" se fosse stato fatto dieci o vent'anni fa. Il lavoro che Sylvère Lotringer, Hedi El Kholti e io facciamo con *Semiotext(e)* è stato un modo di proporre diverse tradizioni, stili di vita, che sono filosoficamente e esteticamente coerenti ma che esistono al di fuori delle tendenze dominanti. E, certamente, gran parte del nostro pubblico è quello dell'arte.

QL: Potresti spiegarmi meglio quali sono alcune di quelle diverse tradizioni e stili di vita che tu specificamente e forse tu, Lotringer ed El Kholti collettivamente, avete proposto con *Semiotext(e)*?

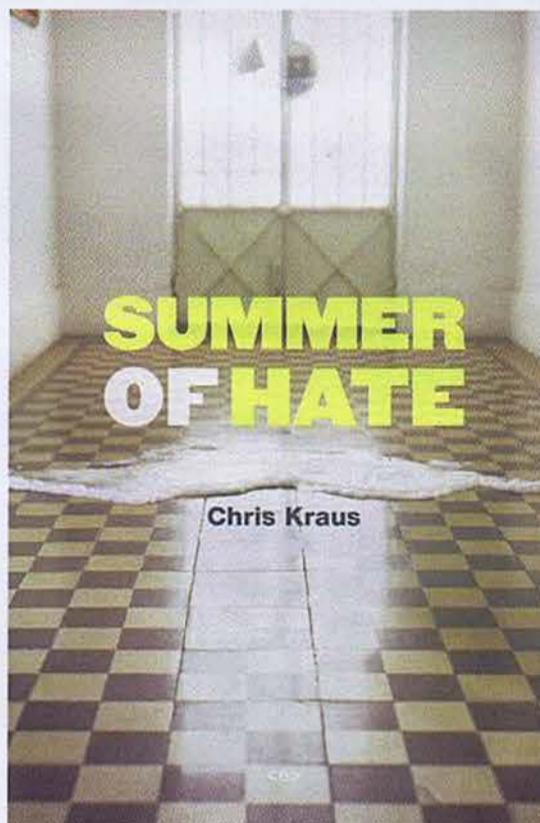
CK: Certamente. Ma prima di tutto, *Semiotext(e)* non si è mai definito come un collettivo. Sylvère è stato molto chiaro su questo punto quando iniziammo *Semiotext(e)* a metà degli anni Settanta, e questo è probabilmente il motivo per cui è sopravvissuto per così tanto tempo. Semiotexte è una casa editrice indipendente, diretta da tre persone. E i progetti attraggono altri collaboratori. Se scorri la lista negli anni, abbiamo pubblicato dozzine di titoli. E, in un certo senso, tutti – da Burroughs a Baudrillard a Foucault e Firestone, Myles e Von Schlegell a Wojnarowicz, Arcade, Michelle Tea, Abdellah Taia, Bifo e Tony Duvert – propongono differenti stili di vita. Intendo dire, che quello è, più o meno, il nostro criterio. Si tratta di una lista molto selezionata. Non pubblichiamo un libro a meno che perlomeno uno di noi non lo trovi un testo fondamentale. Hedi El Kholti edita anche la rivista *Animal Shelter*. Finora ciascuno dei numeri della rivista è un sottile manifesto, non di un programma particolare, ma dei desideri e delle tendenze che sembrano presenti fra gruppi eterogenei di persone.

QL: *Summer of Hate* sembra esplorare diversi stili di vita negli Stati Uniti, sebbene questi ultimi non siano necessariamente scelti, ma dettati dalla classe economica e dalle circostanze del singolo. Il denaro – la sua mancanza o la sua capacità di motivare – sembra, in realtà, essere un sottotesto di molti dei suoi scritti. Nel mondo dell'arte, si parla di denaro solo nel contesto del mercato o dei più alti livelli economici. Il sistema classista, in quanto tale, e i suoi gradini più bassi, sui quali permangono molti di noi, sono spesso ignorati – sebbene raramente da te. Come credi che altri nel mondo dell'arte dovrebbero occuparsi di ciò? Ho notato il tuo interesse per il pamphlet sul debito di Sean Monahan e Chris Glazek e per il progetto di Thomas Gorney's *Rolling Jubilee*...

CK: Sto scrivendo un testo sul lavoro di Jason Rhoades per una retrospettiva all'ICA di Filadelfia, e sono sinceramente colpita dall'ampiezza della sua cultura e da ciò che lo ha influenzato. In realtà, sto tenendo fila delle sue influenze, e uno dei suoi film preferiti è stato *Car Wash*, che ho visto proprio questa settimana; è un film sulla cultura sottoproletaria, vista non alla maniera ipocrita di un estraneo, ma piena

di umorismo sugli stereotipi razziali, di classe, ecc. Voglio dire, nessuno dovrebbe fare qualcosa nell'arte, ma è un'iniezione di novità quando alcune persone provenienti da contesti "altri", rispetto a quelli dell'alta società o della borghesia, vi scivolano all'interno. È parte del carisma del lavoro di Mike Kelley. E anche di Julie Becker – che è una contemporanea di Jason Rhoades. In realtà qualsiasi lavoro si presta alla reale osservazione e guarda fuori dalla bolla...

QL: In *Art Writing*, un tuo recente saggio inedito che mi hai spedito alcuni mesi fa, ti sei chiesta: "Come si può scrivere di arte visiva che non sia veramente visiva? Credo che ci sia un'analogia qui: la forma nota come "scrittura d'arte" – una forma che, perlomeno come rappresentata da programmi di laurea accreditati, è metastatizzata negli ultimi anni – potrebbe essere per la "critica d'arte" ciò che questi progetti partecipativi o para-artistici sono per le opere d'arte materiali. O (...) potrebbe essere che questo stesso tipo di scrittura (...) sia un'altra forma di studio umanistico reso orfano che è migrato nel sempre più ampio reame del 'mondo dell'arte'". M'interessa questa solitudine e migrazione di varie forme di studi umanistici. Come credi che l'idea e la pratica degli "studi umanistici" cambi quando accede al reame dell'arte contemporanea?



CK: In realtà è molto triste. Come Foucault insegnato in un programma di laurea da qualcuno la cui intera competenza è stata quella di averlo intervistato in un'occasione! Tutte queste discipline sono state drasticamente ridotte e semplificate. Per esempio nel modo in cui le università hanno unito dipartimenti autonomi di linguistica in un unico blocco, "Lingua e Letteratura". D'altro canto, il mondo dell'arte è stato molto ospitale nei riguardi di forme meno commerciali di narrativa, musica, film e cultura in generale. E anche nei riguardi dell'attivismo politico. Sembra che questo combaci con qualcosa che hai sostenuto riguardo a questo tipo di "vacuo networking" – quando ogni cosa è gettata nello stesso calderone, queste forme e attività perdono parte del loro potere. È un vero problema, ma non necessariamente la fine della storia. Nello stesso saggio, descrivi i modi in cui il pamphlet di Sean Monahan e Chris Glazek e il progetto *Rolling Jubilee* di Thomas Gokey abbiano trovato un modo di capitalizzare questa situazione o di lavorarvi efficacemente. L'obiettivo di *Rolling Jubilee* è di acquistare 9 milioni di prestito studentesco rateizzato e di debito sanitario per 500mila dollari e cancellarli. Progetti come questi circolano all'interno del mondo dell'arte, ma lavorano nello stesso modo degli attivisti controculturali degli anni Sessanta e Settanta. Il problema non consiste nel modo in cui evitare o gestire il debito, ma nel rivelare l'intera struttura del sistema di debito, liberare le persone dal senso di colpa individuale e della vergogna che ad esso è associata.

QL: Mi piace un dettaglio che hai puntualizzato nello stesso saggio riguardo al fatto che quando

un'opera d'arte contemporanea atipica, un film o un libro, entra nel mondo dell'arte, essa "diviene non tanto un atto autonomo – un oggetto gettato nel calderone culturale – quanto un artefatto, un prodotto brandizzato, visto attraverso la carriera dell'artista". È vero: nel mondo dell'arte, l'importanza è spesso attribuita al corpus dell'opera o alla pratica dell'artista, mentre in altre industrie creative, ciascun lavoro è trattato come qualcosa di unico che può avere successo o fallire, influenzando un'intera carriera. Quindi il mondo dell'arte può apparire come un rifugio creativo, dove le idee, non solamente le opere, hanno continuità e risonanza. Tuttavia il rovescio della medaglia è la questione preoccupante che poni: "Perché i giovani s'iscrivono a un programma di studi artistici per diventare insegnanti, traduttori, scrittori, archivisti, e proprietari di piccole imprese? Chiaramente, il motivo è che queste attività sono diventate così degradate e insignificanti all'interno della cultura che la loro unica possibilità di apparire è all'interno del contesto, codificato e tuttavia infinitamente malleabile, dell'arte contemporanea". Cosa intendi con "apparire"? L'"apparenza" egualizza la "performance" in questo caso? Uno studente che s'iscrive alla scuola d'arte per scrivere un romanzo assume l'aspetto di un performer, di qualcuno che performa questo ruolo di "scrittore"? E quale diversità produce nell'opera finita?

CK: Potresti aver ragione. Tuttavia, alcuni dei romanzi che ho letto nelle scuole e negli istituti d'arte sono veramente... romanzi. Tom McCarthy ha iniziato la sua carriera nel mondo dell'arte, soprattutto perché non aveva ancora trovato una nicchia nel mondo letterario, che era diventato sempre più conservatore e pedante. Ciò che contraddistingue il mondo dell'arte è la presenza di un pubblico molto ricettivo e altamente aggiornato. È come se tutta l'intelligenza vi sia migrata. Non esiste più una controcultura identificabile, ma c'è un mondo dell'arte. Qualcuno che è spinto a fare qualcosa come tutoraggio letterario, educazione aperta, traduzione... Se dietro quel desiderio si cela un ideale, o una visione più ampia, il mondo dell'arte è diventato il contesto della sua ricezione. Andare a lavorare per un non-profit sarebbe socialmente e intellettualmente un suicidio! È un fenomeno curioso... Mentre l'"egemonia dell'impero" si espande e annichilisce così tante forme di vita culturale, il mondo dell'arte diviene più elastico e porta a termine il lavoro.

Summer of Hate, Semiotext(e),
The Mit Press, Cambridge, 2012

Opposite – Kristin Seth as Gravity in *Gravity & Grace* (1996)