

MOUSSE 52
TALKING ABOUT

FORGET ABOUT THE MIDDLE CLASS

BY CHUS MARTÍNEZ



Emily Roysdon, *untitled (paper costume)*, 2015, "Comedy of Margin Theatre" installation view at Secession, Vienna, 2015. Courtesy: Secession, Vienna. Photo: Iris Ranzinger

Chus Martínez on the end of the alphabet as a privileged tool to describe the world. The curator proposes overcoming the book metaphor in exhibition-making to return to experimental means of production and forget about the middle class as the universal recipient of cultural agendas. Furthermore, Martínez explains the emergence of the “metabolic age”: where changes ensue in an osmotic, rather than a conscious fashion.

In 1988 the philosopher Vilém Flusser visited the European Media Art Festival in Osnabrück, Germany. He gave an interesting interview for the occasion, in which he told simply how words could not describe the world any more. He explained how the alphabet was not only a radical invention that—more than 3,500 years ago—provided a code to describe reality; it was also the genesis of our notion of “historical time”. The line of the text and the timeline came to be analogous, and over centuries the logic of reading became the logic of a sequence of events.

We are today, said Flusser, in a revolution of thinking and communication, since neither text nor image alone can sufficiently describe reality. The “new” reality, or time, so to speak, needs a language that measures as well as maps, describes as well as depicts. There is no single language, discipline, or realm of knowledge that can alone handle the task of dealing with the world. Information technologies, he continued, have tried for years to produce synthetic codes that help us to define the tools of the near future.

Singularity and Exhibition History

In accordance with Flusser, I would say that one of the main tasks of education today is to teach the nature of this new time, and to develop the capacity to grasp its multiplication of synthetic realities. In the interview, Flusser mentioned very few positive examples by which formulate a “good practice” of such an education, and therefore address the complex architecture of today’s forms of knowledge.

If there is a structure that has been dealing with practice and production, on the one hand, and an intense respect for the line and historical time, on the other, it is exhibition making. Within the spatial parameters of the white cube, one could say that the exhibition is designed as a book. And, as Flusser further mentions, it is the book we need to leave behind—that is, the linearity of art’s presentation and explanation, its inside/outside logic. This is of course a very difficult task, one that demands a completely new trust both in ways of making as well as in the discovery and performance of space under these different premises. The current interest in different types of exhibitions—from fair presentations to the innumerable postures of art inside and outside the frames of institutions to exhibitions of science and natural history—reflects a need unfulfilled to figure out how to de-formalize the production, presentation, and reception of art. More than an “after form”, our time demands a graspable method for an “un-form”. It is known that we need to collapse the core premise of “aesthetics”: the distance that separates art from institutions, viewers, and artists themselves. However, this implies a nearness, or an unprecedented fusion, of substances that have been apart for so long that

it would demand new organs—that is, a whole new theory of the relevance of senses in an epistemology to come. It is for this reason that **I believe in both a return to experimental conditions as well as an abandonment of the middle class as the universal receiver of our acts.** The first is easy to name yet very difficult to put in place because we are more interested in defining the steps that lead to results than the educts, the forces that motivate the experiment and make it possible. I think the campus should be the place for the continuous effort that creates these experimental conditions. And I am also positive that “presenting” on campus—curating, if you will—with all its cuteness and horrors and rigor and humility, is the right way to challenge the “book” presentation. Facing the hybrid is a great first step toward change.

The second premise—the abandonment of the middle class—is a little bit more polemic, yet even more necessary, than the first. Do not understand abandonment as disregard, or a lack of love. Rather the contrary: it is the heavy weight that democracy has placed on the “middle”, on the citizens, that we need to lighten. This implies the development of projects that actively look after a different kind of relationship between society and art than one of legitimation. Lately I have been thinking about two possible methods that could be put in place. One is to more actively use the labs, campuses, and centers that serve the society with no expectation of direct consensus between an activity and its reception. The second is to develop projects with artists and cultural agents who will use the given structures to work together with the youth

and children who also form the social. One radical way of un-forming our inherited institutional structures will be to challenge them with radically different uses, and to inhabit them with working methods that are unprecedented but that may turn our models of exhibiting and participating in the production of culture into a more productive ground.

Metabolic Condition

In recent years I have been interested in recuperating the work of the Argentinian artist Federico Manuel Peralta Ramos as a way of addressing, through the practice of an artist, the transition to what I call “metabolic age”. **The metabolic principle is lately what guides not only the way I understand research, but also my working method aimed at exploring ways of placing the exercise—that is, the practice of knowledge—at the core of the curricula, of our aims.**

Peralta Ramos was one of the most prominent figures of his generation. He was not only recognized in Argentina, where he was from, but was also the first in the whole continent to receive a Rockefeller research scholarship distinction. At the peak of his career in 1965, however, he stopped being the artist society would recognize as such. Stating that he wanted to be a “piece of atmosphere” (a cloud), he initiated a strange life on television performing and addressing the nation that made him an incredibly famous persona, but erased him as an artist. His last piece, a gigantic egg entitled *We, the Outsiders*, marked this trespassing zone. In an exhibition I recently did in Buenos Aires (September 2015—February 2016), I proposed not only to reconstruct the egg, but to put forward the piece as the origin of the Internet, and therefore a source for all the synthetic digital/analog art practices that have arisen in the last decades.

It seems impossible to justify using Peralta Ramos’s egg to explain the birth of the Internet and new media. “Egg” is my personal nickname for a work that has been close to me for a number of years. Produced in 1965 in the context of an exhibition at the Instituto Torcuato Di Tella, the work is considered the outer boundary of Federico Manuel Peralta Ramos’s career, even if that is not really true and he continued to produce work afterward. But our interest in “reality” is partial, which is why I can say that, for me, this work is the beginning of the Internet. Yes, that’s exactly what I mean; don’t get me wrong. The egg—symbol par excellence of the possibility of a private language in the Victorian age (Humpty Dumpty)—is as much the container of all (genetic) information required by life as it is the herald of a new beginning. That is why the world outside the egg is a kind of digital mermaid, half cybernetics and half idiocy. That media-idiocy mix is one of the greatest achievements of art from the second half of the twentieth century and into the present.

Regardless you will certainly think that I am distorting reality, but that process of distortion is precisely what defines research in art. **Distorting artistic, aesthetic, informative, linguistic, social, and material languages is something art does ceaselessly, without making any fuss**, even though it has enormous impact on the transformation of our senses, of our way of perceiving, and, therefore, of thinking. This “distortion” is organic, not formal. That is why I speak of a metabolic age, a time—our time—when modern ways of ordering time and its production are becoming a thing of the past as we delve into a world where changes ensue in an osmotic, rather than a conscious, fashion. A world marked by a sense of absorption that will bring an end to dual systems such as before/after, center/periphery, man/woman, human/natural...

Are we ready? This is my personal invocation to all those artists who, very early on, understood that we will change through contact, not through consciousness.

Contact: The Importance of the Continuous Exercise

Synthetic reality or singularity, it is the same. Both name this condition of transformation in our current epistemological fields and the possibility of identifying art as a practice that is trained in the hybrid, already, that is keen on finding a method to turn distraction into a way of knowing.

If Peralta Ramos represents an old artist who is being reintroduced not for the sake of correcting art historical memory, but as a way to force the coexistence of historical times, the avant-garde language of the experiment and the singularity rules of today’s art practice, then the filmmaker Albert Serra represents an interesting reversal of the game. I started to work with Serra after seeing his *Honor de Cavallería* (Knights’ Honor, 2006). He said in our first meeting that there was no need for him to produce any new scripts, as all the scripts he could dream of were written already; only the possibilities of relating them to people and to cinema had not been exhausted. Serra, like some other filmmakers, never worked with professional actors, but he never quite worked with friends, either. In *Honor de Cavallería* he proposed to film *Don Quixote*, the great work of Spanish literature, in his hometown of Banyoles (north of Cataluña). Since very few there speak Spanish, he decided not to disrupt the text with a translation read by the actors (the villagers of Banyoles), but to film almost all the passages where Cervantes masterfully describes the many ways in which Don Quixote and Sancho Panza contemplate nature and encounter others, from animals to landscapes. In honor of the truth, I found that proposal radical and possessed by propositional energy, since we have so few examples of both, honoring the logic of the text, discovering anew the idea of the “classic” and finding a method to avoid, as in a hyperlink reading of Don Quixote to follow the “text.” Albert Serra has created not only an incredible film, but, for the first time, an image of the intersection between the mechanical image—cinema—and the new space and reading logic of Internet—the singular. It is not that you see robots or computers or that the film illustrates the critical cultural conditions of media today. No. It goes much beyond this; it inhabits the space produced in a classic text with a space we all experience every day, the space of the multiple millions of mutes that occurs between the jumps from one link to another.

Singularity in the films of Albert Serra is a substance that emerges, not a subject depicted. Serra, like Peralta Ramos—the two I choose here to use as examples of this new face of culture—produce a work that is more metabolic than modern. The work revolves around the radically changed nature of the new relationships of non-otherness we have established with things, with nature, and with technology. Singularity, like metabolism, offers us—as notions—much more than just a sci-fi sort of name for the future of the old modern human-machine relationship. These concepts are there to remind us of the many ways in which rational awareness and human logic have been transcended. We are living in a period of transition, wherein the old differentiation of functions between human and nonhuman is being questioned on many levels. We are beginning to discover new compatibilities that are forcing us to embrace the problems of evolution under new parameters. And the work we have ahead as curators, as cultural agents, as artists, is to deal with producing a “body” with organs for this revolution in knowing, a skin capable of sensing a future that has not yet arrived.

The Embrace

And so, historically, a demand for autonomy and separation was posed: “the idea that art has its own sphere demarcated from other human activities and determines its own principles or rules. Art cannot be replaced by other activities without loss. Aesthetic experience should be explained by aesthetic terms or attributes, and art should be valued by itself alone. The idea is intended to protect art from being assimilated to scientific, religious, or moral functions



Emily Roysdon, *untitled*, 2015, "Comedy of Margin Theatre" installation view at Secession, Vienna, 2015.
Courtesy: Secession, Vienna. Photo: Iris Ranzinger



Albert Serra, *Singularity* (still), 2015.
Courtesy: Albert Serra



Albert Serra, *Honour of the Knights* (still), 2006.
Courtesy: Andergraun Films, Barcelona. Photo: Román Yñán

and to insist that art has a different domain from science and morality.”¹ This definition exposes a cognitive demand, a demand that serves as the basis for judgment. For Michel Serres, before language, and even before the word, there was noise: a “background noise, which precedes all signals and is an obstacle to their perception.”² This noise, against which previous philosophies have blocked their ears, is both the very possibility of language and also its interference; it is the polyphonic sound of the universe that “the intense sound of language prevents us from hearing.”³ He continues: “What is mathematics if not a language that assures perfect communication free of noise?”⁴ In other words, in order for these diverse systems of coding to be legible to one another, the philosopher must establish pathways of communication between this network of systems. The philosopher’s work is to understand communication itself as an enactment of the turbulent relationship between contingent pockets or figures of order, and the swirling disorder that is its grounding world. Serres writes that “noise is the basic element of the software of all our logic, or it is to the logos what matter used to be to form.”⁵ Communication only emerges from background noise, from signs differentiated from an infinite cacophony of other signs and from the static that refuses to be read as a sign at all. And it is the analysis of these flows and thrusts, the prepositions that link together these turbulent systems, that makes up Serres’s project to construct “a decent philosophy of the object.”⁶

- 1 Nicholas Bunnin and Yiyuan Yu, “Aesthetic Autonomy,” in *The Blackwell Dictionary of Modern Philosophy* (Malden, MA: Blackwell Publishing, 2004), 15.
- 2 Michel Serres with Bruno Latour, *Conversations on Science, Culture, and Time*, trans. Roxanne Lapidus (Ann Arbor, MI: University of Michigan Press, 1995), 193.
- 3 Ivi.
- 4 Ivi.
- 5 Michel Serres, *Genesis*, trans. Geneviève James and James Nielson (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1997), 7.
- 6 Laura Salisbury, Michel Serres: “Science, Fiction, and the Shape of Relation,” *Science Fiction Studies* 31, n. 98, March 2006.

In his book *Les cinq sens* (The Five Senses), Serres demonstrates that sensory embodiment makes it impossible to free oneself from the world’s entangled networks: the multiple spaces and times traced by the circulation of objects. One can never stand either in front of or outside the world. This thought, however, is very difficult to convey. Serres rejects analytic philosophy, which he identifies with the critical school. But he also distances himself from writers such as Michel Foucault and Gilles Deleuze. His thought operates within a fascinating refusal of language. Part of this refusal is a turning away from the discourse of phenomenology, which traces its lineage from the post-structuralism of Jacques Derrida through Martin Heidegger’s fundamental ontology and up through Edmund Husserl. Serres tells Latour that the “return to things” always runs up against the barrier of logic within philosophy; phenomenology, in particular, always filters sensory experience through structures of language. He refuses this “agreement” on which language relies, an agreement that petrifies objects and prevents the chaos caused by the senses. In place of this refusal, the embodied subject is shown to feel, think, and construct itself through the already-multiple effects of information dispersed and condensed as well as the centripetal and centrifugal forces that make both center and periphery impossible to locate. These forces and processes are the sensory body’s work of self-making and self-transformation.

Revolution Will Be Innocent

What is my point? Simply that we have come to the limit of our language and need to switch to another in order to test a different logic—that is, to absorb and transform, to transfer, to convey, to understand life from the inside, to make things into their radical other through a process of total acceptance. This acceptance is a very difficult exercise into the unknown, one that only practice and praxis can unfold for us. Therefore the first step is to acknowledge that after the critical age we need a stage in which a new innocence would be at play, a new type of exposure that will transform it into its radical other in order to discover together a new intelligence in all the realms of art and culture and, hopefully, a new sense of possibility for life.

Chus Martínez has a background in philosophy and art history. Currently she is the Head of the Institute of Art of the FHNW Academy of Arts and Design in Basel, Switzerland. Before she was the Chief Curator at El Museo Del Barrio, New York. She was dOCUMENTA (13) Head of Department, and Member of Core Agent Group. Previously she was Chief Curator at MACBA, Barcelona (2008 to 2011), Director of the Frankfurter Kunstverein (2005–08) and Artistic Director of Sala Rekalde, Bilbao (2002–05).



Emily Roysdon, *untitled (grid costume)*, 2015; floor: *Theatre of Unsolved Problems*, 2015, designed with Minna Sakaria & Caroline Dahl / Summer Studio, "Comedy of Margin Theatre" installation view at Secession, Vienna, 2015. Courtesy: Secession, Vienna. Photo: Iris Ranzinger

La curatrice Chus Martínez propone la fine del libro come metafora per la produzione di mostre e il declino della classe media come ricevente universale delle produzioni culturali. Martínez, inoltre, spiega l'emergenza dell'“età metabolica” in cui i cambiamenti sono assicurati da principi osmotici, più che da sforzi consapevoli.

Nel 1988, il filosofo Vilém Flusser partecipò allo European Media Art Festival di Osnabrück, in Germania. In quell'occasione affermò che le parole non sono più in grado di descrivere il mondo. Spiegò che l'alfabeto è un'invenzione che ha fornito – più di 3500 anni fa – un codice per descrivere la realtà e ha dato vita al concetto di “tempo storico”. L'idea dello scorrere del tempo si formò per analogia allo scorrimento del testo, e nell'arco dei secoli, la logica della lettura divenne la percezione del susseguirsi degli eventi. Ci siamo trovati, sostiene Flusser, nel mezzo di una rivoluzione del pensiero. La “nuova realtà” – o il nuovo tempo – aveva bisogno di un linguaggio capace di misurare e di stabilire una corrispondenza, di descrivere e rappresentare. Non c'è un solo linguaggio, una sola disciplina o ambito di conoscenza che, da solo, può mettersi in relazione con il mondo. Le tecnologie dell'informazione, secondo il filosofo, hanno cercato di inventare codici sintetici per aiutarci a definire gli strumenti del futuro prossimo.

Singularità e storia della mostra

In linea con le idee di Flusser, credo che un compito fondamentale dell'istruzione sia mostrare la natura di questo nuovo tempo e cogliere il moltiplicarsi delle nuove realtà sintetiche. Nel corso dell'intervista, Flusser citò pochi esempi per formulare una “buona pratica” per un sistema educativo adeguato e, di conseguenza, per affrontare la complessa architettura delle forme del sapere contemporaneo.

Se c'è un ambito che tocca pratica e produzione e, contemporaneamente, ha un grande rispetto per la linearità del tempo storico, è proprio l'allestimento di mostre. Potremmo dire che, nel *white cube*, la mostra sia progettata come un libro. Come dice Flusser, dobbiamo lasciarci alle spalle la metafora del libro: ovvero la linearità della presentazione e della spiegazione dell'arte, la sua logica interno/esterno. Si tratta, com'è naturale, di un compito molto difficile, che richiede una fiducia completamente nuova nelle mostre, nella scoperta e nella performance dello spazio. L'interesse nei confronti delle mostre – dalle presentazioni fieristiche alle innumerevoli possibilità dentro e fuori dalle istituzioni, fino alle mostre scientifiche e di storia naturale – riflette un bisogno di capire come “de-formalizzare” la produzione, la presentazione e la ricezione di arte. Più che un “post-forma”, il tempo in cui viviamo esige un metodo comprensibile di “non-forma”. È risaputo che dobbiamo demolire il presupposto centrale dell'“estetica”: la distanza che separa l'arte dalle istituzioni, dagli spettatori e dagli artisti stessi. Questo, tuttavia, implica una vicinanza, o una fusione senza precedenti di sostanze separate da tanto tempo e che richiedono nuovi organi: una teoria dei sensi, un'epistemologia a venire. È per questo motivo che abbiamo bisogno di condizioni sperimentali di produzione e di rifiutare di rivolgere le nostre azioni alla classe media. Il primo punto è facile da descrivere, ma difficile da mettere in pratica, perché siamo più interessati ai risultati che alle forze sottostanti che stimolano i cambiamenti e li rendono possibili. Credo che l'ambito accademico sia il luogo privilegiato per tali condizioni sperimentali. Sono inoltre convinta che “presentare” in ambito accademico – “curare”, se preferite – sia il giusto modo per sfidare l'idea

“libresca” di mostra. Abbracciare uno stato ibrido è un ottimo primo passo verso il cambiamento.

Il secondo presupposto – l'abbandono della classe media – è un passo più problematico, eppure più necessario del primo. Non bisogna interpretare questo abbandono come disprezzo o mancanza di affetto, al contrario: dobbiamo alleviare il peso che si è depositato sul “medio” nel tempo. Questo implica una relazione tra società e arte che non sia di legittimazione. Ultimamente ho riflettuto su due metodi: il primo consiste nell'usare, in modo più attivo, laboratori e ambiti accademici senza aspettarsi una corrispondenza diretta tra attività e ricezione. Il secondo metodo prevede lo sviluppo di progetti con artisti che userebbero le strutture per lavorare con giovani e bambini.

La condizione metabolica

Recentemente, mi sono interessata al recupero dell'opera dell'argentino Federico Manuel Peralta Ramos come veicolo per occuparmi della transizione verso quella che chiamo “età metabolica”. Il principio “metabolico” è quello che ultimamente guida la mia ricerca, ma anche il mio lavoro, che mira a porre l'esercizio – ovvero la pratica del sapere – al centro dell'offerta formativa.

Peralta Ramos è stato uno degli artisti più rilevanti della sua generazione. Non era conosciuto solo in Argentina, suo Paese d'origine, è stato anche il primo nell'intero continente a ricevere una borsa di studio Rockefeller per la ricerca. Tuttavia nel 1965, al culmine della carriera, ha smesso di essere un artista in senso tradizionale. Dichiarando di voler diventare un “pezzo di atmosfera” (una nuvola), ha intrapreso una bizzarra carriera da performer televisivo: scelta che l'ha reso un personaggio famoso, annullandolo come artista. La sua ultima opera, un gigantesco uovo intitolato *We, the Outsiders*, ha segnato il superamento di questo confine. In una mia recente mostra a Buenos Aires (settembre 2015 – febbraio 2016), ho proposto non solo di ricostruire l'uovo, ma anche di presentare l'opera come origine di Internet e, di conseguenza, come fonte di tutte le pratiche artistiche digitali/analogiche nate negli ultimi decenni.

“Uovo” è il soprannome che ho dato all'opera che mi ha accompagnata per diversi anni. Prodotta nel 1965 per una mostra all'Istituto Torcuato Di Tella, è considerata il punto di non ritorno della carriera di Federico Manuel Peralta Ramos. Il nostro interesse per la “realtà” è parziale perciò posso dire che quest'opera segna l'inizio di Internet: l'uovo – simbolo per antonomasia della possibilità di un linguaggio privato nell'epoca vittoriana (*Humpty Dumpty*) – è tanto contenitore di tutte le informazioni (genetiche) necessarie alla vita quanto araldo per un nuovo inizio. È per questo che il mondo esterno all'uovo è una specie di sirena digitale, per metà cibernetica e per metà idiozia. La combinazione media-idiozia è una delle maggiori conquiste dell'arte dalla seconda metà del secolo scorso.

Penserete che stia distorto la realtà, ma è proprio questo processo di distorsione a definire la ricerca nell'arte. L'arte distorce incessantemente linguaggi estetici, informativi e linguistici senza suscitare scalpore malgrado abbia un impatto enorme sulla trasformazione dei nostri sensi, della nostra percezione e, quindi, del nostro pensiero. Questa “distorsione” è organica, non formale. È per questo che parlo di un'età metabolica, di un tempo – il nostro – dove la modalità con cui si ordina il tempo e la sua produzione diventa obsoleta man mano che i cambiamenti risultano da un processo più osmotico che

consapevole. Un mondo contraddistinto da un senso di assomiglianza che metterà fine ai sistemi binari prima/dopo, centro/periferia, uomo/donna, umano/naturale...

Siamo pronti? Questa è la mia invocazione a tutti quegli artisti che, con grande anticipo, hanno capito che cambieremo grazie al contatto, e non attraverso la consapevolezza.

Contatto: l'importanza dell'esercizio continuo

Realtà sintetica o singolarità: sono la stessa cosa. Entrambi i concetti definiscono la condizione di trasformazione nei nostri attuali campi epistemologici e la possibilità di identificare l'arte come una pratica già addestrata all'ibrido, che cerca un metodo per trasformare la distrazione in uno strumento di conoscenza.

Se Peralta Ramos è un artista storico reintrodotta (non per correggere la memoria dell'arte, ma come tattica per forzare la co-esistenza di epoche storiche e di regole della singolarità nelle pratiche artistiche contemporanee), il regista Albert Serra è un interessante ribaltamento di questo gioco. Ho cominciato a lavorare con Serra dopo aver visto *Honor de Cavalleria* (2006). Durante il nostro primo incontro mi disse che non sentiva il bisogno di nuove sceneggiature, poiché erano state tutte già scritte anche se non portate al cinema. Serra, come altri registi, non ha mai lavorato con attori professionisti, ma nemmeno con suoi amici. In *Honor de Cavalleria* ha proposto di girare *Don Chisciotte*, il capolavoro della letteratura spagnola, nella sua città di origine, Banyoles, nel nord della Catalogna. Dato che in quella zona in pochissimi parlano spagnolo, ha deciso di non stravolgere il testo traducendolo, ma di girare quasi tutti i passaggi in cui Cervantes descrive magistralmente i tanti modi in cui Don Chisciotte e Sancho Panza contemplano la natura e incontrano gli altri, dagli animali ai paesaggi. A onor del vero, ho trovato quella proposta radicale e pervasa da un'energia propositiva. Ci sono pochi lavori che onorano la logica del testo, riscoprono il concetto del “classico” e trovano un modo per evitare di leggere *Don Chisciotte* seguendo “la lettera”, come in un link ipertestuale. Albert Serra ha creato non solo un film incredibile ma, anche, un'immagine dell'intersezione tra il cinema e la nuova logica di lettura di Internet (il singolare). Nel film non si vedono robot o computer, né il film illustra le critiche condizioni culturali in cui oggi versano i media. Va molto oltre, popola lo spazio prodotto in un testo classico con uno spazio che tutti noi viviamo quotidianamente, lo spazio dei milioni di silenzi che si verificano nei salti da un link all'altro.

Nei film di Albert Serra, la singolarità è una sostanza che emerge, non un soggetto descritto. Serra, come Peralta Ramos – le due figure che uso in questo caso come esempi del nuovo volto della cultura – produce un'opera più metabolica che moderna. L'opera ruota attorno alla natura profondamente mutata dei nuovi rapporti di non-alterità che abbiamo instaurato con le cose, la natura e la tecnologia. La singolarità, al pari del metabolismo, ci offre – come concetti – molto più di un semplice nome fantascientifico per il futuro del moderno, ma obsoleto rapporto uomo-macchina. Tali concetti esistono per ricordarci i tanti modi in cui la consapevolezza razionale e la logica umana sono state superate. Viviamo in un periodo di transizione, in cui le differenziazioni delle funzioni tra umano e non umano sono messe in discussione su più fronti. Stiamo cominciando a scoprire nuove compatibilità che ci obbligano ad accettare i problemi dell'evoluzione secondo nuovi parametri. E il lavoro che ci attende come curatori, agenti culturali e artisti è quello di gestire la produzione di

un "corpo" dotato di organi per questa rivoluzione nel sapere, una pelle in grado di percepire un futuro di là da venire.

L'accettazione

E così, storicamente, è stata avanzata una richiesta di autonomia e separazione: "L'idea che l'arte abbia una propria sfera separata dalle altre attività umane e determini i propri principi o regole. L'arte non può essere sostituita da altre attività senza che ci sia una perdita. L'esperienza estetica e l'arte dovrebbero essere valutate solo in se stesse. L'idea è destinata a proteggere l'arte dall'assimilazione a funzioni scientifiche, religiose o morali, e a sottolineare che l'arte ha un dominio diverso dalla scienza e dalla moralità".¹ Questa definizione rivela una richiesta conoscitiva, una richiesta che funge da base del giudizio. Per Michel Serres, prima del linguaggio, e ancora prima della parola, c'era rumore: un "rumore di fondo, che precede qualsiasi segnale ed è un ostacolo alla sua percezione".² Questo rumore, contro il quale filosofie precedenti si sono tappate le orecchie, incarna la possibilità stessa del linguaggio e pure la sua interferenza; è il suono polifonico dell'universo che "l'intenso suono del linguaggio ci impedisce di udire".³ Serres continua: "Cos'è la matematica, se non un linguaggio che garantisce una comunicazione perfetta, priva di rumore?".⁴ In altre parole, affinché questi diversi sistemi di codifica siano leggibili l'uno dall'altro, il filosofo deve stabilire delle vie di comunicazione in questa rete di sistemi. Il lavoro del filosofo è quello di intendere la comunicazione stessa come un'emanazione del rapporto burrascoso tra sacche contingenti o figure retoriche dell'ordine, e il disordine vorticoso che ne costituisce il mondo d'origine. Serres scrive che "il rumore è l'aria dell'elettronico, o è per il *logos* ciò che un tempo la materia era per la forma".⁵ La comunicazione emerge solo dal rumore di fondo, da segni che si differenziano da un'infinita cacofonia di altri segni e dalla scarica statica che si rifiuta di essere letta come segno. E questa è l'analisi di tali flussi e spinte, le preposizioni che uniscono questi sistemi burrascosi, che mettono insieme il progetto di Serres di costruire "una vera filosofia dell'oggetto".⁶

Nel suo libro *Les cinq sens*, Serres dimostra che l'incarnazione sensoriale rende impossibile liberarsi dalle reti inestricabili del mondo: gli spazi e i tempi multipli tracciati dalla circolazione degli oggetti. Non si può mai stare di fronte al mondo o al di fuori di esso. Tale pensiero, tuttavia, è molto difficile da trasmettere. Serres rifiuta la filosofia analitica, che identifica con la teoria critica. Si distanzia però anche da autori come Michel Foucault e Gilles Deleuze. Il suo pensiero si muove all'interno di un affascinante rifiuto del linguaggio. Parte di tale rifiuto consiste nel respingere il discorso della fenomenologia, che discende dal post-strutturalismo di Jacques Derrida passando per l'ontologia fondamentale di Martin Heidegger a Edmund Husserl. Serres dichiara a Latour che il "ritorno alle cose" in filosofia si scontra sempre con la barriera della logica; la fenomenologia, in particolare, filtra sempre l'esperienza sensoriale attraverso le strutture del linguaggio. Serres rifiuta questo "accordo" da cui dipende il linguaggio, un accordo che fossilizza l'oggetto e previene il caos prodotto dai sensi. Al posto di tale rifiuto, il soggetto incarnato si dimostra capace di sentire, pensare e costruire se stesso attraverso gli effetti già multipli dell'informazione dispersa e condensata e le forze centripete e centrifughe che rendono il centro e la periferia impossibili da localizzare. Tali forze e tali processi sono il lavoro del corpo sensoriale per autocrearsi e autotrasformarsi.

La rivoluzione sarà innocente

Cosa voglio dire? Semplicemente che siamo giunti al limite del nostro linguaggio e che dobbiamo passare a un altro per poter mettere alla prova una logica diversa: ovvero assorbire e trasformare, trasferire, trasmettere, comprendere la vita dall'interno, trasformare le cose nel loro altro radicale attraverso un processo di accettazione totale. Questa accettazione è un difficilissimo esercizio nell'ignoto, che solo la pratica e la prassi possono schiuderci. Di conseguenza, il primo passo è riconoscere che, dopo l'età critica, abbiamo bisogno di un palco sul quale andrà in scena una nuova innocenza, un nuovo tipo di esposizione che la trasformerà nel suo altro radicale per scoprire insieme una nuova intelligenza in tutti gli ambiti dell'arte e della cultura e, si spera, un nuovo senso di possibilità per la vita.

- 1 Nicholas Bunnin e Yiyuan Yu, "Aesthetic Autonomy", in *The Blackwell Dictionary of Modern Philosophy*, Blackwell Publishing, Malden, MA 2004, p. 15.
- 2 Michel Serres e Bruno Latour, *Conversations on Science, Culture, and Time*, University of Michigan Press, Ann Arbor, MI 1995, p. 193.
- 3 *Ivi*.
- 4 *Ivi*.
- 5 Michel Serres, *Genesi*, il melangolo, Genova 1985, pp. 78-79.
- 6 Laura Salisbury, "Michel Serres: Science, Fiction, and the Shape of Relation", *Science Fiction Studies* 31, n. 98, marzo 2006.