

Collectives In Atomised Time

Doug Ashford+Naeem Mohaiemen

Collectives In Atomised Time

Doug Ashford  
+  
Naeem Mohaiemen

||||| IDENSITAT



9 788461 271306

## **Collectives In Atomised Time**

Doug Ashford  
+  
Naeem Mohaiemen



## **Peripheries Without Centre**

### Introductory Note

The temporary use of public space generates, in the course of everyday activity, many forms of occupation, by means of artifacts, activities or interventions, presented with a critical gaze towards the system. Some are regulated, and so succeed through repetitive and obviously institutional models. Others are made outwith the rules, and as a result, suffer a greatly reduced profile. A third means of occupation is the search for existing gaps, or intermediary spaces, which allow for the proliferation of new activities, uses or alternative presentations, taking advantage of the system's own mechanisms. Projects arise, originating from a cultural perspective, and specifically from an artistic viewpoint, that attempt to insert small innovations resulting from the search for previously, inadequately articulated activities, or activities which, due to their importance in the social context, cry out to be rearticulated from a necessary critical position.

Environment and social context drive a conception of the organisation of cultural space as an ambit dependent on social activity, but this social activity may also be re-thought or renewed from the starting point of reinventing cultural action. From this desire to promote changes in the environment of cultural production, filling in these existing gaps, many individuals, associations and collectives have worked from different perspectives, in many cases far distant from the production centres which agglutinate a consolidated hegemony, among other reasons, by their fortunate location, or due to the influence and projection they exercise within the cultural system.

The dominant contemporary discourse alludes to a blurring of the notion of periphery, due to the democratisation of new technologies, the ease of displacement from one location to another, in the lack of

frontiers of capital, or in the disappearance of certain reference points which, until very recently, bound together cultural centrality.

In spite of this we must still continue to speak of cultural peripheries because, as much for reasons of location, as for reasons of media presence, or the legitimation of artistic practises, certain activities, programs or projects hover at a constant distance from the centres of power.

There is now no centre, rather there are dispersed centres, but through mechanisms of relationship and interdependence these usually act according to uniform and unidirectional outlines. It follows from this that there is a demand for the permanent presence of fronts that serve to disperse, multiply and enrich critical thought. To decrease the distance between centre and periphery at the level of cultural production has been one of the aims of IDENSITAT, an artistic project which posits that the intervention of art in public space needs a new presentation of cultural politics in order to generate mechanisms of renovation which allow for mediation between artistic production, different sectors of society, and the public resources managed by different administrations.

When Visible Collective/ Naeem Mohaiemen gave us their proposal to bring together a publication about collective practices in response to political crises of today and a few decades ago, we considered that it would notably enrich many of the objectives IDENSITAT pursues, as well as presenting us with an opportunity to include many questions of interest to our project. The most evident among these questions comprises the theme of this publication, based on research around the ratcheting-up of national security in the United States and Europe, along with the sudden visibility of fear in the public domain. The condition of global panic after 11S (9/11) supplied the premise behind many detentions on the basis of race or religion markers. The lack of

transparency and the irregularities in legal procedures, the stoking-up of a state of permanent fear; all are questions posed in the body of work produced by Visible Collective between 2004 and 2006.

Another aspect of the working methodology to which attention should be drawn, is the fact that a collective whose members come from a diversity of approaches and disciplines, come together to work as a common front from an activist perspective. A collective which, from its beginnings, has used the mechanisms of contemporary art to protest against, and raise awareness of, this premise seized upon by the political powers, in order to generate and maintain a situation of globalised panic.

The risk run when mechanisms of art incorporate these kinds of works presumably involved in political themes, is the familiar risk inherent in art's capacity (from its institutions) to convert images and concepts into commercial fetishes, exhausting the work's original intentions. The conversation between Naeem Mohaiemen and Dug Ashford maintains a wide-ranging scrutiny of many questions arising from the use of art as political praxis. A conversation that, in its beginnings, posed questions about the diffuse limits between art, journalism and activism. And all in all, in the context of an artistic market where collective practise is perfectly assumed, and in certain cases encouraged. The time separating the work developed by two different collectives, Group Material and Visible Collective, through a dialogue between two of the members, derives its relevance from serving as an open, inexhaustible debate on the subject of contemporary artistic practise. To maintain one's independence in order to achieve a high intellectual level, and a critical capacity transformational of the system itself, is, in a way, to swim against the current. Chin-Tao Wu has analysed the creeping privatisation suffered by the arts in the contexts of Britain and the United States during the 90s, and how, by means of the free

market, large corporations succeeded in conquering arts spaces, to the detriment of public institutions. The grave danger that this current will overspill into other contexts, even peripheral, is extremely high. To generate alternatives that organise themselves collectively is one possible way to oppose this wave. Collectives, formed out of close affinities, or temporarily by chance, made possible by sociopolitical accidents. Interdisciplinary, or rather undisciplined, collectives, bringing a multifaceted approach to an activity which is essentially political, and presumably related to artistic practise.

The collectivisation of artistic practice is neither a novel, nor a recent strategy, because it was clearly developed from the beginning of the XXth century. It represented a tactic which brought on the crisis in artistic individualism and the subjectivisation of art, in order to introduce varieties of organised practise, with clearly political objectives. Later on, and in fact persisting until the present day, there arose the construction of social space as artistic practise, where work with groups at the base was incorporated as an explicit process, as much as form and content, of artistic work. Group Material, with the work they started between the end of the 80s and the 90s, and Visible Collective between the years 2004 and 2006, equally and clearly catalyse these attitudes. The time separating their activities is linked by their dialogue, which focuses key points of collective experience that penetrate through the public sphere, through themes often peripheral to the habitus of more established artistic practise.

IDENSITAT. Ramon Parramon February 2008

- 1 Chin-Tao Wu. *Privatising Culture: Corporate Art Interventions since the 1980s*. London, New York. Verso Books, 2002.
- 2 To expand, see: Blake Stimson and Gregory Sholette, editors. *Collectivism after Modernism: the Art of Social Imagination after 1945*. Minneapolis, London. University of Minnesota Press, 2007

## **Group Material**

Doug Ashford, 1981-96  
Julie Ault, 1979-96  
Thomas Eggerer, 1995-96  
Felix Gonzalez-Torres, 1988-91  
Jochen Klein, 1995-96  
Mundy McLaughlin, 1979-86  
Karen Ramspacher, 1989-91  
Tim Rollins, 1979-87

## **Visible Collective**

Naeem Mohaiemen  
Ibrahim Quraishi  
Anandaroop Roy  
Jee-Yun Ha  
Donna Golden  
Aimara Lin  
Vivek Bald  
Kristofer Dan-Bergman  
JT Nimoy  
Sehban Zaidi  
Anjali Malhotra  
Aziz Huq  
Sarah Olson



## **Visible Collective images:**

*Things pile up*, database+flash animation, Liverpool FACT Museum, Liverpool, 2005.

*Driving While Black Becomes Flying While Brown*, digital print, Yerba Buena Center for Arts, San Francisco, 2006.

*It's Safe To Open Your Eyes Now, Part 1*, digital print+spray paint, Yerba Buena Center for Arts, San Francisco, 2006.

*It's About Who You Know & Who You Hang With*, text excerpt from Amitava Kumar, UC Irvine Gallery, Irvine, 2006.

*I wanna be a supermodel, have my latte spilling as I get frisked*, email request loop, online project, 2006.

*Lingering 20*, digital video, Queens Museum of Art, New York, 2004.

# DISAPPEARED in america

PROJECTS VIDEOS TIMELINE NAMES PRESS US CONTACT

Flash | HTML

## June 2003

DOJ Inspector General Glenn Fine testifies on the detention and treatment of Sept. 11 detainees and that some detainees suffered serious rights v





low, who also went for immigrants in "Alien Nation"), "super predators" and the "full moon  
on as an indicator of whether the "wogs" are here to roll an honest burrito or blow up  
Eldridge Cleaver's "severe new restrictions" evoke DHS: "no fly" lists") I was not to go  
I would be sent back to prison" During the Washington DC super case, NRO Online e  
War vet African Americans are 40% of the US Muslim population and the fastest

• Egypt Unnamed Facility • Gereshk Forward  
Operating Base • Ghost Prisons • Guantanamo  
• Haripur • Hilla Military Compound • India  
Block (Sub-section) • Indonesia  
Unnam... alalabad Holding Facility  
• Jordan... Facility • Kandahar Airpor  
• Kandahar... Center (Camp Slappy  
• Khos... Facility • Koga • Kohat  
Lazough... Unnamed Facility • Mazrak  
Torah Pri... (Ashraf Camp) • Mercury  
Forward Operating Base • Mihail • Mosu  
Airport Camp • Muhaqal-Mazra • Mustansiriya  
University Student Dorm • Pakistan Unnamed  
Facility • Palace of Conferences Opposite Al  
Rasheed Hotel • ... Unnamed Facility  
Romanian Unnamed Facility • ... Hussein  
Presidential Palace • ... Arabia Unnamed  
Facility • Serbia Transportation Depot •  
Syria Unnamed... • Talil Airforce Base  
Thailand Unnamed Facility • Tikrit Elementary  
School • Uday Hussein Horse Stables • Um  
Qasr • Uzbekistan Unnamed Facility • Um  
Qasr • Uday Hussein Horse Stables • Tikrit

"You can't trust them," one [immigration] officer says, I'm prepared to bet he is from Brooklyn. There is no response from the other one. He is not angry, just sad that I now work in his country.

"You just can't trust them," the first one repeats, shaking his wrist to loosen his heavy watch. The one sitting down now raises<sup>a</sup> his weary eyes [to look at me].

"Did you, the first time you went to America, intend to come back?"

"Wait a minute," I say, "did you get a visa when you first went to the moon?"

Fuck the moon, tell me about Vietnam. Just how precise were your plans there?

And did you when you went to Panama the first time know that you'd come back, guns blazing, a century later?"

Maybe I did say all of this, and it was fear that I saw in the officer's eyes when in response to my shrug he slowly turned the pages of my passport and stamped it.



We contacted Maserati's agency about his falling during the photo shoot. I'm glad they kept the names and immediately filed under "nutty Danish cartoon promoter." We wanted to use the work somehow, somewhere. But it was already so over-the-top I don't know what we could have done to improve it.

# State of Emergency

Photographed by Steven Meisel



**Group Material images (p. 17-24):**

*Timeline, A Chronicle of US Intervention in Central and Latin America*, P.S.1 The Institute for Art and Urban Resources, Queens, NY; January- March, 1984. (organized for Artists Call against US Intervention in Central America.)

*AIDS Timeline*, fragment from Shift magazine. (Organized as a collaborative project for DAY WITHOUT ART 1990 by Visual AIDS and the following publications: Afterimage, Art & Auction, Art in America, Art New England, Artforum, Arts, Contemporanea, High Performance, October and Shift).

*Democracy Wall Boston*, The Museum of Fine Arts, Boston, October, 1993 - January 1994. (organized for "In and Out of Place").

*Democracy, Education*, The Dia Art Foundation, New York, September 1988-January 1989. (see *Democracy; A Project* by Group Material, Bay Press, 1991)

*AIDS Timeline*, Matrix Gallery, University Art Museum, University of California at Berkeley, November 1989-January 1990.

*Democracy, AIDS: A Case Study*, The Dia Art Foundation, New York, September 1988-January 1989.

*Americana*, The Whitney Museum (organized for the Whitney Biennial).

*Democracy, Election*, The Dia Art Foundation, New York, September 1988-January 1989.



**Visible Collective images (p. 25-32):**

*Casual Fresh American Style*, window installation, Queens Museum of Art, New York, 2004 (part of group show "Fatal Love: South Asian American Art Now").

*Prudent Juris, or How To Really Read The Law*, mixed media installation, UC Irvine Art Gallery, Irvine, 2006.

*Nahnu Wahaad but Really Are We One?*, mixed media, Queens Museum of Art, New York, 2004

*It's Safe To Open Your Eyes Now, Part 3*, mixed media, shredded Abu Ghraib photos, Project Row House, Houston, 2006.

*When An Interpreter Could Not Be Found*, digital print, series of 45 projections, Liverpool FACT Museum, Liverpool, 2005.

*American Gothic*, print installation, Project Row House, Houston, 2006.

*It's About Who You Know & Who You Hang With*, mixed media, UC Irvine Gallery, Irvine, 2006.

*Patriot Story*, digital video, Whitney Biennial, New York, 2006.

TIME  
THE  
MAY  
AND

GR  
MA

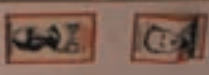
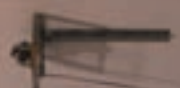
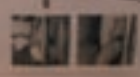


1980

1982



1984



A request for \$933,600 made by Dr. Jim Curran from the NIH annual budget to study the new "gay cancer" is denied.

This year's Reagan Budget calls for the slashing of at least 1,000 grants from the National Institute of Health (NIH), the federal agency that controls research and prevention of this new epidemic.

The Gay Men's Health Crisis (GMHC) is founded in New York City. GMHC is a grass roots organization of volunteers which seeks to provide information and support services through its buddy program, education, counseling, legal services and advocacy for people with AIDS.

"Homosexual Plague Strikes New Victims" is the title of an article in the August 19th Newsweek magazine. The piece is inspired by news from the National Cancer Institute describing growing evidence that homosexuals are showing AIDS-related symptoms. The article reports, "the homosexual plague has started spilling over into the general population."

In October, the Centers for Disease Control (CDC), in Atlanta, initiates the reporting of KS (Kaposi's sarcoma) and PCP (Pneumocystis carinii pneumonia) nationwide.

1982

The first Wall Street Journal article on AIDS is printed only after 23 heterosexual men and women are diagnosed with the disease.

AIDS, as an acronym for Acquired Immune Deficiency Syndrome, replaces earlier namings of the syndrome: GRID (Gay Related Immune Deficiency); CAID (Community Acquired Immune Deficiency); and AID (Acquired Immune Deficiency).

San Franciscans hold a candlelight march, one of the earliest mass demonstrations of outrage at the lack of response by medical and governmental agencies to the progression of AIDS.









1981



RENEGY

1981

BY THE MOUNTAIN PEOPLE

GROUP  
MATERIAL

AMERICANA

1960s



○

The photograph shows a museum display case for the 'AMERICANA' group, featuring various framed photographs and documents from the 1960s. The display is arranged on a light-colored wall with a dark baseboard. On the left, a sign reads 'AMERICANA' and '1960s'. The display includes a large framed photograph of a group of people, a smaller framed photograph of a person, a framed document with text, and several other smaller framed photographs. A small sign on the wall reads 'WE STOP RACISM HERE' and lists names: 'MARTIN LUTHER KING JR.', 'JAMES BEVEL', 'COREtta SCOTT KING', 'RICHARD ROBERTS', 'LARRY COREY', and 'LARRY COREY'. The display is lit with spotlights.









... (J / L) New York

... (Turkey) | **MUSTAFI, ABU J**

... (Israel) | **MAZNAH AL NAJJAR**

... (Alaska, Ohio)

... (Florida)

... (Tennessee)

... (Texas)

... (Tennessee)

... (Tennessee)

... (Tennessee)

... (Tennessee)

... (Tennessee)

... (Tennessee)

... (Tennessee)

... (Tennessee)

... (Tennessee)

... (Tennessee)

... (Tennessee)

... (Tennessee)

... (Tennessee)

... (Tennessee)

... (Tennessee)

... (Tennessee)

... (Tennessee)

... (Tennessee)

... (Tennessee)

... (Tennessee)

... (Tennessee)

... (Tennessee)

... (Tennessee)

... (Tennessee)

... (Tennessee)

... (Tennessee)

... (Tennessee)

... (Tennessee)

... (Tennessee)

... (Tennessee)

... (Tennessee)

... (Tennessee)

... (Tennessee)

... (Tennessee)

... (Tennessee)

... (Tennessee)

... (Tennessee)

... (Tennessee)

... (Tennessee)

... (Tennessee)

... (Tennessee)

... (Tennessee)

... (Tennessee)

... (Tennessee)

... (Tennessee)

... (Tennessee)

... (Tennessee)

... (Tennessee)

... (Tennessee)

... (Tennessee)

... (Tennessee)

... (Tennessee)

... (Tennessee)

... (Tennessee)

... (Tennessee)

... (Tennessee)

... (Tennessee)

... (Tennessee)

... (Tennessee)

... (Tennessee)

... (Tennessee)

... (Tennessee)

... (Tennessee)

... (Tennessee)

... (Tennessee)

... (Tennessee)

... (Tennessee)

... (Tennessee)

... (Tennessee)

... (Tennessee)

... (Tennessee)

... (Tennessee)

... (Tennessee)

... (Tennessee)

... (Tennessee)

... (Tennessee)

... (Tennessee)

... (Tennessee)



**AUGUST 2004**

**ACLU of Northern California files Freedom Of Information requests with the FBI and local Joint Terrorism Task Forces seeking documents related to the questioning of American Muslims, as well as any surveillance of political and religious activity. This follows newspaper reports of an aggressive surveillance plan focused on Muslims and mosques.**



can fly on the stoop and plastered the window  
Noorani took a long pause and  
ever been possible in other countries.

country because I have made myself in this  
country because I have love for this  
country because I have love for this  
country because I have love for this





Rajiv Dabhadkar's emails to info@disappearedinamerica.org were reprinted in *Rethinking Marxism* with his permission

From: Rajiv Dabhadkar  
Subject: Breach of Privacy !  
Date: March 5, 2005 3:32 AM EST

Just wondering how come my name is listed in the site.. when I am alive and featured in teh recent article on computerworld.com. Could u please explain regards, Rajiv Dabhadkar  
ALIVE and Rocking in India

---

From: Rajiv Dabhadkar  
Subject: Breach of Privacy !  
Date: March 5, 2005 4:26:31 AM EST

I would like to check the credibility of the database of names that you have in your site. And your method of authenticating the same before puttign information online. I have found reference to my name in the database. And would like to communicate my dislike towards the same. I am the founder of an organization of software technology workers in America and though in India presently to work build the organization basics, I'd very much like to arrive in the US. However, am also in communication with individuals in Washington DC , and hence finding my name amongst those dissappeared IN America is most humiliating. As a reference, I have been featured in the LATEST issue of Computer World (print as well as online) <http://www.computerworld.com> and will further the stake to my credibility via documenting emails to those concerned within North America. Looking forward to having my name removed from the database and an early response Hurt deeply  
Rajiv Dabhadkar  
currently in Bombay (India)

From: Visible Collective  
Subject: Re: Breach of Privacy !  
Date: March 5, 2005 9:17:46 AM EST

Hi Rajiv

The list of names came from Migration Policy Institute's list of men detained since 9/11. Most likely it is another Rajiv. Have you ever been to the US? If not, it is obviously someone else as it lists their place of domicile in the US as well.

-Naeem on behalf of Visible Collective

From: Visible Collective  
Subject: Re: Breach of Privacy !  
Date: March 5, 2005 10:25:05 AM EST

Mr. Rajiv

It is obviously someone else with the same name as this person is listed as being 32 years old, and living in New Jersey prior to detention. If you have never been to US, it is obviously not you. By the way, your name is not so uncommon so entirely feasible that there is someone else with same name. The source for all names in the database is a report by MPI:

America's Challenge: Domestic Security, Civil Liberties, and National Unity After September 11

Migration Policy Institute, 1400 16th Street NW, Suite 300, Washington DC 20036

From: Rajiv Dabhadkar

Subject: Re: I am ALIVE

Date: March 5, 2005 11:38:48 AM EST

No..I havent been detained ever. I arrived back here with my own free will. Could i receive the contact person at the Migration Policy Institute. I'd like to recify this at source. Your effort will allow me to set a right course in life.

regards

Rajiv

From: Visible Collective

Subject: Re: Breach of Privacy !

Date: March 5, 2005 11:45:19 AM EST

Hi Rajiv

The phone # was listed in the other e-mail I sent. If they take you off, let me know and we will take it off our website as well. But just to be clear, we are not for any closed borders. We are a group of artists and activists who have been doing public art interventions around post 9/11 detention and profiling. The list is part of a lightbox and wall print we created for a meditation on the enormity of the security panic led civil liberties breakdown. If anything, we are trying to start conversations that would make these sorts of profiling unacceptable. Our project would never be "used" to keep anyone out, the opposite in fact (if anything).

From: Rajiv Dabhadkar

Subject: Re: Breach of Privacy !

Date: March 5, 2005 12:03:51 PM EST

Sir;

Would you mind doing a search under my name on google.com

"Rajiv Dabhadkar"

The 9/11 incident has not only affected me..not this immigration related thing again. I wanted a resolve, I began <http://www.nostops.org>

I Need to find the email address of the final point of contact...

Could u please help..

Rajiv

From: Visible Collective

Subject: Re: Breach of Privacy !

Date: March 5, 2005 6:03:48 PM EST

Hello Rajiv, We did some research and now understand how your name is on the list. USA TODAY ran a story "Tech Workers Feel The Heat" (10/17/01) where your case was mentioned: *Rajiv Dabhadkar was three blocks from his New Jersey home on Oct. 2 when police motioned his car to the side of the road. Dabhadkar, a computer programmer from India here on an H-1B visa, was handcuffed and held in jail for several hours. When released, he was fined \$250 for an unpaid parking ticket. Though authorities gave him no reason for the seemingly harsh treatment, Dabhadkar speculates he was hassled because of his ethnicity. "I'm completely shaken."....Before his arrest, Dabhadkar worked for 2 years on short-term projects for several firms, including Merrill Lynch and AT&T. He says office relations became more strained as economic woes mounted. Co-workers started leaving him "out of the loop" on decisions. "They treated me as though I was non-existent because I wasn't American," he says....The heightened security and anxiety have taken an emotional toll on workers like Dabhadkar, who has lived in the USA for 10 years, has a family and is looking for work. "What should I do?" he asks. "I'm at my wits' end."*

There is also a photo of you, so it seems it was with your permission. When MPI was compiling list of people who were detained after 9/11, your name made it on the list based on this. But just to be clear, our project opposes these arbitrary detentions. So the purpose of including you in the project is a positive, not a negative.

From: Rajiv Dabhadkar  
Subject: Apologies from me !  
Date: March 20, 2005 5:16:41 AM EST

Respected Sir;

I apologise for having written a few emails to you in bad taste. You were absolutely right in your approach of the web site, and with the events following in my personal life here.. a reference made on gogle.com was actually a refernce made by me in my own personal life.. and it was traumatic... just that my mind chose to relive the bad memories ..! And I got uncomfortable at wrote those emails to you. Please accept my apologies .. I was being too self-centric in my feelings..! Deep regards and with sincerity

Rajiv Dabhadkar

From: Visible Collective  
Subject: Re: Apologies from me !  
Date: March 20, 2005 10:15 AM EST

Hi Rajiv

That is ok, no need for apology. But I am thinking maybe we should discuss the whole experience in wider context in public. You being tech-savvy were able to find the website, the other people who were caught in this unfair crackdown don't even know about any other recourses or representations of their names in media they may or may not want. Perhaps we can have an e-mail conversation, which could become an essay in the future.

From: Rajiv Dabhadkar

Subject: Request for response

Date: November 17, 2005 12:57:20 AM EST

Sir;

We have had communicated earlier....

I wish to clear my name of those detained in America..

Who should i contact .i am in India presently... and with a choice..

From: Rajiv Dabhadkar

Subject: Re: Request for response

Date: November 18, 2005 12:18:18 AM EST

I'd very much like to meet up with you. I am in Bombay.What are u involved with wrt the project?? Rajiv

## **Naeem Mohaiemen and Doug Ashford dialogue**

—Doug’s Brooklyn kitchen—

Naeem Mohaiemen: Doug, one reason I always talk to you is I need help trying to make sense of the future of politically engaged “art”. What do those terms even mean. The endless debates of art vs. politics, and what is and isn’t art. What is journalism and what is agitprop and what is poetics. My feeling is that the specific reality within which our Visible Collective project was formed, operated, and ended, was very specific to the 00’s. Even the way in which we very quickly became commodified within this uber-category of “collective art practices”, it’s very specific to an over-heated market. The context within which all of you in Group Material worked was very different, and the results as well seem to have been.

Doug Ashford: I’ll get into Group Material, as we progress. But first lay out the context for Visible Collective. How did you form, what were you reacting to. I get the sense from earlier things you said of the “accidental” collective.

NM: The collective originated from a film that Ibrahim Quraishi (Compagnie Faim De Siecle) and I were working on along with Jawad Metni (Pinhole Pictures) and Donna Golden (video artist). A simple narrative about a man who was incarcerated after 9/11. But after showing it at the “Against Empire” film festival, we felt that the act of passively watching a film, and then waiting until ten short films screened before you could get into a discussion (and by then people had walked off to the open bar) was too linear and one dimensional. From all our various practices, we wanted to integrate all our research, unused fragments, open ended questions, protest rally tactics, etc that informed this particular politics. So we started expanding the project into a series of installations, wall prints and



sound pieces, and our circle kept expanding and adding more of our friends. Kristofer Dan-Bergmann (photographer), Aimara Lin (Not In Our Name national coordinator), Anandaroop Roy (cartographer), Anjali Malhotra and Sehban Zaidi (both filmmakers), Sarah Olson (San Francisco radio producer), Vivek Bald (underground DJ), and people kept joining to do little things. And lacking a structure to accommodate that many people collaborating, we tried to flatten it all into one group, which is where the name Visible Collective came from.

DA: Well Group Material was founded in the 1980s within the spirit of an alternative space. That is, to create a kind of ongoing, dynamic and changing contribution to the urban fabric. I had already worked with Julie Ault on Artists Call Against US Intervention in Latin America. We brought all this into Group Material. We were bringing artefacts, documentary material, and store-bought objects into exhibitions, crashing boundaries between “high” and “low” culture. The group worked collaboratively internally but also created a context for larger collaborations based on the specificity of site and time. We were always trying to get the museum to represent a larger, more diverse vision of culture, asking “Who makes it, where is it, how does it get constituted?”

NM: Artist Call was very specifically responding to the crisis in Latin America. And Group Material was working within the context of the AIDS crisis, just as we were responding to the post 9/11 crisis of security panic.

Doug: Mentality of panic, man. The dominant interests that were maintaining the totality of panic-- and all of you were reacting to that. There is a relationship between that totality of panic and the contemporary museum institutional nightmare that we are in right

now. And it relates also, I think intimately, to our own doubts about what social collectives or what social production means now. Because if the social production within the art world has become so instrumentalized, as we discussed with the Public Address project<sup>1</sup>, it allows dominant institutions to put on the cloak of political responsibility without even doing anything. They could have a hundred shows, and it wouldn't accomplish anything.

NM: But wouldn't an institution respond, well what more do you want from us? You're not happy if we don't talk politics, and then we curate political art, you're not happy with that either.

DA: That's where I do get a little bit haughty over the history, you know. There were, in the 1980s, older artists, and older managers of institutions (gallerists, directors, and board members of museums), who insisted that politics not just be a spectacle definition only for you. You have to put your money where your mouth is in relation to an anti war movement, in relationship to pro-labor movement, in relationship to a "US out of El Salvador" movement- which was the Iraq conflict for that era.

NM: And how does that translate for the museum? How does the museum put its money where its mouth is?

DA: It allows there to be work going just beyond the image. Allow work that instigates direct politics to happen within the museum walls. Also, decentralizing the practices of artist themselves, because remember there is also a politics to our productions. Meaning that we are also

---

1 During Public Address, a series of talks and workshops organized by Gregory Sholette, and others as part of a Danish Arts Council project in New York.

sequestered— even if we are collectivized— we are sequestered into ideas of what it means to make work that is dissociated from audiences. That is increasingly made utilitarian and instrumental in terms of delivering a message, that is beholden to ideas of transcendentalism that end up being ungenerous to people.

NM: That's also tied up in forms. There are forms we can choose to work in that are much harder to convert into a commercial fetish. I'm careful not to make any such claims for either Visible Collective or my solo practice. But I know others such as 16 Beaver have found such forms that are harder to appropriate.

DA: Well don't get stuck in thinking of certain forms as more or less, you know, impervious. You could be an abstract painter and still be politically invested, no? And I don't mean just because of your activity— you could be invested in terms of how you make those pictures. But we know what the factor is that stops all this- it's the *oldest thing in the room*. It's the exchange in the art market.

NM: The market is something intervenes fairly directly. But those were less our issues, we had different internal conflicts with Visible Collective. We had hardcore grassroots activists like Aimara Lin, and lawyers like Aziz Huq. And there was a time when some members consciously decided their time was better spent marching outside INS, or pursuing lawsuits on behalf of post-9/11 detainees, than pursuing visual production about the same subjects within the museum walls. So there was estrangement from the perceived ethereality of political art practice, and also we frayed as a Collective because not everyone was invested in the museum space. And even those of us who were (slightly) invested, could not make a strong argument for why we should continue to be so.

DA: Yes, of course, we had a similar conversation in the book *Who Cares*<sup>2</sup>. There is a connection between your estrangement from the idea of collective practice, and my investment in aesthetic production separated from the institution that I've been very close to over the years. Even though I have friends who are working within them.

NM: So, as you say, you can't really be that estranged.

DA: Well, it's ironic that you would be estranged at the time at which you actually have the connections to be able to create differences within institutions. But it seems to me that people who I empathize with and care about- the weight with which they have to turn things over within the institutional matrix of a frenzy of consumption that the New York art world is today..

NM: *or the culture of the world art market.*

DA: Maybe it's even the world art market. I don't know because I don't fly so much anymore. But it means that institutions, by definition, are on a kind of rollercoaster of production in which there's little space for the contemplative, the question of popular front, the question of divergent artistic methodologies, the question of subaltern audience that are yet undefined and don't fit into any of these nice identity-based packages that were developed so conveniently for consumption.

NM: The "Muslim artist".

---

2 Who Cares. Pasternak, A. and Ashford, D., essayists; Creative Time: New York ; 2006.

DA: Yeah, yeah, no, no, no, I don't mean to such specificity, but these convenient categories, as we know, now we can see through them and the way that they act as a buttress to the institutions of production.

NM: The only way I can respond to that is through satire, that's the impulse now with this *world*. But that's a big jump from when we, back in 2004, deliberately, identified ourselves as Muslim artists and activists, because we felt the power in saying "we" and "Muslim" and "collective" and all that. In 2003, putting Arabic within the museum wall seemed like a defiant gesture. But within three short years, that whole thing has been instrumentalized and fetishized. If I see one more work featuring *hijabi* women, I'm going to jump out of the plate glass windows of the gallery. It has become a proliferation of another powerless and *ahistorical movement*. Takashi Murakami for the Dubai money-set.

But, let's go back to what happened when we had a heterogeneous group in Visible- artists, lawyers, activists. There was always that question: "what is the point of installing work for two weeks in this gallery, I can think of better use of my time..."

DA: And they were right to ask that question. Did you have an answer for them?

NM: Well, the first project of Visible was at Queens Museum of Art<sup>3</sup>, and that museum is very unusual and different. Because of it's location (deep inside Queens, hard to get to) it gets a much more diverse

---

3 Curated by Jaishri Abhichandani and Prerana Reddy as part of *Fatal Love: South Asian American Art Now*

audience, in particular an immigrant audience-- and that influenced the work, the question of audience, Later as the project expanded and travelled, it reacted to newer settings, and the work became more ambiguous. And that certainly made some in the Collective, coming from a direct action tradition, more uncomfortable. When we installed "Driving While Black Becomes Flying While Brown," Aimara Lin was worried that the work would be interpreted as saying that African Americans should also be profiled. Of course the work was about the absurdity of racial profiling, period, but it wasn't spelled out as is traditional within protest politics. This is when the "why do this" question started emerging.

DA: But that's someone arguing over the complexity of the politics of representation. I mean if your work caused a group of people in the museum to have a set of alienated responses about what it meant to do racial profiling, than that's great. Even if it happened within the group of people who were producing the work, well then they have to rethink their *senses* of expectation and ideas, feelings, affect, about race. That is one of the goals of art production.

But there's a different issue we referred to earlier, which is people finding that the institutional setting for work has complicated ideological formations that suffocate the politics. I remember you told me that the Collective felt that the workings of the art world were problematic.

NM: I think we started getting a little uncomfortable with the "popularity" of the project. Getting invited to show in various venues, but repeating the same work, at the beginning it's quite gratifying. And then you start wondering, what are we doing with these representations? And that's when the "why art and politics" question starts bubbling up.

DA: I just want to say these are the conversations that happened in the art community from the beginning. That's why in the 18<sup>th</sup> century they got so invested in the sublime. It wasn't so we would become mystics and stop being involved in the world, it was because the sublime acted as a way to focus philosophical expectation, in the sense that it was something eternal that we couldn't measure, or refigure or re-represent. So it would always exist as a moment of discensus, of where we do not come to an agreed and stable place. And that lack of stability..

NM: agreement on the meaning of a work?

DA: Yeah, or the lack of meaning of life. And so that instability is a political thing, because it then produces antagonistic responses between people in groups. "Dude, the eternal is god." "No, no, the eternal is nature." "No, no, the eternal is my dick." You know what I'm saying.

NM: "I know which side I'm on". The clarity of positions people yearn for.

DA: And this is what my students sometimes don't get. They look at those Kantian discussions, those 18<sup>th</sup> century discussions about beauty, and they feel that they are rigid, class based, eliminated conversations that end up falling into a kind of mysticism led by priestly interpreters, which have no relationship to social practice or social production. And, it may have been carried away from social production due to the histories of 1950's formalist art criticism. But, in a sense, what I'm trying to say is that, the discussions about how art takes on meaning are discussions we want to have. Interpretation is politics.

But wait; when the project was going on, there was a point when you told me that collaborators did not want to stay involved because the museum was a waste of time, ok?

NM: There was a specific moment... Liverpool FACT Museum was holding a retrospective of Atlas Group/Walid Raad's body of work, and Walid very generously invited us to make something for the "Media Lounge" of FACT. And Aimara and others were gathering research material for the piece long distance, and she disappeared for four days right before it was due. So finally I reached her and the first thing she told me was, "I just got out of jail." "What were you doing?" She was in Washington DC protesting Iraq of course, and this was a contingent that tried to get near the White House and got arrested. And she explicitly said, "This is what I need to be spending my time on." That really did my head in, because I started wondering, well should I be doing what I'm doing?

At a distance of some time, I feel that there was a point at which protesting the Bush war physically became its own theatrical exercise without end because obviously they are not going to be moved. But, she felt that going and putting her body on the lawn-- or wherever she put it-- was much more useful than *the show*. And, especially when we started showing in Europe, because people felt that the *theatre* of war is America, the decision makers are American. So that's where work also needs to be done. In some ways, the easiest impulse to give in to is lazy anti-Americanism politics on European soil. You are not exactly going against dominant trends to critique Bush in Europe. I remember one hilarious moment, when one Collective member emailed me: "We're showing in Finland? What is this going to do?" The further away the project got geographically, the more individual members were saying, "what are we doing? What are we doing in...?"



DA: Finland....two countries away from Norway, they decide the Nobel Prize. You could make an event that would make the Nobel community say, “hmm, maybe we should give the peace prize to someone from Bangladesh...”

NM: Ha ha, yes very funny, they did give the Nobel to Dr. Yunus...but I don't think Visible Collective had any link to that.

DA: Let's talk about political artists who tactically use the museum venue. They see art institutions as not having any real interest and value in themselves, but as tools to maintain the legitimacy and validity of their work. They give them tenure, academic credentials, ways to make their lives continue. I have tactical artist friends who don't go to the museums. You know, I go to the Met [Metropolitan Museum of Art] every Friday. You know, I sit there in front of Caravaggio and I cry like a baby.

NM: I don't go the Met, though.

DA: Well that's fine. And maybe you also see the museum as tactical.

NM: No, not at all, it's only the Met in particular; it's stuck in my head as this ossified institution. I know that's just my own hang-up. I go to other museums, don't worry.

DA: Yeah, I mean, my body and emotional life is invested in what aesthetic and political transference can accomplish and has accomplished, for me. Not just with contemporary. So what's my point? My point is that, for this friend of yours to say, “Look, the museum is not a correct instrument. We are going to play this out on different terrain..”

NM: ...on the streets.

DA: ...on the streets. And that's why. I mean theoretically we could argue with her. We could say the streets have their own limitations. Then we could also point out that your ideas about the museum as a private and regulated institution are a little bit naive— which we should add to the beginning of our conversation.

NM: Trevor Paglen talks about protest politics having their own aesthetic, and failing or succeeding by that aesthetic.

DA: Look, the museum is like all public institutions. It's a cultural bank, it has habitués, it has all these effects, it has people affecting it. And to give it up, to say, "Oh its bourgeois" is sort of, um, a naive way of allowing it to continue to be bourgeois. So, to go back to some of our earlier conversations, I mean, for me this is the thing about the collective that is really valuable. If we are going to talk about it at all today, for me, the thing that is really valuable is that working with others allows you to have an effective and emotional realization of what it means to not accept the given counter wars of knowledge that you are working under.

The word interdisciplinary doesn't really quite cover it. The word de-professionalization kind of covers it. And that is, in a world which is increasingly based on the organization of non productive economies - spectacular economies, information economies - we all end up seeing both our own intellect, right, and its relationship to institutions very narrowly. We know these people. You know them. People who review South Asian films for HBO to see how effective they are. You know, and then they work for Time Warner. And I know people like this- they're my students. Very singular niches from which they produce consumption, right? And collaboration means that you're

with people who are saying “why are you doing that?” Like that friend of yours says, “Why are you involved in this museum, Naeem?”

NM: I don't know that I ever answered that question. Still working it out in my head and my work.

DA: Well, you know my romantic story about the old days, about *art as a whole*. About instrumental collectivization. I think that an artist collaboration, I see that as an exchange of intention with other people. That's what I think of regarding my collaboration with Julie Ault, and Felix Gonzales Torres, and with others who were involved in the early years of Group Material. Because it wasn't based in a modification of the possibilities of intention, of artistic intention, because of other people. I don't mean to devalue what you are saying at all, because I think that the crisis of production already exists in any art making right now for anybody...

You just get sixteen of my freshman together and say, you know, “what does it mean to make work in a museum?” and they're like “I don't know, there's this fucked up thing going on. It's fucked up.” You know, where culture is decided by a few people to have a resemblance to the effect of corporations on my life already, or big business, or...

This is why I make the point about de-professionalization through collectivization. The idea of provisional collectives....

NM: Or temporary collectives. For Visible, there were two of us working together- Ibrahim and myself- and then more and more people joined. And we said well, we can't have an endless list of people on the wall....

DA: it would be like a professional affiliation.

NM: At that point it was going to be ten different people. And then we said, ok, lets call it Visible Collective. And of course, if we had thought that it would be beyond that one show at Queens Museum of Art, we might have sat around and thought up a more *clever name*. I mean, making visible the invisible Muslim underclass in post 9/11 America. It's a pretty banal political equation. Really, I wish we had picked a name that could have more longevity. This was so, so, of the moment. It just shows you how impromptu the whole thing was.

DA: Group Material was also not so pre-planned. There was an original group that was very large. I was a senior at Cooper, and I was going to the projects, and trying to attend meetings because of work that I had done while I was in school. And also because I had been organizing in a Union at a very young age, as a welder for Macy's, and I was interested in certain kinds of art works that proposed a kind of coalescing of the idea of the values of a labor movement with the values of aesthetic investigation that modernity provided. So, I was just a very typical communist avant-gardist, you know. How sophisticated can you be at twenty, right?

The point is, that original configuration of Group material was very large and fell apart after the first year over a number of issues. There were a group of artists who wanted the program to be very particular and specific in relationship to the idea of a feminist program within the research of aesthetic and social production. There were others who saw it as a kind of stepping stone to careers.

NM: Well having a career in the arts can help all this. People can end up *funding* projects, and doing whatever they want. Andy Warhol had the ultimate career, and the Warhol Foundation funds a lot of good work now, including political work. This is that whole "selling out" debate.

DA: There was this beautiful moment, when a friend of mine was giving a talk at Dia art foundation. She was accused of selling out, because she was showing with Mary Boone. She just looked this woman in the audience in the eye, knew who she was, and said, “Sweetie, I don’t have a trust fund, and don’t have tenure.” You know, and *to say that to* a room full of people who either have rich daddies or big university contracts. It’s basically “fuck you.” Like, I want to produce my work, and I need the financial capacity and the symbolic capital to make that happen.

But at the same time, that doesn’t excuse others from using that same argument to do things that are opportunistic and instrumentalized. The proof is not in the discourse around the work, the proof is in the work. The point I’m trying to make is, it’s not what you call it, it’s what it is.

But back then a lot of people left for that reason-- they felt it was becoming about careers.

NM: Oh, we had a very different experience. Visible Collective become a gilded cage for us after a while, where it just felt that we had become this “Muslim artists” symbol/icon, who should keep working exclusively on post 9/11 politics.

DA: But that’s because you did organize your work around that subject. It was issue oriented. It was a temporary collective.

NM: We were sliding into the politics of “I am”, which worried me a lot...

DA: Right, and those politics are valuable politics at certain times. It’s tactical and important and works at certain times.

NM: But it also begins suffocating within a very short period.

DA: If shifting allegiances are what's going to create the possibility for democracy within cultural institutions, why not the market? Because the market is what does that. Markets create shifting allegiances in value. All of a sudden, everybody wants a *Prius*, you know what I mean? And before everybody wanted the *Humvee*. And here are two completely different moments, aesthetically, culturally, economically.

NM: But if we used the market like you suggest, what would we make the market make everyone want?

DA: I'm not saying use the market. But I'm saying, our moment now, bring up this question over and over again, whether through the Dave Hickey moment, right, that the market creates a sense of automatic democracy, or even the capitulation of a theorist like Jacques Ranciere, who says, well, you can't get outside the market. Well just because you can't get outside the market, *doesn't* mean you have to be in the market. A rhetorical question that I am trying to figure out – why the idea of democracy is now linked so much to the idea of the diversity provided by capital. Because that diversity, as we knew, is a controlled nightmare.

NM: But within that diversity, you can be in your niche, and then participate in the market on your terms. I'm being *real politic* about it. I don't have any illusions that anyone is going to dismantle capitalism within my lifetime. So we need to make some sort of uneasy truce with it, and find our safe space within or alongside the market.

DA: Sure. And that's what Ranciere is sort of saying.

NM: Since it's here, should I spend my energy on symbolic

action against capitalism – symbolic actions that won't lead to the dismantling of capitalism – or should I participate. Well, I decided to participate. And, you know, try to get things done that, actually, even the market can fund? You know, it is possible to tell stories around political moments that interest us, even within the market.

That's how Visible was possible, because it was a funded project. Not directly, but through the institutions that supported it.

DA: I'm still devoted to an idea of displacing capital with aesthetics. Modern aesthetics in particular, as Holier says the unfinished modern project presents you with a model of subjectivity in saying Artaud, irrationality, collectivity, *Bataille's* sacrifice economies. And the idea is, isn't there a way? Why do these things always have to exist as a sort of compromising relationship to dominant culture? I know the theories of subculture, how things then get changed and so forth. I've experienced it, I mean, the idea of Group Material's critique of the museum in the beginning seemed so unpalatable to people – Fred Hutzel of the NEA almost held up our grant because we painted the walls red.

NM: You're joking surely?

DA: For us, the idea of red walls was very symbolical, very simply, very perfect: "we are rejecting the neutral color of white." We didn't say red stands for anything. We didn't say red stands for the dictatorship of the proletariat. We didn't say that red stands for the passion of the open heart.

NM: Well, what did he think it stood for?

DA: He thought it stood for left centered labor politics. Sure.

NM: This was sometime in the 1980s?

DA: In 1983 I believe it was.

NM: Ok, because now, *no one* would think that...

DA: Yes, the politics of culture has changed, sure. But on a different level, what I was trying to point out is that these days, the way ideology works you know now when you're interpolating. That's why Marx called it False Consciousness. You don't know that you could have the cracker, when you're eating the body of Christ. You don't know that you could think of it differently. You don't know that if you asked for jam on your cracker, you would either be a total rebel, right – an infidel – or schizophrenic!

NM: You mean when you have the wafer in your mouth? That's what you're calling the cracker? You're cracking me up!

DA: See what I'm saying? The schisms with dominant ideological formation, I always felt were part and parcel of what we do. And that now, it doesn't seem to be so much that way. It may be my age, but it seems that things are always, in a way, designed to, sort of, fit well.

Take Ranciere. He's very smart, but my question is, why does he fit so well? Why does he write a few books, after this great book he wrote about education and he is the cover story of *Artforum*. Like, why does it fit so well? Though all claims of radical aesthetics programs that I've experienced since the 70's, and theorizations of those programs, from *Marshal Berman*<sup>4</sup> to – I mean, a lot of these

---

4 All That is Solid Melts Into Air, Marshall Berman; 1982



people have academic positions, so I guess they were legitimated to a certain degree.

It's curious to me the way that the market makes things fit and doesn't make things fit. Probably because I've never found, personally – it might be psycho dynamic on my part – I've never been comfortable with it.

NM: You were worried about keeping your “purity” intact?

DA: No, it wasn't even politically cogent. It was more psycho dynamic. It was more like, “We're pretending. We don't belong here. I don't belong here in the museum” “These are not my people.” A lot of it has to do, I think, with class consciousness, just culturally speaking. Do you ever *have that*? You're sort of sitting with people and they start a conversation about something, and I really cannot pretend I know what there're talking about –

NM: I actually get much more class conscious in Bangladesh. When I'm there because I am mistaken for being rich or “from the right class” because I've lived in New York and yet I go back and work there as well. It's presumed that you must have money *because why else would you go back*.

DA: I mean, I'm the child of civil servants who had a certain amount of radical politics in relationship to the civil rights movement in the 60's and the anti war movement. My father refused to work for the state department, my mother marched with Martin Luther King. But that was largely symbolic. It wasn't class politics per se. My dad was an academic, my mom was a social worker. So it was sort of traditional 50's American progressive liberalism.

NM: That's interesting, I had always assumed you came from a blue collar background because of the way you identify yourself now.. Did you have a blue collar job, is that why?

DA: Yeah, I always worked. I worked in movie theatres. I worked as a welder for many years. So that's where my blue color identification comes from. I also see it as cultural. In the 60's there was an idea of a mass cultural identification with difference – and the mass cultural other was both African American and the white working class.

NM: There's also the romance of the working class always.

DA: We're getting too much into the autobiographical, which I am always against.

NM: Oh, I always look to auto and bio for inspiration.

DA: No we need to move away. Let's go back to our earlier discussion-- that just because a Collective is temporary does not mean that it is a failure. The idea of something being provisional, based on contingency, is actually one of the definitions for me of community politics. The idea of communities of concern, groups of people who come together around particular problems, that is where community politics started. And the idea that your one-issue politics is never going to coalesce into a popular front is something that has caused the American left to despair from the get go. I think it's important for those of us who were involved, in a sense, trying to represent activist aesthetic work, to put those politics behind us and to not say, "Look, you're not part of a larger movement, so there's no point." Single-issue politics do not bother me. They have been completely effective in creating changes in American consciousness. I've seen that.

NM: But when they're short term and they end, do you feel, "oh, they should have gone on longer"?

DA: No! Not at all. And you know there's this romantic moment that I've brought up over and over again, which is with Artists Call, which was a finite project. *John Edgars (sp)* of *Gorilla (sp)* Art Action Group said, "Fine, we raised a lot of money, we have a lot of institutional weight, now its time to stop." And it's not failure to stop; rather you're letting other people pick up this thing from another view point. Let others take this on from – it's not like the idea goes away. It's not like all of the sudden you wake up in the morning and there's no Rockefeller Center. You know what I mean? The hierarchy of power is pretty big, so there's lots of work to do.

NM: And actually you can make space for others to do work. Because sometimes if you are the artist collective that everyone keeps calling whenever they either want a Muslim, or an activist-artist or someone doing work around 9/11 on the panel, you're actually suffocating others. You become your *own mini pop-art assembly line*.

DA: There's this mistake about democracy that's like a popular weird fantasy related to consensus. And we don't have to get overly theoretical to know that its not. There is no existing representation of people or of will, there is no holy moment that somehow translates, there is no popular pulse of America. And I know that everyday people get up and say, "You're the Muslim, no I'm the Muslim. You're the bad Muslim, and I'm the good Muslim, etc etc." And there are actually conversations, popular, ongoing, antagonistic discourse over the value of people's lives.

So, the collective dies? That's a good thing. And for me that idea of an act of discursive form is not just represented by parliamentary politics,

it's also represented by the museum, this other great enlightenment project. And that's why Group material based a lot of our rhetoric on this idea of the forum. We wanted the exhibition to be like the forum. That the collective is short lived is fine, but hopefully that will then signal other institutions that they too should open up to the idea of these shifting moments and definitions and identities and call in other people. What they should not do is say, "Oh, ok, that group there, they represent that, so we'll always continue to go to them."

NM: There are by now a lot of people doing intense, immersive work around this topic that Visible was exploring. All the documentaries that have come out now- at the time we were desperate for source material, visual material, research. And now there is a lot of it out. So the epoch has shifted quickly in a good way. I remember coming back to New York this spring, after being in Bangladesh for a year, and almost falling off my bike when I saw the giant film poster for "Rendition". I mean you remember when no wanted to even breathe the word "Extraordinary Rendition", and by now that policy has been so thoroughly discredited that it's mainstream to oppose Rendition. I mean in 2003, I was going through my 20th viewing of Donnie Darko, a film I love. And if you were to tell me that Jake Gyllenhal is going to be starring in a Hollywood film about rendition. It just, the ground has shifted. So there's a tremendous amount of work out there now. Trevor Paglen, with his project on CIA Planes. Hasan Elahi with *Tracking Transience*. Chitra Ganesh & Mariam Ghani's *Index Of The Disappeared*.

The sense of panic that we all had-- that no one is talking about this, probably similar to what you felt about the AIDS crisis in the 1980s-- that feeling has gone away. There is still a need to talk about it, but we are not alone. A lot of people are talking about it.

DA: The objective conditions that produced your project have changed.

NM: It shows even in how our self-definition has shifted. In our initial naive stage, we described ourselves as, “a group of Muslim activist artists.” It’s actually an incredibly awkward and politically problematic construction. And of course as non-Muslims joined the group, they challenged us “is this really necessary? Why?” And then we had a discussion around that.

Walid Raad really punctured a lot of my identity-based constructions when I met him. I remember Media Farzin wrote a review in *Bidoun* where she very accurately described our work as creating “enforced unity”. The so-called Muslim *ummah*. Those concepts started falling apart once you examine the incredible fractures of race, class and geography.

At the end, the biggest thing for us, working as a collaborative group, was that we made work that we would not have made otherwise. Working on my own, I tended to be much more certain about things. When we were in a group we were not certain, and when we were in a group we were not certain. But precisely because of those dissonances, we also couldn’t keep it going forever...

DA: It’s why we’re slow when we collectivize. Were very slow.

NM: And it’s interesting to talk collective in the age of non-physicality. At the beginning, we were spending a lot of time together, but soon we started doing so much email-based collaboration. And then people said, should we have more meetings, even though physically we’re not in the same place. Sarah Olson was in San Francisco. Vivek was in the American Studies program at NYU, literally buried defending his

thesis. Sehban moved back to Pakistan after the Queens Museum opening. I started wondering, what it meant that all our work was being done by e-mail. Is the collective then real or a construct? We'd meet infrequently and suddenly there would be an invitation to go and do something in Finland. I think that was the time when we started saying, "ok, maybe it's time to move on." Because then the cycle of invitations have their own logic, maybe beyond the group's natural life.

We were all together at the beginning, a big motley crew, everyone from different worlds. Vivek Bald is the unsung hero of New York's entire Asian Underground movement. He took *Mutiny* from a photocopied fundraiser for his film into this giant movement of Asian Underground music in New York. Anandaroop Roy is this amazing self-taught cartographer, and we were working together on 3rd I-- which was a monthly screening of South Asian independent films. Which is also how I first worked with Prerana Reddy who ended up being our co-curator for the first Visible Collective project. Kristofer Dan-Bergmann-- who produces among other commercial photography projects, stylized nudes of acrobatic dancers. And my link to Kristofer is through Timmy Aziz, a Bangladeshi architect based in New York. Aimara Lin, who I first met when she was giving this fiery speech outside this Not In Our Name protest rally outside Immigration Naturalization Service offices in San Francisco. And now she's applying to law school, which is tremendous.

Anyway, I could go on but the point is not the litany of cross connections. Everyone worked together because we were friends who used to hang out together. It was a tremendously productive and specific moment, and then we moved on. This group could only get together in a city like New York...

DA: New York forces you to get together, to work well with others...



## Perifèries sense centre

### Nota introductòria

L'ús temporal de l'espai públic genera, des de l'activitat cultural, diverses formes d'ocupació i d'intervenció. Algunes estan regulades i per tant es succeeixen a través de mecanismes establerts i pautats per models institucionals. D'altres actuen fora de les normes establertes, i com que aquestes són cada vegada més pautades i restrictives, fan que la seva continuïtat en el temps sigui limitada. Una tercera via d'intervenció cerca els buits existents o espais intermedis que permetin la proliferació de noves activitats, usos o plantejaments alternatius aprofitant els mecanismes propis del sistema. Des de l'àmbit artístic sorgeixen projectes que treballen per inserir petites innovacions fruit de la cerca d'activitats que prèviament no s'havien articulades, o que per la seva importància en el context social, reclamen ser rearticulades sota un necessari posicionament crític.

L'entorn i el context social condueixen a concebre l'organització de l'espai cultural com a àmbit dependent de l'activitat social, però també aquesta activitat social pot repensar-se o renovar-se a partir de la reinvençió de l'activitat cultural. Amb aquesta voluntat de promoure canvis en l'entorn de la producció cultural, cobrint buits existents, han treballat persones, associacions i col·lectius des de diferents posicions i en molts casos allunyats dels centres de difusió que aglutinen una hegemonia consolidada, entre altres coses, per la seva ubicació territorial o per la influència i projecció que exerceixen en el sistema cultural. El discurs contemporani dominant al·ludeix a un desdibuixament de la noció de perifèria, incidint en la democratització de les noves tecnologies, en la facilitat per a desplaçar-se d'un lloc a un altre, en la manca de fronteres que té el capital, o en la desaparició de certs referents que fins no fa massa concentraven la capitalitat cultural. Tot i això, hem de seguir parlant de perifèries culturals perquè, per qüestions tant d'ubicació territorial, com de presència en els mitjans i de legitimació de les pràctiques artístiques, algunes activitats, programes i projectes es mouen a l'entorn i a una distància constant dels centres de poder. Ja no un centre, sinó un cert nombre de centres que, si bé estan dispersos territorialment, pels mecanismes de relació i interdependència existents solen actuar sota plantejaments uniformadors o unidireccionals. És en aquest sentit que es reclama la presència permanent de fronts que dispersin, multipliquin i enriqueixin el pensament crític. Retallar les distàncies entre el centre i la perifèria pel que fa a la producció cultural ha estat una de les fites perseguides per IDENSITAT, un projecte artístic que proposa que la intervenció de l'art en l'espai públic



passi per un nou plantejament de les polítiques culturals, per tal de generar mecanismes renovadors que permetin la mediació entre la producció artística, diferents sectors de la societat i els recursos públics que gestionen les diferents administracions.

Quan Visible Collective / Naeem Mohaiemen ens va suggerir de fer conjuntament una publicació sobre la pràctica que han desenvolupat en resposta a determinades decisions polítiques i posar-les en relació amb la situació existent fa un parell de dècades revisant el treball de Group Material, vàrem considerar que enriqueix notablement alguns dels objectius que persegueix IDENSITAT i ens donava l'oportunitat d'incloure diverses qüestions que ens interessaven. La més evident és el propi treball, basat en la investigació feta a l'entorn dels mecanismes de control desplegats per alguns governs per tal de preservar la seguretat nacional a Estat Units i Europa, aprofitant i promovent alhora l'augment generalitzat de la por en l'espai públic. La situació de pànic global posterior a l'11S va propiciar nombroses detencions de persones per condicions de raça o religió. L'opacitat, les irregularitats, el fet d'alimentar el temor permanent, són qüestions que es posen en evidència en el conjunt del treball fet per aquest col·lectiu entre 2004 i 2006 i que es recull en aquesta publicació.

Un altre element que resulta d'aquest treball, i que mereix el nostre interès, és el fet que un grup de persones procedents de diferents àmbits i disciplines, es reuneixin per a treballar en un front comú des d'un plantejament activista. Un col·lectiu que, des dels seus inicis, ha utilitzat els mecanismes de l'art contemporani per a denunciar i donar visibilitat a aquest fet, propiciat des del poder polític per tal de mantenir i perllongar una situació de pànic globalitzat.

El perill que sorgeix quan els mecanismes de l'art incorporen aquests tipus de treballs pretensament involucrats en temes polítics, és un risc que ve de lluny i consisteix en la capacitat que té l'art (des de les seves institucions) de convertir les imatges i els conceptes en fetixes comercials, provocant el desgast dels objectius inicialment perseguits. La conversa mantinguda entre Naeem Mohaiemen i Dug Ashford aborda i desgrana totes aquestes qüestions derivades de l'art com a praxis política. Una conversa que s'inicia exposant qüestions entorn els límits difosos que hi ha entre l'art, el periodisme i l'activisme. I tot plegat en un context de mercat artístic on la pràctica col·lectiva està perfectament assumida i en alguns casos propiciada. La distància temporal que separa la labor desenvolupada per dos col·lectius diferents, Group Ma-

terial i Visible Collective, a través d'un diàleg mantingut per dos dels seus membres, pren força com un debat obert i no esgotat en la pràctica artística contemporània. Mantenir la independència per tal d'assolir un alt nivell intel·lectual i una capacitat crítica i transformadora del propi sistema és d'alguna manera anar contrarrent. Chin-tao Wu<sup>1</sup> ha analitzat tant la privatització paulatinament soferta per les arts en el context britànic i el dels Estats Units durant la dècada dels noranta, com el procés pel qual el lliure mercat de les grans companyies ha anat conquerint els espais de l'art en detriment de les institucions públiques. El greu perill d'aquest corrent que s'estén en altres contextos, encara perifèrics, és molt elevat. Generar alternatives que passen per organitzar-se col·lectivament és una de les vies possibles de solució. Col·lectius que es constitueixen per afinitats o per accidents temporals propiciats per situacions sociopolítiques. Col·lectius transdisciplinaris, o millor dit *indisciplinats*, que permeten donar una dimensió polièdrica a una activitat essencialment política i pretesament relacionada amb la pràctica artística.

La col·lectivització de la pràctica artística no és una estratègia nova ni recent ja que ha estat clarament desenvolupada des de principis del s.XX<sup>2</sup>. Ha constituït una tàctica que ha permès posar en crisi la individualització de l'artista i la subjectivació de l'art, per tal d'introduir un tipus de pràctica organitzada i amb objectius clarament polítics. Posteriorment, apareix la construcció de l'espai social com a pràctica artística, encara vigent a l'actualitat on el treball amb grups de base s'incorpora com a procés explícit, pel que fa a forma i contingut, del treball artístic. Tant Group Material, amb la feina endegada entre finals dels anys vuitanta i la dècada dels noranta, com Visible Collective entre 2004 i 2006, catalitzen clarament aquest tipus d'actitud. L'espai de temps que separa la seva activitat es *linka* a través del diàleg que mantenen. Un diàleg que centra punts claus de l'experiència col·lectiva que incideix a l'esfera pública, a través de temes sovint perifèrics als *habitus* de la pràctica artística més establerta.

IDENSITAT. Ramon Parramon

- 
- 1 Chin-tao Wu. Privatizar la cultura. Cuestiones de antagonismo. Madrid, Ediciones Akal, 2007
  - 2 Per a una ampliació d'aquests temes veure: Blake Stimson and Gregory Sholette, editors. Collectivism after Modernism. The art of social imagination after 1945. Minneapolis, London. University of Minnesota Press, 2007

## **Diàleg entre en Naeem Mohaiemen i en Doug Ashford**

—a la cuina d'en Doug—

Naeem Mohaiemen: Doug, un dels motius pels quals sempre recorro a tu és perquè necessito ajuda a l'hora de donar sentit al futur de l'“art” compromès políticament: el significat d'aquests termes, els eterns debats sobre l'art enfront de la política i sobre què és art i què no ho és, sobre què és el periodisme, què és la propaganda d'agitació i què és la poètica. Em fa l'efecte que la realitat concreta en la qual es va formar, desenvolupar i dissoldre el projecte Visible Collective era molt específica de l'inici de la dècada del 2000. Fins i tot la manera en què se'ns va incloure ràpidament dins de la macrocategoria de “les activitats d'art col·lectiu” també és molt pròpia d'un mercat reescalat. El context en què tu i la resta de membres de Group Material treballàveu era molt divers i sembla que els resultats també ho van ser.

Doug Ashford: Parlaré de Group Material a mesura que anem avançant en la conversa. Però primer m'agradaria que parlessis tu sobre el context de Visible Collective. Com us vàreu formar i com a reacció a què? Dedueixo que té a veure amb el que has dit en altres ocasions sobre el fet de ser un col·lectiu “accidental”.

NM: El col·lectiu va sorgir d'una pel·lícula en la qual Ibrahim Quraishi (Compagnie Faim De Siècle) i jo treballàvem juntament amb Jawad Metni (Pinhole Pictures) i Donna Golden (videoartista). Una narració molt simple que parlava d'un home que va ser empresonat arran de l'11 de setembre. Però després de presentar-la al festival de cinema Against Empire, vam tenir la sensació que l'acte passiu de mirar una pel·lícula i esperar, després, que es projectin deu curtmetratges més abans de poder començar el debat (moment en què la gent ja ha sortit cap al bar) era massa lineal i unidimensional. Tots nosaltres, cadascun des del seu àmbit professional, volíem integrar-hi tota la nostra investigació, els fragments inèdits, qüestions obertes, concentracions de protesta, etc., que denunciaven aquesta política concreta. Així doncs, vam començar a ampliar el projecte a tota una sèrie d'instal·lacions, murals i treballs sonors, i el nostre cercle es va continuar ampliant i alguns dels nostres amics s'hi van anar incorporant. Kristofer Dan-Bergman (fotògraf), Aimara Lin (coordinadora nacional de Not In Our Name), Anandaroop Roy (cartògraf), Anjali Malhotra i Sehban Zaidi (directors de cinema), Sarah Olson (productora de ràdio de San Francisco), Vivek Bald (DJ underground), entre altres, es van incorporar per fer les seves petites

contribucions. D'aquesta manera, i sense comptar amb una estructura definida on inserir tota aquesta xarxa de col·laboradors, vam intentar constituir un únic grup, que és precisament d'on va sorgir el nom de Visible Collective.

DA: Group Material, per la seva banda, es va fundar a la dècada de 1980 amb la idea de convertir-se en un espai alternatiu, és a dir, per crear un determinat tipus de contribució constant, dinàmica i canviant per a l'entramat urbà. Ja havia treballat amb Julie Ault a l'Artists Call Against US Intervention in Latin America [Moviment d'artistes contra la intervenció dels Estats Units a l'Amèrica Llatina] i vam portar tot això al si del Group Material. Incorporàvem artefactes, material documental i objectes comercials en exposicions, traspasant els límits entre "alta" i "baixa" cultura. El grup treballava internament de forma col·laborativa, però també va crear el context per a col·laboracions a major escala basades en l'especificitat del lloc i el moment. Procuràvem sempre fer servir el museu per representar una visió més àmplia i més diversa de la cultura. Plantejàvem les següents qüestions: qui ho fa? on és? de què està fet?

NM: L'Artists Call era una resposta molt específica a la crisi de l'Amèrica Llatina. I Group Material estava treballant en el context del problema de la SIDA dels vuitanta, de la mateixa manera que nosaltres, des de Visible Collective, responíem al pànic per la seguretat que van desencadenar els atemptats de l'11 de setembre.

Doug: Exacte, es tractava de la mentalitat de pànic. Els interessos dominants que alimentaven l'estat de pànic. I vosaltres, precisament, hi reaccionàveu en contra. Hi ha una relació entre aquest estat de pànic i el malson institucional dels museus contemporanis que estem vivint actualment. Personalment, crec que també té a veure amb els nostres propis dubtes sobre què signifiquen avui dia "col·lectius socials" o "producció social". Perquè, si la producció social dins del món de l'art s'ha convertit en una cosa tan instrumentalitzada, com vam debatre en el projecte Public Address,<sup>1</sup> això permet que les institucions més importants eludeixin qualsevol responsabilitat

---

1 En el transcurs del projecte Public Address van tenir lloc una sèrie de xerrades i tallers, organitzats per Gregory Sholette, i altres com a part d'un projecte del Consell de les Arts de Dinamarca a Nova York.

política i no facin absolutament res. Podrien organitzar un centenar d'exposicions, però això no serviria per a res.

NM: Però si una institució no reacciona, no hi ha res a fer. Si no tractem qüestions polítiques, malament, i si llavors organitzem exposicions sobre art polític, també malament.

DA: Això és precisament el que fa que, mirant al passat, em posi una mica arrogant. Als anys 80 hi havia artistes i directors d'institucions (galeristes, directors, membres dels consells dels museus) de més edat que insistien en el fet que la política no era només un espectacle per a un mateix, sinó que calia predicar amb l'exemple, ja sigui en relació a un moviment antibèl·lic, en relació a un moviment obrer o en relació al moviment "US out of El Salvador" (que vindria a ser l'equivalent de l'època al conflicte d'Iraq).

NM: I com s'aplica, això, a un museu? Com ho fa, un museu, per predicar amb l'exemple?

DA: Permetent que hi hagi obres que vagin més enllà de la imatge, donant cabuda a obres que indueixen a la política directa a l'interior del museu. Alhora, descentralitzant l'activitat dels mateixos artistes, perquè recorda que també hi ha una política intrínseca en les nostres produccions. Hem de tenir en compte que nosaltres també estem aïllats, fins i tot si formem part d'un col·lectiu, estem tancats dins de la idea del que suposa crear obres dissociades del públic. Tot això ha resultat útil i instrumental per a la transmissió d'un missatge, enfront d'altres idees transcendents que, al final, són poc generoses amb el públic.

NM: Això també té a veure amb les formes. Hi ha formes amb les quals podem decidir treballar que són molt més difícils de convertir en objectes fetitxe comercials. Sempre que puc procuro no fer aquest tipus d'afirmacions, ni a Visible Collective ni quan treballo per compte propi. Però sé que altres, com 16 Beaver, han trobat formes de les quals és més difícil d'apropiar-se.

DA: Penso, però, que no t'has de quedar amb la idea de concebre determinades formes com més o menys... impermeables. Pots ser un pintor abstracte i tot i així

tenir interessos polítics, no? I no em refereixo només a la teva activitat; pots estar compromès només per com has pintat els teus quadres. Però sabem quin és el factor que atura tot això –el més antic de tots–: l'intercanvi en el mercat de l'art.

NM: El mercat hi intervé d'una manera molt directa, però aquests assumptes no eren pas la nostra principal preocupació. Teníem diversos conflictes interns amb Visible Collective. Comptàvem amb activistes del nucli dur de les bases com Aimara Lin i amb advocats com Aziz Huq. Hi va haver un moment en què alguns membres van decidir deliberadament que el seu temps seria més profitós fora d'INS o bé portant casos legals de detinguts arran de l'11 de setembre que no pas dedicant-se a produccions visuals sobre els mateixos temes en el context d'un museu. Així doncs, alguns es van distanciar de l'eterisme que els suposava la pràctica política en l'art i alhora ens vam desfer bastant com a col·lectiu, perquè no tothom estava interessat en l'espai museístic. Fins i tot aquells de nosaltres que hi estàvem (lleugerament) interessats vam ser incapaços de construir un argument sòlid per justificar el fet de continuar-ho estant.

DA: Sí, per descomptat. Vam mantenir una conversa semblant al llibre *Who Cares*<sup>2</sup>. Hi ha una connexió entre el teu distanciament de la idea de pràctica col·lectiva i la meva dedicació a la producció estètica deslligada de la institució a què m'he dedicat tots aquests anys. No obstant això, tinc amics que hi treballen.

NM: Així doncs, pel que em dius, no pots distanciar-te'n tant.

DA: Seria més aviat irònic distanciar-se en un moment en el qual, en realitat, tens les connexions que et permeten establir diferències entre institucions. Però tinc la sensació que la gent amb qui m'identifico i que realment m'importa... el pes amb què han de considerar les coses en la matriu institucional del consum desaforat que és avui dia el món de l'art de Nova York...

NM: O *la cultura* del mercat de l'art mundial.

---

2 Who Cares. Pasternak, A. and Ashford, D.; Creative Time: New York ; 2006.

DA: Potser sí que és ja tot el mercat de l'art mundial. No ho sé, perquè ja no viatjo tant, últimament. Però vol dir que les institucions, per definició, circulen en una espècie de muntanya russa de producció en què hi ha molt poc lloc per a la contemplació, per a la qüestió del front popular, la qüestió de les metodologies artístiques divergents, la qüestió del públic subaltern. Es tracta de qüestions que encara no estan definides i no encaixen dins de cap dels bonics paquets basats en la identitat que es van desenvolupar ben convenientment per al consum.

NM: L'“artista musulmà”.

DA: Sí, sí, però no, no, no vull dir fins a aquest grau d'especificitat; em refereixo a aquestes categories tan còmodes: ara podem veure a través d'elles i podem veure la forma en què serveixen de pilar per a les institucions de producció.

NM: L'única manera que tinc de respondre a això és sent satíric. Ara, en aquest *món*, aquest és l'impuls. Tot i així, això suposa un gran salt si ho comparem amb quan, el 2004, ens definíem a nosaltres mateixos com a artistes i activistes musulmans perquè ens feia sentir poderosos el fet de dir “nosaltres”, “musulmans”, “col·lectiu” i tot això. El 2003, incloure l'àrab a les parets del museu semblava un gest desafiador. Però en només tres anys, tot això s'ha instrumentalitzat i s'ha convertit en un fetitxe. Si veig una obra més en la qual apareguin dones amb *hijab*, saltaré per la finestra de la galeria. S'ha convertit en la mera proliferació d'un altre *moviment ahistòric* i sense cap poder. Com Takashi Murakami per al panorama monetari de Dubai.

Però tornem al que va passar quan Visible Collective era un grup heterogeni format per artistes, advocats i activistes. Sempre es plantejava la mateixa pregunta: “Quin és el sentit d'instal·lar obres en aquesta galeria durant només dues setmanes? Se m'acudeixen maneres millors d'aprofitar el temps...”

DA: I era prou encertat, plantejar aquesta pregunta. Tenies una resposta per a ells?

NM: A veure, el primer projecte de Visible Collective va ser al Queens Museum of Art,<sup>3</sup> un museu molt poc habitual i molt diferent. A causa de la seva ubicació (molt a l'interior de Queens, difícil d'arribar-hi), el públic que el visita és molt més divers (principalment immigrant), cosa que també ha influït en les obres i en el tema del públic. Més tard, a mesura que el projecte creixia i viatjava, es va trobar amb nous emplaçaments, amb la qual cosa l'obra va esdevenir més ambigua. Tot això, sens dubte, va afectar el col·lectiu, que venia d'una tradició d'acció directa, més incòmoda. Quan vam instal·lar *Driving While Black Becomes Flying While Brown*, a Aimara Lin li preocupava que l'obra fos mal interpretada, que el públic pensés que deia que els afroamericans també s'havien d'etiquetar. Per descomptat l'obra parlava de l'absurditat del període de classificació racial, però no l'explicava com se sol fer en la política de protesta. Aquest va ser el moment en què vam començar a plantejar-nos per què fèiem el que fèiem.

DA: Però això és discutir sobre la complexitat de la política de representació. Vull dir, si la teva obra ha provocat que un grup de persones al museu tingui reaccions alienades sobre què significava fer classificació racial, doncs perfecte. Encara que passés dins del grup de gent que estava produint l'obra, s'haurien de replantejar llavors les idees, les expectatives i els sentiments sobre la raça. Aquest és un dels objectius de la producció artística.

Però hi ha una altra qüestió a la qual hem fet referència abans: la gent que troba que el marc institucional de les obres ha complicat les formacions ideològiques que ofeguen la política. Recordo que em vas dir que a Collective es considerava que el funcionament del món de l'art era problemàtic.

NM: Crec que ens vam començar a sentir una mica incòmodes amb la "popularitat" del projecte. El fet que ens convidessin a exposar a diferents llocs, tot i repetir sempre la mateixa obra, al principi era prou gratificant. Després ens vam començar a demanar: "Què aconseguim, amb aquestes representacions?" En aquest moment va sorgir la pregunta clau: "Per què art i política?"

---

3 Comissariat per Jaishri Abhichandani i Prerana Reddy com a part de *Fatal Love: South Asian American Art Now*.



DA: Vull dir només que aquestes són les converses que van tenir lloc a la comunitat artística des del principi. Per això al segle XVIII estaven tan abocats a allò sublim. No es tractava de tornar-se místic i deixar d'estar compromès amb el món; senzillament era que allò sublim servia per centrar-se en les expectatives filosòfiques, en el sentit que era una cosa eterna que no es podia mesurar, refigurar o tornar a representar. D'aquesta manera, existiria sempre com a moment de descens, pel qual no arribem a un lloc estable i consensuat. I aquesta manca d'estabilitat...

NM: Consens pel que fa al significat d'una obra?

DA: Sí, o la manca de significat de la vida. Aquesta inestabilitat és una qüestió política, ja que provoca reaccions antagoniques entre grups de persones. "Allò etern és déu." "No, no, allò etern és la natura." "No, no, allò etern és la meva verga." Ja saps a què em refereixo.

NM: "Sé de quina part estic." La claredat de posicions que la gent anhela.

DA: I això és precisament el que els meus alumnes de vegades no entenen. Llegeixen els debats kantians, els debats del segle XVIII sobre la bellesa, i consideren que són rígids i classistes, converses descartades que desemboquen en una espècie de misticisme gràcies a intèrprets canònics que no tenen cap relació ni amb l'activitat ni amb la producció socials. I potser tot plegat s'ha allunyat de la producció social a causa de la historiografia de la crítica artística de caire formalista dels anys 50, però en certa manera el que intento dir és que els debats sobre com l'art pren significat són els debats que volem mantenir. La interpretació és política.

Però espera, quan el projecte estava en marxa, en un moment determinat em vas dir que els col·laboradors no volien implicar-s'hi perquè el museu era una pèrdua de temps, oi?

NM: Hi va haver un moment concret... El FACT Museum de Liverpool acollia una exposició retrospectiva de l'obra d'Atlas Group/Walid Raad i Walid va tenir la generositat de demanar-nos que féssim alguna cosa per al Media Lounge del FACT. Aïmara, juntament amb altres, va començar a recollir material d'investigació per a la

peça amb força temps d'antelació i poc abans de la data lliurament va desaparèixer durant quatre dies. Al final la vaig localitzar i el primer que em va dir va ser: "Acabo de sortir de la presó." Havia estat a Washington DC protestant contra la guerra de l'Iraq. Formava part d'un grup que, en intentar aproximar-se a la Casa Blanca, va ser arrestat. Em va dir, textualment, que aquella era la manera com ella necessitava invertir el seu temps. Aquestes paraules se'm van quedar gravades, perquè em van fer qüestionar si realment havia de fer el que estava fent.

Amb una certa distància temporal, tinc la sensació que es va arribar a un punt en el qual protestar contra la guerra de Bush va esdevenir una pràctica teatral sense fi, perquè òbviament no en marxarien, de l'Iraq. Però ella sentia que anar allà i plantar-se a la gespa (o on fos) era molt més útil que *l'exposició*. I especialment quan vam començar a exposar a Europa, perquè la gent pensava que el *teatre* de la guerra era Amèrica i els que prenen les decisions eren americans. Aquí és on també hi ha feina a fer. D'alguna manera, l'impuls al qual és més fàcil cedir és la política antiamericana en sòl europeu. No es tracta exactament d'anar contra les tendències dominants per criticar Bush a Europa. Recordo un moment divertit en què un membre de Visible Collective em va enviar un correu electrònic: "Exposem a Finlàndia? Què aconseguirem, amb això?" Com més lluny portàvem el projecte geogràficament, més es preguntaven els membres del col·lectiu coses com "Què estem fent? Què estem fent a...?"

DA: Finlàndia... dos països més enllà de Noruega, el país on trien els Premis Nobel. Podries organitzar un esdeveniment que fes que la comunitat Nobel es plantegés la possibilitat d'atorgar el Premi Nobel de la Pau a algú de Bangla Desh...

NM: Sí, sí, va ser molt divertit. Sí, i de fet van donar el Nobel al Dr. Yunus... però no crec que Visible Collective hi tingués res a veure.

DA: Parlem ara d'artistes polítics que fan servir tàcticament el marc del museu. No creuen que les institucions de l'art tinguin cap tipus d'interès o valor real per si mateixes; les veuen més aviat com eines per mantenir la legitimitat i la validesa de les seves obres. Les institucions donen permanència i prestigi acadèmic a les seves obres i les mantenen vives. Tinc amics que són artistes tàctics i que no exposen a museus. Ja ho saps, és com allò de "vaig al Met [Metropolitan Museum of Art] cada divendres, m'assec davant de Caravaggio i ploro com una criatura".

NM: Jo no vaig al Met, però.

DA: Bé, d'acord. Potser també veus el museu com quelcom tàctic.

NM: No, en absolut. Em passa només amb el Met. El veig com una institució anquilosada. És una cosa molt personal. Vaig a altres museus, no t'amoïnis.

DA: Entesos. Vull dir... el meu cos i la meua vida emocional estan abocats al que les transferències estètica i política poden acomplir i han acomplert per a mi. No només amb allò contemporani. Però on vull anar a parar? Vull anar a parar al que diu aquesta amiga teva: "Mira, el museu no és un instrument adequat. Farem anar això en un altre terreny."

NM: Al carrer.

DA: Al carrer. Aquest és el quid. És a dir, teòricament, podríem discutir amb ella, podríem argumentar que el carrer té les seves pròpies limitacions i també afirmar que la seva concepció del museu com a institució privada i regulada és una mica naïf, cosa que hauríem d'afegir al principi de la nostra conversa.

NM: Trevor Paglen comenta que la política de protesta té una estètica pròpia i és precisament aquesta estètica el que fa que tingui èxit o fracassi.

DA: A veure, el museu és com totes les institucions públiques. És un banc cultural, té la seva pròpia morfologia, pateix els mateixos efectes i hi ha persones que hi influeixen. El fet de no anar-hi, de dir que és un element burgès no fa més que propiciar, de forma infantil, que continuï sent una institució burgesa. Així, si tornem a alguna de les nostres primeres converses, he de dir que per a mi això és el que és realment valuós del col·lectiu. Si avui arribem a parlar-ne, per a mi el més important és que treballar amb altres persones et permet una realització efectiva i emocional del que significa no acceptar les guerres de coneixement donades sota les quals treballes.

La paraula *interdisciplinari* no és prou adequada. La paraula *desprofessionalització* potser ho és una mica més. És a dir, en un món basat cada vegada més en l'organització

d'economies no productives –economia de l'espectacle, economia de la informació–, tots acabem veient poques diferències entre el nostre propi intel·lecte i la seva relació amb les institucions. Coneixem aquestes persones. Tu les coneixes. És gent que analitza pel·lícules de l'Àsia meridional per a HBO per saber quin grau d'efectivitat tenen. I després, ja ho saps, treballen per a Time Warner. Jo conec gent així: els meus alumnes. Són segments molt singulars des dels quals produeixen consum, no? I la col·laboració implica estar amb gent que et demana: “Per què ho fas?” Com diu aquesta amiga teva: “Per què t'impliques amb aquest museu, Naeem?”

NM: No sé si mai he trobat la resposta a aquesta pregunta. La tinc present, tant mentalment com en la meua feina.

DA: Ja coneixes el meu sentiment romàntic del passat, de l'*art com a tot*. De la creació de col·lectius instrumentals. Personalment veig les col·laboracions entre artistes com un intercanvi d'intencions amb altra gent. Això és el que penso de les meves col·laboracions amb Julie Ault, Félix González-Torres i altres persones vinculades a Group Material durant els seus primers anys, perquè aleshores no es basava en una modificació de les possibilitats d'intenció, d'intenció artística, a causa d'altres persones. No tinc la intenció de devaluar en absolut el que dius, perquè crec que la crisi de productivitat ja existeix ara mateix, en qualsevol activitat artística i per a tothom.

Només has d'agafar setze dels meus alumnes de primer any i preguntar-los: “Què vol dir fer feina en un museu?” Tots et respondran: “No ho sé... ara per ara el tema està fumut... està molt fumut.” En un lloc en què uns pocs decideixen que la cultura ha de tenir uns efectes similars als que tenen les multinacionals en la meua vida o un gran negoci o...

Aquest és el motiu pel qual destaco la desprofessionalització a través del col·lectiu. La idea de col·lectius provisionals...

NM: O col·lectius temporals. A Visible Collective, érem dos que treballàvem junts –Ibrahim i jo–. Després s'hi va unir cada vegada més gent. Llavors vam considerar que no podíem tenir una llista infinita de gent a la paret...

DA: Seria com una afiliació professional.

NM: En aquell moment érem vora deu persones i vam dir, d'acord, diguem-li Visible Collective. Per descomptat, si haguéssim pensat que aniria més enllà d'aquell muntatge al Queens Museum of Art, segurament ens haguéssim assegut i haguéssim pensat en un nom més "enginyós". Vull dir, fer visible la classe musulmana marginada invisible de l'Amèrica posterior a l'11 de setembre és una equació política força banal. Realment m'hagués agradat triar un nom que hagués pogut ser més perdurable. Però va anar així, es va decidir al moment. De fet, no fa més que revelar el caràcter improvisat de la formació.

DA: La formació de Group Material tampoc es va planificar gaire. Hi havia un grup originari molt nombrós. Jo era estudiant d'últim curs a Cooper i hi anava per als projectes, procurava assistir a reunions per treballs que havia fet mentre estudiava. També estava afiliat a un sindicat quan era bastant jove, com a soldador de Macy's, i m'interessava un cert tipus d'obres d'art que proposaven una mena de fusió entre la concepció dels valors d'un moviment obrer i els valors de la investigació estètica que ofería la modernitat. Així doncs, era un avantguardista comunista molt prototípic. Quin grau de sofisticació es pot tenir, amb vint anys?

La qüestió és que, originalment, Group Material era un col·lectiu molt nombrós i per diversos motius es va dissoldre després del primer any. Hi havia un grup d'artistes que volien que el programa fos molt particular i específic, relacionat amb la idea d'un programa feminista en el marc de la investigació de l'estètica i la construcció social. N'hi havia d'altres que ho van veure com un pas endavant en les seves carreres.

NM: Bé, tenir una carrera artística pot resultar molt útil. La gent pot acabar *finançant* projectes i fent el que vol. Andy Warhol va tenir la millor de les carreres i actualment la Fundació Warhol finança obres moltes bones, també de caire polític. Aquesta és la polèmica de vendre's.

DA: Vaig viure un moment molt bonic quan una amiga meva va fer una xerrada a la Dia Art Foundation. Se l'havia acusada de vendre's perquè exposava amb Mary Boone. Va mirar aquesta dona als ulls, que estava entre el públic, la va reconèixer i li va dir: "Ei, guapa, no tinc ni fons fiduciari ni plaça." Dir això en veu alta en una sala plena de gent que o bé té un pare ric o bé un important contracte universitari és una

manera de dir: “Feu-vos fotre.” És com dir: “Vull produir les meves obres i necessito el finançament i el capital simbòlic per aconseguir-ho.”

Però al mateix temps això no excusa altra gent que fa servir aquest mateix argument però per fer coses oportunistes i instrumentalitzades. La prova no és al discurs entorn de l'obra, la prova és a la pròpia obra. El que estic intentant recalcar és que no importa quin nom li posis; el que importa és què és.

Però en aquell moment, molta gent se'n va anar per aquest motiu: sentien que s'estava convertint en una qüestió de carrera.

NM: Nosaltres vam tenir una experiència molt diferent. Al cap de poc temps, Visible Collective era per a nosaltres com una gàbia daurada i teníem la sensació d'haver-nos convertit en aquell símbol/icona de l'“artista musulmà” que havia de continuar treballant exclusivament al voltant de la política de després de l'11 de setembre.

DA: Però això és perquè vas centrar tota la teva producció en aquest tema. La producció estava marcada pel tema. Era, doncs, un col·lectiu temporal.

NM: Estàvem entrant en la política del “jo sóc”, la qual cosa em preocupava molt.

DA: Sí, i aquesta política és prou valuosa, de vegades. És estratègica i important i de vegades funciona.

NM: Però també comença a ser sufocant de seguida.

DA: Si les filiacions variables són el que possibilitarà la democràcia dins de les institucions culturals, per què no ho hauria de fer també el mercat? Perquè el mercat és el que fa tot això. Els mercats donen peu a canvis en el valor de les filiacions. De sobte, tothom vol un *Prius*, saps què vull dir?, i abans tothom volia un *Humvee*. Es tracta de dos moments totalment diferents, estèticament, culturalment i econòmicament.

NM: Però si féssim un ús del mercat com el que suggereixes, què fariem fer al mercat que tothom volgués?

DA: No em refereixo a fer servir el mercat. Estic parlant, ara mateix, de plantejar aquesta qüestió una i altra vegada, ja sigui a través del moment de Dave Hickey, en el qual el mercat crea una sensació de democràcia automàtica, o en la capitulació d'un teòric com Jacques Rancière, que diu que no pots situar-te fora del mercat. El fet de no poder defugir el mercat no implica haver de quedar-se dins del mercat. Una pregunta retòrica que provo d'entendre és per què la idea de democràcia actualment es vincula tant a la idea de diversitat a què dóna lloc el capital. Perquè aquesta diversitat, com ja sabem, és un malson controlat.

NM: Però en el marc d'aquesta diversitat, pots trobar el teu lloc i participar després en el mercat a la teva manera. Amb això sóc molt de l'estil de la *realpolitik*. Estic convençut que ningú no desmantellarà el capitalisme mentre visqui. Per això, hem de donar una espècie de treva incòmoda i trobar el nostre espai segur dins del mercat o fora.

DA: Per descomptat. Això és a grans trets el que diu Rancière.

NM: Tenint en compte que és el sistema imperant, ¿se suposa que hauria d'invertir les meves energies en dur a terme accions simbòliques contra el capitalisme (accions simbòliques que òbviament no l'enderrocaran) o bé hi hauria de participar? Doncs bé, vaig decidir participar-hi. Per què intentar fer coses que, en realitat, pot finançar el mateix mercat? Ja ho saps, és possible explicar històries al voltant dels moviments polítics que ens interessin, fins i tot dins del mateix mercat.

Així és com precisament Visible Collective va ser possible, pel fet de ser un projecte finançat. No directament, però a través de les institucions que li donaven suport.

DA: Continuo fidel a la idea de desplaçar el capital amb l'estètica, en particular l'estètica moderna. Com diu Holier, el projecte modern inacabat et proporciona un model de subjectivitat en termes d'Artaud, irracionalitat, col·lectivitat, les economies de sacrifici de Bataille. I la idea és: no hi ha una manera? Per què aquestes coses han d'existir sempre com un tipus de relació comprometedora amb la cultura dominant? Conec les teories de la subcultura, com després les coses poden canviar i així successivament. Ho he experimentat. Dit d'una altra manera, a la gent, al principi, el fet que Group Material criticqués el museu com a institució els semblava força desagradable. Fred

Hutzel, de NEA, gairebé ens retira la subvenció perquè havíem pintat les parets de vermell.

NM: No ho dius seriosament, no?

DA: Per a nosaltres, la idea de pintar les parets de vermell era molt simbòlica, molt senzilla, molt perfecta: "Senzillament evitem la neutralitat del blanc." No vam triar el vermell per res en concret. No vam triar el vermell per cap connexió amb la dictadura del proletariat. No vam triar el vermell per la passió del cor obert.

NM: I ell què es pensava que volia dir, llavors?

DA: Creia que tenia relació amb la política obrera de centre esquerra. Segur.

NM: Però això devia ser a la dècada de 1980, no?

DA: El 1983, crec que era.

NM: Ah, d'acord; perquè avui dia absolutament ningú no pensaria que...

DA: Sí, la política de la cultura ha canviat, segur. Però a un altre nivell, el que volia remarcar és que actualment, tal i com funciona la ideologia, saps quan estàs interpolant. Per això Marx ho anomenava "falsa consciència". Quan menges el cos de Crist, no saps que et podrien estar donant una galeta salada. No saps que ho podries concebre de manera diferent. No saps que si demanessis melmelada sobre la galeta salada, series o bé un rebel total (un infidel) o un esquizofrènic.

NM: Vols dir quan tens l'hòstia a la boca? Fas referència a l'hòstia, quan parles de galeta salada? Em confons!

DA: No m'entens? Sempre he pensat que els cismes amb la formació ideològica dominant formaven part del que fem. I això, ara, no sembla que sigui gaire comú. Potser és la meva edat, però sembla que les coses sempre estan dissenyades, en certa manera, per encaixar bé.



Pensa en Rancière.  s molt intel·ligent, però jo em pregunto per què ell encaixa tan bé. Per què escriu pocs llibres, després del fantàstic llibre que va escriure sobre educació i que va ser portada d'*Artforum*? També em pregunto per què el llibre encaixa tan bé. Malgrat totes les reclamacions dels programes d'est tica radical amb què he experimentat des de la d cada de 1970 i malgrat les teoritzacions sobre aquests programes, des de Marshall Berman<sup>4</sup> fins a... Vull dir, molta d'aquesta gent gaudeix d'una bona posició acad mica; per tant, penso que estaven legitimats fins a un cert punt.

La manera com el mercat fa encaixar les coses o no em sembla curiosa. Probablement perquè personalment no m'hi he trobat mai (potser és psicodinàmic per part meva), no m'hi he sentit mai còmode.

NM: Et preocupava mantenir intacta la teva "puresa"?

DA: No, no era ni tan sols contundent políticament. Era m s psicodinàmic. Era m s alguna cosa com: "Estem fingint. No hi encaixem, aquí. No hi encaixo, jo, aquí, al museu. Aquesta no és la meva gent." Bona part d'aix  té a veure, penso, amb la consciència de classe, consciència de classe culturalment parlant. No et passa mai, aix ? Est s assegut amb gent i llavors enceten una conversa sobre alguna cosa; de vegades és impossible fer veure que saps de què estan parlant.

NM: En realitat tinc molta més consciència de classe a Bangla Desh. Quan vaig all  sento que no encaixo, perquè sóc ric o perquè pertanyo a "la bona classe", perquè he viscut a Nova York i tot i aix  torno i treballo all . Tothom dóna per suposat que tinc diners, perquè, si no, per què hauria de tornar?

DA: Sóc fill dels funcionaris que van viure en certa manera la política radical amb el moviment dels drets civils de la d cada de 1960 i el moviment antib lic. El meu pare es va negar a treballar al ministeri; la meva mare es va manifestar amb Martin Luther King. Però tot aix  era en bona part simbòlic. No era política de classe *per se*. El meu

---

4 All That is Solid Melts Into Air, Marshall Berman; 1982

pare era acadèmic i la meua mare assistent social. Era una espècie de liberalisme progressista americà dels anys 50.

NM: Interessant. Per la forma en què et relaciones ara, sempre havia donat per suposat que havies crescut en un entorn obrer. Vas treballar al sector obrer? És aquest el motiu?

DA: Sí, sempre he treballat. Vaig treballar a cinemes. Vaig treballar de soldador durant molts anys. Per això m'identifico amb la classe obrera. També ho veig com una cosa cultural. Als anys 60 hi havia una identificació cultural massiva amb la diferència i la diferència cultural predominant eren els afroamericans i la classe obrera blanca.

NM: Sempre hi ha el romanticisme de la classe obrera, també.

DA: Estem entrant massa en qüestions autobiogràfiques i no m'agrada.

NM: Doncs jo sempre busco la inspiració a les biografies.

DA: No, millor que canviem de tema. Tornem al debat anterior, al que dèiem abans: que el fet que el col·lectiu fos temporal no implicava que hagués de ser un fracàs. El fet que alguna cosa sigui provisional, basat en la contingència, per a mi és en realitat una de les definicions de la política comunitària. La idea de comunitats d'afinitat, grups de persones que s'agrupen al voltant de problemes determinats, és d'on neix la política comunitària. I la idea que una política monotemàtica mai no s'arribarà a fusionar amb els fronts populars va provocar que l'esquerra americana perdés les esperances de tirar endavant. Crec que, en certa manera, és important per als que hi estem implicats que intentem representar obres d'estètica activista, que intentem posar aquestes polítiques darrere nostre i que no diguem: "Mira, no formes part d'un moviment gran. Per tant, no té sentit." La política monotemàtica no em molesta. Ha demostrat ser totalment efectiva a l'hora de crear canvis en la consciència americana. Jo ho he vist.

NM: Però quan és a curt termini i s'acaba, penses que hauria d'haver continuat?

DA: No! De cap manera. I saps que he parlat ben sovint del moment romàntic que

vaig viure amb l'Artists Call, que era un projecte amb data de caducitat. John Edgars, de Guerrilla Art Action Group, va dir: "Molt bé, hem guanyat molts diners i hem guanyat força pes institucional: és el moment de parar." Parar no vol dir fracassar; més aviat deixes que altres persones prenguin el relleu des d'un altre punt de vista. Deixes que altres reprenguin la tasca; no és pas que la idea mori. No és com si de sobte et despertes un matí i el Rockefeller Center ha desaparegut. Saps què vull dir? La jerarquia del poder és molt gran i, per tant, hi ha molta feina a fer.

NM: I en realitat també estàs deixant espai perquè altres puguin treballar. Perquè de vegades, si sou el col·lectiu d'artistes que tothom reclama quan vol un artista musulmà o un artista activista o algú que treballi al voltant de l'11 de setembre, en realitat no feu més que ofegar els altres. Us convertiu en una *petita cadena de muntatge d'art pop*.

DA: També es comet l'error de pensar en la democràcia com si es tractés d'una estranya fantasia popular relacionada amb el consens. I no ens hem de posar massa teòrics per saber que no és així. No existeix cap representació de gent o de voluntat, no hi ha un moment sagrat que et traslladi d'alguna manera, no hi ha un pols popular d'Amèrica. I sé que hi ha gent que cada dia s'aixeca i diu: "Tu ets el musulmà; no, jo sóc el musulmà. Tu ets el musulmà dolent i jo sóc el musulmà bo, etc." De fet, hi ha converses, discursos populars, persistents i antagònics sobre el valor de la vida de les persones.

Per a mi, el fet que el col·lectiu mori és una cosa bona. Penso que la idea d'un acte discursiu no es representa només mitjançant la política parlamentària, sinó que també es representa a través del museu, l'altre gran projecte il·lustrat. Per això, Group Material va basar bona part de la seva retòrica en aquesta idea del fòrum. Volíem que el projecte fos com un fòrum. És bo que el projecte tingués una vida curta; de fet, amb sort suggerirà a altres institucions que també s'obrin a la idea d'aquest canvi de moments i definicions i identitats i deixin pas a altra gent. El que no haurien de fer és dir: "Ah, perfecte, aquell grup representa això, per tant continuarem recorrent sempre a ell."

NM: Ara com ara hi ha molta gent immersa en treballs intensius sobre el tema que explorava Visible Collective. Pensem en tots els documentals que han sortit ara. En el seu moment estàvem desesperats per aconseguir material visual i d'investigació

i ara n'hi ha a carretades. Això vol dir que els temps han canviat molt ràpidament i de manera correcta. Recordo que, quan enguany vaig tornar a Nova York després d'un any a Bangla Desh, gairebé vaig caure de la bicicleta en veure el cartell gegant de la pel·lícula *Rendition*. Recordo quan abans ningú volia ni esmentar l'expressió "Rendició Extraordinària". Ara com ara, aquesta política ha estat desacreditada de tal manera que oposar-se a les rendicions és la cosa més comuna. Per exemple, el 2003 estava veient *Donnie Darko*, una pel·lícula que m'encanta, per vintena vegada. Qui m'havia de dir que Jake Gyllenhal actuaria en una pel·lícula de Hollywood sobre rendicions. Aquest camp ha canviat molt: ara hi ha una quantitat descomunal de feina. Trevor Paglen, amb el seu projecte sobre avions de la CIA, Hassan Elahi amb *Tracking Transience*, o *Index of the Disappeared*, de Chitra Ganesh i Miriam Ghani.

La sensació de pànic que tots vam tenir –el fet que ningú en parlés era probablement alguna cosa semblant a allò que va passar amb el problema de la SIDA a la dècada dels 80– ja s'ha esvaït. Continua existint la necessitat de parlar-ne, però ja no estem sols. Molta gent en parla.

DA: Les condicions objectives que van donar lloc al teu projecte han canviat.

NM: Això es veu fins i tot en com ha canviat la nostra autodefinició. En la nostra fase inicial, més naïf, ens descrivíem a nosaltres mateixos com "un grup d'artistes activistes musulmans". En realitat, és una construcció increïblement delicada i políticament problemàtica. A més, per descomptat, quan altres persones no musulmanes es van unir al grup ens van qüestionar aquesta definició: "És realment necessària? Per què?" Així va començar el debat sobre la qüestió.

Walid Raad realment va rebentar moltes de les meves construccions d'identitat quan el vaig conèixer. Recordo que Media Farzin va escriure una crítica a *Bidoun* en la qual descrivia meticulosament la nostra obra dient que creava "una unitat imposada". El que s'anomena l'*ummah* musulmà. Aquests conceptes van començar a decaure després d'examinar les increïbles fractures racials, geogràfiques i de classe.

Al final, la qüestió més important per a nosaltres, treballant com a grup, era que havíem pogut fer una feina que altrament no haguéssim fet. Quan treballava per compte propi, tenia tendència a estar més segur de les coses. Quan treballàvem

en grup, difícilment arribàvem a estar-ne convençuts. Però va ser precisament per aquestes dissonàncies que no vam poder continuar fent el mateix eternament.

DA: Per això som més lents quan treballem en col·lectiu. Molt lents.

NM: I a l'era de la no-fisicitat, és interessant parlar col·lectivament. Al principi, passàvem molt de temps junts, però aviat vam començar a col·laborar molt per correu electrònic. I la gent deia que havíem de reunir-nos més sovint, tot i que físicament no fóssim al mateix lloc. Sarah Olson era a San Francisco, Vivek treballava en el programa American Studies a la Universitat de Nova York, literalment immers en la defensa de la seva tesi, Sehban va tornar al Pakistan després de la inauguració al Queens Museum. Em vaig començar a demanar què suposava fer tota la nostra feina per correu electrònic. El col·lectiu era real o no? Ens reuníem amb poca freqüència i de sobte arribava una invitació per fer alguna cosa a Finlàndia. Crec que en aquest moment vam començar a plantejar-nos que potser era l'hora que cadascú emprengués el seu propi camí. Perquè llavors el cicle d'invitacions passava a tenir lògica, potser més enllà de la vida natural del grup.

Al començament estàvem tots junts, una colla ben diversa, cadascú d'un món diferent. Vivek Bald és l'heroi no reconegut de tot el moviment Asian Underground de Nova York. El club Mutiny va passar de ser una via per recaptar fons per a la seva pel·lícula que es difonia amb fotocòpies a un descomunal moviment musical a Nova York: Asian Underground. Anandaroop Roy és un molt bon cartògraf autodidacte i junts vam treballar al 3rd I, una programació mensual de cinema independent sud-africà. En aquesta mateixa programació vaig treballar per primera vegada amb Prerana Reddy, que al final es va convertir en una de les comissàries del primer projecte de Visible Collective. Kristofer Dan-Bergman, productor, entre d'altres, de projectes de fotografia comercial i de fotografia de ballarins acrobates nus. Vaig entrar en contacte amb Kristofer a través de Timmy Aziz, un arquitecte nascut a Bangla Desh i resident a Nova York. Vaig conèixer Aimara Lin durant el seu apassionat discurs a la concentració de protesta Not In Our Name a l'exterior de les oficines del Departament d'Immigració de San Francisco. Actualment intenta entrar a l'escola de dret, la qual cosa em sembla tremenda.

Bé, podria continuar, però tampoc es tracta de fer una lletania de connexions creuades. Tots vam treballar amb tots, perquè érem amics i molt sovint sortíem junts. Va ser un

període increïblement productiu i concret i després cadascú va fer la seva. El grup només es podia haver creat en una ciutat com Nova York.

DA: Nova York t'obliga a associar-te, a treballar bé amb altres.

---

IDENSITAT és un projecte d'art amb la voluntat d'aportar mecanismes per a l'articulació de propostes creatives en l'àmbit de l'espai públic i en relació amb el lloc o el territori. IDENSITAT es posiciona com a espai de producció i recerca en xarxa, basat en el camp de l'art, per a l'exploració de noves formes d'implicació i interacció en l'espai social. El conjunt d'activitats que promou es defineix per la producció de projectes, a partir de la combinació entre la convocatòria oberta i la invitació, amb la finalitat de promoure propostes per a contextos específics; per accions educatives, mitjançant les quals es detecten col·lectius locals amb els que es proposa treballar en la intersecció entre aquests projectes i algunes de les seves activitats; i per projectes de documentació que hi participen com a treballs realitzats en altres contextos. Aquest conjunt d'activitats es difon, mitjançant les intervencions específiques, a través de formats expositius, publicacions, debats i tallers.

IDENSITAT es va iniciar a Calaf el 1999. Des de la tercera edició (2005-06) s'hi va incorporar Manresa. En aquesta edició s'ha intensificat la xarxa territorial amb el desenvolupament de projectes a la ciutat de Mataró, en col·laboració amb Can Xalant, Centre de Creació i Pensament Contemporani i el territori del Priorat, a través del Priorat Centre d'Art.

### **IDENSITAT07 Local | Visitant**

La quarta edició d'IDENSITAT que opera sota el lema Local | Visitant, recull els projectes de producció que es desenvolupen a cadascuna de les ciutats o territoris que hi participen -Calaf, Manresa, Mataró i la comarca del Priorat (Espanya)- així com els projectes de documentació que s'han portat a terme en altres ciutats. En alguns casos aquests projectes es reproduïxen en algun d'aquests contextos, en d'altres formen part de diferents activitats de difusió i complement en el conjunt de la programació que s'estén entre el 2007 i principis del 2008. Disappeared in America de Visible Collective i Naeem Mohaiemen és un dels projectes que ha participat en aquesta edició. Aquest publicació forma part del conjunt d'activitats.

## Periferias sin centro

### Nota introductoria

El uso temporal del espacio público genera, desde la actividad cultural, diversas formas de ocupación e intervención. Algunas están reguladas y por tanto se suceden a través de mecanismos establecidos y pautados por modelos institucionales. Otras actúan fuera de las normas establecidas, y como estas son cada vez más pautadas y restringidas, limita su continuidad en el tiempo. Una tercera vía de intervención busca los vacíos existentes o espacios intermedios que permiten la proliferación de nuevas actividades, usos o planteamientos alternativos aprovechando los mecanismos propios del sistema. Desde el ámbito artístico surgen proyectos que ofrecen innovaciones, como fruto de una búsqueda de actividades que previamente no se habían articulado o que, por su importancia en el contexto social, reclaman ser rearticuladas bajo un posicionamiento crítico.

El entorno y el contexto social conducen a concebir la organización del espacio cultural como un ámbito dependiente de la propia actividad social. Sin embargo esta actividad social puede repensarse o renovarse a partir de la reinención de la misma. Con esta voluntad de promover cambios alrededor de la producción cultural -cubriendo vacíos existentes- han trabajado personas, asociaciones y colectivos desde diferentes posiciones y en muchos casos alejados de los centros de difusión, los cuales aglutinan normalmente una hegemonía consolidada, entre otras cosas, por su ubicación territorial o por la influencia y proyección que ejercen en el sistema cultural.

El discurso contemporáneo dominante alude a una difusión de la noción de periferia, incidiendo en la democratización de las nuevas tecnologías, en la facilidad para desplazarse de un sitio a otro, en la ausencia de fronteras para el capital, o en la desaparición de ciertos referentes que desde hace mucho concentraban la capitalidad cultural. A pesar de ello, debemos seguir hablando de periferias culturales ya que, por cuestiones tanto de ubicación territorial, como de presencia en los medios o de legitimación de las prácticas artísticas, algunas actividades, programas y proyectos se mueven alrededor y a una distancia palpable de los centros de poder. Ya no un centro sino un número impreciso de centros que, aunque están dispersos territorialmente, suelen actuar bajo planteamientos homogeneizadores o unidireccionales dados los mecanismos de relación e interdependencia existente.

Es en este sentido que se reclama la presencia permanente de frentes que expandan, multipliquen y enriquezcan el pensamiento crítico. El recorte de las distancias entre el centro y la periferia -en lo que respecta a la producción cultural- ha sido una de las metas perseguidas por IDENSITAT, considerándose como un proyecto artístico que propone que la intervención en el espacio público replantee las políticas culturales, para generar mecanismos renovadores que permitan la mediación entre la producción artística, los diferentes sectores de la sociedad y los recursos públicos gestionados por diferentes administraciones.

Cuando Visible Collective/Naheem Mohaiemen nos sugirió hacer una publicación conjunta sobre la práctica que ellos han desarrollado, esencialmente dando respuesta activa a determinadas situaciones políticas, y ponerla en relación con la realidad existente hace un par de décadas a partir del trabajo de Group Material; consideramos que enriquecía notablemente algunos de los objetivos que persigue IDENSITAT. Nos daba también la oportunidad de incorporar diversas y nuevas cuestiones que nos interesan. La más evidente es su propio trabajo, basado en la investigación hecha alrededor de los mecanismos de control desplegados por algunos gobiernos para preservar la seguridad nacional en Estados Unidos y Europa, aprovechando y promoviendo al mismo tiempo la difusión generalizada del miedo en el espacio público. La situación de pánico global posterior al 11S propició numerosas detenciones de personas por condición de raza o religión. La opacidad, las irregularidades, el hecho de alimentar el temor permanente, son cuestiones que se evidencian en el conjunto del trabajo hecho por este colectivo entre 2004 y 2006 y que queda recogido en la presente publicación. Otro elemento que resulta de este trabajo, es el hecho de que un grupo de personas procedentes de diferentes ámbitos y disciplinas, se reúnen para trabajar en un frente común desde un planteamiento activista. Un colectivo transdisciplinar que, desde sus inicios, ha utilizado los mecanismos del arte contemporáneo para denunciar y dar visibilidad a un conjunto de hechos, propiciados desde el poder político, con el fin de mantener y prolongar una situación de pánico globalizado.

El peligro que surge cuando mecanismos del arte incorporan este tipo de trabajo involucrado en temas políticos, es la propia capacidad que tiene el arte (desde sus instituciones) de convertir las imágenes y los conceptos en fetiches comerciales, provocando el desgaste de los objetivos inicialmente perseguidos.



La conversación mantenida entre Naeem Mohaiemen y Dug Ashford aborda y desgrana todas estas cuestiones derivadas del arte como praxis política. Una conversación que se inicia exponiendo cuestiones en torno a los límites difusos que existen entre el arte, el periodismo y el activismo. Y todo esto en un contexto de mercado artístico donde la práctica colectiva está perfectamente asumida y en algún caso propiciada. La distancia temporal que separa la labor desarrollada por dos colectivos diferentes, Group Material y Visible Collective, a través de un dialogo mantenido por dos de sus miembros, toma fuerza como un debate abierto y no agotado en el ámbito la práctica artística contemporánea.

Mantener la independencia con el fin de alcanzar un alto nivel intelectual y una capacidad crítica y transformadora del propio sistema es, de alguna manera, ir a contracorriente. Chin-Tao Wu<sup>1</sup> ha analizado la privatización sufrida paulatinamente en las artes en Gran Bretaña y los Estados Unidos durante la década de los noventa y como, a través del libre mercado, las grandes compañías han ido conquistando los espacios del arte en detrimento de las instituciones públicas. El grave peligro de esta corriente es que se extienda a otros lugares, aun periféricos. Generar alternativas de organización colectiva es una de las vías posibles de solución. Colectivos que se constituyen por afinidades o por accidentes temporales propiciados por situaciones sociopolíticas. Colectivos transdisciplinarios o mejor *indisciplinados*, que permitan dar una dimensión poliédrica a una actividad esencialmente política y presuntamente relacionada con la práctica artística.

La colectivización de la práctica artística no es una estrategia nueva ya que ha estado claramente desarrollada desde principios del s. XX<sup>2</sup>. Es una táctica que ha permitido poner en crisis la individualización del artista y la subjetivación del arte, con el fin de introducir un tipo de práctica organizada y con objetivos claramente políticos. Posteriormente, aparece la construcción del espacio social como práctica artística, aun vigente en la actualidad, donde el trabajo con grupos de base- como proceso ex-

- 
- 1 Chin-tao Wu. Privatizar la cultura. Cuestiones de antagonismo. Madrid, Ediciones Akal, 2007
  - 2 Por una ampliación de estos temas consultar: Blake Stimson and Gregory Sholette, editors. Collectivism after Modernism. The art of social imagination after 1945. Minneapolis, London. University of Minnesota Press, 2007

plícito - se incorpora al trabajo artístico en lo que respecta a forma y contenido. Tanto Group Material al final de los años ochenta y los noventa, como Visible Collective entre 2004 y 2006, catalizan claramente estos tipos de actitud. El espacio de tiempo que separa su actividad se vincula a través de un diálogo que mantienen y que centra puntos clave de la experiencia colectiva incidiendo en la esfera pública, a través de temas a menudo periféricos del *habitus* de la práctica artística más establecida.

Ramon Parramon

## **Diálogo entre Naeem Mohaiemen y Doug Ashford**

—en la cocina de Doug—

Naeem: Doug, una de las razones por las que siempre recurro a ti es porque necesito ayuda para intentar aclarar cuál es el futuro del “arte” comprometido políticamente: qué significan estos términos, qué pasa con los interminables debates sobre arte y política, sobre qué es o qué no es arte, sobre qué es periodismo, qué es propaganda de agitación y qué es poética. Me parece que la realidad concreta en cuyo marco se formó, desarrolló y terminó nuestro proyecto Visible Collective era muy específica del inicio de la década del 2000. Incluso la manera en la que se nos incluyó rápidamente dentro de la macrocategoría de las “actividades de arte colectivo” también es muy específica de un mercado recalentado. En cambio, el contexto en el que tú y el resto de miembros del Group Material trabajabais era muy distinto y parece que los resultados también lo fueron.

Doug: Hablaré de Group Material a medida que avancemos en la conversación. Pero primero me gustaría que establecieras tú el contexto de Visible Collective. ¿Cómo os formasteis, cómo reacción a qué? Deduzco que tiene que ver con lo que has dicho en otras ocasiones sobre el hecho de tratarse de un colectivo “accidental”.

NM: El colectivo surgió a partir de una película en la que trabajábamos Ibrahim Quraishi (Compagnie Faim De Siècle) y yo junto con Jawad Metni (Pinhole Pictures) y Donna Golden (videoartista). Era una narración muy simple que hablaba de un hombre que fue encarcelado a raíz del 11 de setiembre. Pero después de presentarla en el festival de cine Against Empire tuvimos la sensación de que el acto pasivo de mirar una película y esperar a que se proyecten luego otros diez cortometrajes antes de poder empezar el debate (momento en el que la gente ya está en el bar) era demasiado lineal y unidimensional. Todos nosotros, cada cual desde su ámbito profesional, queríamos integrar toda nuestra investigación, los fragmentos inéditos, cuestiones abiertas, imágenes de las concentraciones de protesta, etc. que denuncian esta política concreta. Así pues, empezamos a ampliar el proyecto a toda una serie de instalaciones, murales y piezas sonoras, y nuestro círculo siguió creciendo con la incorporación de nuestros amigos. Kristofer Dan-Bergman (fotógrafo), Aimara Lin (coordinadora nacional de Not In Our Name), Anandaroop Roy (cartógrafo), Anjali Malhotra y Sehban Zaidi (directores de cine), Sarah Olson (productora de radio de San Francisco), Vivek Bald (DJ underground), entre otros, se añadieron al grupo para

hacer sus pequeñas contribuciones. De esta manera, y sin contar con una estructura definida para colocar toda esta red de colaboradores, intentamos constituir un único grupo, que es precisamente de donde surgió el nombre Visible Collective.

DA: Group Material, por su parte, se fundó en los ochenta con la idea de convertirse en un espacio alternativo, o sea, para crear un tipo determinado de contribución constante, dinámica y cambiante para el entramado urbano. Ya había trabajado con Julie Ault en el Artists Call Against US Intervention en [Movimiento de artistas contra la intervención de Estados Unidos en América Latina] y trasladamos todo esto a la formación de Group Material. Incorporábamos artefactos, material documental y objetos comerciales en exposiciones, traspasando los límites entre la “alta” y “baja” cultura. El grupo trabajaba internamente de forma colaborativa, pero también creaba el contexto para colaboraciones a mayor escala basadas en la especificidad del lugar y el momento. Procurábamos siempre utilizar el museo para representar una visión más amplia y más diversa de la cultura; planteábamos las siguientes cuestiones: ¿quién lo hace?, ¿dónde está?, ¿de qué está hecho?

NM: El Artists Call era una respuesta muy específica a la crisis de América Latina. Group Material estaba trabajando dentro del contexto del problema de la SIDA de los ochenta, de la misma forma que nosotros, desde Visible Collective, respondíamos al pánico por la seguridad que desencadenaron los atentados del 11 de setiembre.

Doug: Exactamente, se trataba de la mentalidad del pánico, de los intereses dominantes que alimentaban el estado de pánico. Y vosotros, precisamente, reaccionabais en contra de esto. Existe una relación entre este estado de pánico y la pesadilla institucional de los museos contemporáneos que estamos viviendo actualmente. Personalmente creo que también tiene que ver con nuestras dudas sobre qué significan hoy en día “colectivos sociales” o “producción social”. Porque, si la producción social dentro del mundo del arte se ha convertido en algo tan instrumentalizado, como ya debatimos en el proyecto Public Adress,<sup>1</sup> eso permite que las instituciones dominan-

---

1 En el transcurso del proyecto Public Adress tuvieron lugar una serie de charlas y talleres organizadas por Gregory Sholette, y otras como parte de un proyecto del Consejo de las Artes de Dinamarca en Nueva York.

tes eludan cualquier tipo de responsabilidad política y no hagan absolutamente nada. Podrían organizar un centenar de exposiciones, pero no conseguirían nada.

NM: Pero si una institución no responde, no hay nada que hacer. Si no tratamos cuestiones políticas, mal; y si organizamos exposiciones de arte comprometido políticamente, también mal.

DA: Eso es precisamente lo que hace que, mirando al pasado, me ponga un poco arrogante. En los ochenta había artistas y directores de instituciones (galeristas, directores, miembros de los consejos de los museos) que insistían en que la política no era sólo un espectáculo para uno mismo y que había que predicar con el ejemplo, ya sea en relación a un movimiento antibélico, en relación a un movimiento obrero o en relación al movimiento “US out of El Salvador” (que vendría a ser el equivalente de la época al conflicto de Iraq).

NM: ¿Y esto cómo se aplica a un museo? ¿Cómo consigue un museo predicar con el ejemplo?

DA: Permitiendo que haya obras que vayan más allá de la imagen, dando espacio a obras que instigan a la política directa dentro del recinto del museo. A su vez, descentralizando la actividad de los propios artistas, porque hay que recordar que también existe una política intrínseca en nuestras producciones. No podemos olvidar que nosotros también estamos aislados, que aunque formemos parte de un colectivo estamos encerrados dentro de la idea de lo que supone crear obras disociadas del público. Todo esto ha resultado cada vez más útil e instrumental para la transmisión de un mensaje, mucho más que todas estas otras ideas trascendentales que al final son poco generosas con la gente.

NM: Eso también tiene que ver con las formas. Hay formas con las que podemos decidir trabajar que son mucho más difíciles de convertir en objetos fetiche comerciales. Siempre que puedo intento no hacer este tipo de afirmaciones, ni en Visible Collective ni cuando trabajo por mi cuenta. Pero sé que otros, como 16 Beaver, han encontrado formas de las que es más difícil apropiarse.

DA: Pienso, sea como sea, que no tienes que quedarte con la idea de concebir determinadas formas como más o menos impermeables. Puedes ser un pintor abstracto

y aun así estar comprometido políticamente, ¿no? Y no me refiero sólo a tu actividad; puedes estar comprometido sólo por cómo has pintado tus cuadros. Pero ya sabemos cuál es el factor que lo para todo –el más antiguo de todos–: el intercambio en el mercado del arte.

NM: El mercado interviene de una forma muy directa, pero estos asuntos no eran en absoluto nuestra principal preocupación. En Visible Collective teníamos diferentes conflictos internos. Contábamos con activistas del núcleo duro de las bases como Aimara Lin y con abogados como Aziz Huq. Hubo un momento en el que algunos miembros decidieron deliberadamente que su tiempo estaría mejor invertido fuera de INS o bien ocupándose de casos legales de detenidos por el 11 de setiembre antes que dedicándose a producciones visuales sobre los mismos temas en el contexto de un museo. Así pues, algunos se distanciaron del eterismo que suponía para ellos la práctica política en el arte y al mismo tiempo nos disolvimos bastante como colectivo porque no todos estaban interesados en el espacio del museo. Incluso aquellos de nosotros que estábamos (ligeramente) interesados en ello, fuimos incapaces de construir un argumento sólido para justificar este interés.

DA: Sí, claro. Tuvimos una conversación similar en el libro *Who Cares*<sup>2</sup>. Existe una conexión entre tu distanciamiento de la idea de práctica colectiva y mi dedicación a la producción estética separada de la institución a la que me he dedicado todos estos años. Aun así, tengo amigos que trabajan en ellas.

NM: Así pues, como dices, no puedes estar completamente distanciado.

DA: Bueno, es irónico distanciarse en un momento en el que, en realidad, tienes las conexiones que te permiten establecer diferencias entre las instituciones. Pero tengo la sensación de que la gente con la que me identifico y que realmente me importa el peso con el que tienen que considerar las cosas en la matriz institucional del delirio del consumo que es el mundo del arte de Nueva York hoy en día

---

2 Who Cares. Pasternak, A. and Ashford, D.; Creative Time: New York ; 2006.

NM: O *la cultura* del mercado del arte mundial.

DA: Quizás sí que ya todo es el mercado del arte mundial. No lo sé, porque últimamente ya no viajo tanto. Pero quiere decir que las instituciones, por definición, se mueven en una especie de montaña rusa de producción en la que hay muy poco lugar para lo contemplativo, para la cuestión de los frentes populares, para la cuestión de las metodologías artísticas divergentes, para la cuestión del público subalterno. Se trata de cuestiones que aún no están definidas y que no encajan en ninguno de los paquetes de identidad que se desarrollaron muy convenientemente para el consumo.

NM: El “artista musulmán”.

DA: Sí, pero no, no, no quiero decir hasta este grado de especificidad; me refiero a estas categorías tan cómodas: ahora podemos ver a través de ellas y podemos ver la forma en la que sirven de pilar para las instituciones de producción.

NM: La única manera que tengo de responder a eso es siendo satírico. Ahora, en este *mundo*, este es el impulso. A pesar de todo, esto supone un gran salto si lo comparamos con cuando, en el 2004, nos definíamos a nosotros mismos como artistas y activistas musulmanes porque nos hacía sentir poderosos el hecho de decir “nosotros”, “musulmanes”, “colectivo” y todo eso. En 2003, incluir el árabe en las paredes del museo parecía un gesto desafiador. Pero en sólo tres años todo se ha instrumentalizado y convertido en un fetiche. Si veo una obra más en la que aparezcan mujeres con *hijab*, me tiraré por la ventana de la galería. Se ha convertido en la mera proliferación de otro *movimiento ahistórico* y sin poder alguno. Como Takashi Murakami para el panorama monetario de Dubai.

Pero volvamos a lo que pasó cuando Visible Collective era un grupo heterogéneo formado por artistas, abogados y activistas. Siempre se planteaba la misma pregunta: “¿Qué sentido tiene instalar obras en esta galería durante sólo dos semanas ? Se me ocurren maneras mejores de aprovechar el tiempo...”

DA: Y estaba bien que se lo preguntaran. ¿Tenías alguna respuesta para ellos?

NM: A ver, el primero proyecto de Visible Collective fue en el Queens Museum of Art,<sup>3</sup> un museo muy poco habitual y muy diferente. Dada su ubicación (muy adentro de Queens, de difícil acceso) el público que lo visita es mucho más diverso (principalmente inmigrante), lo que también ha influido en las obras y en el tema del público. Más tarde, a medida que el proyecto crecía y viajaba, nos encontramos con nuevos emplazamientos y la obra se volvió más ambigua. Todo eso, sin duda, afectó al colectivo, que venía de una tradición de acción directa, más incómoda. Cuando instalamos *Driving While Black Becomes Flying While Brown*, a Aimara Lin le preocupaba que la obra fuese mal interpretada, que el público pensase que decía que también había que etiquetar a los afroamericanos. Evidentemente la obra trataba de la absurdidad del periodo de clasificación racial, pero no lo explicaba como se suele hacer en la política de protesta. Este fue el momento en el que empezamos a plantearnos por qué hacíamos lo que hacíamos.

DA: Pero eso es discutir sobre la complejidad de la política de representación. Quiero decir, si tu obra ha provocado que un grupo de personas dentro del museo tengan reacciones alienadas sobre qué significaba hacer clasificación racial, pues perfecto. Aunque pasase dentro del grupo de gente que estaba produciendo la obra, habría que replantear las ideas, las expectativas y los sentimientos sobre la raza. Este es uno de los objetivos de la producción artística.

Pero hay otra cuestión a la que nos hemos referido antes: la gente que piensa que el marco institucional de las obras ha complicado las formaciones ideológicas que ahogan la política. Recuerdo que me dijiste que en Visible Collective se consideraba que el funcionamiento del mundo del arte era problemático.

NM: Creo que nos empezamos a sentir un poco incómodos con la “popularidad” del proyecto. El hecho de que nos invitasen a exponer en distintas localizaciones, a pesar de repetir siempre la misma obra, al principio era bastante gratificante. Luego te empiezas a cuestionar: “¿Qué conseguimos con estas representaciones?” Es en este preciso momento que surge la pregunta clave: “¿Por qué arte y política?”

---

3 Comisariado por Jaishri Abhichandani y Prerana Reddy como parte de *Fatal Love: South Asian American Art Now*.



DA: Sólo quiero decir que estas son las conversaciones propias de la comunidad artística desde siempre. Por esta razón en el siglo XVIII estaban tan atraídos por lo sublime. No se trataba de volverse místico y dejar de estar comprometido con el mundo; sencillamente era que lo sublime servía para centrarse en las expectativas filosóficas, en el sentido que era algo eterno que no se podía medir, refigurar o representar de nuevo. De esta manera, existiría siempre como un momento de **descenso**, por el que no llegamos a un lugar estable y consensuado. Y esta falta de estabilidad...

NM: ¿Consenso sobre el significado de una obra?

DA: Sí, o la falta de significado de la vida. Esta inestabilidad es una cuestión política, ya que provoca reacciones antagónicas entre grupos de personas. "Lo eterno es dios." "No, no, lo eterno es la naturaleza". "No, no, lo eterno es mi polla." Ya sabes qué quiero decir.

NM: "Sé de qué parte estoy." La claridad de posiciones que la gente desea.

DA: Y eso es precisamente lo que mis alumnos a veces no entienden. Leen los debates kantianos, los debates del siglo XVIII sobre la belleza, y consideran que son rígidos y clasistas, conversaciones sin interés que acaban siendo algo místico gracias a intérpretes canónicos que no tienen ninguna relación ni con la actividad ni con la producción social. Quizá estos debates se han alejado de la producción social a causa de la historiografía de la crítica artística de tipo formalista de los años 50, pero en cierta modo lo que intento decir es que los debates sobre cómo el arte adquiere significado son los debates que queremos mantener. La interpretación es política.

Pero espera, cuando el proyecto estaba en marcha, en un momento determinado me dijiste que los colaboradores no querían implicarse porque el museo era una pérdida de tiempo, ¿no?

NM: Hubo un momento concreto... El FACT Museum de Liverpool albergaba una exposición retrospectiva de la obra de Atlas Group/Walid Raad, y Walid tuvo la generosidad de pedirnos que hiciéramos alguna cosa para el Media Lounge del FACT. Aimara, junto con otros, empezó a compilar material de investigación para la pieza con bastante tiempo de antelación y poco antes de la fecha de entrega desapareció

durante cuatro días. Al final la localicé y lo primero que me dijo fue: "Acabo de salir de la cárcel." Había estado en Washington DC protestando contra la guerra de Iraq. Formaba parte de un grupo que, al intentar aproximarse a la Casa Blanca, fue arrestado. Me dijo, textualmente, que "es en esto en lo que necesito invertir mi tiempo". Estas palabras se me quedaron grabadas, porque me hicieron cuestionarme si realmente tenía que hacer lo que estaba haciendo.

Con cierta distancia temporal, tengo la sensación de que se llegó a un punto en el que protestar contra la guerra de Bush devino una práctica teatral sin fin, porque obviamente no iban a marcharse de Iraq. Pero ella sentía que ir allí y plantarse en el césped (o donde fuera) era mucho más útil que *la exposición*. Y especialmente cuando empezamos a exponer en Europa, porque la gente pensaba que el *teatro* de la guerra era América y los que tomaban las decisiones eran americanos. Aquí es donde también hay trabajo que hacer. De alguna manera, el impulso al que es más fácil ceder es la política antiamericanista en suelo europeo. No se trata exactamente de ir en contra de las tendencias dominantes para criticar a Bush en Europa. Recuerdo un momento divertido en el que un miembro de Visible Collective me mandó un correo electrónico: "¿Expondremos en Finlandia? ¿Qué conseguimos con esto?" Cuanto más lejos geográficamente se llevaba el proyecto, más se preguntaban los miembros del colectivo cosas como "¿Qué estamos haciendo? ¿Qué hacemos ahora en...?"

DA: Finlandia... dos países más allá de Noruega, el país donde escogen los Premios Nobel. Podrías organizar un evento que hiciera que la comunidad Nobel se planteara la posibilidad de atorgar el Premio Nobel de la Paz a alguien de Bangladesh...

NM: Sí, sí, muy gracioso... De hecho le dieron el Nobel al Dr. Yunus, pero no creo que Visible Collective tuviera nada que ver con ello.

DA: Hablemos ahora de artistas políticos que usan tácticamente el marco del museo. No creen que las instituciones del arte tengan ningún tipo de interés o valor real por sí mismas; las ven como herramientas para mantener la legitimidad y la validez de sus obras. Las instituciones dan permanencia y prestigio académico a sus obras y las mantienen vivas. Tengo amigos que son artistas tácticos y que no exponen en museos. Ya sabes... es como aquello de "voy al Met [Metropolitan Museum of Art] cada viernes... me siento delante de Caravaggio y lloro como un bebé".

NM: Yo no voy al Met, de todas formas.

DA: Bueno, eso está bien. Quizás también ves el museo como algo táctico.

NM: No, en absoluto. Me pasa específicamente con el Met. Lo veo como una institución anquilosada. Es una cosa muy personal. Voy a otros museos, no te preocupes.

DA: Está bien. Quiero decir... mi cuerpo y mi vida emocional están dedicadas a lo que la transferencia estética y política puede conseguir y ha conseguido para mí. No sólo con lo contemporáneo. Así pues, ¿dónde quiero llegar? Quiero llegar a lo que dice esta amiga tuya: "Mira, el museo no es el instrumento adecuado. Vamos a probarlo en otro terreno diferente..."

NM: En la calle.

DA: En la calle. Este es el quid. Es decir, teóricamente podríamos discutir con ella, podríamos argumentar que las calles tienen sus propias limitaciones, podríamos afirmar también que su concepción del museo como institución privada y regulada es un poco ingenua, elemento que tendríamos que añadir al principio de nuestra conversación.

NM: Trevor Paglen comenta que la política de protesta tiene una estética propia y es precisamente esta estética lo que hace que tenga éxito o que fracase.

DA: Vamos a ver, el museo es como todas las instituciones públicas. Es un banco cultural, tiene su propia morfología, sufre los mismos efectos y hay personas que influyen en ella. El hecho de no ir o de decir que es algo burgués no hace más que propiciar que siga siendo una institución burguesa. Así, si volvemos a alguna de nuestras primeras conversaciones, tengo que decir que para mí esto es lo realmente valioso del colectivo. Si hoy llegamos a hablar de ello, en mi opinión lo más importante es que trabajar con otras personas te permite una realización efectiva y emocional de lo que significa no aceptar las guerras del conocimiento dadas bajo las que trabajas.

La palabra *interdisciplinario* no es lo bastante adecuada. La palabra *desprofesionalización* quizá lo sea un poco más. Es decir, en un mundo que se basa cada vez más en la organización de economías no productivas —economía del espectáculo, economía

de la información—, todos acabamos notando poca diferencia entre nuestro propio intelecto y su relación con las instituciones. Conocemos estas personas. Tú las conoces. Es gente que analiza películas de Asia meridional para HBO para saber qué grado de efectividad tienen. Y después, ya sabes, trabajan para Time Warner. Yo conozco gente así: mis alumnos. Son segmentos muy singulares desde los que producen consumo, ¿no? Y la colaboración implica estar con gente que te pide: “¿Por qué lo haces?” Como dice esta amiga tuya: “¿Por qué te implicas con este museo, Naeem?”

NM: No sé si alguna vez he encontrado la respuesta a esta pregunta. La tengo presente, tanto mentalmente como en mi trabajo.

DA: Ya conoces mi sentimiento romántico del pasado, del *arte como un todo*, de la creación de colectivos instrumentales. Personalmente veo las colaboraciones entre artistas como un intercambio de intenciones con otra gente. Es lo que pienso de mis colaboraciones con Julie Ault, Félix González-Torres y otras personas vinculadas a Group Material durante sus primeros años, porque entonces no se basaba en una modificación de las posibilidades de intención, de intención artística, debida a otras personas. No tengo la intención de devaluar en absoluto lo que dices, porque creo que la crisis de productividad ya existe ahora mismo, en cualquier actividad artística y para todo el mundo.

Sólo tienes que coger dieciséis de mis alumnos de primer año y preguntarles: “¿Qué significa trabajar en un museo?” Todos responderán: “No lo sé... ahora mismo el tema está jodido... está muy jodido...” En un lugar en el que unos pocos deciden que la cultura debe tener unos efectos parecidos a los que tienen las multinacionales en mi vida o a un gran negocio o...

Este es el motivo por el que destaco la desprofesionalización a través del colectivo. La idea de colectivos provisionales...

NM: O colectivos temporales. En Visible Collective éramos dos que trabajábamos juntos —Ibrahim y yo—. Luego se unió cada vez más gente. Entonces empezamos a considerar que no podíamos tener una lista infinita de gente en la pared...

DA: Sería como una afiliación profesional.

NM: En aquel momento íramos unas diez personas y dijimos, de acuerdo, llamémosle Visible Collective. Por supuesto, si hubiéramos pensado que iríamos más allá de aquel montaje en el Queens Museum of Art, quizás nos hubiéramos sentado y hubiéramos pensado en un nombre más ingenioso. Quiero decir, hacer visible la clase musulmana marginada invisible de la América posterior al 11 de septiembre es una ecuación política bastante banal. Realmente me hubiera gustado escoger un nombre que hubiese podido ser más perdurable. Pero fue así, se decidió en el momento. De hecho, no hace más que revelar el carácter improvisado de la formación.

DA: La formación de Group Material tampoco se planificó mucho. Había un grupo original muy numeroso. Yo era estudiante de último curso en Cooper y asistía para los proyectos y procuraba asistir también a reuniones por los trabajos que había hecho durante los años anteriores. Además, siendo muy joven estaba afiliado a un sindicato, como soldador para Macy's, y me interesaban un cierto tipo de obras de arte que proponían un tipo de fusión entre la concepción de los valores de un movimiento obrero y los valores de la investigación estética que ofrecía la modernidad. Así pues, era un vanguardista comunista muy prototípico. ¿Qué grado de sofisticación se puede tener a los veinte años?

La cuestión es que, al principio, Group Material era un colectivo muy numeroso y por diferentes motivos se disolvió después del primer año. Había un grupo de artistas que querían que el programa fuera muy particular y específico, relacionado con la idea de un programa feminista en el marco de la investigación de la estética y la construcción social. Había otros que lo vieron como un paso adelante en sus carreras.

NM: Bueno, tener una carrera artística puede resultar muy útil. La gente puede acabar financiando proyectos y haciendo lo que quiere. Andy Warhol tuvo la mejor de las carreras y actualmente la Fundación Warhol financia muy buenas obras, también de tipo político. Esta es la política de venderse.

DA: Viví un momento muy bonito cuando una amiga mía dio una charla en la Dia Art Foundation. La habían acusado de venderse porque exponía con Mary Boone. Miró a una mujer a los ojos, que estaba entre el público, la reconoció y le dijo: «Mira bonita, yo no tengo ni fondo fiduciario ni plaza.» Decir esto en voz alta en una sala llena de gente que o tiene un padre rico o tiene un importante contrato universitario es una

modo de decir: "Que os den." Es como decir: "Quiero producir mis obras y necesito financiación y el capital simbólico para conseguirlo."

Pero al mismo tiempo eso no excusa a otra gente de utilizar este mismo argumento para hacer cosas oportunistas e instrumentizables. La prueba no está en el discurso en torno a la obra, la prueba está en la misma obra. Lo que estoy intentado recalcar es que no importa qué nombre le pongas; lo importante es qué es.

Pero en aquel momento, mucha gente abandonó por este motivo: sentían que se estaba convirtiendo en una cuestión de carrera.

NM: Nosotros tuvimos una experiencia muy distinta. Al cabo de poco tiempo, para nosotros Visible Collective era como una jaula de oro y teníamos la sensación de habernos convertido en aquel símbolo del "artista musulmán" que tenía que seguir trabajando exclusivamente en torno a la política posterior al 11 de septiembre.

DA: Pero eso es porque centraste toda tu producción en torno a este tema. La producción estaba marcada por el tema. Era un colectivo temporal.

NM: Estábamos entrando en la política del "yo soy" y eso me preocupaba mucho...

DA: Sí y esta política es bastante valiosa, a veces. Es estratégica e importante, y a veces funciona.

NM: Pero también tarda muy poco en ser sofocante.

DA: Si las filiaciones variables son lo que va a posibilitar la democracia dentro de las instituciones culturales, ¿por qué no tendrá que hacer lo mismo el mercado? Porque el mercado es lo que hace todo esto. Los mercados dan pie a cambios en el valor de las filiaciones. De repente todo el mundo quiere un *Prius*, ¿sabes lo que te quiero decir?, y antes todos querían un *Humvee*. Se trata de dos momentos totalmente diferentes, estética, cultural y económicamente.

NM: Pero si hiciéramos un uso del mercado como el que sugieres, ¿qué haríamos hacer al mercado que todos quisieran?

DA: No digo que usemos el mercado. Estoy hablando, ahora mismo, de plantear esta cuestión una y otra vez, ya sea a través del momento de Dave Hickey, en el que el mercado crea una sensación de democracia automática, o a través de la capitulación de un teórico como Jacques Rancière, que dice que no puedes salirte del mercado. El hecho de no poder salir del mercado no implica tener que quedarse dentro. Una pregunta teórica que intento entender es por qué la idea de democracia actualmente se vincula tanto a la idea de diversidad que origina el capital. Porque esta diversidad, como ya sabemos, es una pesadilla controlada.

NM: Pero en el marco de esta diversidad puedes encontrar tu sitio y participar después en el mercado a tu manera. Con eso soy muy del estilo de la *realpolitik*. Estoy convencido de que nadie desmantelará el capitalismo mientras viva. Por eso tenemos que dar una especie de tregua incómoda y encontrar nuestro espacio seguro dentro o fuera del mercado.

DA: Por supuesto. Esto es, a grandes rasgos, lo que dice Rancière.

NM: Teniendo en cuenta que es el sistema imperante, ¿se supone que tendrá que invertir energías en llevar a término acciones simbólicas contra el capitalismo (acciones simbólicas que obviamente no lo van a derribar) o tendrá que participar en él? Pues bien, decid ¿participar. ¿Para qué intentar hacer cosas que, en realidad, puede financiar el mismo mercado? Ya lo sabes, es posible contar historias sobre los movimientos políticos que nos interesan, hasta dentro del mismo mercado.

Eso es precisamente lo que hizo posible Visible Collective: el hecho de ser un proyecto financiado. No directamente, pero a través de las instituciones que lo apoyaban.

DA: Sigo fiel a la idea de desplazar el capital con la estética, en particular la estética moderna. Como dice Holier, el proyecto moderno inacabado te proporciona un modelo de subjetividad en términos de Artaud, irracionalidad, colectividad, las economías de sacrificio de Bataille. Y la idea es: ¿no hay ninguna otra manera? ¿Por qué estas cosas tienen que existir siempre como un tipo de relación comprometedora con la cultura dominante? Conozco las teorías de la subcultura, cómo después las cosas pueden cambiar y así sucesivamente. Lo he experimentado. Dicho de otra forma, a la gente, al principio, el hecho de que Group Material criticara el museo como institución les pare-

cía bastante desagradable. Fred Hutzel, de NEA, casi nos retira la subvención porque habíamos pintado las paredes de rojo.

NM: Bromeas, ¿no?

DA: Para nosotros, la idea de pintar las paredes de rojo era muy simbólica, muy sencilla, muy perfecta: «Sencillamente evitamos la neutralidad del blanco. No escogimos el rojo por nada en concreto. No escogimos el rojo por ninguna conexión con la dictadura del proletariado. No escogimos el rojo por la pasión del corazón abierto.

NM: ¿Y qué pensaba que significaba, entonces?

DA: Creyó que tenía relación con la política obrera de centro-izquierda. Seguro.

NM: Pero eso debía ser en los ochenta, ¿no?

DA: En 1983, creo.

NM: Ah, de acuerdo; porque hoy en día absolutamente nadie pensaría que...

DA: Sí, la política de la cultura ha cambiado, seguro. Pero a otro nivel, lo que quería remarcar es que actualmente, tal y como funciona la ideología, sabes cuándo estás interpolando. Por eso Marx lo llamaba «falsa conciencia». Cuando tomas el cuerpo de Cristo, no sabes que podrías estar dándote una galleta salada. No sabes que lo podrías concebir de otra manera. No sabes que si pidieras mermelada para tu galleta salada, serías o un rebelde absoluto «un infiel» o un esquizofrénico.

NM: ¿Te refieres a cuando tienes la hostia en la boca? ¿Haces referencia a la hostia, cuando hablas de galleta salada? ¿Me confundes!

DA: ¿No me entiendes? Siempre he pensado que los cismas con la formación ideológica dominante formaban parte de lo que hacíamos. Y eso, ahora, no parece que sea demasiado común. Puede que sea mi edad, pero parece que las cosas están diseñadas, en cierta manera, para encajar bien.



Piensa en Rancière. Es muy inteligente, pero yo me pregunto por qué encaja tan bien. ¿Por qué escribe pocos libros, después del fantástico libro que escribí sobre educación y que fue portada de *Artforum*? También me pregunto por qué el libro encaja tan bien. A pesar de todas las reclamaciones de los programas de estética radical con los que he experimentado desde la década de 1970 y a pesar de las teorizaciones sobre estos programas, desde Marshall Berman<sup>4</sup> hasta Quiero decir, mucha de esta gente goza de una buena posición académica; por lo tanto, pienso que estaban legitimados hasta un cierto punto.

La manera en la que el mercado hace encajar o no las cosas me parece curiosa. Probablemente porque personalmente nunca he encontrado (quizás es psicodinámico por mi parte), nunca me he sentido cómodo.

NM: ¿Acaso te preocupaba mantener intacta tu pureza?

DA: No, no era ni tan solo contundente políticamente. Era más psicodinámico. Era más algo como: ¡Estamos fingiendo. Aquí no encajamos. Yo no encajo aquí en el museo. Esta no es mi gente. Buena parte de esto tiene que ver, pienso, con la conciencia de clase, culturalmente hablando. ¿No te pasa nunca? Estás sentado con gente y entonces empiezan una conversación sobre algo; a veces es imposible hacer ver que sabes de qué estás hablando.

NM: En realidad tengo mucha más conciencia de clase en Bangladesh. Cuando voy siento que no encajo, porque soy rico o porque pertenezco a una buena clase, porque he vivido en Nueva York y a pesar de eso vuelvo y trabajo allí. Todo el mundo da por sentado que tengo dinero, ¿por qué, si no, por qué tendrías que volver?

DA: Soy hijo de funcionarios que vivieron en cierta manera la política radical con el movimiento de los derechos civiles de los sesenta y el movimiento antibélico. Mi padre se negó a trabajar en el ministerio; mi madre se manifestó con Martin Luther King. Pero todo esto era en buena medida simbólico. No era política de clase *per se*.

---

4 All That is Solid Melts Into Air, Marshall Berman; 1982

Mi padre era académico y mi madre asistente social. Era una especie de liberalismo progresista americano de la década de los cincuenta.

NM: Interesante. Por el modo como te relacionas ahora, siempre habrás dado por sentado que habrás crecido en un entorno obrero. ¿Trabajaste en el sector obrero? ¿Es este el motivo?

DA: Siempre trabajé. Trabajé en cines. Trabajé como soldador durante muchos años. Por eso me identifico con la clase obrera. También lo veo como una cosa cultural. En la década de los sesenta había una identificación cultural masiva con la diferencia y la diferencia cultural predominante eran los afroamericanos y la clase obrera blanca.

NM: Siempre está el romanticismo de la clase obrera, también.

DA: Estamos entrando demasiado en cuestiones autobiográficas y no me gusta.

NM: Pues yo siempre busco la inspiración en las biografías.

DA: No, mejor que cambiemos de tema. Volvamos al debate anterior, a lo que decíamos antes: que el hecho de que el colectivo fuera temporal no implicaba que tuviera que ser un fracaso. Que algo sea provisional, basado en la contingencia, para mí es en realidad una de las definiciones de política comunitaria. La idea de comunidades de afinidad, grupos de personas que se agrupan alrededor de problemas determinados, es de donde nace la política comunitaria. Y la idea de que una política monotemática nunca llegaría a fusionarse con los frentes populares provocó que la izquierda americana perdiese las esperanzas de seguir adelante. Creo que, en cierta manera, es importante para los que estamos implicados que intentemos representar obras de estética activista, que intentemos situar estas políticas detrás de nosotros y no digamos: "Mira, no formas parte de un movimiento grande. Por lo tanto, no tiene sentido." La política monotemática no me molesta. Ha demostrado ser totalmente efectiva a la hora de crear cambios en la conciencia americana. Yo lo he visto.

NM: Pero cuando es a corto plazo y se acaba, ¿piensas que tendrías que haber continuado?

DA: ¡No! De ninguna manera. Y sabes que he hablado muchas veces del momento romántico que viví con el Artists Call, que era un proyecto finito. John Edgars de Guerrilla Art Action Group dijo: ¡Muy bien, hemos ganado mucho dinero y hemos ganado bastante peso institucional: es el momento de parar. Parar no quiere decir fracasar, sino más bien dejar que otras personas tomen el relevo desde otro punto de vista. Dejas que otros retomen el trabajo, no significa que la idea muera. No es como si de repente te levantarás una mañana y el Rockefeller Center hubiera desaparecido. ¿Sabes qué quiero decir? La jerarquía del poder es muy grande; por lo tanto, hay mucho que hacer.

NM: Y en realidad también estás dejando espacio para que otros puedan trabajar. Porque, a veces, si sois el colectivo de artistas que todos reclaman cuando quieren a un artista musulmán o un artista activista o alguien que trabaje sobre el 11 de septiembre, en realidad no hacéis más que ahogar al resto. Os convertís en vuestra *pequeña cadena de montaje de arte pop*.

DA: También se comete el error de pensar en la democracia como si se tratara de una extraña fantasía popular relacionada con el consenso. Y no hay que ponerse demasiado teórico para saber que no es así. No existe ninguna representación de gente o de voluntad, no hay un momento que te traslade de algún modo, no hay un pulso popular de América. Y sé que hay gente que cada día se levanta y dice: ¡Tú eres el musulmán; no, soy yo el musulmán. Tú eres el musulmán malo y yo soy el musulmán bueno, etc. De hecho, hay conversaciones, discursos populares, persistentes y antiguos sobre el valor de la vida de las personas.

Para mí el hecho de que el colectivo muera es algo bueno. Pienso que la idea de un acto discursivo no se representa sólo mediante la política parlamentaria, sino que también se representa a través del museo, el otro gran proyecto ilustrado. Por eso, Group Material basó buena parte de su retórica en esta idea del foro. Queríamos que el proyecto fuera como un foro. Es bueno que el proyecto tuviera una vida corta; en realidad, con suerte sugerir a otras instituciones que también se abran a la idea de este cambio de momentos y definiciones e identidades y dejen paso a demás gente. Lo que no tendríamos que hacer es decir: ¡Ah, perfecto, aquel grupo representa eso, por lo tanto, seguiremos recurriendo siempre a él.

NM: Ahora mismo hay mucha gente inmersa en trabajos intensivos sobre el tema que exploraba Visible Collective. Pensemos en todos los documentales que están saliendo. En su momento estábamos desesperados por conseguir material visual y de investigación y ahora hay a montones. Eso significa que los tiempos han cambiado muy rápidamente y de manera correcta. Recuerdo que, cuando este año volví a Nueva York después de un año en Bangladesh, casi caí de la bicicleta al ver el cartel gigante de la película *Rendition*. Me acuerdo de cuando nadie quería ni referirse a la expresión "Rendición Extraordinaria". Ahora esta política ha estado desacreditada de tal manera que oponerse a las rendiciones es lo más común. Por ejemplo, en el 2003 estaba viendo *Donnie Darko*, una película que me encanta, por veinteava vez. Quién me hubiera dicho que Jake Gyllenhaal actuaría en una película de Hollywood sobre rendiciones. Este campo ha cambiado mucho: en estos momentos hay una cantidad descomunal de trabajos. Trevos Paglen con su proyecto sobre aviones de la CIA, Hassan Elahi con *Tracking Transcience*, *Index of the Disappeared*, de Chitra Ganesh y Miriam Ghani.

La sensación de pánico que todos tuvimos del hecho que nadie hablara de ello era probablemente algo parecido a lo que pasó con el problema del SIDA en los ochenta ya se ha volatilizado. Sigue existiendo la necesidad de hablar de ello, pero no estamos solos. Mucha gente habla de ello.

DA: Las condiciones objetivas que dieron lugar a tu proyecto han cambiado.

NM: Eso se ve incluso en cómo ha cambiado nuestra autodefinición. En nuestra fase inicial, más ingenua, nos describíamos a nosotros mismos como "un grupo de artistas activistas musulmanes". En realidad, es una construcción increíblemente delicada y políticamente problemática. Además, por supuesto, cuando otras personas no musulmanas se unieron al grupo nos cuestionamos esta definición: "¿Es realmente necesaria? ¿Por qué? ¿Y así empezó el debate en cuestión."

Walid Raad reventó muchas de mis construcciones de identidad cuando lo conocí. Recuerdo que Media Farzin escribió una crítica en Bidoun en la que describía meticulosamente nuestra obra diciendo que creaba "una unidad impuesta". Lo que se viene a ser el *ummah* musulmán. Estos conceptos empezaron a decaer después de examinar las increíbles fracturas raciales, geográficas y de clase.

Al final, la cuestión más importante para nosotros, trabajando como grupo, era que habíamos podido hacer un trabajo que de otro modo no hubiéramos hecho. Cuando trabajaba por cuenta propia tenía tendencia a estar más seguro de las cosas. Cuando trabajábamos en grupo, difícilmente llegábamos a estar convencidos. Pero fue precisamente por estas disonancias que no pudimos seguir haciendo lo mismo eternamente.

DA: Por eso somos más lentos cuando trabajamos en colectivo. Muy lentos.

NM: Y en la era de la no-fisicidad, es interesante hablar colectivamente. Al principio pasábamos mucho tiempo juntos, pero pronto empezamos a colaborar mucho por correo electrónico. Y la gente decía que teníamos que reunirnos más a menudo, aunque físicamente no estuviéramos en el mismo lugar. Sarah Olson era de San Francisco, Vivek trabajaba en el programa American Studies en la Universidad de Nueva York, literalmente inmerso en la defensa de su tesis, Sehban volvió a Pakistán después de la inauguración en el Queen Museum. Me empecé a preguntar qué suponía hacer todo nuestro trabajo por correo electrónico. ¿El colectivo era real o no? Nos reuníamos con poca frecuencia y de repente llegaba una invitación para hacer algo en Finlandia. Creo que en aquel momento empezamos a plantearnos que quizás tocaba que cada cual emprendiera su propio camino. Porque entonces el ciclo de invitaciones pasaba a tener lógica, quizás más allá de la vida natural del grupo.

Al principio estábamos todos juntos, una pandilla heterogénea, cada uno de un mundo distinto. Vivek Bald es el héroe no reconocido de todo el movimiento Asian Underground de Nueva York. El Club Mutiny pasó de ser una vía para recaptar de fondos para su película que se difundía a través de fotocopias a un descomunal movimiento musical en Nueva York: Asian Underground. Anandaroop Roy es un muy buen cartógrafo autodidacta, con quien trabajé en el 3rd I, una programación mensual de cine independiente surafricano. En esta misma programación trabajé por primera vez con Prerana Reddy, que al final se convirtió en la co-comisaria del primer proyecto de Visible Collective. Kristofer Dan-Bergman, productor, entre otros, de proyectos de fotografía comercial, de fotografía de bailarines acrobatas desnudos. Entré en contacto con Kristofer a través de Timmy Aziz, un arquitecto nacido en Bangladesh y residente en Nueva York. Conocí Aimara Lin durante su apasionado discurso en la concentración de protesta Not In Our Name en el exterior de las oficinas del Departamento de

Inmigraci3n de San Francisco. Actualmente intenta entrar en la escuela de derecho, cosa que me parece tremendo.

Bien, podr'a continuar, pero tampoco se trata de hacer una letan'a de conexiones cruzadas. Todos trabajamos con todos, porque ¶ramos amigos y muchas veces sal'amos juntos. Fue un periodo incre'blemente productivo y espec'fico. Despu¶s cada uno hizo su camino. El grupo sl3 se pod'a crear en una ciudad como Nueva York.

DA: Nueva York te obliga a asociarte, a trabajar bien con otros.

---

IDENSITAT es un proyecto de arte cuya voluntad es la de aportar mecanismos que articulen propuestas creativas en el ¶mbito del espacio p3blico y en relaci3n con el lugar o territorio.

IDENSITAT se posiciona como un espacio de producci3n e investigaci3n en red, basado en el arte, para la exploraci3n de nuevas formas de implicaci3n e interacci3n en el espacio social. El conjunto de actividades que promueve se define mediante la producci3n de proyectos, a partir de la convocatoria abierta y la invitaci3n, con la finalidad de promover propuestas para contextos espec'ficos; mediante acciones educativas, a trav¶s de las cuales se detecten colectivos locales con los que se propone trabajar en la intersecci3n entre estos proyectos y algunas de sus actividades; y mediante proyectos de documentaci3n de trabajos realizados en otros contextos. Este conjunto de actividades se difunde a trav¶s de intervenciones espec'ficas, formatos expositivos, publicaciones, debates y talleres.

IDENSITAT se inici3n Calaf en 1999 y desde su tercera edici3n (2005-06) se incorpor3n Manresa. En esta edici3n se ha intensificado la red territorial con el desarrollo de proyectos en la ciudad de Matar3n en colaboraci3n con Can Xalant, Centre de Creaci3n Pensament Contemporani y el territorio del Priorat, a trav¶s del Priorat Centre d'Art.

### **IDENSITAT07 Local - Visitante**

La cuarta edici3n de IDENSITAT bajo el lema Local-Visitante, recoge los proyectos de producci3n que se desarrollan en cada una de las ciudades o territorios que participan: Calaf, Manresa, Matar3n y la comarca del Priorat (Espaa) as' como con los proyectos de documentaci3n que se han llevado a cabo en otras ciudades. En algunos casos estos proyectos ser reproducen en alguno de estos contextos, en otros forman parte de diferentes actividades de difusi3n y complemento en el conjunto de la programaci3n que se extiende durante el a3n 2007 y principios del 2008. *Disappeared in America* de Visible Collective y Naeem Mohaiemen es uno de los proyectos que ha participado en esta edici3n. Esta publicaci3n forma parte del conjunto de actividades.

IDENSITAT is an art project which seeks to add mechanisms for the articulation of creative proposals in the sphere of public space, and related to issues of place and territory. IDENSITAT positions itself as an itinerant production space and research network, based upon the arts, to explore new forms of involvement and interaction in social space. The body of promoted work is defined by the *production of projects*, chosen from among a number of invited projects as well as from an open call, with the objective of putting forward proposals for specific contexts; for *educational actions*, in which local collectives are brought to our attention with whom we propose to work in the intersection between the projects selected by means of the above process and some of their own activities; and by *projects of documentation*, included as works realised in other contexts. The set of activities are spread further than the specific interventions, through exhibition formats, publications, debates and workshops.

IDENSITAT was initiated in Calaf in 1999. Starting with its third year programme (2005-06), Manresa was incorporated. In this year, the network was broadened with the development of projects in the city of Mataro, in collaboration with Can Xalant, Centre of Creation and Contemporary Thought, and Priorat, through the Priorat Centre of Art.

### **IDENSITAT 07 Home/Away**

The fourth year programme of IDENSITAT, working according to the theme Home/Away, collects **production projects** developed in each participating city and location (Calaf, Manresa, Mataro and the county of Priorat (Spain)) and also the **projects of documentation** which have been carried to term in other cities. Some of these projects are site-specific, in other cases they form part of different activities which spread and complement the body of programming extending between 2007 and the beginning of 2008. **Disappeared in America**, by Visible Collective and Naeem Mohaiemen is one of the projects which participated in this year. This publication forms part of the set of activities.

Author: **Naeem Mohaiemen**

Cover Image: **Fred Askew**

Published by: **IDENSITAT Associació d'Art Contemporani**

Director: **Ramon Parramon**

General Coordinator: **Oriol Fontdevila**

Publication Coordinator: **Llorenç Bonet**

Translation: **A. Benzie, A. Recasens** | **La Correccional**

Project Selection Committee: **Santiago Cirugeda** | **Amanda Cuesta**

| **Alicia Murr'a** | **Ramon Parramon** | **Lorenzo Romito**

Educational Actions: **Quim Moya** | **Eva Quintana**

Communication and Exhibitions: **Nria Parés**

With the support of: **Ajuntament de Calaf** | **Ajuntament de Manresa**

| **Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura i Mitjans de**

**Comunicació** | **Diputació de Barcelona. Xarxa de Municipis**

Production of specific projects at Mataró and Priorat: **Can Xalant.**

**Centre de Producció Pensament Contemporani de Mataró**

**Priorat Centre d'Art**

ISBN: 978-84-612-7130-6

Printed: Ormograf, S.A.

[disappearedinamerica.org](http://disappearedinamerica.org)

[shobak.org](http://shobak.org)

[idensitat.org](http://idensitat.org)

