

Procedure di lavoro
Iris Dressler, Daniel G. Andújar

Iris Dressler: Durante una delle nostre ultime conversazioni hai descritto l'ingranaggio delle grandi istituzioni artistiche che, in qualche maniera, aliena gli artisti dal proprio lavoro. Il concetto è stato espresso, più o meno, nel modo seguente: arrivando al museo per allestire le proprie opere, l'artista viene mandato in hotel di lusso, ristoranti e bar, mentre un esercito di professionisti (tecnici, restauratori, architetti, designer, coordinatori, assistenti, e così via) si occupa di presentare e comunicare in maniera "appropriata" il lavoro dell'artista conformandosi agli standard della rispettiva istituzione. Per non parlare del fatto che, in quel momento, il curatore, il responsabile delle pubbliche relazioni e gli assessorati all'istruzione hanno già definito da molto tempo, e sempre in linea con le convenzioni dell'istituzione in questione, le modalità per diffondere le opere dell'artista. L'artista che infine arriva alla mostra "pronta per l'uso" potrebbe subire uno choc poiché non riconosce più le proprie opere, incorporate e assorbite nello scenario "aziendale". Ma ormai è troppo tardi; la stampa, il consiglio d'amministrazione, i VIP e tutti gli altri sono già lì. Tali atteggiamenti e flussi di lavoro dell'ingranaggio istituzionale non sono certamente un fenomeno nuovo, basti ricordare il diagramma di tipo cartone animato *Average Day at the Museum* [Una giornata tipo al museo] del MOMA negli anni '40. Tuttavia fino a oggi, in particolare i musei sembrano ignorare, e abbondantemente, oltre 40 anni di pratiche correnti e diversificate, come anche i discorsi della critica istituzionale. Si sottopongono invece fin troppo volentieri alle pressioni politiche quasi spettrali riguardo

al city marketing del museo e ai suoi effetti sul turismo, fissandosi morbosamente sulla crescita irrazionale del numero di visitatori e attirando produttive e prestigiose aziende private. La mia opinione è che queste “missioni” del museo indottrinate politicamente (che vanno a braccetto con le esigenze aziendali) non abbiano nulla a che fare, come spesso invece si sostiene, con le esigenze finanziarie di manutenzione del museo. Esse sono esclusivamente finalizzate a far salire il museo su un palcoscenico prestigioso a beneficio degli affari e della politica. Secondo questa logica l'artista sembra una sorta di alieno, un fattore disgregante che deve essere sedato per rientrare nella retorica del museo.

Daniel G. Andújar: L'attività artistica, come la concepisco io, deve trasformarsi in una forma di “resistenza” contro un modello che mira ostinatamente a prevalere in uno spazio di relazioni che sta diventando sempre più confuso, normalizzato, globalizzato, gerarchico, diffuso, standardizzato e così via. La nostra società, la nostra economia e la nostra cultura si fondano su interessi, valori, istituzioni e sistemi di rappresentazione che, in termini generali, limitano la creatività, confiscano e manipolano l'opera dell'artista e deviano la sua energia verso un confronto sterile e lo scoraggiamento.

L'attività artistica deve rivelare le configurazioni del potere, stabilire meccanismi per relazionarsi a livello sociale, assicurando così un impatto a lungo termine ed estendendo il suo discorso oltre i ristretti confini degli amanti dell'arte, dei turisti per caso e dell'istituzione stessa. Coloro che dirigono l'infrastruttura delle industrie della cultura e la gestione delle istituzioni culturali hanno abbandonato, decine di anni fa, i processi di creazione di nuovi contenuti e di produzione culturale come costruzione collettiva. Nella maggior parte dei casi, i professionisti che si occupano di gestire questa infrastruttura stanno semplicemente sviluppando una struttura di potere personale, arrampicandosi sulla scala sociale fino a raggiungere la parte più visibile e attenta ai media delle istituzioni pubbliche e private. Essi sfoggiano il loro potere e regnano sulla realtà del loro piccolo impero. L'istituzione artistica è stata assorbita proprio come se fosse semplicemente un altro meccanismo del processo di manutenzione della produzione. È una parte attiva del processo di “turistizzazione” nel contesto urbano e partecipa al complesso riadattamento delle nuove infrastrutture della città. Spinti a uscire di scena, gli artisti hanno dovuto cedere il posto a una

nuova élite di manager della cultura che organizza eventi biennali in torri d'avorio concepite come mausolei.

L'istituzione museale si trova senza dubbio ad affrontare una sfida, con tutti i suoi paradossi e le sue contraddizioni: esistere come spazio fisico che promuove iniziative culturali che, in maniera crescente, diventano parte di una rappresentazione più diffusa dove i sistemi di rappresentazione e divulgazione passano attraverso reti immateriali che, a loro volta, richiedono un contenitore fisico, uno spazio reale per la produzione e la distribuzione.

Le cose diventeranno sempre più difficili nelle aree di esposizione permanente e molto probabilmente anche nelle aree di esposizione temporanea ed ibrida in cui le persone possono incontrarsi, parlare, lavorare, perfino riunirsi per un evento e sciogliersi come gruppi sociali, spostarsi e/o formare nuovi gruppi. La contraddizione di un processo culturale deve necessariamente affrontare un ritmo lento di sviluppo tecnologico e impeto sociale.

In Spagna, ad esempio, dove la maggior parte delle istituzioni artistiche non ha funzionato per oltre dieci anni, viviamo un fraintendimento, un effetto di professionalizzazione che trasforma l'attività artistica in un'area professionale, una specie di fabbrica, scarsamente collegata alle procedure dell'artista.

Poiché abbiamo questi "professionisti" i nostri costi di produzione e installazione sono i più elevati d'Europa, mancano le possibilità d'improvvisazione e siamo in presenza di un processo di standardizzazione molto pericoloso. La professionalizzazione qui è un processo pericoloso che trasforma ogni dipendente del museo in un vero "professionista di massima integrità e competenza" ed esclude gli artisti da qualsiasi decisione relativa al loro stesso lavoro.

Nei musei, il processo di professionalizzazione tende a stabilire regole di comportamento e qualificazione per gli operatori museali, inoltre insiste sul fatto che essi debbano conseguire la "conformità alle regole del museo" oltre che conformarsi alle procedure stabilite e al codice di etica professionale imposti dalla gerarchia, poiché "l'accREDITAMENTO garantisce la conformità alle aspettative generali dell'Istituzione." Ciò è totalmente incompatibile con qualsiasi genere di attività artistica.

Ovviamente, questo modello implica un conflitto di interessi con gli artisti e tale radicalizzazione delle posizioni viene opportunamente utilizzata da coloro che detengono il potere e sono collocati molto in alto in questi spazi visibili. Nella nuova

configurazione delle industrie della cultura che hanno alle dipendenze sempre più persone, gli artisti si trovano al livello più basso della gerarchia e si collocano in ultima posizione per quanto riguarda i compensi economici.

Di fatto, in questo modo, molte persone si guadagnano da vivere, ma sembra però che gli artisti stiano quasi “rischiando la propria vita”. Quindi mi chiedo, può il sistema artistico reggersi senza artisti contemporanei? Sembra che molte istituzioni possano farlo. Fortunatamente l'attività artistica non conosce solo i confini dell'istituzione o del mercato; invece può e deve trovare altri territori per sviluppare nuove proposte e, se non siamo in grado di trovarle, dovremo inventarle. L'arte, come qualsiasi processo culturale, è essenzialmente un processo di trasmissione e trasferimento di un dialogo continuo, permanente e necessario. Non dobbiamo dimenticare, tuttavia, che è anche trasgressione, rottura, ironia, parodia, appropriazione, appropriazione indebita, confronto, ricerca, esplorazione, interrogazione e opposizione. Dunque cerchiamo contesti ideali che possano consentire a questa idea di svilupparsi nelle condizioni migliori. E se non esistono, dovremo cercare di crearli.

A partire dalla metà degli anni '90 abbiamo discusso, sperimentato e sviluppato attraverso molti progetti e processi comuni, ma anche individuali, dei metodi critici, collaborativi e indipendenti di lavorare. Dal punto di vista dell'istituzione come luogo di produzione delle conoscenze, un aspetto importante è come riuscire a comprendere l'istituzione non soltanto come un luogo di istruzione ma come una struttura di apprendimento, uno spazio in cui le conoscenze non solo si distribuiscono, ma si condividono.

La cooperazione sociale rivela il suo potere di innovazione e creazione, inteso come modo migliore di supportare un modello che permetta la distribuzione e l'espansione del contenuto per partecipanti, utenti e pubblico. Anche l'arte svolge un ruolo politico che richiede posizioni etiche; l'estetica non è sufficiente. Coloro che seguono esclusivamente modelli e procedure commerciali e istituzionali potrebbero considerare tutto ciò irrilevante, tuttavia devono imparare ad accettare di essere ancorati a modelli tradizionali che differiscono radicalmente da quelli che molto probabilmente prevarranno. Secondo me, l'attività e i processi artistici implicati nella generazione

della conoscenza sono strettamente legati ai processi di trasmissione delle informazioni come parte di un unico processo culturale collettivo.

Un mondo incredibilmente complesso come quello che dobbiamo affrontare è profondamente interconnesso e allo stesso tempo richiede procedure complesse di collaborazione e istruzione per quanto riguarda il concetto di collettivo. Abbiamo bisogno di un cambiamento e tale cambiamento deve iniziare con una ridefinizione del ruolo dell'artista all'interno della società e perfino delle sue situazioni specifiche. Ritengo che questo processo debba essere comunicato e condiviso, di conseguenza non capisco l'idea di un'attività artistica i cui aspetti formali possano essere distinti dagli aspetti apparentemente educativi.

Il concetto originale deve divenire parte di un'unica idea di un intero, dove il laboratorio e l'esposizione al pubblico facciano parte di un unico obiettivo. Lo spazio di lavoro dell'artista è a sua volta una serie di spazi, non necessariamente fisici o uniti, dove l'artista lavora, ricerca, celebra, ascolta, visita, consulta e opera scambi, incontra e/o discute come parte integrante di un sistema complesso. Prevale un processo che rompe con il classico concetto di educazione artistica e ne introduce un altro: un concetto processuale, analitico, informativo, critico e attivista in una realtà e in una logica corrispondenti alla situazione in cui viviamo: un'esperienza aperta che noi condividiamo, apprendiamo o alla quale contribuiamo, dove sia possibile realizzare un'idea di spazio sociale aperto e di spazio collettivo, dando particolare rilievo a un'idea orizzontale di scambio, collaborazione ed esperienza de-gerarchizzata.

Facendo riferimento al tuo "Do It Together" [Fatelo insieme] (reinterpretazione del fortunato slogan della generazione Web 2.0 "Do-It-Yourself" [Fatelo da soli]), oltre che alle tue vaste attività nell'ambito del software libero e open source: in che misura le nuove tecnologie informatiche e della comunicazione offrono e richiedono modi di lavoro specifici?

Lo slogan "Do It Yourself" era lo slogan di Ikea che dalla metà degli anni '90 in poi fu adottato da molti artisti. Ma era quello sbagliato.

Partecipando a questo sviluppo rappresentativo e concettuale, parte del mio lavoro si avvale di una serie di componenti più o meno direttamente correlati al software libero come campo tematico. Il modello e le posizioni etiche del movimento

possono ispirare l'arte contemporanea affinché prenda nuove direzioni in relazione ai problemi generali della società. Per me, l'abolizione fondamentale dei diritti di proprietà intellettuale del software rappresenta un'opportunità di "ri-programmare" nel migliore dei modi la società a livello strutturale e concettuale, una cosa che io ho utilizzato come metafora e che, secondo me, è condivisa da buona parte degli esponenti dell'arte contemporanea.

La tecnologia dell'informazione e della comunicazione e le conseguenze della globalizzazione hanno avuto senza dubbio un'influenza trasformativa, poiché hanno smantellato vecchi modi di pensare e di operare.

Non si può dubitare del fatto che ciò rappresenti una riformulazione dei processi di produzione, trasmissione e appropriazione di beni simbolici e che ci imponga di riesaminare i modelli di costruzione della soggettività e dell'organizzazione sociale. Possiamo vedere un'evidente rottura nelle direttive lineari di sperimentare il tempo e lo spazio, come anche nei concetti riguardanti il diritto d'autore o la proprietà intellettuale e industriale. Siamo testimoni di un riesame delle identità individuali e collettive, basato sul nuovo contesto multiculturale e sul contesto di diversità, con la conseguente crisi dei sistemi di rappresentazione classici e del modello di riproduzione culturale associato allo stato-nazione.

Abbiamo osservato un cambiamento in determinati processi di lavoro e apprendimento collettivo, oltre che l'originarsi di una sorta di gerarchia meritocratica basata sullo sforzo individuale che lavora per il bene collettivo e sulle relazioni tra singole persone che stanno contribuendo a creare una delle più grandi aree collettive di scambio, innovazione e creazione che si sia mai vista nella storia dell'umanità al di fuori della sfera delle istituzioni pubbliche.

Mentre le società di gestione diventano gli intermediari tra i creatori e coloro che detengono il controllo della produzione, della distribuzione e della commercializzazione, le nuove tecnologie stanno gradualmente eliminando la necessità di tali intermediari e servizi di gestione. Il gap digitale, il conflitto generazionale e molti altri fenomeni simili stanno mettendo in discussione i nostri metodi tradizionali di lavorare con le informazioni, di comprenderle e gestirle, e stanno modificando anche il nostro modo di vedere le trattative e il commercio, in breve, il nostro modo di vivere e comprendere il mondo in cui abitiamo. Gli strumenti e le risorse che le nuove tecnologie dell'informazione e della comunicazione ci presentano sono indissolubilmente legati

ai processi di cambiamento strutturale e alla trasformazione fondamentale che sta avendo luogo nella nostra società. Inoltre, anche i nostri modi di pensare, rapportarci agli altri, consumare, produrre e commerciare si stanno senza dubbio modificando.

I modelli vengono costantemente definiti. Fortunatamente, le attuali tecnologie dell'informazione e della comunicazione hanno creato una nuova infrastruttura per l'azione nella quale si sviluppano situazioni già viste, ma anche nuovi scenari, e gli artisti possono beneficiarne. Ritengo che questi cambiamenti stiano generando una crisi nei modelli culturali dominanti della distribuzione e della gestione.

Per quanto riguarda i tuoi vari e-project ho l'impressione che, in particolare modo, quelli collegati all'ampio coinvolgimento delle comunità locali stiano funzionando molto bene. Quali sono le varie esperienze legate a e-valencia, e-barcelona ed e-sevilla rispetto alle comunità?

Di recente è nato anche e-madrid, che è stato accolto bene, ma che si è rivelato anche molto complesso a causa delle sue dimensioni e della composizione dell'amministrazione di Madrid. Questi e-project sono piattaforme che approciano e mettono in discussione la capacità delle società di autoregolarsi in contesti di dibattito e critica, quando i meccanismi per il controllo sociale e le regole imposte dai mezzi tradizionali vengono disattivati.

Si tratta di uno strumento concepito per un uso collettivo e che deve essere impiantato localmente. Il suo scopo è riuscire a esercitare un'influenza in determinati contesti attraverso la forza creata dal coinvolgimento collettivo di numerosi meccanismi individuali, dalle persone o dai collettivi che pur essendo dispersi, hanno tuttavia la capacità di operare, speculare e sviluppare un livello di conoscenza collettiva. Lo spazio digitale di Internet non è emerso soltanto come mezzo per favorire la comunicazione in quanto forum pubblico, ma è emerso anche come nuovo teatro delle operazioni definito dai rapporti sociali e di potere.

Quindi, gli e-project sono nati nel 2001 ed è stata sviluppata una lunga serie di piattaforme da processi sociali o laboratori pratici, alla ricerca della partecipazione sociale dei collettivi e dei movimenti locali coinvolti in processi critici riguardanti le politiche e i processi culturali; di conseguenza sono state generate nuove dinamiche che rompono i meccanismi di controllo.

Il forum fornisce la risposta alla crescente strumentalizzazione dei processi pubblici ed è a favore di una discussione aperta e trasparente. Dà voce a ciò che voce non è; dà una voce alla critica pungente e al linguaggio espressivo. Alcune voci sono più giustificate di altre. Alcune hanno maniere migliori di altre. Alcune sono moralmente più esigenti di altre. Questi forum offrono più di quanto solitamente ascoltiamo o leggiamo negli altri media. Essi spostano continuamente i limiti, perché questo è pur sempre un progetto artistico e non uno strumento sociale.

La tua attività artistica unisce l'arte e la produzione delle conoscenze con, ovviamente, la condivisione delle conoscenze, in senso esteso, anche se penso a un vecchio progetto, *Manfred and Wilhelm Beutel Photo Collection* [La collezione di foto di Manfred e Wilhelm Beutel] del 1998 esposto in occasione della mostra *Reservate der Sehnsucht* nella ex Union Brauerei di Dortmund. Inventando una collezione di foto incentrate sull'area locale, manipolando immagini della città di Dortmund, costruendo una narrativa reale e allo stesso tempo di finzione su Manfred e Wilhelm Beutel (entrambi cittadini di Dortmund) e utilizzando uno strumento high-tech per la falsificazione, il progetto si occupava, in maniera piuttosto complessa, della storia di Dortmund, in particolare di quei periodi in cui mancava una certa consapevolezza comune. Era un progetto che in grande misura soddisfaceva la memoria del pubblico locale.

Tutti i tuoi progetti artistici si basano su una ricerca collaborativa che esplora criticamente diversi fenomeni politici, storici, sociali e culturali e le loro rappresentazioni mediatiche: politica locale, corruzione, censura, xenofobia, sviluppi urbani, le industrie della cultura e l'inclusione e l'esclusione delle tecnologie, per fare alcuni esempi. Inoltre, tu operi anche come curatore, tieni molti workshop, scrivi articoli, sei coinvolto in attività di protesta (ad esempio contro la Biennale di Valencia o la chiusura dell'IVAM Centre del Carme), pubblichi riviste e forum sul Web, gestisci il progetto *irational.org* con il suo server, fornisci consulenze ai musei e promuovi iniziative. Dal dicembre del 2008 sei vicepresidente dell'*Associació d'artistes visuals de Catalunya*. Nel tuo modo di lavorare vedo tutti questi ruoli correlati uno con l'altro, nel senso che li vedi come territori, separati

sebbene collegati, di produzione collaborativa di arte e conoscenza e finalizzati al recupero di spazi d'azione liberi.

Non distinguo un'attività dall'altra. Anche l'arte ha una funzione politica che deve adottare una posizione etica ben chiara. Per come la vedo io, l'arte non può semplicemente limitarsi ad esprimere grandi domande sull'umano e sul divino, né a obbedire a strategie che sono puramente estetiche oppure orientate al mercato; deve, piuttosto, essere impegnata e coinvolta nei processi sociali e politici.

Io ritengo che questi siano i territori in cui gli artisti visuali possono mostrare segni di impegno e fare esempi con il loro lavoro; senza di essi, la loro capacità di agire diventa molto limitata. Storicamente il loro lavoro è sempre stato associato a visioni troppo egocentriche ed iper-individualistiche, focalizzato sulla visione di un oggetto unico come solo riferimento materiale alla propria opera. Si tratta di qualcosa che viene trasformato in mero valore di scambio in un mercato che, allo stesso tempo, si evolve nel proprio contesto economico. Come abbiamo detto in precedenza, siamo immersi in un processo di cambiamento profondo che sta creando atteggiamenti che consentono la gestione, a livello globale, di diversi movimenti in favore dello sviluppo di nuove forme di innovazione e creazione collettiva. Questi atteggiamenti sono anche in favore di una condivisione libera delle conoscenze acquisite e del diritto di utilizzarle. Si tratta di un complesso processo globale di cooperazione e sviluppo che amplia costantemente i suoi interessi ed è caratterizzato da un numero crescente di partecipanti. Le modalità di organizzazione del lavoro che rappresentano sono state dichiarate più produttive e assolutamente in grado di dirigere queste innovazioni verso l'obiettivo dell'interesse comune. La cooperazione sociale rivela i suoi poteri di innovazione e creazione come modo migliore per supportare un modello che permetta la distribuzione e l'espansione dei contenuti per i partecipanti, gli utenti e il pubblico. Ovviamente, gli artisti devono appartenere al processo di cambiamento e non è semplice adattarsi.

Dobbiamo mostrare il nostro impegno morale nel lavoro che facciamo, incorporandolo nella parte del processo che sviluppa i diversi aspetti costitutivi del nostro contesto sociale, politico e culturale. Stiamo vivendo una riformulazione dei processi di produzione, trasmissione e appropriazione dei beni simbolici e questo ci fa riconsiderare i modelli di costruzione della soggettività e dell'organizzazione sociale.

Walter Benjamin nel 1934 aveva già scritto sul tema scrittori e produzione: “Uno scrittore che non insegna agli altri scrittori non insegna a nessuno. Quindi, il punto fondamentale è che la produzione di uno scrittore deve avere il carattere di un modello: deve essere in grado di istruire altri scrittori nella loro produzione e, in secondo luogo, deve essere in grado di mettere a loro disposizione un apparato migliore. Più consumatori vengono messi in contatto con il processo di produzione, più questo apparato diventa migliore – in breve, più lettori o spettatori vengono trasformati in collaboratori, più esso migliora.”

Dobbiamo iniziare a ridefinire il ruolo dell'artista in questa società perfino nella sua specificità, e non c'è nulla di sbagliato in questo – oppure è l'unico campo che non può entrare in crisi o essere in uno stato di costante cambiamento? I professionisti di altre discipline, educatori, giornalisti, scienziati, non stanno forse cercando di ridefinire o ricanalizzare il proprio ruolo nella società per adattarsi gradualmente al cambiamento, per trovare il proprio posto nella società? È necessario avviare un processo che consenta di rompere il classico concetto di artista, affinché sia possibile crearne uno nuovo che sia per natura processuale, simile al carattere di un analista, informatore o critico, nell'ambito di una realtà di risposte logiche alla situazione attuale dell'arte borghese ed esclusionista: il museo, il mercato, il mondo accademico, il concetto conservatore di artista. Gli artisti devono proporre azioni alternative, spazi aperti di confronto e critica.

Questo implica addentrarsi nell'arena politica, mettere in discussione la struttura nel suo complesso e convincere gli altri che possiamo ristrutturare l'intero sistema utilizzando parametri diversi, altri processi, distinti da quelli che vengono proposti dagli attuali artisti di corte, dai ritrattisti ufficiali, dagli artisti tortuosi e dai decoratori in combutta con il potere. Non possiamo rassegnarci e tornare indietro alle cattedrali, ad affrescare i soffitti a volta nei teatri o decorare gli appartamenti dei nuovi ricchi del business edilizio. Ovviamente stiamo tentando di fare un passo avanti e di riformulare una rilettura completa, eppure credo che non facciamo altro che osservare ciò che accade intorno e metterlo in discussione, metterlo in discussione sempre, imparando a leggere il rovescio delle immagini. Questa non è una novità.

Nel 1996 hai creato Technologies To The People® (TTTP) come mezzo –sotto forma di società con licenza– per rispecchiare le promesse delle

nuove tecnologie e il cinismo nei loro confronti, ma anche per mostrarne il potenziale, in modo ironico e allo stesso tempo critico. Per molto tempo TTTP è servita da palcoscenico e travestimento (non direi “falso”) e utilizzata per mettere in scena situazioni ambigue e in doppio cieco: nel 1997, ad esempio, con TTTP, *Collezione video*, un progetto online finalizzato a fornire l'accesso per il download a centinaia di video degli artisti più importanti. Chiunque tentasse di scaricare un video veniva tempestato da una serie infinita di messaggi di errore in cui si istruiva l'utente ad aggiornare il software del browser, a ottenere una connessione Internet più veloce, ad aggiungere memoria, installare plug-in e così via. Alla fine hai ricevuto centinaia di e-mail arrabbiate, zeppe di lamentele; ad esempio si lamentavano del fatto che il progetto richiedesse una tecnologia eccessivamente sofisticata e che in questo modo la maggior parte degli utenti veniva esclusa. Alcuni artisti inferociti pretendevano i copyright; altre persone erano interessate a ottenere il software; ma nessuno di loro ha mai sperimentato il servizio promesso, poiché non c'era ovviamente nulla da scaricare. Essenzialmente il progetto rispecchiava una certa ingenuità rispetto all'apparente onnipotenza e accessibilità delle nuove tecnologie.

Ricordo piuttosto bene che la TTTP *Street Access Machine* [Macchina di accesso alla strada] del 1996, che non esisteva al di fuori della campagna pubblicitaria, prometteva di dare ai senzatetto l'accesso a contanti di plastica. La Apple ti ha contattato perché era interessata a produrre la macchina. Tu ovviamente hai declinato la proposta; all'epoca infatti TTTP, almeno per quanto ne so, era essenzialmente uno strumento o un ambiente per generare voci e malintesi, anche riguardo al ruolo dell'artista. Per quale funzione viene utilizzato il progetto TTTP, o meglio, come lo descriveresti oggi?

Technologies To The People è nato come progetto proprio con la *Street Access Machine* in occasione della mostra *Discord. Sabotage of Realities* [Dissenso. Sabotaggio delle realtà] presso la Kunstverein e presso la Kunsthaus di Amburgo nel 1996. Era il periodo in cui Internet veniva introdotto nella sfera domestica, mentre il boom tecnologico iniziava a prendere forma al suo interno. Il progetto aveva lo scopo di

sottolineare il fatto che questa nuova utopia di libertà e accesso globale alle informazioni e alle conoscenze che fluttuava nell'aria avrebbe potuto svanire. L'idea di una tecnologia che rendeva liberi e di Internet come spazio più democratico, altro non era che una visione ottimistica di un sogno che appare irraggiungibile. Noi abbiamo sicuramente una base storica troppo ridotta per disporre di una prospettiva obiettiva di alcuni dei cambiamenti, tuttavia, era evidente, eravamo testimoni dello sviluppo di un nuovo concetto di potere –un potere che era diventato immateriale, poiché aveva perso la propria radice nelle risorse materiali. Inoltre era chiaro anche il fatto che eravamo testimoni di una guerra per il controllo della conoscenza, soprattutto delle informazioni– una lotta per riuscire a gestire tale controllo come un vantaggioso monopolio sulla distribuzione e sulla circolazione delle conoscenze. Adesso è tutto più chiaro. L'attuale crisi è un'altra conseguenza dello stato di mobilitazione generale nella guerra per i mercati, le risorse e le sfere d'influenza. Questo nuovo episodio rivela il potere e le ripercussioni della "new economy". Ci troviamo davanti a un mercato connesso a livello digitale e i cui meccanismi di controllo hanno contribuito a disegnare una nuova geografia del potere, a indebolire l'autorità dello stato e i diritti dei cittadini. Ma noi continuiamo a fare affari in questo settore, adattiamo, rettifichiamo, ma in sostanza continuiamo a lavorare con gli stessi parametri. Lavoriamo tra gli interstizi della libertà che ci viene concessa, utilizzando i malfunzionamenti del sistema, infilandoci furtivamente negli spazi presenti in esso prima che vengano chiusi per sempre. Anche l'attività artistica dovrebbe diventare una dimostrazione di "resistenza" nei confronti di un modello che cerca testardamente di restare in uno spazio di relazioni eccessivamente gerarchizzate, diffuse, globalizzate e standardizzate; essa dovrebbe tentare di introdursi nella struttura attuale per creare un percorso che faccia strada alle trasformazioni che, siamo convinti, sono necessarie. Noi continuiamo a interessarci di esporre le configurazioni del potere, certi che l'attività artistica debba stabilire dei meccanismi per i rapporti sociali che aiutino a garantirne l'impatto a lungo termine e permettano di fare avanzare il discorso ben oltre i limiti ristretti degli spettatori dell'arte e dell'istituzione stessa.

Dal 1996, quando ci siamo incontrati a Dortmund per la prima volta durante la tua permanente alla Künstlerhaus, si può dire che ci siano state varie transizioni nella tua opera: dall'intervento nello spazio pubblico

urbano, agli interventi negli spazi virtuali di Internet. Ovviamente ti occupi sempre di diverse “realtà” nelle quali agisci. Ma come fai a comprendere le differenze e i collegamenti tra ambienti quali la città, Internet, il museo e i “vecchi media”?

Sono un artista che lavora partendo dallo spazio pubblico, che quindi riflette su di esso e formula domande su di esso. Recuperare lo spazio pubblico è una costante storica in continua ridefinizione; attualmente stiamo lavorando con uno spazio molto limitato, sottoposto a pressioni costanti. Ora è necessario espandere questo spazio e, per farlo, dobbiamo stare molto attenti alle azioni che mirano a limitare l'uso e il godimento di questi spazi liberi. Ogni contesto di lavoro subisce condizionamenti in vario modo. Le condizioni per leggere le situazioni sono diverse e, in quanto tali, sarà diverso anche il modo di esprimere quali procedure seguire per ogni singolo e diverso caso. La città è il punto di riferimento per lo spazio pubblico, così come lo abbiamo sempre conosciuto e fino a tempi recenti; esso è sottoposto a un sistema complesso di relazioni e di trattative costanti. Il Web, come spazio pubblico, viene anch'esso determinato dalle relazioni sociali e da un sistema di trattative piuttosto simile a quello della città. Per contrasto, gli spazi delimitati per lo sviluppo delle attività artistiche vengono appositamente progettati e sono il risultato di un'evoluzione storica che mira a creare una base per strutturare il linguaggio artistico. Si tratta di uno spazio protetto, limitato e specifico per un processo culturale altamente definito. In qualità di artisti dovremmo investire molto di più nella sua gestione, evoluzione e trasformazione, oppure dovremmo abbandonarlo una volta per tutte e in questo caso la sua funzione resterebbe limitata e subordinata all'industria dei servizi e dell'intrattenimento. Per quanto riguarda i media, i media tradizionali quali radio, televisione e stampa, non possono più continuare a reggersi come un pilastro fondamentale di una struttura che da un po' è sull'orlo del collasso: ha fatto il suo tempo e i suoi metodi sono oggetto di discussione. Discorsi unilaterali, chiusi e definiti, che non offrono possibilità di rispondere, partecipare, o di essere gestiti collettivamente, non sono più accettati.

Un aspetto che caratterizza il tuo lavoro è il suo continuo spostamento tra una semplificazione polemica/ironica e la complessità. La tua pre-

sentazione di *Postcapital Archive* [Archivio postcapitale] a Stoccarda suggeriva, a prima vista, una struttura cronologica chiara e in qualche modo dualistica: sinistra/destra, 1989-2001, comunismo/capitalismo e così via. Tuttavia lo spettatore veniva immediatamente intrappolato nella costante costrizione di decidere dove andare, poiché a dispetto di tutte le strutture delle mostre che sono architettonicamente chiare, essa non indicava un percorso ovvio. Era contemporaneamente chiaro e confuso. Inoltre, più ci si addentrava nello spazio, più ci si trovava in una situazione labirintica, circondati gradualmente da una quantità crescente di materiali che aprivano ancora altri aspetti.

Per me l'arte ha il potenziale specifico di generare complessità, nel senso che permette alle cose di apparire nelle loro realtà multiple e contraddittorie: esse diventano leggibili in una direzione o nell'altra allo stesso tempo.

A questo proposito io ho voluto creare un sistema di rapporti complessi con il pubblico, un dialogo che consentisse agli spettatori di stabilire un rapporto interattivo con il progetto stesso, costruendo relazioni contraddittorie e perfino antagonistiche che richiedessero la messa in discussione dell'intera grammatica visuale esposta.

La decisione, l'atto di decidere, è un aspetto che mi interessa molto esplorare come parte del processo di interazione. Durante la visita si è obbligati a fare una pausa per valutare i diversi aspetti e studiare le scelte assortite che vengono presentate, prima di poter scegliere. È un processo di costruzione che suggerisce di trovare una soluzione, dubitare o rispondere, essere critici nei confronti di ciò che si vede e mettere in discussione la sua struttura.

In un'altra conversazione hai sostenuto che uno dei punti di partenza del progetto *Postcapital Archive* sia stata una discussione tra te e Iván de La Nuez sulle conseguenze di essere nati più o meno nello stesso periodo (ovvero metà degli anni '60) ma in situazioni piuttosto diverse: tu nelle condizioni di capitalismo dell'"Occidente" e lui nelle condizioni di comunismo del "Sud". Quando *Postcapital Archive* è stato inaugurato come

progetto espositivo, nel 2006 al Palau de la Virreina di Barcellona con il titolo aggiuntivo *Política, ciudad, dinero* [Politica, città, soldi], come collaborazione tra te, lo scrittore cubano e direttore del Palau de la Virreina, Iván de La Nuez e l'artista cubano Carlos Garacoia, era stato organizzato essenzialmente seguendo le opposizioni tra le ideologie di “sinistra” e di “destra”. Già all'ingresso i visitatori dovevano decidere se andare a sinistra o a destra, ovvero, sperimentare il percorso –seguendo l'ordine spaziale simmetrico del Palau de la Virreina– da sinistra a destra o da destra a sinistra. Non era possibile scegliere di entrare nella mostra e andare dritto (a metà strada): questa opzione era infatti ostacolata da un grande tavolo sul quale campeggiava un'opera di Carlos Garacoia, candele sotto forma di icone architettoniche che gocciolavano cera.

La discussione era incentrata su domande in merito a contesti specifici. Non è possibile scegliere dove e come nascere né, normalmente, dove si vuole vivere. Vi sono elementi che dipendono dal caso e che non possiamo controllare; altri, invece, dipendono direttamente dalle condizioni sociali, culturali, politiche ed economiche che definiscono il nostro contesto. All'inizio del progetto era stato proposto un dialogo che prevedesse circostanze personali come una serie di dicotomie, contraddizioni, affermazioni e negazioni. Da lì avremmo adottato determinate strategie al momento di decidere lo spazio, il percorso e l'interpretazione del progetto. La concezione della mostra obbligava gli spettatori a prendere decisioni che influenzassero la lettura del progetto in maniera obiettiva. Noi abbiamo giocato con metafore molto semplici come sinistra e destra, direzioni e percorsi, colori associati all'immaginario politico. Nel processo decisionale, anche la fortuna, la casualità e la coincidenza determinano la lettura del progetto, proprio come accade nella vita.

Un'esperienza interessante osservata alla mostra *Postcapital Archive* di Stoccarda è stato il modo differente con cui le diverse generazioni di visitatori percepivano il progetto. La cosiddetta memoria collettiva o comune delle immagini dei media, o perfino delle icone dei media, dagli anni '50 a oggi varia moltissimo tra le persone nate negli anni '40 e quelle nate negli anni '80. A me sembra che le immagini dei media, nonostante il loro

impatto, vengano perse e dimenticate molto rapidamente. Inoltre, si potrebbe dire che oggi le diverse generazioni vivano in ambienti piuttosto differenti in termini di immagini e informazioni. L'orientamento è più parallelo e focalizzato su "interessi specifici" in confronto alla conoscenza e alla memoria comune.

Siamo ancora assorbiti in un processo di digitalizzazione che sta trasferendo buona parte del nostro patrimonio visivo dal suo formato fisico. Tutte queste informazioni vengono inserite in contenitori ubicati su un nuovo piano, vicino allo spazio pubblico con elevata visibilità e accessibilità. Questa circostanza genera un nuovo panorama visivo saturo, riccamente elaborato e rumoroso, creando così un nuovo paesaggio che modificherà i rapporti con la nostra immaginazione. Noi possiamo generare e consumare contenuti molto rapidamente, ma possiamo anche modificarli e recuperarli con la stessa rapidità da un archivio enorme che viene costantemente creato e analizzato. La trasformazione principale nell'era della società dell'informazione è l'evoluzione delle abitudini in pubblico e come pubblico, al punto che possiamo parlare di una nuova era di partecipazione e interpretazione. Il pubblico non vuole più limitarsi a ricevere informazioni, detesta essere il soggetto passivo di processi culturali che lo escludono e vuole interagire con questi nuovi media, partecipando al processo di trasmissione delle informazioni ed essendo parte attiva di questa evoluzione delle informazioni e della loro trasformazione in conoscenza.

Postcapital Archive mette in gioco molto livelli. Si tratta di un progetto costante, basato sui processi e collaborativo; si compone di diversi moduli collegati fra loro, ma in grado di funzionare ognuno indipendentemente dall'altro, e che insieme non formano un'entità chiusa, poiché ogni singolo modulo apre molti discorsi che non rimangono autoreferenziali ma vanno oltre. Mi ricorda un po' un'Idra –in senso positivo– concetto che potrebbe anche essere la metafora perfetta per la stessa "cultura dell'archivio". In tal senso, *Postcapital* mi sembra anche simile a un processo che esplora le domande ex novo, passo dopo passo e così facendo genera domande nuove e inaspettate.

Formulare domande è una parte molto importante della prassi artistica. Io volevo allontanarmi da discorsi unilaterali, chiusi e definiti che non offrono possibilità di risposta, partecipazione e interazione. I progetti riproducono processi e questi processi normalmente implicano un determinato livello di complessità che noi non dovremmo cercare di nascondere.

Postcapital. Política, ciudad, dinero [Postcapitale. Politica, città, soldi] intrecciava allestimenti spaziali di elementi provenienti dal tuo archivio, opere di Carlos Garacoia e il coinvolgimento teorico di Iván de La Nuez. In Cile (2007) è apparso un poster che veniva distribuito negli spazi pubblici e che mostrava –come unico oggetto dell’archivio– una copia di un documento che conteneva esclusivamente il bollo di classificazione utilizzato in Cile durante la dittatura. A Istanbul (2008) *Postcapital* ha acquisito la forma di workshop; a Dortmund (2008), un modulo del progetto, *Postcapital Library* [Libreria postcapitale], ha fatto parte di una mostra collettiva sulle questioni del copyright, che esponeva un enorme “tavolo per conferenze” con una torre al centro. A Montreal (2008) *Honor* [Onore], un altro modulo del progetto, ha fatto parte della mostra *Mediating Conflict* [Mediare il conflitto]. A Stoccarda (2008) ancora una volta, *Postcapital Archive (1989-2001)* è stato accompagnato da due workshop (uno condotto da te e l’altro da Yvonne P. Doderer), da una grande quantità di conferenze e da una rassegna di film curata da Katrin Mundt. Per quanto riguarda queste diverse presentazioni e le loro ramificazioni, *Postcapital* funziona essenzialmente come risorsa per diverse attività e, in questo senso, è un progetto piuttosto effimero, una risorsa e un elemento catalizzatore per la comunicazione e i processi costanti. Anche adesso, a Venezia, *Postcapital* fa parte del Padiglione catalano come installazione e fa parte anche di una delle pubblicazioni del Padiglione turco come case study.

Non esiste un formato definito né un progetto in senso stretto. Parliamo di strumenti, piattaforme, archivi e processi educativi. Gli spazi vengono pensati in termini di capacità trasformativa e non come strutture meramente funzionali. Sono piattaforme per costruire significati e produrre significanti, progettate come meccanismo

per criticare le gerarchie e per ottenere la possibilità di abilitare strumenti e mezzi di produzione per modificare la realtà che è emersa e costruire nuove soggettività. Noi stiamo cercando di definire un contesto specifico che ci permetta di imparare a imparare, gestire la conoscenza attraverso la gestione dello stesso spazio di rappresentazione.

Per anni la tua attività artistica si è basata sulla ri-rilettura, sulla riappropriazione e sulla ricontestualizzazione di materiale audiovisivo esistente. A questo proposito sei un archivista a lungo termine. Con *Postcapital* non soltanto metti in questione l'archivio stesso come deposito della produzione di conoscenze (cioè un deposito in transizione), consenti anche l'accesso pubblico al tuo modo di lavorare in un doppio senso: nella forma della tua interpretazione audiovisiva e spaziale del materiale raccolto e nella forma del tuo archivio che è, ovviamente, correlato alla scelta e all'interpretazione. Neanche i motori di ricerca che utilizzi sono neutrali o non intenzionali, poiché non esiste tecnologia neutrale e non è possibile utilizzarla in modo neutrale. In tal senso, lo stato dell'interpretazione è una questione importante nel progetto *Postcapital*: come filtro più o meno controllato/controllante, ma anche come potenziale per una lettura più aperta, complessa e critica. Nella mostra di Stoccarda, *Postcapital Archive (1989-2001)* una struttura architettonica enorme dominava la scena e passava da un insieme scultoreo che ricordava l'estetica modernista, al profilo di una città, agli elementi di un palcoscenico. Questa struttura era accompagnata in primo piano da un'installazione bassa e circolare di monitor incorniciata da un fregio di immagini che copriva le pareti dello spazio espositivo. Questi tre elementi generavano una sorta di immagine (o scenografia) della mostra. Si poteva accedere alla struttura architettonica da due lati: in uno veniva mostrato un montaggio video di persone in fase di assalto (o nel tentativo di un assalto) alle mura, nell'altro una telecamera faceva panoramiche di un'immagine satellitare di Manhattan (per concludere su Ground Zero). All'interno dell'"insieme costruttivo", i visitatori potevano esplorare i diversi spazi con materiali provenienti dall'archivio, imperniati su aspetti diversi. Infine lo scenario

dietro alla struttura architettonica (o dietro all'immagine) era organizzato come un'area di laboratorio e come ambiente dietro le quinte di una città. Nel tuo contributo alla mostra *On Difference #1* [Sulla differenza n.1] avevi già organizzato la presentazione come due lati di un'immagine.

Il linguaggio visuale è lo strumento più prezioso dell'attività artistica ma oggi "il visuale" viene specificamente associato al territorio del digitale contemporaneo, ricreazione digitale, pubblicità; noi artisti non siamo più gli unici capaci di influenzare l'immaginazione visiva e non solo: ritengo che abbiamo perso una parte di questa capacità. Forse è il momento di smettere di fare altro rumore e di metterci a creare più immagini. Questo non significa necessariamente smettere di lavorare sulle immagini. Dovremmo unirci a questa battaglia e assumerci delle responsabilità: scoprire cosa si cela dietro alle immagini, insegnare come decodificarle, aiutare ad aprire il codice della struttura visuale, mostrare il rovescio di tutto questo, mettere a nudo le proprie viscere. Si tratta di un linguaggio pieno di capacità ma è immerso nella lotta per il controllo su di esso. Il linguaggio può cambiare il mondo, o dovrebbe.

Un altro elemento dello "scenario dietro le quinte" di Stoccarda era un'enorme torre o un podio, che passava attraverso il soffitto e nascondeva il server.

Giocando con questi aspetti, quello che mi interessa è enfatizzare l'incapacità del pubblico di raggiungere la cima del podio, di arrampicarsi sulla torre e di prendere le redini del discorso. Il mio lavoro riguarda la de-gerarchizzazione di questi processi. Nessuno dovrebbe alzare la propria voce sulla voce degli altri e io non permetto a nessuno di farlo. Ecco perché posiziono sempre il server, l'"archivio" sotto la torre, come meccanismo per distribuire informazioni operante su un piano che si trova a livello del pavimento, in comunicazione con il resto degli elementi che costituiscono l'installazione. È un tentativo di spiegare che a tenere la torre in piedi per così tanto tempo sono stati proprio i suoi meccanismi nascosti. Impariamo a usarli.

Spesso ci hanno chiesto perché *Postcapital Archive* non è disponibile su Internet. Per me questo aspetto non ha nulla a che vedere con il progetto;

non stiamo parlando di avere una banca dati online aperta, piuttosto di problemi complessi legati alla lettura e alla comprensione delle informazioni nell'era di Internet. Il confronto tra la tua interpretazione spaziale (e spazialmente sperimentabile) del materiale –che cambia costantemente da luogo a luogo e da contesto a contesto– e l'archivio, ancora una volta come risultato di decisioni e filtri, è fondamentale. Non puoi portare via né una parte né l'altra.

In questa società dell'informazione la risorsa di base sarà la conoscenza, quindi la volontà di applicare la conoscenza affinché generi altra conoscenza dovrebbe essere radicata in uno sforzo crescente di sistematizzarla e organizzarla, esigendo un apprendimento che duri per tutto l'arco della vita. Questo è stato il grande cambiamento, al di là delle mere questioni formali sui media.

In un tempo molto breve siamo passati dalla visita al museo, alla libreria, all'archivio, alla vita all'interno dell'archivio stesso. Non abbiamo la capacità, il tempo o la memoria per comprendere individualmente l'intero sistema. I ricercatori ci dicono che la capacità di memoria funzionante dell'essere umano è molto limitata: possiamo ricordare quattro cose e niente di più, sebbene abbiamo a nostra disposizione qualche trucco come quello di ripetere una cosa molte volte o raggruppare e classificare le cose. Allora in che modo potremo gestire questa enorme quantità di documenti, informazioni, immagini e così via? Dobbiamo creare meccanismi che ci permettano di trasformare tutta questa rumorosa confusione in conoscenze specifiche per poter sviluppare quella o quell'altra particolare sfumatura della nostra personalità. E dobbiamo farlo in modo collettivo, cercando nuovi meccanismi derivanti da una serie di campi e discipline, sicuramente a partire dall'istruzione. Propongo di creare una vera cultura di archivio, di imparare a imparare dal contesto di una profusione di possibilità di scelta; la vita nell'archivio, in una società della conoscenza che offre opportunità e ci chiede di scegliere una volta dopo l'altra, di imparare senza alcun limite, di valutare nuove opportunità e affrontare molte sfide e molti enigmi; una società della conoscenza che non conosca opere di genere, che metta in dubbio le vecchie classificazioni, i sistemi di controllo, le gerarchie, le legittimità.