

Il neo-flâneur

Intervista ad Antoni Muntadas

di Gianfranco Mantegna

Proviamo a parlare di un tuo lavoro del 1973, nella mostra "About 403 East 13th Street", dove avevi un mobile metallico da schedari, con in ciascun cassetto uno degli odori più caratteristici del vicinato. Mi sembra che questo definisca il corso del tuo lavoro successivo, dove s'incontrano sempre le polarità di oggettivo/soggettivo, pubblico e privato (o addirittura intimo, come può essere un odore), o "qui" e "là" — anche in senso temporale —. Questo si ritrova chiaramente in un altro lavoro del 1989 fatto in varie città, STANDARD/Specific, dove contrapponevi la generalizzata scomparsa della genuina diversità urbana locale, omogeneizzata dall'affluenza, alle tracce delle origini etniche ed economiche del quartiere.

Parlando retrospettivamente, direi che queste ricorrenze di situazioni, di elementi che scompaiono e riappaiono, siano in un certo senso una costante. La ritrovo in diversi lavori, per esempio, uno fatto nel 1988 alla Virreina a Barcellona (*Instal·lacions/Passatges/Intervencions*), ha un chiaro riferimento a un altro realizzato nel 1976 a P.S. 1 a New York, chiamato *Ieri, Oggi e Domani*. Non è una cosa che accade inconsciamente, o con una totale consapevolezza. Succede, primo, perché è originata da una serie di interessi e, secondo, perché ha da fare col progetto stesso: confrontarsi col fenomeno urbano, la città, un certo genere di memorie e relazioni. Con la ricorrenza di elementi che attraverso vari lavori nel corso degli anni appaiono e scompaiono, è possibile costruire una mappa — come i diagrammi dell'agopuntura, per fare una metafora —, con differenti generi di traiettorie e "punti di sensibilità", di cui però c'è anche un riferimento nell'opera. Questa dialettica, o dicotomia di cui parli a proposito di *STANDARD/Specific*, si ritrova in altri lavori nella forma di pubblico verso privato, l'oggettivo verso il soggettivo, il fisico verso il mentale, e così via. Non tutti i lavori hanno le stesse componenti dal momento che si rapportano alle situazioni specifiche dei vari progetti. Mi interessa pure la funzione macro/micro, per poter vedere gli elementi che scelgo in modo molto ravvicinato o inserirli in un panorama più ampio. Considero sempre tutte le opere come esperienze e modi d'imparare dall'esperienza. Alcune di queste esperienze possono essere poi complementari. Il lavoro presentato a "About 403 East 13th Street" era connesso ad altri lavori di quel periodo, in cui esploravo i rapporti tra esperienze sensoriali. Quello era realmente un lavoro che andava dal privato verso il pubblico: partendo dal corpo riguardava la città, il quartiere. Senza essere nostalgici, era un tentativo di definire un quartiere, una specifica situazione di vita, il vivere in una certa zona... C'è poi l'idea di camminare, che ritengo sia molto importante. Anche questo è un riferimento, un elemento, che è presente in molte opere. Per esempio, in *haute CULTURE*, l'opera intendeva connettere due spazi, entrambi pubblici: il piazzale di un centro commerciale e un museo. Il collegamento è il percorso tra i due spazi pubblici, con la loro funzione, architettura e valori. Anche altri progetti hanno usato questo elemento, come quello a cui sto lavorando adesso, *Between the Frames: the Forum*, un lavoro sul sistema dell'arte, che nella sua realizzazione finale — come installazione — creerà una situazione che considero parallela al senso peripatetico dei filosofi greci d'imparare camminando. Penso che camminare in una città sia assai importante, perché quando uno cammina ha tempo a disposizione per vedere, per rilassarsi. Si collega al concetto di *flâneur* di Walter Benjamin. Forse ha anche a che fare con la mia vita stessa che è assai nomade: c'è un rapporto, sebbene il cammino diventi più lungo, legato all'esperienza, a una curiosità naturale, che proviene dall'imparare.

Voglio ancora che mi parli di un altro lavoro, lo specchio messo in una stazione ferroviaria di New York, durante uno dei famosi "Festival dell'Avanguardia". Sullo specchio c'era la scritta « ARTE ⇌ VITA »: pensi che sia un assioma ancora valido? Poi c'è l'uso dello specchio, come qualcosa che ti fa andare avanti e indietro...

Certo, naturalmente. Lo scorso febbraio ho tenuto una conferenza all'Accademia d'Arte di Berlino. Per cominciare ho usato l'immagine di un televisore acceso per strada (Barcellona, 1974), su cui appare la stessa scritta « ARTE ⇌ VITA ». Le frecce sono molto importanti, stabiliscono una relazione reversibile fra l'arte e la vita, un punto importante da precisare. Fluxus vede l'arte come uguale alla vita. Voglio stabilire la mia distanza da questo. L'opera d'arte nasce da una distanza prodotta da intenzioni, impegni e decisioni. Mi pare un po' presuntuoso concepire la vita come un'opera d'arte, come se qualunque gesto potesse esserlo. Voglio sia ben chiaro che il fatto di essere un artista non significhi che qualunque cosa uno faccia sia arte. Anche se il processo d'intenzione e decisione nell'opera non sia un fatto facile a inquadrarsi, deve esserci una decisione consapevole dell'artista sulle intenzioni e le finalità del lavoro. Questa costruzione diventa l'opera. Vedo il mio lavoro come un intervento. Sia che si tratti di azioni o di installazioni, sono elementi che cambiano nella loro forma, che vengono trasformati dal contesto in cui operano e che a loro volta lo trasformano. Come nel corso dell'intervento con il televisore per strada. Questo per me è un chiarimento importante poiché la contestualizzazione è il punto di partenza e di arrivo del lavoro. Ho usato lo specchio in molte situazioni, ma in quella di cui stiamo parlando l'intenzione specifica era di utilizzare lo stesso specchio che si trova nelle stazioni della metropolitana o in altri spazi pubblici.

Ancora sulle dicotomie nel tuo lavoro...

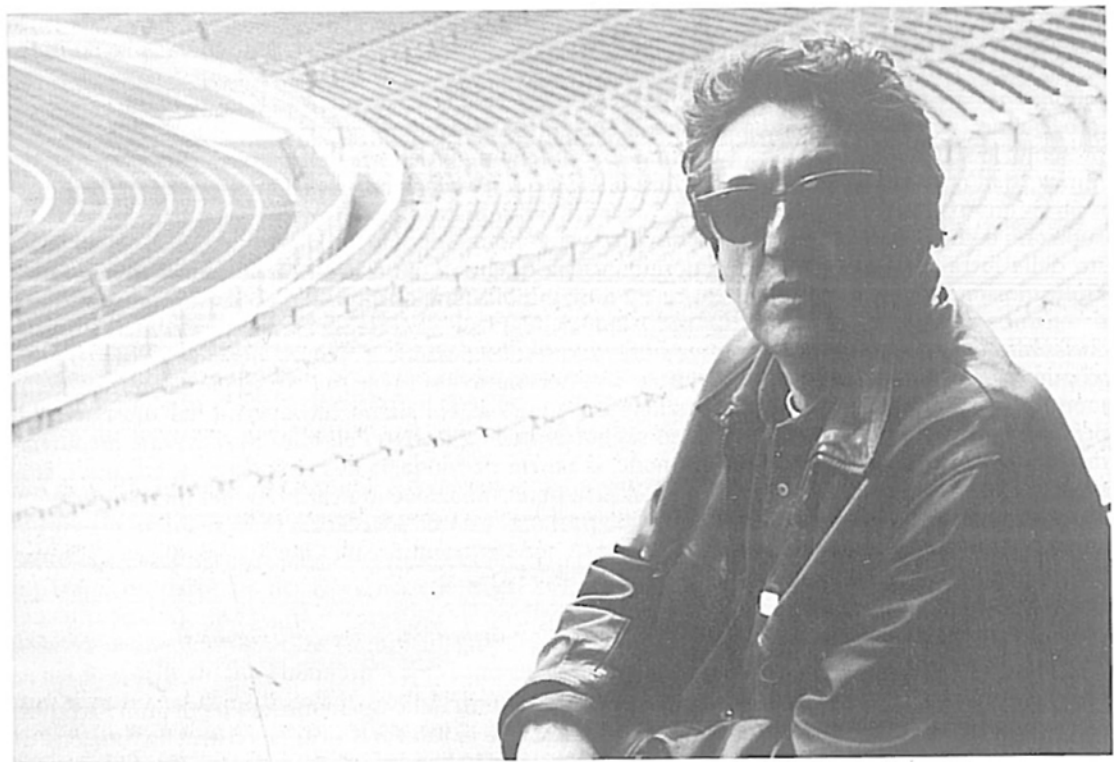
Esse non sono un soggetto del lavoro, sono una delle maniere in cui esso si presenta. Mi forniscono una polarità, una struttura *tra* estremi, questo "tra" è molto importante. Per esempio: lo spazio della galleria, che è pubblico ma privato, *tra* pubblico e privato. È quello che chiamo "spazio protetto", "dentro". Cioè, un posto per un pubblico specializzato. Ho bisogno di fare lavori sia all'"interno" che all'"esterno", sia "dentro" che "fuori" perché si possano relazionare coi due diversi tipi di pubblico. Il dentro e il fuori si complementano, poiché dalla situazione "protetta" si riceve un *feedback*, mentre se si lavora soltanto "fuori" non c'è mai *feedback*, anche se quest'ultime situazioni rappresentano una vera e propria sfida: in primo luogo, perché portano ad un genere di pubblico differente. Per esempio: quando si arriva ad avere una propria opera in una trasmissione TV non si sa mai cosa succeda, il *feedback* è praticamente inesistente. I critici parlano di mostre in gallerie e musei ma non parlano mai di un video in un programma televisivo. L'unico commento è di tipo informativo, non c'è mai una vera valutazione del lavoro.

Come vedi gli effetti del tuo lavoro: credi che l'arte possa avere influenza sulla politica?

Non voglio fare la sociologia del mio lavoro. Sta ad altri farlo. Specialmente quando parliamo di lavoro socio-politico, mi pare che la prima domanda da porci è quanto sia efficace. Sono questioni cruciali; l'opera ha il potenziale di essere in una situazione pubblica, ma può venire spesso ignorata a causa del fatto che il pubblico non la percepisce: c'è una grande differenza tra il semplice vedere contrapposto al percepire qualcosa. Credo debba esserci l'impegno a creare opere che si indirizzino a un più vasto pubblico, senza però concessioni populiste. Riguardo all'influenza politica dell'arte, ho risposto recentemente a questa domanda in un'altra intervista dicendo: « Sarebbe assai pretenzioso e ingenuo credere che la nostra arte abbia influenza diretta sulla politica. Ciononostante, fa parte del nostro impegno sociale credere che la produzione artistica non sia solo limitata al pubblico dell'arte. L'effetto politico è in relazione a un pubblico più vasto ed è questo che dobbiamo tentare di esplorare, indipendentemente da quanto l'arte ci sembri essere specializzata ».¹

Hai parlato spesso di « paesaggio dei media ». Cosa intendi?

Mi riferisco a un altro territorio, al di là della rappresentazione storica di ciò che è un "paesaggio". Per « paesaggio dei media » intendo quello che ci viene dalla stampa e dalla televisione, dal sistema delle comunicazioni. Si è visto chiaramente con la guerra del Golfo; ci sono state come due guerre: la guerra realmente avvenuta laggiù era un "paesaggio", mentre quella che abbiamo visto in TV era un'altra la guerra dei media. Questo fa parte del "paesaggio dei media". È un meccani-



smo del sistema delle comunicazioni, basato su informazione e disinformazione, capace a sua volta d'instaurare altri generi di sistemi. Già nel 1979 avevo parlato di « meccanismi invisibili » considerando che « [...] tutte le attività artistiche sono state basate su sistemi di rappresentazione che tentano di dare forma visibile a svariati discorsi o percezioni personali. Tali sistemi includono disegno, pittura, scultura, fotografia, cinema... Lo spettro dei temi di questi sistemi si estende da rappresentazioni della realtà alla rappresentazione di fenomeni dell'irrealtà, da pura realtà a narrativa mitica, dall'opuscolo politico all'allucinazione. A queste tecniche tradizionali e sistemi visibili si sono aggiunti altri sistemi generati dai recenti sviluppi tecnici dei media mondiali. Media che appaiono come vettori neutri di puro discorso vengono manipolati da sistemi invisibili. Nel contesto della lotta politica, sia i gruppi dominanti sia quelli all'opposizione articolano e disseminano l'informazione mediante la comprensione e la manipolazione di questi "meccanismi invisibili". La detenzione del potere dipende dalla "seduzione delle masse". Molteplici strategie dei media, tecniche subliminali, ecc., sono i "profumi e fiori" di questa seduzione. Il potere viene imposto attraverso campagne dei media, manifesti, radio e TV, non tanto col fucile ma col suono e l'immagine. Il modo in cui leggiamo questa informazione e il grado in cui siamo consapevoli del suo potere di persuasione dipende dal nostro processo soggettivo ed oggettivo dell'informazione che incontriamo. La natura e il volume della trasmissione, la nostra ricezione, le nostre concezioni culturali, storiche e spazio-temporali influiscono sulla nostra determinazione del carattere del messaggio ».² Per tornare ai "paesaggi dei media": tra i due paesaggi c'è una spaccatura della realtà in paesaggio "naturale" e "artificiale". Oggi, in un certo senso, sono entrambi reali. Quello controllato e simulato dai media è un paesaggio che per molti è la realtà stessa.

In questi due paesaggi ci sono quelli che tu chiami « degli archetipi », e che costituiscono il soggetto del tuo lavoro più recente.

Senza dargli un titolo che li definisca formalmente, è l'idea delle opere iniziate negli anni Ottanta, rivolte all'esame di una situazione specifica. Opere come *Exposicion*, in cui la galleria ha funzione di archetipo, o come *The Board Room*. In istituzioni e corporation la stanza delle riunioni esiste come situazione, è un elemento essenziale, non solo dell'architettura, ma anche del metabolismo del luogo, uno spazio di decisioni, strategie e misteri. Lo stadio e il museo, due degli archetipi della città, funzionano come logotipo urbano, per due generi di spettacolo. In queste opere c'è una relazione: tutto è in rapporto con qualcosa che esiste; sono concetti e situazioni esistenti nella realtà. Su questo costruisco una metafora. Essa nasce dal rapporto tra l'opera che mostro e la situazione esistente. Mi interessano specificamente questioni complesse. Per esempio, la complessità delle mostre in una galleria, dello spettacolo in uno stadio. Sono soggetti-tipo della situazione storica contemporanea, come il prodotto di un lungo passato. La casa e lo stadio sono anche dei paradossi. La casa (*Home, Where is Home?*, 1990), con la sua funzione tra necessità e fantasia; lo stadio, dove il pubblico è il consumatore dello spettacolo, ma allo stesso tempo ne viene consumato. Sono situazioni in cui si manifestano degli estremi. Estremi e paradossi. Tutto non è sempre come appare. L'interesse del lavoro è trovare che cosa c'è tra questi estremi, gli aspetti particolari della situazione. Quando parlo di complessità, intendo elementi che possono essere compresi attraverso la storia, le scienze sociali o situazioni politico-economiche: sono essi a generare la complessità dell'archetipo. Ho presentato *Stadium* in cinque città diverse e ogni volta è differente. Per esempio: lo stadio di Berlino, per quello che rappresenta storicamente negli anni Trenta, in confronto allo stadio in Inghilterra, nella situazione contemporanea del fenomeno sociologico dell'*hooliganism*. Questa serie di installazioni, a cominciare da *Exposición* (1985), non concerne soltanto il sito, ma anche la funzione, l'uso dello spazio, in quel caso una galleria. Lo stesso vale anche per un'opera successiva *Cuarto Do Fundo* (1987), che si rivolge alla specifica funzione dell'ufficio/deposito della galleria. Queste opere su cui sto lavorando attualmente, come pure *The Limousine Project* (1990) o *The Forum* e *The Speech* sono definite dallo stereotipo colloquiale di una costruzione architettonica: la sala delle riunioni, lo stadio, la casa, una limousine... Si entra in uno spazio che è fisico, ma che "pretende" di essere mentale. Uno spazio che interroga, dove le cose non vanno prese come certe, dove la decostruzione dello stereotipo viene proposta allo scopo di "vederlo", di "leggerlo" in un'altra maniera.

Ti sei mai posto il problema della sperimentazione linguistica, considerata la specificità del mezzo che hai scelto, e poi, che tipo di rapporto hai con le nuove tecnologie?

Credo che le caratteristiche di ciascun progetto determinino il medium. Ho lavorato con una varie-

rà di media, usando per ciascun progetto quello che ho ritenuto più adeguato. L'opera degli ultimi anni ha un rapporto con dei fenomeni contemporanei: osservazione, dissezione, commentario, intervento, ecc., alcune nuove tecnologie hanno certamente un rapporto col soggetto e concetto a cui mi riferisco nel progetto. Penso che sia logico usare il video se sto parlando della televisione. Infine, la decisione, o combinazione di media, crea parzialmente la "narrativa" o il "linguaggio" a cui mi rivolgo col lavoro.

Puoi fare una dichiarazione sul concettualismo come poetica e come pratica di lavoro, visto che la tua opera sembra prendere le mosse proprio da questo?

Il lavoro che faccio ha un'origine (dopo anni di "accademia", chiamo così gli anni in cui dipingevo) nei primi anni Settanta, che sono parte di un periodo di rottura dagli anni precedenti e di ricerca. Questo lavoro era basato su concetti e idee non rappresentate necessariamente da oggetti, ma piuttosto da azioni, o esperienze, opere basate sul processo « eventi spazio/temporali ». Quanto rimane di quel periodo sono fotografie, film, videotape..., oggetti, in un certo senso. Ma sono una maniera diversa di "leggere" quel lavoro, quel periodo, che mi ha condotto a un'evoluzione...

Puoi sviluppare il tema dell'arte come comunicazione, come spettacolarità e insieme come messaggio politico per le masse, messo in luce dal tuo operare su tutti i topoi della comunicazione di massa, dal turismo alla pubblicità?

Credo che l'arte sia percezione e informazione. Una maniera di essere "toccati" e una maniera per imparare, da parte sia dei riceventi che degli emittenti. L'opera non è una formula: non è una percentuale di questo e una percentuale di quello. Ma è variabile per ciascun caso, persona o situazione. Alla fine, lo spettatore "completa" l'opera. C'è sempre da confrontare il dilemma del pubblico, sia in quelli che ho chiamato « spazi protetti », sia nell'eterogeneità della strada. Mi pare che negli ultimi anni vengano offerte sempre più opere per gli spazi protetti, cioè per quelli specializzati, questo vuol dire anche per il mercato. Nella strada, l'arte pubblica ha leggi e regole proprie. Sarebbe interessante vedere la stessa opera in spazi differenti, basta solo la differenziazione tra l'interno e l'esterno. Nel mio lavoro più recente le idee concernono elementi che esistono nella realtà. Non invento il soggetto, costruisco una metafora che enfatizza certi aspetti a cui ritengo che l'opera debba indirizzarsi. Credo che tutti possano comprenderli, poiché sono cose che ci circondano e ci preoccupano: i media, la religione, l'economia, l'architettura...

New York, febbraio-marzo 1991.

Note

¹ Intervista tratta da catalogo della mostra "Rhetorical Image", The New Museum of Contemporary Art, New York, 1990-91.

² Cfr. catalogo *Personal/Public Information*, Vancouver Art Gallery, 1979.