

Imparare a usare i media per conoscerci meglio Intervista a Paul Garrin di Gianfranco Mantegna

Cominciamo dalle origini: come hai iniziato a occuparti di video?

Studiavo arte a Cooper Union, principalmente Belle Arti, praticavo già pittura e scultura. Lì potevo disporre di un'attrezzatura video assai modesta, ma di base e fu allora, nel 1980, che iniziai a realizzare dei videotape, anche se erano molto rozzi. Mi diplomai nel 1982. Nel 1980, dopo aver fatto il primo video, lo mostrai in un programma aperto a tutti all'Anthology Film Archives (1), ai tempi in cui Shigeko Kubota curava i programmi video, anche se non la conobbi in quell'occasione, perché si trovava a Berlino. Il suo assistente, Bob Harris, mi scoprì; il mio video gli era piaciuto, lo inserì nel loro programma televisivo via-cavo e mi assunse come *intern* (2) ad Anthology. Dopo, conobbi Shigeko e ancora poco dopo incontrai Nam June Paik, quando Bob Harris mi presentò come fonte di lavoro a basso costo. Allora stava preparando una mostra che si sarebbe inaugurata al Whitney l'anno successivo. Nel mio corso scolastico la scuola pagava una parte del mio stipendio, grazie a un programma di lavoro e studio, mentre Nam June doveva pagare solo tre dollari l'ora o giù di lì e la scuola avrebbe pagato il rimanente.

Per Nam June era un affare e cominciai a lavorare per lui il 30 marzo 1981, il giorno dell'attentato a Reagan. Passammo l'intero pomeriggio a registrare uno dopo l'altro i notiziari Tv, mentre io facevo un paio di scarpe per Nam June. Il mio interesse per il video era già assai forte quando incontrai Paik. Poi, cominciai a fare il suo assistente e a imparare sempre di più, usando video sintetizzatori e roba del genere. Così, da allora, la mia collaborazione con lui è continuata fino al punto in cui siamo ora.

Il lavoro con Nam June che cosa ti ha insegnato a fare e non fare? Che cosa ti ha dato, in positivo e in negativo?

Ho imparato che fare un video è divertente e che non ci sono regole, ecco tutto. Muovi tu il gioco. Paik ha sempre detto che il modo migliore per vincere una corsa è correre da solo. Non posso dire che ci sia nulla di negativo, fondamentalmente è stato positivo, mi ha insegnato a aprirmi all'inaspettato. Le cose che non ci aspettiamo sono più interessanti delle cose che abbiamo progettato. Ho imparato come riconoscere questo, a non essere miope nel seguire un copione prefissato, cosa, questa, che rende comunque noioso molto lavoro. Devi essere spontaneo, anche se hai pianificato qualcosa meticolosamente ci sarà sempre qualcos'altro che scaturirà fuori e che, inizialmente, nel lavoro originale non pensavi potesse essere interessante.

Ancora su Paik, come continuò la collaborazione?

Iniziosi così: ero uno dei molti studenti-aiutanti. Paik rispettava molto tutti, ma credo di avere avuto dei punti perché avevo buone capacità meccaniche che si rivelarono davvero utili: ero in grado di saldare, riparare televisori o modificarli per la mostra al Whitney, e cose simili. Credo di aver consolidato la mia posizione per collaborazioni future quando fui capace di riparare il suo famoso robot, nel 1982. Aveva un altro assistente, aiutante-studente, che penso avesse passato sei mesi nel tentativo di aggiustarlo, senza però riuscire a farlo funzionare del tutto. Un giorno gli diedi un'occhiata e chiesi a Nam June: "Ti dispiace se provo?". Lui disse: "Sai riparare robot?". Risposi: "No, ma so aggiustare automobili". E lui: "Se sai aggiustare auto, puoi aggiustare robot". Nel giro di due giorni camminava già e Nam June fu davvero colpito. Poco dopo portò il robot a passeggio lungo Madison Avenue (davanti al Whitney) e lo fece investire da un taxi. Credo che fosse parte di un colpo pubblicitario, ma che volesse anche dimostrare come il robot produce lavoro. Nam June sapeva che presto mi sarei diplomato e poco dopo questa specie d'incidente venne e mi disse: "Ora hai un lavoro per l'estate". Così riparai il robot di nuovo. Fu una faccenda assai divertente. Da allora continuammo così. Mi pare che fosse verso la fine del 1982 o '83 che feci il primo lavoro col video sintetizzatore e Nam June fu impressionato dalle mie capacità nel processare immagini. Lavoravamo a un video a colori per il Centre Pompidou e questo fu il mio primo esperimento col video sintetizzatore e credo che abbia segnato la nascita della nostra collaborazione nel produrre insieme videotape. Da quel momento continuammo a sviluppare le nostre tecniche e il vocabolario del processo digitale dell'immagine.

(1) La nota istituzione del cinema *underground*, diretta da Jonas Mekas.

(2) Assistente non pagato in tirocinio

Da quanto tempo vivi nel Lower East Side e ha un significato particolare per te?

Vivo nel Lower East Side da quando mi sono trasferito a New York, nell'agosto del 1978, da oltre 15 anni. Vivere qui ha avuto un impatto che mi ha segnato in maniera definitiva. Quando arrivai era una zona molto, molto povera, da sempre è stato un posto abitato da immigrati e da poveri. Ma anche un'area con una storia e una cultura differenti, perché ci sono molti artisti e esponenti di culture alternative. Vivendo tra estremi, commercio di droga, drogati, violenza e povertà, allo stesso tempo si stabilisce un senso di comunità. L'isolato dove vivo ora in realtà è più sicuro del resto del quartiere perché i venditori di droga abitano qui, mantengono le loro famiglie e perciò hanno organizzato una specie di servizio di sicurezza. Sapevo che, una volta conosciuti, non come loro cliente perché le droghe non mi interessano, ma quando si fossero sentiti sicuri che non avrei chiamato la polizia, anche la mia sicurezza sarebbe stata virtualmente assicurata, perché non vogliono nessun fastidio nell'isolato, si accertano che tutto vada bene e sorvegliano per tutti. Così avevo stabilito con questa gente una specie di rapporto di vicinato e per tutto il tempo che ho abitato in quest'area non sono mai stato derubato o rapinato. Si sviluppa un senso di comunità con le famiglie e i bambini intorno, perché si vive una condizione comune, al limite della sopravvivenza, considerate le ineguaglianze del loro stato sociale, come ad esempio mancanza di educazione e di opportunità. Ciò mi fu molto chiaro. Io stesso provengo da una famiglia povera, non vivevamo in un centro urbano, ma in un suburbio molto povero vicino a Philadelphia, Camden nel New Jersey. Non appartengo a una classe privilegiata, quand'ero ragazzo la mia famiglia riceveva un sussidio statale, vivevamo di assistenza pubblica, perché il mio era un nucleo familiare con un solo genitore, essendo stati allevati da mia madre. Potevo capire molto bene, perciò, la situazione della gente del Lower East Side, quando arrivai a New York. La mia possibilità di educazione si realizzò alla Cooper Union, che determinò definitivamente il mio futuro in quanto mi diede la possibilità di studiare con ottimi insegnanti, di avere intorno gente di gran talento, di partecipare a discussioni intelligenti, cosa che fu per me molto stimolante. Diversamente non avrei avuto alcun mezzo perché la mia famiglia non avrebbe avuto modo di mandarmi a una buona scuola. Così, quando mi trasferii a New York, il primo posto dove abitai fu un appartamento di quattro camere con la toilette sul pianerottolo e la vasca da bagno in cucina, che era anche l'ingresso. Costava solo 145 dollari al mese e lo dividevo con un amico; allora potevamo vivere assai a buon mercato, perché era prima del boom della borghesizzazione edilizia degli anni '80 che mandò gli affitti alle stelle. Il fatto che avessi la possibilità di vivere in quell'appartamento con poco, per lungo tempo eliminò anche la pressione a guadagnare molti soldi per sopravvivere, così ebbi la possibilità di concentrarmi sul mio lavoro e non fui obbligato a investire il 100% delle mie energie in qualche lavoro commerciale. Questi fattori hanno definitivamente influenzato quello che faccio oggi e il mio pensiero.

Puoi raccontare di nuovo la storia dei disordini a Tompkins Square? Mi pare un fatto esemplare di contro-informazione video.

Da molto tempo, dopo il boom della borghesizzazione edilizia degli anni '80, la gente veniva cacciata via di casa, era cresciuta pure la percentuale di disoccupazione e non si poteva più pagare gli affitti. Di conseguenza, a causa di molti e diversi fattori sociali, compreso l'abuso di droga e di alcool e gli alti affitti, il numero di senzatetto era salito ovunque negli Stati Uniti e specialmente a New York. Per una ragione o per un'altra, un gran numero di senzatetto venne a concentrarsi e a vivere a Lower East Side a causa dell'attitudine generale relativamente aperta verso la gente. A un certo punto tra la comunità locale ci fu una riunione segreta in cui fu deciso di chiudere Tompkins Square Park e di imporre il coprifuoco. La polizia provò a chiudere il parco ma, credo, molti degli abitanti locali decisero di resistere: non c'era mai stato un coprifuoco a Tompkins Square Park e la comunità non l'avrebbe tollerato, specialmente come pretesto per sbattere via i senzatetto che erano allora accampati nel parco. Di fatto, quando iniziarono i disordini, stavo lavorando a Broadway Video, in centro, su *Free Society*, dove per pura coincidenza ci sono ovunque immagini di disordini. Era una sessione notturna e ero prenotato per l'intera notte; verso mezzanotte allo studio venne a mancare la corrente elettrica, era una notte d'agosto molto calda e penso che il carico dei condizionatori d'aria fosse molto alto e non ci fosse sufficiente corrente per sostenere l'operazione dello studio. Lo studio si spense automaticamente e non fu più possibile lavorare. Così me ne andai e, tornando a casa con le mie cassette, arrivai all'angolo sud-est del parco, dove vivevo allora. Vidi poliziotti ovunque, elicotteri e automezzi, sembrava che stessero avvenendo dei grossi disordini. Rientrai a casa, lasciai i videotape e presi una videocamera a 8 mm che, in realtà, apparteneva a Shigeo Kubota. Uscii



su Avenue A e cominciai a registrare quello che pareva un tafferuglio. Anche se al momento c'era un'atmosfera tranquilla, si avvertiva molta tensione nell'aria. Inizialmente la polizia bloccava la scena e non mi fu possibile riprendere molto: impedivano a tutti di attraversare la strada, così voltai l'angolo e giunsi alla 6° Strada e Avenue A. Era lì che dimostranti e polizia si stavano confrontando. C'erano poliziotti in tenuta da battaglia, poliziotti a cavallo ed elicotteri che volteggiavano sopra. L'atmosfera cominciò a diventare molto tesa, i poliziotti apparivano assai nervosi, ruppero i ranghi e cominciarono a spingere la gente e poi si misero a colpirla coi bastoni. Io stavo riprendendo e d'un tratto mi sentii assai insicuro, allora decisi di salire sul tetto di un furgone, dove pensavo di rimanere isolato da ogni attività e di avere una panoramica migliore della scena. Mentre ero in cima al furgone molti agenti che avevano rotto i ranghi e che picchiavano la gente, si accorsero di me che stavo riprendendo tutto con la telecamera, per cui circondarono il furgone con bastoni che roteavano e mi tirarono giù. Tentarono di distruggere la telecamera e un agente mi sbatté contro il muro, mi prese a calci e continuò a colpirmi, calpestò la videocamera e la prese a calci nel tentativo di distruggerla: non disse mai che ero in stato di arresto, continuò solo a minacciarmi e a picchiarmi. Quando si girò per raccogliere il cappello o qualcos'altro che gli era caduto, riuscii a scappare, traumatizzato e pesto, con un occhio che mi sanguinava (avevo persino dei tagli), ma la telecamera, con dentro il videotape, era ancora intatta. Riuscii a metterla in condizione di funzionare e continuai a girare per un po', finché le cose si calmarono. Allora andai a un telefono pubblico e chiamai alcune stazioni televisive locali. Due di queste, la CBS e la NBC, arrivarono a casa mia il mattino dopo e diedi loro una copia del videotape, che venne trasmesso nei telegiornali della sera stessa. Era il servizio principale, il primo a denunciare le scorrettezze della polizia che non solo aveva picchiato indiscriminatamente la gente, ma gli agenti avevano celato la loro identità togliendosi o coprendo le placche d'identificazione. Se non fosse stato per quel video, divenuto pubblico a quel momento, questi incidenti in cui la polizia aveva dato prova di cattivo comportamento e di occultamento d'identità sarebbero stati completamente ignorati e la versione pubblica - ovviamente quella della polizia, che di certo non aveva menzionato alcuno di tali incidenti - sarebbe stata la linea ufficiale. Fortunatamente, a causa del video, fu possibile contraddire tutto questo e mostrare cosa era avvenuto in realtà. Divenò una notizia di rilievo che fu mostrata l'intera settimana come avvenimento di massima importanza. Data la significatività, se ne parla ancora oggi. Anticipò di tre anni l'episodio di Rodney King (3). Credo che ci sia stato un tentativo consapevole da parte dei media di mettere la questione sotto silenzio giacché non era abbastanza sensazionale, specialmente perché non aveva una motivazione razziale, a differenza dei fatti di Rodney King che avevano dietro una grande tensione a causa dell'aspetto razziale. Tutto ciò riflette l'atteggiamento dei media, che non offrono informazioni perché il loro obiettivo è di incrementare il numero di spettatori: è assai più importante sedurre gli spettatori, piuttosto che informarli dei reali avvenimenti.

Non so le cifre giuste, ma credo che negli Stati Uniti ci siano circa sei milioni di camcorder: pensi che ciò possa veramente aprire una nuova porta ai media alternativi e alla contro-informazione?

Il potenziale dell'attivista col camcorder o dell'individuo che usa i propri media è limitata, salvo poche eccezioni. In genere è limitata perché quando la Tv ufficiale si appropria di opere indipendenti per i cosiddetti programmi *Realtà Tv* o *Testimonianze video*, tende a rendere tutto sensazionale. La vera informazione alternativa e i canali via-cavo di pubblico accesso hanno un pubblico assai limitato: c'è il ghetto degli artisti e il ghetto elettronico. E' molto difficile modificare questa situazione e riuscire ad affermarsi nell'ufficialità, conquistare davvero un pubblico di massa e venire accettati. C'è anche un lato sinistro in questa questione perché tutti i media che consideriamo progressisti o che riteniamo "alternativi" o "di sinistra", tutti i poteri organizzativi che questi gruppi alternativi sono stati capaci di mettere in piedi e incrementare nel corso degli anni, ora sono stati cooptati dalla destra. La National Rifle Association di fatto è molto più organizzata di qualunque altro gruppo dedicato alla libertà e socialmente progressista. La destra cristiana con le reti televisive dei Christian Broadcasting di Pat Robertson, con la loro capacità di raccogliere fondi, superano di gran lunga tutti i progressisti. Anche il Ku Klux Klan e i fascisti neo-nazi usano bollettini computerizzati come modo di disseminare informazioni. Anche loro impiegano camcorder e simili. Anche quelli anti-aborto o i cosiddetti gruppi di "diritto alla vita" li stanno usando per i loro piani. Così, la spada è sempre a doppio taglio, dipende davvero in che mani sia o da che punto di vista



(3) Il noto pestaggio di un nero in cui una telecamera, casualmente, aveva documentato il fatto. L'assoluzione degli agenti provocò violenti disordini a Los Angeles nel 1992.

e in quale contesto sia presentata l'informazione. Adesso che è finita la sbornia della mia iniziale intossicazione sull'utopia potenziale del *camcorder* come media di liberazione, credo che sia molto importante guardare alla realtà dei fatti: la telecamera non ritrae la verità, ma solo la percezione della verità che di fatto dipende dal contesto in cui è presentata. La cosa di cui dobbiamo renderci conto è che la verità non esiste. Ogni nozione del cosiddetto *cinéma vérité* è un mito perché tutto quello che è catturato da una camera - che sia video o fotografia - è soggettivo e non ritrae una verità oggettiva - anche se può sembrare cinico e deprimente considerare le cose in questo modo. Tutto questo non rivoluzionerà la nostra società, anzi, se non stiamo attenti, può venire usato contro noi stessi. Allo stesso modo, la polizia può voltarlo di 180 gradi. Per esempio, nel processo per Rodney King, gli avvocati della difesa della polizia cooptarono la teoria della decostruzione che era stata formulata fondamentalmente da intellettuali di sinistra e la usarono a loro beneficio per difendere la polizia, non col mostrare il video in pieno movimento, ma mostrandolo un fotogramma alla volta, col risultato che l'azione diventava ambigua. Dobbiamo cominciare a considerare che non siamo solo in una fase post-moderna o post-industriale, ma che persino l'informazione è passata a un altro livello. Una volta che la gente si abituerà a tali strumenti e imparerà come usarli, non si stabilirà alcun monopolio del potere su di essi.

Allora, c'è qualche possibilità che il video indipendente possa diventare il medium del futuro? Pensa a quando avremo 500 canali di trasmissione televisiva.

Innanzitutto, la cosiddetta "superstrada elettronica" io la chiamo sempre il "superghetto elettronico", poiché l'accesso sarà controllato principalmente da *corporations* come Time-Warner o dalla compagnia dei telefoni. Le sole persone che riusciranno a capire come affrontare questa situazione sono quelle che ora sono collegate con l'Internet. Credo che negli USA ci sia una possibilità di sviluppo per gli indipendenti, perché ci saranno più di 500 canali, anzi non ci sarà alcun limite al numero dei canali perché il sistema funzionerà come l'Internet. Fondamentalmente, guardare la Tv non sarà questione di cambiare canale, ma di collegarsi a un *Video server* da qualche parte, che equivale per ora a fare telefonate o a collegarsi col computer all'Internet. In un certo modo, il potenziale per la distribuzione di programmi individuali è notevole, finché le leggi che governano il sistema telefonico saranno ancora applicabili. Chiunque potrà instaurare un bollettino-annuncio o, alla stessa maniera, mettere su un *video server* per rendere disponibile qualunque programma. Il problema sarà, quando ci saranno milioni di canali, quello di come farsi conoscere, nell'intero universo d'informazioni in movimento disponibile in quel dato luogo. La maggior parte dell'informazione sarà dominata da *corporations* che offrono film a richiesta o qualunque altra cosa. Il tipo di programma che inserirai nel tuo sistema e guarderai assumerà un'identità del tutto diversa da quella che ha oggi. E' assai importante che gli individui, gli artisti e i produttori indipendenti vengano educati in rapporto a questo genere di progresso tecnologico e non rimangano indietro. Così, non solo potremo lavorare e partecipare a questo stadio di sviluppo, ma anche capire le violazioni della nostra *privacy* e altri aspetti che stiamo compromettendo con quest'illusione di libertà. Questa massa di televisione interattiva dà l'illusione di una scelta, ma in realtà è solo un modo per controllare ancora di più non solo i nostri consumi, ma anche la nostra identità. Alla stessa maniera, quando facciamo un acquisto con una carta di credito, l'acquisto viene registrato in una banca-dati e viene generato un profilo del consumatore che va a compagnie di ricerca di mercato che a loro volta vendono questa informazione ad altre compagnie e tu sarai il bersaglio di pubblicità e immondizia postale. Cambierà anche la natura stessa della pubblicità perché non avremo intervalli nei programmi delle stazioni televisive. Avremo pubblicità fatta su misura che arriverà sul tuo cosiddetto televisore o stazione video-ricevente, o come diavolo si chiamerà, pubblicità basata sulle scelte che fai quando guardi la Tv: allora la pubblicità sarà rivolta direttamente a te. In effetti, aumenterà anche l'invasione della tua casa in termini di sorveglianza, perché ci sarà sempre un sistema a due vie. Con l'incremento delle tele-conferenze, lo spionaggio sarà facile come lo spionaggio telefonico, solo che sarà spionaggio visivo. Sorgerà certamente anche la necessità per una nuova generazione di cosiddetti *hackers* che saranno politicamente più consapevoli e potranno aiutarci a difendere la nostra *privacy* imbrigliando in qualche modo il sistema, creando *software* e congegni per confonderlo su cosa stiamo guardando o per escogitare maniere di rompere l'entrata dei segnali di sorveglianza che controllano la nostra camera di soggiorno o da letto, o tutto quanto ci capita di star guardando. Di nuovo, è questione di misure e contromisure: per ogni sistema che è messo in funzione dobbiamo trovare modi per proteggerci da esso e allo stesso tempo cercare di beneficiarne quanto più possibile come individui, senza essere sfruttati dalle *corporations* e dallo stato. In effetti, è questa la sfida da affrontare.

La manipolazione digitale e i processi elettronici sembrano indispensabili per il video di oggi, però sono molto cari. Non credi che tale costo limiti l'accesso? Siamo nuovamente nella trappola del capitalismo e il video cessa di essere uno strumento democratico d'informazione.

E' sempre stato così. Sin dagli inizi della televisione, la questione dell'accesso ai mezzi di produzione è sempre stata una questione cruciale e ancora - pur nel continuo miglioramento dei mezzi per creare animazione computerizzata o processi d'immagine che rendono possibile l'eliminazione di quelli più cari e potenti - ne esistono sempre di migliori e di più costosi, poiché l'industria delle comunicazioni e delle reti televisive vuole mantenere la propria posizione d'egemonia. Vogliamo accedere a questo sistema? Beh, qualcuno di noi lo vuole. Se proprio lo vogliamo, possiamo trovare il modo, attraverso amici o organizzazioni di artisti, come la Media Alliance, di acquistare o ottenere servizi professionali. Ne abbiamo goduto enormi vantaggi negli ultimi dieci anni. Non è proibitivo usare questa roba, possiamo anche servirci dei nostri computer a casa, con qualsiasi software che sia disponibile. Il montaggio digitale col computer da tavolo è una realtà, ora. E' ancora un po' caro, ma sta diventando sempre meno costoso, tra pochi anni sarà alla portata di tutti. Se pensiamo a quanto costava riprendere in video ad alta banda, venti anni fa...occorreano un videotape da 2 pollici, una telecamera da studio e un'intera équipe. Ora possiamo riprendere con quasi la stessa qualità utilizzando una telecamera Hi-8, la maggior parte della gente ne ha una, oggi. I mezzi di produzione e l'accesso sono una questione minore, credo. La questione riguarda molto di più cosa ne faremo, se li usiamo intelligentemente o se stiamo solo trastullandoci spensieratamente, lasciandoci dominare dai giocattoli elettronici, invece di elaborare un processo intellettuale, idee, pensieri o analisi sociali. Credo che queste questioni siano molto più importanti di quelle tecniche, anche rispetto al problema di come affrontare la tecnologia e di quale direzione prenderà. Una delle grandi ironie e contraddizioni di tutto questo ha assai poco a che fare con la complessità della tecnologia o della produzione dei media. Si riduce a una questione fondamentale umana: disponiamo di questi incredibili mezzi di comunicazione, ma ancora non sappiamo comunicare tra noi. Guarda tutte le guerre civili e conflitti etnici che ci sono: si dovrebbe supporre che i media globali dovrebbero eliminarli, ma in effetti no, perché le grosse corporations e i governi controllano le informazioni e spostano il fuoco di quello su cui dovrebbero concentrarsi impedendoci di conoscerci meglio, differenziandoci al fine di creare nuovi mercati-bersaglio specializzati, in modo che noi consumiamo di più. Così, l'idea di cooperazione e accettazione di comunità o etnicità e nazionalità diverse non viene rinforzata, ma indebolita dai media. Come fuorigioco, come artisti, come produttori indipendenti dei media, dobbiamo imparare a usarli per comunicare, per conoscerci meglio perché ancora non sappiamo farlo. Sfortunatamente il XX secolo ha fatto più progressi tecnologici che sociologici. Abbiamo un'evoluzione della tecnologia, ma non un'evoluzione della mente. Credo che questo sia il nostro maggiore dilemma, adesso.

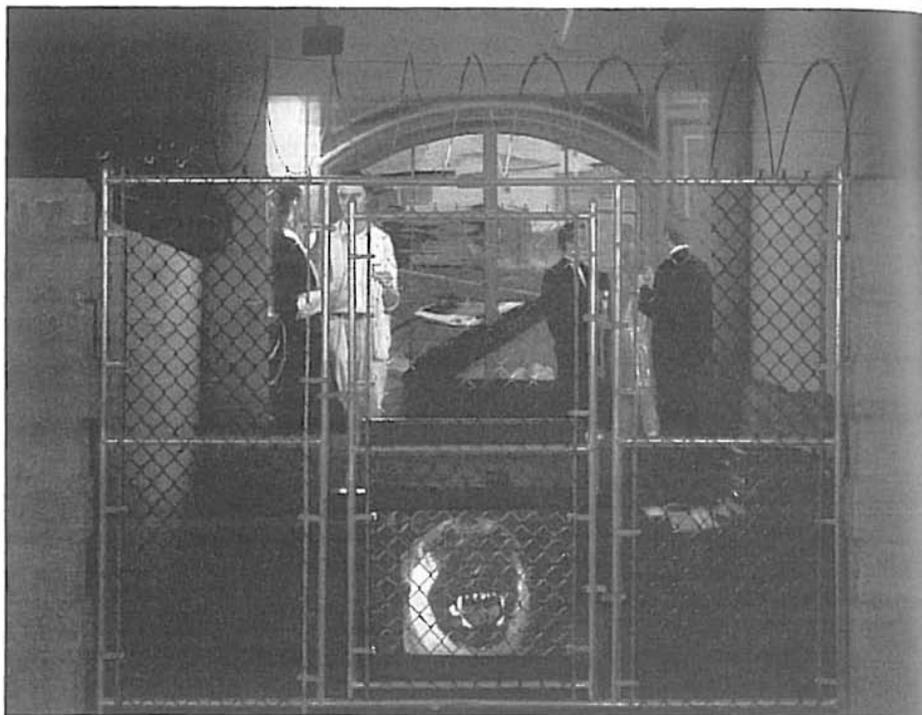
L'interattività e le installazioni interattive sono vocaboli oggi alla moda come, per esempio, la realtà virtuale e la virtualità. Che ruolo ha nel tuo lavoro questa interattività, non ti sembra stereotipata, dettata piuttosto dalle possibilità odierne della tecnologia?

La tecnologia che abbiamo ora permette questo tipo di cose. L'interattività è una cosa assai naturale. Per esempio tutto quello che facciamo tra noi è interattivo, la comunicazione fra esseri umani è interattiva: la tecnologia interattiva è solo una maniera molto costosa per tentare di fare assai male quello che è naturale. Impieghi mezzi straordinari per ottenere cose assai ordinarie. Si usano gli strumenti di più alta tecnologia per riprodurre una delle attività più primitive, come rispondere vicendevolmente o far emulare da una macchina l'esperienza della comunicazione fra esseri umani. E' un problema che a volte è assai ingannevole, in effetti, questo è il metodo delle corporations per imporre su di noi un'altra forma di marketing e di controllo. Gli artisti promettono di non restare troppo intossicati da questa cosa, hanno una chiara prospettiva e non stanno annegando nel fascino della tecnologia, ma stanno assumendo un approccio più critico e in qualche modo stanno denunciando i paradossi esistenti.

Dalle recensioni sembra che il tuo lavoro abbia avuto più successo in Germania che negli Stati Uniti. E' vero? E perché?

Non direi che il mio lavoro abbia più successo in Germania che negli Stati Uniti, perché quando ho avuto l'opportunità di mostrarlo negli USA ho sempre avuto successo e risposte positive da parte del pubblico. La questione non ha niente a che vedere con la popolarità del mio lavoro tra il pubblico, quanto piuttosto con la po-





32

litica delle scelte dei curatori. Per qualunque ragione sia, negli Stati Uniti sono stato abbondantemente ignorato, forse perché non sono la scoperta prediletta di qualche curatore, o per qualche altro motivo, ma credo che, in definitiva, la questione abbia a che fare molto di più con la politica del mondo dell'arte e dei musei negli Stati Uniti. Credo che questo derivi principalmente dal fatto che solo fino a poco tempo fa non ero rappresentato da una galleria. E' stata una scelta precisa aver voluto, per molto tempo, evitare le gallerie, perché non ho voluto mai avere la pressione di produrre allo scopo di vendere. Il mercato dell'arte in America specialmente - sebbene sia lo stesso in tutto il mondo - è basato molto proprio sul fatto che è un mercato e in realtà cerca la mercificazione dell'opera d'arte e il culto della personalità dell'artista, non guarda quanto sia interessante il suo lavoro, ma forse di più quanto sia alla moda e come l'artista appaia simpatico alle feste e alle cene. Non ho mai corteggiato quel tipo di scena, mi preoccupa di più lo sviluppo del mio lavoro in relazione alla società e al suo evolversi, a come possa rifletterlo e rispondervi. Quello che faccio riguarda essenzialmente la comunicazione, non ha niente a che fare col mercato. Il mercato dell'arte non è interessato alla comunicazione, ma solo alle vendite, io sono l'opposto.

Come vedi il futuro del tuo lavoro: opere single-channel o installazioni? Di nuovo, le installazioni richiedono denaro e sono limitate a visitatori di gallerie e musei.

Questo è sempre stato il mio problema. Con le installazioni ho dei sentimenti molto contrastanti (finora ho realizzato solo due installazioni). Per me va bene perché sono parte di uno sviluppo che riguarda l'elaborazione di un'idea e il versante pratico della costruzione di qualcosa. Ci penso nei termini degli avanzamenti tecnologici fatti, in questo senso, grazie alla collaborazione di David Rokeby, che ha dato un significativo contributo alla mia opera col suo sistema interattivo. Queste opere sono anche una critica degli spettatori e su questa base differenzio le installazioni rispetto ai miei videotape. Mi considero un artista molto populista, non tento di attrarre l'élite intellettuale. Voglio che la gente capisca quello che faccio e che venga toccata da questo. Non si tratta di rivolgersi a una folla col cocktail in mano, essenzialmente si tratta di parlare a quanta più gente si possa raggiungere e a qualunque livello possibile. In un certo senso, i videotape o i mass-media o qualsiasi altro modo si voglia usare per produrre informazioni e immagini a basso costo, sono molto più consoni a quello che preferisco fare, perché, sebbene sia difficile produrre un'opera, una volta che è fatta, più gente può vederla, più gente può trarne un'esperienza. Il fascino dell'installazione è la grande-scala. Naturalmente, il fattore economico e il pubblico limitato costituiscono in modo definitivo un impedimento. Il solo motivo per cui ho fatto queste opere è perché me le hanno chieste, se non me le avessero chieste probabilmente non le avrei mai fatte. Davvero, la forma che assume l'opera è secondaria rispetto alla sua natura, è guidata molto di più dal contenuto e dalla situazione in cui sarà presentata, piuttosto che dal lavoro in sé. Non sono un formalista, sono un pragmatista. Sebbene usi materiali, tecnolo-

gia e cose del genere, questi rappresentano solo un mezzo per raggiungere un fine, un modo di esprimere le mie idee e sentimenti sui miei soggetti, non m'interessa la celebrazione della tecnologia. Posso buttare via tutte le attrezzature tecnologiche con cui sto lavorando ora e usare forse solo parole, sebbene non l'abbia mai fatto. Preferisco usare le immagini perché superano la barriera del linguaggio.

Proprio non so quale sarà il futuro del mio lavoro; per il momento, sto studiando sempre più il computer, oltre a guardare e imparare. Dal 1990 non ho più fatto un video su canale singolo e non sento l'urgenza di farlo. Non sono un creatore di moda, non devo creare una nuova linea ogni stagione. Non sono tipo da andare nelle gallerie e fare acquisti d'arte, se accade è una conseguenza, non uno scopo, però mi consente di guadagnare per produrre il mio lavoro. E' sempre una lotta rimanere indipendenti e conservare le proprie idee e abilità. Preferisco non produrre se non ho niente da dire, piuttosto che produrre troppo ed essere ridondante o non interessare. Il volume di tutto il lavoro prodotto è meno importante dell'impatto delle singole opere. E' ironico che tutte queste persone che amano l'arte celebrino Marcel Duchamp e allo stesso tempo quando guardano a un artista contemporaneo vogliono vedere sempre di più e di più, mentre Duchamp era per il meno, meno e meno, questa è la contraddizione fondamentale. Penso che se tu volessi rispettare veramente un artista non guarderesti al numero delle opere che produce, ma guarderesti a quello che fa realmente e al contributo che lui dà. Ma il vero problema è che il mercato guida questa scelta, perché il suo unico interesse è il guadagno e non necessariamente la qualità dell'arte. E' deludente, ma la realtà è questa. Fino ad ora non sono stato neppure un attore minore su questa scena, così non so esattamente quale sia il mio ruolo. Se accade che la gente sia interessata a sostenere il mio lavoro, naturalmente, mi fa piacere, perché in un certo modo voglio soddisfare tutti, ma non lo farò a scapito delle mie idee, non mi metterò a produrre solo allo scopo di produrre. Ci sarà un futuro per il mio lavoro? Sì, certo. Ma sono assai più interessato al processo che al prodotto. Così, anche se la gente non vede un mio nuovo lavoro per molto tempo, non significa che non stia lavorando, perché faccio costantemente qualcosa. Forse questo mio processo è invisibile alla gente, la maggior parte di esso è nella mia testa o nel mio computer, non tengo quaderni-note o simili, non faccio neppure schizzi o disegni, non scrivo mai copioni, non ne ho bisogno, è nella mia mente e quando sono pronto a produrre lo faccio.

Dall'home video a una nuova globalità, di nuovo, questo vuol dire maggiore complessità e spesa: ci sono maniere per produrre video che abbiano reale significato politico? Parlatemi ancora del futuro.

L'ho già detto, ma lo ripeto di nuovo: il futuro è nell'imparare a usare tutti gli strumenti per comunicare meglio. Perché se tutto questo esiste unicamente dentro il contesto del mondo dell'arte è davvero ingenuo e irresponsabile. No, non posso fare arte per amore dell'arte, non m'interessa fare arte per l'arte. Davvero, se gli artisti son qui per rispecchiare il nostro tempo, dobbiamo svegliarci e guardare cosa ci sta succedendo intorno, perché credo che lo scopo dell'arte non sia fare quattrini, ma comunicare le condizioni della società in un determinato momento, non importa che sia una visione molto personale, politica, o che riguarda nostre esperienze interiori o esterne, importante è che si possa comunicare alla gente il fatto che apprezziamo culture diverse, piuttosto che sottolineare le differenze che ci sono e che provocano competitività. Il futuro è veramente nella comprensione reciproca e nel comprendere che ci sono queste differenze tra noi.

New York, aprile 1994

Traduzione e trascrizione di Gianfranco Mantegna

Paul Garrin

in conjunction with

Nam June Paik

VIDEO WORKS 1963-88

29 SEPTEMBER - 11 DECEMBER 1988

HAYWARD GALLERY
SOUTH BANK CENTRE LONDON

NEW YORK POST
SPORTS FINAL
Riot video shows...
SOME COPS HID BADGES
DA to study tapes today
Admits behavior of some officers 'hard to explain'
Hizzoner left in dark for more than 12 hours

33

HOME(VIDEO)
IS WHERE
THE
REVOLUTION
IS

WHETHER YOU ARE...

BEHIND THE SCENES IN THE STREETS
SOON KEYS OF REPRESSION AND EXPLOITATION BY THE POLICE
SEE EVERY PHASE OF HIGH TECH INTELLIGENCE TO EXPOSE
GOVERNMENT/CORPORATE POWER AND TRUST
ACCUSE, HIERARCHY, EXPOSED
SEE YOUR CHANGING INTELLIGENCE

PUT THE GOVERNMENT UNDER
SUBVEILLANCE

10 Paul Garrin, *Video Works 1963-88*, con Nam June Paik, Londra, 1988.

11 Paul Garrin, prima pagina del *New York Post* uscita in occasione dei fatti di Tompkins Square, New York, 1988

12 Paul Garrin, volantino per la presentazione del video *Home (less) Is Where the Revolution Is*, 1990