

NICE TO MEET YOU

AGAINST ACCOMMODATION

The work of Park McArthur urges change in the systems that see the presence of individuals with disabilities as a mere act of accommodation. The theme of access and the tensions involved in its possibility are the fulcrum of the artist's production and the focus of this interview with Daniel S. Palmer that took shape in a written exchange over the span of a few weeks.

Park McArthur is an American artist (born 1984 in North Carolina) based in New York. She attended the seminar-based Independent Study Program for artists, curators and critical theorists at the Whitney in 2010-2012. McArthur spent the nine-month program examining the relationship between public and private perceptions of disability, in the context of the "disability rights revolution" that occurred after the passage of the Americans with Disabilities Act twenty years ago. Her recent solo exhibition at Essex Street (New York), titled "Ramps" (referring to the twenty wheelchair-accessible ramps in the show, loaned from galleries and museums that the artist visited), looked at the way in which art institutions in New York have made access to art equally available to all.

Park McArthur

DANIEL S. PALMER Could you speak about the work you've been making in the last few years and generally what motivates you as an artist? **PARK MCARTHUR**

I make sculpture, sometimes with sound or video. I write. I write about dependency and autonomy. The work I make uses methodologies of critique, and the forms it takes are recognizable. Ultimately, though, my work is attached to a place deeper than the critical or the formal. This is a place of abundance and love, which I think is pretty common for artists.

I generally just feel responsive. Once, for example, a professor described Barnett Newman's vertical "zip" marks as upright, active figures standing against a recessive ground. The zips, he said, spoke to the experience of being human. The feeling I got when hearing the professor's analysis makes me want to make art. I knew he was wrong. Wrong not about Newman's zips and their metaphorical resonance, but about being human and how we recognize and characterize what being human is. **DP**

You also participated in the Whitney Independent Study Program and have had residencies recently at Skowhegan, Abrons Arts Center, and Recess, which all seem to have a particular dynamic associated with them. Did these experiences influence your work?

PM

They are all very different, with different visions and missions. Each residency has helped me come closer to understanding that leaving my daily life in order to make art doesn't really work for me. In the daily cycles and rhythms of my life I tend to be able to get deeper, to think and feel more deeply... I make work from where I live. That's where I learn. **DP**

Though you have made work about the conditions you encountered while in residence at these institutions. Have these different situations had an impact on the way you look at your own daily life and create art about that?

PM

I don't know that I make work "about the conditions" of a specific place or organization, but I do make work *with* the conditions, or *through* the conditions present. *Gate* (2014), is part of a metal fence that encloses the garden at Abrons Art Center. *Gate* leads you to the artist studios and the building's elevator. Abrons staff worked to make the gate both accessible and secure. Eventually, though, these trial solutions came to an end and I still enter the building with the help of the Abrons maintenance staff. Meredith James, an artist who was also a resident at Abrons, asked if I wanted her to show me how easy it is to jump the fence attached to *Gate*, so I made a drawing by writing down the steps she took. I drew on top

of an Abrons floorplan by the architect Lo Yi Chan. The gate's location was listed on the checklist under the title *Gate*. So there is the gate itself outside the building, the drawing of gate jumping instructions inside the exhibition, as well as all of the actions the staff and I made together and separately over the course of twelve months, none of which I knew about or was thinking I would make when I went into the residency. The work is often produced by what is necessary. **DP**

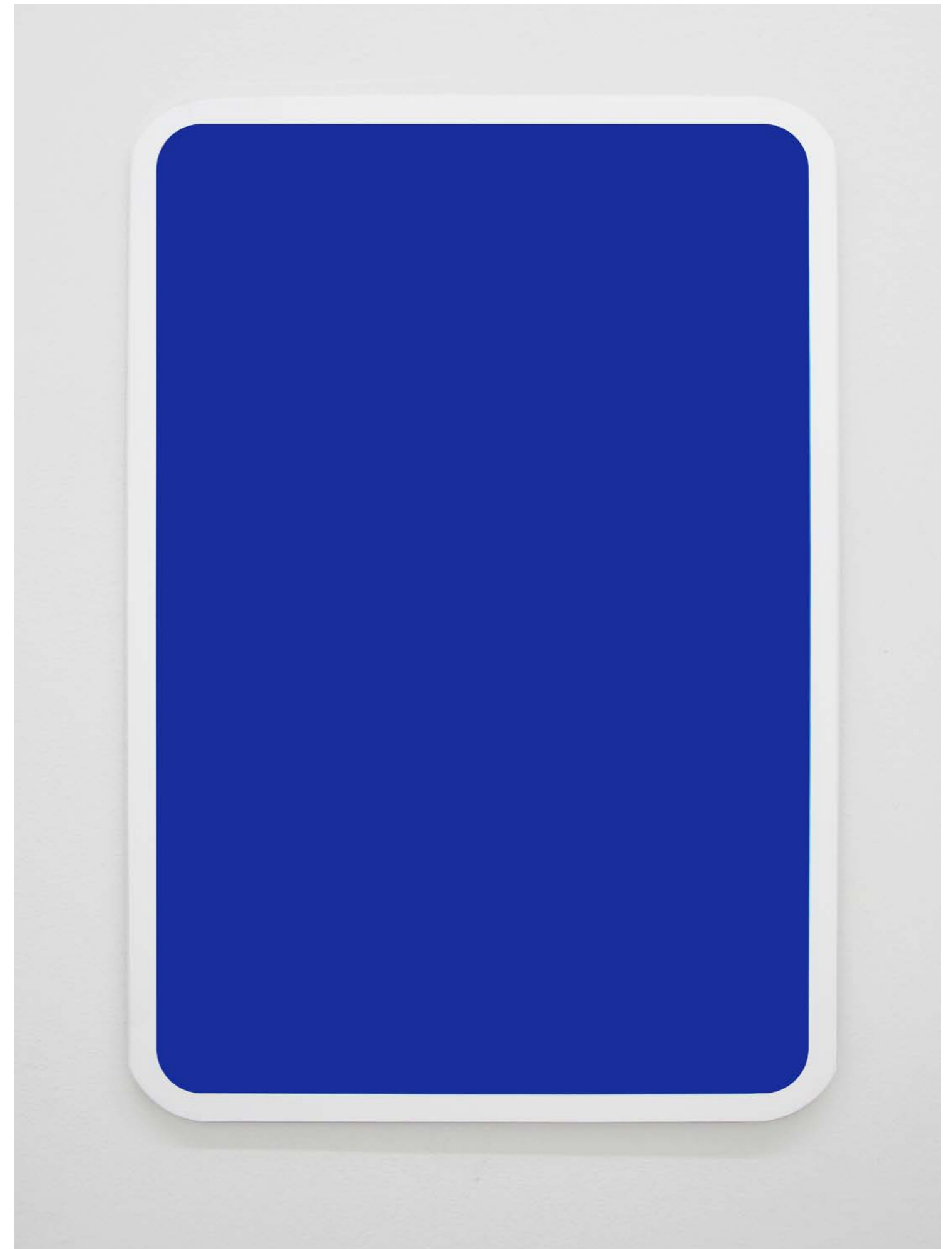
Your 2014 "Ramps" exhibition at ESSEX STREET was very powerful. How did you come to make this body of work and how did you feel it was received? **PM**

Construction as a never-ending reality in Bloomberg and post-Bloomberg New York closes off sidewalks at every turn. The construction companies that the city contracts with do a good job of creating ramps where the sidewalks abruptly end: either as large wooden ramps bolted down or as packed asphalt infills. The exhibition "Ramps" originally began as an idea to take ramps from three or four construction site locations. And then take them again when, and if, the ramps were replaced. Construction ramps would accumulate in the gallery over the course of the exhibition. Ramps would take access away and require that this particular form of access (the ramp) be reproduced by interrupting the small ecosystem of each chosen construction site. One construction ramp was included in the final iteration of "Ramps". It came from a construction site on the southwest corner of Cooper Union. The manager of the site, John, drove it to my studio at Abrons Art Center after we spoke about what routinely happens to the ramps: they are scrapped or reused.

I was surprised by how positive the reception of "Ramps" was. Peter Plagens's review for the *Wall Street Journal* said, "as a social-protest statement, the exhibition lacks heat," which I take to mean: is the work doing what it is attempting to do, is it doing what it says it is doing? This is a great question. **DP**

Do you think it is? What were you hoping it would accomplish? **PM**

I was hoping it would accomplish a number of things simultaneously. I wanted to show the tension present in access: that the standardization of accessible education, infrastructure, and health care must serve individuals with very different needs. This is a conceptual, architectural, spatial, economic configuration with serious doubts about the true possibilities of anti-discrimination law. I wanted these concerns to abut aesthetic methodology: how do you both show how something works and make something with its working? And I wanted to de-exceptionalize the exhibition's concerns by placing it in



"Ramps", 2010-2014, installation view at ESSEX STREET, New York, 2014.
Courtesy: the artist and ESSEX STREET, New York



"Ramps", 2010-2014, installation view at ESSEX STREET, New York, 2014.
Courtesy: the artist and ESSEX STREET, New York



Polyurethane Foam, 2014.
Courtesy: the artist and ESSEX STREET, New York



Black Molded Bumpers, 2014.
Courtesy: the artist and ESSEX STREET, New York

a continuum of work by writers, artists, activists (such as Marta Russell, whose Wikipedia link was on the wall), who ground access and care in economic transformation and redistribution. Those are content and method concerns for the exhibition. How this content interfaces with what an exhibition does after it closes is a question for future work: did the display of these objects and their total sale to a private collector actualize any of these concerns?

DP

You also placed a sign at each off-site location at the institutions from which these ramps were borrowed. Users were directed to the ramp's location in the show, which in certain situations was very far away. For me, these signs, as well as those in the gallery which had their text and symbols removed, were a smart evocation of Conceptual Art's use of a Minimalist vernacular to expose social systems and highlight the commonplace things we often ignore. **PM**

Placing signs at the locations where each ramp was taken followed a form established by John Knight for his exhibition *Identity Capital* at American Fine Arts in 1998, where a card with the gallery's name and exhibition dates took the place of flower arrangements on the head waiters' podiums at restaurants in Lower Manhattan frequented by art community members. The flower arrangements, in turn, composed his show at American Fine Arts. **DP**

A lot of the show's reviews, and other writing about your practice, have a passage that says something along the lines of "McArthur, who is disabled and uses a wheelchair." Do you feel that this kind of qualification from writers overly determines interpretation of your work? Is it the equivalent of any of the myriad of other labels that are ascribed to other artists such as Black, Queer, Feminist, etc.? **PM**

Just as Adrian Piper wouldn't have made Adrian Piper's work without being a black philosopher in a white supremacist world, I wouldn't have made "Ramps" if I didn't "use a wheelchair" in an ableist world. (Ableism is the oppression of disabled people and the privileging of nondisabled people.) And I don't mean because of the fact that ramps are the wheelchair's counterpoints. I mean that the repeated administrative navigation required of people seeking access where access is only ever tangential or conditional (and is often reversible), is what amounts to a show like "Ramps". This accumulated work is due to much more than to my use of a wheelchair, to the ways my class position, gender identity, and race provide me access. It's less a question of whether or not this one biographical fact overly determines my work—it is neither an over nor an under-determination—than a question as to whether critics will ever credit the identities they call out: i.e. being black, queer, poor, disabled, being an immigrant, as constitutive of truly radical work. Not treated, as such biographical facts often are, as a matter of explanatory convenience. Rather than isolate the artist via identity, it would be a more trenchant search to better understand why contemporary art insists on relaying such categorical information when identity is so rarely understood in art. There is so much work to be done here on what art is even able to understand about itself and its histories with regards to these "labels" as you call them. It's not that a label gets mapped onto an artist, but that without the work and struggle that amounts to a label there would be no art! The inherent formal play and invention comes only from the resistance and depth of experience created, over time, of living in a world that often violently disqualifies you, your family members, your friends. **DP**

Your work seems to me like it speaks to a wider public more than is typically the case with a significant amount of contemporary art these days. Do you feel this to be true? **PM**

I don't know if this is true. I don't actively present my work in spaces outside contemporary art. Maybe teaching. Teaching extends and loops through my work. And the places I teach are often different: team-teaching a class on disability culture and pride in an occupational therapy class is different from teaching a three-part series on feminist approaches to post-humanism—both of which are different than doing an artist's lecture. But in terms of artists living professionally in multiple disciplines... I'm not sure I do that

fully. I'm only just beginning to live professionally in art! Maybe instead of a wider public, I speak to or want to speak to different and overlapping publics. This, of course, requires and invites different types of speech, particularly when these publics might just be one or two other people, so they might seem entirely private, or on a delay. And more than anything I want to *listen* to different and overlapping publics. In addition to artists, my closest friends are graduate students, people who work for organizations seeking policy reform, and friends who don't have full time, salaried jobs. I'm excited by critical theory but I'm not an academic; I care deeply for possibilities other than our present realities, but I am not an activist. Maybe it's something personal more than something professional. **DP**

Let's talk about that word "activist." Do you see your practice as partly in the realm of "Social Sculpture," i.e. art that has a potential to transform society through the audience's interaction with work, hopefully without falling into some of the traps that Relational Aesthetics may have encountered in recent years regarding its tendency to only speak to an upper-class elite audience of art world insiders? **PM**

I don't think a lot about Social Sculpture or Relational Aesthetics. I haven't really studied the work of Joseph Beuys, and I probably should. I guess the professionalization and emergent disciplinary character of Relational Aesthetics strikes me as something far more basic, like the hosting of an event, which takes precision and finesse, even if the event is very messy. Hosting many events over a period of time is a question of organizing and of social movement work. If you want to be an organizer you can study the work of Grace Lee Boggs, you don't have to do it as an isolated project under the umbrella of art. It's kind of more a question of time and commitment than of a style or movement within art history. **DP**

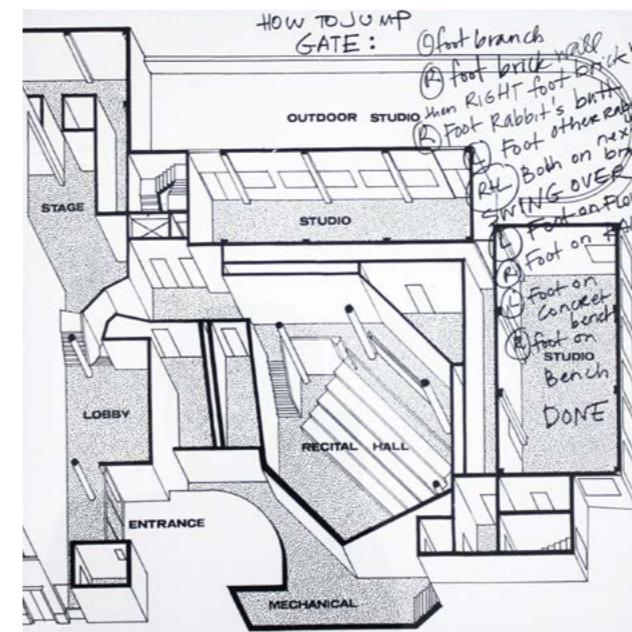
You've also written and presented at conferences about some of the issues that your last show addressed. Do you consider this part of your artistic practice? **PM**

No, but the content is very related. Maybe the goals of the works are too. **DP**

What have you been working on recently? Your "Passive Vibration Isolation" show at Lars Friedrich in Berlin and Yale Union project in Portland, Oregon seem to be moving in a slightly new direction, but are very closely related to the themes and issues of your earlier work.

PM

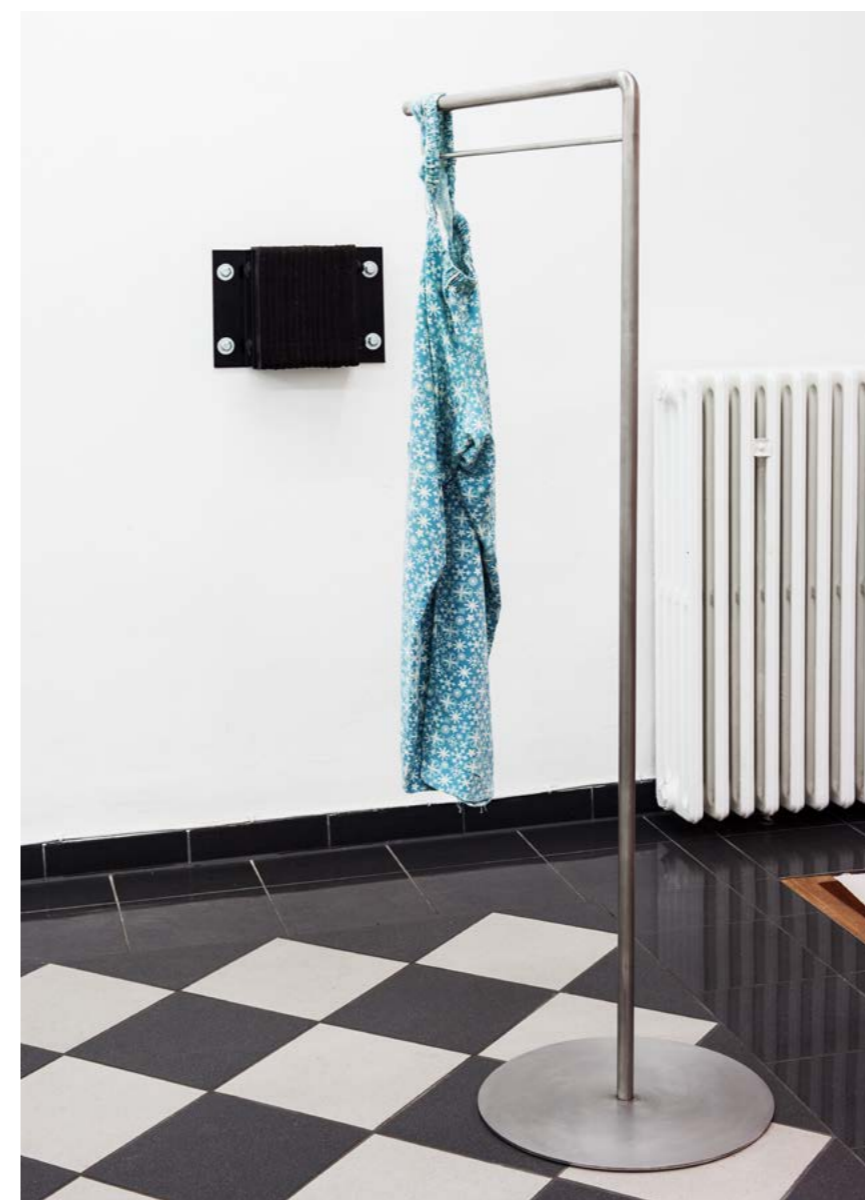
The work for Lars Friedrich was made using pajama pants of mine that had been ripped in places from friends and family members helping me in and out of bed. I called these sculptures "commodes." Accommodation comes from *commodus*, to fit, and with an aspect of convenience. Commodus generates commodity, so there is an aspect of exchange, and of smoothing exchange relations. I want to articulate why accommodation is such an insufficient concept. So much of structural access, be that an elevator, or a ramp, or signage in braille, or affirmative action, or a loan, is a minimal relational proposition: a ramp can get a person in and out of a place, but what about what happens inside? I don't want to be accommodated, I want to help change the very systems and structures that view my presence as an act of accommodation. In a 1963 televised Miami interview James Baldwin talked about civil rights, and said that the "Republic's" technique, as he calls the US, has always been to accommodate these ongoing quests for rights. At the time he is giving this interview, he says, however, that "the technique of accommodation has broken down." Baldwin is talking about capitalist white supremacy's fantasy about itself: that it accommodates black Americans. Social movements are generally against accommodation. What if we flip (and many people have) the terms of accommodation in order to declare that, instead, we will no longer accommodate the structural oppression that is accommodating us through tactics of inclusion: we will no longer accommodate racism, we will no longer accommodate the destruction of our planet, we will no longer accommodate sexism, we will no longer accommodate police brutality, we will no longer accommodate ableism in our daily lives.



Above - *Jump instructions*, 2014

Right - *Gate*, 2014

Courtesy: ESSEX STREET, New York



Blue Snowflake Commode, 2014 and *Passive Vibration Isolation 1*, 2014, "Passive Vibration Isolation" installation view at Lars Friedrich, Berlin, 2014. Courtesy: the artist and Lars Friedrich, Berlin. Photo: Timo Ohler

DP

Yes, and the sound piece you did at Yale Union seemed like it also engaged with some of these important issues, but in a different way. **PM**

The piece is called *Files*. Alex Fleming and I made it and Anthony Tran wrote the software, which, in addition to animating and structuring the piece, logged every file played in sequence on Yale Union's website during the entire exhibition. Samples were played as a Markov chain changed states. A Markov chain is the formative math behind many needs for calculating probability, how often a state will change: a kind of pre-existent form letter that affects policy and business as it applies to people's lives—search engines and life insurance policy risk assessments, among them. Momo Ishiguro produced sub beats which played simultaneous to samples

of audio from robot nurse youtube videos, phone sex recordings, and a large composite text read by Vanessa Place and Tom Blood about abuse in adult residential homes, mentally ill prisoners, and the physical properties of loading dock rubber bumpers.

DP

Have you found art to be the best way to approach these extremely complex and significant issues? Can I ask finally, what do you ideally hope to accomplish with your practice? **PM**

Yes, I believe in art's and artists' capacities to approach these issues. And more than approach them, I believe in their capacity to understand them and show how they work, which includes showing what metaphors they rely on. I hope to accomplish not only an art practice.

by Daniel S. Palmer

di **Daniel S. Palmer**

Il lavoro di Park McArthur spinge a un cambiamento i sistemi che considerano la presenza di individui con disabilità un mero atto di accoglienza. Il tema dell'accesso e le tensioni insite nella sua possibilità sono il fulcro della sua produzione e al centro di questa intervista con Daniel S. Palmer che ha preso la forma di uno scambio scritto durato qualche settimana.

DANIEL S. PALMER Puoi parlarci del lavoro che hai fatto negli ultimi anni e, più in generale, di cosa ti spinge a essere un’artista?

PARK MCARTHUR Realizzo sculture, a volte accompagnate da suono o video. Scrivo di argomenti come la dipendenza e l'autonomia. Il mio lavoro si avvale delle metodologie della critica e assume forme riconoscibili. In sostanza, però, rimanda a un livello più profondo di quello formale e critico, un luogo di abbondanza e d’amore, cosa che credo sia piuttosto comune agli artisti.

Mi sento una persona sensibile. Una volta, ad esempio, un insegnante ha definito i segni verticali di Barnett Newman, i cosiddetti “zip”, figure dritte e attive su uno sfondo che arretra. Gli zip, ha spiegato, parlano all’esperienza di essere umani. Ascoltando quell’analisi mi è venuta voglia di fare arte. Sentivo che l’insegnante si sbagliava. Non tanto sugli zip di Newman e la loro eco metaforica, quanto sul nostro essere umani e su come riconosciamo e caratterizziamo ciò che questo significa.

DP Hai anche partecipato al Whitney Independent Study Program e recentemente hai ultimato delle *residency* da Skowhegan, all’Abrons Arts Center e da Recess, ciascuna delle quali sembra aver avuto una sua dinamica. Pensi che queste esperienze abbiano influenzato il tuo lavoro?

PM Sono posti molto diversi, con visioni e missioni diverse. Ogni soggiorno mi ha aiutata a capire meglio che per me, per creare arte, sospendere la vita quotidiana non funziona. Nei ritmi quotidiani della mia vita riesco ad andare più a fondo, a pensare e a sentire più in profondità... Il mio lavoro ha origine dal luogo in cui vivo. È da lì che imparo.

DP Eppure hai lavorato sullo stato dei luoghi incontrati durante le residenze d’artista presso queste istituzioni. Le diverse situazioni hanno avuto effetti sul tuo modo di guardare alla vita quotidiana e di creare arte?

PM Non so se creo arte “sulle condizioni” dei luoghi e delle organizzazioni, ma lavoro *con* o *tramite* le condizioni presenti. *Gate*, del 2014, fa parte del recinto metallico che circonda il giardino dell’Abrons Art Center: conduce agli atelier degli artisti e all’ascensore. Il personale dell’Abrons ha contribuito a rendere il cancello accessibile e sicuro. Alla fine, però, i vari tentativi di prova si sono interrotti e io continuo ad accedere alla struttura con l’aiuto del personale di manutenzione del centro. Meredith James, un’artista che ho conosciuto all’Abrons, ha proposto di mostrarmi quant’è facile scavalcare il recinto attaccato a *Gate*, così ho disegnato tutte le sue mosse. Ho usato una pianta dell’Abrons dell’architetto Lo Yi Chan. La posizione del cancello era segnata sull’elenco delle opere con il titolo *Gate*. Quindi il cancello si trova fuori dalla struttura, mentre alla mostra c’è il suo disegno con le istruzioni per scavalcarlo e tutti gli interventi che il personale e io abbiamo fatto, insieme e separatamente, nell’arco di un anno. All’inizio del soggiorno non sapevo né

pensavo di fare niente del genere. Spesso il lavoro scaturisce dalla necessità.

DP La tua mostra “Ramps” del 2014 alla galleria Essex Street è stata molto efficace. Come hai realizzato questo corpus di opere e come credi sia stato recepito?

PM Le costruzioni edilizie come realtà perpetue nella New York di Bloomberg e del dopo Bloomberg bloccano di continuo i marciapiedi. Nei punti in cui questi s’interrompono bruscamente, le imprese edili ingaggiate dal comune piazzano delle rampe, che possono essere grandi assi di legno fissate a terra o riempimenti di asfalto pressato. La mostra “Ramps” è nata dall’idea di usare le rampe di tre o quattro cantieri edili. E aggiungerne altre quando, e se, fossero state sostituite. In tal modo si accumulavano nella galleria nel corso della mostra. Le rampe rimuovevano l’accesso e richiedevano che questa particolare forma di accesso (la rampa) venisse riprodotta tramite l’interruzione del piccolo ecosistema di ogni cantiere prescelto. Una è stata inclusa nell’ultima presentazione della mostra. Proveniva da un cantiere all’angolo sud-occidentale di Cooper Union. Il direttore del cantiere, John, me l’ha portata allo studio dell’Abrons Art Center dopo una chiacchierata su quanto succede in genere alle rampe: vengono gettate via o riutilizzate.

Mi ha sorpreso l’accoglienza positiva della mostra. La recensione di Peter Plagens per il *Wall Street Journal* diceva: “come dichiarazione di protesta sociale, la mostra è priva di fervore”, che per me si traduce in: l’opera riesce a fare ciò che si ripromette di fare, fa quello che dice di fare? Un’ottima domanda.

DP E tu cosa pensi? Cosa speravi che facesse?

PM Speravo che avrebbe conseguito più obiettivi. Volevo mostrare la tensione insita nella possibilità dell’accesso, volevo far capire che la standardizzazione di istruzione, infrastrutture e sanità accessibili deve rivolgersi a individui con esigenze molto diverse. È una conformazione concettuale, architettonica, spaziale ed economica che dubita delle reali opportunità offerte dalla legge antidiscriminazione. Volevo che questi temi rasentassero la metodologia estetica: come si mostra il funzionamento di una cosa per metterla a frutto? E volevo contestare l’ecceZIONismo dei temi della mostra ricollegandoli al lavoro di scrittori, artisti e attivisti (come Marta Russell, della quale c’era il link alla pagina di Wikipedia sul muro) che fondano l’accesso e la cura nella trasformazione e redistribuzione economica. Sono questi i contenuti e i temi metodologici della mostra. Come essi si rapportano a quanto fa una mostra quando chiude è l’interrogativo per il lavoro futuro: l’esposizione di questi oggetti e la loro vendita in blocco a un collezionista privato concretizza qualcuno di questi temi?

DP In ogni cantiere a cui hai chiesto in prestito le rampe hai messo un cartello. Gli utenti venivano indirizzati alla posizione di ciascuna rampa all’interno della mostra che, in certi casi, era molto lontana. Per me questi cartelli, e quelli presenti nella galleria, da cui sono stati tolti scritte e simboli, rievocavano con sagacia l’uso che ha fatto l’Arte concettuale del vernacolo minimalista per svelare i sistemi sociali e mettere in risalto i luoghi comuni che spesso ignoriamo.

PM Mettere i cartelli nei luoghi da cui era stata presa ogni rampa segue un modello inaugurato da John Knight per la sua mostra “Identity Capital” presentata all’American Fine Arts nel 1998, dove un cartoncino con il nome della galleria e le date della mostra sostituiva le

composizioni floreali sulle postazioni dei maître d’hotel nei ristoranti di Lower Manhattan frequentati dalla comunità artistica. A loro volta, le composizioni floreali componevano la sua mostra all’American Fine Arts.

DP In molte recensioni, e in vari scritti sul tuo lavoro, spesso si legge qualcosa tipo: “McArthur, che è disabile e usa la sedia a rotelle”. Pensi che una simile qualifica influenzi troppo l’interpretazione del tuo lavoro? È l’equivalente di una delle tante etichette affibbate ad altri artisti, come ad esempio nero, gay, femminista ecc.?

PM Così come Adrian Piper non avrebbe creato il lavoro di Adrian Piper se non fosse una filosofa di colore in un mondo a supremazia bianca, neanch’io avrei creato “Ramps” se non avessi usato una sedia a rotelle in un mondo che discrimina i disabili e privilegia chi non lo è. Non dico che le rampe siano il contrappunto delle sedie a rotelle. Intendo dire che una mostra come “Ramps” nasce dal continuo doverci orientare nella burocrazia da parte di chi cerca accesso laddove questo è sempre e solo secondario o subordinato (e spesso reversibile). Il mio lavoro di accumulò non è dovuto solo al fatto che uso una sedia a rotelle ma a molto di più, è causato dal modo in cui ceto sociale, identità di genere e razza mi forniscono l’accesso. Non c’entra tanto se questo elemento biografico influenzi o meno il mio lavoro – né per eccesso né per difetto – quanto piuttosto se i critici riterranno mai le identità che sbandierano – nero, gay, povero, disabile, immigrato – costitutive di un lavoro realmente radicale senza limitarsi a usare gli elementi biografici, come spesso accade, per loro convenienza esplicativa. Invece di opporre l’artista all’identità, sarebbe più incisivo cercare di capire meglio perché l’arte contemporanea si ostina a diffondere informazioni relative alle varie categorie quando nell’arte di rado l’identità è capita. C’è ancora tanto lavoro da fare sulla reale capacità dell’arte di comprendere se stessa e le sue storie rispetto a queste “etichette”, come tu le definisci. Non che l’etichetta resti impressa su un artista, però senza il lavoro e la lotta che danno vita all’etichetta non ci sarebbe arte! L’insito gioco formale e l’invenzione nascono solo dalla resistenza e dalla profondità delle esperienze di una vita passata in un mondo che spesso esclude con violenza te, la tua famiglia e i tuoi amici.

DP A me sembra che il tuo lavoro parli a un pubblico più ampio rispetto a tanta altra arte contemporanea. Credi che sia vero?

PM Non saprei. Non espongo il mio lavoro fuori dal circuito dell’arte contemporanea. Forse tramite l’insegnamento. L’insegnamento pervade tutto il mio lavoro. E i luoghi in cui insegno sono spesso diversi: l’insegnamento di gruppo riguardo ad argomenti come la cultura della disabilità e l’orgoglio in un corso di terapia occupazionale è diverso dall’insegnamento in una serie di tre incontri sugli approcci femministi al post-umanesimo; entrambi, poi, sono diversi da una conferenza sull’arte. Se penso ad artisti che lavorano in più discipline... io non credo di farlo del tutto. In fondo ho appena cominciato a considerare l’arte una professione! Forse, invece che a un pubblico più ampio, parlo o vorrei parlare a pubblici diversi ed eterogenei, cosa che ovviamente richiede e sollecita diversi tipi di linguaggio, specie se questi pubblici sono formati da appena un paio di persone, così da sembrare intimi. Più che altro voglio *ascoltare* pubblici diversi ed eterogenei. Oltre agli artisti, i miei amici più cari sono persone laureate o che lavorano in organismi impegnati nelle riforme delle politiche o che non

hanno un impiego a tempo pieno retribuito. La teoria critica mi entusiasma, ma non sono un’accademica; credo molto alla possibilità del cambiamento, ma non sono un’attivista. Forse è una cosa personale, più che professionale.

DP Parliamo del termine “attivista”. Pensi che la tua professione rientri in parte nella sfera della “Scultura sociale”, ovvero di un’arte che ha le potenzialità di trasformare la società tramite l’interazione del pubblico con le opere, sperando che non cada in una delle trappole in cui l’Estetica relazionale si è imbattuta negli ultimi anni con la sua tendenza a rivolgersi solo a un pubblico elitario di ceto alto fatto di addetti ai lavori?

PM Non penso molto alla Scultura sociale e all’Estetica relazionale. Non ho studiato il lavoro di Joseph Beuys, forse dovrei. Il fatto che l’Estetica relazionale sia diventata una professione e una disciplina emergente mi sembra di gran lunga più basilare, per esempio nell’allestimento di un evento, che chiede precisione e ingegno anche se è molto caotico. Per allestire molti eventi in un arco di tempo occorre organizzazione e il lavoro di un movimento sociale. Se si vuole imparare a organizzare basta studiare il lavoro di Grace Lee Boggs, non occorre realizzarlo come un progetto isolato sotto l’ombrello dell’arte. È più che altro una questione di tempo e dedizione, non riguarda uno stile o un movimento interno alla storia dell’arte.

DP Hai anche scritto e presentato a dei convegni alcuni temi della tua ultima mostra. Lo consideri un altro aspetto della tua professione artistica?

PM No, ma il contenuto è molto collegato, e forse lo è anche l’obiettivo dei miei lavori.

DP A cosa stai lavorando adesso? La mostra “Passive Vibration Isolation” alla galleria Lars Friedrich di Berlino e il progetto per il centro Yale Union di Portland, Oregon, sembrano andare verso una nuova direzione, ma sono molto vicini alle tematiche del tuo lavoro precedente.

PM Il lavoro per la Lars Friedrich è stato realizzato usando miei pantaloni del pigiama strappati da amici e parenti che mi aiutavano a entrare e uscire dal letto. Ho chiamato queste sculture “commodes”. L’origine latina è “commodus” [comodo], con un accenno alla comodità. Da qui ha anche origine “commodity” [bene, merce], quindi c’è anche un elemento di scambio e di facilitazione dei rapporti di scambio. Il mio intento è esprimere perché il concetto di accoglienza è quantomai inadeguato. Buona parte di ciò che viene identificato come “accesso” – che si tratti di ascensori, rampe, scritte in braille, politiche di giustizia sociale, un prestito – è una proposta relazionale irrisoria: una rampa può far entrare e uscire una persona da un luogo, ma dentro cosa succede? Io non voglio essere accolta, voglio contribuire a cambiare i sistemi e le strutture che considerano la mia presenza un atto di accoglienza. In un’intervista televisiva del 1963 a Miami James Baldwin ha parlato di diritti civili e di come la tecnica della “Repubblica”, come lui chiama gli Stati Uniti, sia sempre stata quella di accogliere la richiesta di diritti. All’epoca in cui ha rilasciato l’intervista, però, ha detto che “la tecnica dell’accoglienza ha fallito”. Baldwin si riferisce all’immagine che ha di sé la supremazia bianca capitalista: una società che accoglie gli afroamericani. In genere i movimenti sociali sono contrari all’accoglienza. E se ribaltissimo (molti l’hanno fatto) i termini dell’accoglienza per dichiarare, invece, che noi non accogliamo più l’oppressione strutturale che ci accoglie tramite tattiche di inclusione:

non accogliamo più il razzismo, non accogliamo più la distruzione del nostro pianeta, non accogliamo più il sessismo, non accogliamo più la brutalità della polizia, non accogliamo più la discriminazione dei disabili nella nostra vita quotidiana.

DP Sì, e anche il lavoro sonoro che hai fatto per il centro Yale Union sembra dedicato ad alcuni di questi temi importanti, ma in maniera diversa.

PM Il lavoro s’intitola *Files*. L’ho realizzato con Alex Fleming, mentre Anthony Tran ha progettato il software che, oltre ad animare e strutturare il lavoro, loggava ogni file suonato in sequenza sul sito della Yale University per tutta la durata della mostra. I pezzi suonavano al cambiare di stato di una catena di Markov. Una Catena di Markov è la materia fondante alla base del calcolo delle probabilità riguardo a quanto spesso si verificherà un cambiamento di stato: una sorta di lettera prestampata preesistente che influisce su politica e affari perché si applica alla vita della gente – motori di ricerca e valutazioni di rischio delle polizze assicurative sulla vita, per citarne un paio. Momo Ishiguro ha prodotto la base che suona simultaneamente ai campioni audio da infermiere-robot, video di Youtube, registrazioni di sesso telefonico e un testo sugli abusi nelle cliniche per disabili, sui detenuti con malattie mentali e sulle proprietà fisiche dei parabordi in gomma per il carico delle merci.

DP Trovi che l’arte sia il modo migliore per accostarsi a queste tematiche estremamente complesse e importanti? Posso chiederti, infine, cosa speri di realizzare con la tua professione?

PM Sì, credo nelle capacità dell’arte e degli artisti di accostarsi a questi temi. E, più che ad accostarsi, credo nella capacità di comprenderli e di mostrarne il funzionamento, comprese le metafore su cui poggiano. Spero di non perfezionare solo una pratica artistica.