



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea
Magistrale
in Economia e
Gestione delle Arti e
delle Attività Culturali

Tesi di Laurea

Duty Free Art

Pro e contro della circolazione
accelerata dell'arte nell'opera
di Hito Steyerl

Relatrice

Ch.ma Prof.ssa Cristina Baldacci

Correlatore

Ch. Prof. Walter Quattrociochi

Laureanda

Camilla Rivieri

Matricola 871572

Anno Accademico

2018 / 2019

ABSTRACT

A partire dalle analisi sviluppate dall'artista e teorica tedesca Hito Steyerl (e alla luce dei suoi *Essayfilme*, dei suoi scritti e delle recenti video-installazioni esposte in occasione della 58. Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia) questa ricerca esamina le profonde trasformazioni delle modalità di circolazione e di fruizione dell'arte nell'epoca contemporanea. In particolar modo, si rintracciano due tendenze parallele: da un lato, strutture simili a bunker di massima sicurezza (*freeport*) soppiantano i musei tradizionali nel custodire beni di inestimabile valore. Le opere d'arte, quasi intrappolate tra le mura di questi luoghi che eludono ogni forma di sovranità nazionale e proibiscono a chiunque l'accesso, diventano l'equivalente di nuove forme di investimento e di strategie di *art washing*. Dall'altro, movimentazioni, prestiti e compravendite, portando ad un vero e proprio business della circolazione d'arte, creano valore concentrando il potere e la ricchezza tra le mani di una ristretta cerchia di individui. In che modo gli enti che gravitano attorno alla gestione di beni artistici si muovono all'interno di questo scambio di valore economico? É possibile parlare di una vera e propria *duty free art*? Ma, soprattutto, in che modo le stesse opere d'arte sembrano ricalcare la funzione delle contemporanee criptovalute basandosi su un sistema a rete decentrato?

The aim of this study is to analyse the deeply transformation of the contemporary art landscape and the ways in which the circulation of images and art has changed with time. For the purposes of this thesis, a key role has been played by Hito Steyerl's Essayfilms and video-installations as well as her artworks at the 58th Venice Biennale. Under the influence of technology and the proliferation of data and information, a comparison can be made between two tendencies. On the one hand, freeports has replaced traditional museums for the proper conservation of works of art. These cultural assets, almost trapped within the walls of these places that elude any form of national sovereignty and forbid anyone to access them, become the equivalent of new forms of investment and art washing strategies. On the other hand, activities of this kind have concentrated power and wealth in the hands of a selected few. This thesis will aim to provide an answer to the following questions: how to react to this exchange of economic value? Is it possible to speak of a duty free art? And above all, how do the works of art themselves follow the function of the contemporary cryptocurrencies, based on a decentralized network system?

INDICE

Introduzione	6
1. ARTE, TECNOLOGIA E SOCIETÀ	
1.1. Media digitali e globalizzazione: produzione, circolazione e consumo di immagini	12
1.2. L'arte nell'epoca della guerra civile planetaria: Hito Steyerl e il documentario come saggio visivo	24
2. DUTY FREE ART E DUTY FREE PORT	
2.1. L'arte come forma di investimento	36
2.2. <i>Duty Free Port</i> : nuovi porti franchi che eludono la sovranità popolare	50
2.3. <i>Duty Free Art</i> : un'arte realmente esente da obblighi?	63
3. ARTE, DENARO E POTERE	
3.1. L'ipotesi di un'arte come forma di valuta alternativa	72
3.2. <i>Blockchain</i> per il mondo dell'arte	87
3.3. Possibili risvolti positivi di una regolamentazione del sistema dell'arte: un beneficio per la comunità artistica?	100
Conclusioni	110
Bibliografia	114
Sitografia	120
Elenco illustrazioni	122

Introduzione

La proliferazione e la circolazione accelerata di dati e immagini, insieme a un utilizzo sempre più consistente delle tecnologie digitali e di internet, stanno radicalmente modificando la nostra vita quotidiana e, come conseguenza, la nostra visione del mondo e percezione del tempo. Tutto intorno a noi muta con sempre maggiore rapidità e gli effetti dell'incessante cambiamento a cui ci sta abituando la rivoluzione digitale incidono e sono via via più evidenti tanto sulla società quanto sui singoli. Siamo a tutti gli effetti circondati, quasi ormai sopraffatti, da informazioni, dati, immagini, possibilità di scelte. Costantemente immersi in una realtà aumentata a cui accediamo attraverso gli schermi dei nostri dispositivi digitali, abbiamo la sensazione di avere tutto a portata di mano¹ e di poter conoscere ogni cosa. Ma è davvero così?

Le immagini con cui ci confrontiamo e interfacciamo ogni giorno riescono a pervadere anche le sfere più personali della nostra vita. Circolano in rete, le condividiamo, manipoliamo, diffondiamo nuovamente, avendo come 'complici' nuovi media e dispositivi ogni giorno più all'avanguardia. Le immagini sembrerebbero essere all'apice della loro potenza² come forme di informazione e comunicazione, eppure, non sempre sono affidabili come tramiti di verità. Riconoscere il vero dal falso è oggi sempre più complesso, poiché «Internet ha assorbito ogni flusso semiotico nell'oceano della navigazione online, ingoiando nel mulinello sia i segni visuali che quelli verbali, cancellando la possibilità stessa di discriminazione tra vero e falso, tra bene e male³».

Partendo da tali presupposti, questo studio intende esaminare le modalità e le declinazioni del radicale cambiamento in atto, riferendosi in modo particolare alla cultura visuale contemporanea. Nel corso della ricerca e della stesura della tesi, si è cercato di rispondere a una fondamentale domanda: in che modo e con quali conseguenze la rapida circolazione di immagini e opere nell'era della globalizzazione digitale ha modificato la produzione e il mercato dell'arte? Parallelamente all'aumento delle possibilità espressive, le sostanziali modifiche che la pratica artistica ha subito negli ultimi decenni sono il risultato di uno sviluppo tecnologico avanzato. Come è stato scritto: «le nuove modalità esecutive non sono giochi immotivati ma naturali riflessi del modo in cui si vive, si produce, si consuma, ci si

¹ Si veda B.C. Han, *La società della trasparenza*, Roma, Nottetempo, 2014.

² N. Mirzoeff, *Come vedere il mondo. Un'introduzione alle immagini: dall'autoritratto al selfie, dalle mappe ai film (e altro ancora)*, Monza, Johan & Levi Editore, 2017.

³ F. Berardi, *Futurabilità*, Roma, NERO, 2018, pp. 12-13.

scambiano le informazioni⁴».

È indubbio che abbiamo a disposizione più dati e informazioni, ma possiamo davvero imparare a gestirli? E, soprattutto, come possiamo far fronte al «problema della verità soprattutto in tempi in cui il dubbio è divenuto pervasivo⁵»? Questo è uno dei tanti, fondamentali quesiti che si è posta l'artista, teorica e attivista tedesca Hito Steyerl, tra le voci più influenti del panorama artistico contemporaneo, e principale riferimento, nonché oggetto di studio, di questa tesi.

Da anni Steyerl indaga il sistema dell'arte mettendo in guardia dai rischi causati dalla sua crescente digitalizzazione e finanziarizzazione, che lo espongono a fenomeni di speculazione aggressiva, di stoccaggio *duty free*, di produzione di massa globale. Se da un lato l'artista critica attivamente questo scenario complesso, dall'altro ne esplora le possibilità. La sua pratica estremamente versatile, che spazia dal documentario in forma di saggio visivo (*Essayfilm* in tedesco) a installazioni immersive e *lectures* simili a performance, può essere accostata all'idea di «impollinazione incrociata⁶»; cioè a una sorta di slittamento, tutto contemporaneo, tra competenze molto diverse, in cui il pensiero prende forma attraverso un «continuo sovrapporsi di fattori⁷».

Per quanto perennemente diffuse e accessibili, le immagini non sono mai del tutto chiare. Quando le si osserva, bisogna essere, come ci insegna Steyerl, quanto più possibile critici. La sua attitudine nei confronti delle immagini è stata paragonata a quella che Michelangelo Antonioni fa trasparire in uno dei suoi capolavori, *Blow up* (1966). Per l'artista, così come per il regista, chi ha a che fare con le immagini (in questo caso, il fotografo protagonista del film) deve studiarle come un detective per arrivare a decifrarle. «“Non è forse vero», si domanda Steyerl, «che ogni angolo della nostra città è una scena del crimine? Che ogni passante è un criminale? Il fotografo non ha forse [...] il dovere di smascherare la colpa nelle sue foto e di identificare il colpevole?”⁸».

Per Steyerl le immagini sono inserite in un sistema di circolazione e di scambio e in un regime economico che va attentamente considerato: «è un modo di fare i conti con i flussi immateriali e astratti del capitalismo, identificando una chiara struttura di supporto al di sotto

⁴ A. Vettese, *Si fa con tutto. Il linguaggio dell'arte contemporanea*, Roma, Laterza, 2010, p. V.

⁵ *Hito Steyerl: The City of Broken Windows*, catalogo della mostra, a cura di Carolyn Christov-Bakargiev e Marianna Vecellio (Rivoli, Castello di Rivoli, 1 novembre 2018 – 1 settembre 2019), Milano, Skira, 2018, p. 21.

⁶ Si veda G. Celant, *Artmix. Flussi tra arte, architettura, cinema, design, moda, musica e televisione*, Milano, Feltrinelli, 2008, p. 133.

⁷ Vettese, *Si fa con tutto*, cit., p. 3.

⁸ *Hito Steyerl: The City of Broken Windows*, cit., p. 130.

di esso e lasciando sprigionare dal suo materiale una sorta di magica immediatezza⁹». Attraverso gli scritti e gli *Essayfilme* di Steyerl, questo studio si propone di approfondire alcune delle questioni che riguardano l'attuale, profondo cambiamento del ruolo, della funzione, della natura delle immagini in rapporto alla società contemporanea.

Il metodo seguito durante la ricerca ha preso spunto dall'approccio della cosiddetta *media archaeology*¹⁰, di fondamentale importanza per condurre uno studio il più possibile stratigrafico e interdisciplinare, che consenta di esplorare le relazioni tra ambiti apparentemente anche molto distanti tra loro, come arte, tecnologia, scienza e società. Questa prospettiva si è rivelata estremamente utile per effettuare un confronto ed un'analisi incrociata con *Duty Free Art. L'arte nell'epoca della guerra civile planetaria*¹¹, il saggio teorico di Steyerl che costituisce il fondamentale riferimento e caso studio di questa tesi.

Nel primo capitolo, "Arte, Tecnologia e Società", si sono delineate le caratteristiche del momento storico che fa da sfondo alla trattazione di Steyerl, che idealmente prosegue, rielabora e aggiorna alla situazione contemporanea il discorso di Walter Benjamin nel celebre *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1935). Così com'era stato ai tempi di Benjamin, anche il nostro presente (non più analogico ma digitale) è un'epoca caratterizzata da un fortissimo impatto delle nuove tecnologie sulle modalità di percezione e visione umana. È un'epoca caratterizzata, come ci ricorda con fervore Steyerl, da disuguaglianze politiche, economiche e sociali; da crisi climatiche e catastrofi ambientali; da un'eccedenza di dati, informazioni e immagini; dal capitalismo digitale come fenomeno globalizzato; da teorie del complotto, della sorveglianza, dei conflitti di massa. Per riuscire a tratteggiare i contorni di questo intricato contesto e, soprattutto, per poter meglio comprendere le principali tematiche trattate da Steyerl, si sono rivelati essenziali, tra le varie fonti consultate, gli studi di James Bridle¹², T.J. Demos¹³ e Nick Srnicek¹⁴.

Il secondo capitolo, "*Duty Free Art e Duty Free Port*", è dedicato a uno dei maggiori problemi individuati dall'artista: lo stoccaggio di opere d'arte nei porti franchi (da cui i titoli del libro di Steyerl e di questo capitolo). A partire da un'analisi critica di quel fenomeno che

⁹ Ivi, p. 146.

¹⁰ J. Parikka, *Archeologia dei media. Nuove prospettive per la storia e la teoria della comunicazione*, Roma, Carocci Editore, 2019.

¹¹ H. Steyerl, *Duty Free Art. L'arte nell'epoca della guerra civile planetaria*, Monza, Johan & Levi Editore, 2018.

¹² J. Bridle, *Nuova era oscura*, Roma, NERO, 2019.

¹³ T.J. Demos, *The Migrant Image. The Art and Politics of Documentary during Global Crisis*, Durham, Duke University Press, 2013.

¹⁴ N. Srnicek, *Capitalismo digitale. Google, Facebook, Amazon e la nuova economia del web*, Roma, Luiss University Press, 2017.

è stato descritto come «culturalization of the economy and the economization of culture¹⁵», si sono esaminate le conseguenze di quella diffusa tendenza che vede le opere d'arte tramutarsi in valide opportunità di investimento, allo scopo di diversificare il proprio portafoglio. Sotto i colpi di una finanziarizzazione sempre più sistematica, flussi consistenti di denaro si trasformano in collezioni stoccate in strutture simili a bunker, conservate secondo elevati standard di sicurezza, climatizzazione e riservatezza della relativa documentazione. Grazie a un trattamento fiscale agevolato, queste collezioni attendono unicamente che il loro valore aumenti, trasformando l'opera d'arte in un bene privatizzato e sottratto alla pubblica accessibilità.

I testi critici di Steyerl, così come i suoi film documentari e le sue video-installazioni, insieme ad altri importanti riferimenti teorici come Stefan Heidenreich¹⁶, Anton Vidokle¹⁷, Mark Taylor¹⁸, Sotirios Bahtsetzis¹⁹, sono stati gli strumenti d'indagine per questo secondo capitolo, in cui ci si è domandati quale possa essere oggi il compito e primo obiettivo del museo: e se le istituzioni culturali, consapevoli del cambiamento in atto, siano effettivamente disposte e pronte a rivedere le proprie modalità di fruizione.

Il terzo e ultimo capitolo “Arte, Denaro e Potere”, si articola secondo la prospettiva che vede trasformarsi le immagini artistiche, sempre più inserite in un sistema di reti e di circolazione estremamente accelerato, in una forma di valuta alternativa a monete internazionalmente forti come l'euro, il dollaro, lo yen. Partendo dalle considerazioni che David Joselit ha raccolto nel saggio *After Art*²⁰, si è seguita l'ipotesi che l'arte si trasformi da forma di valuta alternativa in criptovaluta, poiché fatta circolare e trasferita come un qualsiasi altro strumento di scambio, grazie al supporto e alle potenzialità di una tecnologia come quella

¹⁵ S. Lütticken, *The Coming Exception. Art and the Crisis of Value*, «New Left Review» n. 99, 2016, p. 111. L'articolo è acquistabile sul sito della rivista <https://newleftreview.org/issues/II99/articles/sven-lutticken-the-coming-exception> [ultimo accesso 3 febbraio 2020].

¹⁶ S. Heidenreich, *Freeportism as Style and Ideology: Post-Internet and Speculative Realism, Part I*, «e-flux» Journal #71 <<https://www.e-flux.com/journal/71/60521/freeportism-as-style-and-ideology-post-internet-and-speculative-realism-part-i/>> (2016) [ultimo accesso 3 febbraio 2020].

¹⁷ A. Vidokle, *Art without Market, Art without Education: Political Economy of Art*, «e-flux» Journal #43, <<https://www.e-flux.com/journal/43/60205/art-without-market-art-without-education-political-economy-of-art/>> (2013) [ultimo accesso 4 febbraio 2020].

¹⁸ M.C. Taylor, *Financialization of Art*, «Capitalism and Society» Vol. 6, Issue 2, Article 3, <https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=2208046> (2013) [ultimo accesso 4 febbraio 2020].

¹⁹ S. Bahtsetzis, *Eikonomia: Notes on Economy and the Labor of Art*, «e-flux» Journal #35, <<https://www.e-flux.com/journal/35/68397/eikonomia-notes-on-economy-and-the-labor-of-art/>> (2012) [ultimo accesso 4 febbraio 2020].

²⁰ D. Joselit, *After Art*, Princeton, Princeton University Press, 2012.

della *blockchain*.

Steyerl si domanda se le possibilità offerte dalle nuove tecnologie, anziché agevolare esclusivamente una maggiore circolazione di denaro, accrescendo così le disuguaglianze economiche e sociali, non potrebbero invece venire impiegate per regolamentare questo sistema sempre più opaco e decadente. Sarebbe possibile allora ipotizzare una trasformazione dei meccanismi che gestiscono il mondo e il mercato dell'arte in modo tale da comportare vantaggi all'intera comunità, piuttosto che soltanto a una ristretta cerchia di privilegiati?

Il fine ultimo di questa ricerca, sulla base delle riflessioni e degli studi effettuati da Steyerl, è quello di sottolineare la necessità di un approccio che non sia di mera e inutile contestazione della tecnologia, ormai parte integrante della nostra quotidianità, quanto piuttosto di formulazione di un pensiero critico in una prospettiva propositiva che permetta un'attenta riflessione sulle problematiche del nostro tempo e un'eventuale riorganizzazione del mondo che ci circonda.

Nel corso delle ricerche effettuate nei mesi di stesura di questa tesi, si è ricercato un contatto con l'artista, nella speranza di poterle rivolgere alcune domande in merito alla sua partecipazione e alle opere esposte in occasione della 58. Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia. Purtroppo, in considerazione degli innumerevoli impegni di Steyerl non si è riuscito ad ottenere un riscontro al termine di questo studio.

Il lucido commento di Griselda Pollock al lavoro di Steyerl ha accompagnato e illuminato la stesura di questa tesi. «Dopo aver letto il suo lavoro», scrive la teorica inglese di origini sudafricane, «non si può più ignorare che qualcosa va fatto, anche quando il quadro che ci presenta descrive ciò che sembra la sconfitta a livello globale di ogni speranza critica e democratica²¹».

Innanzitutto, vorrei ringraziare la mia Relatrice per questo percorso affrontato assieme e per avermi guidata e consigliata in questi mesi. Grazie alla mia famiglia, per avermi supportata sempre e per aver creduto in me e a mia sorella per essere l'amica più cara e paziente. Un grazie speciale a Martina, per la dolcezza e la forza che mi trasmetti e, soprattutto, per essere rimasta al mio fianco nonostante tutto. Grazie alle mie adoratoe coinquiline per le risate, la compagnia e le giornate passate insieme, senza di voi non sarebbe stato lo stesso. Grazie a Davide, per esserci stato dal primo all'ultimo istante e per essere stato così fondamentale.

²¹ *Hito Steyerl: The City of Broken Windows*, cit., p. 53.

Infine, un grazie a tutti gli amici veneziani e milanesi: Michela, Marco, Marianna, Virginia, Sharon, Cristina, Ilaria, Martina, Federico, Francesco, Martina, Emma. In ultimo, un grazie a questa incantevole città, per avermi regalato tre anni meravigliosi e ricchi di esperienze, incontri e insegnamenti.

1. ARTE, TECNOLOGIA E SOCIETÀ

1.1. Media digitali e globalizzazione: produzione, circolazione e consumo di immagini

Nel corso dell'ultimo secolo, le nuove tecnologie e l'accelerazione causata da queste ultime hanno introdotto profondi cambiamenti all'interno della nostra società. Da una parte, per moltissimi aspetti, hanno apportato notevoli miglioramenti al nostro stile di vita, dimostrando le loro potenzialità; dall'altra, non hanno mai nascosto quanto un loro utilizzo potenzialmente poco ponderato e controllato possa comportare considerevoli rischi.

Queste minacce tecnologiche e risvolti poco rassicuranti possono essere la conseguenza non solo delle tecnologie più impensabili e all'avanguardia (droni, intelligenze artificiali, robot, cripto-valute ecc.) ma anche di una diffusione incontrollata di informazioni, resa possibile da una condivisione accelerata e dal facile accesso ad un mare di dati sempre a portata di clic. Questa esplosione di informazioni, costantemente a disposizione, non solo rende difficile una corretta assimilazione ed elaborazione di questi dati, ma può anche portare ad un'eccessiva fiducia nelle tecnologie e nelle macchine, oltre che ad una conoscenza non diversificata che rende piuttosto complesso agire senza un supporto tecnologico.

Sempre più frequentemente articoli e pubblicazioni esplorano ed analizzano quanto i nuovi media abbiano profondamente trasformato il panorama culturale, il nostro pianeta, la nostra vita quotidiana e le nostre modalità di rapportarci con il mondo che ci circonda. Molti studiosi si sono domandati fino a che punto le innovazioni tecnologiche abbiano contribuito a questo cambiamento, in che modo questa trasformazione sia avvenuta e secondo quali modalità essa abbia avuto un impatto sulla sfera umana²².

Già a partire dagli anni Ottanta e Novanta sono state effettuate numerose ricerche sulla cultura del digitale e sui nuovi media²³; recentemente, invece, uno studio particolarmente interessante, intitolato *Archeologia dei media. Nuove prospettive per la storia e la teoria della comunicazione*, è stato condotto dallo studioso finlandese Jussi Parikka²⁴. Il volume si

²² D. Gambetta (a cura di), *Datacrazia. Politica, cultura algoritmica e conflitti al tempo dei big data*, Roma, D Editore, 2018. Si veda, in particolare, l'introduzione di Daniele Gambetta intitolata *Divenire cyborg nella complessità*.

²³ Si veda L. Manovich, *Il linguaggio dei nuovi media*, Milano, Olivares, 2002; Fabio Ciotti, *Il mondo digitale: introduzione ai nuovi media*, Roma, Editori Laterza, 2000.

²⁴ Parikka, *Archeologia dei media*, cit. Il volume di Parikka può fornire un interessante punto di partenza per la trattazione che si andrà ad elaborare successivamente. Si rimanda ad una

propone di analizzare le potenzialità del metodo media-archeologico all'interno della ricerca sulla cultura digitale. Il lavoro di Parikka si rivela piuttosto innovativo in quanto affronta lo studio dei media secondo una particolare prospettiva che si propone di indagare la cultura contemporanea dei nuovi media attraverso una concezione non evolutiva della temporalità storica: partendo dal passato ma con l'intenzione di ritornare al presente²⁵.

Come afferma Ruggero Eugeni²⁶, questo tipo di metodo trae le proprie origini da una delle fonti del termine 'archeologia': le ricerche di Michel Foucault sulle archeologie del sapere e del potere. Infatti: «Il principale contributo di Foucault all'archeologia del sapere e della cultura è stato quello di interpretarla come una metodologia per lo scavo delle condizioni di esistenza²⁷».

L'archeologia dei media viene quindi pensata come una disciplina che permette di indagare le culture dei media, sottolineando quanto esse siano profondamente stratificate e sedimentate nel tempo: attraverso una dettagliata analisi dei 'nuovi media del passato', i quali possono essere riscoperti così da fornire interessanti spunti. Questo particolare atteggiamento porta Parikka a domandarsi: «Perché, dunque, non iniziare a leggere la tecnologia dei media allo stesso modo in cui ha fatto Foucault, cioè sottoponendo le pratiche e i discorsi culturali a un'analisi delle modalità della loro nascita e della loro possibilità di esistenza in certi ambienti?²⁸».

Ciò che differenzia sostanzialmente l'archeologia dei media dalle storie dei media tradizionali è quindi proprio l'atteggiamento mediante il quale questa disciplina guarda al passato: essa si propone infatti di indagare le storie dei media non come entità separate, ma come narrazioni profondamente intrecciate tra loro a livello temporale; si potrebbero trovare infatti delle relazioni piuttosto strette tra cinema e televisione ed intrattenimenti popolari, come fiere ed esposizioni, e non solo. Questa disciplina si propone anche «di indagare un 'tempo profondo' dei media che va ben oltre le origini tecnologiche di questo o quel media e risale se necessario fino alle prime manifestazioni espressive dell'*Homo sapiens* – e per certi aspetti anche oltre, per risalire alle ere geologiche più antiche che nel loro progresso

consultazione integrale della pubblicazione per un approfondimento maggiore sulle tematiche trattate dallo studioso.

²⁵ Si veda P. Feigelfeld, *Media Archaeology Out of Nature: An Interview with Jussi Parikka*, «e-flux» Journal #62, <<https://www.e-flux.com/journal/62/60965/media-archaeology-out-of-nature-an-interview-with-jussi-parikka/>> (2015) [ultimo accesso 3 dicembre 2019].

²⁶ Ruggero Eugeni ha scritto la prefazione al volume di Parikka per la recente versione di *Archeologia dei media* tradotta in italiano e pubblicata nell'ottobre del 2019 da Carocci Editore.

²⁷ Parikka, *Archeologia dei media*, cit., p. 33.

²⁸ Ivi, pp. 33-34.

arrivano fino all'attuale Antropocene²⁹».

Questo studio ci permette di osservare i media non come qualcosa di profondamente nuovo, quanto piuttosto come qualcosa di radicato e sedimentato nel tempo e nel passato. L'analisi portata avanti da Parikka ci fa riflettere su come le tecnologie diventino obsolete in tempi sempre più rapidi e di quanto, effettivamente, siamo spesso vittime di un'accelerazione più rapida di quanto noi stessi siamo effettivamente in grado di percepire. Di conseguenza, il concetto di 'novità'³⁰ è in realtà qualcosa di estremamente relativo: per questo risulta piuttosto complesso stabilire che cosa sia nuovo e che cosa non lo sia, anche in considerazione dell'accelerazione delle innovazioni tecnologiche. L'introduzione di nuovi media, come sostiene lo studioso finlandese, finisce inevitabilmente per modificare le nostre abitudini e le nostre vite, per quanto, tuttavia, i cosiddetti 'vecchi media' non ci abbandonino mai realmente: essi vengono piuttosto riadattati a nuovi usi e contesti.

Un'introduzione alla disciplina dell'archeologia dei media ci fornisce indubbiamente diversi spunti per le tematiche che si andranno ad approfondire nel corso di questa ricerca. Basti pensare al fatto che l'archeologia dei media segue una tendenza materialista che la porta a focalizzarsi sugli oggetti tecnologici nei loro aspetti più concreti, ponendo una particolare attenzione anche ai materiali che li compongono e ai processi che li portano alla realizzazione finale. Questo conduce ad un dibattito fondamentale per la teoria dei media contemporanea, ovvero all'analisi di tutti quegli elementi che gravitano intorno ai media creando una fitta e complessa rete di componenti che si determinano a vicenda: dinamiche di potere e denaro ma anche dinamiche di trasmissione di conoscenza e sapere. Questo dibattito ci riporta ad alcune domande formulate da Eugeni:

Sono i sistemi culturali e sociali complessi a determinare l'andamento dei media, o al contrario sono i media a determinare le trasformazioni sociali? [...] In secondo luogo, l'archeologia dei media interpella in modo radicale il fondamento istituzionale e politico della riflessione sui media. È possibile una pratica di ricerca che non si limiti a studiare il mondo mediato ma si decida a cambiarlo? La situazione di degrado ambientale e di disequilibrio economico di cui i media sono complici, non ha forse raggiunto livelli di oscenità (Parikka, 2015) tali da richiedere urgentemente una mobilitazione politica? L'università è ancora il luogo più adatto per svolgere una simile azione, o non è forse essa stessa troppo compromessa con il potere mediatico, non mediato, postmediatico

²⁹ Ivi, p. 15.

³⁰ Ivi, pp. 39-41. Si vedano queste pagine per uno studio più approfondito sulla relatività e la temporalità del 'nuovo'. Jussi Parikka rimanda ai lavori di Erkki Huhtamo e Siegfried Zielinski, due tra gli archeologi dei media più influenti in questo campo di ricerca. Ad esempio, Huhtamo, sviluppando il concetto di *topoi* (motivi ricorrenti), riflette su quanto molte delle pratiche artistiche attuali non siano affatto un'esclusiva della nostra contemporaneità (un esempio molto interessante riportato dallo studioso riguarda gli ambienti immersivi che, secondo le sue analisi, avrebbero dei precedenti riscontrabili ben prima del boom della realtà virtuale negli anni Novanta).

per reggere la pressione di una in-disciplina resistente quale l'archeologia dei media?
Ma quali potranno essere allora i luoghi di elaborazione di un progetto politico sui media
e sul mondo mediato?³¹

L'intento di questo studio, prendendo spunto proprio da questo tipo di metodologia, è quello di individuare ed analizzare come i media, le nuove tecnologie e la digitalizzazione abbiano profondamente modificato il mondo che ci circonda; esaminare le conseguenze (in particolare per quanto riguarda il sistema dell'arte e la circolazione delle immagini nell'era del digitale) e cercare di comprendere di quali strumenti servirsi per affrontare in maniera critica e consapevole queste trasformazioni.

La natura interdisciplinare della metodologia media-archeologica permette di svelare una storia alternativa della cultura dei media³², che va ad analizzare le interconnessioni e le relazioni tra ambiti anche apparentemente molto distanti tra loro come arte, scienza e tecnologia. Inoltre, l'interdisciplinarietà di questa materia, che Parikka definisce «in viaggio, basata su una serie di concetti mobili³³», rende l'accenno al volume dello studioso finlandese particolarmente efficace al fine di predisporre dei validi strumenti per avvicinarsi allo studio dei media e delle nuove tecnologie in maniera critica e ragionata.

Infatti, l'archeologia dei media «costituisce una buona metodologia per l'analisi di come i nostri sensi si articolino sempre all'interno di contesti mediali: le stesse modalità della sensazione possono essere viste come storicamente strutturate³⁴». Lo studioso finlandese afferma che, già prima della Seconda guerra mondiale, Walter Benjamin, facendosi promotore di un pensiero molto simile, aveva sostenuto quanto il passato, così come la storia dei media, siano in grado di fornire degli strumenti indispensabili per una riflessione ed una comprensione del panorama attuale. Essa permette di percepire l'impatto che queste tecnologie hanno avuto sulle nostre abilità cognitive, di capire quanto sia effettivamente difficile stare al passo con le complessità che derivano da questi nuovi media ed infine quanto il cambiamento apportato dai media inviti a rivedere le modalità mediante le quali si affronta non solo il futuro ma anche il passato.

Il processo di digitalizzazione, secondo Parikka, più che costituire un cambiamento materiale si è posto come punto di rottura epistemologica con implicazioni su tutto lo spettro delle tecnologie dei media: «In altre parole, il digitale e la cultura digitale divengono un

³¹ Ivi, pp. 19, 21.

³² Per un approfondimento sulle tematiche di cultura visuale e cultura dei media si veda A. Pinotti, A. Somaini, *Cultura Visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi*, Torino, Einaudi, 2016.

³³ Ivi, p. 45.

³⁴ Ivi, p. 52.

‘dispositivo euristico’ o un punto di riferimento essenziale per pensare in modi nuovi attraverso gli ambienti digitali e la storia dei media³⁵».

Ai fini della ricerca, si è ritenuto fosse sufficiente un breve accenno al lavoro di Parikka, che, in ogni caso, fornisce alcuni spunti molto interessanti. Si potrebbero elaborare alcune domande: fino a che punto i nuovi media, il digitale e le nuove tecnologie hanno contribuito a modificare le nostre percezioni e la nostra comprensione dei sensi? Come dobbiamo affrontare questi cambiamenti e fino a che punto hanno influenzato il mondo che ci circonda? Questo processo di trasformazione, che viene spesso indicato con il termine ‘rivoluzione digitale’, ha comportato un’evoluzione così radicale da dare quasi l’impressione di controllare non solo le nostre azioni ma anche i nostri pensieri. Alcuni studiosi hanno ritenuto che questa accelerazione tecnologica abbia avuto un impatto talmente considerevole su ogni aspetto della nostra esistenza da porre una scelta tra due possibili scenari: esaminare ed affrontare i cambiamenti sociali e culturali che queste nuove tecnologie hanno avuto, e stanno avendo, oppure ignorarli e rischiare di soccombere ad essi.

Effettivamente, l’epoca descritta da molti critici illustra dei risvolti non troppo incoraggianti: un’era di trasformazioni di massa e di tecnologie emergenti che ci hanno portato alla consapevolezza di vivere in un tempo che T.J. Demos³⁶, scrittore che si interessa di arte contemporanea, politiche globali ed ecologia, ha definito di «crisis globalization³⁷». All’interno del volume *The Migrant Image. The Art and Politics of Documentary during Global Crisis*, Demos ha analizzato le modalità attraverso le quali alcuni artisti contemporanei hanno reinventato le loro pratiche artistiche e documentarie, in relazione ad un mondo completamente nuovo: un mondo globalizzato, colpito da una crisi climatica e dal collasso economico. All’interno di un simile contesto, il potere è sempre più concentrato nelle mani di un ristretto gruppo di persone che detengono la quasi totalità del controllo delle tecnologie: questo porta disuguaglianze, sia sociali sia economiche, in forte crescita.

Un altro volume interessante ai fini della ricerca è stato recentemente pubblicato da NERO con il titolo *Nuova era oscura*³⁸: in queste pagine l’autore, James Bridle, analizza come

³⁵ Ivi, p. 55.

³⁶ Demos, *The Migrant Image*, cit.

³⁷ Ivi, p. XIII: all’interno del volume il critico T.J. Demos delinea il concetto di «crisis globalization» come un’era caratterizzata da una crescente disuguaglianza economica, flusso di migranti e rifugiati alla ricerca di uno standard di vita dignitoso e in fuga da regimi oppressivi, povertà diffusa, aumento della sicurezza ai confini europei, disuguaglianza politica e sociale a livello nazionale e internazionale. Quella che descrive è una crisi il cui stato è diviso tra rivendicazioni neoliberaliste del libero mercato e la partecipazione democratica, tra politica di disuguaglianza economica, apolidia e confini militari.

³⁸ Bridle, *Nuova era oscura*, cit.

internet, le tecnologie digitali e la rete, anziché illuminare e migliorare il mondo l'abbiano reso un luogo dominato da disuguaglianze, teorie del complotto, sorveglianza di massa e catastrofi ambientali. Questi avvenimenti vengono così descritti da Bridle:

Le nostre tecnologie sono complici delle maggiori sfide a cui oggi siamo chiamati a rispondere: un sistema economico fuori controllo che immiserisce i più e continua ad allargare il divario tra ricchi e poveri; il collasso globale del consenso politico e sociale che sfocia in un'escalation di nazionalismi, divisioni sociali, conflitti etnici e guerre fantasma; e infine un clima sempre più torrido che minaccia direttamente la nostra stessa esistenza. Nelle scienze come nella società, in politica come nell'istruzione, in guerra come nel commercio, le nuove tecnologie non si limitano ad aumentare le nostre capacità ma, nel bene e nel male, le modellano e le indirizzano³⁹.

Bridle sostiene che ciò che è cambiato nell'era contemporanea non sia tanto la presenza di queste connessioni, che hanno sempre caratterizzato l'agire umano, quanto piuttosto il fatto che esse siano ora costantemente visibili e che facciano ormai parte della nostra esistenza quotidiana. Tuttavia, quello che viene individuato da Bridle come il nostro grande fallimento è la presunzione che una maggiore conoscenza, ovvero una maggiore quantità di informazioni a disposizione, conduca a decisioni migliori. Questa tendenza viene da Bridle definita come «pensiero computazionale⁴⁰». Effettivamente si tende a pensare sempre di più che i computer agevolino le situazioni critiche, le rendano più limpide e riducano le complessità che ci troviamo ad affrontare. La fede nelle macchine è piuttosto necessaria per potersene servire, ma il rischio nel quale si può incorrere è quello che viene definito come «automation bias⁴¹» (o bias di automazione), ovvero il pregiudizio secondo il quale si tende a giudicare più sicure ed affidabili le informazioni che provengono da fonti automatizzate. Secondo Bridle:

Il pensiero computazionale ha trionfato perché prima ci ha sedotto con la sua potenza, poi ci ha disorientato con la sua complessità, infine si è impiantato nelle nostre cortecce cerebrali come verità manifesta. I suoi effetti ed esiti, il suo stesso modo di pensare, fanno talmente parte della nostra vita quotidiana che opporvisi ci appare un'impresa tanto enorme e futile quanto quella contro il tempo atmosferico. Tuttavia, riconoscere i molti modi in cui il pensiero computazionale si rivela essere il prodotto di eccessiva semplificazione, dati errati e offuscamento deliberato, ci consente anche di riconoscerne i fallimenti e di rivelarne i limiti⁴².

³⁹ Ivi, p. 10.

⁴⁰ Ivi, pp. 27-57: nel capitolo intitolato *Computazione* Bridle approfondisce la storia del pensiero computazionale a partire dai *Modelli matematici per le previsioni meteorologiche* del matematico Lewis Fry Richardson e dai successivi tentativi militari di predire e controllare il tempo atmosferico e quindi il futuro.

⁴¹ Ivi, p. 51.

⁴² Ivi, pp. 55-56.

Recentemente, è stato individuato un fenomeno chiamato «overflow⁴³», ovvero un concetto che oppone alla penuria di informazioni un accumulo smoderato di esse: ci ritroviamo talmente sommersi di dati e informazioni da avere quasi difficoltà a pensare. Nell'epoca contemporanea praticamente qualsiasi informazione è reperibile attraverso internet. Questo comporta una quantità di informazioni molto complessa da gestire in maniera metodica, oltre che al rischio di un appiattimento della conoscenza e del sapere. Di conseguenza, si potrebbe avere la sensazione che questa crescente quantità di informazioni produca più confusione che chiarezza: l'individuo si trova a scegliere i percorsi più semplici, così da porre un freno a quel mondo, accelerato dalla tecnologia, che diventa sempre più contorto e problematico. Infatti, come sostiene Bridle:

Il potere viene concentrato nelle mani di un gruppo sempre più ristretto di persone, che si accaparrano e controllano le tecnologie senza cogliere il problema fondamentale della conoscenza computazionale: il suo affidarsi a una prometeica estrazione di informazioni dal mondo allo scopo di fondere l'unica vera soluzione, la risposta che tutto regola. Il risultato di questo investimento all'ingrosso nell'elaborazione computazionale – di dati, di prodotti e di persone – è un'importanza attribuita all'efficienza al di sopra di qualunque altro obiettivo; è ciò che la sociologa Deborah Cowen chiama «la tirannia della techne»⁴⁴.

Risulta così piuttosto difficile individuare, quando si ha poco tempo e troppe informazioni da gestire, a che cosa dare priorità e su che cosa concentrarsi: spesso, pur di effettuare il minimo sforzo cognitivo, si tende a prediligere soluzioni semplici, scorciatoie e risposte immediate provenienti dalle macchine⁴⁵.

Ma come si potrebbero discernere dati e conoscenza? A tal proposito, una distinzione estremamente chiara viene fornita dallo studioso Nick Srnicek⁴⁶: lo scrittore ed accademico canadese descrive i 'dati' come le informazioni su qualsiasi cosa sia accaduta, mentre 'la conoscenza' come le informazioni sul motivo per il quale qualcosa sia accaduto. «I dati possono implicare la conoscenza, ma non si tratta di una condizione necessaria. I dati implicano anche una registrazione, e quindi uno strumento materiale di un qualche tipo. In

⁴³ Ivi, p. 106. Si veda per un approfondimento sul concetto di *overflow* S. Siebert, L.M. Machesky, R.H. Insall, *Overflow in science and its implications for trust*, «eLife» vol. 4, <<https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC4563216/>> (2015) [ultimo accesso 4 dicembre 2019].

⁴⁴ Bridle, *Nuova era oscura*, cit., p. 151. Si veda D. Cowen, *The Deadly Life of Logistic. Mapping Violence in Global Trade*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2014, pp. 163-195. Tra le pagine di questo testo, nel capitolo intitolato *Logistic Cities: The 'Urban Heart' of Empire*, Cowen teorizza il concetto di «tirannia della techne».

⁴⁵ M. Guerri, F. Parisi (a cura di), *Filosofia della fotografia*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2013. Si veda, a tal proposito, il saggio di E. Mach *Fotografia ed economia della conoscenza*.

⁴⁶ Srnicek, *Capitalismo digitale*, cit.

quanto entità registrata, ogni dato richiede dei sensori che lo catturino e dei potenti sistemi di archiviazione atti alla conservazione⁴⁷».

Questa caratterizzazione è estremamente utile per vari motivi: innanzitutto, permette di comprendere come i dati non siano assolutamente qualcosa di immateriale. Inoltre, la distinzione tra materiale e immateriale (e le tendenze di pensiero ad essa relative), consentono di rilevare gli effetti della tecnologia e del digitale sulla nostra società: in quanto elementi materiali, le conseguenze che hanno sulla nostra vita non possono essere ignorate. In secondo luogo, questa classificazione risulta fondamentale per comprendere come, esplorando l'aspetto più materico dei *big data*⁴⁸, si possa arrivare a vederli come una sorta di nuovo materiale grezzo, di materia prima, di risorsa centrale che ha prodotto un notevole cambiamento nel capitalismo, portando all'avvento di quello che Srnicek chiama «capitalismo digitale⁴⁹».

A partire dal Ventunesimo secolo, i dati hanno avuto un considerevole impatto anche sul contesto economico, iniziando non solo ad assumere un ruolo cardinale per le aziende ma anche a svolgere svariate funzioni capitaliste chiave come educare, fornire vantaggi competitivi, facilitare il coordinamento, *outsourcing* e così via. Il lavoro di Srnicek può fornirci un interessante punto di partenza per osservare come, attraverso la digitalizzazione e le nuove tecnologie, si siano effettivamente affermate nuove modalità di creazione di valore economico, fattore che ha avuto un impatto rilevante sull'economia e sulla società. Una riflessione sulle due opposte visioni di materialismo e immaterialismo⁵⁰ (quindi vedere internet come una sorta di *cyberspazio* immateriale oppure, al contrario, come qualcosa di profondamente connesso a processi materiali e ad un mondo fisico) è essenziale per studiare i dati in maniera appropriata, in quanto elementi costituiti da una complessa materialità ed

⁴⁷ Ivi, s.i.p.

⁴⁸ A proposito di *big data*, si veda Ippolita, *Tecnologie del dominio. Lessico minimo di autodifesa digitale*, Milano, Meltemi Editore, 2017, pp. 27-31.

⁴⁹ Il termine «platform capitalism» di Srnicek viene tradotto con l'espressione «capitalismo digitale» nell'edizione italiana pubblicata da Luiss University Press.

⁵⁰ T. Bonini, *Il capitalismo immateriale è molto materiale*, «DoppioZero», <<https://www.doppiozero.com/materiali/il-capitalismo-immateriale-e-molto-materiale>> (2019) [ultimo accesso 6 dicembre 2019]. Il testo prende come punto di partenza il volume di Stefano Quintarelli *Capitalismo immateriale. Le tecnologie digitali e il nuovo conflitto sociale*, del quale fornisce un'interessante critica, per andare ad affrontare la recente svolta materialista negli studi del digitale. Bonini analizza una citazione contenuta nel testo di Quintarelli, riflettendo su come i cosiddetti *gatekeepers*, ovvero coloro che esercitano un controllo sulla circolazione di un bene, di una merce o di un servizio, siano passati dall'essere nel XVII secolo coloro che controllavano il mare, facendo da *medium* tra le colonie e l'impero britannico, ad essere ad oggi rappresentate da Apple, Google, Facebook, Amazon, Uber, Airbnb ecc.

ancorati ad infrastrutture tecnologiche decisamente fisiche, oltre che per conoscerne le implicazioni e, infine, gestire al meglio la loro circolazione.

I risvolti tangibili dei media digitali si possono riscontrare anche per quanto riguarda l'impatto ambientale⁵¹. Infatti, non solo non si può trascurare di analizzare il consumo di energia che computer e media digitali comportano, ma non si può nemmeno tralasciare quanto tutte le attività legate a queste tecnologie necessitino di materie prime, energie e lavoro da parte di persone che lavorano spesso sottopagate o in condizioni critiche.

Oltre a questo, occorre mettere in evidenza come archiviare tutte queste informazioni e dati abbia dei costi consistenti e comporti un impatto anche a livello ambientale⁵²: queste operazioni di archiviazione hanno infatti costi paragonabili a quelli del trasferimento del petrolio; solo che da una parte troviamo oleodotti, dall'altra cavi e satelliti, tutte strutture decisamente materiali. A tal proposito, Bridle afferma:

Si prevede che i livelli di consumo saliranno enormemente in conseguenza sia della crescita dell'infrastruttura digitale sia del feedback positivo provocato dall'aumento delle temperature globali. A causa dell'enorme incremento sia in termini di archiviazione dati che di capacità computazionale avvenuto nell'ultimo decennio, la quantità di energia impiegata dalle banche dati è raddoppiata ogni quattro anni, e si prevede che triplicherà nei prossimi dieci. Uno studio giapponese indica che entro il 2030 il fabbisogno energetico dei soli servizi digitali supererà l'attuale capacità dell'intera nazione. Anche le tecnologie che proclamano di poter trasformare radicalmente la società non sono esenti. La cripto-valuta Bitcoin, che mira a smantellare l'egemonia accentratrice dei sistemi finanziari, ha bisogno dell'energia di nove case americane per compiere una singola transazione e se la sua crescita dovesse continuare, entro il 2019 avrebbe bisogno dell'intera produzione energetica statunitense per sostenersi⁵³.

Queste considerazioni sono essenziali per poter effettuare un'analisi critica su quanto si sia modificato il ruolo delle immagini nell'era contemporanea: caratterizzata da una società bombardata dai media digitali, dall'accelerazione tecnologica in costante crescita, dalla

⁵¹ Si veda, sia per un'analisi dell'impatto che i media digitali stanno avendo sul degrado della cultura e degli ambienti naturali nell'era dell'Antropocene, sia per un approfondimento sui cosiddetti rifiuti elettronici, N. Casemajor, *Digital Materialism: Frameworks for Digital Media Studies*, «Westminster Papers in Communication and Culture» 10(1), pp. 4-17, <<https://www.westminsterpapers.org/articles/10.16997/wpsc.209/>> (2015) [ultimo accesso 6 dicembre 2019].

⁵² Bridle, *Nuova era oscura*, cit., p. 76. L'autore scrive: «Al 2015, le banche dati sparse per il mondo in cui sono archiviati e processati exabyte di informazioni digitali, consumavano circa il tre per cento dell'elettricità mondiale, ed erano responsabili di circa il due per cento del totale delle emissioni globali. È grossomodo l'equivalente dell'impronta di carbonio dell'industria aerea. I 416,2 terawattore di elettricità consumati dalle banche dati globali nel 2015 erano un dato superiore a quello dell'intero Regno Unito, che è di 300 terawattore». Questa affermazione viene tratta da James Bridle da uno studio effettuato da Tom Bawden intitolato *Global warming: Data centres to consume three times as much energy in next decade, experts warn*.

⁵³ *Ibidem*.

globalizzazione e dal capitalismo digitale. Infatti, la rivoluzione digitale ha comportato non solo i cambiamenti e gli effetti fino ad ora illustrati per quanto riguarda dati ed informazioni, ma ha agito anche sulle immagini che, grazie ad un'accelerazione tecnologica in costante aumento, viaggiano sempre più velocemente, vengono condivise, inviate e duplicate un numero infinito di volte. Di conseguenza si assiste ad un momento di fondamentale riconfigurazione del ruolo, della funzione e della missione dell'immagine, oggetto da svariati anni dell'attenzione di molti studiosi. Infatti, quelle reti che, nel corso della storia, hanno permesso la circolazione di persone e merci, oggi rendono possibile una costante diffusione di immagini, dati e media dai formati e contenuti più svariati.

Questa circolazione non può, o non dovrebbe, essere incontrollata, quanto piuttosto soggetta a norme, politiche e procedure tecniche che ne organizzino lo spazio, ne regolamentino lo scambio, la circolazione e le infrastrutture. La nozione di circolazione si collega quindi a quella di deregolamentazione ed espansione del mercato e, di conseguenza, alle reti di potere e alle dinamiche della società contemporanea. Queste immagini che viaggiano sempre più velocemente nel rapido flusso della comunicazione digitale e dell'accelerazione tecnologica, perdono via via materia, dettagli e valore: sembrano essere il risultato di una commercializzazione radicale, complice il fenomeno di globalizzazione facilitato dalle nuove tecnologie e di un processo di svalutazione della cultura. Infatti, ciò che guardiamo è importante tanto quanto come lo guardiamo: ovvero, in una società sommersa da dati, con individui che faticano ad elaborare tutte le informazioni che vengono loro proposte quotidianamente, è indispensabile riuscire a selezionare ciò che si vuole conoscere, leggere, vedere o digitare.

Eppure, non sempre questo è possibile: molto interessante, a tal proposito, risulta il rapporto del 2013, dal titolo *Il cloud comincia dal carbone. Grandi dati, grandi reti, grandi infrastrutture e grandi energie*⁵⁴, citato da Bridle sempre all'interno delle pagine di *Nuova era oscura*. All'interno di questo studio viene calcolato che ricaricare un dispositivo come un tablet, un computer o uno smartphone richiede indubbiamente un certo quantitativo di energia. Tuttavia, l'energia utilizzata per svolgere questa attività non è minimamente paragonabile a quella che viene consumata per guardare un'ora di video a settimana (per comprendere meglio: la quantità di energia di cui si parla risulta addirittura maggiore di quella necessaria per alimentare due frigoriferi nuovi per lo stesso arco di tempo).

⁵⁴ Ivi, p. 77. Bridle riporta lo studio condotto da Mark P. Mills, dal titolo *The Cloud Begins with Coal. Data, Big Networks, Big Infrastructure, and Big Power. An Overview of the Electricity Used by the Global Digital Ecosystem*, <<http://tech-pundit.com>> (2013) [ultimo accesso 7 dicembre 2019].

L'importanza qualitativa, oltre che quantitativa, di ciò che guardiamo viene sottolineata anche da Tom Bawden, all'interno di un articolo pubblicato sulla rivista «The Independent» dal titolo *Global warming: Data centres to consume three times as much energy in next decade, experts warn*: «We need to be more responsible about what we use the internet for [...] Data centres aren't the culprits – it's driven by social media and mobile phones. It's films, pornography, gambling, dating, shopping – anything that involves images. It's a great example of the Jevons paradox – the easier you make it to consume the product the greater the consumption will be⁵⁵». Sostanzialmente si ha l'impressione che più la cultura diventi rapida ed incentrata sulle immagini che circolano in maniera vorticosa e senza fine, più diventi dispendiosa e distruttiva. Bawden descrive uno scenario all'interno del quale l'immagine regna sovrana, in una sorta di supremazia della rappresentazione visiva, in cui i protagonisti sono i dati e la quantità di energia necessaria per gestirli. Come rapportarsi dunque a questa trasformazione del mondo? Come gestire tutte le problematiche ad essa connesse?

Innanzitutto, si potrebbe cercare di accettare le contraddizioni che caratterizzano l'era contemporanea. In secondo luogo, si dovrebbe cercare di analizzarle per comprenderle al meglio e, di conseguenza, arrivare a gestire in maniera il più consapevole possibile la fitta rete di rappresentazioni e connessioni che ci circonda. In questo modo, non solo non si correrebbe il rischio di venire manovrati dalla tecnologia stessa, ma si adotterebbe anche un atteggiamento favorevole alla cooperazione tra essere umano e macchina, senza cadere nel fenomeno dell'*automation bias*, ma accettando che, benché l'intelligenza artificiale abbia superato il cervello umano in molti ambiti e discipline, un approccio poco ragionato non risulti mai una scelta efficace. Questo tentativo di comprendere il funzionamento delle tecnologie si rivela indispensabile per poter sviluppare un atteggiamento critico e consapevole.

Alla luce di queste riflessioni, si può comprendere come la nozione di 'nuova era oscura', scelta da Bridle, sia una definizione estremamente adeguata nonché una base preziosa per comprendere il percorso che verrà da qui sviluppato. Come sostiene Bridle, non si dovrebbe mai assumere un atteggiamento di contestazione della tecnologia, ormai parte integrante della nostra esistenza: rifiutarsi infatti di accettare quanto essa stia esercitando un notevole

⁵⁵ T. Bawden, *Global warming: Data centres to consume three times as much energy in next decade, experts warn*, «The Independent», <<https://www.independent.co.uk/environment/global-warming-data-centres-to-consume-three-times-as-much-energy-in-next-decade-experts-warn-a6830086.html>> (2016) [ultimo accesso 7 dicembre 2019].

impatto su ogni aspetto della nostra vita ci impedirebbe di ripensare ciò che vogliamo modificare del mondo che ci circonda. Bridle, infatti, afferma:

Il modo in cui pensiamo e concepiamo il nostro posto nel mondo – nonché il rapporto tra noi e gli altri e tra noi e le macchine – sarà ciò che in ultima analisi deciderà se le nostre tecnologie ci condurranno alla follia o alla pace. Ma l'oscurità di cui scrivo non è da prendere alla lettera, né vuole rappresentare l'assenza o l'occultamento della conoscenza, come sembrerebbe suggerire un concetto medievaleggiante come 'era oscura'. Non vuole essere un'espressione di nichilismo o disperazione. Piuttosto, si riferisce sia alla natura che all'opportunità offerta dalla crisi attuale: da una parte, l'apparente incapacità di vedere con chiarezza ciò che abbiamo davanti e di intervenire sul mondo in modo efficace e giusto; dall'altra, una presa di conoscenza dell'oscurità che ci permetta di vedere le cose sotto un'altra luce⁵⁶.

⁵⁶ Bridle, *Nuova era oscura*, cit., p. 20.

1.2. L'arte nell'epoca della guerra civile planetaria: Hito Steyerl e il documentario come saggio visivo

Alla luce del contesto tracciato nel primo paragrafo, si potrebbero formulare alcune domande: qual è stata la reazione del sistema dell'arte ad una circolazione, potenzialmente infinita ed iper-accelerata, di dati e di immagini costantemente «in viaggio⁵⁷»? Come è andata modificandosi la pratica artistica? Come si è trasformata la nostra percezione della realtà?

Tra i vari teorici che si sono avvicinati a simili questioni, si è trovato un riferimento fondamentale nella pratica teorica ed artistica di Hito Steyerl, proprio per la sua trattazione critica, acuta ed esaustiva di tutte quelle tematiche che sono state accennate nel primo paragrafo: digitalizzazione; impatto delle nuove tecnologie e dei nuovi media sulle nostre sensazioni, sui nostri pensieri, sulla nostra conoscenza e sul mondo in cui viviamo; disuguaglianze politiche, economiche e sociali; teorie del complotto; sorveglianza di massa; catastrofi ambientali; *overflow* di informazioni, dati ed immagini; guerre e conflitti; capitalismo digitale; crisi climatica ed impatto ambientale delle nuove tecnologie; criptovalute e bitcoin; intelligenza artificiale e molto altro ancora.

Il linguaggio dell'artista e teorica tedesca assume svariate forme: saggi, conferenze, installazioni immersive, video e fotografie. Servendosi dei mezzi più svariati e di un approccio spesso definito «camaleontico⁵⁸», Hito Steyerl affronta non solo l'impatto e le implicazioni che la proliferazione di immagini, l'informazione organizzata e il capitalismo digitale hanno avuto sulla nostra società e sulla coscienza dei singoli, ma anche i risvolti più controversi della nostra contemporaneità e il loro impatto su aspetti quali la cultura, l'economia e la società.

In maniera estremamente abile, l'artista riesce a collegare tutte queste tematiche, analizzando le connessioni⁵⁹ e le dinamiche che vanno ad influenzare ambiti anche apparentemente molto

⁵⁷ Demos, *The Migrant Image*, cit., p. 76. All'interno del testo troviamo formulato da T.J. Demos il concetto di «travelling images» (immagini in viaggio).

⁵⁸ Hito Steyerl: *The City of Broken Windows*, cit., p. 38. Nel saggio *Dimenticano la violenza dei loro gesti. Finestre, schermi e atti pittorici in un tempo inquieto*, Christov-Bakargiev definisce la pratica di Steyerl «simile ad un camaleonte».

⁵⁹ Successivamente, esaminando le installazioni, i saggi e i lavori dell'artista, si comprenderà come la metodologia utilizzata dall'artista sia facilmente confrontabile con quella media-archeologica di Parikka. Hito Steyerl rende le sue opere estremamente ricche di stratificazioni e connessioni sia con episodi del passato sia tra ambiti differenti della sfera umana, con l'intento di svelare ciò che spesso, all'apparenza, non appare immediatamente conoscibile.

distanti; infatti, l'approccio condotto da Steyerl è da considerarsi di tipo stratigrafico, sia nella stesura dei suoi scritti che nella realizzazione delle sue installazioni ed opere, arrivando a connettere tra loro arte e guerra, arte e finanza, arte e tecnologie, arte e politica, ma non solo. L'artista, rifiutando una distinzione netta tra teoria e pratica, focalizza la sua attenzione su questi soggetti che esamina con strumenti critici fondamentali per un'analisi adeguata delle problematiche affrontate, nella consapevolezza della necessità indispensabile dell'adeguarsi al ritmo e alla forma di queste trasformazioni.

Steyerl, con il suo stile documentaristico inconfondibile e con una pratica che oscilla costantemente tra cinema e arte visiva e viceversa, è indubbiamente tra i teorici ed artisti più influenti nel panorama artistico contemporaneo, proprio per i suoi studi sul ruolo dei media, della circolazione delle immagini nell'era della globalizzazione digitale e delle attuali tecnologie che l'artista definisce come «dirompenti⁶⁰» in quanto in grado di modificare completamente le società, i mercati e le tecnologie già esistenti.

Hitomi⁶¹ Steyerl, nasce nel 1966 a Monaco di Baviera, dove trascorre la sua giovinezza, crescendo e formandosi nel contesto della Germania della Guerra Fredda e della riunificazione.

In seguito, si allontana dal suo paese natale per recarsi a Tokyo, dove studia, sotto la guida di Shōhei Imamura, presso la Yokohama Broadcasting Technical School (oggi conosciuto come Japan Institute of Moving Image), subendo l'influenza di alcuni tra i più importanti registi del cinema di avanguardia giapponese. Intorno all'inizio degli anni Novanta fa ritorno a Monaco per studiare presso la University of Television and Film. Qui, la sua pratica viene profondamente influenzata sia dal Nuovo Cinema Tedesco sia dal cinema New Wave Giapponese, così come dal lavoro e dal pensiero di Wim Wenders, Helmut Fäber e Harun Farocki⁶². Attualmente, Hito Steyerl insegna Experimental Film and Video presso la Universität der Künste di Berlino (UdK).

Si è visto come la sua pratica artistica e teorica abbracci forme e linguaggi molto diversi tra loro⁶³: infatti, da una parte, complice la sua formazione nell'ambito cinematografico, si

⁶⁰ Steyerl, *Duty Free Art*, cit., p. 24.

⁶¹ Come ci viene suggerito dal nome, seppur nata a Monaco di Baviera, Steyerl ha origini giapponesi. In Giappone farà ritorno per approfondire i suoi studi e la sua pratica artistica.

⁶² *Hito Steyerl: The City of Broken Windows*, cit., pp. 20-27. Per le informazioni riguardo la biografia, la formazione e le influenze sulla produzione artistica di Steyerl si veda il saggio di Marianna Vecellio, *L'Immagine infranta*, contenuto nel catalogo della mostra.

⁶³ Una riflessione su quanto la pratica di Steyerl sia estremamente polimorfa, passando da cinema a conferenze performative a diffusione di saggi-pamphlet, e di quanto sia estremamente influenzata dalla filosofia ci viene, tra le altre, da un'opera realizzata dall'artista nel 2012 dal titolo *Adorno's Grey* (fig.1). In quest'opera, un'installazione documentaria composta da video interviste, pareti

avvicina a pratiche quali film, video e installazioni immersive, dall'altra, anche in seguito al conseguimento nel 2003 di un PhD in Filosofia presso l'Academy of Fine Arts di Vienna, l'artista si dedica alla scrittura di saggi e articoli seguendo un approccio ereditato dalla filosofia poststrutturalista. Servendosi di questi sistemi narrativi, Steyerl intende contestare l'utilizzo del documentario tradizionale, proponendo invece una forma di narrazione che metta insieme finzione e realtà⁶⁴, portando lo spettatore ad un massimo grado di riflessione. Ma per quale motivo Steyerl contesta la tipologia del documentario tradizionale e in quali aspetti vediamo, all'interno dei suoi lavori, un approccio ereditato dal poststrutturalismo? Le parole stesse dell'artista, contenute all'interno di un saggio pubblicato per la prima volta nel 2007, dal titolo *Documentary Uncertainty*, aiutano a comprendere questi quesiti: «il poststrutturalismo ci ha insegnato come le nozioni di 'realtà' e di 'verità' e gli altri concetti basilari su cui poggia ogni possibile definizione di documentario siano, al loro meglio, solidi come i labili riflessi sulla superficie agitata dell'acqua⁶⁵».

Il documentario è da sempre stato considerato come un mezzo attraverso il quale veicolare messaggi di verità; l'artista, indubbiamente, ne riconosce il potenziale, ma è anche consapevole della necessità di rivederne le condizioni e le peculiarità. Sopraffatti come siamo dal cosiddetto *overflow* di dati e di informazioni, non dobbiamo assolutamente cedere alla tentazione di accettarle ed elaborarle in maniera passiva, fermandoci alla superficie di ciò che ci viene mostrato. Al contrario, occorre condurre un'analisi approfondita che ci porti a formulare un parere personale e dunque ad agire in maniera consapevole. Tuttavia, l'incertezza che caratterizza la pratica del documentario non viene solamente dalla difficoltà di trovare una definizione univoca di verità e realtà, ma anche dalla complessità di

dipinte di grigio, pannelli fotografici ingranditi e testo, Steyerl vuole rendere omaggio al messaggio del filosofo Theodor Adorno, il quale riteneva il capitalismo responsabile di aver prodotto stupidità e mancanza di pensiero critico indipendente. Tuttavia, l'opera, critica anche l'incapacità del filosofo di cogliere il potenziale dei movimenti studenteschi nati nella Germania del 1969, dei quali Steyerl condivideva l'approccio basato sull'azione piuttosto che sulle discussioni filosofiche astratte. Attraverso la realizzazione di quest'opera, l'artista riflette sulle difficoltà correlate al progresso scientifico, alla tecnologia applicata, al rischio di una fede cieca nelle nuove tecnologie, che portano spesso ad elaborare con difficoltà enormi quantità di dati ed informazioni, portandoci a non essere più in grado di pensare.

⁶⁴ Demos, *The Migrant Image*, cit., pp. 75-89. Si veda in particolar modo il capitolo *Hito Steyerl's Travelling Images*, all'interno del quale T.J. Demos analizza la pratica artistica di Steyerl e la realizzazione dei suoi documentari, tra realtà e finzione.

⁶⁵ *Hito Steyerl: The City of Broken Windows*, cit., p. 21. La citazione è tratta dal saggio dell'artista *Documentary Uncertainty*. La traduzione è stata effettuata da Marianna Vecellio per il saggio contenuto nel catalogo della mostra.

raggiungere una narrazione il più obiettiva possibile⁶⁶.

I suoi documentari, video e scritti, «che dimostrano la fluidità e l'obliquità delle immagini della nostra era⁶⁷», difficilmente raggiungono un massimo grado di obiettività: infatti, spesso alternano informazioni provenienti da ricerche di archivio particolarmente approfondite ad episodi tratti dalla biografia dell'artista.

All'interno di una nota relativa ad un saggio contenuto nel volume *Duty Free Art*, dal titolo *Un carrarmato sul piedistallo*, l'artista stessa afferma: «Lo dichiaro senza censure [...] come sempre parto da una posizione totalmente non obiettiva praticamente in relazione a tutto⁶⁸». Infatti, come afferma Marianna Vecellio, il nucleo dell'approccio al documentario di Steyerl risiede nell'accettazione della natura ambivalente del mezzo e nella consapevolezza che la sua qualità primaria risiede nell'incertezza.

Di conseguenza, dal momento che risulta impossibile trovare una definizione univoca di verità e di realtà, è necessario approcciarsi al documentario con spirito critico e riconoscendo quanto esso non sia più in grado di svolgere la funzione per la quale era stato primariamente pensato. Sostanzialmente, ci troviamo davanti ad un paradosso, come ci racconta Steyerl in *Documentary Uncertainty*: infatti, la forma del documentario, che dovrebbe trasmettere delle conoscenze in modo chiaro e trasparente, può essere indagata solamente utilizzando degli strumenti che non sono affatto chiari e trasparenti. Per questo motivo, bisogna riconoscerne i limiti, approcciarsi ad esso in modo critico e rivederne le caratteristiche.

Ancora una volta, le parole dell'artista rendono tutto più chiaro. Steyerl, infatti, raccontandoci un aneddoto tratto dalla sua biografia personale, elabora in maniera estremamente limpida il principio del documentarismo moderno:

I vividly remember a strange broadcast a few years ago. On one of the first days of the US invasion of Iraq in 2003, a senior CNN correspondent was riding in an armoured vehicle. He was jubilant as he stuck a direct broadcast cell phone camera out of the window. He exclaimed that never before had this type of live broadcast been seen. And that was indeed true. Because there was hardly anything to see on these pictures. Due to the low resolution, the only thing to be seen were green and brown blotches, slowly moving over the screen. Actually, the picture looked like the camouflage of combat fatigues; a military version of abstract expressionism. What does this type of abstract documentarism tell us about documentarism as such? It points at a deeper characteristic

⁶⁶ *Hito Steyerl: Too Much World*, catalogo della mostra, a cura di Annie Fletcher (Eindhoven, Van Abbe Museum, 12 aprile – 22 giugno 2014), Berlino, Sternberg Press, 2014. Si rimanda, per una trattazione approfondita del concetto di documentario e di obiettività nelle opere di Steyerl, al saggio di S. Lütticken, *Hito Steyerl: Post Cinematic Essays after the Future*, contenuto all'interno del catalogo della mostra.

⁶⁷ *Il Palazzo Enciclopedico. Biennale Arte 2013*, catalogo della mostra, a cura di Massimiliano Gioni (Venezia, La Biennale di Venezia, 1 giugno – 24 novembre 2013), Venezia, Marsilio, 2013, p. 416.

⁶⁸ Steyerl, *Duty Free Art*, cit., pp. 189-190.

of many contemporary documentary pictures: the more immediate they become, the less there is to see. The closer to reality we get, the less intelligible it becomes. Let us call this “the uncertainty principle of modern documentarism”⁶⁹.

Attraverso questo saggio Steyerl affronta più di una questione fondamentale per la nostra contemporaneità: non solo analizza le problematiche connesse alle nozioni di ‘verità’ e ‘realtà’, non poco dibattute in epoca contemporanea, ma inserisce anche, come tipico nei suoi scritti, una sferzante critica alla nostra società. Steyerl, attraverso il principio di «incertezza documentaria⁷⁰», coglie infatti l’occasione per renderci partecipi di quanto questo fenomeno sia particolarmente acuto nel contesto contemporaneo dei circuiti mediatici e globalizzati, all’interno dei quali, come abbiamo visto precedentemente, siamo completamente circondati da un mare di dati e di informazioni, correndo spesso il rischio di divenire spettatori passivi, privi di spirito critico e di possibilità di azione:

In this age of widespread anxieties, of precarious living conditions, of general uncertainties and media-provoked hysteria and panic, our belief in the truth claims articulated by anyone, let alone the media and their documentary output, is shaken. But at the same time, more than ever before, our living conditions depend on remote events that we have very little control over. The ubiquitous corporate news coverage which we endure on a daily basis sustains the illusion of control, while simultaneously demonstrating that we are reduced to the role of passive bystanders. While rehearsing attitudes of rational response, they transmit fear on a most basic, affective level. Thus, documentary forms articulate a fundamental dilemma of contemporary risk societies. Viewers are torn between false certainties and feelings of passivity and exposure, between agitation and boredom, between their role as citizens and their role as consumers⁷¹.

Leggendo il saggio che Steyerl dedica all’incertezza della pratica del documentario, comprendiamo come, secondo l’artista, una delle caratteristiche principali delle immagini contemporanee consista nel fatto che più diventano immediate, meno sono per noi comprensibili.

L’incertezza sul ruolo del documentario è, prima di tutto, incertezza sul ruolo delle immagini. L’artista, all’interno del saggio, analizza anche altre problematiche: ad esempio, la difficoltà di trovare una definizione del ruolo del documentario all’interno del sistema

⁶⁹ H. Steyerl, *Documentary Uncertainty*, «A Prior Magazine» n. 15, giugno 2007. Il testo del saggio di Steyerl è disponibile online <<http://re-visiones.net/anteriores/spip.php%3Farticle37.html>> (2007) [ultimo accesso 12 dicembre 2019].

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ *Ibidem*. Sul concetto di «risk societies» Steyerl rimanda ai seguenti testi: A. Giddens, *Risk and Responsibility*, «The Modern Law Review», 62 (1), 1999, <https://courses.washington.edu/sales09/Handouts/Giddens_Risk_Responsibility.pdf> [ultimo accesso 14 dicembre 2019]; U. Beck, *Risk Society: Towards a New Modernity*, New Delhi, Sage, 1992.

dell'arte contemporanea⁷². Infatti, è indubbiamente complesso anche solo approcciarsi e discutere di questa tematica, per il semplice fatto che, come per i concetti di 'realtà' e 'verità', ci mancano delle definizioni univoche sia di 'documentario' sia di 'arte'. Di conseguenza, «Se "l'immagine di una guerra non è la guerra", dice Steyerl nel suo film in forma di saggio (*Essayfilm*) *November* (2004), allora la storia non è quella che appare direttamente ma è ciò che rimane celato e immerso in uno stato di incertezza⁷³».

I suoi film documentari *November*⁷⁴ (fig.2) e *Lovely Andrea*⁷⁵ (fig.3) sono dedicati all'amica d'infanzia Andrea Wolf, uccisa nel 1998 mentre militava nel movimento di liberazione curdo, sotto il falso nome di Ronahî. Entrambe le opere dell'artista ci sono utili per vari motivi: innanzitutto per comprendere come il suo operato metta insieme varie fonti (interviste, film amatoriali girati da lei durante l'adolescenza, immagini di realtà e di finzione), ma non solo. Infatti, attraverso questi video, Steyerl rivela la predominanza della finzione nella vita quotidiana: raccontando la vita dell'amica, Steyerl non solo analizza il contesto storico e il panorama sociale e politico del conflitto armato tra turchi e curdi, ma anche l'opacità di una verità che il più delle volte viene filtrata dai media, risultando estremamente manipolabile e manipolata.

L'immagine stessa di Andrea diventa un'immagine in viaggio, copiata, riprodotta e diffusa in continuazione, nonché una sorta di emblema dell'immagine contemporanea. La sfida di Steyerl, nelle parole di T.J. Demos, consiste nel comprendere «How to pursue a documentary project that, on one hand, avoids the extremes of postmodern relativism (where, if all subjective views possess a certain validity, falsehood is seemingly impossible) and, on the other hand, refuses to ignore the opacity of image in the urgency to restore the right of nonsubjective truth⁷⁶».

⁷² Si veda *The Greenroom: Reconsidering the Documentary and Contemporary Art I*, catalogo della mostra, a cura di Maria Lind e Hito Steyerl (Annandale-on-Hudson, Hessel Museum of Art, 27 settembre 2008 – 1 febbraio 2009), Berlino, Sternberg Press, 2008.

⁷³ *Hito Steyerl: The City of Broken Windows*, cit., p. 21.

⁷⁴ *November*, 2004. Video digitale a canale singolo, colore, sonoro, 25'19". Regia Hito Steyerl. Editor Stefan Landorf. Assistente Yasmina Dekkar. Protagonista Uli Maichle. Produttore Marta Kuzma. Commissionato da Manifesta 5. È possibile una visione del video al seguente link: <<https://vimeo.com/88484604>> (2013) [ultimo accesso 15 dicembre 2019].

⁷⁵ *Lovely Andrea*, 2007. Video digitale a canale singolo, colore, sonoro, 29'43". Regia Hito Steyerl. Performer e assistente alla regia Asagi Ageha. Produttore Osada Steve. Editor Stefan Landorf. Commissionato da Documenta 12. A proposito di *Lovely Andrea* si veda l'articolo di Thomas Elsaesser *Neuer Berliner Kunstverein – Lovely Andrea* <http://www.thomas-elsaesser.com/index.php?option=com_content&view=article&id=91%3Aneuer-berliner-kunstverein&catid=39%3Ablog-category-01&Itemid=70&limitstart=1> (2013) [ultimo accesso 15 dicembre 2019].

⁷⁶ Demos, *The Migrant Image*, cit., p. 78.

In un contesto all'interno del quale è difficile discernere la realtà dalla finzione, quale può essere il ruolo delle immagini ed in che modo esse si rapportano al sistema e alla società in cui viviamo? Questi pensieri confluiscono all'interno del saggio, pubblicato nel 2009⁷⁷, intitolato *In Defense of the Poor Image*⁷⁸, così commentato da Marianna Vecellio:

Per Steyerl, le immagini contemporanee, quelle con cui ci confrontiamo quotidianamente, quelle che circolano nella rete, sui social e nei dispositivi digitali sono essenzialmente povere. “Le immagini povere sono i ‘miserabili dello schermo’ contemporanei, gli scarti della produzione audiovisiva, la spazzatura che si riversa sulle coste delle economie digitali”. Viaggiando velocemente nel flusso della comunicazione digitale, queste immagini – compresse, ridotte, degradate – hanno perso materia. Nate come estrema conseguenza di una commercializzazione radicale, sono il frutto di un processo di svalutazione della cultura e del cinema. L'immagine povera tuttavia, poiché priva di valore secondo i canoni della semiotica capitalista, ha la possibilità di situarsi al di fuori dei meccanismi esasperati del sistema, creano alleanze globali e nuovi network anonimi, ridefinendo con sé la ricostruzione di un'aura che non è dell'immagine vera bensì della sua copia⁷⁹.

La proliferazione del digitale ha dunque comportato una circolazione incessante di immagini; tuttavia, le tecnologie che rendono possibile questa produzione e diffusione tendono sempre di più a creare esclusione, aumentando il divario tra chi ha accesso a questi sistemi tecnologici e chi ne è privo. Un approccio ragionato dovrebbe, secondo l'artista, essere quello di utilizzare in maniera critica gli strumenti che consentono la trasmissibilità del flusso delle immagini⁸⁰, in modo tale che essi diventino risorse di emancipazione e miglioramento e non strumenti che favoriscono la concentrazione del potere nelle mani di pochi⁸¹.

Un saggio particolarmente interessante, all'interno del quale Steyerl elabora il concetto di «circolazionismo», è stato pubblicato nel 2013 per la rivista «e-flux», con il titolo *Too Much*

⁷⁷ Il saggio *In Defense of the Poor Image* è stato pubblicato per la prima volta nel 2009 sulla rivista online «e-flux». È stato tradotto in lingua italiana per la prima volta nel 2018, in occasione della stesura del catalogo, pubblicato da Skira, della mostra *The City of Broken Windows*, presso il Castello di Rivoli.

⁷⁸ H. Steyerl, *In Defense of the Poor Image*, «e-flux» Journal #10, <<https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/>> (2009) [ultimo accesso 15 dicembre 2019].

⁷⁹ *Hito Steyerl: The City of Broken Windows*, cit., pp. 21-22.

⁸⁰ A tal proposito, si veda H. Steyerl, *The Wretched of the Screen*, Berlino, Sternberg Press, 2012.

⁸¹ Steyerl ha approfondito le dinamiche delle strutture del potere e delle sue connessioni con le nuove tecnologie e la realtà aumentata in occasione dell'esposizione, tenutasi a Londra presso Serpentine Galleries, intitolata *Power Plants* (fig.4-5-6). Si veda, in particolare, *Hito Steyerl: Power Plants*, catalogo della mostra, a cura di Hans Ulrich Obrist (Londra, Serpentine Galleries, 13 aprile – 4 maggio 2019), Calverts, Londra, 2019.

*World: Is the Internet Dead?*⁸². Il concetto di circolazionismo è uno dei tanti neologismi conati ed utilizzati dall'artista, la quale spesso si serve delle possibilità creative offerte dal linguaggio, utilizzando metafore, allusioni ed assonanze: grazie al talento della Steyerl, le parole si trasformano in immagini. Per circolazionismo Steyerl intende una sorta di nuova forma di produttivismo: infatti, secondo l'artista, il circolazionismo non riguarda tanto la creazione di un'immagine, quanto la sua postproduzione, diffusione ed accelerazione.

Ma in che modo il circolazionismo si oppone e quasi sostituisce il produttivismo? Per produttivismo l'artista intende quella convinzione, propria dell'avanguardia sovietica del Novecento, secondo la quale si riteneva che l'arte dovesse rientrare insieme agli altri tradizionali processi produttivi nel ciclo di produzione e nell'ambiente della fabbrica. Invece, secondo il circolazionismo, ciò che è importante è far circolare, condividere e diffondere; la maggiore preoccupazione riguarda la reputazione delle immagini che vengono condivise sui social network o trasmesse dalle pubblicità, il tutto a porre le basi per una società estremamente dedicata alla superficialità.

Tuttavia, l'artista prospetta anche un'altra possibilità: il circolazionismo potrebbe in qualche modo salvarci dalle alleanze tra multinazionali, dai monopoli dell'hardware, dal sistema in cui ci troviamo inseriti, contribuendo a rifondarlo e a porre delle nuove basi per un tipo diverso di circolazione. L'autrice finisce per formulare, in maniera estremamente ironica e provocatoria, una domanda: dal momento che siamo testimoni di un'era «in cui internet è passata offline⁸³» e tutto si può condividere, non possiamo fare lo stesso con qualsiasi altra cosa? Se si può condividere la foto di un piatto prelibato, perché non condividere il pasto stesso? «Perché non mettere in comune l'acqua, l'energia e il Dom Pérignon? Se il circolazionismo vuole avere un peso, deve passare nel mondo della distribuzione offline, della disseminazione in 3D delle risorse, della musica, della terra e dell'ispirazione. Perché non ritirarsi pian piano da un'Internet che sta tra i morti viventi per costruire altre reti che le

⁸² H. Steyerl, *Too Much World: Is the Internet Dead?*, «e-flux» Journal #49, <<https://www.e-flux.com/journal/49/60004/too-much-world-is-the-internet-dead/>> (2013) [ultimo accesso 16 dicembre 2019]. All'interno del volume *Duty Free Art* (2018) si trova la traduzione del saggio in lingua italiana.

⁸³ Steyerl, *Duty Free Art*, cit., p. 139. Nell'*incipit* del saggio l'artista ci chiedeva: «Internet è morta? Non è una domanda metaforica. Non è per far pensare che Internet funzioni male, sia inutile oppure fuori moda. Mi chiedo invece che cosa sia accaduto a Internet da quando ha smesso di essere una possibilità. Vorrei sapere, molto letteralmente, se è morta, come è morta e se è stato qualcuno ad ucciderla. [...] Internet probabilmente non è morta. È piuttosto al culmine delle sue potenzialità. O più precisamente: è ovunque! [...] sta crescendo in un'altra direzione: ha cominciato a spostarsi offline».

si affianchino?⁸⁴». Viviamo in un mondo in cui le immagini, letteralmente, strabordano dagli schermi:

con la proliferazione digitale di ogni tipo di immaginario, all'improvviso si è reso disponibile troppo mondo [...] Una grande quantità di immagini copre la superficie del mondo, in un disorientate accumularsi di strati. [...] Mentre il web deborda in una nuova dimensione, la produzione di immagini si muove ben oltre i confini delle sue specializzazioni: diventa postproduzione di massa in un'epoca di creatività diffusa⁸⁵. Oggi siamo praticamente tutti artisti. Siamo piazzisti, truffatori, spammer, pronti a elargire like e mansplaining. Tra twitch, tweet e toast facciamo uno strano assolo di arte relazionale, drogati di dual processing e dipendenti dalla tariffa flat dello smartphone. Le immagini circolano oggi con pixel ruffiani lanciati in orbita dalla condivisione strategica di contenuti strambi, neotribali e per lo più nordamericani. Oggetti improbabili, GIF di gattini famosi e un miscuglio di immagini anonime e invisibili proliferano e si diffondono nei corpi umani via wi-fi. Si potrebbe forse pensare a tutto questo come a una nuova e vivace forma di arte popolare, sempre che siamo preparati a ripensare completamente la nostra idea di popolo oltre che di arte. Una nuova forma di storytelling, che usa emoji e twitta minacce di stupro, e crea e lacera al contempo comunità il cui unico legante è un deficit d'attenzione collettivo⁸⁶.

Questo estratto, oltre che fondamentale per comprendere il concetto di circolazionismo e alcune tra le conseguenze della proliferazione del digitale, ci permette di apprezzare la qualità dei testi di Steyerl; infatti, i saggi dell'artista fondono vivacità verbale con un resoconto lucido e critico della nostra condizione storica e politica.

Una riflessione molto interessante sullo stile narrativo di Steyerl è contenuta nel saggio di Griselda Pollock intitolato *Vedere non significa sapere. Dire non ci permette di vedere. Sulle opere parole di Hito Steyerl*⁸⁷. In queste pagine la Pollock avvicina la tecnica narrativa di Steyerl ad «un'azione, un intervento che rivela il rapporto disturbato tra parole, realtà sociali attuali e la forma fenomenica – mediata dalla *screenification* e dalle tecnologie che modificano il concetto stesso di immagine – attraverso cui le viviamo⁸⁸».

Secondo Pollock, ciò che compie Steyerl è una sintesi concettuale, caratterizzata da una forte urgenza di adeguarsi al ritmo e alla forma dei cambiamenti sociali e culturali, che prende forma attraverso un linguaggio spesso ironico accelerato tanto quanto il pensiero dell'autrice. Ogni saggio dell'autrice potrebbe essere paragonato ad un'opera d'arte: ecco

⁸⁴ Ivi, p. 140.

⁸⁵ Nel secondo capitolo verrà approfondito il concetto di *mass art production*, alla luce del pensiero di Steyerl.

⁸⁶ Steyerl, *Duty Free Art*, cit., pp. 137-138.

⁸⁷ *Hito Steyerl: The City of Broken Windows*, cit., pp. 46-53.

⁸⁸ Ivi, p. 46.

perché la Pollock propone di definire la scrittura di Steyerl «opera-parola⁸⁹». Quello che ci vuole comunicare Pollock è che:

La ricerca di una possibilità critica di fronte alle devastanti analisi del nostro presente e alla sconfitta delle grandi speranze diventa, in forma testuale, una specie di danza della morte. Questa danza è messa in scena da Hito Steyerl con una vivacità verbale sorprendente e irresistibilmente incisiva. Il suo effetto sta nella danza stessa, nella mobilità del pensiero artistico che getta un guanto di sfida alla natura letale della globalizzazione neoliberista; quest'ultima inghiotte il mondo e altera radicalmente gli spazi, le pratiche e i soggetti del fenomeno 'arte contemporanea', da cui Steyerl prende criticamente le distanze attraverso la fedeltà a una tradizione di teoria critica intrecciata con la storia della fotografia e del cinema documentari⁹⁰.

Gli scritti di Steyerl hanno la forte capacità di farci riflettere, di spingerci a porci delle domande su come dobbiamo comportarci. I suoi testi sono quindi opere-parole, come sostiene Pollock, ma sono anche azioni, che ci esortano ad agire, tanto quanto lo sono i suoi documentari, video e installazioni. Ad esempio, nell'opera intitolata *Strike*⁹¹ (fig.7-8), una video-installazione realizzata nel 2010, possiamo osservare l'artista, armata di martello e scalpello, colpire con un gesto molto deciso lo schermo di un dispositivo, interrompendo completamente il canale delle comunicazioni. L'azione che compie assume la valenza di un urto, di un gesto liberatorio, di un atto che sospende quel flusso interminabile di immagini che, altrimenti, continuerebbero a muoversi e a trasformarsi.

Abbiamo visto come, sia attraverso le sue opere sia attraverso i suoi scritti, l'artista analizzi una serie di tematiche strettamente connesse tra loro, che riguardano la nostra società e la nostra situazione, con l'intento di spingerci ad elaborare uno spirito sufficientemente critico che ci porti a riflettere sulla nostra condizione attuale. Tenere a mente questo suo tipo di approccio sarà assolutamente fondamentale anche per approcciarsi alla riflessione che l'artista compie a proposito del sistema dell'arte contemporanea, del mercato e delle dinamiche che ne regolano la circolazione, la diffusione e la produzione, tematiche che verranno indagate nei capitoli successivi.

Nel secondo e nel terzo capitolo, infatti, si avrà modo di esaminare come il sistema dell'arte contemporanea venga descritto da Steyerl come un fenomeno estremamente commercializzato, finanziarizzato e digitalizzato, oggetto di negoziazione sui mercati, di

⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁰ *Ivi*, p. 48.

⁹¹ *Strike* (Sciopero/Colpo), 2010. Video digitale HD a canale singolo, schermo piatto montato su due aste autoportanti, colore, sonoro, 28'. Il video di *Strike* è disponibile online all'interno di un articolo, pubblicato su «The New York Times», di Kimberly Bradley intitolato *Hito Steyerl Is an Artist With Power. She Uses It for Change* <<https://www.nytimes.com/2017/12/15/arts/design/hito-steyerl.html>> (2017) [ultimo accesso 16 dicembre 2019].

investimenti speculativi, di stoccaggio *duty free* e, infine, di produzione artistica di massa. Approfondendo il suo pensiero critico, nato in seno alla filosofia e che trae il proprio punto di partenza dall'eredità del poststrutturalismo, si avrà modo di comprendere come il lavoro di Steyerl intenda portare il lettore-spettatore ad elaborare un giudizio e ad agire con consapevolezza. Infatti, si comprenderà come il talento dell'artista sia racchiuso nella sua capacità di riuscire, come sostiene Carolyn Christov-Bakargiev, a dare vita a:

uno degli equilibrismi più emozionanti del nostro tempo: l'opera di un'artista, regista e scrittrice profondamente intenzionata ad agire senza compromessi nel nostro mondo tormentato, con l'obiettivo di contrastarne la violenza, le lacrime, le ferite. Steyerl è un'artista mediatica impegnata a favore della collettività, per la salvaguardia dei corpi, della vita, delle relazioni fra gli individui⁹².

⁹² *Hito Steyerl: The City of Broken Windows*, cit., p. 42.

2. DUTY FREE ART E DUTY FREE PORT

2.1. L'arte come forma di investimento

Nel 2019 Hito Steyerl realizza *Free Plots* (fig.9), un'opera che viene esposta, in occasione della mostra curata da Tom Eccles intitolata *Drill*, dal 20 giugno al 21 luglio 2019 presso il Park Avenue Armory di New York, dove l'artista presenta alcune opere preesistenti insieme a un nuovo progetto⁹³ commissionato dall'istituzione culturale statunitense. Successivamente, l'opera *Free Plots* viene esposta dal 24 ottobre 2019 al 23 febbraio 2020 presso l'Art Gallery of Ontario (AGO) di Toronto, questa volta all'interno di una mostra dal titolo *This is the Future*⁹⁴.

In che cosa consiste *Free Plots*? Steyerl, per questa installazione, realizza delle fioriere dando loro una forma che ricorda quella delle casse in legno compensato che vengono solitamente utilizzate per spedire (o immagazzinare) le merci, specialmente in luoghi quali i depositi in porto franco. All'interno di questi vasi è contenuto del concime grazie al quale sono state coltivate alcune piante. Sospese a partire dal soffitto, per arrivare quasi a toccare le fioriere, alcune *grow lights* (lampade da coltivazione) illuminano l'ambiente in una tonalità di rosa molto accesa. Infine, sui lati esterni dei box di legno compaiono alcune scritte realizzate con un inchiostro scuro: «We only consumed it as a medicine», oppure «This place was known for its conflicts/unrest. So, the city sold it to a luxury complex»; o ancora «This is not the first hurricane I experienced».

Queste frasi sono citazioni di alcune interviste tra l'artista e i giardinieri di una comunità, nota come Parkdale Neighbourhood Land Trust (PNLT), che hanno contribuito a selezionare e trasportare il materiale vegetale da un giardino chiamato Milky Way Garden. Questo

⁹³ L'opera commissionata nel 2019 dal Park Avenue Armory di New York si intitola *Drill* (fig.10) e consiste in una video-installazione HD a tre canali. Produttore e assistente alla regia Ayham Ghraoui. Si veda, per ulteriori informazioni J. Farago, *In 'Drill', Hito Steyerl Adds Polish to Images of a World Gone Mad*, «The New York Times», <<https://www.nytimes.com/2019/07/05/arts/design/hito-steyerl-drill-armory.html>> (2019) [ultimo accesso 22 dicembre 2019].

⁹⁴ *Hito Steyerl: This is the Future*, catalogo della mostra, a cura di Adelina Vlas (Toronto, AGO, 24 ottobre 2019 – 23 febbraio 2020), New York, Prestel Publishing, 2019. All'interno dell'esposizione viene presentata anche l'opera *This is the Future* (fig.11-12-13) realizzata dall'artista per *May You Live in Interesting Times*, ovvero la 58. Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia, curata da Ralph Rugoff e tenutasi dal 7 maggio al 24 novembre 2019.

giardino si trova a Parkdale, un piccolo quartiere nel cuore di Toronto, ed è un vero e proprio angolo di paradiso, nonché il primo appezzamento di terreno di proprietà della comunità PNLT.

Per meglio comprendere *Free Plots* è necessario inquadrare l'opera di Steyerl in un contesto complesso, e ampiamente dibattuto soprattutto negli ultimi anni, ossia quello della finanziarizzazione dell'arte.

Qual è il motivo che spinge l'artista a realizzare delle fioriere di questa particolare forma (*freepoint shape*) e poi riempirle di concime? Innanzitutto, Steyerl vuole rimarcare quanto l'oggetto d'arte, trattato alla stregua di una merce qualsiasi, stia attirando sempre di più l'attenzione di investitori non particolarmente interessati all'arte stessa, quanto piuttosto al suo valore, considerato «più stabile del PIL di molte economie nazionali⁹⁵». *Free Plots* non costituisce la prima occasione in cui l'artista affronta questo argomento. Steyerl si occupa infatti da molti anni delle strutture del mondo dell'arte, delle quali ha denunciato in più occasioni alcune tra le tendenze più negative: finanziarizzazione sempre più sistematica, tendenza a depositare le opere d'arte in porto franco, privatizzazione dei musei e precarietà di chi lavora nel mondo dell'arte. L'artista indaga il sistema dell'arte con una volontà specifica, che Griselda Pollock analizza in modo molto chiaro:

Il suo intento è quello di scoprire le pratiche che portano con sé eredità residue in grado di opporsi dialetticamente alle configurazioni e alle forze che oggi definiscono e deformano il fenomeno 'arte contemporanea' – commercializzata, finanziarizzata e digitalizzata – spesso oggetto di negoziazione sui mercati, conservata al sicuro in massicci complessi di stoccaggio *duty free*, destinata a non vedere mai la luce del giorno mentre banchieri e investitori la usano come valuta alternativa per ammortizzare le perdite sui mutui⁹⁶.

Ma quali sono le modalità attraverso le quali l'arte sta subendo una sistematica finanziarizzazione? Innanzitutto, per quanto riguarda la determinazione del valore, l'opera d'arte ha da sempre costituito un'eccezione: infatti, in termini economici, come viene analizzato da Sven Lütticken all'interno di un saggio intitolato *The Coming Exception. Art and the Crisis of Value*, il valore di un'opera d'arte non può venire stabilito in base alla quantità di tempo impiegato per la sua produzione⁹⁷, come avveniva invece per le altre merci

⁹⁵ Steyerl, *Duty Free Art*, cit., p. 165.

⁹⁶ *Hito Steyerl: The City of Broken Windows*, cit., p. 47.

⁹⁷ Anche Steyerl si occupa delle tematiche di lavoro e produzione in relazione al sistema dell'arte. Si veda il saggio di Steyerl intitolato *Is a Museum a Factory?*, «e-flux» Journal #07, 2009, <<https://www.e-flux.com/journal/07/61390/is-a-museum-a-factory/>> [ultimo accesso 24 dicembre 2019]. Infatti, come afferma Griselda Pollock (*Hito Steyerl: The City of Broken Windows*, cit., pp. 48-49) «Steyerl, da intellettuale materialista considera il lavoro come l'attività del corpo umano colto nei rapporti sociali di produzione. Ci mostra come la stessa sfera artistica sia sintomatica dell'attuale

secondo la teoria del valore di Marx. L'artista, infatti, non ha mai venduto la propria forza lavoro ad un capitalista, permettendogli di ottenere il plusvalore, ma ha sempre lavorato in modo artigianale, vendendo i suoi prodotti.

Tuttavia, ciò che costituisce il punto di partenza delle analisi di Lütticken riguarda quanto questa eccezionalità dello status dell'arte stia probabilmente per essere superata, in un momento caratterizzato da un fenomeno che definisce di «culturalization of the economy and the economization of culture⁹⁸». Lütticken descrive una situazione caratterizzata dalla crisi del valore e dalla progressiva abolizione del tempo di lavoro come misura del valore stesso⁹⁹, fattore che porta a rivedere completamente la singolarità dell'arte in termini economici. Il suo saggio risulta estremamente interessante per la capacità di analizzare il fenomeno noto come 'commodificazione' (*commodification*) dell'arte riportando vari studi tra i quali *Art and Value* di Dave Beech¹⁰⁰. La questione dell'arte intesa come una merce è oggetto di un dibattito piuttosto complesso ed articolato, sul quale vari autori e studiosi hanno ampiamente discusso nel corso degli anni. Lütticken, ad esempio riporta l'opinione di Beech, secondo il quale:

on the level of production visual art has mostly remained a matter of artisanal production of simple commodities, and even when artists such as Warhol or Koons create studios in which assistants do not just sweep the floor or prime canvases but participate more directly in the making of the work, this is not commodity production according to the labour theory of value because the work is insufficiently standardized¹⁰¹.

Lütticken, tuttavia, sottolinea quanto sia indispensabile essere consapevoli dei cambiamenti che lo status dell'arte ha subito negli ultimi decenni. Se secondo Beech il prezzo di un'opera d'arte è generalmente determinato da critici, curatori, altri artisti o collezionisti ed è quindi impensabile credere che l'atto di consumo aggiunga valore ad un prodotto in termini della teoria del valore, secondo Lütticken «is indeed important to acknowledge the particularities of the art market, with its gatekeepers and its 'value-adding' experts, are we not living though an economic moment in which such work is becoming an ever more common and

situazione postfordista, mentre gli spazi dell'arte – museali ed espositivi – si sovrappongono al generale passaggio, in atto nel mondo intero delle condizioni lavorative fordiste a quelle postfordiste, caratterizzate da una riconfigurazione dei generi e delle minoranze mirata a creare una forza lavoro precaria».

⁹⁸ Lütticken, *The Coming Exception*, cit., p. 111.

⁹⁹ Gambetta, *Datacrazia*, cit., pp. 46-69. A proposito della teoria del valore, si veda il saggio *Per una teoria del valore-rete* di Andrea Fumagalli, contenuto nell'antologia.

¹⁰⁰ Cfr. Dave Beech, *Art and Value. Art's Economic Exceptionalism in Classical, Neoclassical and Marxist Economics*, Leiden, Brill, 2015, pp. 9-11.

¹⁰¹ Lütticken, *The Coming Exception*, cit., p. 122.

fundamental feature of value production?¹⁰²». Stabilire il valore di un'opera d'arte è quindi qualcosa di estremamente complesso, soprattutto in una situazione economica come quella attuale¹⁰³.

Lütticken riporta inoltre i pensieri sia dell'autonomista italiano Antonio Negri sia di un sostenitore tedesco della critica del valore come Robert Kurz, secondo i quali è sempre più difficile calcolare i costi di produzione di un singolo prodotto e di conseguenza determinare il valore di quest'ultimo, proprio a causa della natura sempre più tecnologica e socializzata del lavoro:

In 1971, Negri had already noted a 'disconnection between work and labour value/exchange value' in the postwar welfare state in crisis, and technological, economic and social developments since then have only exacerbated this crisis of value. In key economic sectors, little (or cheap) labour is used to produce material goods, and a lot of 'immaterial' labour goes into advertising and branding, with some of this work being done for free by the consumers themselves on social media and the like. It is possible to argue that the socialization and technologization of production 'simply' means that the calculation of the labour invested in a single commodity gets more complex¹⁰⁴.

Questa riflessione porta Lütticken a domandarsi: «What if the artwork, as a problematic quasi-commodity, is in fact much more similar to stocks and other assets?¹⁰⁵». Ciò ci fa comprendere quanto sia estremamente complesso e problematico parlare di commodificazione (*commodification*) e finanziarizzazione (*financialization*) all'interno del sistema dell'arte.

Mark Taylor, in uno studio pubblicato dalla Columbia University sulla rivista «Capitalism and Society», sostiene che l'arte, nel processo che ha portato l'economia globale a passare da un capitalismo industriale e di consumo ad una forma di capitalismo finanziarizzato, abbia parallelamente subito delle trasformazioni passando tre diverse fasi: «commodification of art, corporatization of art, financialization of art¹⁰⁶». Taylor esamina quanto i cambiamenti e gli sviluppi del mercato dell'arte abbiano seguito le modifiche delle strategie di investimento nei mercati finanziari. Inoltre, secondo il critico statunitense la crescita globale del mercato dell'arte è da considerarsi un fenomeno parallelo alla diffusione mondiale del capitalismo finanziario.

¹⁰² Ivi, p. 123.

¹⁰³ Si veda D. Thompson, *Lo squalo da 12 milioni di dollari. La bizzarra e sorprendente economia dell'arte contemporanea*, Milano, Mondadori, 2017, pp. 252-284.

¹⁰⁴ Lütticken, *The Coming Exception*, cit., p. 124.

¹⁰⁵ Ivi, p. 125.

¹⁰⁶ Taylor, *Financialization of Art*, cit., p. 1.

Negli ultimi anni, infatti, il valore degli *art assets*¹⁰⁷ è cresciuto quasi più rapidamente di quello dei beni immobiliari e degli assets finanziari. La ricchezza ed il benessere di coloro che traggono maggiori benefici da questo nuovo sistema finanziario hanno indubbiamente, secondo Taylor, alimentato la rapidità e l'entità di questa crescita. Infatti: «While buying prestige by purchasing art as many others have in the past, the titans of finance capitalism are also transforming the art market through the financialization of art. This is being done by applying the same investment strategies to art as they have to managing their hedge funds and private equity firms¹⁰⁸».

Anche Stefan Heidenreich esamina la possibilità dell'arte come *asset*. Nel saggio intitolato *Freeportism as Style and Ideology: Post-Internet and Speculative Realism, Part I*, pubblicato sulla rivista «e-flux», afferma:

Today's collectors know that being rich means having claims on future payments. Liquidity is the key, and this is measured not in stocks, but in flows. In 2008, the housing crisis resulted in a fundamental shift in economic policy that has left assets at the center of the political economy. Artworks can be assets and their value rises and falls in parallel with the value of other assets, like houses or land¹⁰⁹.

Le analisi di questi critici sui fenomeni di *commodification* e *financialization*, osservabili all'interno del sistema dell'arte e a cui in queste pagine è possibile soltanto accennare, così come le ricerche degli studiosi sui concetti di lavoro e di valore, oltre che sulla presenza di un'arte intesa come un vero e proprio *asset class*, sono d'aiuto per comprendere meglio il pensiero di Steyerl.

Questi stessi concetti sono stati analizzati da lei analizzati in più occasioni: attraverso i suoi scritti, conferenze, video-installazioni. Ad esempio, in uno dei saggi di *Duty Free Art*, intitolato *Il panico del Dasein totale: economie della presenza nel mondo dell'arte*, Steyerl riconosce quanto il concetto di lavoro all'interno del sistema dell'arte si sia da sempre caratterizzato in maniera molto differente, contribuendo a trasformare l'economia dell'arte in quella che l'artista definisce «economia della presenza¹¹⁰». Scrive infatti:

Naturalmente nel campo dell'arte il concetto di lavoro è sempre stato diverso da quello di altri settori. Una delle ragioni per cui però oggi ciò è vero potrebbe essere questa: l'economia contemporanea dell'arte si affida alla presenza più che a un concetto tradizionale di forza lavoro associato alla produzione di oggetti; presenza intesa nel senso di presenza fisica, nel senso di partecipare o essere lì di persona.

¹⁰⁷ Per *asset*, in linguaggio finanziario, si intende un bene, sia esso materiale o immateriale, suscettibile di valutazione economica.

¹⁰⁸ Taylor, *Financialization of Art*, cit., p. 11.

¹⁰⁹ Heidenreich, *Freeportism as Style and Ideology*, cit., s.i.p.

¹¹⁰ Steyerl, *Duty Free Art*, cit., p. 29-36. Steyerl formula il concetto di «economia della presenza» tra le pagine del saggio *Il panico del Dasein totale: economie della presenza nel mondo dell'arte*.

Perché la presenza è così ambita? Perché evoca la promessa di una comunicazione non mediata, lo splendore di un'esistenza senza inibizioni, un'esperienza che appaia non alienata e un incontro autentico tra esseri umani. Significa che non solo l'artista è presente, ma che lo sono anche tutti gli altri, qualunque cosa ciò significhi e quali che siano i relativi vantaggi¹¹¹.

Steyerl, inoltre, analizza i motivi razionali che effettivamente permettono l'esistenza di un'economia della presenza¹¹²: infatti, solitamente, la presenza fisica è meno costosa di un'opera d'arte, che invece necessita di assicurazioni per poter essere spostata, spedita e installata in un luogo specifico. Di conseguenza, le istituzioni culturali si trovano a vendere qualcosa che non è altro che la possibilità di ampliare la propria rete di contatti e conoscenze: «In sostanza, la presenza si può facilmente quantificare e monetizzare; è una cosa per cui pochi vengono pagati e molti pagano, quindi è piuttosto redditizia¹¹³».

Il concetto di economia della presenza è fondamentale per l'artista per formulare ed analizzare successivamente il neologismo «junktime¹¹⁴» che Steyerl così descrive:

un tempo logoro, interrotto, inebetito dalla ketamina, dalla Lyrica, dalla retorica aziendale. Il *junktime* accade quando l'informazione non dà alcun potere, ma arriva come una fitta di dolore. L'accelerazione di ieri vi ha illuso; oggi vi ritrovate a pezzi e senza forze. Cercate di occupare le piazze o la banda larga, ma chi andrà a prendere il bambino a scuola? Il *junktime* è determinato dalla velocità o dalla sua assenza. È il surrogato del tempo: il suo manichino per il crash test. Quindi, che relazione c'è tra il *junktime* e il culto della presenza? Ecco una domanda per tutti i filosofi in ascolto, che ci riporta al titolo di questo intervento. Vorrei chiedere: questo culto della presenza sta riportando in auge le idee heideggeriane sul *Dasein* nell'epoca di TaskRabbit e Amazon Mechanical Turk? Il culto di una presenza concreta e impegnata, non passibile di taglia e incolla, è un'espressione dell'incessante quantificazione di ogni cosa in tutte le occupazioni tipicamente contemporanee? Sta andando di pari passo con le istituzioni che contano di continuo le teste dei presenti per dimostra l'importanza di cui godono, mentre raccolgono i dati e le preferenze dei visitatori?¹¹⁵

Ma come fare fronte a questo panico del *Dasein* totale? Hito Steyerl inserisce nel saggio un altro dei suoi neologismi: per risolvere il problema di una presenza fisica, spesso richiesta in più di un luogo contemporaneamente, l'unica soluzione possibile è quella dello sdoppiamento, dell'azione diversiva e della politica della controfigura, ovvero della «proxy

¹¹¹ Ivi, p. 30.

¹¹² Cfr. W.J. Mitchell, *Urban Life, Jim – But Not as We Know It*, Cambridge, MIT Press, 1999. Steyerl riporta il pensiero di William J. Mitchell secondo il quale una delle caratteristiche dell'economia della presenza è l'esistenza di un mercato potenziato dalle tecnologie. Questo mercato è caratterizzato da merci quali l'attenzione, il tempo e il movimento, di conseguenza la presenza fisica è a tutti gli effetti un tipo di investimento.

¹¹³ Steyerl, *Duty Free Art*, cit., p. 31.

¹¹⁴ Ivi, pp. 29-36. Steyerl formula il concetto di «junktime» tra le pagine del saggio *Il panico del Dasein totale: economie della presenza nel mondo dell'arte*.

¹¹⁵ Ivi, p. 32.

politics¹¹⁶».

I *proxy*, dei veri e propri sostituti, possono essere utilizzati al posto di se stessi o del proprio lavoro, per far fronte ad una richiesta di eterna presenza, ovunque e in ogni momento, ma anche per far fronte a una sovrabbondanza (*overflow*) di informazioni, ad aggregazioni di contenuti, merci stoccate e modelli standard di lavoro creativo: «Il punto è che la gente usa dei sostituti per far fronte al panico del *Dasein* totale oppure per gestire un'economia della presenza basata sull'amplificazione tecnologica della scarsità strutturale di attenzione e presenza fisica umana¹¹⁷».

Le nuove tecnologie di riproduzione e di rappresentazione hanno contribuito non solo alla trasformazione dell'economia dell'arte in economia della presenza, ma anche all'evolversi della produzione artistica in un tipo di produzione di massa. A tal proposito, una riflessione molto interessante viene formulata da Sotirios Bahtsetzis all'interno di un saggio, pubblicato sulla rivista «e-flux», dal titolo *Eikonomia: Notes on Economy and the Labor of Art*. Bahtsetzis sostiene che l'arte stia producendo beni in maniera piuttosto standardizzata:

Following the illustrative critique of two eminent proponents of this criticism, Theodor Adorno and Max Horkheimer, the culture of our times is endangered by the uncontrollable expansion of the culture industry into higher artistic production—manipulating the masses into passivity and cultivating false needs. 'Art' that produces standardized cultural goods reflects a peculiar type of aestheticization of the everyday world: a dream-like immersion into mass-produced commodities. This immersion is equivalent to the adoption of behavioral stereotypes and tastes linked to a continuously advertised petit-bourgeois phantasmagoria, and also reflects the advanced commodification of social life¹¹⁸.

Nel 2013 Steyerl tenne una conferenza presso l'Haus der Kulturen der Welt (HKW) di Berlino dal titolo *I Dreamed a Dream. Politics in the Age of Mass Art Production*¹¹⁹. Il testo di questa *lecture* fornisce spunti molto interessanti in merito alla standardizzazione dell'arte e alla sua trasformazione in un bene di massa. L'artista inizia la sua conferenza con una semplice domanda: «Why are there so many art projects today?¹²⁰». La risposta, secondo Steyerl, è la seguente: «Because we live in the world of mass art production.

¹¹⁶ Ivi, pp. 37-49. Steyerl analizza il concetto di «proxy politics» tra le pagine del saggio *Proxy politics: segnale e rumore*.

¹¹⁷ Ivi, p. 36.

¹¹⁸ Bahtsetzis, *Eikonomia*, cit., s.i.p. Nel testo, Bahtsetzis rimanda a M. Horkheimer, T. Adorno, *The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception*, London, Continuum International Publishing Group, 1976.

¹¹⁹ H. Steyerl, *I Dreamed a Dream: Politics in the Age of Mass Art Production*, 2013. Il video della conferenza, ed il *transcript* relativo, sono disponibili online <<http://opentranscripts.org/transcript/dreamed-dream-politics-age-mass-art-production/>> (2013) [ultimo accesso 27 dicembre 2019].

¹²⁰ *Ibidem*.

Basically everyone is an artist nowadays. Or at least he or she has an artistic project. We can speak of a surge in the creation of art. The production of art is proliferating. We live in the age of mass art production¹²¹». Nel momento storico in cui viviamo, secondo l'artista, chiunque può legittimamente produrre arte¹²².

Steyerl indaga le implicazioni di questo cambiamento e i fattori che hanno contribuito alla sua determinazione: effettua questa analisi stabilendo un parallelismo tra la produzione artistica di massa e l'invenzione delle armi da fuoco, dando prova del suo stile unico ed inconfondibile. La teorica tedesca racconta la genesi dell'invenzione della polvere da sparo nel IX secolo, scaturita dalle ricerche di un elisir per l'immortalità da parte di alcuni alchimisti cinesi, giungendo fino all'invenzione della rivoltella Colt Paterson nel 1836. Questi avvenimenti contribuirono a una graduale democratizzazione della violenza: infatti, grazie alla diffusione di armi commerciali, facilmente reperibili e trasportabili, per uccidere qualcuno non si rendeva più indispensabile seguire un particolare tipo di addestramento; da quel momento, semplicemente premendo un grilletto, lo si poteva fare in maniera economica ed efficace. L'invenzione delle armi da fuoco contribuisce a incentivare quel fenomeno noto come «deskilling¹²³», cioè al fatto di come la tecnologia possa eclissare il lavoro e l'intervento umano.

Il parallelismo tra la produzione di armi e la produzione artistica di massa è reso possibile dal fatto che Steyerl riscontra la medesima tendenza anche all'interno del sistema dell'arte, soprattutto a partire dal XX secolo. Infatti: «Duchamp's urinal and Malevich's square and advertisement and everybody's contributions on YouTube dramatically shortened the amount of training and material resources that people needed to produce something that could legitimately pass as art¹²⁴».

Tra le *lectures* tenute negli anni da Steyerl, questa all'HKW è fondamentale perché ci permette di capire come l'emergere delle tecnologie riproduttive della rappresentazione abbiano avuto un impatto specifico su questi sviluppi. Particolarmente efficace, a tal proposito, risulta il paragone che l'artista compie tra macchina fotografica ed uno dei primi prototipi di rivoltella. Secondo Steyerl, non è un caso se le prime attrezzature fotografiche furono pubblicizzate secondo modalità molto simili a quelle con cui venivano promosse le rivoltelle Colt: «Kodak's early roll film camera, Brownie, had the tag line "You pull the

¹²¹ *Ibidem*.

¹²² Si veda, a tal proposito, la linea precorritrice di artisti quali Marcel Duchamp, Andy Warhol e Joseph Beuys.

¹²³ Steyerl, *I Dreamed a Dream*, cit., s.i.p.

¹²⁴ *Ibidem*.

trigger, we do the rest”. So shooting and deskilling in image production went hand in hand, and it’s definitely no surprise that nowadays in the age of artistic mass production, armed people are also joining the growing league of artists¹²⁵».

Un altro spunto interessante, a tal proposito, è contenuto in un saggio di Anton Vidokle intitolato *Art without Market, Art without Education: Political Economy of Art*¹²⁶; dove vengono analizzate anche altre questioni riguardanti l’arte contemporanea. Vidokle parte da alcune considerazioni su come l’arte sia sempre esistita a prescindere dalla presenza di un mercato, sebbene gli artisti abbiano sempre dovuto fare i conti con una certa economia¹²⁷ che consentisse loro, allo stesso tempo, di guadagnarsi da vivere e di realizzare le proprie opere. Vidokle analizza il fenomeno di una produzione artistica di massa, di *deskilling art* e di proliferazione di pratiche chiamate ‘artistiche’ da parte di persone che trattano l’arte come una professione (ma l’arte non è affatto da considerarsi una professione secondo Vidokle). Infatti, l’autore esamina i risvolti di un contesto artistico fortemente professionalizzato: sempre più artisti, curatori, scrittori, intraprendono specifici programmi di formazione che consentono loro di inserirsi nel sistema, il quale, a sua volta, diventa sempre più impegnato a educare i suoi produttori, amministratori e futuri consumatori. Secondo Vidokle:

The market of art is not merely a bunch of dealers and cigar-smoking connoisseurs trading exquisite objects for money behind closed doors. Rather, it is a vast and complex international industry of overlapping institutions which jointly produce artworks’ economic value and support a wide range of activities and occupations including training, research, development, production, display, documentation, criticism, marketing, promotion, financing, historicizing, publishing, and so forth. The standardization of art greatly simplifies all of these transactions. For a few years now I have experienced a certain sense of déjà vu while walking through art fairs or biennials, a feeling that many other people have also commented on: that we have already seen all

¹²⁵ I collegamenti tra il sistema dell’arte, il mondo della guerra e le aziende produttrici di armi vengono analizzati da Steyerl (oltre che nei già citati *Lovely Andrea e November*) anche nella video-installazione del 2012 intitolata *Abstract* (fig.14). Si veda, a tal proposito, D. Rourke, *Artifacts: A Conversation Between Hito Steyerl and Daniel Rourke*, «Rhizome», <<https://rhizome.org/editorial/2013/mar/28/artifacts/>> (2013) [ultimo accesso 28 dicembre 2019].

¹²⁶ Vidokle, *Art without Market*, cit., s.i.p.

¹²⁷ *Ibidem*. Anton Vidokle, all’interno del saggio, riporta una chiara distinzione tra i concetti di ‘mercato’ e di ‘economia’. Infatti: «A market is just one facet of the economic sphere, coexisting with many other forms of exchange, from barter, debt, and favors to a gift economy». Invece, il termine ‘economia’ si potrebbe comprendere meglio se confrontato con quello di ‘economia politica’: «The term ‘political economy’ is more or less synonymous with ‘economy’ in our contemporary lexicon: both designate the distribution of goods and services under a certain political regime—be it capitalist, feudal, or communist – along with all the regulations, laws, and conventions governing such distribution. According to Aristotle, however, ‘economy’ is the way to arrange things within a household (‘oikos’ means ‘house’), and ‘politics’ is the way to arrange things *between* households – between ‘*polites*’ or citizens, within the polis. So political economy combines both things. At some point in the late nineteenth century, the adjective ‘political’ was dropped in English-language writing, and we ended up with simply ‘economy’».

these works that are supposedly brand new. We are experiencing the impact of contemporary art as a globally traded commodity that is produced, displayed, and circulated by an industry of specially trained professionals. The folder that replaces the art has undergone only a slight modification: into an investment portfolio¹²⁸.

Vidokle descrive un sistema all'interno del quale l'arte contemporanea è divenuta ormai una merce che viene prodotta, distribuita, esposta e commercializzata a livello globale da un'industria di professionisti appositamente formati.

Alla luce di queste riflessioni, è facilmente comprensibile come moltissimi miliardari scelgano di investire nel settore dell'arte. Come sostiene Steyerl, specialmente: «in un'epoca in cui le istituzioni finanziarie e anche intere entità politiche rischiano di dissolversi in una nube di stelle, l'investimento nell'arte sembra in qualche modo più concreto¹²⁹». A tal proposito, Michael Wolff, all'interno di un articolo intitolato *Why really rich men try to take over the art world*¹³⁰, si è interrogato su quali possano essere le motivazioni in grado di giustificare questo interesse da parte di investitori facoltosi per il mondo dell'arte: desiderio di comprare uno status sociale? Ottenere rispettabilità? Puro spirito di competizione con altri collezionisti? Oppure perché l'arte risulta molto più manipolabile di altre valute¹³¹? Egli scrive:

A market's a place of opportunities. And Sotheby's is as much a market as the stock exchange. Adding to its attraction, the Sotheby's marketplace is more controllable than the stock market, and with far less oversight. Like the stock exchange, it has a further market dynamism because both sides of its transactions are currencies. Like stocks, art, in itself, has come to have an intrinsic and quantifiable value. You turn it into cash only for greater convenience or as a hedge (or, if things go so badly for you that you actually need money). But you could just as well, if you are rich, safely and advantageously move your wealth only among works of art¹³².

Ma questo interesse da parte di miliardari ed investitori è anche una conseguenza della situazione economica attuale, come sostiene Steyerl nel saggio *Se non avete pane, mangiatevi l'arte! L'arte contemporanea e i fascismi derivati*. Queste le sue parole: «nel corso della crisi economica che stiamo vivendo, gli investitori hanno ricevuto valanghe di denaro proveniente dal gettito fiscale, che è poi migrato in collezioni stoccate in porti franchi, in lussuose dimore e società fittizie¹³³».

¹²⁸ *Ibidem*.

¹²⁹ Steyerl, *Duty Free Art*, cit., p. 166.

¹³⁰ M. Wolff, *Why really rich men try to take over the art world*, «The Guardian» <<https://www.theguardian.com/commentisfree/2013/oct/07/dan-loeb-sothebys-hedge-funds-buy-art>> (2013) [ultimo accesso 29 dicembre 2020].

¹³¹ Si approfondirà nel terzo capitolo di questa ricerca la possibilità di un'arte intesa come una forma di valuta alternativa.

¹³² Wolff, *Why really rich men try to take over the art world*, cit., s.i.p.

¹³³ Steyerl, *Duty Free Art*, cit., p. 165.

Per società fittizia (*shell company*) si intende sostanzialmente una compagnia che esiste solo sulla carta, come entità legale, senza avere tuttavia alcun tipo di operazione indipendente in corso, di business e di *asset* da gestire, in quanto società controllata effettivamente da un'altra azienda, spesso con l'intento specifico di perseguire business illegali, evadere le tasse o riciclare denaro. Il porto franco per il deposito di opere d'arte diventa così, come sostiene Steyerl, uno spazio fisico, che l'arte contemporanea ha contribuito a determinare, in grado di eludere la sovranità popolare.

La stretta connessione tra il mercato dell'arte e i porti franchi è stata rivelata da un caso particolare, quello dei Panama Papers. Con questo nome, nell'aprile del 2016, vennero pubblicati circa 11,5 milioni di fascicoli appartenenti allo studio legale panamense Mossack Fonseca. Questi documenti, come afferma il giornalista Scott Reyburn in un articolo del 2016, fornirono «a deep look into the many ways offshore shell companies are used to conceal the ownership of art. Leaked initially to *Süddeutsche Zeitung*, a German newspaper, the documents have been pored over by a consortium of journalistic outlets, which released a series of articles last week, several about the art market¹³⁴».

Nell'articolo, pubblicato sul «Guardian», uno tra i primi a ricevere i fascicoli dal quotidiano tedesco «*Süddeutsche Zeitung*» e a divulgarli insieme all' International Consortium of Investigative Journalists (ICIJ), BBC e altre organizzazioni mediatiche, Reyburn analizza principalmente tre problematiche che questi documenti hanno contribuito a denunciare. Innanzitutto, questi fascicoli hanno rivelato che: «The Seller Isn't Always the Seller¹³⁵». Infatti, alcuni documenti hanno mostrato che la collezione di capolavori modernisti di una coppia newyorkese, Victor e Sally Ganz, venduta nel 1997 durante una storica asta di Christie's per 206,5 milioni di dollari, non era stata effettivamente messa in vendita dalla famiglia, ma da un finanziere britannico, Joe Lewis¹³⁶, che l'aveva acquistata mesi prima, nascondendo questi investimenti attraverso alcune società *offshore*.

In secondo luogo, questi documenti hanno reso possibile un tipo di arte: «Not Necessarily Under Your Name¹³⁷». Grazie a queste società fittizie, un collezionista e miliardario russo

¹³⁴ S. Reyburn, *What the Panama Papers Reveal About the Art Market*, «The New York Times», <<https://www.nytimes.com/2016/04/12/arts/design/what-the-panama-papers-reveal-about-the-art-market.html?ref=arts>> (2016) [ultimo accesso 29 dicembre 2020].

¹³⁵ *Ibidem*.

¹³⁶ Lo scandalo che coinvolse il miliardario Joe Lewis viene raccontata per la prima volta in un articolo, intitolato *How offshore firm helped billionaire change the art world for ever*, pubblicato nell'aprile del 2016 dalla rivista «The Guardian», <<https://www.theguardian.com/news/2016/apr/07/panama-papers-joe-lewis-offshore-art-world-picasso-christies>> (2016) [ultimo accesso 3 gennaio 2020].

¹³⁷ Reyburn, *What the Panama Papers Reveal About the Art Market*, cit., s.i.p.

di nome Dmitry E. Rybolovlev utilizzò una compagnia *offshore*, creata da Mossack Fonseca, per spostare la propria collezione di opere d'arte in modo tale da non doverla includere all'interno delle procedure di divorzio dalla moglie.

Un ultimo aspetto analizzato da Reyburn, consiste nel fatto che: «Layers of Ownership Can Cloud Disputes¹³⁸». Egli spiega infatti che: «the documents released last week provided a look at how the use of a shell corporation can confuse a restitution claim. For four years, Philippe Maestracci, a French resident, has been fighting in New York courts to claim a Modigliani painting, *Seated Man with a Cane*, which he says was taken from his grandfather by the Nazis¹³⁹».

Questi avvenimenti, messi in luce dai Panama Papers, ci permettono di comprendere meglio ciò che Steyerl afferma denunciando il trasferimento di ingenti quantità di denaro in collezioni stoccate in porti franchi, spesso come copertura per evadere il fisco e per riciclare denaro. Infatti, alla luce di queste riflessioni, risulta facilmente comprensibile la reazione dell'artista che, grazie alla pubblicazione dei Panama Papers, scoprì che proprio una delle sue opere, subito dopo essere stata venduta ad un investitore, fu stoccata presso il porto franco di Ginevra. Steyerl decise di reinvestire immediatamente il compenso ricevuto per realizzare un'opera che andasse a denunciare l'accaduto.

Si è quindi rivelata la stretta connessione tra *Free Plots* e il porto franco: la *freeport shape*, che Steyerl conferisce alle sue fioriere, non è assolutamente una scelta casuale o meramente estetica; l'intento di Steyerl¹⁴⁰ è quello di creare, attraverso l'opera, un territorio che sia simile a quello del porto franco, ovvero che non risponda ad un tipo di giurisdizione tradizionale, ma che, allo stesso tempo, contrasti e combatta con quel tipo di struttura così simile ad un bunker di massima sicurezza. L'artista cerca quindi di realizzare un territorio che agevoli la coproduzione e la cooperazione, nel caso delle fioriere esposte all'AGO di Toronto tra i giardinieri della PNLT, ma che sia in grado anche, venendo replicata e mobilitata in altri luoghi e paesi, di ispirare progetti di collaborazione tra differenti comunità. Steyerl definisce infatti il progetto *Free Plots* come: «an experiment still ongoing¹⁴¹». All'interno di un'interessante conversazione sull'arte, tra Steyerl e Osman Can

¹³⁸ *Ibidem*.

¹³⁹ *Ibidem*.

¹⁴⁰ Steyerl discute l'opera *Free Plots* spiegandone il progetto all'interno di un *artist talk* tenutosi il 23 ottobre 2019 in occasione dell'apertura della mostra *This is the Future* presso l'AGO di Toronto. L'intervista è disponibile online <<https://www.youtube.com/watch?v=ts-dNHeBtdQ&t=8s>> (2019) [ultimo accesso 5 gennaio 2020].

¹⁴¹ *Ibidem*.

Yerekeban¹⁴², apparsa nel luglio 2019 su «The Brooklyn Rail», l'artista tedesca racconta così la genesi dell'opera:

Steyerl: Once I managed to get an art piece sold, I was very surprised to find that the artwork would actually be sent to a freeport. So, I reinvested the sales prize into manure. The prototype of that work, which is now in Berlin, utilized two tons of horse manure partly composted. Then, the community garden used it to grow all sorts of things inside my freeport planters. I made planters in the shape of freeports in Panama and Geneva.

Rail: What did you grow?

Steyerl: They grew a special kind of bean by way of seed-exchange banks with local beans from Panama. In the community garden here, we used a similar principle but they are growing a flower which is very popular in Puerto Rico, flamboyán, which is a kind of hibiscus.

Another component of the work, which I think is very important, is the interview with the daughter of the person who runs the El Catano community garden. She told us about being pressured by gentrification, but also it turns out that she knows the Park Avenue Armory from working in the crisis center that was installed here very briefly after 9/11. She was handling claims from relatives of people lost in the attack. It was clear that this building could be seen from a different perspective. She also went to Puerto Rico after Hurricane Maria to help the recovery efforts. These stories are now told from within those flowers.

Rail: What is the next step for this body of work?

Steyerl: I want to create mobile and fertile territories where one can recycle and compost. I want to take those same planters to different locations and work with different community gardens. My plan eventually is to talk to them and collect some of their stories and later print them on the planters on top of one another. After a while, they'll have some palimpsestic texture. My friend Fernando García-Dory talks about rural cosmopolitanism and I ask myself how I can have something that's at the same time very local and very networked that also produces oxygen and maybe even a little sustenance.

Rail: Is this an ongoing project?

Steyerl: Yes, it's next going to Toronto, where we will work with another community garden run by Tibetan ladies who would like to grow stinging nettles, because they miss that as a food item.

Rail: How about the Canadian climate?

Steyerl: We have a whole museum floor indoors.

Rail: That's exciting; when is this?

Steyerl: It opens in November. All these works have a long production phase, because it usually starts with composting which takes a little while¹⁴³.

¹⁴² O.K. Yerebakan, *Hito Steyerl with Osman Can Yerebakan*. "I was not trained to be an artist, and have found myself in the art world quite by coincidence", «The Brooklyn Rail» <<https://brooklynrail.org/2019/07/art/HITO-STEYERL-with-Osman-Can-Yerebakan>> (2019) [ultimo accesso 7 gennaio 2020].

¹⁴³ *Ibidem*.

È estremamente interessante notare come Steyerl si fosse interessata alla stretta connessione tra arte e porti franchi ben prima dei Panama Papers (2016) e quindi ben prima della realizzazione di *Free Plots* (2019).

Infatti, *Duty Free Art* è innanzitutto il titolo di una *lecture* che le fu commissionata dall'Artists Space di New York e che si tenne il 7 marzo 2015. Il suo contenuto non solo venne documentato all'interno di un video HD a tre canali, diretto da Christopher Manz e della durata di circa quaranta minuti, ma diventò poi anche un omonimo saggio, pubblicato per la prima volta sulla rivista «e-flux»¹⁴⁴, nel 2015. Infine, sempre con il medesimo titolo nel 2017 Verso Books pubblicò una raccolta che unisce vari scritti dell'artista.

Sempre nell'intervista pubblicata su «The Brooklyn Rail», troviamo sia nelle parole di Osman Can Yerebakan, sia nelle risposte di Steyerl, una conferma dell'importanza delle ricerche dell'artista sui porti franchi, di cui, con tutta probabilità, molti non consideravano non solo l'esistenza, ma anche la stretta correlazione con il sistema e il mercato dell'arte. Sul tema i due intervistati affermano:

Rail: *Duty Free Art* (2017) is about the off-center, offshore, or what is behind doors. You're making a film about freeports—art storage facilities waived from tax—so you're bringing them to the spotlight in the age of data and information. I'm sure there are a lot of the people who didn't know about freeports before they saw *Duty Free Art*. What do you think about this investigative, or almost journalistic approach of emphasizing these almost unknown elements?

Steyerl: I'm not an investigative journalist at all. I usually compile things out in the open. In the case of *Duty Free Art*, I went to Geneva's freeport and tried to get insight. I talked to several people and galleries inside.

My own research wasn't very useful. The Swiss looked at me saying, "What does this Asian auntie want? She's definitely not a client, is she?"

I think many things are in the open, but because there is so much overload of information, they sometimes need more highlighting, or a specific combination that will render it more interesting for people to really engage with them. I think that's maybe more my role¹⁴⁵.

¹⁴⁴ La versione in lingua originale del saggio è disponibile online sul sito di «e-flux» <<https://www.e-flux.com/journal/63/60894/duty-free-art/>> (2015) [ultimo accesso 7 gennaio 2020].

¹⁴⁵ Yerebakan, *Hito Steyerl with Osman Can Yerebakan*, cit., s.i.p.

2.2. *Duty Free Port*: nuovi porti franchi che eludono la sovranità popolare

Il Gèneve Freeport, la struttura più celebre nonché più antica di porto franco, si trova nel quartiere di La Praille, la zona industriale della città di Ginevra, ed è formato da un complesso di magazzini progettati per gestire merci in transito, quindi non soggette ad alcuna tassazione, all'interno di un territorio dove si trovano in vigore diverse giurisdizioni. Il porto franco di Ginevra aprì nel 1854, con il compito di immagazzinare prevalentemente derrate alimentari; tuttavia, nel corso degli anni e di pari passo con la costruzione dell'aeroporto internazionale, il Gèneve Freeport si è trasformato lentamente in un luogo all'interno del quale trovano deposito permanente beni preziosi di vario genere quali opere d'arte, gioielli, oro e diamanti. La struttura del porto franco, inserita all'interno di un contesto geografico molto particolare, è considerata una sorta di magazzino extraterritoriale: infatti, trovandosi in una zona aeroportuale, rende possibile stoccare qualsiasi tipo di merce usufruendo di un trattamento fiscale agevolato, almeno fino al momento in cui questi beni rimangono all'interno della zona franca, senza limiti di tempo¹⁴⁶ e in elevate condizioni di sicurezza, conservazione e riservatezza della documentazione relativa.

Nato più di centosessant'anni fa, il Gèneve Freeport, oggi denominato Ports Francs et Entrepôts de Genève SA, non è più specializzato, come all'inizio, nello stoccaggio di cereali, ma in quello di oggetti preziosi, in particolare opere d'arte, ed è diventato a tutti gli effetti una nuova e attraente versione dei paradisi fiscali¹⁴⁷. Al momento il porto franco di Ginevra è in grado di contenere circa un milione di opere d'arte, anche se è praticamente impossibile verificare il numero esatto di beni stoccati.

Il quotidiano francese «Le Figaro» l'ha definito «la caverne d'Ali Baba de Genève¹⁴⁸», mentre il direttore del Musée du Louvre, Jean-Luc Martinez, l'ha descritto come «the greatest museum no one can see¹⁴⁹».

¹⁴⁶ Si veda l'articolo di D. Segal, *Swiss Freeports Are Home for a Growing Treasury of Art*, «The New York Times», <<https://www.nytimes.com/2012/07/22/business/swiss-freeports-are-home-for-a-growing-treasury-of-art.html>> (2012) [ultimo accesso 9 gennaio 2020].

¹⁴⁷ Si veda l'articolo *Über-Warehouses for The Ultra Rich*, pubblicato su «The Economist», <<https://www.economist.com/briefing/2013/11/23/uber-warehouses-for-the-ultra-rich>> (2013) [ultimo accesso 10 gennaio 2020].

¹⁴⁸ M. Maurisse, *La caverne d'Ali Baba de Genève, plus grand port franc du monde, ignore la crise*, «Le Figaro», <<https://www.lefigaro.fr/conjoncture/2014/09/20/20002-20140920ARTFIG00003-la-caverne-d-ali-baba-de-geneve-plus-grand-port-franc-du-monde-ignore-la-crise.php>> (2014) [ultimo accesso 10 gennaio 2020].

¹⁴⁹ G. Bowley, D. Carvajal, *One of the World's Greatest Art Collections Hides Behind This Fence*, «The New York Times», <<https://www.nytimes.com/2016/05/29/arts/design/one-of-the-worlds->

I dati forniti all'interno di un articolo di «BBC News» illustrano l'entità della collezione contenuta all'interno delle mura del porto franco:

The National Gallery in London has around 2,300 paintings in its collection - which might sound a lot, but is a piffling hoard compared to the Museum of Modern Art in New York, which has gathered almost 200,000 artworks of varying types and quality. That is properly impressive. But it's not a patch on what you will find - reportedly - in an unprepossessing, windowless warehouse complex in south-west Switzerland. I say 'reportedly' because nobody actually knows exactly how many works of art are stored in the Geneva Free Port, but its chairman talks of 'a million', while the New York Times says the number is nearer 1.2 million (including around 1,000 works by Picasso). Either way, it is oceanic¹⁵⁰.

Ingenti flussi di denaro, provenienti da investitori facoltosi, vengono fatti defluire in collezioni stoccate e riposte in casse di legno, accatastate su scaffali perfettamente allineati all'interno di enormi magazzini, inserite in bunker di massima sicurezza e circondate da porte blindate, muri anti-terremoto e anti-esplosione, innovativi sistemi antincendio, telecamere e filo spinato. In un simile contesto, oggetti dal valore inestimabile trovano un deposito permanente, dove rimangono in attesa che il loro valore aumenti oppure che venga organizzata una vendita all'asta o una nuova spedizione in un altro porto franco. Di conseguenza, l'attrattiva che questi luoghi esercitano per investitori e mercanti d'arte è facilmente comprensibile.

Ogni giorno centinaia di opere d'arte, predisposte per l'imballaggio, la movimentazione e la spedizione in stanze appositamente progettate, arrivano o lasciano il porto franco di Ginevra. Gli oggetti d'arte conservati all'interno dei depositi possono usufruire non solo di standard elevati di sicurezza ma anche di condizioni ottimali di conservazione (ventuno gradi Celsius e un'umidità del cinquantacinque per cento¹⁵¹) e di una serie di servizi aggiuntivi gestiti da esperti in restauro, autentica e valutazione. Sono inoltre predisposti alcuni showroom per avviare trattative con clienti e mostrare le opere a potenziali collezionisti o investitori, proprio per sottolineare quanto l'aspetto commerciale sia estremamente importante per i clienti del porto franco svizzero. Infatti, il modello del Genève Freeport, successivamente ripreso ed esportato in molte altre città, mostra quanto l'arte costituisca una possibilità sempre più concreta per diversificare il proprio portafoglio di investimento.

Questi luoghi, tuttavia, in considerazione della particolarità dei beni stoccati al loro interno,

greatest-art-collections-hides-behind-this-fence.html?_r=0> (2016) [ultimo accesso 10 gennaio 2020].

¹⁵⁰ W. Gompertz, *Geneva Free Port: The greatest art collection no-one can see*, «BBC NEWS» <<https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-38167501>> (2016) [ultimo accesso 10 gennaio 2020].

¹⁵¹ Heidenreich, *Freeportism as Style and Ideology*, cit., s.i.p.

diventano sempre più simili a musei-magazzini, «una terra di nessuno di gran lusso, un paradiso fiscale dove a ogni compravendita le opere d'arte vengono scambiate di posto da una stanza all'altra¹⁵²»; un «museo *offshore*¹⁵³», dove sono custodite opere d'arte dal valore inestimabile, ma all'interno del quale nessuno vede e sa con esattezza cosa succede. Stefan Heidenreich¹⁵⁴ si è soffermato sulle relazioni che intercorrono tra il modello del porto franco e il sistema dell'arte. Ha osservato come effettivamente molte opere d'arte siano state, nel corso dei secoli, ideate e realizzate per rispondere a commissioni specifiche o a particolari esigenze, prescindendo da una pubblica fruibilità o accessibilità. Gli esempi che fa sono molti: «paintings in Egyptian pyramids; a terra-cotta army buried alongside the first Chinese emperor; ritual art, when it isn't entirely funereal; totems and fetishes; shrines where artworks remain hidden; triptychs opened only once a year¹⁵⁵». Tuttavia, come sostiene ancora Heidenreich, mai prima d'ora una quantità così considerevole di opere d'arte era stata sottratta dalla circolazione, rinchiusa in scatole di legno e stoccata in luoghi che corrispondono, a tutti gli effetti, a dei bunker di massima sicurezza. Heidenreich definisce i porti franchi una sorta di antiteatro: luoghi privi di pubblico e spettatori che diventano «a place of un-seeing¹⁵⁶». Nel tentativo di teorizzare un approccio che permetta di partecipare a un simile culto del 'non vedere', lo scrittore ipotizza una modalità di rappresentazione che chiama «freeportism¹⁵⁷»:

Art and ideas alike have always responded to their conditions of encounter, to how they are exhibited, inscribed, perceived, bought, and sold, adapting to whichever is dominant among their various modes of representation. Hito Steyerl was the first to recognize the significance of 'duty-free art' and to theorize the mode of representation I am calling 'freeportism'. Steyerl notes how this tax-free art concretizes and complicates the old dream of total artistic self-legislation, of autonomy from the heteronomous laws of the market, the court, and the state¹⁵⁸.

Secondo Heidenreich, Steyerl è stata la prima teorica ad interessarsi di *duty free art*. Carolyn Christov-Bakargiev, commenta lo scritto di Steyerl attraverso le parole di Alexander Koch:

Duty free art sferra un duro colpo alla funzione sociale dell'arte. Secondo Steyerl, le zone di libero scambio, dove i beni artistici speculativi diventano oggetti di compravendite invisibili ed esenti da tasse, sono, come le guerre civili, un importante appoggio all'economia artistica internazionale, agevolano la redistribuzione della

¹⁵² Steyerl, *Duty Free Art*, cit., p. 80.

¹⁵³ *Ibidem*.

¹⁵⁴ Heidenreich, *Freeportism as Style and Ideology*, cit., s.i.p.

¹⁵⁵ *Ibidem*.

¹⁵⁶ *Ibidem*.

¹⁵⁷ *Ibidem*.

¹⁵⁸ *Ibidem*.

proprietà in mani private e sono catalizzatrici di disuguaglianze globali. Inoltre, Steyerl ha usato i documenti di Wikileaks per dimostrare come il Louvre, il British Museum e il famoso architetto Rem Koolhaas abbiano servito il regime siriano di Assad in qualità di panificatore di musei. Queste, secondo Steyerl, sono le condizioni produttive e comunicative organizzate dall'alto dell'arte contemporanea, e come si nascondano dietro l'arte stessa. Propone dunque un rovesciamento della prospettiva, dal basso verso l'alto, per svelare questa realtà¹⁵⁹.

Griselda Pollock, sottolinea come il testo di Steyerl riveli l'esistenza di una *duty free art* che sia, allo stesso tempo, sinonimo di *art washing*, cioè di investimenti speculativi e di altre manifestazioni che enfatizzano la «natura letale della globalizzazione neoliberista, che inghiotte il mondo e altera radicalmente gli spazi, le pratiche e i soggetti del fenomeno arte contemporanea¹⁶⁰».

Secondo Steyerl un aspetto particolarmente interessante del porto franco consiste nella sua capacità di racchiudere al suo interno molteplici contraddizioni: infatti, queste strutture, sono sia delle zone «di impermanenza terminale¹⁶¹», sia delle aree «di extralegalità legalizzata, voluta da stati nazione che cercano di emulare il più possibile gli stati falliti, con una rinuncia selettiva al controllo¹⁶²».

Per meglio comprendere la complessità della struttura del porto franco, Steyerl utilizza un termine derivato da un'espressione di Thomas Elsaesser¹⁶³, ovvero «instabilità costruttiva¹⁶⁴». Questo concetto viene usato da lui usato per descrivere «le proprietà aerodinamiche dei cacciabombardieri che ottengono un decisivo vantaggio dal volare in condizioni sull'orlo del collasso¹⁶⁵». Steyerl paragona questa pratica dei cacciabombardieri, che dovrebbero cadere in una direzione predeterminata e precisa, alla tendenza degli stati nazione ad inserire di proposito, al proprio interno, delle zone nelle quali la loro autorità viene meno. Soltanto in territorio svizzero, ad esempio, si trovano duecentoquarantacinque depositi doganali aperti. Steyerl dunque si domanda: «Forse che questo e altri stati sono contenitori di diversi tipi di giurisdizioni che vengono applicate (o meglio, non vengono

¹⁵⁹ Hito Steyerl: *The City of Broken Windows*, cit., p. 38. Bakargiev riporta questo pensiero all'interno del saggio *Dimenticano la violenza dei loro gesti. Finestre, schermi e atti pittorici in un tempo inquieto*. Cfr. Alexander Koch, *Hito Steyerl. Left To Our Own Devices*, «Anti Utopias», <<https://anti-utopias.com/newswire/hito-steyerl-left-to-our-own-devices/>> (2015) [ultimo accesso 12 gennaio 2020].

¹⁶⁰ Ivi, p. 48.

¹⁶¹ Steyerl, *Duty Free Art*, cit., p. 79.

¹⁶² *Ibidem*.

¹⁶³ Cfr. Thomas Elsaesser, *Constructive Instability or The Life of Things as the Cinema's Afterlife*, <<http://www.thomaselsaesser.com/images/stories/pdf/elsaesser%20constructive%20instability.pdf>> (2008) [ultimo accesso 10 gennaio 2020].

¹⁶⁴ Steyerl, *Duty Free Art*, cit., p. 79.

¹⁶⁵ *Ibidem*.

applicate) in relazione alla ricchezza di grandi aziende o singoli individui? Questo tipo di stato diventa allora viatico di un'apolidia opportunistica?¹⁶⁶».

All'interno di *Duty Free Art*, introduce la sua argomentazione e le sue ricerche sui porti franchi servendosi nuovamente del termine *proxy*. Si riferisce, in questa circostanza, al ruolo che l'arte contemporanea ricopre attualmente. Secondo Steyerl, l'arte contemporanea agisce come una sorta di controfigura di cui si tende a servirsi per sopperire a quell'assenza di «un tempo ed uno spazio globali¹⁶⁷», che Peter Osborne aveva già denunciato in *Anywhere or Not at All. Philosophy of Contemporary Art*¹⁶⁸.

Il pensiero di Osborne è analizzato da Steyerl nel quinto capitolo di *Duty Free Art*, intitolato *Un sogno*¹⁶⁹. Da subito afferma: «Attenzione: questo è l'unico capitolo frutto di invenzione¹⁷⁰». Immaginando di riflettere su alcuni diagrammi di Osborne, mediante i quali viene descritta la genealogia dell'arte contemporanea, Steyerl nota qualcosa di particolare: la successione di cerchi concentrici raffigurata nel diagramma, se vista dall'alto, rappresenta un bersaglio. La genealogia dell'arte contemporanea di Osborne si trasforma in una sorta di mirino adibito a coprire il punto di impatto. Secondo Osborne, l'arte contemporanea agisce come una sorta di patina, interposta tra la realtà e ciò che viene effettivamente rappresentato, che offusca l'apparato sensoriale e le facoltà umane di ragionamento e impedisce una riflessione sufficientemente critica.

In conseguenza a ciò, per Steyerl si sviluppa un'illusione di realismo all'interno del quale lo spettatore si trova centrale ed assente dalla scena allo stesso tempo, come confinato all'interno di una rappresentazione che lo circonda a trecentosessanta gradi¹⁷¹, in «una forma di visione che lo isola dietro ai suoi occhiali VR¹⁷²». L'arte contemporanea, operando in qualità di *proxy*, «fa credere che tutto vada bene, mentre la gente annaspa sotto i colpi di politiche choc, campagne militari choc, reality show, tagli di corrente, tagli di tutti i tipi [...]

¹⁶⁶ Ivi, p. 80.

¹⁶⁷ Ivi, p. 78.

¹⁶⁸ Cfr. Peter Osborne, *Anywhere or Not at All. Philosophy of Contemporary Art*, Londra, Verso, 2013, p. 22. Steyerl riporta il pensiero di Osborne secondo il quale l'arte contemporanea esprime: «l'unità disarticolata del tempo presente [...]. Come concetto storico, il contemporaneo vuol dire quindi proiettare un'unità sulla totalità differenziale dei tempi delle vite umane».

¹⁶⁹ Steyerl, *Duty Free Art*, cit., pp. 85-87.

¹⁷⁰ Ivi, p. 85.

¹⁷¹ Steyerl ha dedicato a questa tematica una conferenza dal titolo *Bubble Vision*, tenuta il 7 ottobre 2017, presso la City Hall di Londra, nell'ambito della *Serpentine Marathon Guest, Ghost, Host: Machine*. Il podcast della conferenza è disponibile online <<https://www.serpentinegalleries.org/exhibitions-events/guest-ghost-host-machine-marathon>> (2017) [ultimo accesso 12 gennaio 2020].

¹⁷² *Hito Steyerl: The City of Broken Windows*, cit., p. 38.

provocando uno stato di choc e caos oppure di depressione iperattiva permanente¹⁷³». Steyerl immagina che lo stesso Osborne affermi: «Neanche tu sai cosa accade nelle segrete stanze del magazzino del porto franco, vero? Lascia che te lo dica: il tempo e lo spazio sono maciullati e rimpastati in tanti pezzetti come in un acceleratore di particelle impazzito, e il risultato è quella gabbia senza confini che oggi è chiamata arte contemporanea¹⁷⁴». L'arte contemporanea intesa come *proxy* diventa così:

un sostituto per i beni globalmente condivisi, il *proxy* con cui compensare l'assenza di qualsiasi terreno, temporalità o spazio comuni. Si definisce nella proliferazione di location e nella non assunzione di responsabilità. Agisce per mezzo di grandi operazioni immobiliari che riorganizzando lo spazio urbano trasformano le città di tutto il mondo. È anche uno spazio per le guerre civili che a dieci anni di distanza innescheranno dei boom nel mercato dell'arte grazie alla redistribuzione della ricchezza avvenuta con la guerra. Tiene banco sui server e grazie alle infrastrutture in fibra ottica e si manifesta ogni volta che il debito pubblico si trasforma per chissà quale alchimia in ricchezza privata. L'arte contemporanea prende vita quando si fa credere ai contribuenti di andare in aiuto di stati sovrani, mentre in realtà si sovvenzionano banche internazionali che vengono così ricompensate per aver convinto nazioni vulnerabili ad accettare un indebitamento ad alto rischio. Oppure quando questo o quel regime decide di aver bisogno di un bel lifting alla propria immagine pubblica. L'arte contemporanea crea anche nuovi spazi fisici che eludono la sovranità nazionale. Lasciatemi fare un esempio molto attuale: il porto franco per il deposito di opere d'arte¹⁷⁵.

Steyerl analizza quindi questi magazzini d'arte come un'area extraterritoriale, una zona franca che, un'altra teorica (e storica dell'architettura), Keller Easterling definisce «un'enclave di stoccaggio recintata¹⁷⁶», un esempio di *extrastatecraft*¹⁷⁷, ovvero una «capacità di governare che si esercita in un'eccezionalità ibrida sottratta alle leggi dello stato nazione¹⁷⁸».

Il porto franco si trasforma così in una «zona di transito permanente¹⁷⁹», cioè in un deposito di ricchezze accumulate in grado di fornire benefici ed opportunità simili a quelli offerti dalle compagnie *offshore*: riservatezza, discrezione, vantaggi fiscali e controlli non esattamente minuziosi di ciò che viene custodito e delle modalità mediante le quali avvengono le transazioni. Si potrebbe allora affermare che il porto franco è divenuto un equivalente fisico di un conto bancario *offshore*, completamente invisibile alle autorità fiscali, ai governi

¹⁷³ Steyerl, *Duty Free Art*, cit., p. 87.

¹⁷⁴ *Ibidem*.

¹⁷⁵ *Ivi*, p. 78.

¹⁷⁶ Cfr. Keller Easterling, *Extrastatecraft. The Power of Infrastructure Space*, Londra, Verso, 2014.

¹⁷⁷ Nel 2016 Hito Steyerl realizza *Extraspacecraft* (fig.15) una video-installazione a tre canali (finanziata da 9. Berlin Biennale für zeitgenössische Kunst) ispirata a *Extrastatecraft* di Keller Easterling.

¹⁷⁸ Steyerl, *Duty Free Art*, cit., p. 79.

¹⁷⁹ *Ibidem*.

stranieri o agli assicuratori di opere d'arte, in grado di fornire la possibilità di conservare con anonimato completo i propri beni senza dover pagare alcuna tassa.

Infatti, stoccare un'opera d'arte in un porto franco non significa esattamente esportarla, in termini legali, in quanto non sta propriamente entrando in un altro paese. Non si rende quindi necessario il pagamento di alcuna tassa e, soprattutto, nessuna legge è effettivamente infranta. Questo tipo di scappatoia fornisce non solo un incentivo, ma anche una possibilità concreta di aggirare la legge senza doverne pagare le conseguenze, rendendo estremamente difficoltoso far rispettare le leggi nazionali in un luogo in cui sono in vigore differenti giurisdizioni.

Alla luce di queste particolari caratteristiche, il porto franco di Ginevra, ha costituito un modello per la costruzione di altri porti franchi, un incoraggiamento a creare altri luoghi non soggetti a leggi nazionali: Monaco, Zurigo, Lussemburgo, Singapore, Pechino, Delaware¹⁸⁰ tra i tanti. Nel 2010 ha aperto il porto franco di Singapore, nei pressi dell'aeroporto di Changi; nel 2014 sono stati inaugurati quello di Lussemburgo e di Pechino. Quest'ultimo, chiamato Freeport of Culture, costituisce attualmente la più grande struttura per lo stoccaggio di opere d'arte al mondo, a pochi chilometri dalla zona aeroportuale (Beijing Capital International Airport).

Come afferma David Segal, in questi luoghi: «what you won't see on this tour, weirdly enough, is art. It is all behind dozens of locked doors up and down a series of featureless hallways. The only hint that you stand amid Monets, Rothkos and Warhols – or works by artists of their stature – is a number of discarded frames sitting near a large vault in the basement of one building¹⁸¹».

Rispetto al modello di Ginevra, che rispondeva primariamente alle caratteristiche di funzionalità e sicurezza, i porti franchi costruiti successivamente hanno iniziato ad assomigliare sempre di più a dei musei veri e propri, attraverso la realizzazione di spazi che coniugano sicurezza e stile. Ad esempio, il porto franco di Lussemburgo è stato ideato dall'Atelier d'Architecture 3BM3¹⁸², seguendo un progetto degli architetti Carmelo Stendardo e Bénédicte Montant, i quali hanno cercato di trasformare i limiti tecnici degli

¹⁸⁰ A proposito del *freeport* in Delaware, si veda G. Bowley, *Art Collectors Find Safe Harbor in Delaware's Tax Laws*, «New York Times», <<https://www.nytimes.com/2015/10/26/arts/design/art-collectors-find-safe-harbor-in-delawares-tax-laws.html?module=inline>> (2015).

¹⁸¹ Segal, *Swiss Freeports Are Home for a Growing Treasury of Art*, cit., s.i.p.

¹⁸² L'Atelier d'Architecture 3BM3 ha sviluppato i progetti anche del porto franco di Ginevra e di Singapore. I progetti dello studio sono visionabili online <<https://www.3bm3.ch/fr/book?type=projets#type=realisations>> [ultimo accesso 11 gennaio 2020].

spazi del deposito in qualità architettoniche. Gli spazi di Le Freeport vengono arricchiti da giochi volumetrici, da lucernari che rispondono alla mancanza di finestre, da pannelli appositamente studiati per evitare la dispersione del calore e per riflettere effetti cangianti che si modificano a seconda della luce e degli agenti atmosferici. L'Atelier d'Architecture 3BM3 ha collaborato, inoltre, con la designer americana Johanna Grawunder alla realizzazione degli spazi interni e con l'artista portoghese Vhils a un murale sulle pareti della sala principale (da lui firmato). Questa cooperazione riflette il desiderio di relazionarsi con il contesto attraverso un progetto che sottolinei lo stretto legame tra architettura, arte e design. Grawunder ha collaborato con l'Atelier sin dalle prime fasi di progettazione degli spazi del porto franco, spinta dal desiderio di ideare un'opera di *light design* che seguisse in maniera naturale le caratteristiche formali dell'edificio, non andando a costituire una semplice aggiunta al progetto finale quanto una parte integrante dell'edificio.

Anche il porto franco di Singapore, come afferma Steyerl attraverso le parole di Cris Prystay¹⁸³, è stato progettato unendo le competenze di archistar, ingegneri, esperti di sicurezza e designer:

L'ingresso, le sale espositive e i mobili sono firmati dai designer contemporanei Ron Arad e Johanna Grawunder. Una gigantesca, sinuosa scultura di Arad dal titolo *Cage sans frontières*, ovvero "gabbia senza confini", occupa l'intero ingresso. I quadri che ricoprono i muri in cemento a vista danno all'insieme l'aria di una galleria d'arte. Lungo i corridoi si susseguono stanze private e salottini blindati, bloccati da porte da sette tonnellate. Accanto all'ingresso, nei corridoi privati i collezionisti possono vedere o mettere in mostra per potenziali acquirenti gli oggetti d'arte con un'illuminazione non diversa da quella di un museo. È in programma un ampliamento che raddoppierà le dimensioni della struttura portandola a cinquantamila metri quadri. Il personale del porto franco va a prendere i collezionisti direttamente davanti all'aereo e li accompagna alla struttura sfrecciando in limousine, a ogni ora del giorno e della notte. Se il cliente porta con sé dei beni di valore, gli viene messa a disposizione una scorta armata¹⁸⁴.

Steyerl nota come il titolo dell'opera di Ron Arad contenga un duplice significato: infatti, non solo può suggerirci la presenza di una gabbia senza frontiere e quindi senza limiti, ma anche una sorta di prigione senza confini e diffusa oramai ovunque. Si potrebbero formulare anche altre domande: sono i porti franchi a costituire una sorta di gabbia? Oppure sono le persone che non hanno accesso a questo tipo di ricchezze e di privilegi ad essere bloccate al suo interno?

¹⁸³ Cfr. Cris Prystay, *Singapore Bling*, «The Wall Street Journal» <<https://www.wsj.com/articles/SB10001424052748703691804575255551995870746>> (2010) [ultimo accesso 12 gennaio 2020].

¹⁸⁴ Steyerl, *Duty Free Art*, cit., p. 81.

Il porto franco rappresenta quindi: «una struttura extra statale in cui l'arte si ritira per poi rifluire all'esterno attraverso le crepe della sovranità nazionale e istituire una propria rete logistica. In questa prigione obliqua si applicano ancora delle regole anche se è difficile dire esattamente quali siano, per chi e che cosa valgano e fino a che modo siano fatte valere¹⁸⁵». Inoltre, secondo Steyerl, queste regole sembrano avere un valore inversamente proporzionale a quello dei beni in questione:

Ma questa prigione non è solo uno strumento realizzato in un luogo specifico in uno spazio tridimensionale; è anche fondamentalemente una megastruttura dove si accumulano operazioni giuridiche, logistiche, economiche, basate su dati, è una catasta di piattaforme che mediano tra cloud e utenti attraverso leggi statali, protocolli di comunicazione, standard aziendali ecc., che interagiscono non solo attraverso le connessioni in fibra ottica ma anche tramite le rotte aeree¹⁸⁶.

Il porto franco di Lussemburgo è stato in più occasioni oggetto di indagini¹⁸⁷ e critiche nel corso degli ultimi anni. Il 5 febbraio 2018 un gruppo di parlamentari europei hanno visitato, su invito di Robert Goebbels, presidente de Le Freeport ed ex deputato europeo, la struttura del porto franco di Lussemburgo, a seguito di una relazione parlamentare su riciclaggio di denaro, evasione ed elusione fiscale che aveva sollevato non pochi dubbi sulla mancanza di trasparenza e sulle attrattive offerte dai porti franchi che presentano, a tutti gli effetti, soluzioni di stoccaggio *offshore*. I parlamentari che hanno visitato il porto franco, tra cui Ana Gomes¹⁸⁸ ed Evelyn Regner¹⁸⁹, rappresentavano alcuni dei membri dell'ex commissione PANA¹⁹⁰, formata nel giugno 2016 in seguito alle rivelazioni dei Panama Papers, con l'intento di esaminare le accuse di violazione, di amministrazione non

¹⁸⁵ *Ibidem*.

¹⁸⁶ Ivi, p. 82.

¹⁸⁷ Nel gennaio del 2019 Wolf Klinz, eurodeputato tedesco, ha scritto a Jean-Claude Juncker, presidente della Commissione Europea, esortandolo a prendere provvedimenti contro l'amministrazione poco trasparente dei porti franchi, in particolar modo riferendosi a Le Freeport, che offre una possibilità sempre più concreta di commettere reati finanziari nell'UE. Il direttore del porto franco, Robert Goebbels, ha tuttavia contestato queste accuse affermando che la gestione de Le Freeport era completamente sotto controllo e in linea con le normative UE in materia di controlli finanziari. Inoltre, Goebbels, ha dichiarato che la politica del porto franco risponde più alle esigenze di chi intende ridurre i premi assicurativi piuttosto di chi intendere evadere il fisco.

¹⁸⁸ Parte delle comunicazioni intercorse tra Ana Gomes, Evelyn Regner e il presidente Robert Goebbels sono disponibili online <<https://www.anagomes.eu/PublicDocs/af3f9a82-acdb-4219-aa49-8bf74ae9ba69.pdf>> (2018) [ultimo accesso 13 gennaio 2020].

¹⁸⁹ Sulla questione intercorsa tra i parlamentari Ana Gomes, Evelyn Regner e il presidente de Le Freeport Robert Goebbels si veda H. Brenton, *Freeport visit fails to assuage MEPs' concerns. MEP Ana Gomes vows to raise further questions with Luxembourg customs authorities*, «Luxembourg Times», <<https://luxtimes.lu/luxembourg/32715-freeport-visit-fails-to-assuage-meps-concerns>> (2018) [ultimo accesso 13 gennaio 2020].

¹⁹⁰ Per informazioni dettagliate sull'inchiesta e sulla commissione PANA si veda <<https://www.europarl.europa.eu/portal/en>> [ultimo accesso 13 gennaio 2020].

trasparente, di riciclaggio, evasione e frode fiscale e istituire nuove misure di monitoraggio e sorveglianza. La problematica legata all'opacità dei *freeport* consiste nel fatto che, come affermato da Goebbels, i porti franchi concedono i propri spazi a società che a loro volta li affittano a clienti che desiderano stoccare i propri beni all'interno dei depositi. Di conseguenza, Le Freeport, come altri porti franchi, rimangono all'oscuro di ciò che avviene all'interno dei bunker di massima sicurezza.

Cosa può accadere quando uno dei clienti del porto franco si trova ad essere, allo stesso tempo, in possesso di una quota del porto franco? Questa situazione riguarda il caso dell'imprenditore svizzero Yves Bouvier, proprietario, fino al 2017, della società Natural Le Coultre, compagnia che gestisce i principali porti franchi al mondo, poi ceduta al francese André Chenue¹⁹¹. La *shipping company* di proprietà di Chenue è riuscita a battere numerosi concorrenti statunitensi e ad acquisire la società svizzera, con oltre centocinquanta anni di storia, per una somma che, secondo alcuni rapporti, non è mai stata divulgata.

Il padre di Bouvier aveva acquistato Natural Le Coultre nel 1982; nel 1997 il figlio Yves, dopo aver rilevato l'attività paterna, aveva iniziato a focalizzare la propria attenzione sulla gestione di opere d'arte anziché, come era avvenuto fino a quel momento, su merci come derrate alimentari o macchinari industriali. Successivamente, la società Natural Le Coultre, oltre a detenere circa 20.000 metri quadri dello spazio totale del porto franco di Ginevra, è riuscita ad esportare il modello anche in Lussemburgo, a Monaco e Singapore: alla luce del suo operato, Yves Bouvier ha iniziato ad essere soprannominato «the freeport king¹⁹²».

Negli ultimi anni, alcuni scandali che hanno coinvolto Bouvier hanno portato alla decisione di vendere la società Natural Le Coultre al francese André Chenue. Infatti, nel 2015, Bouvier è stato arrestato con l'accusa di frode e riciclaggio di denaro. Le indagini sono attualmente ancora in corso.

La vicenda che coinvolge Bouvier ha inizio nel 2003, quando lo svizzero entra in contatto con il miliardario russo Dmitry Rybolovlev. Grazie all'aiuto di Bouvier, il magnate russo riesce in circa dieci anni a collezionare una serie di opere dal valore inestimabile: Leonardo da Vinci, Modigliani, Gauguin, Rodin, Renoir, Picasso, Rothko e molti altri.

¹⁹¹ A proposito della vendita di Yves Bouvier ad André Chenue si vedano A. Shaw, *Swiss freeport king Yves Bouvier sells art storage company Natural Le Coultre*, «The Art Newspaper», <<https://www.theartnewspaper.com/news/swiss-freeport-king-yves-bouvier-sells-art-storage-company-natural-le-coultre>> (2017) [ultimo accesso 14 gennaio 2020]; G. Bowley, *Yves Bouvier Sells His Geneva-based Art Storage Company*, «The New York Times», <<https://www.nytimes.com/2017/10/27/arts/yves-bouvier-sells-his-geneva-based-art-storage-company.html>> (2017) [ultimo accesso 14 gennaio 2020].

¹⁹² Shaw, *Swiss Freeport King*, cit., s.i.p.

Tra le opere entrate in possesso del collezionista russo è compreso anche il *Salvator Mundi*¹⁹³ di Leonardo, opera ritenuta perduta fino al suo ritrovamento nel 2005. Dopo molti anni di collaborazione, nel 2015 Bouvier viene dunque denunciato da Rybolovlev di aver incassato enormi profitti sulle transazioni che aveva conseguito, con l'accusa di aver lucrato sulle vendite aumentando i costi di commissione e facendogli pagare, per ogni transazione, circa il doppio di quanto avrebbe effettivamente dovuto.

Lo Swiss Federal Office (Controllo Federale delle Finanze)¹⁹⁴ ha pubblicato un report che ha fortemente aggravato le perplessità riguardo la gestione poco trasparente dei *freeport*, l'irregolarità nella compilazione degli inventari, l'assenza di tracciabilità delle merci e gli errori frequenti nelle pratiche di contabilità. Reperire informazioni sui beni contenuti all'interno delle mura del porto franco è di solito particolarmente difficile. La polizia deve oltretutto relazionarsi con un luogo 'extraterritoriale': la zona franca si trova effettivamente nel loro territorio, ma è in realtà al di fuori della loro giurisdizione. Questi luoghi diventano quindi veri e propri paradisi fiscali non solo per mercanti d'arte, collezionisti, investitori, ma anche per chi intende nascondere il proprio denaro all'interno di questi bunker di massima sicurezza.

Rispetto ad altri paesi che si sono dotati di simili porti franchi, la Svizzera è in grado di garantire una stabilità economica notevole, grazie alla propria moneta, il franco svizzero, e ad una situazione politica stabile. Il porto franco assume quindi un ruolo centrale nella situazione economica: gestisce transazioni, flussi di denaro e di benessere, confluiti in beni di inestimabile valore, che giungono o lasciano Ginevra senza lasciare traccia.

Come afferma Steyerl: «Non è da escludere che in questi spostamenti non siano nemmeno mai tolte dagli imballaggi. Si muovono da una stanza del magazzino alla successiva senza neanche essere viste. Ferme nelle loro casse, viaggiano fuori dai territori nazionali con solo un minimo di tracciamento e registrazione, come i sovversivi, le droghe, i prodotti finanziari

¹⁹³ Il caso del *Salvator Mundi* di Leonardo costituisce forse l'esempio più rilevante della frode di cui è stato accusato Bouvier. Nel 2013 il dipinto venne venduto per un totale di 128,7 milioni di dollari, con un margine di profitto di 45 milioni rispetto a quanto Bouvier l'aveva pagato in una vendita privata mediata da Sotheby's. Per informazioni più dettagliate si vedano K. Rapoza, *Billionaire Dmitry Rybolovlev's Lawsuit With Art Dealer Yves Bouvier Puts Sotheby's In Crosshairs*, «Forbes», <<https://www.forbes.com/sites/kenrapoza/2019/08/08/billionaire-dmitry-rybolovlevs-lawsuit-with-art-dealer-yves-bouvier-puts-sothebys-in-crosshairs/#322e432359e1>> (2019) [ultimo accesso 14 gennaio 2020]; G. Bowley, W.K. Rashbaum, *Sotheby's Tries to Block Suit Over a Leonardo Sold and Resold at a Big Markup*, «The New York Times», <https://www.nytimes.com/2016/11/28/arts/design/sothebys-tries-to-block-suit-over-a-leonardo-sold-and-resold-at-a-big-markup.html?_r=0> (2016) [ultimo accesso 14 gennaio 2020].

¹⁹⁴ Si veda <<https://www.efk.admin.ch/en/>> [ultimo accesso 15 gennaio 2020].

derivati e altri presunti strumenti di investimento. Per quanto ne sappiamo, le grandi casse potrebbero anche essere vuote¹⁹⁵».

Gli episodi di cronaca che hanno coinvolto la figura di Bouvier hanno interessato l'informazione globale, mettendo in luce quanto le attività ed il sistema dei *freeport* siano simbolici nonché fondamentali per comprendere il mondo dell'arte attuale. Molte sono state le riflessioni riguardo alla considerevole attenzione rivolta da investitori, collezionisti e commercianti d'arte per questa tendenza a stoccare e conservare oggetti di valore all'interno di simili depositi.

Heidenreich ha motivato la tendenza di collezionisti ed investitori a prediligere simili soluzioni nel voler optare per la liquidità¹⁹⁶, sempre più misurata in azioni piuttosto che in flussi. Questo crescente interesse è motivato anche dalle trasformazioni subite dal mercato dell'arte, successivamente alla crisi immobiliare del 2008, la quale non solo ha provocato un cambiamento fondamentale nella politica economica, ma ha anche contribuito a trasformare le opere d'arte in beni il cui valore è soggetto ad aumenti e diminuzioni, parallelamente al valore di beni quali case o terreni. Heidenreich, infatti, afferma in merito:

As yields fall, any asset with claims on rent—a piece of land, a house, a highway or other infrastructure—rises in value relative to nonproductive assets. The point is not the rent-seeking; the point is the rising price of rent-producing assets relative to other, historically higher-ceiling investments. With yields closing in on zero, these valuations can rise to infinity: as returns of any kind become rarer and rarer, even a limited return becomes relatively more and more valuable, even if the return on an asset is limited. After the housing crisis, as interest rates went down to zero—and recently, below zero—even the demand for unproductive assets increased, so long as they were risk-free. This is why works of art have been so powerfully affected by the general rise in asset prices. Although works of art do not pay rent, they are nevertheless a kind of real estate, titles to a piece of a limited body—no matter what, there are only so many Picassos. And this makes them safe places to put money. Being exhibited, being shipped here and there, being viewed by people—all of this is considered risk. It's costly. It's useless, and it's potentially damaging. Those works of art better stay in

¹⁹⁵ Steyerl, *Duty Free Art*, cit., p. 82.

¹⁹⁶ Steyerl realizza nel 2014 *Liquidity Inc.* (fig.16) un video HD a canale singolo, in occasione della Biennale di Montreal. Carolyn Christov-Bakargiev, all'interno del saggio contenuto in *Hito Steyerl: The City of Broken Windows* (p. 39), riporta la descrizione dell'ICA (Institute of Contemporary Art di Boston) dell'opera di Steyerl: «Concentrandosi sull'era digitale come epoca di “modernità liquida” l'opera prende le mosse dalla storia di Jacob Wood, un ex analista finanziario che perse il lavoro durante la recessione economica del 2008 e decise di trasformare la sua passione per le arti marziali miste in una carriera. Steyerl segue il motto dell'attore e maestro di arti marziali Bruce Lee che raccomandava di essere informe come l'acqua, tramutando la liquidità in un concetto abbastanza fluida da poter significare tutto, dal tempo all'acqua come risorsa materiale alla circolazione di informazioni e beni. proiettato su uno schermo a due lati di fronte ad una sorta di rampa ondulata, l'opera è una affascinante parabola della crisi economica e della cultura contemporanea, allo stesso tempo giocosa e struggente». Per informazioni più dettagliate sull'installazione esposta presso l'ICA si veda <<https://www.icaboston.org/exhibitions/hito-steyerl-liquidity-inc>> [ultimo accesso 15 gennaio 2020].

their wooden coffins in a freeport! And so, post–securitization crisis, the freeports grow in number and in size. Art is more valuable out of sight, stabilizing value-as-such. As Steyerl has it: "The freeport contains multiple contradictions: it is a zone of terminal impermanence; it is also a zone of legalized extralegality maintained by nation-states trying to emulate failed states as closely as possible by selectively losing control". In freeportism, the contradiction between the work of art as an asset and its existence as a work of art is installed permanently. Like the gold in the Swiss banks near the Geneva Freeport, the strange—and limited—visual qualities of art make it too significant to be seen. Freeportism is the institutional location of a perpetual disruption in the value process. It is an effort to harness the energy generated by an endless crisis of representation by creating a permanent liquid hoard, an alchemical anti-museum art-bank which captures and hides art as a way of propping up and stabilizing the mode of representation more generally¹⁹⁷.

Dipendenti da simili meccanismi, le opere d'arte, benché conservate al sicuro in depositi che forniscono loro elevati standard di sicurezza e climatizzazione, vengono completamente sottratte dalla circolazione e dalla fruizione: nessuno, a parte i responsabili della zona franca ed i clienti del *freeport*, può vedere gli oggetti d'arte che sono custoditi al suo interno. Inoltre, non è possibile accedere, per motivi di privacy, alla documentazione relativa alle opere e nemmeno ai nominativi dei loro proprietari. Il porto franco è a tutti gli effetti l'opposto di una galleria d'arte: infatti, mentre all'interno di quest'ultima l'arte è a disposizione di tutti, sia per la fruizione sia per la vendita, il porto franco invece nega completamente queste possibilità, segnando l'accesso a un mondo e a un contesto estremamente privilegiato e privatizzato. Le trattative che riguardano quadri, sculture e altri beni preziosi rimangono private ed è impossibile conoscerne i dettagli.

Alla luce di queste riflessioni si potrebbero formulare due principali domande, riprendendo le parole di Steyerl: «Come e dove si può mettere in mostra l'arte per il pubblico in uno spazio fisico e tridimensionale, senza mettere in pericolo gli autori e tenendo in considerazione le sconvolgenti evoluzioni spaziali?¹⁹⁸». Oppure: «Che forma potrebbe prendere un nuovo modello di museo pubblico e come si rivoluzionerebbe l'idea stessa di 'pubblico' in questo processo di rielaborazione concettuale?¹⁹⁹»

¹⁹⁷ Heidenreich, *Freeportism as Style and Ideology*, cit., s.i.p. Nel testo Heidenreich inserisce un Rimando allo studio di Eileen Kinsella, *Gagosian Says Freeport King Yves Bouvier's Activities Pose 'Terrible Conflict of Interest'*, <<https://news.artnet.com/market/gagosian-comments-bouvier-rybolovlev-335165>> (2015) [ultimo accesso 15 gennaio 2020].

¹⁹⁸ Steyerl, *Duty Free Art*, cit., p. 93.

¹⁹⁹ *Ibidem*.

2.3. *Duty Free Art*: un'arte realmente esente da obblighi?

Nel saggio intitolato *Un carrarmato sul piedistallo*²⁰⁰, sempre all'interno del volume *Duty Free Art*, Steyerl narra l'episodio che ha visto protagonista un carrarmato sovietico da combattimento (denominato IS3 come omaggio a Iosif Stalin), il quale, dopo essere stato posizionato su un piedistallo come monumento alla seconda guerra mondiale, era stato riconvertito e utilizzato nuovamente in battaglia da un gruppo di separatisti filorusi a Kostjantynivka, nell'Ucraina orientale.

Questo avvenimento viene utilizzato da Steyerl come punto di partenza per riflettere su come debbano essere ripensati i ruoli delle istituzioni artistiche, in un'epoca «definita da una guerra civile planetaria, dall'aumento delle diseguaglianze e dalla diffusione di tecnologie digitali coperte da brevetto²⁰¹». L'artista si domanda se il carrarmato, rimesso nuovamente in funzione, fosse stato posizionato sul piedistallo solo momentaneamente, trovando una sorta di deposito temporaneo, a cui seguono altri interrogativi:

Il museo è un garage? Un arsenale? Il piedistallo di un monumento è una base militare? I ruoli delle istituzioni hanno ormai confini nebulosi, che vanno dal fomentare gli utenti per scatenare piogge di tweet alla prospettiva della 'neurocuratela', cioè l'idea che i quadri sorvegliano i visitatori attraverso il riconoscimento facciale e il tracciamento dello sguardo, al fine di verificare se un'opera riscuote sufficiente gradimento o se qualcuno si comporta in modo sospetto²⁰².

Talvolta, le ipotesi formulate da Steyerl possono sembrare più lontane dalla realtà di quanto sia effettivamente possibile riscontrare. Ad esempio, nel testo pubblicato per «e-flux» nel febbraio del 2016²⁰³, ipotizza la prospettiva della «neurocuratela²⁰⁴». Poco tempo dopo, per la precisione nel 2017, Jonas Eltes²⁰⁵ e Lukas Valiauga²⁰⁶, due esperti di design

²⁰⁰ Ivi, pp. 11-17.

²⁰¹ Ivi, p. 11.

²⁰² *Ibidem*.

²⁰³ La versione originale del testo, in lingua inglese, è stata pubblicata sulla rivista «e-flux» Journal #70 nel febbraio 2016, con il titolo *A Tank on a Pedstal: Museum in an Age of Planetary Civil War*, <<https://www.e-flux.com/journal/70/60543/a-tank-on-a-pedestal-museums-in-an-age-of-planetary-civil-war/>> (2016) [ultimo accesso 15 gennaio 2020]. Il testo viene scritto da Steyerl su invito di Pip Laurenson per la conferenza *Media in Transition* tenutasi dal 18 al 20 novembre 2015 presso la Tate Modern di Londra e solo successivamente pubblicato sulla rivista «e-flux» nel 2016.

²⁰⁴ Steyerl, *Duty Free Art*, cit., p. 11.

²⁰⁵ Jonas Eltes nasce a Kungsbacka in Svezia nel 1993. Per maggiori informazioni si veda <<https://jonaselt.es/>> [ultimo accesso 15 gennaio 2020].

²⁰⁶ Lukas Valiauga nasce a Vilnius in Lituania nel 1991. L'opera, *The Impressionist*, (120x160) è costituita da un software di riconoscimento facciale, intelligenza artificiale, visione artificiale e software di aggregazione del valore. Per maggiori informazioni si veda <<https://www.valiaugalukas.lt/the-impressionist>> [ultimo accesso 15 gennaio 2020].

computazionale e interattivo, realizzano un'opera dal titolo *The Impressionist*. L'opera si presenta come un dipinto che riproduce, sulla sua superficie, il colore più popolare del 2017, il Pantone *Greenery*. Posizionato a lato dell'opera, si trova un sistema di riconoscimento facciale che propone un modo speculativo per stabilire il valore del dipinto in base alle interazioni dei visitatori. Infatti, il prezzo dell'opera non viene stabilito fino al momento della sua vendita: esso sarà direttamente proporzionale al gradimento che ha riscontrato durante il periodo di esposizione al pubblico. Eltes e Valiauga, proponendosi di studiare attraverso l'*interaction design* le complesse relazioni tra persone, tecnologia, cultura e vita quotidiana, affermano:

Rather than an artistic style of painting, in today's context, impression is a measurement by which audience is measured for its engagement to a digital content. Technology enabled tracking for how people interact with the content is how digital and increasingly physical institutions plan, measure and value everything from a cat video to an exhibition space. Using technology such as facial recognition, painting adopts this emerging definition for 'impression' and proposes a speculative way of valuing art by its popularity and audience's engagement with it. Value of this painting depends on factors such as for how long or at what time in a day visitors look at it. The question is, could this idea of 'digital impressionism' translate into, add and nurture cultural values or would it be a next step towards absurd monetisation of everything?²⁰⁷.

La prospettiva della 'neurocuratela' non è quindi una realtà così lontana da ciò che viene attualmente proposto dal mondo dell'arte contemporanea.

L'episodio del carrarmato sovietico, trasformato da monumento storico in strumento di combattimento, introduce un'ulteriore riflessione: è possibile stabilire una connessione tra arte e campo di battaglia? Esiste una relazione tra musei e guerre civili planetarie? All'interno di un simile contesto artistico, «in cui la proiezione è produzione²⁰⁸», quale può o deve essere il compito del museo? Le connessioni ipotizzate da Steyerl trovano, nuovamente, riscontri nell'epoca attuale.

Nel 2013 Steyerl tiene una *lecture* intitolata *Is the Museum a Battlefield?*²⁰⁹ durante la quale illustra quanto il museo sia attualmente uno degli ambienti sociali che ospita maggiormente lo scontro tra dominio politico e dominio economico. Steyerl rivolge fin da subito la domanda che costituisce il titolo del suo intervento: il museo è un luogo di battaglia?

²⁰⁷ La descrizione dell'opera *The Impressionist* è stata tratta dal sito web di Lukas Valiauga. Si veda <https://www.valiaugalukas.lt/the-impressionist> [ultimo accesso 15 gennaio 2020].

²⁰⁸ Steyerl, *Duty Free Art*, cit., p. 12.

²⁰⁹ Si veda a tal proposito la documentazione della *lecture*, tenutasi il 13 settembre 2013, durante la 13° Biennale di Istanbul, dal titolo *Is the Museum a Battlefield?* (fig.17). Video digitale HD a due canali, sonoro, 39'53''. Il video è disponibile sul sito <<https://vimeo.com/76011774>> (2013) [ultimo accesso 15 gennaio 2020].

Secondo lei, benché in molti abbiano associato il museo ad un luogo simile ad una torre d'avorio, completamente isolato dalla realtà sociale, le istituzioni culturali intrattengono in realtà legami molto solidi con il contesto all'interno del quale sono inserite. Infatti, nel corso della *lecture*, l'artista arriva a dimostrare quanto museo e campo di battaglia non solo siano collegati tra loro, ma corrano anche il rischio di divenire un unico luogo, quasi interscambiabile.

Nel 1998, Andrea Wolf²¹⁰, amica d'infanzia di Steyerl, nonché combattente del partito PKK (Partito dei Lavoratori del Kurdistan), viene uccisa in territorio turco. Non essendo l'episodio mai stato indagato ufficialmente, Steyerl decise di recarsi a Van, in Turchia, insieme ad alcuni collaboratori per scoprire le circostanze della morte dell'amica, riuscendo infine a trovare il luogo dove, probabilmente, si era verificata la sua esecuzione.

Analizzando l'origine di uno dei proiettili trovati sul terreno turco, Steyerl risalì ad un'azienda statunitense denominata Lockheed Martin Corporation, specializzata nella produzione di armi. La Lockheed Martin non solo era uno dei principali sponsor della tredicesima Biennale di Istanbul, la stessa edizione che aveva richiesto a Steyerl la *lecture*, proprio in quello stesso momento, ma anche uno dei sostenitori più attivi dell'Art Institute of Chicago, dove si trovavano esposte, anche alcune sue opere: in particolare, due film documentari (*Essayfilme*) in cui veniva narrata la storia di Wolf: *November* (2004) e *Lovely Andrea* (2007).

Di conseguenza, cercando di scoprire l'origine del proiettile che aveva ucciso Andrea Wolf, Steyerl si ritrovò a riguardare la propria opera. Per poi domandarsi: è stata lei a sparare il proiettile che ha trovato sul campo di battaglia turco? I proiettili, piuttosto che seguire una traiettoria rettilinea, sembrano muoversi circolarmente: dal campo di battaglia fino al museo, per poi tornare, nuovamente, al campo di battaglia. Nessuno può controllarli afferma Steyerl e, con ironia, si domanda: tranne forse «Angelina Jolie in a movie called *Wanted?*²¹¹».

Steyerl scoprì inoltre che l'azienda Lockheed Martin ha un quartier generale a Berlino, progettato dall'archistar Frank Gehry, il quale, utilizzando il medesimo software grazie al quale erano stati realizzati i *cobra helicopters*, ha conferito alla struttura la forma di un missile. L'artista si domanda se il missile possa dunque essere, allo stesso tempo, sia un'arma letale sia un'affascinante struttura, sempre più simile alla lobby di un museo, progettata da un celebre architetto, ma in realtà sede di una delle più importanti imprese specializzate nel

²¹⁰ Steyerl aveva precedentemente raccontato la storia di Andrea Wolf in occasione di due *Essayfilme* (in tedesco) o *essayfilms* (in inglese) intitolati *November* (2004) e *Lovely Andrea* (2007).

²¹¹ Steyerl, *Is the Museum a Battlefield?*, cit., s.i.p.

settore della difesa. Fino a che punto, proseguendo le indagini, si potrebbero trovare collegamenti tra biennali internazionali ed esposizioni d'arte e sponsorizzazioni provenienti da simili aziende?

Per *May You Live in Interesting Times*, 58. Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia, Steyerl ha realizzato un'installazione intitolata *Leonardo's Submarine*²¹² (fig.18-19), esposta ai Giardini della Biennale. È ispirata a un progetto di Leonardo del 1515: un sottomarino che avrebbe permesso a Venezia di difendersi dagli attacchi ottomani. Il progetto rimase per molto tempo sconosciuto in quanto Leonardo, temendo i risvolti potenzialmente catastrofici della sua invenzione, rese i codici che lo contenevano completamente illeggibili. Partendo da questa narrazione, la video-installazione propone una discussione tra un'intelligenza artificiale (IA) e il pubblico attraverso svariate tematiche quali guerra, pace, tecnologia e potere, durante la quale i visitatori, a bordo del sottomarino di Leonardo, possono ammirare i corsi d'acqua e i palazzi veneziani.

Successivamente, l'IA racconta che Finmeccanica, principale azienda italiana produttrice di armi, ha cambiato nel 2017 il suo nome in Leonardo S.p.A., in onore dell'artista fiorentino. Finmeccanica, tuttavia, ha fornito alla Turchia i missili per bombardare la città siriana di Afrin, nel 2018. Ecco che il collegamento tra arte, museo, guerra e armamenti è sempre più sottile e soprattutto evidente.

In un simile contesto qual è il ruolo del museo? Come deve rapportarsi allo sconvolgimento sociale, politico ed economico contemporaneo? Come devono essere ripensate le istituzioni culturali e come devono adattarsi le modalità di fruizione dell'arte?

Tornando al saggio di Steyerl *Un carrarmato sul piedistallo*, troviamo un altro elemento che ci permette di ipotizzare un ripensamento delle istituzioni artistiche: la trama di un film di Alfonso Cuarón, intitolato *I figli degli uomini*. La pellicola illustra uno scenario postapocalittico che vede la Gran Bretagna sconvolta da guerre e distruzioni: le opere d'arte, portate in salvo dai rischi del conflitto, si trovano tutte custodite all'interno della Turbine Hall della Tate Modern: la nuova sede del ministero delle arti. Steyerl si domanda: l'ipotesi di Cuarón, di un luogo che metta al sicuro l'arte, ritirandola completamente dalla circolazione, potrebbe fornire un modello al quale ispirarsi per il ripensamento delle

²¹² *May You Live in Interesting Times. Biennale Arte 2019*, catalogo della mostra, a cura di Ralph Rugoff (Venezia, La Biennale di Venezia, 11 maggio – 24 novembre 2019), Treviso, Graficart, 2019. *Leonardo's Submarine* (2019): video-installazione, ambiente. Video in HD e a tre canali, colore, suono, 9'90". Ambiente: 3 schermi curvi composti da pannelli LED.

istituzioni artistiche? La soluzione a cui aspirare, in un'epoca sconvolta da aziende produttrici di armi che sponsorizzano biennali internazionali, prospettive di neurocuratela e musei-campi di battaglia, implica necessariamente una privatizzazione dell'arte? L'idea di «un'arca delle arti²¹³» è la sola ed unica possibilità contemplabile? Le opere d'arte devono rimanere al sicuro tra le mura dei porti franchi, indubbiamente conservate secondo elevati standard di sicurezza, ma non più accessibili e fruibili? Steyerl commenta:

Mentre la biennale internazionale era la forma d'arte attiva che corrispondeva all'idea di globalizzazione del tardo Novecento, lo stoccaggio *duty free* e i bunker di massima sicurezza a prova di bomba sono il suo equivalente nell'era della stasis globale e dei confini ridefiniti dalla NATO tramite recinzioni pop up. Ma questo non è un esito scontato né inevitabile²¹⁴.

Il termine *stasis* è qui ripreso da uno scritto di Giorgio Agamben intitolato *Stasis. La guerra civile come paradigma politico*²¹⁵. Il termine *stasis* può avere due significati: può indicare la guerra civile combattuta tra concittadini all'interno di una stessa comunità politica, ma anche una situazione di immutabilità. La peculiarità di questa espressione consiste dunque nella sua poliedrica applicazione in contesti dinamici, oppure in circostanze piuttosto stabili. Secondo Agamben, nell'epoca attuale, si rende necessario un ragionamento ed uno studio filosofico del concetto di crisi e di conflitto civile: infatti, non si deve cedere al tentativo di gestire²¹⁶ e cercare di risolvere questi scontri, senza prima averli compresi in maniera adeguata e attraverso una ricerca filosofica consapevole.

Agamben illustra due espressioni di una simile tendenza, per avvalorare la sua tesi: il contesto politico e storico della Grecia classica e il pensiero filosofico e politico di Thomas Hobbes. Secondo l'autore, questi due esempi illustrano «le due facce di uno stesso paradigma politico, che si manifesta da una parte nell'affermazione della necessità della guerra civile e, dall'altra, nella necessità della sua esclusione²¹⁷».

Steyerl, attraverso le parole di Agamben, riflette quanto i conflitti che coinvolgono l'epoca attuale siano sempre più «impantanati in una *stasis*²¹⁸», che delinea una guerra civile senza fine, senza risoluzione, eternamente prolungata: «Il conflitto non serve per forzare la

²¹³ Steyerl, *Duty Free Art*, cit., p. 13.

²¹⁴ Ivi, p. 14.

²¹⁵ Cfr. Giorgio Agamben, *Stasis. La guerra civile come paradigma politico. Homo sacer, II,2*, Torino, Bollati Boringhieri, 2015.

²¹⁶ Agamben, *Stasis*, cit., p. 11. Agamben esplicita il rischio di ricorrere ad attività «della gestione, della manipolazione e dell'internazionalizzazione dei conflitti interni», in qualità di mere iniziative regolative, previo uno studio adeguato e ragionato.

²¹⁷ Ivi, p. 12.

²¹⁸ Steyerl, *Duty Free Art*, cit., p. 12.

soluzione di una discordia, ma è un mezzo per perpetuarla. L'obiettivo è una crisi stagnante²¹⁹». La guerra civile non deve trovare risoluzione in quanto, più è prolungata nel tempo, più è in grado di costituire una fonte di profitto: «l'instabilità è una miniera d'oro inesauribile²²⁰». La sua analisi prosegue con queste parole:

La *stasis* accade nella perpetua osmosi tra la sfera privata e quella pubblica. È un meccanismo molto utile per una redistribuzione unilaterale delle risorse: ciò che era pubblico viene privatizzato con la violenza, mentre ostilità che erano private diventano il nuovo spirito collettivo. L'attuale versione della *stasis* si svolge in un'epoca in cui si combatte una guerra non convenzionale con strumenti d'avanguardia. I conflitti contemporanei si combattono con UBERmilizie, eserciti di bot al soldo delle banche e droni giocattolo finanziati con Kickstarter. I belligeranti indossano divise casual e vari accessori da sport estremi mentre si coordinano con i reporter di *Vice* via Whatsapp. Pipeline e 3G sono le armi di un mosaico di conflitti per procura che si trascinano in vari teatri di guerra senza mai trovare uno sbocco. L'attuale permaguerra si consuma reinscenando battaglie storiche (nel caso ucraino, ciò accade su entrambi i fronti), con attori che si possono a buon diritto definire i mimics della vita reale. La *stasis* è il tempo che si ripiega su sé stesso, in un contesto di guerre e privatizzazioni permanenti. Il museo lascia filtrare il passato nel presente e la storia si corrode sensibilmente e si corrompe²²¹.

Il museo, secondo Steyerl, non deve correre il rischio di divenire uno strumento attraverso il quale prolungare la *stasis*, come era avvenuto per il carrarmato, posizionato solo temporaneamente su un piedistallo che aveva funto da deposito momentaneo, e poi rimesso nuovamente in funzione e mandato in battaglia. Al contrario, il museo deve rendere inutilizzabile il carrarmato, come era stato fatto per i cannoni riempiti di cemento; solo in questo modo la storia può esistere, perché rende possibile il domani: «il futuro arriva solo se la storia non occupa né invade il presente²²²». Di conseguenza, l'obiettivo del museo è qualcosa di inerente al futuro piuttosto che al passato: secondo Steyerl, l'obiettivo della conservazione «non è tanto preservare il passato quanto creare il futuro dello spazio pubblico, il futuro dell'arte e il futuro in quanto tale²²³».

Per questo motivo Steyerl cita la pellicola *I figli degli uomini*. Lo scenario postapocalittico proposto da Cuarón implica un ritiro delle opere d'arte dalla circolazione e quindi l'impossibilità della creazione di un contesto all'interno del quale l'arte possa essere fruita. Dal momento che «l'arte non è tale se non la si può vedere. E se non è arte non c'è alcun

²¹⁹ *Ibidem*.

²²⁰ *Ibidem*. Nelle note al testo Steyerl aggiunge: «Anche se, naturalmente, le guerre civili causano soprattutto l'impoverimento delle persone che non vogliono o non sono in grado di militarizzare le proprie forme di organizzazione».

²²¹ *Ivi*, p. 13.

²²² *Ivi*, p. 16.

²²³ *Ivi*, p. 17.

motivo di conservarla²²⁴», la privatizzazione e la mancanza di accessibilità che le strutture dei porti franchi contribuiscono a creare sono inevitabilmente una tendenza che va contrastata:

Più che l'opera in sé, a essere minacciata dalla reazione che le istituzioni oppongono alla guerra civile (che sia privatizzazione o iperprotezione) è la sua accessibilità. È la presenza del pubblico, in una certa misura, che fa dell'arte ciò che è, originando così l'imperativo a conservarla. Di qui la contraddizione: l'arte richiede visibilità per essere ciò che è, eppure questa visibilità è proprio l'aspetto che viene compromesso dallo sforzo di conservazione o privatizzazione²²⁵.

Steyerl affronta la problematica del ripensamento delle istituzioni artistiche anche in altre occasioni: nel saggio *Politics of Art: Contemporary Art and the Transition to Post-Democracy*²²⁶ si domanda ad esempio quale possa essere la funzione dell'arte, all'interno di un contesto definito dalle dinamiche del «capitalismo dei disastri²²⁷»:

Contemporary art is no unworldly discipline nestled away in some remote ivory tower. On the contrary, it is squarely placed in the neoliberal thick of things. We cannot dissociate the hype around contemporary art from the shock policies used to defibrillate slowing economies. Such hype embodies the affective dimension of global economies tied to ponzi schemes, credit addiction, and bygone bull markets. Contemporary art is a brand name without a brand, ready to be slapped onto almost anything, a quick face-lift touting the new creative imperative for places in need of an extreme makeover, the suspense of gambling combined with the stern pleasures of upper-class boarding school education, a licensed playground for a world confused and collapsed by dizzying deregulation. If contemporary art is the answer, the question is: How can capitalism be made more beautiful? But contemporary art is not only about beauty. It is also about function. What is the function of art within disaster capitalism?²²⁸

Se l'obiettivo del museo, come si è evinto dal saggio *Un carrarmato sul piedistallo*, deve essere quello di predisporre le basi per la conservazione della fruibilità e dell'accessibilità dell'arte, come potrebbero essere ripensate le istituzioni alla luce della situazione che Steyerl delinea così lucidamente? All'interno del saggio *Duty Free Art*, si possono trovare altre risposte.

Il primo capitolo del libro si intitola *Il museo nazionale*. In queste pagine Steyerl analizza il progetto della first lady siriana Asmā' al-Assad, di perseguire il rafforzamento dell'identità nazionale, della cultura e della promozione dello sviluppo socioeconomico del paese

²²⁴ Ivi, p. 15.

²²⁵ *Ibidem*.

²²⁶ H. Steyerl, *Politics of Art: Contemporary Art and the Transition to Post-Democracy*, «e-flux» Journal #21, <<https://www.e-flux.com/journal/21/67696/politics-of-art-contemporary-art-and-the-transition-to-post-democracy/>> (2010) [ultimo accesso 15 gennaio 2020].

²²⁷ *Ibidem*. Il concetto di «disaster capitalism» utilizzato da Steyerl può essere tradotto con 'capitalismo dei disastri'.

²²⁸ *Ibidem*.

attraverso la costruzione di una rete di musei. Il progetto, presentato dalla fondazione diretta da Asmā' al-Assad, non solo presentava partner illustri quali il Musée du Louvre, ma anche il Guggenheim di Bilbao come modello per il rinnovamento che si stava tentando di mettere in atto. Tuttavia, in seguito a manifestazioni e disordini civili, non solo venne interrotto il progetto per la realizzazione del museo nazionale, ma venne anche cancellata la conferenza internazionale, durante la quale sarebbe stato svelato il nome dell'architetto che avrebbe ideato gli spazi museali.

Il secondo capitolo si intitola *Mai Più*²²⁹, come la mostra che avrebbe dovuto essere allestita alla galleria d'arte municipale di Diyarbakir, in Turchia. Anche in questo caso una situazione decisamente critica ha interrotto un tentativo di apportare cultura e arte ad un paese afflitto dalla guerra. Infatti, in seguito alle azioni militari di Daesh, lo Stato Islamico dell'Iraq e del Levante, il museo civico di Diyarbakir interrompe le esposizioni programmate per aprire le proprie porte e trasformarsi in un campo che accolga i profughi ed i rifugiati.

L'episodio del progetto di Asmā' al-Assad e della galleria di Diyarbakir vengono utilizzati da Steyerl come esempio da contrapporre alla struttura del porto franco: se nel caso dei *freeport* le opere d'arte vengono sottratte dalla circolazione, nel caso del museo municipale turco, invece, si assiste ad una trasformazione di un luogo di cultura in un luogo di riparo per persone in fuga da paesi distrutti da guerre e conflitti.

Steyerl, alla luce di queste riflessioni, cerca quindi di trovare una risposta alle domande: «Come e dove si può mettere in mostra l'arte per il pubblico in uno spazio fisico tridimensionale, senza mettere in pericolo gli autori e tenendo in considerazione le sconvolgenti evoluzioni spaziali e temporali espresse da questi due esempi?²³⁰». E ancora: «Che forma potrebbe prendere un nuovo modello di museo pubblico e come si rivoluzionerebbe l'idea stessa di 'pubblico' in questo processo di rielaborazione concettuale?²³¹».

L'artista cerca una risposta a queste domande proprio attraverso l'idea di una *duty free art*, di cui esamina implicazioni e caratteristiche. Essa si propone come un'arte che non implichi alcun obbligo o dovere di incarnare determinati valori o di trasmettere determinate conoscenze. Per questo motivo, secondo Steyerl, il modello della *duty free art* si oppone al modello culturale dello stato nazione.

All'inizio del saggio, analizza il pensiero di Benedict Anderson secondo cui, per costruire

²²⁹ Steyerl, *Duty Free Art*, cit., pp. 75-77.

²³⁰ Ivi, p. 93.

²³¹ *Ibidem*.

una nazione, sarebbero necessari «un capitalismo a stampa e un museo che narri la storia e progetti l'identità nazionale²³²». Attualmente questi presupposti non sono più necessari: infatti, non solo si rende possibile la costruzione di più di un'istituzione o museo all'interno di uno stesso territorio o nazione, ma il capitalismo a stampa è stato ora sostituito da quello alimentato dai media e dai *big data*. Inoltre, Steyerl afferma che, dal momento che le nazioni consentono una riorganizzazione del tempo e dello spazio, si rende necessaria anche una riorganizzazione degli spazi museali. Secondo lei, la *duty free art* dovrebbe offrire un notevole vantaggio rispetto al modello dello stato nazione di Anderson, contenuto nel suo stesso nome: non deve avere alcun obbligo. Tuttavia, effettivamente, ciò non accade. Scrive a tal proposito:

In questo quadro, l'arte autonoma potrebbe cercare di interpretare l'autonomia politica come un esperimento per costruire alternative a un modello di stato nazione che continua da un lato a proclamare la cultura nazionale e dall'altro a praticare l'«instabilità costruttiva», includendo all'interno di queste entità nazionali quartieri residenziali ad accesso controllato per milionari, molto simili a versioni in miniatura di stati falliti²³³.

L'arte, all'interno dei porti franchi, si trova ad essere solo esente da tassazione, non esente da obblighi o dal dovere di essere una risorsa.

²³² Ivi, p. 75.

²³³ Ivi, p. 94.

3. ARTE, DENARO E POTERE

3.1. L'ipotesi di un'arte come forma di valuta alternativa

Nel 2012 David Joselit pubblica *After Art*²³⁴, un volume che offre non solo molteplici spunti di riflessione, ma anche validi strumenti per analizzare il sistema dell'arte contemporanea nell'attuale mondo globalizzato. Infatti, come si è visto, il mondo dell'arte sta subendo profonde trasformazioni; Joselit ne descrive caratteristiche e peculiarità, in un'era in cui le pressioni della tecnologia digitale sono sempre più considerevoli e le immagini sempre più riformattate, diffuse e vittime di un'accelerazione enfatizzata dalla globalizzazione. *After Art* si allontana dall'approccio tradizionale, secondo il quale si analizzavano principalmente l'intento e le modalità di produzione degli artisti, per indagare, invece, cosa accade alle immagini all'interno delle 'reti' che ne permettono la circolazione. Lo studio di Joselit, viene così recensito:

Instead of proselytizing individual or even original artworks, Joselit champions images that are constantly reproduced and remediated by artists and architects such as Tania Bruguera, Ai Weiwei, Sherrie Levine, Matthew Barney, Le Corbusier, and Rem Koolhaas. In many respects a sequel to Joselit's 2007 book, *Feedback: Television Against Democracy*, the collection of essays at hand was developed out of a series of three lectures entitled *States of Form* delivered at the Institute of Fine Arts at New York University in 2010. *After Art* is fast-paced and deploys numerous theoretical concepts in rapid succession to convincingly articulate Joselit's main argument: images produce power by circulating like currency²³⁵.

Da subito, Joselit afferma quanto la rapidità e l'estensione della circolazione delle immagini sia, attualmente, alla sua massima espansione. Le immagini, viaggiando in simili condizioni, possono sembrare libere. Tuttavia, ben presto si comprende quanto esse siano portatrici di un peso e di un prezzo specifico²³⁶: infatti, a tutti gli effetti, le immagini costantemente in viaggio, si sono trasformate in una forma di valuta alternativa. Joselit riporta l'affermazione del collezionista americano Donald Rubell il quale, commentando la ripresa del mercato dell'arte alla prestigiosa fiera internazionale Art Basel nel 2010 (dopo la crisi economica del

²³⁴ Joselit, *After Art*, cit.

²³⁵ L. Garcia, *Review of After Art by David Joselit (Princeton)*, «Lateral» 6 (1), <<https://csalateral.org/reviews/after-art-joselit-garcia/>> (2017) [ultimo accesso 16 gennaio 2020].

²³⁶ Joselit, *After Art*, cit., p. 1.

2008-2009), dichiarò: «People are now realizing that art is an international currency²³⁷». Effettivamente, consultando *The Art Basel and UBS Global Art Market Report*²³⁸, si nota che il mercato dell'arte nel 2010 era in forte ripresa, avendo raggiunto un valore complessivo di \$57,025 (una crescita notevole se si considerano i \$39,511 conseguiti nel 2009, anno successivo alla crisi del 2008 e quindi soggetto ad un drastico calo del fatturato registrato dal mercato dell'arte). Dal 2008 ad oggi, a più di dieci anni di distanza, il volume delle vendite è cresciuto del 9%. Questi dati sono disponibili annualmente grazie ad un report redatto per conto di Art Basel e UBS. Il prospetto attinente alle transazioni e alle vendite conseguite nel 2019 sarà consultabile a partire dai primi mesi del 2020, periodo di fine stesura e discussione di questa tesi. Al momento, il report più recente è quello relativo al 2018, pubblicato nel marzo del 2019 dall'economista, nonché fondatrice di Art Economics, Clare McAndrew.

Secondo quanto riportato, il mercato totale dell'arte nel 2018 è arrivato a oltrepassare i 67,4 miliardi di dollari, con un fatturato globale che supera del 6% quello inerente al 2017. Nonostante la crescita riscontrata tra il 2017 e il 2018 (dai \$63,683 del 2017 ai \$67,360 del 2018) sia leggermente inferiore rispetto a quella registrata tra il 2016 e il 2017 (dai \$56,948 del 2016 ai \$63,683 del 2017), si può comunque sottolineare, per il secondo anno consecutivo, una crescita positiva²³⁹. Alla luce di questi dati, si comprende maggiormente come, nel corso degli ultimi anni, l'arte abbia iniziato a costituire una possibilità sempre più concreta per un investimento profittevole²⁴⁰.

Joselit, infatti, partendo dall'affermazione di Rubel, mette in luce come le immagini, circolando sempre più velocemente, abbiano iniziato a produrre potere e a essere, di conseguenza, sempre più assimilabili al concetto di valuta. Prendendo in esame il termine inglese *currency*, si comprende maggiormente la correlazione, proposta da Joselit, tra valuta e circolazione delle immagini nell'attuale sistema artistico: infatti, *currency* può significare,

²³⁷ *Ibidem*. Cfr. Carol Vogel, *The Buzz in Basel: Art, Alive and Well and Selling Briskly*, «The New York Times» <<https://www.nytimes.com/2010/06/18/arts/design/18vogel.html>> (2010) [ultimo accesso 16 gennaio 2020].

²³⁸ I dati sono disponibili sul sito <<https://www.artbasel.com/stories/art-market-report>> [ultimo accesso 16 gennaio 2020].

²³⁹ C. McAndrew, *The Art Market 2019. An Art Basel & UBS Report*, <<https://www.artbasel.com/about/initiatives/the-art-market>> (2019) [ultimo accesso 16 gennaio 2020].

²⁴⁰ A proposito dell'investimento nel settore dell'arte si vedano A. Vettese, *Investire in Arte*, Milano, Il Sole 24 Ore Libri, 1991; K. Lisbonne, B. Zürker, *Arte Contemporanea: costo o investimento? Una prospettiva europea*, Monza, Johan & Levi Editore, 2009; Thompson, *Lo squalo da 12 milioni di dollari*, cit., pp. 334-353.

allo stesso tempo, sia ‘valuta’ sia ‘diffusione’. Di conseguenza, se le immagini sono una nuova forma di valuta alternativa, secondo il critico americano, i nuovi musei, progettati da architetti quali Frank Gehry, Renzo Piano, Jacques Herzog e Pierre de Meuron, funzionano sempre più «as the art world’s central banks²⁴¹». Infatti:

In a time of economic instability, precipitated by worldwide financial failures since 2008, people now see art as an international currency. Art is a fungible hedge. Its value (at least the value of art sold at fairs like Art Basel, in prestigious auction houses, and at blue-chip galleries throughout the world) must cross borders as easily as the dollar, the euro, the yen, and the renminbi. By definition, a currency moves freely (though not without a price). It is an instrument invented to transfer value easily and efficiently and now, with the aid of computers, almost instantaneously²⁴².

Se l’arte attualmente circola tanto facilmente quanto il dollaro, l’euro o altre valute simili, il denaro stampato, invece, tende ad essere sempre più obsoleto e «required only for a fraction of transactions²⁴³».

In *Where Is the Money?*²⁴⁴, articolo pubblicato sulla rivista «Spike Art Magazine²⁴⁵», Kolja Reichert, ha esplorato le conseguenze di questa perdita di valore delle valute tradizionali. Il critico tedesco, si domanda: è possibile pensare all’arte come a una nuova forma di denaro? Per quale motivo la società attuale sembra maggiormente preoccupata per gli sconvolgimenti subiti dal sistema dell’arte contemporanea, piuttosto che per le trasformazioni che riguardano il denaro, ed il suo utilizzo, un mezzo di scambio che, secondo lo scrittore, è estremamente civile ma sembra non funzionare più²⁴⁶?

Many people are anxious that the growing class divide in the art world and the succession of record-breaking prices paid for contemporary art endanger the belief system supporting it. But why is nobody worried about money itself? Isn’t what happens at an auction that money celebrates its freedom, its release from the burden of being a means of comparison? Is art the new money? On a currency that lives from the bank of the gaze, into which we all make payments²⁴⁷.

²⁴¹ Joselit, *After Art*, cit., p. 1.

²⁴² *Ibidem*.

²⁴³ *Ibidem*.

²⁴⁴ K. Reichert, *Where Is the Money?*, «Spike Magazine» #40, <<https://www.spikeartmagazine.com/en/articles/where-money>> (2014) [ultimo accesso 16 gennaio 2020].

²⁴⁵ Spike Art Magazine ha collaborato in più occasioni con Steyerl. Ad esempio, nel 2014 per *Roundtable: History in a Time of Hypercirculation. With Hito Steyerl, DIS and Susanne von Falkenhausen*, incontro tenutosi presso Spike Berlin. Il testo della conferenza è stato pubblicato su «Spike Magazine» #42 ed è disponibile per la consultazione online <<https://www.spikeartmagazine.com/en/articles/roundtable-history-time-hypercirculation>> [ultimo accesso 16 gennaio 2020].

²⁴⁶ Reichert, *Where Is the Money?*, cit., s.i.p.

²⁴⁷ *Ibidem*.

Reichert individua una tendenza, registrata nel comportamento di molti protagonisti del settore dell'arte, specialmente da parte delle case d'asta, a voler rassicurare il proprio pubblico sostenendo che i prezzi delle opere e delle transazioni possono anche aumentare, ma il loro valore non è da considerarsi a rischio, in quanto l'arte è un investimento sicuro. Questa modalità retorica, secondo Reichert, rispecchia un sistema di credenze piuttosto vacillante «that has to be shored up by investments of confidence, in the form of proclamations that art is safe (and thus also its prices). The difference is that auction houses are neither pension schemes nor central banks. Instead, they are unregulated marketplaces that inflate prices, but cannot print their own wares. The artists are the still the ones who do that²⁴⁸».

Reichert riporta le affermazioni del presidente di Christie's, Brett Gorvy, in seguito alle vendite dell'autunno del 2013: «this isn't a bubble, it's the beginning of something new²⁴⁹»; così come quelle di Steven Murphy, un collega di Gorvy, secondo il quale: «more people than ever before want to connect with art, and the growth in this audience globally makes the few, individual, true masterpieces available more valuable than ever before²⁵⁰».

Attenendosi all'analisi proposta da Murphy, Reichert osserva che i prezzi delle opere sarebbero stabili e direttamente proporzionali al numero delle impressioni o «hits²⁵¹», come direbbe Joselit, che l'opera d'arte è in grado di riscuotere interagendo con i propri spettatori. Il pubblico contribuirebbe così a far salire i prezzi delle opere e parteciperebbe al sistema dell'arte in maniera piuttosto attiva:

Yet when a Bacon triptych sold for \$142 million last autumn and a similar one made only half that amount this spring, or when somebody pays a million for the work of a young artist such as Alex Israel, then the money itself is clearly not of so much consequence. When just eighty-five individuals control as much wealth as the poorest half of the global population put together, as Oxfam pointed out in January, then in the longer term money does not function as a means of comparison and an instrument of social participation as it once did at least in some societies since Fordism. Is money, understood as information, as an abstract mediator, still a key currency? Or is it a free-floating monetary spectre with no connection to production and the exchange of goods – a law unto itself, autonomous in a way that art has never been? Does it now look to art to give it a backstop and make it count? And hasn't the incomprehensibility of the sums exchanged at art auctions long since replaced the incomprehensibility of art itself? I don't know what money means anymore, said art investor Asher Edelman, as he walked out of the room before the end of Christie's evening auction in May²⁵².

²⁴⁸ *Ibidem.*

²⁴⁹ *Ibidem.*

²⁵⁰ *Ibidem.*

²⁵¹ *Ibidem.*

²⁵² *Ibidem.*

Secondo Reichert, l'arte non solo sta diventando una valuta, più forte dell'oro e del coltan²⁵³, ma si sta anche trasformando in un vero e proprio sostituto del denaro stampato. Reichert delinea così le trasformazioni registrate dal mondo dell'arte: artisti e musicisti di fama internazionale che cercano riconoscimento nel mondo dell'arte, miliardari che investono in musei privati progettati da archistar e, infine, curatori di gallerie e istituzioni culturali che ricercano, spasmodicamente, nuovi artisti emergenti, secondo modalità molto simili a quelle con cui «once investors sought sources of tea, rubber or gold²⁵⁴». Reichert si domanda: è forse questa la novità di cui parlava Gorvy? Quell'inizio di un qualcosa di nuovo, si riferisce forse alla prospettiva, sempre più realistica, dell'arte come nuova forma di valuta alternativa? Tuttavia, questa ipotesi comporta non poche complessità: infatti, come osserva ancora Reichert, stabilire i prezzi in un sistema come quello dell'arte, non è affatto una questione semplice.

Recentemente, essi hanno iniziato a divenire sempre più indipendenti dalle modalità attraverso le quali venivano determinati un tempo, ovvero, attraverso valutazioni fatte prevalentemente da musei, riviste e curatori affermati. Questa tendenza può essere individuata come una delle conseguenze di alcuni fenomeni quali la crescente concentrazione di ricchezza in mani private, la globalizzazione del mercato dell'arte e, infine, la circolazione sempre più accelerata delle opere d'arte data dai media. Secondo Reichert, queste trasformazioni hanno fatto sì che il denaro non sia più un metro di valutazione:

Ultimately, this means that money is no longer the yardstick; it has become a performer, whose record-breaking accomplishments are measured in art. Why did Christie's waive the seller's commission on the sale of Jeff Koons' *Balloon Dog* from Peter Brant's collection? Because the spectacle of the transaction was worth more than the money. And because the currency underpinning everything here is not money; nor is it merely art, and most certainly no longer critical appraisal or art-historical significance. Instead, what counts is the number of views or hits. Attracting attention is the foundation of social recognition. And over many centuries art has proved its trading power in that respect²⁵⁵.

L'immagine, secondo Joselit, può essere associata all'idea di valuta alternativa, proprio in virtù del potere di cui si fa portatrice e che riesce a veicolare, nonché della sua capacità insista di attirare attenzione e di divenire un mezzo di scambio. Infatti, il concetto di valuta

²⁵³ Con il termine coltan ci si riferisce, per contrazione, ad un minerale composto da columbite e tantalite. Questa materia, assai ricercata, viene utilizzata per realizzare condensatori di piccole dimensioni (indispensabili per la produzione di telefoni cellulari ed automobili).

²⁵⁴ Reichert, *Where Is the Money?*, cit., s.i.p.

²⁵⁵ *Ibidem*.

non si riferisce per lui solamente allo scambio, ma anche alle correnti e ai flussi di dati all'interno dei mercati finanziari. Ancora una volta, prendendo in esame i termini in lingua inglese, l'analogia tra valuta, arte e dati digitali risulta più evidente: la parola valuta, infatti, viene tradotta da *currency*, che, tuttavia, rimanda immediatamente alla parola *current* (corrente). Reichert commenta:

Joselit's concept of currency refers not only to exchange, but also to currents, in analogy with the data streams in financial markets. Just as digital data are capable of transporting a wide array of media content, so too, according to Joselit, is art a universal carrier that can create links within a system of circulation between entirely disparate objects, people, and subject matter. He attempts to escape the grip of economics by framing art as a cultural currency rather than a monetised currency, emphasizing its potential as an ambassador within a global diplomacy. The museums designed all over the world by leading architects are, for Joselit, the central banks of cultural wealth²⁵⁶.

Joselit definisce le valute come degli «universal translator²⁵⁷», in grado di assegnare un valore ad ogni tipo di bene, a livello universale, sia che si tratti di merci, sia che si tratti di servizi. Alla luce di questa definizione, secondo il critico americano, a partire dal 1990, iniziò a diffondersi un altro tipo di *universal translator*, ovvero la tecnologia digitale, in grado di assumere un notevole rilievo, grazie alla capacità di tradurre qualsiasi suono, immagine o testo in una sequenza numerica. A partire da quel momento, l'arte contemporanea, così come l'architettura, si sarebbero trasformate nel prodotto dato dall'intersezione tra questi due ripetitori universali (valuta e tecnologia digitale), in grado, da una parte, di stabilire il valore, dall'altra di specificarne la forma. Tuttavia, Joselit si domanda: «How can we describe the aesthetics of a currency like art?²⁵⁸».

Per trovare una risposta pensa innanzitutto che sia necessario rivedere il concetto di medium²⁵⁹ e di postmedium. Il suo obiettivo è ampliare la definizione di arte, in modo tale da includere, al suo interno, anche le configurazioni più eterogenee del termine, ponendo le basi per un modello di oggettività che l'artista francese Pierre Huyghe «has called “a dynamic chain that passes through different formats”²⁶⁰» e che, ancora secondo Joselit, si

²⁵⁶ *Ibidem*.

²⁵⁷ Joselit, *After Art*, cit., p. 2.

²⁵⁸ *Ibidem*.

²⁵⁹ Si vedano M. McLuhan, Q. Fiore, *Il medium è il messaggio. Un inventario di effetti*, Milano, Feltrinelli, 1968; M. McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, Milano, Garzanti, 1976. Ne *Gli strumenti del comunicare* si può trovare una lucida distinzione, effettuata dallo scrittore, tra 'media caldi' e 'media freddi'. La spiegazione teorica fornita da McLuhan, benché anticipata in maniera piuttosto visionaria nei decenni precedenti da alcuni studiosi, in particolare Walter Benjamin e Siegfried Kracauer, divenne un punto fondamentale per lo sviluppo delle problematiche connesse all'alta e alla bassa risoluzione.

²⁶⁰ Joselit, *After Art*, cit., p. 2.

potrebbe espandere alla totalità delle immagini contemporanee. Termini come *medium* e *postmedium* non sono strumenti adatti a descrivere una categoria così ibrida come quella dell'arte come forma di valuta alternativa. Alla luce di queste considerazioni, «we may take a lesson from late capitalist business practices in which virtually anything, from trash to home mortgages, may be monetized—in other words exchanged on an international market in an abstracted representational form²⁶¹».

L'arte, come affermato da Rubell, nel momento in cui si è trasformata in una valuta, è divenuta oggetto di monetizzazione. Per questo motivo, nelle pagine di *After Art* si trova un'efficace analisi del potere di cui sono state investite le immagini, in seguito ad una loro accresciuta commercializzazione.

Innanzitutto, in considerazione della principale caratteristica della quale si fanno portatrici le valute, ossia la capacità di costituire uno strumento di scambio, ciò che si propone di indagare Joselit consiste nel esplorare quale tipo di valuta l'arte possa rappresentare e, in seguito, comprendere le dinamiche di circolazione che essa è in grado di veicolare. Joselit riscontra due posizioni predominanti nell'epoca contemporanea, per quanto riguarda le dinamiche di circolazione dell'arte: la prima, in linea con le politiche seguite da fiere internazionali quali Art Basel o dai musei più rinomati, propone una fiducia «in the free neoliberal circulation of images where open markets render art (as well as other streams of images ranging from television to tweeting) as a form of currency²⁶²».

La seconda, invece, assimilabile ad un'attitudine definita fondamentalista, «posits that art and architecture are rooted to a specific place²⁶³». Secondo questa posizione, qualsiasi tipo di artefatto della cultura visuale apparterebbe ad un posto specifico, ovvero il suo luogo d'origine.

Un tipico episodio assimilabile alla tendenza fondamentalista, secondo Joselit, è costituito dalla vicenda delle sculture del Partenone, vendute al British Museum nel 1816, dopo essere state rimosse dall'Acropoli da Thomas Bruce, VII Conte di Elgin. Queste sculture, secondo l'approccio fondamentalista, dovrebbero fare ritorno al Museo dell'Acropoli di Atene, aperto nel 2008 e progettato dall'architetto svizzero Bernard Tschumi.

Considerando queste due opposte visioni, ci si potrebbe chiedere: le immagini, similmente alle valute, dovrebbero viaggiare liberamente e quindi spostarsi laddove le porta il mercato, oppure la loro circolazione dovrebbe essere ridimensionata, tenendo in considerazione i

²⁶¹ Ivi, p. 3.

²⁶² *Ibidem*.

²⁶³ *Ibidem*.

valori e l'identità culturali di cui questi artefatti si fanno portatori?

Secondo Joselit, il dibattito che riguarda il rimpatrio dei beni culturali, che hanno lasciato il loro luogo d'origine, implica, necessariamente, tre paradigmi di circolazione culturale: «the migrant, the native, and the documented object, each of which possess its own relationship to a site of origin, its own form of value, and its own particular legal status in terms that recall one of the most charged political issues of our time²⁶⁴». Il primo paradigma, ovvero quello che illustra il modello del *migrant object*, riguarda i beni che possono avere una provenienza ambigua che è stata, successivamente, legittimata grazie al passaggio attraverso una serie di soggetti: gallerie, collezionisti o musei. Il suo valore culturale risiede nel suo potere estetico ma, a tutti gli effetti, «it is owned as a commodity – and the sovereign authority of property rights may be used to mask its illegitimate provenance²⁶⁵».

Quello che Joselit definisce *the native object*, si riferisce, invece, ad un oggetto che appartiene ad un luogo specifico: il suo valore principale risiede nel legame che esso intrattiene con il posto dove è custodito, alla luce della sua specifica identità culturale. Infine, *the documented object*, si relaziona con «its original site or find spot (which is technically known as a provenience) has been properly studied to produce an informational or *documentary value*. Even if such objects are removed from their place of origin and acquired by a distant collection, the knowledge derived from them – and thereafter represented by them – remains part of the cultural commons²⁶⁶». Queste riflessioni, a proposito dei tre differenti paradigmi di circolazione culturale, sono necessarie per comprendere ciò che, successivamente, Joselit afferma a proposito dell'arte come forma di valuta:

Images might become forms of currency that do not conform to the *monetary* (like many forms of communication). Because they emerge in an information era where documentation is virtually inherent in the production of art, contemporary artworks typically belong to the category of documented objects. The question of art's circulation, or its *currency* – whether migrant, native, or documented – is thus intricately tied to different understandings of its site specificity²⁶⁷.

Inserendo all'interno della sua analisi il concetto di *site specificity*, lo storico dell'arte americano non può non fare riferimento a Walter Benjamin, il quale, tra le pagine del celebre

²⁶⁴ Ivi, p. 9.

²⁶⁵ *Ibidem*.

²⁶⁶ Ivi, p. 11.

²⁶⁷ Ivi, pp. 12-13.

L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica, fu tra i primi a sostenere l'inevitabile appartenenza di un'opera ad un luogo, infatti:

Indeed, in his famous essay *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility* the dialectic I have identified between the native and the neoliberal is already encoded. (Perhaps that is why his influential theorization of art's site specificity in terms of *aura* is cited as compulsively today as it was when it entered the Anglo-American canon of the postmodern 1980s). But Benjamin's essay can hardly account for the revolutions in image production and circulation initiated by media like television, the Internet, and mobile phones since its publication in the mid-1930s. His brilliant analysis has become a roadblock²⁶⁸.

Tuttavia, secondo Joselit, benché non esista attualmente uno studio più efficace di quello di Benjamin, che ci consenta di analizzare adeguatamente l'arte del nostro tempo, non si può più indugiare nostalgicamente «in Benjamin's despair at the loss of aura²⁶⁹». L'aura di cui parla Benjamin è il risultato, e la conseguenza, della sua stretta connessione con il luogo di origine e con il suo essere *site specific*. Infatti, secondo Benjamin, l'opera d'arte, grazie all'aura che possiede, diviene un testimone autorevole del tempo e dell'ambiente all'interno del quale è inserita. Tuttavia, rispetto a ciò che era stato teorizzato da Benjamin, la situazione attuale del panorama artistico si è molto modificata: infatti, le immagini sono fatte confluire in una rete sempre più fitta rete di connessioni, che permette loro di circolare liberamente, ma che, allo stesso tempo, contribuisce a modificarne il formato e la capacità di essere *site specific*, «which means that instead of witnessing history, they constitute its very currency²⁷⁰». Secondo Benjamin, come viene riportato tra le pagine di *After Art*, la riproduzione meccanica rappresenta una perdita assoluta, il peggior destino che si può ipotizzare per un contenuto culturale e, infine, il principio insito nel concetto stesso di *commodification*.

Ad oggi, siamo circondati non solo da mercificazione ma anche da un perenne stato di saturazione e dall'ansia «of being everywhere ad once, rather than belonging to a single place. Instead of a radiating nimbus of authenticity and authority underwritten by site specificity, we have the value of saturation, of being everywhere at once. In place of aura, there is buzz²⁷¹». Dal momento che, nell'epoca attuale, la distinzione effettuata tra neoliberalismo e fondamentalismo è resa decisamente più complessa dalla proliferazione di

²⁶⁸ Ivi, p. 13.

²⁶⁹ *Ibidem*.

²⁷⁰ Ivi, p. 15.

²⁷¹ Ivi, p. 16.

musei internazionali, che funzionano sempre più come banche centrali, Joselit assume un atteggiamento critico. Scrive infatti:

I have argued that the former privileges the unlimited mobility of works of art while the latter is rooted in the conviction that works of art should remain in their place of origin. But the neoliberal position has its own form of conservatism verging on fundamentalism: the collection and conservation of works of art in museums, which replace the individual artwork's natural habitat by establishing cosmopolitan cultural centers—or central banks—to house them. This is the type of capital accumulation that museums speculate on through organizing national and international traveling exhibitions, globalizing their collections (as in the satellites of the Guggenheim Museum, the Louvre, and the Hermitage), and deriving significant profits from their holdings by reproducing them in souvenirs, publications, and authorized reproductions in museum stores. This is a currency of art that, as in hedge funds in the metropolitan West, has been hoarded and leveraged to benefit the few. I am advocating that we think more democratically about image circulation—that we begin to consider what a redistribution of image wealth might look like, and that we use the currency of art for purposes other than financial profit²⁷².

Si comprende come la soluzione a cui giunge Joselit consista nella teorizzazione di un'arte come valuta in senso culturale, piuttosto che in senso monetario. Infatti, il notevole potenziale delle immagini risiede sia nella loro capacità di veicolare informazioni, contenuti multimediali e dati, ma anche nella loro insita abilità di trasformarsi «in a universal carrier that can create links within a system of circulation between entirely disparate objects, people, and subject matter²⁷³». Come merce ed esperienza al contempo, l'arte è:

the paradigmatic object of globalization—it occupies the vanguard in an economy hungry for authenticity. Art establishes a special kind of currency exchange where cultural difference is assessed and traded like yen, renminbi, euros, and dollars. But art is never fully monetized. While there may no longer be an avant-garde on the model of the early twentieth century, neither is there a neo-avant-garde that simply repeats gestures of the early twentieth century. Images are not aimed at creating utopias; they have a diplomatic portfolio (and sometimes, as in embassies, they operate as infiltrators, as spies, as Trojan horses). In place of the avant-garde we have both monetized and nonmonetized forms of currency exchange. This is the *power* of connectivity under the Epistemology of Search²⁷⁴.

After Art viene menzionato da Steyerl, tra le pagine di *Duty Free Art*, per l'attenta analisi compiuta da Joselit dell'idea di arte come valuta, ma, commenta l'artista, «in un diverso momento storico, ovvero la fase della grande espansione della globalizzazione neoliberista. Ora, al crepuscolo di questa fase, l'arte come valuta sembra essersi addirittura rafforzata²⁷⁵». Che cosa intende Steyerl affermando che l'epoca della globalizzazione neoliberista sta

²⁷² Ivi, p. 23.

²⁷³ Reichert, *Where Is the Money?*, cit., s.i.p.

²⁷⁴ Joselit, *After Art*, cit., p. 84.

²⁷⁵ Steyerl, *Duty Free Art*, cit., p. 206.

andando, oramai, concludendosi? L'artista chiarisce questa affermazione in un passaggio successivo: «La critica è una festa dei troll; la crisi viene mercificata in forma di intrattenimento. Sembra che l'epoca della globalizzazione neoliberista sia esaurita e che siamo entrati in un periodo all'insegna della contrazione, frammentazione e autocrazia²⁷⁶». Steyerl, partendo dalle analisi di Joselit, nelle pagine di *Duty Free Art*, analizza il concetto di arte come forma di valuta alternativa, nell'epoca attuale. Infatti, nel saggio *Se non avete pane, mangiatevi l'arte! L'arte contemporanea e i fascismi derivati*, l'artista pone, sin da subito, alcune domande: «L'arte è una valuta? [...] Forse che la pittura in argento è diventata un sostituto del lingotto d'oro? Come siamo arrivati a questo punto?²⁷⁷».

Secondo Steyerl, molti protagonisti del sistema dell'arte contemporanea risponderebbero in maniera affermativa. Ad esempio, l'investitore Stefan Simchowicz aveva commentato la situazione post Brexit²⁷⁸ con queste parole: «L'arte continuerà efficacemente la sua funzione strutturale come valuta alternativa che protegge dai rischi dell'inflazione e della svalutazione monetaria²⁷⁹». La figura di Simchowicz è alquanto complessa e controversa da delineare: da alcuni è stato definito un investitore, da altri uno speculatore, mentre il «The New York Times» l'ha descritto come «The Art World's Patron Satan²⁸⁰». Nel 2015 occupava la novantacinquesima posizione nella classifica delle cento persone più influenti nel mondo dell'arte contemporanea, redatta annualmente da «Art Review»²⁸¹.

È interessante notare come proprio questa tipologia di classifiche venga criticata da Steyerl, all'interno di un saggio intitolato *Perché i giochi? Ovvero, gli artisti sono in grado di pensare?*²⁸². Tra le pagine di questo testo, l'artista afferma:

Qualunque ranking vi sia assegnato, che sia parziale o totale, che riguardi la vostra classificazione creditizia, la vostra capacità professionale, le vostre interazioni sui social media o qualunque altra cosa, esso rappresenta un modello semplificato del vostro agire. È il punteggio che deriva dal vostro comportamento sociale ed economico progressivo, e da quello futuro previsto per voi, oppure, più precisamente, il punteggio ottenuto da qualcuno che vi somiglia. Per gli artisti si tratta di una realtà quotidiana. Vari punteggi calcolati in base ad algoritmi, come quelli computati (o congetturati) da società come ArtFacts o Art Rank, sono frutto di diverse interpretazioni e quantificazioni di successi

²⁷⁶ Ivi, p. 166.

²⁷⁷ Ivi, p. 165.

²⁷⁸ Si veda B. Davis, *After Brexit, Art Must Break Out of Its Bubble*, «Artnet News», <<https://news.artnet.com/opinion/brexit-art-532178>> (2016) [ultimo accesso 20 gennaio 2020].

²⁷⁹ *Ibidem*.

²⁸⁰ C. Glazek, *The Art World's Patron Satan*, «The New York Times», <<https://www.nytimes.com/2015/01/04/magazine/the-art-worlds-patron-satan.html>> (2014) [ultimo accesso 20 gennaio 2020].

²⁸¹ Si veda la classifica disponibile online <https://artreview.com/power_100/2015/> (2015) [ultimo accesso 20 gennaio 2020].

²⁸² Steyerl, *Duty Free Art*, cit., pp. 141-155.

passati o futuri. ArtFacts parte dal presupposto che il numero di mostre che fate sarà in qualche modo correlato al valore monetario del vostro lavoro, il che sembra plausibile anche se in base alla mia esperienza non posso confermarlo con certezza²⁸³.

Steyerl, è inserita nella classifica di «Art Review» a partire dal 2013, quando aveva raggiunto la sessantanovesima posizione, destinata poi, negli anni successivi, ad avvicinarsi sempre di più alla vetta dei «Power 100²⁸⁴»: nel 2014 occupava la quarantottesima posizione, nel 2015 la diciottesima, nel 2016 la settima, nel 2017 la prima, per poi stabilizzarsi, nel 2018 e nel 2019, al quarto posto.

Basandosi su simili criteri e servendosi di questi ordinamenti, Art Rank o altre piattaforme suddividono «con una certa sicurezza gli artisti in diverse categorie: comprare, vendere e liquidare²⁸⁵». Quale potrebbe essere il destino di una simile pratica di *ranking*? Steyerl ipotizza con ironia:

Tra l'altro, io ho in mente un fantastico modello di business: si potrebbe riciclare questo algoritmo per classificare i meriti accademici e arricchirsi scommettendo su picchi di popolarità di un filosofo o di un sociologo e sul momento in cui il suo stock concettuale verrà liquidato. A un certo livello, il ranking accademico funziona esattamente così, solo che in genere a essere liquidato è l'intero dipartimento, prassi assai più efficiente²⁸⁶.

Art Rank, come ci informa Steyerl, comporta una certa propensione al rischio, in quanto si concentra prevalentemente su artisti emergenti: «il suo algoritmo è segreto, ma si dice che inizialmente consistesse in un bot che analizzava l'account Instagram di Stefan Simchowicz e si limitava a promuovere le opere che sembravano piacere a lui²⁸⁷».

Come si è accennato, Simchowicz rappresenta una figura estremamente controversa. Le complessità della sua personalità, e delle attività da lui portate avanti, sono chiarite da un articolo²⁸⁸ pubblicato su «The New York Times», per il quale il giornalista Christopher Glazek ha trascorso un'intera giornata seguendo le attività dell'investitore e accompagnandolo nella visita degli studi di alcuni degli artisti che finanzia e supporta. Simchowicz di solito, accoglie sotto la sua ala protettrice alcuni giovani artisti, generalmente sotto i trent'anni, non ancora rappresentati da alcuna galleria e, soprattutto, non ancora affermati. Dal 2007, ha promosso molti artisti emergenti, organizzando vendite dei loro lavori, fornendo loro studio e materiali necessari e, spesso, pagando loro affitto ed altre

²⁸³ Ivi, pp. 149-150.

²⁸⁴ Le classifiche dei «Power 100», a partire dal 2002 fino al 2019, sono disponibili online <https://artreview.com/power_100/> (2019) [ultimo accesso 20 gennaio 2020].

²⁸⁵ Steyerl, *Duty Free Art*, cit., p. 150.

²⁸⁶ *Ibidem*.

²⁸⁷ *Ibidem*.

²⁸⁸ Glazek, *The Art World's Patron Satan*, cit., s.i.p.

spese. Che cosa riceve Simchowitz in cambio? È Glazek a rivelarlo, con tono puntente: «In exchange for extraordinary support, Simchowitz asked not for his artists' souls but for their art, a deal that many of his protégés lived to regret²⁸⁹».

Per rendere più comprensibile il tipo di influenza esercitata da Simchowitz sui giovani artisti, Glazek racconta la vicenda della giovanissima Amalia Ulman, artista concettuale allora ventiquattrenne. A seguito di un grave incidente stradale, si era trovata a contattare Simchowitz chiedendogli di aiutarla nelle questioni legali e nelle spese mediche che avrebbe dovuto affrontare. In cambio, Ulman aveva concesso all'investitore alcune opere che, poco tempo dopo, Simchowitz aveva tagliato e suddiviso in una dozzina di unità più piccole, in modo da venderle più facilmente e aumentarne i profitti.

Oltre ad essere stato ampiamente criticato per tali comportamenti, Simchowitz è stato anche accusato, in più occasioni, di speculazione, alla luce degli investimenti ad alto rischio che spesso ha proposto alla propria clientela, servendosi di una vasta rete di contatti e di una personalità indubbiamente molto forte.

Tuttavia, altri protagonisti del mondo dell'arte ammettono che, effettivamente, molti degli artisti che Simchowitz ha supportato e collezionato negli ultimi anni, «are on the lips of every speculative collector at the moment—a credit to either his eye or his business sense²⁹⁰». Tra questi nomi troviamo Petra Cortright, «one of Simchowitz's most promising investments and a leading figure in what's called post-Internet art²⁹¹», così come Jon Rafman, Artie Vierkant e la stessa Ulman, «whom Simchowitz refers to as “the Marina Abramović of social media”²⁹²». Quando è stato condannato, Simchowitz si è sempre difeso dagli accusatori, che lo dipingevano come «the poster child of evil speculation²⁹³». Glazek ne fa un resoconto:

“It's totally incorrect.” Every dollar he made, he claimed, went directly back to feeding emerging artists. “I am 100 percent invested in art. I have no working capital. I make \$100,000, I pay my taxes and overhead, \$50,000 goes back to supporting some young artist's career. It's a very efficient system.” Galleries and museums, he pointed out, effectively forced artists to subsidize sky-high rents and unwieldy bureaucracies. It was true that he traded pieces with speculators, but as a necessary evil to fund his artists in advance of their eventual payday²⁹⁴.

²⁸⁹ *Ibidem*.

²⁹⁰ D. Duray, *Stefan Simchowitz vs. the Art World*, «The Observer», <<https://observer.com/2014/05/stefan-simchowitz-vs-the-art-world/>> (2014) [ultimo accesso 21 gennaio 2020].

²⁹¹ Glazek, *The Art World's Patron Satan*, cit., s.i.p.

²⁹² *Ibidem*.

²⁹³ *Ibidem*.

²⁹⁴ *Ibidem*.

Secondo quanto lui stesso afferma, Simchowicz avrebbe a che fare con speculatori, ma non sarebbe uno speculatore²⁹⁵.

Un breve accenno al suo personaggio può essere d'aiuto per comprendere il ragionamento di Steyerl, a proposito della speculazione. In *Parliamo di Fascismo*²⁹⁶, l'artista individua due possibili valenze del termine, che può fungere sia da strumento epistemologico sia da strumento finanziario. In finanza speculare significa compiere un investimento o un'azione di cui è difficile prevedere con certezza le conseguenze; questo porta ad una considerevole quantità di rischi, ma anche, eventualmente, a maggiori possibilità di guadagno. Di conseguenza:

Speculazione significa anche che il valore è sempre più scollegato dall'oggetto a cui si riferisce. Non ha più un legame con la cosa in questione, ma dipende dalle circostanze della sua circolazione e dai sentimenti a essa collegati. Rappresenta sbalzi d'umore in relazione a derivati di derivati. Assomiglia più a un video fatto muovendo la videocamera all'impazzata che a una convenzionale illustrazione a immagine fissa (e con questo non voglio dire che quest'ultima sia più veritiera dell'altra, solo più prevedibile)²⁹⁷.

Inoltre, secondo Steyerl, speculazione e rappresentazione digitale hanno molte caratteristiche in comune: infatti, entrambi i fenomeni, presentano un legame decisamente precario con la realtà. La rappresentazione digitale, infatti, è resa estremamente dinamica proprio dalla speculazione, «con il risultato che la relazione tra referente e segno, tra persona e delegato, diventa molto imprevedibile, come per molti altri fenomeni contemporanei. La speculazione mette il turbo a questo processo; accelera la caduta vorticoso che stiamo vivendo oggi²⁹⁸». Infine, Steyerl afferma:

Ma non ci sono solo cattive notizie. La speculazione come metodo apre la porta a nuove libertà di espressione e di pensiero che possono però facilmente essere usate nella maniera peggiore. Spuntano nuove occasioni ogni minuto, ma altrettanto in fretta intere realtà si riducono in cenere. La speculazione apre nuovi orizzonti di pensiero, che in

²⁹⁵ Per una riflessione completa sulla controversa figura di Simchowicz si vedano M., Maneker, *Stefan Simchowicz Isn't as Controversial as He'd Like You to Believe*, «Hyperallergic», <<https://hyperallergic.com/172910/stefan-simchowicz-isnt-as-controversial-as-hed-like-you-to-believe/>> (2015) [ultimo accesso 23 gennaio 2020]; A., Goldstein, *Cultural Entrepreneur Stefan Simchowicz on the Merits of Flipping, and Being a "Great Collector"*, «Artspace», <https://www.artspace.com/magazine/interviews_features/how_i_collect/stefan_simchowicz_interview-52164> (2014) [ultimo accesso 23 gennaio 2020].

²⁹⁶ Steyerl, *Duty Free Art*, cit., pp. 157-164. Si veda, a tal proposito, anche il saggio dell'artista intitolato *Right in Our Face*, «e-flux» Journal #22, <<https://www.e-flux.com/journal/22/67731/right-in-our-face/>> (2011) [ultimo accesso 23 gennaio 2020].

²⁹⁷ Ivi, pp. 161-162.

²⁹⁸ Ivi, p. 162.

molti casi provocano amare delusioni. La speculazione è foriera di possibilità e scoperte, ma fa anche il gioco della bigotteria e del pregiudizio²⁹⁹.

Alla luce di queste riflessioni, si può dunque comprendere quanto sia estremamente complesso stabilire il valore ed il prezzo di un'opera d'arte. Proprio a causa di queste difficoltà, l'opera d'arte, talvolta, può acquisire valore più per la sua capacità di divenire oggetto di speculazione piuttosto che in virtù del valore che ricopre effettivamente³⁰⁰. Steyerl analizza come, nel corso della crisi economica attuale, ingenti quantità di denaro derivante dal gettito fiscale sia stato reinvestito in opere d'arte, che ora si trovano «stoccate nei porti franchi, in lussuose dimore e società fittizie³⁰¹».

Il *quantitative easing* ha eroso la stabilità valutaria e svuotato le risorse comuni, soffocando un terziario in affanno con paghe da fame quando va bene, lavoretti senza via d'uscita, indebitamento eterno, costante incertezza e ora anche con una sempre crescente violenza. Questa destabilizzazione è uno dei motivi per cui l'arte sembra avere un valore più stabile del PIL di molte economie nazionali³⁰².

Se ci si domanda, dunque, se l'arte possa essere un nuovo sostituto del denaro, la risposta pare essere per Steyerl la seguente: «L'arte è una valuta alternativa in questo momento storico [ma] sembra potersi scambiare solo con una gran miseria³⁰³». In un simile contesto, tuttavia, come sostiene l'artista, il mercato dell'arte non pare preoccuparsi eccessivamente delle possibili conseguenze che potrebbero derivare da questa situazione. Infatti, l'investimento in arte costituisce una possibilità sempre più concreta per diversificare il proprio portafoglio e per far circolare moneta: «Inoltre, come valuta alternativa, l'arte sembra dare ciò che l'etere e i bitcoin hanno finora solo promesso³⁰⁴.

²⁹⁹ *Ibidem*.

³⁰⁰ A proposito della difficoltà di determinare i prezzi nel sistema dell'arte contemporanea si veda Thompson, *Lo squalo da 12 milioni di dollari*, cit., pp. 268-284.

³⁰¹ Steyerl, *Duty Free Art*, cit., p. 165.

³⁰² *Ibidem*.

³⁰³ *Ibidem*.

³⁰⁴ Ivi, p. 166.

3.2. *Blockchain* per il mondo dell'arte

In *Lo squalo da 12 milioni di dollari. La bizzarra economia dell'arte contemporanea*, Donald Thompson afferma:

Come economista e collezionista di arte contemporanea, mi sono a lungo arrovellato su cosa renda degna di valore una particolare opera d'arte, e secondo quale alchimia viene valutata 12 milioni o 100 milioni anziché, diciamo, 250.000 dollari. I lavori a volte si vendono per cifre centinaia di volte superiori a quello che pare il prezzo ragionevole, ma perché? I mercanti e gli esperti delle case d'aste non pretendono di sapere individuare e definire cosa nell'arte contemporanea arriverà a costare milioni di dollari. Dicono pubblicamente che i prezzi sono quelli che qualcuno sarà disposto a pagare, e in privato che comprare arte della fascia di prezzo più alta spesso è un gioco per super ricchi che ha come ricompensa notorietà e prestigio culturale³⁰⁵.

Come si è visto, la speculazione, nel mondo dell'arte, è resa possibile dalle difficoltà, soprattutto per quanto riguarda l'arte contemporanea, di stabilire il valore o il prezzo di un'opera³⁰⁶. I prezzi non solo non sono direttamente proporzionali ai costi o ai tempi di produzione, ma non sono nemmeno stabiliti, a priori, da un'autorità centrale. Il prezzo, tuttavia, è estremamente importante in quanto contribuisce a determinare, soprattutto all'interno del sistema delle gallerie d'arte, la reputazione di cui gode l'artista e lo status sia del gallerista sia del cliente interessato alla vendita. Thompson afferma: «se un gallerista tradizionale può offrire l'opera di modeste dimensioni di un esordiente a 4000 sterline, una galleria come quella di Larry Gagosian è capace di chiederne 12-15.000, perché la solida reputazione di Gagosian si riflette necessariamente sui suoi prezzi³⁰⁷».

Steyerl, come si è precedentemente messo in luce, critica aspramente indici, classifiche o bizzarri algoritmi che stabiliscono il valore monetario dei lavori degli artisti, seguendo parametri quali il numero delle mostre organizzate in un anno o lo status dei luoghi dove si sono esposte le proprie opere. Sostiene inoltre che l'arte, a tutti gli effetti, «raggiunge stabilità perché distribuisce il credito o il discredito trasversalmente presso istituzioni o cricche in competizione tra loro. Ci sono mercati, collezionisti, musei, pubblicazioni e università che registrano in modo asincrono (oppure mancano di registrare) mostre, scandali, like e prezzi³⁰⁸».

Di conseguenza, non potendo riscontrare un'autorità centrale che stabilisca, in maniera

³⁰⁵ Thompson, *Lo squalo da 12 milioni di dollari*, cit., pp. 11-12.

³⁰⁶ Si veda A. Vettese, *Ma questo è un quadro? Il valore nell'arte contemporanea*, Roma, Carocci, 2005.

³⁰⁷ Thompson, *Lo squalo da 12 milioni di dollari*, cit., p. 271.

³⁰⁸ Steyerl, *Duty Free Art*, cit., p. 166.

indiscutibile, il valore di un'opera, l'arte, osserva ancora Steyerl, risulta un sistema decentralizzato e, in quanto tale, è possibile confrontarlo con i bitcoin, cioè con le criptovalute:

Come per le criptovalute, non c'è un'istituzione centrale che garantisca il valore; al contrario c'è un guazzabuglio di sponsor, censori, blogger, sviluppatori, produttori, hipster, manager, mecenati, capitani di ventura, collezionisti e personaggi anche più strani. Il valore si crea a suon di pettegolezzi ben manovrati e fughe di informazioni riservate. Imbroglioni e artisti della truffa si buttano nel calderone con professori ampollosi, galleristi ansiosi e studenti squattrinati sballottati da un divano all'altro. Questa ecologia informale si può manipolare senza troppa fatica ma, dato che ci provano tutti, ogni tanto si raggiunge una specie di equilibrio, anche se ad alti livelli di sofisticazione. È al tempo stesso malleabile e inerte, sublime, ebete, opaca, bizzarra e sfacciata: un gioco in cui i fenomeni davvero trascendentali avvengono solo sulle liste d'attesa dei collezionisti. Scendendo lungo la scala gerarchica, c'è la Media Art che, come i bitcoin, cerca di gestire le contraddizioni della scarsità digitale, limitando l'illimitabile. Ma a dispetto di tutta la retorica sull'infallibilità tecnologica, i bitcoin possono dipendere da alcuni gruppi di potere così come i valori sul mercato dell'arte, che dipendono dal consenso, dalla collusione e dal caso. Quella che appare come una tecnologia incorruttibile in pratica dipende dalle azioni delle persone³⁰⁹.

Nel paragrafo precedente si è analizzata la possibilità, realistica, di un'arte vista come *currency*, ovvero come valuta. Ma è altrettanto possibile e plausibile ipotizzare che l'arte si possa trasformare in criptovaluta?

Steyerl, a tal proposito, sostiene che l'arte non debba assolutamente essere considerata una criptovaluta. Tuttavia, la possibilità che lo diventi, è stata esaminata da Chris Anderson in *Why Art Could Become Currency in a Cryptocurrency World?*³¹⁰ come segue:

Art products act as a currency, changing hands without leaving the warehouse. The main difference from the dollars and yuan we keep in banks is that art objects are singular (even if there is an appeal to investing in pieces that ape the commodity style.) Imagine the tricks of finance played on top of this backing stock, the derivatives and options, annuities and portfolio funds. Much of the market value of a piece is derived from the social networks of its owners, not its artistic uniqueness³¹¹.

Soprattutto negli ultimi anni, il fenomeno della tecnologia *blockchain* è stato ampiamente discusso e analizzato in tutte le sue caratteristiche e peculiarità. Questo potente mezzo di registrazione di informazioni, azioni e comportamenti ha suscitato un notevole interesse, soprattutto alla luce delle potenzialità offerte da un'applicazione di questa tecnologia nei

³⁰⁹ Ivi, pp. 166-167.

³¹⁰ C. Anderson, *Why Art Could Become Currency in a Cryptocurrency World*, «The New Stack», <https://thenewstack.io/why-art-could-become-currency-in-a-cryptocurrency-world/> (2015) [ultimo accesso 24 gennaio 2020].

³¹¹ Ivi, s.i.p.

settori più disparati. Infatti, molti sono giunti a preventivare una rivoluzione della società in tutti i suoi aspetti: economici, sociali, politici ed infine morali. Francesca Marino commenta:

Oggi l'uomo, come essere pensante e razionale vive una realtà supertecnologica, che oggettivamente lascia poco spazio allo sviluppo delle attività cognitive. Come singolo individuo viene quotidianamente bombardato da una serie di informazioni sulle quali è portato a compiere delle scelte, nelle quali si inseriscono una serie di valori, colonne portanti della vita di ciascuno. Questa situazione, con il processo che fa capo alla *blockchain*, si aggraverà ulteriormente, di conseguenza una pacata riflessione sulle sue coordinate di fondo è non solo utile, bensì necessaria per non trovarci sprovvisti di categorie teoriche e morali³¹².

Che cos'è la *blockchain* e come funziona esattamente? Per quale motivo viene chiamata in questo modo? Quali potenziali applicazioni è in grado di offrire?

Innanzitutto, si può affermare che, per quanto riguarda l'etimologia di questo termine, la parola *blockchain* significa, letteralmente, catena di blocchi. La *blockchain* è una tecnologia particolare, fondata sulla cosiddetta *chain of custody*, di registro distribuito (DLT), grazie al quale si riesce ad avere piena tracciabilità delle informazioni e delle operazioni degli utenti che la utilizzano. I blocchi che caratterizzano la catena sono costituiti da dati, informazioni e transazioni; inoltre, ciascun blocco contiene al proprio interno un riferimento al blocco che lo precede. Scorrendo la catena fino alla sua origine, si trova un blocco chiamato *genesis block*, ovvero il blocco iniziale, che solitamente è stato scritto nel codice del programma. Alla luce di questa sua particolare conformazione, le informazioni o le transazioni contenute all'interno della *blockchain*, una volta validate, non possono più venire modificate in maniera retrospettiva, proprio perché, come una catena, sono strettamente correlate l'una all'altra e sono quindi completamente tracciabili.

Per questo motivo, questo sistema è definito decentralizzato: infatti, questa tecnologia non è regolata da un'autorità centrale, che si occupa di verificare la validità e l'integrità di quanto viene riportato dalla *blockchain*, ma viene gestita interamente da un meccanismo di consenso distribuito.

La *blockchain* permette innumerevoli applicazioni nei campi più eterogenei: dagli scambi monetari, all'archiviazione di dati ed autenticazione di informazioni, dal rispetto dei contratti di lavoro (*smart contracts*), all'organizzazione economica e sociale, fino al mondo e al mercato dell'arte. Nonostante le potenziali applicazioni di questo potente mezzo nei campi più disparati, «l'avventura della *blockchain*, almeno ad un livello compiuto, è iniziata nell'ambito monetario, con i cosiddetti bitcoin. In prima istanza i due termini venivano da

³¹² F. Marino, *Blocksophia. La filosofia della blockchain*, Milano, Mimesis, 2019, p. 10.

molti associati, fino a confondersi. Un errore! La *blockchain* ha un ambito di applicazione non solo molto più vasto, ma in alcuni casi anche lottano da quello monetario³¹³».

Per questo motivo, analizzare l'applicazione della *blockchain* nell'ambito degli scambi monetari, che avvengono grazie alle cosiddette criptomonete, può essere d'aiuto per comprendere meglio le modalità di funzionamento di questa particolare tecnologia. Infatti, l'applicazione della *blockchain* in ambito di transazioni e scambio di denaro, è stata non solo uno dei primi utilizzi di questa tecnologia, ma anche uno dei più celebri e diffusi. Nel 2008, sotto lo pseudonimo di Satoshi Nakamoto venne pubblicato il *white paper* che, per primo, descriveva i bitcoin ed il loro funzionamento: *Bitcoin: a Peer-To Peer Electronic Cash System*³¹⁴. Secondo molti studiosi, questa teorizzazione avvenne, non casualmente, nel momento immediatamente successivo al crollo finanziario delle banche, salvate dai governi con il denaro dei contribuenti e, con tutta probabilità, ne fu la risposta diretta.

Nel volume *Tecnologie del dominio. Lessico minimo di autodifesa digitale* si trova la seguente descrizione: «*Blockchain* è un database management system (DBMS) distribuito, nato nel 2008, inizialmente finalizzato alla generazione di criptomoneta bitcoin³¹⁵». Le criptovalute, ovvero un tipo di «moneta ottenuta mediante calcoli crittografici e basata solitamente su tecnologie di *blockchain*³¹⁶» possono essere moltissime: una tra le più celebri è il cosiddetto bitcoin (XBT).

Creato nella rete Bitcoin, è la prima criptovaluta decentralizzata che non è rimasta al semplice stadio di prototipo. Ha avuto un periodo di incubazione durato anni, nei quali sono stati messi a punto i particolari che la definiscono: il limite assoluto di produzione della moneta, i tempi e i mezzi per farla (l'attività di *mining* – verifica delle transazioni), le caratteristiche di funzionamento della *blockchain*, l'utilizzo della crittografia asimmetrica per i *wallets* (portafogli). Inoltre ha avuto il destino di diventare una valuta molto apprezzata sul mercato nero del cosiddetto Dark Web, sicuramente per praticità ma anche a causa di un fraintendimento nel pensare che la crittografia sia usata per rendere anonime, se non addirittura cifrare, le transazioni; cosa assolutamente falsa: la crittografia serve a firmare e indicizzare le transazioni, che al contrario sono pubbliche e imprescindibilmente legate agli utenti. Infine, essendo la prima criptovaluta balzata agli onori della cronaca in tutto il mondo, ha catalizzato gli interessi e l'attenzione di un gran numero di persone; diventando una specie di fenomeno di massa. Di fatto, anche se esistono moltissime sperimentazioni in corso, la gran parte dei non addetti ai lavori ignora l'esistenza e il funzionamento delle altre criptovalute e tende a identificare ogni moneta digitale con i bitcoin, facendoli diventare semanticamente sinonimi³¹⁷.

³¹³ Ivi, pp. 35-36.

³¹⁴ S. Nakamoto, *Bitcoin: A Peer-to-Peer Electronic Cash System*, <<https://bitcoin.org/bitcoin.pdf>> (2008) [ultimo accesso 23 gennaio 2020].

³¹⁵ Ippolita, *Tecnologie del dominio*, cit., p. 33.

³¹⁶ Ivi, p. 59.

³¹⁷ Ivi, pp. 59-60.

Nel caso delle criptomonete, la catena di blocchi di cui si è parlato è, in questo caso, costituita da tutte le transazioni monetarie che sono state precedentemente registrate e validate. Ogni transazione è caratterizzata da alcune informazioni:

Un identificativo univoco, ovvero una sequenza alfanumerica (*hash*); un marcatore temporale (*timestamp*); uno o più input (da quale/quali altre transazioni proviene il denaro); uno o più output (a quale/quali destinatari va il denaro); le chiavi pubbliche di/dei destinatari della transazione; il riferimento all'*hash* della transazione precedente; una serie di altre informazioni a uso tecnico (versione del protocollo, lunghezza in byte del messaggio, ecc.)³¹⁸.

Al momento del pagamento, di qualsiasi cifra si tratti, un utente genera un blocco, indica la cifra, che viene sottratta dal suo capitale, e invia il denaro a un altro utente. Durante questo processo, e in nessun altro momento, l'utente ha modo di conoscere l'ammontare complessivo del capitale di un altro utente.

Come si è visto, la tecnologia *blockchain* è decentralizzata, il che implica l'assenza di un server o di un'autorità centralizzata che garantiscano la validità delle transazioni e dei dati registrati all'interno della catena. Questa operazione di convalida è svolta dagli utenti stessi che, collaborando insieme, diventano una sorta di banca collettiva³¹⁹. Di conseguenza, per essere certi che l'utente con il quale si sta interagendo possieda effettivamente il denaro che sta inviando, sarà necessario che tutta la rete, alla quale è stato inviato il *virgin block*, confermi la validità del blocco mediante la propria copia dell'intera *blockchain*. Dopo che il blocco è stato ritenuto affidabile, tutta la rete aggiorna la propria *blockchain* e, in questo modo, la transazione viene completata.

Osservando le modalità attraverso le quali vengono svolte queste operazioni, si comprende facilmente come le transazioni, quando effettuate servendosi della tecnologia *blockchain*, sono decisamente più tracciabili di quelle portate a termine utilizzando una valuta tradizionale. Infatti: «Il fatto che le transazioni siano pubbliche è parte integrante e fondamentale dell'algoritmo, la crittografia viene utilizzata per accertarne l'autenticità, così come la firma digitale per le email o i certificati SSL per i siti web³²⁰». Tuttavia, una volta chiarite queste modalità, ci si potrebbe domandare: chi o che cosa determina il valore delle criptovalute?

Nelle pagine di una raccolta di saggi intitolata *Artists: Re-Thinking the Blockchain*³²¹, si trova una spiegazione dettagliata: il valore di una criptomoneta è determinato dal mercato di

³¹⁸ Ivi, pp. 37-38.

³¹⁹ Ivi, p. 38.

³²⁰ Ivi, p. 39.

³²¹ C. Ruth et al., *Artists: Re-Thinking the Blockchain*, Liverpool, Liverpool University Press, 2017.

domanda e di offerta, come avviene, ad esempio, per materie quali l'oro o l'argento. Tuttavia, è possibile riscontrare alcune differenze:

Hard metals derive their value from scarcity and the difficulty of extraction, with cryptocurrencies the only difficulty is computational, the only scarcity by design. In a system called proof-of-work miners' machines run software that uses processing power and lots of energy to compete for coins. To mine new coins, these computers periodically gather up a block of new transactions from across the network and then race to solve a difficult mathematical puzzle for that block. The winner is said to have successfully mined the block, granting them ownership of the freshly minted coins and any transaction fees paid by users³²².

Alla luce di queste riflessioni, si può constatare come l'utilità di questa tecnologia consista, soprattutto, nella possibilità di effettuare determinati tipi di transazioni e operazioni, potendo prescindere dall'intermediazione dello Stato o di istituzioni quali banche centrali: «il sogno di ogni anarco-capitalista che si avvera³²³», come afferma Marino.

Il meccanismo di consenso distribuito funziona grazie ad un sistema basato su ricompensa e competizione che, mirando alla creazione di una vera e propria comunità, rende possibili quelle operazioni di validazione svolte dagli utenti, assolutamente indispensabili per il corretto funzionamento della *blockchain*.

Le operazioni di verifica dei blocchi e delle transazioni vengono effettuate da utenti chiamati *miners*³²⁴; tuttavia, a parte alcuni prototipi teorici di *blockchain* collaborative, al momento ne esistono solo di competitive. Di conseguenza, l'applicazione del modello peer-to-peer (p2p)³²⁵ ha, a livello effettivo, «poco a che vedere con relazioni tra pari sbandierate dai sedicenti promotori del peer-to-peer; ancora meno con la solidarietà e il mutuo aiuto³²⁶». Se, effettivamente, la tecnologia *blockchain* non è un meccanismo realmente collaborativo e il modello p2p non è si basa su una comunicazione tra pari, ci si potrebbe domandare: è possibile che, servendosi di milioni di differenti identità, qualcuno possa prendere il controllo di questi sistemi di verifica, interferendo con i meccanismi della tecnologia

³²² Ivi, p. 25.

³²³ Ippolita, *Tecnologie del dominio*, cit., pp. 33-34. Per un approfondimento in merito alla correlazione tra anarco-capitalismo e tecnologia *blockchain* si vedano Marino, *Blocksophia*, cit., pp. 35-42; Ippolita, *Tecnologie del dominio*, cit., p. 25.

³²⁴ C. Ruth et al., *Artists: Re-Thinking the Blockchain*, cit., p. 75. L'attività dei cosiddetti *miners* viene così descritta: «the primary purpose of mining is to allow Bitcoin nodes to reach a secure, tamper resistant consensus. When a miner discovers a new block, they receive a certain number of bitcoins. Currently a block contains 12.5 BTC, (this number changes throughout time and gets smaller by a factor of 0.5 every four years). Bitcoin mining is a giant lottery where miners compete against other miners on the network to earn bitcoins».

³²⁵ Ippolita, *Tecnologie del dominio*, cit., pp. 187-190. Si vedano queste pagine per un approfondimento sull'architettura peer-to-peer (p2p).

³²⁶ Ivi, p. 36.

blockchain?

Al momento, questo scenario non sembra facilmente realizzabile: infatti, attraverso un sistema che viene denominato *proof-of-work*, questa problematica «viene risolta rendendo computazionalmente costosa la validazione e contemporaneamente ricompensando gli utenti per il tempo di calcolo messo a disposizione³²⁷».

Tuttavia, «se si trovasse una scorciatoia, un hack per renderla vantaggiosa... ancora una volta, non si tratta certo di un sistema costruito sulla reciproca fiducia tra pari³²⁸». Alla luce delle caratteristiche e delle potenzialità di questa nuova tecnologia, la *blockchain* è stata utilizzata non solo per scambi monetari, ma in molti altri ambiti: ad esempio, recentemente, si è ipotizzata una possibile applicazione di questo meccanismo al mondo e al mercato dell'arte. Infatti, si è osservato come l'introduzione della tecnologia *blockchain* all'interno del sistema artistico potrebbe risolvere molte problematiche, come ad esempio: dubbi sull'autenticità o sulla provenienza delle opere, opacità e poca trasparenza in merito a vendite e transazioni, ma anche protezione dei diritti d'autore (soprattutto per quanto riguarda la *digital art*). Ma non solo.

Molti protagonisti del mercato dell'arte hanno messo in luce le potenzialità di un mezzo che potrebbe trasformarsi anche in un nuovo strumento di cui si serviranno gli artisti per modificare la propria pratica artistica e per relazionarsi con il proprio pubblico e i propri clienti prescindendo da intermediari quali gallerie e consulenti d'arte.

Un esempio, a tal proposito, è rappresentato dalla piattaforma fondata da Stephanie Manasseh, ACAF³²⁹ (Accessible Art Fair), che è stata proposta come un nuovo modello di fiera d'arte grazie alla quale è possibile scoprire artisti, non ancora rappresentati dalle gallerie, oppure acquistare opere d'arte evitando commissioni troppo alte. In questo modo gli artisti non solo riuscirebbero ad intrattenere un rapporto ed un contatto diretto con i propri clienti, ma riuscirebbero anche a rientrare in possesso di quell'aspetto commerciale, legato al loro lavoro, da tempo affidato a figure intermedie, riacquisendo così una certa autonomia diretta nel marketing e nelle vendite. Ciò nonostante, e con tutta probabilità, questi cambiamenti andranno a concretizzarsi lentamente, modificando il panorama attuale per gradi: infatti, case d'asta, fiere d'arte e gallerie non perderanno, almeno non nell'immediato futuro, il proprio ruolo e prestigio.

Tuttavia, soprattutto in considerazione dell'accelerazione dettata dalle nuove tecnologie e

³²⁷ Ivi, p. 40.

³²⁸ *Ibidem*.

³²⁹ Si veda <<https://www.accessibleartfair.com/>> [ultimo accesso 25 gennaio 2020].

dalla digitalizzazione sempre più consistente, secondo il parere di molti esperti, non si può non constatare la necessità di una riformulazione del sistema tradizionale dell'arte, il quale deve necessariamente mostrarsi abbastanza elastico da abbracciare i cambiamenti riscontrati. Alla luce di queste nuove tecnologie, infatti, aumentano sempre di più le vendite online e le transazioni tramite piattaforme, ma si modificano anche le modalità attraverso le quali gallerie e istituzioni culturali presentano e promuovono i propri artisti.

Nonostante la crescente digitalizzazione di molti dei processi riguardanti il sistema dell'arte, si possono ancora individuare alcuni fervidi sostenitori delle modalità tradizionali di vendita delle opere; infatti, chi sostiene una simile posizione, ritiene che nulla potrà mai sostituire l'interazione umana e che i collezionisti non rinunceranno mai a vedere e scoprire le opere con i propri occhi.

A tal proposito, Frédéric de Senarclens, nel corso della sessione *The Challenges to Deploy Blockchain in the Art Market to Allow Fractional Investment in Artworks*, tenutasi in occasione dell'Undicesima Conferenza di Art and Finance organizzata a Lussemburgo da Deloitte, ha sottolineato la tendenza di molti ad ignorare i cambiamenti:

I was surprised to see that not many people from the art industry attended the discussion. It is often the case that art dealers, auctioneers, art fair organisers, gallerists, and art consultants feel immune to changes happening in the art world. However, it is most likely that Artificial Intelligence, *Blockchain*, Cryptocurrency, Augmented Reality, Virtual Reality, along with other technologies will impact them in some shape or form³³⁰.

Invece, secondo de Senarclens, questo cambiamento non solo è impossibile da ignorare, ma è anche indicato da molti segnali registrati nel mondo dell'arte nel corso degli ultimi anni: ad esempio, a partire dal 2017, Christie's ha iniziato ad usare Collectium³³¹, uno strumento che permette di organizzare, monitorare e gestire la propria collezione d'arte attraverso una piattaforma privata. Inoltre, sia Christie's sia Sotheby's, dal 2017, hanno annunciato l'intenzione di rafforzare le proprie vendite online, aumentando il numero di acquirenti e di offerenti. Inoltre, come racconta de Senarclens:

At the beginning of 2018, the Swiss company The Native bought a substantial share in Paddle8 and in May this year announced that they are launching P8Pass, a digital certificate and the first *blockchain*-based authentication service. [...] In May 2018, Sotheby's bought a New York-based artificial intelligence company specializing in image recognition, which has the potential to refine its customer service. Sotheby's and Swiss auction house Koller have signed partnerships with the Lausanne based company

³³⁰ F. de Senarclens, *The End of The Art Market as We Know It*, «Art Market Guru», <<https://www.artmarket.guru/le-journal/opinion/art-market-disruption/>> (2018) [ultimo accesso 24 gennaio 2020].

³³¹ Si veda <<https://www.collectrium.com/>> [ultimo accesso 24 gennaio 2020].

ArtMyn, a company that offers a unique system for digitizing artworks. In October 2018, Christie's announced a pilot collaboration with Artory to record sales and provenance data. It is happening! Signs of disruptions within the art market are clear. However, many art market players remain confident that the art world is immune to disruption³³².

Un altro segnale del cambiamento registrato dal mondo dell'arte, e della sempre crescente interazione tra arte e tecnologie, si può individuare nel fatto che la casa d'aste Christie's, da qualche anno, organizza una conferenza dal titolo *Art+Tech Summit*³³³. Nel 2018 il titolo del vertice è stato *Exploring Blockchain. Is the Art World Ready for Consensus?* In questa occasione, presso la Great Room di King Street a Londra, si sono riuniti i principali specialisti in arte, tecnologia e finanza, per discutere di quale tipo di impatto la tecnologia della *blockchain* avrà, e sta avendo, sul mondo dell'arte. L'intento di *Art+Tech Summit* è quello di stimolare l'innovazione e la collaborazione in tutto il settore, individuando, ogni anno, una tendenza tecnologica chiave (per il 2019 la tematica affrontata è stata quella delle Intelligenze Artificiali) da esplorare attraverso discussioni e dibattiti, riunendo accademici, aziende e innovatori ed offrendo una visione globale dell'impatto delle nuove tecnologie sul mercato dell'arte.

Fino a pochi anni fa, non si pensava che le *tecnologie* potessero supportare l'arte e, anche tuttora, molti non concordano con questa posizione. Eppure, Christie's ha deciso di organizzare questo summit proprio per analizzare quali tipi di innovazioni e miglioramenti possono essere apportati al sistema e al mercato dell'arte, mostrando, inoltre, sin dalle prime applicazioni di questa tecnologia al mondo dell'arte, un atteggiamento collaborativo. Anna Bracegirdle, ha affermato: «It's thrilling that we are living and working during this technology's infancy when we can shape its future and our standards. To integrate it into our businesses we must be able to see what this future might look like, and how we might collaborate³³⁴».

L' *Art+Tech Summit* del 2018, co-curato da Christie's e Vastari, offre notevoli spunti per una riflessione sull'applicazione di questa particolare tecnologia al settore artistico, esplorandone sia successi sia fallimenti, in differenti settori, attraverso l'intervento di relatori esperti provenienti da Deloitte, The Serpentine Galleries, The Financial Times e molti altri.

³³² de Senarclens, *The End of The Art Market as We Know It*, cit., s.i.p.

³³³ Il video del Summit è disponibile al seguente link <<https://www.youtube.com/watch?v=KT-gPtK5uHY>> (2018) [ultimo accesso 25 gennaio 2020].

³³⁴ M. Cossons, *Art+Tech Summit: Exploring Blockchain – Is the Art World Ready For Consensus?*, <https://www.christies.com/features/Blockchain-and-the-art-market-9318-1.aspx?sc_lang=en#FID-9318> (2018).

L'evento è stato sponsorizzato da Bidpoc³³⁵, una piattaforma che utilizza la tecnologia *blockchain* per gestire archivi artistici, rendere i dati trasparenti, creare un database distribuito per la registrazione, l'archiviazione e la circolazione e, infine, per collegare opere d'arte fisiche a un'identità digitale immutabile. Dal punto di vista artistico, la tecnologia *blockchain* può essere utilizzata come registro di informazioni riguardo provenienza, cronologia delle vendite e delle transazioni, rese così autentiche ed affidabile e risolvendo inoltre le problematiche e gli svantaggi relativi all'asimmetria informativa e all'opacità del mercato dell'arte e fornendo supporto a musei, gallerie, case d'aste, commercianti e collezionisti.

Il summit è stato organizzato tra discorsi di apertura, dibattiti, tavole rotonde e tech talk; tra i vari partecipanti, i leader delle principali società specializzate: Artory³³⁶, Codex³³⁷, Maecenas³³⁸, Paddle8³³⁹, Look Lateral³⁴⁰, Verisart³⁴¹ e Dada.nyc³⁴².

Nel corso del summit vengono affrontate varie questioni, partendo proprio dalla domanda che dà il titolo alla conferenza, ovvero: il mondo dell'arte è pronto ad abbracciare una

³³⁵ Per maggiori informazioni si veda <<https://www.bidpoc.com/index>> [ultimo accesso 25 gennaio 2020].

³³⁶ Artory è un registro pubblico sicuro per l'arte e gli oggetti artistici; infatti, utilizzando la tecnologia *blockchain* e la messaggistica crittografata end-to-end, i collezionisti registrano in modo confidenziale le loro opere d'arte attraverso una firma digitale. Grazie ad Artory, collezionisti e protagonisti del sistema dell'arte hanno la possibilità di entrare a far parte di un ambiente trasparente e affidabile. Per maggiori informazioni si veda <<https://www.artory.com/>> [ultimo accesso 25 gennaio 2020].

³³⁷ Codex è un particolare tipo di protocollo che si occupa di creare e gestire registri di informazioni su qualsiasi oggetto da collezione, proteggendo e garantendo la provenienza e l'autenticità delle opere e, infine, promuovendo la fiducia dei collezionisti. Per maggiori informazioni si veda <<https://codexprotocol.com/>> [ultimo accesso 25 gennaio 2020].

³³⁸ Maecenas è la prima piattaforma basata su *blockchain* che consente a chiunque di acquistare, vendere e scambiare arte tokenizzata. Le opere d'arte sono suddivise in token di attività ovvero unità digitali che possono essere acquistate e vendute facilmente. Acquistare un token di asset è come acquistare una quota in un'opera d'arte. La missione di Maecenas è rendere gli investimenti in arte accessibili a tutti. Per maggiori informazioni si veda <<https://www.maecenas.co/>> [ultimo accesso 25 gennaio 2020].

³³⁹ Paddle8 è un leader globale nel commercio elettronico di opere d'arte. Per maggiori informazioni si veda <<https://paddle8.com/>> [ultimo accesso 25 gennaio 2020].

³⁴⁰ Look Lateral è una piattaforma, costruita su tecnologia *blockchain*, che consente a musei e gallerie di autenticare le loro collezioni. Gli investitori possono acquisire e scambiare quote di oggetti d'arte e gli artisti ricevere royalties. È un'iniziativa tecnologica italiana con sede a Mantova. Per maggiori informazioni si veda <<https://www.looklateral.com/>> [ultimo accesso 25 gennaio 2020].

³⁴¹ Verisart permette di creare certificati digitali sicuri per opere d'arte, protetti da crittografia, applicando la tecnologia *blockchain* per combinare trasparenza, sicurezza e anonimato. Per maggiori informazioni si veda <<https://verisart.com/>> [ultimo accesso 25 gennaio 2020].

³⁴² DADA.nyc è il primo social network dove le persone si parlano e interagiscono attraverso le opere d'arte, nonché una delle prime gallerie d'arte online ad utilizzare la tecnologia *blockchain*. Per maggiori informazioni si veda <<https://dada.nyc/home>> [ultimo accesso 25 gennaio 2020].

tecnologia come quella della *blockchain*?

Il sistema dell'arte, secondo il rappresentante di Deloitte, Sebastien Genco, ha sempre mostrato una certa riluttanza nell'adottare nuove tecnologie. Tuttavia, bisogna, secondo lui, riconoscere che la *blockchain* sembra proporre uno strumento in grado di correlare il mondo fisico con quello digitale, riducendo il numero degli intermediari e i costi per le transazioni. Da circa dieci anni Deloitte organizza sul tema a sua volta una conferenza, dal titolo *Art and Finance*, proprio al fine di esplorare gli sviluppi del concetto di arte come asset class. Ideata inizialmente come un episodio isolato, ad oggi l'iniziativa di Deloitte si ripete ogni anno a Lussemburgo e propone, parallelamente, la pubblicazione di un rapporto di mercato³⁴³.

Un'altra possibile applicazione della *blockchain* per il mondo dell'arte riguarda l'arte digitale. La digital art, già a partire dalla fine degli anni Sessanta, è nata per essere realizzata solamente attraverso l'utilizzo di computer e software e per essere, in seguito, riprodotta esclusivamente attraverso supporti digitali. L'interesse per l'arte digitale è divenuto via via sempre più consistente: ad esempio, nel 2018, a Tokyo, ha aperto il MORI Building Digital Art Museum, ovvero il primo museo di arte digitale, un progetto realizzato dal collettivo giapponese Team Lab, situato sull'isola artificiale di Odaiba. Questo progetto ha riscosso talmente successo da aver attirato l'attenzione della Pace Gallery che ha, in seguito, deciso di inserire il collettivo giapponese tra gli artisti rappresentati dalla galleria³⁴⁴. Tuttavia, l'arte digitale porta con sé alcune problematiche, tra le quali la necessità di allegare, ad ogni opera, una documentazione che ne verifichi e ne testimoni l'autenticità e la proprietà. Infatti, trattandosi di file virtuali, il principale problema di questa tipologia di arte consiste nel fatto che queste opere potrebbero, potenzialmente, essere riprodotte, scambiate e fatte circolare all'infinito, senza perdere per questo di qualità.

Alla luce di queste peculiarità, si comprendono come le possibilità offerte da una tecnologia come quelle della *blockchain* siano decisamente alettanti: codice di identificazione, registri di informazioni relative ad autore, data di creazione, descrizione, transazioni passate, provenienza. Tuttavia, dal momento che l'arte digitale è riproducibile solamente attraverso dispositivi elettronici, ci si potrebbe domandare: che cosa porta i collezionisti ad investire nell'arte digitale, dal momento che queste particolari opere d'arte non possono essere appese ad un muro o mostrate ad altri collezionisti? Infatti, le opere acquistate potranno essere messe

³⁴³ Il report del 2019 è scaricabile dal sito <<https://www2.deloitte.com/content/dam/Deloitte/at/Documents/presse/lu-art-and-finance-report-2019.pdf>> (2019) [ultimo accesso 25 gennaio 2020].

³⁴⁴ Si veda <<https://www.pacegallery.com/artists/teamlab/>> [ultimo accesso 25 gennaio 2020].

in mostra solo attraverso lo schermo di un dispositivo: un tipo di condivisione che, per alcuni versi, sembra porsi esattamente come l'opposto di un'arte elitaria e riservata ai pochi (nonché l'opposto dell'arte conservata nei porti franchi).

Durante il panel intitolato *Blockchain in the Art World – Digital Art*, Jason Bailey si professa favorevole al collezionismo di arte digitale, constatando come, nell'epoca attuale, passiamo gran parte del nostro tempo ad interfacciarci con lo schermo di un dispositivo, piuttosto che ad osservare i muri di un salotto, luogo dove si dovrebbero, tradizionalmente, trovare le opere d'arte. Di conseguenza, secondo Bailey, sembra quasi più logico pensare ad un'opera d'arte riprodotta grazie ad un dispositivo, piuttosto che esposta, fisicamente, all'interno di un'abitazione. Infatti, in questo modo, le opere d'arte acquistate sarebbero, indubbiamente, più accessibili e sempre a portata di mano, nonché costantemente condivisibili con altri collezionisti e conoscenti.

Grazie alla tecnologia della *blockchain*, come si è visto, si otterrebbero i seguenti vantaggi: regolamentazione della vendita e del collezionismo di arte digitale; transazioni più sicure; rapporti e connessioni tra pubblico e artisti più facili e immediati; costruzione di registri di provenienza, copyright, proprietà e transazioni che contribuiscano a rimuovere l'opacità del mercato dell'arte e, infine, creazione di un ambiente artistico più sicuro ed affidabile. Questo scenario, così delineato, è effettivamente e realisticamente realizzabile?

Steyerl, come si è visto all'inizio di questo paragrafo, affronta la tematica dei bitcoin proponendo un paragone tra questa tipologia di criptomonete e il mondo dell'arte: entrambi, infatti, propongono il sistema decentralizzato che è stato appena analizzato. La *blockchain* che, come si è visto, è stata declamata come una tecnologia innovativa e rivoluzionaria, è veramente da considerarsi uno strumento così infallibile come è stato descritto?

Steyerl sostiene il contrario: infatti, i bitcoin, in maniera molto simile a ciò che avviene nel mondo dell'arte, dipendono da gruppi di potere, tanto quanto i valori sul mercato dell'arte dipendono dal consenso, dalla reputazione e dalle opinioni di pochi eletti. Di conseguenza, quella che appare come una tecnologia incorruttibile in pratica dipende dalle azioni delle persone³⁴⁵. Steyerl afferma:

La sua economia basata sulla reputazione è quantificata in modo casuale, con classifiche prodotte da pessimi algoritmi che stabiliscono gerarchie di artisti e accademici, ma prevede anche gerarchie sociali tradizionalmente più chiuse. È frutto di una cricca assolutamente ridicola, corrotta e inutile eppure, come la civiltà nel suo complesso, anche l'arte sarebbe di per sé un'idea geniale³⁴⁶.

³⁴⁵ Steyerl, *Duty Free Art*, cit., pp. 166-167.

³⁴⁶ Ivi, p. 167.

Secondo Steyerl la tendenza che si può individuare è paradossale: infatti, i vantaggi che il sistema dell'arte riesce ad innescare, anziché contribuire al benessere della società, finiscono piuttosto «risucchiati verso l'alto e poi accantonati altrove, nei paradisi fiscali³⁴⁷». Accade così che:

Le economie dell'arte distraggono investimenti altrimenti destinati alla creazione di posti di lavoro sostenibili, all'istruzione e alla ricerca, ed esternalizzano i rischi e i costi sociali. Candeggiano interi quartieri, sfruttano, sopravvalutano e spacciano un mare di atroci fandonie³⁴⁸.

Dal momento che, la maggior parte dei profitti conseguiti da investitori, classi dirigenti, protagonisti e persone attive nel mondo dell'arte, viene trasferito in qualche bunker di massima sicurezza o paradiso fiscale, quella che viene descritta come *sharing economy* è, secondo Steyerl, solo una copertura per nascondere il vero intento: «assicurarsi di condividere una bella fetta della ricchezza altrui³⁴⁹».

Ma guardiamo in faccia la realtà: rispetto alle dimensioni di altre industrie, il settore dell'arte è infinitesimale. L'arte contemporanea è solo fumo negli occhi per nascondere un mondo opaco, indecifrabile e ingiusto, una guerra di classe dei ricchi contro i poveri e l'impennata delle diseguaglianze. È la punta di un iceberg che funziona come una punta di lancia³⁵⁰.

Tuttavia, Steyerl individua una possibilità alternativa che la tecnologia *blockchain* è in grado di fornire al mondo dell'arte: «E allora? Dove andremo a finire con queste premesse? Mettiamo tra parentesi il paragrafo che segue: indica solo una possibilità ipotetica³⁵¹».

³⁴⁷ *Ibidem.*

³⁴⁸ *Ibidem.*

³⁴⁹ *Ibidem.*

³⁵⁰ *Ibidem.*

³⁵¹ Ivi, p. 169.

3.3. Possibili risvolti positivi di una regolamentazione del sistema dell'arte: un beneficio per la comunità artistica?

L'arte contemporanea, secondo Steyerl, sembra situarsi in un'epoca caratterizzata da contraddizioni e situazioni paradossali: tutto scorre, circola e viene diffuso in maniera estremamente rapida e accelerata; tuttavia, a ben guardare, la situazione reale è tutt'altro che fluida. Infatti, si riscontra piuttosto «un'epoca di stagnazione all'ennesima potenza in cui la novità seriale è ormai a un punto morto³⁵²».

Molti aspettano una rivoluzione, osserva Steyerl, alcuni nella speranza che il sistema non sia più così inclusivo ma, la maggior parte, solamente nell'attesa di «rientrare tra quelli che si spartiscono la torta³⁵³». D'altronde, prosegue l'arista:

a sentir parlare di 'cosmopoliti senza radici' viene subito in mente la propaganda nazista e stalinista, che si divertiva a marchiare gli intellettuali dissidenti come 'parassiti' all'interno di 'organismi nazionali sani'. Questo gergo era usato da entrambi i regimi per liberarsi dell'intelligenza minoritaria, di esperimenti formali e di istanze progressiste; non si mirava certo ad avvicinare l'arte alla popolazione o a migliorarne o ampliarne le attrattive³⁵⁴.

Ci si trova, di conseguenza, ad avere a che fare con una situazione decisamente critica: le possibilità che l'arte elitaria venga abolita sono estremamente ridotte; al contrario, secondo Steyerl, si vedranno aumentare disuguaglianze, frodi fiscali, manipolazione dei mercati, sfruttamento dei lavoratori e così via, all'interno di un sistema sempre meno regolamentato e sempre più gestito da meccanismi poco trasparenti. In un simile contesto, l'arte viene descritta come un'attività decadente, i cui meccanismi, anziché comportare vantaggi per la comunità, arrecano beneficio solo alle alte sfere e a una ristretta cerchia di privilegiati. Boris Groys ha così commentato:

To maintain its real political and economic power under the conditions of modern mass society, the ruling elite must reject any notion or even any suspicion of having elite taste or supporting elite art. What the modern elite does not want is to be elitist—to be visibly distinguishable from the masses. Accordingly, the modern elite must erase any distinction of taste and create an illusion of aesthetic solidarity with the masses—a solidarity that conceals the real power structures and economic inequalities³⁵⁵.

³⁵² Ivi, p. 168.

³⁵³ *Ibidem*.

³⁵⁴ *Ibidem*.

³⁵⁵ B. Groys, *Art and Money*, «e-flux» Journal #24, <<https://www.e-flux.com/journal/24/67836/art-and-money/>> (2011) [ultimo accesso 27 gennaio 2020].

Partendo da un testo del 1939 di Clement Greenberg, intitolato *Avang-Garde and Kitsch*, e applicando la riflessione dello scrittore americano all'attuale situazione culturale, Groys sostiene che le élite contemporanee intendano raccogliere ed esporre solamente un'arte sufficientemente spettacolare da attrarre le masse. Infatti: «This is why big private collections appear 'non-elitist' and well-adjusted enough to become global tourist attractions whenever they are exhibited. We are living in a time in which elite taste and mass taste coincide³⁵⁶». Secondo Groys, nel momento in cui le élite contemporanee dovessero mostrarsi realmente per quello che sono, perderebbero immediatamente la loro ricchezza e il loro potere.

A tal proposito, anche Steyerl afferma: «Il discorso 'antielitario' nella cultura è al momento soprattutto declinato dalle élite conservatrici che sperano di stornare l'attenzione dal proprio privilegio economico rilanciando stereotipi di 'arte degenerata'³⁵⁷». Alla luce di queste riflessioni, è facilmente intuibile come l'arte tenda ad allontanarsi, a tutti gli effetti, sempre di più dalla realtà: in questo fenomeno, secondo Steyerl, risiede il principale problema di un sistema artistico che definisce decadente.

Per meglio comprendere questa problematica, Steyerl effettua un paragone tra l'arte e l'economia classica, che per studiare la complessità dei rapporti economici che regolano l'agire umano, tende, necessariamente, ad analizzare una realtà semplificata e a svilupparsi, di conseguenza, come una scienza teorica. Steyerl ricorda che Paul Krugman ha teorizzato il problema della bellezza con queste parole: «Gli economisti di professione si sono smarriti perché tutti, senza eccezione, hanno confuso la bellezza contenuta in formule matematiche di straordinaria eleganza con la verità³⁵⁸». Secondo Steyerl, soprattutto dagli anni Settanta in poi, lo studio dell'economia si è basato sulla convinzione leibniziana di «vivere nel migliore dei mondi possibili³⁵⁹», all'interno del quale «a dominare è stata l'ipotesi del mercato efficiente' secondo cui i mercati finanziari, basandosi su tutte le informazioni pubblicamente disponibili, attribuiscono ai beni il loro valore intrinseco³⁶⁰». Dal momento che le premesse di questi modelli non sono del tutto corrette, Steyerl è convinta che si sia creata la teorizzazione di un mondo regolato da meccanismi che sono, a tutti gli effetti, estremamente lontani da quella che è la realtà.

Cosa accade, invece, nel mondo dell'arte? Sempre secondo Steyerl, i professionisti del

³⁵⁶ Ivi, s.i.p.

³⁵⁷ Steyerl, *Duty Free Art*, cit., p. 168.

³⁵⁸ Ivi, p. 151.

³⁵⁹ *Ibidem*.

³⁶⁰ *Ibidem*.

sistema artistico tendono a far confluire il bello all'interno di musei ed esposizioni: «lì dentro la bellezza può fare qualunque proclama: mondi imperfettibili, esseri umani ideali, comportamento economico razionale e così via³⁶¹». Tuttavia, una volta usciti dal museo, ci si relaziona, inevitabilmente, con la realtà, in maniera molto simile a ciò che accadeva utilizzando i modelli teorici dell'economia classica. La prospettiva di una tale situazione viene chiamata da Steyerl «l'autonomia dell'arte, ovvero l'assenza di un legame diretto tra l'arte e la realtà sociale³⁶²»:

Potrebbe funzionare benissimo. Potrebbe esserci un museo per l'ottimo paretiano, l'equilibrio di Nash, le simulazioni di copertura dei rischi, per qualunque modello che si vanti di essere geniale o impeccabile. Tutto ciò che è semplicemente troppo bello per essere vero. Correlazioni e pattern non devono necessariamente essere belli per essere considerati veri. Devono solo apparire belli³⁶³.

Lontane dalla realtà, e rispondendo a questo tipo di caratteristiche, le opere d'arte saranno più facilmente classificate e classificabili, secondo punteggi calcolati in base ad algoritmi, e suddivise in ciò che merita di essere apprezzato, acquistato oppure esposto.

In precedenza, si era accennato alle modalità di funzionamento dell'algoritmo utilizzato dalla società Art Rank che, con tutta probabilità, si basava sull'account Instagram di Stefan Simchowicz, promuovendo e mettendo in cima alle proprie classifiche ciò che veniva apprezzato e sostenuto dall'investitore. L'omofilia nell'arte, sostiene Steyerl, funziona in maniera molto simile: si accetta come arte e si apprezza ciò che viene accettato o apprezzato da chi ci circonda ma anche, e soprattutto, da chi ci somiglia. La somiglianza sembra superare la solidarietà.

Nell'editoriale dell'«e-flux» Journal #86, intitolato *Strange Universalism*³⁶⁴, viene affrontata proprio la difficoltà, riscontrata nell'era contemporanea, di relazionarsi con i concetti di somiglianza, monotonia e realtà, all'interno del settore artistico. Infatti:

Sameness trumps equality. Similarity beats solidarity. Reality is a battlefield. [...] The struggle for reality characterizes today's reactionary turn. Populisms try to define the real people and mark anyone else as unreal—thus anticipating their erasure from reality altogether. In the populist view, reality is defined as brute inevitability, by ranking, ratings, and elimination, by literally showing people their place. But is identity a natural given, or is it also data? How about iPads, iPhones, ego brands? How about facial recognition? How about chips and keys and passwords? IPv6? *Blockchain* reputation

³⁶¹ Ivi, p. 152.

³⁶² *Ibidem*.

³⁶³ *Ibidem*.

³⁶⁴ A. Vidokle et al., *Editorial – “Strange Universalism”*, «e-flux» Journal #86, <<https://www.e-flux.com/journal/86/162860/editorial-strange-universalism/>> (2017) [ultimo accesso 28 gennaio 2020].

systems? Technologies boost identities and make them happen. Identities in turn obscure technologies³⁶⁵.

La tendenza ad accettare ed apprezzare ciò che viene scelto per noi da qualcun altro, oppure da strani algoritmi, venne descritto, come riporta Steyerl, dal critico americano Jerry Saltz con il neologismo «*crapstraction*³⁶⁶»: ne costituiscono un esempio «tutti quei quadri con motivi casuali che provengono da dati casuali e valgono cifre vergognose per effetto di investimenti speculativi. Il migliore dei mondi possibili si realizzerà quando tutti i salotti di quelli che investono in hedge fund risulteranno assolutamente identici³⁶⁷».

La *crapstraction* condensa le formule ontologiche fondamentali del nostro tempo: arte è quello che comprano i vostri amici; bellezza è quello che comprano i vostri amici; verità è quello che comprano i vostri amici. Vale anche per la matematica. Voi stessi siete esattamente, almeno in apparenza, quello che comprano i vostri amici. È stato calcolato a partire da petabyte di spam, quindi dev'essere vero³⁶⁸.

Come contrastare allora un simile scenario? È possibile cercare di svincolarsi dalla condizione stagnante che Steyerl descrive? Chi si ritrova in attesa di una rivoluzione, ha, effettivamente, degli strumenti di cui servirsi per poter agire?

Per l'artista esistono alternative e possibilità di emancipazione: ad esse è necessario aggrapparsi per evitare che l'arte scomoda finisca «giù dalla finestra³⁶⁹».

Una prima soluzione consiste nell'affrontare finalmente la realtà e, soprattutto, agire. Come ipotizzato in *Perché i giochi? Ovvero, gli artisti sono in grado di pensare?*, qualcuno potrebbe secondo lei opporsi in maniera pessimista a questa prospettiva, asserendo che qualsiasi tentativo di proporre un modello alternativo sia destinato a fallire. I sostenitori di un simile approccio, infatti, potrebbero essere convinti del fatto che «ci saranno sempre pattern di *crapstraction* che invaderanno la società, indipendentemente da tutto³⁷⁰». Questa attitudine tuttavia, non apporta nessun beneficio alla comunità artistica. Al contrario, scegliendo un atteggiamento attivo e propositivo, si potrebbe agire, sostiene Steyerl, tenendo a mente l'esempio fornito dalla vicenda di Daniel Ellsberg:

Ellsberg era inizialmente un esperto di teoria dei giochi della Rand, ma poi cambiò bandiera e decise di rendere pubblici i *Pentagon Papers*, che dimostrarono le sistematiche menzogne delle amministrazioni americane sulla guerra del Vietnam.

³⁶⁵ Ivi, s.i.p.

³⁶⁶ Steyerl, *Duty Free Art*, cit., p. 152.

³⁶⁷ *Ibidem*.

³⁶⁸ Ivi, pp. 152-153. Si veda, a proposito di spam, il saggio di Steyerl *The Spam of the Earth: Withdrawal from Representation*, «e-flux» Journal #32, <<https://www.e-flux.com/journal/32/68260/the-spam-of-the-earth-withdrawal-from-representation/>> (2012) [ultimo accesso 28 gennaio 2020].

³⁶⁹ Ivi, p. 168.

³⁷⁰ Ivi, p. 154.

L'episodio diede forte impulso ai movimenti pacifisti e, per una serie di imprevedibili ramificazioni, contribuì anche alla caduta di Richard Nixon. Di fatto, è proprio questa la lezione dell'esperimento di Ellsberg: se non riuscite a calcolare il rischio, potete prendervelo comunque. Contro tutte le previsioni, la fece franca. Accettò il rischio e andò avanti con la sua personale finzione generatrice: per quanto risibile e irrealistico sembrasse, era possibile ottenere giustizia. C'è sempre almeno uno 0,001 per cento di possibilità che sia così³⁷¹.

Che cosa fare perché questa piccola percentuale di possibilità abbia anche solo una chance di realizzarsi? Non basta crederci, ma bisogna comportarsi in modo tale che questo scenario non sia solamente ipotetico, bensì effettivamente conseguibile: «Dovrete imitare una realtà che ancora non esiste e giocarci finché non diventa realtà. È così che dal gioco si passa all'azione³⁷²». Di conseguenza, come si è prospettato, una prima possibile soluzione implicherebbe un'accettazione e una conseguente azione all'interno di una realtà non più semplificata ma effettiva.

Una seconda strada si potrebbe individuare in una prospettiva che implichi un atteggiamento volto alla sostenibilità e solidarietà. Il sistema artistico mostra una tendenza a preferire la somiglianza, l'omofilia, il farsi piacere e accettare ciò che piace agli altri e, infine, l'affidarsi a classifiche e ranking per qualsiasi cosa. Cosa accadrebbe, invece, se si cercasse di proporre un atteggiamento differente? Steyerl cerca di dare una risposta:

Uno dei primi passi per far nascere settori dell'arte paralleli sarebbe quindi organizzare una sostenibilità, anche parziale, in assenza di una bolla di liquidità e di quantità praticamente illimitate di lavoro gratuito. Qualunque cosa ne esca sicuramente sarà una nuova idea di autonomia legata all'arte. A differenza dell'autonomia degli schemi dell'arte sanciti dal Modernismo, questa nuova idea non è una condizione solitaria, svincolata o isolata. Né arriverà sull'onda di qualche fantasia secondo cui il progresso sarebbe iscritto nelle nuove tecnologie. Al contrario, può emergere solo attraverso uno sforzo e uno scambio consapevole tra diverse entità³⁷³.

Perseguire un atteggiamento solidale e sostenibile andrebbe ad apportare benefici all'intera comunità artistica: ad esempio, contribuendo ad attenuare la precarietà che vige tra i lavoratori del mondo dell'arte. L'arte tende ad essere considerata sempre meno come un lavoro e sempre più come un'occupazione in quanto tiene, effettivamente, occupate le persone. Seguendo questa prospettiva, l'arte, in quanto fonte di gratificazione, non necessiterebbe di alcun tipo di remunerazione. In un saggio intitolato *Art as Occupation: Claims for an Autonomy of Life*, Steyerl scrive:

The paradigm of the culture industry provided an example of an economy that functioned by producing an increasing number of occupations (and distractions) for

³⁷¹ Ivi, p. 155.

³⁷² *Ibidem*.

³⁷³ Ivi, p. 170.

people who were in many cases working for free. Additionally, there are now occupational schemes in the guise of art education. More and more post- and post-post-graduate programs shield prospective artists from the pressure of (public or private) art markets. Art education now takes longer—it creates zones of occupation, which yield fewer works but more processes, forms of knowledge, fields of engagement, and planes of relationality. It also produces ever-more educators, mediators, guides, and even guards—all of whose conditions of occupation are again processual (and ill- or unpaid)³⁷⁴.

La precarietà che vige tra i lavoratori del sistema dell'arte riguarda soprattutto gli stagisti e coloro che lavorano, il più delle volte gratuitamente, all'interno di istituzioni culturali, gallerie o musei³⁷⁵. Secondo l'artista, se si osservano i termini inglesi *internship* e *intern*, si comprende che, in maniera quasi automatica, la mansione dello stagista implica al suo interno l'idea di reclusione e di detenzione, sia essa volontaria o involontaria: «She is supposed to be on the inside of the system, yet is excluded from payment. She is inside labor but outside remuneration: stuck in a space that includes the outside and excludes the inside simultaneously. As a result, she works to sustain her own occupation³⁷⁶». Come opporsi a simili meccanismi? Come agire in modo tale che il sistema artistico, anziché contribuire a simili fenomeni, sia in grado di apportare benefici alla società?

Questa prospettiva, secondo la teorica, si potrebbe raggiungere solamente cercando di rafforzare quei legami e collaborazioni tra chi lavora nel mondo dell'arte che, in realtà, già esistono ma che sono, al momento, troppo labili e non quindi consentono il raggiungimento di quella solidarietà e sostenibilità alla quale auspica Steyerl. Infatti, le persone dovrebbero cercare di riorganizzarsi e di «sincronizzarsi con gli *undercommons* del mondo dell'arte, cioè comportamenti antagonisti e resistenti, costruendo con tutti i mezzi necessari un network di autonomia partigiana³⁷⁷».

Questo tipo di collaborazione si rende necessaria, secondo Steyerl, tra tutti i protagonisti del sistema dell'arte, artisti compresi. Infatti, pur non potendo negare quanto il mondo dell'arte sia sempre stato finanziato da mecenati, fondazioni, multinazionali e simili, non si può nemmeno non constatare quanto gli artisti, in primis, abbiano sovvenzionato la propria produzione di arte. Di conseguenza, tutti coloro che operano e partecipano al processo di

³⁷⁴ H. Steyerl, *Art as Occupation: Claims for an Autonomy of Life*, «e-flux» Journal #30, <<https://www.e-flux.com/journal/30/68140/art-as-occupation-claims-for-an-autonomy-of-life/>> (2011) [ultimo accesso 28 gennaio 2020].

³⁷⁵ Si veda, a tal proposito, il saggio di Steyerl *Freedom from Everything: Freelancers and Mercenaries*, «e-flux» Journal #41, <<https://www.e-flux.com/journal/41/60229/freedom-from-everything-freelancers-and-mercenaries/>> (2013) [ultimo accesso 28 gennaio 2020].

³⁷⁶ Steyerl, *Art as Occupation*, cit., s.i.p.

³⁷⁷ Steyerl, *Duty Free Art*, cit., p. 170.

produzione artistica e lavorano in questo settore, dovrebbero comprendere quanto sia necessario agire e, soprattutto, individuare gli strumenti e le modalità adatti per affrontare un simile cambiamento.

Per questo motivo, gli artisti dovrebbero, ad esempio, evitare di lavorare gratuitamente: «Rifiutarsi di finanziare questa roba potrebbe essere un primo passo per sbarazzarsi dell'insostenibile e mortificante dipendenza da quelle speculazioni che aumentano indirettamente la violenza autoritaria e la divisione sociale. Dedicate il tempo libero ad aiutare i colleghi, e smettere di lavorare gratis per le fondazioni³⁷⁸». Solo così si eviterebbe di rendere l'arte una valuta ancora più forte, ma non solo. In questo modo, si limiterebbero, o addirittura interromperebbero, tutte quelle sovvenzioni che supportano il sistema artistico solo superficialmente, senza apportare reali benefici alla società.

Chiedetevi: voglio un capitalismo globale dal volto fascista? Volete che l'arte per l'ennesima volta faccia da copertura a disastri ambientali, a un clima impazzito, a leader dissennati, a falde acquifere avvelenate e fuori controllo, a infrastrutture fatiscenti e a nuovi muri? Come possiamo condividere cose di cui abbiamo davvero bisogno? Quanta velocità è necessaria? Come l'autonomia dell'arte (e di ciò che è legato all'arte) potrebbe evolversi da un modello di sovranità arrogante a un semplice decentramento in rete? [...] È possibile trasformare la circolazione valutaria dell'arte in una confluenza dell'arte? sostituire la speculazione con un'inondazione³⁷⁹?

Se l'arte, nell'epoca attuale, si trova a circolare, effettivamente, in quanto *currency*, non dovrebbe forse avere dei meccanismi e delle strutture, ad essa dedicati, che permettano un corretto, e soprattutto non corrotto, funzionamento? Esiste, o è possibile supporre, «un'alternativa alla valuta alternativa³⁸⁰»?

Steyerl dedica l'ultimo capitolo del saggio *Se non avete pane, mangiatevi l'arte!* alla formulazione di alcune ipotesi che consentano il raggiungimento di benefici concreti per la comunità artistica. La tecnologia *blockchain*, ad esempio, potrebbe essere utilizzata per gestire registri pubblici che impediscano frodi fiscali, manipolazione dei mercati, traffico di reperti archeologici o *art washing*; infatti, grazie alle prospettive offerte da questo potente mezzo di registrazione di dati ed informazioni, si potrebbero regolamentare la produzione, la compravendita, la circolazione e la localizzazione delle opere d'arte.

Steyerl ipotizza: «Perché non introdurre anche solo un minimo di regole nel mercato, come contratti con le gallerie, un tetto minimo di tempo prima di rivendere, soglie di compenso per gli artisti, stage remunerati³⁸¹». Queste soluzioni potrebbero, finalmente, porre un freno

³⁷⁸ Ivi, p. 171.

³⁷⁹ *Ibidem.*

³⁸⁰ Ivi, p. 169.

³⁸¹ *Ibidem.*

alla precarietà che vige tra i lavoratori del mondo dell'arte.

Inoltre, perché non introdurre tasse sulle transazioni, in particolare per quanto riguarda quelle off-shore, così da vigilare sullo stoccaggio di beni artistici in porti franchi e zone esentasse? Perché non cercare di «rifiutare le sponsorizzazioni e i rapporti di mecenatismo più mortificanti invece di lasciare che l'arte sia usata per mascherare l'estrazione di combustibili fossili, la produzione di armi e il salvataggio di banche con soldi che erano destinati alla cultura?»³⁸²».

L'arte come forma di valuta alternativa, anziché apportare benefici solamente ad una ristretta cerchia di privilegiati, potrebbe, se regolamentata, fungere da strumento per far decollare economie che ancora non esistono.

Per realizzare questa prospettiva è tuttavia necessario, come si è accennato precedentemente, affrontare la realtà in maniera critica e propositiva: «aspettarsi che qualche tipo di trasformazione in chiave progressista si realizzi da sola, solo perché abbiamo a disposizione l'infrastruttura e la tecnologia», chiosa l'artista, «sarebbe come aspettarsi che Internet porti il socialismo o che i benefici dell'automazione si distribuiscano equamente a tutto il genere umano»³⁸³». Forse, solo a quel punto, si potrebbe avere un'arte realmente *duty free*: ovvero, un'arte non più libera da tasse, ma in realtà privatizzata, elitaria e rinchiusa al sicuro tra le mura di bunker di massima sicurezza, ma una *duty free art* veramente libera da obblighi, doveri, dipendenze e classificazioni. Solo in questo modo l'arte risulterebbe veramente autonoma.

Vista in questo modo, l'arte *duty free* è essenzialmente quello che sarebbe potuta essere l'arte autonoma tradizionale, se non fosse stata elitista e incurante del suo modo di produzione. Ma l'arte *duty free* è più che una riedizione della vecchia idea di arte autonoma; al contrario trasforma anche il significato dell'«autonomia artistica», un concetto assai maltrattato. Nelle attuali circostanze temporali e spaziali, l'arte autonoma deve prendere in considerazione proprio queste condizioni spaziali e temporali. Tra le condizioni di possibilità dell'arte non c'è più solo l'elitaria «torre d'avorio», ma anche la fondazione dedicata all'arte da un dittatore, lo strattagemma dell'oligarca o del produttore di armi per evadere il fisco, il trofeo guadagnato da un hedge fund, l'indebitamento dello studente di arte, la miniera di dati trapelati, il volume complessivo di spam e il prodotto di grandi quantità di lavoro «volontario» non retribuito, tutti fattori che portano all'accumulazione di arte nei cubicoli dei porti franchi, alla distruzione fisica di opere d'arte in zone di guerra o a una privatizzazione accelerata³⁸⁴.

³⁸² Ivi, p. 170.

³⁸³ *Ibidem*.

³⁸⁴ Ivi, p. 94.

Il ruolo dell'arte nel processo di creazione del valore «sta finalmente emergendo in modo abbastanza chiaro da essere affrontato, se non razionalmente, almeno realisticamente³⁸⁵». Con queste attente considerazioni, Steyerl avverte quanto sia necessaria e urgente non solo una condotta attiva e propositiva, ma anche la consapevolezza che, solamente una condivisione meno unilaterale e una *sharing economy*, che sia realmente tale, siano in grado di porre le condizioni per una trasformazione concreta e decisiva all'interno del sistema dell'arte e della società contemporanee.

³⁸⁵ Ivi, p. 172.

Conclusioni

Al termine di questa ricerca, è possibile formulare alcune considerazioni in merito ai quesiti e alle problematiche che, come enunciato nelle pagine introduttive, hanno fornito il punto di partenza per il caso studio affrontato nel corso di questa tesi: la profonda trasformazione che ha investito l'immagine all'interno della cultura visuale contemporanea e la conseguente, oltre che determinante, necessità di far fronte a questi considerevoli cambiamenti mediante la riconfigurazione della sua funzione, così come degli spazi museali.

Come dimostrato e approfondito nei capitoli che hanno strutturato questa ricerca, la pratica artistica e teorica di Hito Steyerl si propone non solo come uno strumento indispensabile per comprendere i meccanismi che regolano il sistema contemporaneo, ma anche, e soprattutto, come un monito pronto a ricordarci ciò che si prospetta di fronte a noi: un mondo di disuguaglianze, speculazione e altri fenomeni che non devono considerarsi inevitabili, quanto piuttosto contrastabili grazie a un intervento consapevole. Una possibilità per ipotizzare un futuro migliore esiste, sostiene fervidamente Steyerl.

Per guidarci in questo percorso, l'artista prefigura possibili scenari servendosi di un linguaggio ricco di possibilità: dal documentario come saggio visivo (*Essayfilm*), alle video-installazioni, agli scritti teorici, come quelli raccolti in *Duty Free Art* e analizzati nel corso di questa ricerca. Le sue parole (o «opere parole», come vengono descritte da Griselda Pollock³⁸⁶) sono delle vere e proprie azioni, tese a mettere in moto una riflessione e un cambiamento. L'obiettivo di Steyerl risiede nella volontà di sottolineare, e spesso amplificare, le contraddizioni proprie dell'epoca in cui viviamo; solo così, infatti, è possibile pensare di affrontarle e riuscire potenzialmente a risolverle.

Si rende dunque necessaria una critica d'arte che non guardi con nostalgia al passato, ma che sia contemporaneamente consapevole del presente, rivolta al futuro e determinata a sostenerne le complesse sfaccettature in maniera propositiva.

Una prima, importante azione per avviare il cambiamento è la ridefinizione del ruolo dei musei e delle istituzioni culturali. Questi luoghi devono, innanzitutto, garantire la conservazione e la fruibilità: «l'arte non è tale se non la si può vedere³⁸⁷». Nella visione di Steyerl, il museo deve salvaguardare la storia e, soprattutto, fare in modo che non venga manipolata e che rimanga tale: il museo non deve trasformarsi in un arsenale, in un deposito

³⁸⁶ Hito Steyerl: *The City of Broken Windows*, cit., pp. 46-53.

³⁸⁷ Steyerl, *Duty Free Art*, cit., p. 15.

o in un piedistallo temporaneo sul quale far sostare momentaneamente un carrarmato sovietico da battaglia (come l'artista rimarca nel saggio *Un carrarmato sul piedistallo*³⁸⁸). Al contrario, il museo deve configurarsi come un luogo all'interno del quale si possano creare le condizioni per il futuro dello spazio pubblico. Questo è possibile soltanto se la storia non occupa né invade il presente³⁸⁹.

Seguendo una simile prospettiva, e ripensando i «confini nebulosi³⁹⁰» delle istituzioni culturali, si potrebbero contrastare le tendenze approfondite tra le pagine di questa ricerca: aste e compravendita di opere d'arte a copertura di riciclaggio di denaro e investimenti speculativi, fiere d'arte globali, porti franchi e strutture di massima sicurezza rivolte allo stoccaggio di beni dal valore inestimabile.

La *duty free art* permetterebbe di ottenere quei vantaggi che il modello dello stato nazione proposto da Benedict Anderson³⁹¹ non era stato in grado assicurare; tuttavia, per riuscire nel suo intento, essa dovrebbe liberarsi completamente dei propri obblighi, diventando, finalmente, non solo svincolata da imposte ma anche da autori e proprietari. L'arte, fuoriuscendo dalle mura delle istituzioni culturali, e portando con sé il proprio valore, ha sempre circolato al pari di una valuta. Tuttavia, oggi, l'immagine sembra essere diventata più uno strumento di arricchimento o un *proxy*³⁹² utilizzato per mascherare attività di *art washing* e riciclaggio di denaro, piuttosto che un veicolo di contenuti culturali.

L'obiettivo di Steyerl, una volta stabilita ed osservata l'esistenza di simili incongruenze, non risiede nella volontà di risolvere queste contraddizioni (tentativo che si rivelerebbe inevitabilmente fallimentare), quanto piuttosto nel tentativo di intensificarle, con lo scopo di affrontare la realtà e cercare di far emergere un'opportunità per un futuro diverso. Per diventare davvero autonoma, l'arte deve essere sottratta al regime di isolamento all'interno del quale si trova, specialmente quando rinchiusa tra le mura di un porto franco o stoccata in paradisi fiscali o nei magazzini dei musei, e deve poter confluire in un sistema di circolazione e scambio quanto più fluido possibile.

Di questa necessità devono essere consapevoli tutti coloro che partecipano attivamente al sistema e al mercato dell'arte. Anche gli artisti, che non sono affatto impotenti, ma piuttosto

³⁸⁸ Ivi, pp. 11-17.

³⁸⁹ Ivi, p. 16.

³⁹⁰ Ivi, p. 11.

³⁹¹ Ivi, p. 75. Secondo Benedict Anderson per costruire una nazione si rendevano necessari: «un capitalismo a stampa e un museo che narri la storia e progetti l'identità nazionale».

³⁹² Ivi, pp. 37-49. Steyerl analizza il concetto di «proxy politics» tra le pagine del saggio *Proxy politics: segnale e rumore*.

parte integrante di questo mondo: oltre a produrre le opere, senza le quali il sistema dell'arte non esisterebbe, essi sovvenzionano un numero sempre maggiore di istituzioni e fondazioni attraverso le commissioni che ricevono. Che cosa accadrebbe se, anziché lavorare gratuitamente per banche e associazioni culturali e sponsorizzare anteprime, passassero il loro tempo libero ad assistere altri artisti e quindi a creare solidarietà umana?

Ecco un'altra domanda e possibile soluzione che Steyerl ipotizza, a cui se ne aggiunge una terza che riguarda lo sviluppo consapevole e l'equo utilizzo delle nuove tecnologie in modo da distribuire uniformemente i benefici e le risorse alla comunità artistica. In un simile scenario di «devoluzione³⁹³», piuttosto che di «distruzione creatrice³⁹⁴», risiedono le basi per un futuro più solido, una migliore cooperazione ed un sistema meno opaco e più trasparente.

A conclusione di questa ricerca, le parole della studiosa Wendy Hui Kyon Chung, lasciano aperta la speranza che le prospettive avanzate da Steyerl possano trovare un riscontro, oltre che uno sviluppo adeguato, all'interno della comunità artistica per poi espandersi anche ad altri ambiti sociali e professionali:

Steyerl's text embodies criticality without nostalgia, creativity without naïveté. It refuses the boundary between art and criticism, and Steyerl's essays should be read alongside her videos and installations as provocations. Like media art, they create loops that cross-reference one another and expand. They mix high and low culture in order to create insights through messy, horizontal engagements, rather than clean and distanced satirical evaluations. They run, so we can generate new yet devolving levels. Michel Foucault once said that his hope was that his books would become true after they'd been written. Steyerl's work has the feel of Foucault's transformative histories, but her essays engage the present with a sense of humour and urgency. They say: speak international disco latin. They say: gain ninja powers of pattern discrimination. They say: share everything so that we can keep playing. They compel us to be and spread everywhere so it's not game over³⁹⁵.

³⁹³ Ivi, pp. 19-27.

³⁹⁴ *Ibidem*.

³⁹⁵ *Hito Steyerl: This is the Future*, cit., p. 16.

Bibliografia

Scritti dell'artista

Steyerl, H., *Documentary Uncertainty*, «A Prior Magazine» n.15, giugno 2007, <<http://revisiones.net/antiores/spip.php%3Farticle37.html>> (2007).

—, *In Defense of the Poor Image*, «e-flux» Journal #10, <<https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/>> (2009).

—, *Is a Museum a Factory?*, «e-flux» Journal #07, <<https://www.e-flux.com/journal/07/61390/is-a-museum-a-factory/>> (2009).

—, *Politics of Art: Contemporary Art and the Transition to Post-Democracy?*, «e-flux» Journal #21, <<https://www.e-flux.com/journal/21/67696/politics-of-art-contemporary-art-and-the-transition-to-post-democracy/>> (2010).

—, *Right in Our Face*, «e-flux» Journal #22, <<https://www.e-flux.com/journal/22/67731/right-in-our-face/>> (2011).

—, *Art as Occupation: Claims for an Autonomy of Life*, «e-flux» Journal #30, <<https://www.e-flux.com/journal/30/68140/art-as-occupation-claims-for-an-autonomy-of-life/>> (2011).

—, *The Spam of the Earth: Withdrawal from Representation*, «e-flux» Journal #32, <<https://www.e-flux.com/journal/32/68260/the-spam-of-the-earth-withdrawal-from-representation/>> (2012).

—, *The Wretched of the Screen*, Berlino, Sternberg Press, 2012.

—, *Freedom from Everything: Freelancers and Mercenaries*, «e-flux» Journal #41, <<https://www.e-flux.com/journal/41/60229/freedom-from-everything-freelancers-and-mercenaries/>> (2013).

—, *Too Much World: Is the Internet Dead?*, «e-flux» Journal #49, <<https://www.e-flux.com/journal/49/60004/too-much-world-is-the-internet-dead/>> (2013).

—, *Duty Free Art. L'arte nell'epoca della guerra civile planetaria*, Monza, Johan & Levi Editore, 2018.

Saggi

Agamben, G., *Stasis. La guerra civile come paradigma politico. Homo sacer, II, 2*, Torino, Bollati Boringhieri, 2015.

Beech, D., *Art and Value. Art's Economic Exceptionalism in Classical, Neoclassical and Marxist Economics*, Leiden, Brill, 2015.

Berardi, F., *Futurabilità*, Roma, NERO, 2018.

Bridle, J., *Nuova era oscura*, Roma, NERO, 2019.

- Celant, G., *Artmix. Flussi tra arte, architettura, cinema, design, moda, musica e televisione*. Milano, Feltrinelli, 2008.
- Ciotti, F., *Il mondo digitale: introduzione ai nuovi media*, Roma, Editori Laterza, 2000.
- Cowen, D., *The Deadly Life of Logistics: Mapping Violence in Global Trade*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2014, pp. 163-195.
- Demos, T.J., *The Migrant Image: The Art and Politics of Documentary during Global Crisis*, Durham, Duke University Press, 2013.
- Gambetta, D. (a cura di), *Datacrazia. Politica, cultura algoritmica e conflitti al tempo dei big data*, Roma, D Editore, 2018.
- Guerri, M., Parisi, F. (a cura di), *Filosofia della fotografia*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2013.
- Han, B.C., *La società della trasparenza*, Roma, Nottetempo, 2014.
- Ippolita, *Tecnologie del dominio. Lessico minimo di autodifesa digitale*, Milano, Meltemi Editore, 2017.
- Joselit, David, *After Art*, Princeton, Princeton University Press, 2012.
- Lisbonne, K., Zürker, B., *Arte Contemporanea: costo o investimento? Una prospettiva europea*, Monza, Johan & Levi Editore, 2009.
- Manovich, L., *Il linguaggio dei nuovi media*, Milano, Olivares, 2002.
- Marino, F., *Blocksophia. La filosofia della blockchain*, Milano, Mimesis, 2019.
- Mirzoeff, N., *Come vedere il mondo. Un'introduzione alle immagini: dall'autoritratto al selfie, dalle mappe ai film (e altro ancora)*, Monza, Johan & Levi Editore, 2017.
- McLuhan, M., Fiore, Q., *Il medium è il messaggio. Un inventario di effetti*, Milano, Feltrinelli, 1968.
- McLuhan, M., *Gli strumenti del comunicare*, Milano, Garzanti 1976.
- Parikka, J., *Archeologia dei media. Nuove prospettive per la storia e la teoria della comunicazione*, Roma, Carocci Editore, 2019.
- Pinotti A., Somaini A., *Cultura visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi*, Torino, Einaudi, 2016.
- Ruth, C., et al., *Artists: Re-Thinking the Blockchain*, Liverpool, Liverpool University Press, 2017.
- Srnicek, N., *Capitalismo digitale. Google, Facebook, Amazon e la nuova economia del web*, Roma, Luiss University Press, 2017.
- Thompson, D., *Lo squalo da 12 milioni di dollari. La bizzarra e sorprendente economia dell'arte contemporanea*, Milano, Mondadori, 2017.
- Vettese, A., *Investire in Arte*, Milano, Il Sole 24 Ore Libri, 1991.
- , A., *Si fa con tutto. Il linguaggio dell'arte contemporanea*, Roma, Laterza, 2010.
- , A., *Ma questo è un quadro? Il valore nell'arte contemporanea*, Roma, Carocci, 2005.

Articoli

Anderson, C., *Why Art Could Become Currency in a Cryptocurrency World*, «The New Stack», <<https://thenewstack.io/why-art-could-become-currency-in-a-cryptocurrency-world/>> (2015).

Bahtsetzis, S., *Eikonomia: Notes on Economy and the Labor of Art*, «e-flux» Journal #35, <<https://www.e-flux.com/journal/35/68397/eikonomia-notes-on-economy-and-the-labor-of-art/>> (2012).

Bawden, T., *Global warming: Data centres to consume three times as much energy in next decade, experts warn*, «The Independent», <<https://www.independent.co.uk/environment/global-warming-data-centres-to-consume-three-times-as-much-energy-in-next-decade-experts-warn-a6830086.html>> (2016).

Bonini, T., *Il capitalismo materiale è molto immateriale*, «DoppioZero», <<https://www.doppiozero.com/materiali/il-capitalismo-immateriale-e-molto-materiale>> (2019).

Bowley, G., *Art Collectors Find Safe Harbor in Delaware's Tax Laws*, «New York Times», <<https://www.nytimes.com/2015/10/26/arts/design/art-collectors-find-safe-harbor-in-delawares-tax-laws.html?module=inline>> (2015).

—, *Yves Bouvier Sells His Geneva-based Art Storage Company*, «The New York Times», <<https://www.nytimes.com/2017/10/27/arts/yves-bouvier-sells-his-geneva-based-art-storage-company.html>> (2017).

Bowley, G., Carvajal, D., *One of the World's Greatest Art Collections Hides Behind This Fence*, «New York Times», <https://www.nytimes.com/2016/05/29/arts/design/one-of-the-worlds-greatest-art-collections-hides-behind-this-fence.html?_r=0> (2016).

Bowley, G., Rashbaum, W.K., *Sotheby's Tries to Block Suit Over a Leonardo Sold and Resold at a Big Markup*, «The New York Times», <https://www.nytimes.com/2016/11/28/arts/design/sothebys-tries-to-block-suit-over-a-leonardo-sold-and-resold-at-a-big-markup.html?_r=0> (2016).

Bradley, K., *Hito Steyerl Is an Artist With Power. She Uses It for Change*, «New York Times», <<https://www.nytimes.com/2017/12/15/arts/design/hito-steyerl.html>> (2017).

Brenton, H., *Freeport visit fails to assuage MEPs' concerns. MEP Ana Gomes vows to raise further questions with Luxembourg customs authorities*, «Luxembourg Times», <<https://luxtimes.lu/luxembourg/32715-freeport-visit-fails-to-assuage-meps-concerns>> (2018).

Casemajor, N., *Digital Materialism: Frameworks for Digital Media Studies*, «Westminster Papers in Communication and Culture» 10(1), pp. 4-17, <<https://www.westminsterpapers.org/articles/10.16997/wpsc.209/>> (2015).

Cossons, M., *Art+Tech Summit: Exploring Blockchain – Is the Art World Ready For Consensus?*, <https://www.christies.com/features/Blockchain-and-the-art-market-9318-1.aspx?sc_lang=en#FID-9318> (2018).

Davis, B., *After Brexit, Art Must Break Out of Its Bubble*, «Artnet News», <<https://news.artnet.com/opinion/brexit-art-532178>> (2016).

- de Senarclens, F., *The End of The Art Market as We Know It*, «Art Market Guru», <<https://www.artmarket.guru/le-journal/opinion/art-market-disruption/>> (2018).
- Duray, D., *Stefan Simchowicz vs. the Art World*, «The Observer», <<https://observer.com/2014/05/stefan-simchowicz-vs-the-art-world/>> (2014).
- Elsaesser, T., *Constructive Instability or The Life of Things as the Cinema's Afterlife*, <<http://www.thomas-elsaesser.com/images/stories/pdf/elsaesser%20constructive%20instability.pdf>> (2008).
- , *Neuer Berliner Kunstverein – Lovely Andrea*, <http://www.thomas-elsaesser.com/index.php?option=com_content&view=article&id=91%3Aneuer-berliner-kunstverein&catid=39%3Ablog-category-01&Itemid=70&limitstart=1> (2013).
- Farago, J., *In 'Drill', Hito Steyerl Adds Polish to Images of a World Gone Mad*, «The New York Times», <<https://www.nytimes.com/2019/07/05/arts/design/hito-steyerl-drill-armory.html>> (2019).
- Feigelfeld, P., *Media Archaeology Out of Nature: An Interview with Jussi Parikka*, «e-flux» Journal #62, <<https://www.e-flux.com/journal/62/60965/media-archaeology-out-of-nature-an-interview-with-jussi-parikka/>> (2015).
- Garcia, L., *Review of After Art by David Joselit (Princeton)*, «Lateral» 6 (1), <<https://csalateral.org/reviews/after-art-joselit-garcia/>> (2017).
- Giddens, A., *Risk and Responsibility*, «The Modern Law Review», 1999, 62 (1), <https://courses.washington.edu/sales09/Handouts/Giddens_Risk_Responsibility.pdf> (1999).
- Glazek, C., *The Art World's Patron Satan*, «The New York Times», <<https://www.nytimes.com/2015/01/04/magazine/the-art-worlds-patron-satan.html>> (2014).
- Goldstein, A., *Cultural Entrepreneur Stefan Simchowicz on the Merits of Flipping, and Being a "Great Collector"*, «Artspace», <https://www.artspace.com/magazine/interviews_features/how_i_collect/stefan_simchowicz_interview-52164> (2014).
- Gompertz, W., *Geneva Free Port: The greatest art collection no-one can see*, «BBC News» <<https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-38167501>> (2016).
- Groys, B., *Art and Money*, «e-flux» Journal #24, <<https://www.e-flux.com/journal/24/67836/art-and-money/>> (2011).
- Heidenreich, S., *Freeportism as Style and Ideology: Post-Internet and Speculative Realism, Part I*, «e-flux» Journal #71, <<https://www.e-flux.com/journal/71/60521/freeportism-as-style-and-ideology-post-internet-and-speculative-realism-part-i/>> (2016).
- Kinsella, E., *Gagosian Says Freeport King Yves Bouvier's Activities Pose 'Terrible Conflict of Interest'*, «Artnet News», <<https://news.artnet.com/market/gagosian-comments-bouvier-rybolovlev-335165>> (2015).
- Koch, A., *Hito Steyerl. Left To Our Own Devices*, «Anti Utopias», <<https://anti-utopias.com/newswire/hito-steyerl-left-to-our-own-devices/>> (2015).
- Lütticken, S., *The Coming Exception. Art and the Crisis of Value*, «New Left Review» n. 99, 2016 <<https://newleftreview.org/issues/II99/articles/sven-lutticken-the-coming-exception>> (2016).

- Maneker, M., *Stefan Simchowicz Isn't as Controversial as He'd Like You to Believe*, «Hyperallergic», <<https://hyperallergic.com/172910/stefan-simchowicz-isnt-as-controversial-as-hed-like-you-to-believe/>> (2015).
- Maurisse, M., *La caverne d'Ali Baba de Genève, plus grand port franc du monde, ignore la crise*, «Le Figaro», <<https://www.lefigaro.fr/conjoncture/2014/09/20/20002-20140920ARTFIG00003-la-caverne-d-ali-baba-de-geneve-plus-grand-port-franc-du-monde-ignore-la-crise.php>> (2014).
- McAndrew, C., *The Art Market 2019. An Art Basel & UBS Report*, <<https://www.artbasel.com/about/initiatives/the-art-market>> (2019).
- Mills, M.P., *The Cloud Begins with Coal. Data, Big Networks, Big Infrastructure, and Big Power. An Overview of the Electricity Used by the Global Digital Ecosystem*, <https://www.tech-pundit.com/wp-content/uploads/2013/07/Cloud_Begins_With_Coal.pdf> (2013).
- Nakamoto, S., *Bitcoin: A Peer-to-Peer Electronic Cash System*, <<https://bitcoin.org/bitcoin.pdf>> (2008).
- Prystay, C., *Singapore Bling*, «The Wall Street Journal», <<https://www.wsj.com/articles/SB10001424052748703691804575255551995870746>> (2010).
- Rapoza, K., *Billionaire Dmitry Rybolovlev's Lawsuit With Art Dealer Yves Bouvier Puts Sotheby's In Crosshairs*, «Forbes», <<https://www.forbes.com/sites/kenrapoza/2019/08/08/billionaire-dmitry-rybolovlevs-lawsuit-with-art-dealer-yves-bouvier-puts-sothebys-in-crosshairs/#322e432359e1>> (2019).
- Reichert, K., *Where Is the Money?*, «Spike Magazine» #40, <<https://www.spikeartmagazine.com/en/articles/where-money>> (2014).
- Reyburn, S., *What the Panama Papers Reveal About the Art Market*, «The New York Times», <<https://www.nytimes.com/2016/04/12/arts/design/what-the-panama-papers-reveal-about-the-art-market.html?ref=arts>> (2016).
- Rourke, D., *Artifacts: A Conversation Between Hito Steyerl and Daniel Rourke*, «Rhizome», <<https://rhizome.org/editorial/2013/mar/28/artifacts/>> (2013).
- Segal, D., *Swiss Freeports Are Home for a Growing Treasury of Art*, «The New York Times», <<https://www.nytimes.com/2012/07/22/business/swiss-freeports-are-home-for-a-growing-treasury-of-art.html>> (2012).
- Siebert, S., Machesky, L.M., Insall, R.H., *Overflow in science and its implications for trust*, «eLife» vol.4, <<https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC4563216/>> (2015).
- Shaw, A., *Swiss freeport king Yves Bouvier sells art storage company Natural Le Coultre*, «The Art Newspaper», <<https://www.theartnewspaper.com/news/swiss-freeport-king-yves-bouvier-sells-art-storage-company-natural-le-coultre>> (2017).
- Taylor, M.C., *Financialization of Art*, «Capitalism and Society» Vol. 6, Issue 2, Article 3, <https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=2208046> (2013).
- Vidokle, A., *Art without Market, Art without Education: Political Economy of Art*, «e-flux» Journal #43, <<https://www.e-flux.com/journal/43/60205/art-without-market-art-without-education-political-economy-of-art/>> (2013).

Vidokle, A. et al, *Editorial – “Strange Universalism”*, «e-flux» Journal #86, <<https://www.e-flux.com/journal/86/162860/editorial-strange-universalism/>> (2017).

Vogel, C., *The Buzz in Basel: Art, Alive and Well and Selling Briskly*, «The New York Times», <<https://www.nytimes.com/2010/06/18/arts/design/18vogel.html>> (2010).

Wolff, M., *Why really rich men try to take over the art world*, «The Guardian», <<https://www.theguardian.com/commentisfree/2013/oct/07/dan-loeb-sothebys-hedge-funds-buy-art>> (2013).

Yerebakan, O.C., *Hito Steyerl with Osman Can Yerebakan. “I was not trained to be an artist, and have found myself in the art world quite by coincidence”*, «The Brooklyn Rail», <<https://brooklynrail.org/2019/07/art/HITO-STEYERL-with-Osman-Can-Yerebakan>> (2019).

Cataloghi

Fabrik: Tobias Zielony, Jasmina Metwaly, Philip Rizk, Olaf Nicolai, Hito Steyerl. Biennale Arte 2015. Padiglione della Germania, catalogo della mostra, a cura di Florian Ebner (Venezia, La Biennale di Venezia, 9 maggio – 22 novembre 2015), Berlino, Walther König, 2015.

Hito Steyerl: Duty-Free Art, catalogo della mostra, a cura di João Fernandes (Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 11 novembre 2015 – 21 marzo 2016), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2015.

Hito Steyerl: Power Plants, catalogo della mostra, a cura di Hans Ulrich Obrist (Londra, Serpentine Galleries, 13 aprile – 4 maggio 2019), Calverts, Londra, 2019.

Hito Steyerl: The City of Broken Windows, catalogo della mostra, a cura di Carolyn Christov-Bakargiev e Marianna Vecellio (Rivoli, Castello di Rivoli, 1 novembre 2018 – 1 settembre 2019), Milano, Skira, 2018.

Hito Steyerl: This is the Future, catalogo della mostra, a cura di Adelina Vlas (Toronto, AGO, 24 ottobre 2019 – 23 febbraio 2020), New York, Prestel Publishing, 2019.

Hito Steyerl: Too Much World, catalogo della mostra, a cura di Annie Fletcher (Eindhoven, Van Abbe Museum, 12 aprile – 22 giugno 2014), Berlino, Sternberg Press, 2014.

Il Palazzo Enciclopedico. Biennale Arte 2013, catalogo della mostra, a cura di Massimiliano Gioni (Venezia, La Biennale di Venezia, 1 giugno – 24 novembre 2013), Venezia, Marsilio Editori, 2013.

May You Live in Interesting Times. Biennale Arte 2019, catalogo della mostra, a cura di Ralph Rugoff (Venezia, La Biennale di Venezia, 11 maggio – 24 novembre 2019), Treviso, Graficart, 2019.

The Greenroom: Reconsidering the Documentary and Contemporary Art I, catalogo della mostra, a cura di Maria Lind e Hito Steyerl (Annandale-on-Hudson, Hessel Museum of Art, 27 settembre 2008 – 1 febbraio 2009), Berlino, Sternberg Press, 2008

Sitografia

<https://www.serpentinegalleries.org/exhibitions-events/guest-ghost-host-machine-marathon>
<http://www.andrewkreps.com/>

<https://www.christies.com/exhibitions/2018/art-and-tech-summit-exploring-blockchain>
<https://www.christies.com/>

<https://www.icaboston.org/exhibitions/hito-steyerl-liquidity-inc>

<https://ago.ca/exhibitions/hito-steyerl-future>

<https://www.artbasel.com/stories/art-market-report>

<https://www.anagomes.eu/PublicDocs/af3f9a82-acdb-4219-aa49-8bf74ae9ba69.pdf>

<https://www.europarl.europa.eu/portal/en>

<https://www.nlc.ch/>

<https://www.3bm3.ch/>

<https://www.valiaugalukas.lt/the-impressionist>

<https://www.lefreeport.lu/>

https://artreview.com/power_100/

https://artreview.com/power_100/2015/

<https://www.youtube.com/watch?v=ts-dNHeBtdQ>

<https://www.youtube.com/watch?v=sNW1PP-034Q&t=894s>

<https://www.youtube.com/watch?v=LE3RlrVEyuo>

<https://www.youtube.com/watch?v=b5nlxkbrnP8>

https://www.youtube.com/watch?v=T1Qhy0_PCjs

<https://www.youtube.com/watch?v=KT-gPtK5uHY>

<https://www.youtube.com/watch?v=sWw7CPczmU0>

<http://opentranscripts.org/transcript/dreamed-dream-politics-age-mass-art-production/>

<https://ccs.bard.edu/>

<https://kow-berlin.com/kow>

<https://kow-berlin.com/artists/hito-steyerl/is-the-museum-a-battlefield-2013>

<https://vimeo.com/76011774>

<https://vimeo.com/88484604>

<https://www.bitcoin.com/>

<https://www.accessibleartfair.com/>

<https://www.collectrium.com/>

<https://paddle8.com/>

<https://www.maecenas.com/>

<https://www.artory.com/>

<https://codexprotocol.com/>

<https://www.looklateral.com/>

<https://rareart.io/>

<https://verisart.com/>

<https://dada.nyc/home>

<https://www.pacegallery.com/artists/teamlab/>

<https://www.efk.admin.ch/en/>

<https://www.bidpoc.com/index>

<https://www.economist.com/briefing/2013/11/23/uber-warehouses-for-the-ultra-rich>

<https://www.theguardian.com/news/2016/apr/07/panama-papers-joe-lewis-offshore-art-world-picasso-christies>



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10



Fig. 11



Fig. 12



Fig. 13



Fig. 14



Fig. 15

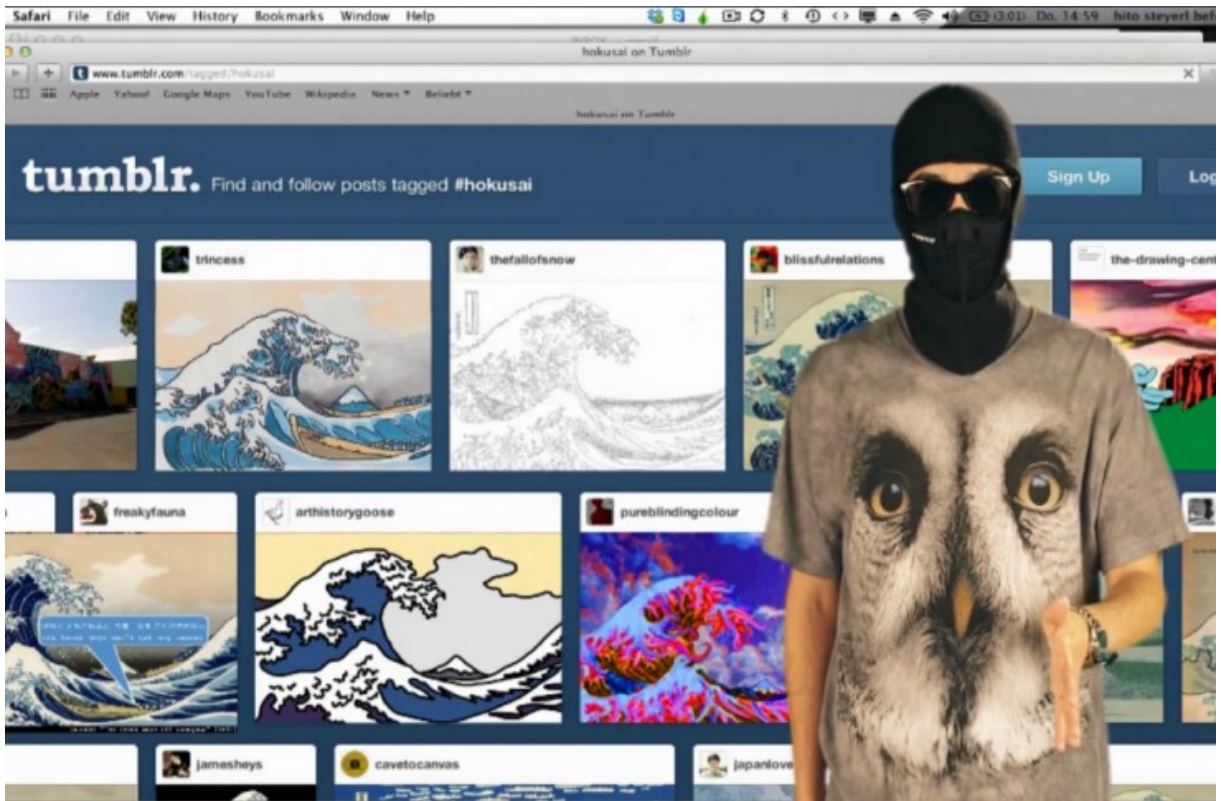


Fig. 16



Fig. 17



Fig. 18



Fig. 19

Elenco illustrazioni

Figura 1.

Adorno's Grey, 2012, video-installazione e ambiente, video HD a canale singolo, quattro schermi angolati, stampa a muro, fotografie, bianco e nero, sonoro, 14'20'', dimensioni variabili, Art Institute of Chicago, Chicago (1 novembre 2012 – 27 gennaio 2013), courtesy: Andrew Kreps Gallery.

Figura 2.

November, 2004, video-installazione, video HD a canale singolo, colore, sonoro, 25'19'', dimensioni variabili, Artists Space, New York (8 marzo – 24 maggio 2015), courtesy: Andrew Kreps Gallery.

Figura 3.

Lovely Andrea, 2007, video-installazione, video HD a canale singolo, colore, sonoro, 29'43'', dimensioni variabili, Artists Space, New York (8 marzo – 24 maggio 2015), courtesy: Andrew Kreps Gallery.

Figura 4-5-6.

Power Plants, 2019, video-installazione e ambiente, video multicanale in loop, ponteggi in acciaio inossidabile, pannelli LED, colore, sonoro, dimensioni variabili, Serpentine Galleries, Londra (11 aprile – 6 maggio 2019), courtesy: Andrew Kreps Gallery.

Figura 7-8.

Strike, 2010, video-installazione e ambiente, video HD a canale singolo, schermo piatto montato su due aste, colore, sonoro, 28'', dimensioni variabili, Andrew Kreps Gallery, New York (2 luglio – 15 agosto 2014), courtesy: Andrew Kreps Gallery.

Figura 9.

Free Plots, 2019, installazione, fioriere in legno a forma di porto franco (*freeport shape*), luci di crescita (*grow lights*), concime, piante, suono, dimensioni variabili, Art Gallery of Ontario (AGO), Toronto (24 ottobre 2019 – 23 febbraio 2020), courtesy: Andrew Kreps Gallery.

Figura 10.

Drill, 2019, video-installazione e ambiente, video HD a tre canali, sedute MDF e neon elettroluminescenti (EL tape), colore, sonoro, 21', dimensioni variabili, Park Avenue Armory, New York (21 giugno – 20 luglio 2019), courtesy: Andrew Kreps Gallery.

Figura 11-12-13.

This is the Future, 2019, video-installazione e ambiente, video HD a canale singolo, passerelle rialzate, schermi per proiezioni, pannelli di vetri intelligenti (*smart glass*), colore, sonoro, 16', dimensioni variabili, 58. Esposizione Internazionale d'Arte, Venezia (11 maggio – 24 novembre 2019), courtesy: Andrew Kreps Gallery.

Figura 14.

Abstract, 2012, video-installazione, video HD a due canali, colore, sonoro, 7'30'',

dimensioni variabili, Art Institute of Chicago, Chicago (1 novembre 2012 – 27 gennaio 2013), courtesy: Andrew Kreps Gallery.

Figura 15.

Extraspacecraft, 2016, video-installazione e ambiente, video HD a tre canali, colore, sonoro, 12'30'', dimensioni variabili, Park Avenue Armory, New York (21 giugno – 20 luglio 2019), courtesy: Andrew Kreps Gallery.

Figura 16.

Liquidity Inc., 2014, video-installazione e ambiente, video HD a canale singolo, colore, sonoro, 30'15'', dimensioni variabili, Artists Space, New York (8 marzo – 24 maggio 2015), courtesy: Andrew Kreps Gallery.

Figura 17.

Is the Museum a Battlefield?, 2013, video HD a due canali, colore, sonoro, 39'53'', dimensioni variabili, Artists Space, New York (8 marzo – 24 maggio 2015), courtesy: Andrew Kreps Gallery.

Figura 18-19.

Leonardo's Submarine, 2019, video-installazione e ambiente, video HD a tre canali, tre schermi curvi realizzati con pannelli a LED, colore, sonoro, 9'30'', dimensioni variabili, 58. Esposizione Internazionale d'Arte, Venezia (11 maggio – 24 novembre 2019), courtesy: Andrew Kreps Gallery.