

Ti vedo!

Cèlia del Diego Thomas

Così esclama Buddy Baker dalla sua vignetta guardandoci negli occhi per ribadire che ci ha scoperto. Un personaggio dei fumetti è in grado di vedere il suo lettore? il protagonista di *Animal Man* di Grant Morrison ce lo assicura utilizzando una risorsa tipica delle arti sceniche, la soppressione della parete immaginaria che separa il pubblico dalla finzione.

Nell'ambito del tradizionale "teatro all'italiana" si definisce come quarta parete quella fittizia che si innalza tra il palcoscenico e la platea e attraverso la quale il pubblico osserva lo spettacolo. La presenza di questa quarta parete è una delle convenzioni più salde nell'arte drammatica, ma fin dai tempi della tragedia greca già si cercava di sgretolarla mediante gli interventi del coro che si permetteva di rivolgersi direttamente allo spettatore per emettere giudizi e riflessioni sapienziali sulle avventure e sventure dei personaggi in scena.

lacerazioni nella continuità narrativa che i personaggi stessi faranno gradualmente proprie, suscitando insistenti interrogativi invece di offrire possibili risposte, in una provocazione che stimola il dialogo piuttosto che il pigro consumo. Tale pratica raggiungerà la sua massima espressione nel teatro epico di Bertolt Brecht: il cosiddetto "straniamento brechtiano" mira infatti a sottolineare l'artificiosità della ricreazione della realtà per far sì che lo spettatore prenda coscienza della propria esistenza, in una consapevolezza che resta sospesa quando questi si immerge del tutto nella narrazione. Con questo procedimento l'autore intende evitare che le vicende rappresentate si disgiungano dal contesto che le rende significative - la contemporaneità che personaggi e spettatori condividono - per mettere alla prova la capacità critica del pubblico rispetto alla realtà messa in scena.

Analoghi esercizi di trasgressione delle convenzioni drammaturgiche sono stati messi in pratica anche sul grande schermo - da registi come Michelangelo Antonioni a Michael Haneke - in televisione, nei videogiochi, nella letteratura, nei fumetti, nei giochi di ruolo.

La proposta di *4^ Parete?* si somma a questi tentativi di rottura di quella barriera virtuale con l'intento di mettere in diretto rapporto gli artisti selezionati, i loro progetti e il pubblico sardo. Lungi dal trascurare i rispettivi interessi artistici, ma piuttosto con l'obiettivo di connetterli, tutti i partecipanti hanno accettato di condividere un'esperienza di scambio con collettivi estranei alla loro quotidianità. Attori dilettanti ai quali è stato affidato il ruolo di protagonisti in ciascuno degli interventi della mostra.

In effetti, nell'atto di consentire al pubblico presunto di intervenire nella produzione dell'oggetto

artistico, si aggiunge una nuova variabile "coefficiente d'arte" che Duchamp immaginava come una relazione aritmetica tra "quello che è inespresso ma era programmato " e "quello che è non intenzionalmente espresso" giacché "l'artista non è da solo quando porta a compimento l'atto creativo; c'è anche lo spettatore che stabilisce il contatto fra l'opera e il mondo esterno, decifrando e interpretando le sue qualità profonde, e che, così facendo, aggiunge il proprio contributo al processo creativo".

Le proposte avanzate da *4^a Parete?* aprono una porta ai rispettivi interlocutori perché partecipino a ciascuno dei processi creativi e finiscano per determinare, in maggiore o minore misura, i risultati finali. Tutti i progetti, inoltre, convengono sulla fiducia reciproca, anche se la sfumatura di intimità con cui ciascun artista accoglierà i propri "collaboratori" sarà nettamente differente. Mentre i progetti di Tanit Plana e Lidia Dalmau si basano su un legame emotivo - la prima invita alcune donne sposate a mettere a nudo la proprio interiorità dinanzi a lei, alla telecamera e ai visitatori, la seconda incoraggia gli intervistati a farle una confidenza - Alex Reynolds si attende invece dai membri di un coro l'accoglienza e la volontà di integrarla nel gruppo che sono indispensabili perché i cantori possano trasmettere a un'estranea le loro tradizioni. Jordi Mitjà e Ignacio Uruarte, infine, costruiscono i propri interventi sulla complicità condivisa, rispettivamente, con un gruppo di anziani e alcune impiegate amministrative, con il desiderio che gli uni sperimentano nuovi modi di percepire il proprio ambiente, e le altre mettano alla prova le loro capacità creative. Sempre con l'intento ultimo di offrire ai tanti partecipanti ai vari progetti possibili riletture del loro ambiente quotidiano.

Silvia, Bastianella, Viviana, Milli, nonna Antonina

Vestirsi da sposa in mezzo alla neve a Vama, in Romania, per attraversare un ponte ghiacciato cercando di non scivolare, stare in equilibrio su un carro di fieno trainato da animali da tiro; reindossare lo stesso abito a Sassari, Porto Torres e Osilo, in Sardegna, per arrampicarsi su un albero, camminare come un acrobata su un tetto, leggere proverbi sardi sulla costruzione della casa, rompere da sé il piatto nuziale e, insieme al piatto, tutta una tradizione ancestrale di buoni e cattivi presagi. Queste microazioni sono altrettante piccole prodezze metaforiche che Tanit Plana compie per esaltare l'abilità e lo sforzo che richiede la conservazione dell'equilibrio (*L'Equilibri*) all'interno di una relazione di coppia.

La sposa, il suo abito, il giorno delle nozze e i significati attribuiti a questo rituale di accoppiamento sono alcuni degli elementi dell'universo femminile al quale fa riferimento il progetto *Per sempre*. Ed è in questo contesto che l'artista ha invitato cinque donne sposate a compiere il salto (*El salt*) che comporta cancellare il tempo trascorso tra il giorno del loro matrimonio e l'oggi per raccontare in

prima persona - di persona - uno dei dettagli delle rispettive nozze. Un esercizio di *flashback* tra quel giorno e questo che implica, di rimando, un reincontro e, perché no, un riesame delle speranze e delle preoccupazioni e delle ragazze da marito che tutte loro sono state. Una riflessione ad alta voce che raggiunge il suo acme nel *Salt de la Silvia* che mostra lo scontro di emozioni provate dalla protagonista a un capo e all'altro del percorso temporale che ha avuto inizio il giorno dello sposalizio e culmina con la separazione dal marito.

E'così che, paradossalmente, anche il disinganno entra a far parte della fiaba, nello stesso modo in cui ciascuna storia individuale si fonde con le altre nell'analogia collettiva imperniata sul personaggio del principe azzurro, il matrimonio, il focolare domestico e la felicità. Un prodotto culturale che dal punto di vista sociologico si basa sulla costruzione dell'amore e sul ruolo della donna divulgati dai film hollywoodiani. "Donne non si nasce, si diventa" sosteneva dogmaticamente Simone de Beauvoir asserendo che nel corso della storia la donna è sempre stata definita rispetto a qualcuno, come figlia e sorella all'inizio, come moglie e madre poi.

Ciascuna testimonianza si lega alle altre fino a creare, nell'insieme e in questo contesto di lettura, una sorta di icona universale dei punti di riferimento acquisiti da ogni donna rispetto all'atto di sposarsi. In effetti, *L'artifici* rivela la fondamentale somiglianza e omogeneità di tutte le storie individuali, mentre segnala gli elementi del tutto convenzionali che configurano la cerimonia nuziale - dall'ingresso della sposa e dello sposo in chiesa, fino al taglio della torta e al primo ballo - soffermandosi sui piccoli gesti e i preparativi che lo staff del ristorante La Maison, specializzato in pranzi di nozze, compie nello spazio che ospiterà il banchetto. Si tratta della costruzione di uno scenario iperreale, nel senso che Baudrillard attribuisce a questo termine.

Erika, Letizia, Andrea, Roberto, Margherita, Chicca, Rosario, Pastorello, Giuseppe, Alessandra, Sara, Alessandra, Chantal, Ivan, Cristian, rita, Daisy, Caterina, Gavino, Silvia, Giovanni, Salvatore, Andrea, Daniele, Elisabetta, Stefania, Barbara, Anna, Roberto, Paola, Alessandro, Rita, Fabio, Tonino, Antonio, Salvatore, Roberto, Gabriele, Patrizia, Daniela, Franco, Rita, Maria Antonietta, Gianfranco, Luca, Nadia, Salvatore, Francesco, Virginia, Luigi, Rosella, Silvia, Gisella, Paola, Marcello, Alberto Mario, Claudio Gabriel, Sara, Romina, Manuel, Manlio

Fotografare, raccogliere e rendere pubbliche le istantanee della propria camera da letto scattate in maniera metodica, dallo stesso angolo, ogni mattina appena alzati, per quarantanove giorni. La camera da letto - il luogo in cui ciascuno di noi proietta il proprio io - e la memoria - che seleziona o scarta gli eventi che ci vedono coinvolti - sono due degli elementi ricorrenti nella ricerca artistica di Lidia Dalmau.

Sense titol del 2003 rivela il suo interesse per la testimonianza, l'accumulazione ossessiva e la catalogazione che è presente anche in *Inventario: camere*, il progetto realizzato durante il suo soggiorno in Sardegna nel corso del quale l'artista ha invitato sessantuno persone a descrivere una stanza in cui avevano dormito e a raccontare il ricordo di una qualche esperienza vissuta al suo interno. Chiudere gli occhi e ricreare con l'immaginazione i dettagli della camera in cui ci si è alzati - la disposizione delle pareti, porte e finestre, l'orientamento del letto e degli altri mobili, le tende e i colori - perché risalgano automaticamente alla memoria una miriade di sensazioni e ricordi strettamente legati al luogo evocato.

Luogo e ricordo condividono la stessa natura soggettiva all'interno della narrazione, giacché la percezione di entrambi è legata all'intensità dell'istante recuperato, passato al vaglio della memoria. Le persone che hanno accettato di entrare nell'inventario di Lidia Dalmau hanno aperto la porta della propria camera - e con essa quella dei loro ricordi - a tutti i visitatori della mostra. rendere pubblico uno spazio e un tempo privati. Quella sensazione di violare l'intimità altrui che può darci l'entrare nella stanza di un estraneo (oppure osservarne una riproduzione fotografica) è accentuata dal fatto di addentrarsi in uno spazio fisico passando per l'interiorità di chi lo abita. Ed è questa la marachella che siamo invitati a compiere: immergerci nella sfera intima di una serie di individui che possiamo conoscere o meno. Il progetto di Lidia Dalmau raccoglie dunque gli sfondi di ricordi individuali che assumono una nuova dimensione nell'istante in cui divengono parte di un tutto unitario, uno dei sessantuno pezzi di una raccolta. Un archivio della memoria e dell'identità - di quella propria e di quella del gruppo - sottoposto a un trattamento accurato (non solo dal punto di vista sonoro, ma anche da quello dell'ordine e della classificazione) al fine di produrre un inventario rigoroso il cui contenuto è suddiviso in due parti: da un lato gli indirizzi delle stanze descritte, dall'altro i nomi delle persone che le ricordano.

Inventario: camere si presenta in forma di installazione sonora: lo spazio espositivo è relegato in secondo piano e viene sopraffatto dagli spazi della memoria che ci vengono descritti attraverso le cuffie. La costruzione di un'architettura immaginaria che rimanda senza dubbio a George Perec, composta da camere da letto ritratte oralmente e abitata da racconti di ricordi.

Dionigi, Gavino, Gianni, Giorgio, Marco

Cercare di premunirsi contro ipotetiche sciagure pagando uno stuntman che le insegni a cadere senza subire troppi danni. E' questo il piano di studio intensivo cui si sottoponeva Alex Reynolds in *Clase de caídas*. Una condotta paradossale con cui l'artista, come Eraclito, si proponeva di prevedere l'imprevedibile, attendersi l'inatteso, controllare l'incontrollabile.

Pochi anni dopo l'artista si è recata a Ittireddu con l'intenzione di immergersi nella cultura sarda e lavorare sull'interdipendenza tra l'individuo e la collettività, sfidando se stessa a entrare in un coro di canto a tenore per imparare a interpretare una delle voci di quartetto tradizionalmente maschile. Ma una catena di imprevisti - tra i quali l'incendio che ha funestato lo scorso luglio sardo - ha dato alla situazione una piega insolita e causato una progressiva perdita di controllo sul progetto. Alex Reynolds, addestrata a fronteggiare gli imprevisti, si è ostinata a cercare il positivo nel negativo, la produttività in una situazione improduttiva, e a riaffermare così la propria competenza nel far fronte ai rovesci della sorte.

Oveja, Buey, Viento narra le sue esperienze con il Coro di Ittireddu, nell'omonimo paese della Sardegna. Il titolo del lavoro rimanda alle quattro voci caratteristiche di un coro di *canto a tenore* con i cui elementi l'artista pensava di lavorare - e che, secondo la leggenda, sono nate dai tentativi da parte dei pastori di imitare il muggito del bue, il belato della pecora e il fragore del vento -; l'installazione video è concepita come un esercizio di trasparenza, attraverso il quale mostrare la lotta contro gli incessanti imprevisti che si sono verificati durante la produzione.

Lungi dall'essere occultate o temperate, le dissonanze (sia sonore che diegetiche) acquisiscono significato nel corso del montaggio. Si mostra, ad esempio, come la successione degli eventi sia andata immediatamente vincendo la riluttanza di Virginia - l'operatrice video - a far parte della storia, inducendola poco a poco ad abbandonare quello che Pascal Bonitzer ha definito come il "fuori campo produttivo" per porsi come un personaggio in più all'interno del racconto. Dapprima ancora al di fuori dell'inquadratura, ma ben presto - appena la situazione ha costretto le due ragazze a scambiarsi i ruoli - addirittura in campo. Alla fine l'artista, la presunta protagonista del progetto insieme ai membri del coro, finisce addirittura per implorare: "Non mi filmare!". Una supplica cui Virginia risponde: "Non utilizzarlo. Non utilizzarlo se non vuoi, ma è bello"; un breve scambio di battute off the record che non ci viene risparmiato di proposito. Ciò che si cerca nelle immagini registrate spesso non ha alcun rapporto con quel che vi si trova nell'osservarle, specie quando è stato un occhio estraneo a inquadrare gli eventi. "Un'inquadratura non è una percezione" avverte Bonitzer. La rappresentazione della stessa realtà inquadrata da un'altra soggettività. Ecco l'ultimo degli imprevisti cui Alex Reynolds e in seguito anche i membri del coro - quando lo sguardo dell'autrice creerà il suo racconto montando le varie inquadrature - dovranno far fronte.

Maria Antonia, Giulia, Mario, Speranza, Ninetto, Giovanna, Peppino

Rivisitare l'archivio dei filmati familiari allo scopo di appropriarsi delle inquadrature registrate per dotarle di nuovi significati grazie al rimontaggio nel "found footage" **Concètric. Poble petit, infern gegant**. Lasciare che la nuova produzione si imponga sul documento primario mediante

l'annientamento di quest'ultimo in un barbarico atto di iconoclastia che impedirà alle generazioni future di tornare al filmato originale.

Jordi Mitjà, collezionista di immagini, cattura costantemente situazioni della propria vita quotidiana e al tempo stesso recupera registrazioni altrui, provenienti da archivi di tutti i tipi. Nella sua ricerca però l'esperienza di guardare (ed essere guardato) non è distinguibile dalla dicotomia tra la conservazione della memoria e l'apologia della distruzione dei materiali che la supportano.

Senza violare questa apparente contraddizione, la collezione di fotografie di *Nomadisme cartogràfic* ha la caratteristica di essere stata espressamente concepita per essere sottoposta all'inevitabile processo di dissolvimento. Mitjà, fedele alla brama di mappare i luoghi che visita, si è messo in contatto con un gruppo di anziani dell'Istituto Casa Serena con il proposito di farsi mostrare Sassari da un punto di vista autoctono, e allo stesso tempo ha proposto agli interessati di insegnar loro l'arte di vagare per la propria città al di là delle zone che si è soliti frequentare. Il duplice intento di Mitjà era di attenuare il suo sguardo di nuovo arrivato o turista - lo sguardo che secondo John Urry si caratterizza per la ricerca della differenza più che dell'autenticità - e nel contempo sabotare i rituali quotidiani dei suoi accompagnatori - originati dall'adattamento allo spazio in cui si vive e dal senso di appartenenza alla propria cittadina - in un esercizio di contaminazione reciproca. Ha invitato i suoi accompagnatori a vagabondare senza meta, con l'atteggiamento del *flâneur* baudelairiano, e a documentare fotograficamente ciascuna delle cartografie sensoriali ed emotive generate dal percorso condiviso per le strade della loro città.

Ma l'atto di fotografare spesso si impone al viaggiatore al punto che la volontà di conservare un'immagine . inscritta nella tensione segnalata da Paul Virilio tra il momento vissuto, la sua fuggevolezza e il desiderio di perpetuarlo - assorbe tutta la sua attenzione a scapito dell'esperienza. E'per questa ragione che - puntando sulla memoria comune e contro i documenti che la testimoniano, anche allo scopo di evitare la trasformazione di questi ultimi in reperti pornografici (data la loro capacità di tradire un'intimità condivisa) - i protagonisti del vagabondaggio, complici dell'artista, hanno pianificato sin dal principio di procedere loro stessi alla distruzione della collezione di istantanee. L'intento del progetto, in definitiva, è quello di far rumore per ascoltare il silenzio.

Teresa, Maria Rita, Maria, Maura, Rita, Patrizia, Marcella, Antonella, Rosanna, Marilena, Grazia, Anna Laura, Maria Antonietta, Carla, Rosanna, Miranda

Riempire un foglio quadrato con un pennarello a punta fine, sino a completare un monocromo nero e poi far scomparire l'inchiostro, quadretto per quadretto, e estaurare nuovamente il bianco iniziale.

Black and White squared monochrome è il risultato di uno degli esercizi che Ignazio Uruarte, un ex impiegato, assegna a se stesso per ridurre all'essenza estetica, senza grandi artifici ma attenendosi a un metodo rigoroso, la routine quotidiana degli uffici amministrativi e il suo vasto corredo di cancelleria e software informatico. In questo caso intraprende una riflessione sui disegni automatici che si realizzano facendo uso dei riquadri di cui è composto un normale foglio di carta quadrettata.

Il quadrato è il protagonista anche della proposta che Uriarte ha fatto alle impiegate dell'Assessorato alle Politiche Educative e Giovanili di Sassari, cui ha impartito una speciale lezione teorica, il *Seminario sobre el cuadrado*, utilizzando la suddetta forma geometrica come pretesto per ripercorrere la storia dell'arte moderna e contemporanea, seguendo una linea poco ortodossa che ha condotto le partecipanti dal quadrato nero *Schwarzes Quadrat auf Buffet* di Imi Knoebel all'umoristico *Block Head* di Paul McCarthy, Il seminario - nato dall'intento di sovvertire i codici e gli automatismi che regolano il tran tran burocratico - è servito all'artista per stimolare il potenziale creativo delle sue allieve, quel potenziale che Joseph Beuys sosteneva si celasse in ogni essere umani. Nel corso del workshop le partecipanti al progetto sono state invitate a osservare la composizione oggettuale delle proprie scrivanie, modeste archeologie quotidiane dei rispettivi compiti lavorativi, e poi sfidate a intervenire su di esse avvalendosi della materialità degli strumenti e degli articoli di cancelleria che utilizzano ogni giorno, a disporre gli oggetti, non in base a necessità operative, ma facendo ricorso alla loro capacità di creare composizioni estetiche utilizzando il quadrato come filo conduttore.

In seguito, e con lo stesso scopo, Uriarte ha chiesto loro di disegnare di nuovo una figura quadrata, questa volta su un foglio di carta A4. Per finire, i prodotti di entrambi gli esercizi - dimessi rimandi alla storia dell'arte dal proprio posto di lavoro - saranno presentati insieme agli altri progetti di *4^ Parete?*. E'così che Uriarte - un po' come John Baldessari in *Throwing 4 Balls in the Air to get a Square (best of 36 tries)* - dopo aver stabilito rigorose, ma non univoche regole del gioco, delega la formalizzazione delle opere che esporrà, non già all'arbitrarietà come nel caso appena citato, ma alla volontà e abilità delle partecipanti al seminario.

Timbri, pennarelli, fermagli, cucitrici e tagliacarte vengono riorganizzati sia nelle foto delle scrivanie che sui disegni. Strumenti tipici dell'ufficio acquistano nuovi significati quando vengono estrapolati dalla quotidianità, in un gesto analogo a quello di Baldessari che - recuperata una matita dimenticata nel cruscotto della sua auto - nel farle la punta affermo: "Non sono sicuro, ma credo che questo abbia qualcosa a che fare con l'arte".

Nel contesto di *4^ Parete?* studiare le manifestazioni del quadrato nella storia dell'arte e dargli accoglienza nella propria routine lavorativa, comportarsi da turisti nella propria città, Sassari, tentare di insegnare a una nuova arrivata ai segreti dei canti pastorali tradizionali, descrivere le

esperienze vissute nell'intimità della propria camera, oppure rivivere le speranze del giorno delle nozze tornando a indossare l'abito da sposa... Sono i pretesti necessari che gli artisti hanno escogitato nel quadro delle rispettive ricerche allo scopo di lasciar penetrare nelle proprie narrazioni i futuri visitatori della mostra e constatare, così, che la distanza apparente tra pubblico e autore è spesso solo questo: apparente.

Cèlia del Diego Thomas