

Lo stupore produce coscienza?

Mario Casanova

E' innegabile che la nostra contemporaneità sia immagine riflessa di un modello borghese, che ha generato negli ultimi decenni, ed entro una società sola e inascoltata, una sorta di dicotomia tra tessuto sociale, tessuto umano e tessuto civile: insomma, il grande Novecento nel bene e nel male.

E' altresì innegabile che la cultura altro non è che il grido talvolta disperato per l'affermazione della propria psico-geografia, da cui spesso vogliamo emanciparci, in bilico tra (in)consapevolezza storica e mercato.

Cadono le certezze politiche e istituzionali che hanno vanificato l'uomo, lo stesso concetto di individuo, di avanguardia e di modernità come traccia continua di sviluppo e progresso irreversibili.

E' quasi paradossale affermarlo, ma le linee guida che la cultura ha disegnato sembrano volersi liberare proprio della cultura stessa, attraverso il rifiuto di un'estetica artistica, che non ha saputo a sua volta emanciparsi dalla realtà.

Quella stessa realtà che ha fagocitato l'espressione artistica in un preoccupante pensiero globale e aziendale di arte, informazione e museologia. L'applicazione del concetto di virtualizzazione alla economia, alla comunicazione e alla società tutta dell'apparire, ha senza ombra di dubbio dato vita a realtà mistificanti e mistificatrici malcelate da visioni e utopie. Alla mondializzazione del sapere e della cultura si sta rispondendo con l'eterogenia e con il diritto soggettivo.

La concentrazione attorno alle dinamiche non certo avulse a una crisi mondiale del modello utilitarista, garantista, assistenzialista, integrativo e multiculturale si riverbera in modo diretto, quanto disparato, sulla produzione artistica attuale. Come ripetutamente ribadito, il vuoto vieppiù creatosi nel rapporto tra sapere e avanguardia – e il loro totale revisionismo – pone questa espressione artistica al centro di uno studio, in grado di depistare fortemente la critica d'arte e il concetto di evoluzionismo concepito come tendenzialmente progressivo. La figura szeemaniana di curatore ne ha favorito la crescita. Se molti critici parlano, riferendosi alla penultima generazione, di una discendenza senza identità, in realtà, a ben guardare, a ricerca artistica non si fa più attraverso lo studio di sempre nuovi stilemi, come sembrava ancora pochi anni fa, quanto piuttosto grazie a un'analisi che ci riavvicina all'uomo posseduto di punti di riferimento sociali e umani in una società orfana di modelli che l'uomo deve reinventarsi nel quotidiano. Il mondo della televisione e dei network ha prodotto negli ultimi vent'anni la 'cultura dell'ignoranza e del neo-analfabetismo', cui fa da eco una integrazione culturale forzata e fasulla che non ha certamente migliorato quella indigena secondo uno specifico spirito di osmosi culturale.

Le avanguardie, e con esse i modelli borghesi tutti, hanno verosimilmente perso il loro impatto utile

e di utilità condivisa ai fini della sperimentazione. L'arte-mercato e il museo-azienda hanno mentito circa la vera importanza della cultura e a tutt'oggi se ne vedono gli effetti nefasti, anche se positivi nel loro possibilismo e bisogno di ridefinizione.

Contro la visione illuminista meramente formale, garantista e mercantile, di cui il regime democratico contemporaneo incarna l'apice di una nemesi intellettuale espressa attraverso il concetto di 'povertà' o di 'cultura dell'ignoranza', l'ultima generazione di artisti-figlia di una società comunicazionista planetaria, estesa e privata del rapporto con il decorrere temporale – si contrappone al ruolo di 'individuo' e al concetto di massa.

Lo statuto di 'persona' dagli accenti egoici, quanto dionisiaci e sciamanici, incrociati – aspetti, questi, caratterizzanti l'artista -, fuoriesce, quindi, dai criteri di una lettura più razionale, cui ci siamo fin troppo abituati; l'arte è, quindi, una sorta di eterotopia, di psico-geografia al di fuori dell'assunto, che si coagula parallelamente al soggettivo umano. Il concetto di massificazione dell'arte attraverso stili, mode e modelli da seguire/imitare per la costruzione di un sé collettivo cosciente e conclamato viene fortemente messo in discussione, così come sulla bilancia è l'assetto sociale contemporaneo e il pensiero debole tutto. Galeotta fu l'idea di razionalizzare l'irrazionale, con lo scopo di renderlo dogma e di assopirne la visione.

Questa nuova arte contemporanea 'degenerata', fastidiosa, fin troppo vittima di una dittatura estetica e concettuale, che il sistema stesso ha provocato negli ultimi decenni e riverberato attraverso i mezzi di comunicazione di massa, ne sta generando un'altra, giovane, catartica, che dovrà ribadire la propria libera visione, ma che tornerà su alcuni stilemi universali che le avanguardie pensavano di poter rimuovere; cioè il ritorno dell'uomo all'uomo; la Retroguardia.

Teoria, dogma e dottrina sono vanificati.

Attorno a questa produzione vi è ancora molto da discutere, non solo in termini artistici e culturali, bensì anche da un punto di vista antropologico, sociologico o filosofico. Una ricerca artistica che non esime le istituzioni museali dal compito di ridefinire la loro stessa identità museologica o museificatoria all'interno di un sistema sorretto dal mercato e dominato dalla politica.

Ho accettato volentieri l'invito dell'Associazione Marco Magnani di proporre tre giovani artisti per il Premio-Residenza da loro istituito anche per l'anno 2011. Sulla scorta delle mie riflessioni, ho operato una scelta di autori che ritengo coraggiosa, proprio per la loro capacità di estraniarsi da una consolidata e desueta estetica del concettuale. Kane Caddoo, Jon Campbell, Andrea La Rocca.

Il filo rosso che ricongiunge gli artisti è il forte legame che essi mantengono con la storia della rappresentazione, non già manifestata attraverso linguaggi multimediali, bensì superandoli e vanificando così l'assioma delle avanguardie recenti. I loro stilemi non sono più la vanità riflessa

della conquista tecnica o tecnologica o linguistica, bensì essi si coniugano al mezzo espressivo che più si avvicina alla loro esperienza individuale più tattile e meno concettuale.

Andrea La Rocca (Italia, 1983) nasce come disegnatore e acquarellista raffinato. Già dai suoi primi lavori è percepibile in maniera forte e latente il bisogno di ripensare la figurazione del punto di vista iconologico. Figlio di una società liquida che vede nella transmedialità il passo successivo all'emancipazione dal mezzo tecn(olog)ico, La Rocca si rivolge subito al mondo delle ossessioni personali, sue, uomo solo che è parte di un tessuto sociale nella misura in cui interagisce con l'altro, con la famiglia e i suoi codici morali e comportamentali sempre in senso ampio e orario.

Fortemente espressionista come approccio alla vita, l'artista di Catania disegna diari di viaggio, quasi l'osservazione psico-carnale di ciò che lo circonda fosse una condizione osmotica dell'errare.

Egli, in qualche modo, scrive le percezioni visive con tale sensualità da renderle proprie e carnali, a sottendere una carica personale e passionale delle cose e delle figure ch'egli ridisegna. Proprio Martin Disler, artista a cui sono inesorabilmente legato, riferiva del percorso artistico come di un viaggio avventuroso nell'intimità delle cose, il cui centro aveva qualcosa a che fare con il fenomeno delle Fata Morgana. Si ripropone quindi la domanda attorno all'immagine e alla sua rappresentazione, ovvero se ciò che vediamo non sia solo la restituzione di un'immagine riflessa; ovvero la nostra propria visione, irrazionale nella sua mancata o particolare interazione con l'altro e con il reale. Ecco riaffiorare nuovamente il tema dell'arte come universo imprevedibile, visionario e irrazionale; un territorio caldo e umido, laddove tutto sarebbe possibile.

La Rocca cita Petrosino: *"Stupore è la circostanza in cui il vedere è costretto a diventare guardare"*. La Rocca parte da un'analisi quasi antropologica del mondo circostante, di ciò che vede nell'umanità che lo accompagna (in)volontariamente. Il suo modo di vedere, guardare e 'riportare' sulla carta è talvolta grottesco, a tratti esilarante, assurdo, metaforico e intimamente vero e paradossale come l'umanità stessa.

Definire l'infinito interiore entro uno spazio finito è caratteristica inequivocabilmente correlata all'opera dell'artista e del curatore.

Andrea La Rocca completa il viaggio attraverso la Sardegna, e lo esprime con una performance di una notte, il tempo di un vernissage, ricreando un momento intimo e privato dentro uno spazio-tempo pubblico. Egli vuole stupire e sconvolgere, operando la scelta di trascendere il corpo umano nella sua disarmante nudità fisica e sociale per trasformarlo in corpo politico e contestuale, oggetto stesso di voyeurismo e allo stesso modo specchio del visitatore.

(Di questa azione rimarrà in mostra il luogo della performance, nonché il video con le sue riprese.)

La sua opera è una performance intitolata *Hey Boy!*, durante la quale – entro una stanza quadrata

costruita come intervento nello spazio per mezzo di un tendaggio come da teatro – un cubista seminudo si esibisce, ballando su un plinto, per un pubblico volontario e non casuale. Lo spazio è circoscritto a pochi metri quadrati ed è accessibile a un visitatore per volta, il quale, varcando l'entrata e scostando la tenda, instaura un rapporto ravvicinato individuale e non collettivo con il performer. La musica non è diffusa da altoparlanti, bensì trasmessa al ballerino soltanto tramite cuffie, con le quali egli ascolta un brano musicale di pochi minuti intitolato *Atomium* del gruppo tedesco Monolake, e sui cui ritmi egli balla ininterrottamente. Con l'entrata di ogni visitatore nella stanza del ballerino in scena, questo si toglie le cuffiette e le porge al visitatore, in segno di accoglienza, privandosi dell'ascolto e trasferendo così intimamente l'anima della musica da sé al suo visitatore ospite. Il cubista continua, tuttavia, a ballare in totale rapporto mnemonico con il ritmo e la melodia del brano musicale; brano che ora è lo spettatore ad ascoltare e a sentire. Ecco che quest'ultimo entra in un personale e intimo contatto con l'opera, che egli si appresta a vedere e di cui è divenuto parte, anche e soprattutto attraverso il contatto carnale e ravvicinato prestabilito tra performer e pubblico.

Questo importante sovvertimento di ruoli rappresenta lo sconvolgimento che avviene con l'intima interazione tra opera e fruitore, laddove si verifica lo scambio, l'incontro e il sublime incorporamento tra cubista e visitatore, tra vittima e carnefice. Il gesto dello scambio di ruolo e di compenetrazione osmotica, entro un rapporto spesso antagonistico tra artista e visitatore, diventa altamente erotico e sensuale. L'imbarazzante intimismo prodotto dall'intersezione di due identità apparentemente contrapposte, colloca lo spettatore in maniera attiva a confronto con la propria volontà di essere e di agire, con le sue verità interiori e oscure più o meno palesate liberamente nel/dal quotidiano. Alternandosi abilmente tra il concetto di desiderio e ossessione, quale fantasia, appunto, inespresa, e giocando sulle identità degli spazi (quello intimo soggettivo del tabù e quello pubblico delle convenzioni e della norma), La Rocca riprende alcuni spunti foucauldiani da me peraltro già recuperati nel mio testo del 2009 *Sentimento e dissacrazione. Liturgia e ripetizione dell'immaginario* a proposito delle eterotopie: luoghi soggettivi sospesi delle visioni individuali e irrazionali, per quanto connessi, paralleli e/o ribaltati rispetto a realtà oggettive ...così l'arte e la dimensione artistica. E' interessante rilevare quanto la transmedialità di La Rocca si conceda, proprio grazie a un approccio meno iconografico, più analitico e sociologico, al pensiero artistico.

Se la filosofia ha sempre riconosciuto l'arte come mera rappresentazione del reale, per la psicoanalisi l'approccio iconologico all'immagine diviene senza dubbio più complesso; proprio per la frammentazione continua(ta) tra io e sé, tra reale e surreale e/o iperreale.

Andrea La Rocca vanifica i confini tra le sue ossessioni sessuali e quelle riflesse nel comportamento di una società borghese, intrisa di paradossi e stereotipi. Grazie al gesto performativo o al riutilizzo

della tradizione teatrale, egli ibrida perfino lo spazio espositivo ridefinendone l'identità in perfetto equilibrio tra *Theaterbühne* e *Schaubühne*, quasi il suo spazio d'azione ed espositivo diventasse luogo di azione e nel contempo di visione.

E' altrettanto interessante l'opera che Jon Campbell (USA-Germania, 1982), americano e berlinese d'adozione, ha pensato per il Palazzo della Frumentaria a Sassari: e per molteplici aspetti. Il suo intervento si ritaglia da ciò che finora è stata la produzione prevalentemente concentrata sulla pittura 'dura e pura', sul gesto pittorico e sulla tradizione figurativa di scuola anglosassone, per quanto vi siano, nel suo *procédé*, elementi linguistici che sussurrano evidenti e disparate ibridazioni con il movimento della *Bad Painting*.

Per Campbell questo momento storico coincide anche con una serie di cambiamenti personali e professionali, laddove egli si libera di molti concetti e preconcetti legati all'atto e all'oggetto pittorico, o artistico in generale. Questa opportunità di viaggio e permanenza in Sardegna si ricollega – anni dopo – allo stesso percorso che egli fece da bambino con i genitori, da Cagliari verso il Nord. Ricostruire un parallelismo tra passato e presente, tra ricordo e vigore nel processo di cambiamento, è il filo conduttore dell'opera di Jon Campbell, che si avvinghia al suo attuale vissuto, rendendo l'intervento a Sassari quasi concettuale e allo stesso tempo sensuale.

La sua è un'opera composta a carattere installativo, una sorta di riflessione monotematica sull'acqua, sul mare, dove testi, pittura e teli cuciti si fondono.

L'acqua, questo elemento di purificazione e di regressione verso una sostanza quasi primaria e costituente, restituisce quella condizione esperienziale del 'qui e ora', della consapevolezza dell'essere nel cambiamento, che l'artista americano ha vissuto nella sua infanzia, reiterandolo e rivivendolo quasi fosse ora una catarsi necessaria: una sorta di metamorfosi progressiva. Ecco che i concetti di *tempo* e *immaginazione* sono pure elementi quasi archetipi facenti parte della (ri)costruzione di una memoria calda e frammentata; e Jon Campbell lo fa proprio attraverso un'installazione a carattere contestuale. Ricollegarsi analiticamente al passato produce quella cosciente consapevolezza, che permette all'oggi di esistere e continuare.

L'artista decide di non dipingere il mare, elemento naturale e mnemonico nel contempo, bensì di cristallizzare e rappresentare iconologicamente la sovrapposizione di ricordo ed esperienza presente, fuoriuscendo dai suoi canoni e cercando di concettualizzare il suo processo creativo, parlandone, anziché trasmetterne unicamente il significato attraverso la sensualità visiva.

Allontanandosi dalla sua consueta pratica di cannibalizzazione dei suoi modelli ritratti, egli supera ora questa sua evoluzione antropofaga per dare corpo a una specie di autoanalisi, che lo ricollega viepiù al suo reale soggettivo.

Water I (Imagination) e *Water II (Time)* sono tessuti composti da pezzi di stoffa di colore e testura diversi, ch'egli cuce insieme, dando corpo a due bandiere. Ecco che questo simbolo di ogni nazionalismo, la bandiera che insegue sinuosa e seduce il suo inno, spesso ostentatamente esibita, retorica, becera e quanto mai anticulturale e populista, ridiventa pretesto di coesione sociale civica, allorquando l'identità viene messa in discussione e si vaporizza.

L'immaginazione dell'acqua (*Water I*) viene rappresentata da onde estremamente stilizzate e geometriche, e il tempo (*Water II*) è indicato da clessidre disegnate, sempre su stoffa, ritagliate e cucite su diverse linee a intervalli regolari: le clessidre si svuotano inesorabilmente mano a mano che la sequenza avanza: sono ermetiche, ieratiche nel dire la loro irreversibile verità. I due teli richiamano molto gli elementi visuali dello stendardo americano, in un momento storico particolarmente sensibile e critico per gli Stati Uniti d'America, la sua patria.

Il tempo lenisce i segni della storia, come i solchi lavati e cancellati dall'acqua: e nulla può l'uomo contro il decorrere temporale e il deflusso dell'acqua che leviga e consuma la pietra.

Water Studies I – IV costituito da 4 olii su carta di piccolo formato, impressioni impressioniste del riflesso dell'acqua si intersecano a *A Story About Water*, una serie di 8 testi composti per metà dall'autore e per l'altra metà tratti da canzoni popolari di autori folk americani. Ed è proprio qui che l'azione catartica di Jon Campbell si fa: nel passaggio dalla lettura del sé alla sua manifestazione visuale; nella scrittura del ricordo; nell'incontro tragico tra la dimensione virtuale del vissuto inconsapevole e la consapevolezza del reale presente.

Take me to the river

I wanna know

I want you to dip me in the water

I wanna know

Kane Caddoo (1987), italiano di origine irlandese, si riappropria della *Street Art* e del *Graffiti* per fonderli in una visione personale espressionista, in cui – secondo l'autore – anche la musica *Jazz* costituisce un elemento fondamentale. Seppur spersonalizzato rispetto agli altri due artisti, Kane Caddoo si avvale di questi mezzi pop per trascrivere con l'arte il mondo delle ossessioni nel quotidiano. La fragilità dei supporti ch'egli usa, in generale, per il suo lavoro – un pezzo di cartone, scarti di legno recuperati in discarica, o semplicemente un muro da dipingere -, fanno di questo artista un ribelle di strada, che vive e consuma l'attimo del presente

Interprete di una società, quale quella sarda, l'opera ch'egli propone ricongiunge elementi del consumismo quotidiano con il concetto di sublimazione insito nella pratica artistica.

Su di una tenda bianca, come se ne trovano tante appese alle finestre delle case in Sardegna, l'artista inizia a disegnare il suo immaginario prevalentemente con l'uso di bombolette spray, aggiungendo poi pastelli e matite colorate, e interagendo con una geografia intima e segreta nel bene e nel male come l'idea di casa, luogo del crimine e della matrice culturale. Con l'opera *Senza titolo e opinione*, come una tenda appesa, la società 'famiglia' delle regole diventa un palcoscenico colorato e osmotico, il tendaggio perde il suo significato di elemento che protegge e divide, che cela la finestra come osservatorio sul mondo esterno, creando una sorta di sipario che si alza e si abbassa, a indicare una finestra dell'immaginario visivo; uno schermo su cui proiettarsi e disegnare, e attraverso cui vedere e riflettere l'universo esterno e risucchiarlo all'interno. Il *Fumetto* e il *Graffiti*, con l'aggiunta di elementi che ricordano il *Cartone Animato* e la *Fiaba*, creano interessanti *décalage* entro le barriere generazionali.

In una prospettiva di approccio analitico o filosofico all'arte, al fine di darle nuovamente quell'ossigeno necessario alla produzione delle idee, la provocazione mossa dallo stupire riesce a indurre il pubblico verso la costruzione di una coscienza storica e umana?

Journal

Edi Muka

Journal di Silva Agostini è una riflessione sul concetto di tempo e sulla comprensione della sua natura, elaborata durante il viaggio di ricerca dell'artista in Sardegna, nel sito archeologico di Monte d'Accoddi. Il video è imperniato su un'azione molto semplice o, per meglio dire, su una quasi totale assenza di azione. Il monumento è ripreso da angolature differenti per lunghi momenti, finché improvvisamente la prospettiva cambia totalmente, come se la macchina da presa avesse perso l'equilibrio e fosse precipitata al suolo. Lo spettatore non assiste alla caduta vera e propria, ma sperimenta questa inattesa modifica della visuale che allude soltanto all'inesplicabile crollo.

In realtà, il monumento archeologico non è che un pretesto; ciò che sembra interessare profondamente l'artista è il tema del mistero. Il senso di mistero, o lo stupore, che l'altare preistorico di Monte d'Accoddi evoca per chiunque lo veda per la prima volta. Il mistero pervade la sua struttura a ziqqurat – l'unica del genere in tutta Europa – e avvolge le tante domande che ancora rimangono senza risposta. Chi lo ha costruito e quando? Quale funzione aveva e come mai è comparso in questa parte del mondo? Questi interrogativi ci aiutano a comprendere che l'oggetto filmato serve all'artista come un ponte che conduce alla riflessione su un mistero ancora più profondo, punto focale della sua ricerca e mistero irrisolto che accompagna da sempre l'umanità: la nozione di tempo. Con estrema sottigliezza, il video di Agostini allude alle numerose sfaccettature e agli interrogativi che ruotano intorno alla questione del tempo. Da un lato l'opera si concentra sulla percezione del tempo come qualcosa di rilevante per l'individuo, che si trova daccia a faccia col senso della vita a causa dell'ineluttabilità della morte da esso generata; dall'altro, il tempo è fondamentale per la natura dell'esistenza in generale.

Tuttavia, suggerisce il video, sia l'aspetto personale che quello impersonale del tempo si affacciano sul medesimo mistero.

Nel corso della storia del pensiero e della filosofia occidentale vi sono stati innumerevoli tentativi di comprendere il tempo. Per Platone, il tempo e il divenire sono originati dall'essere, cioè il mondo del divenire è istanziazione o manifestazione di quello originario dell'essere. Il tempo, in altre parole, è parte essenziale del processo di manifestazione (*Timeo*, 37d).

Platone si richiama qui al concetto di immagine, essenziale per la sua teoria delle forme, dimostrando poi, tramite un sottile esercizio dialettico, come la riconciliazione tra essere e divenire (e dunque la comprensione del tempo) sia un grande mistero che non può essere compreso razionalmente: la ragione può soltanto intuire il mistero del tempo.

Dall'altro lato, Aristotele è il primo filosofo greco a fornire una chiara definizione del tempo, illustrandola diffusamente (*Fisica*, 217b-224a). Egli definisce il tempo come “il numero del movimento secondo il prima e il poi”; in altre parole, il tempo è la misura numerica del cambiamento nel continuum di prima e dopo. Tutto questo porta a chiedersi se il tempo abbia un'esistenza oggettiva oppure derivi solo dalla sua soggettiva misurazione. Aristotele fornisce dunque una definizione efficace e funzionale, che tuttavia non svela il mistero del rapporto del tempo con l'eternità.

Sant'Agostino è un altro illustre pensatore che al mistero del tempo ha dedicato pagine eloquenti. Con umile e ingegnosa perplessità egli si domanda: “Già, che cos'è il tempo? Chi ce ne darà una definizione breve e facile? Chi riuscirà ad afferrare, almeno col pensiero, tanto da poterne parlare? Eppure, che cosa c'è che noi, quando parliamo, diamo per tanto scontato e familiare quanto il tempo? E senza dubbio capiamo quello che diciamo, capiamo anche quando ne sentiamo parlare da un altro. Che cos'è dunque il tempo? Se nessuno me lo chiede lo so; se voglio spiegarlo a chi me lo chiede, non lo so più” (*Confessioni*, II, XIV, 17).

Forse l'autore che ha condotto l'indagine più ampia e aperta sul concetto di tempo è Edmund Husserl nelle sue *Lezioni sulla fenomenologia della coscienza interiore del tempo* (1928). Husserl opera una distinzione tra il tempo oggettivo reale, quello dell'esperienza e una coscienza più profonda del tempo interno.

Quest'ultima fa sì che l'esperienza abbia un carattere temporale e fornisce il contesto ultimo per l'identità dell'io come essere provvisto di un'estensione temporale. La natura della coscienza del tempo interno sfocia quindi in un ineffabile flusso di coscienza che non può essere reso oggettivo.

In *Journal*, Agostini lavora per analogia, riunendo due diversi aspetti dell'interpretazione del tempo: da un lato la nozione del tempo come entità estesa e immobile, un tutt'uno con l'eternità; dall'altro, il tempo fugace, elusivo, quello che sperimentiamo nel flusso degli eventi quotidiano e che ci restituisce il senso del ritmo e del cambiamento. La presenza monolitica di Monte d'Accoddi trasmette un senso di immobilità temporale. Il misterioso monumento ha perduto la sua forma originaria e somiglia a un animale abbattuto che giace al suolo, circondato solo dallo spazio e dalla natura. Con l'improvviso mutamento di angolazione provocato dalla ipotetica caduta della macchina da presa, l'artista introduce una sorta di momento “magico” che non è legato tanto a un particolare aspetto narrativo, quanto al medium stesso del film. Questo brusco cambiamento interrompe la linearità e introduce uno sviluppo, una situazione nuova, alludendo in tal modo alle altre possibili sfaccettature del tempo. Il titolo stesso dell'opera – *Journal*, che in inglese significa diario, giornale – dal latino diurnalis, “quotidiano”, suggerisce una diversa percezione del tempo, collegata all'opposizione tra ritmo e immobilità; la stessa che riflette la minima differenza che occorre nel

nostro campo percettivo, come quell'ineffabile flusso di coscienza" attraverso il quale si verifica la nostra esperienza del tempo.

Agostini sceglie intenzionalmente di non nascondere il lavoro del medium stesso: nel video, il cambiamento non accade in "modo naturale" (cioè seguendo il movimento della macchina che cade per terra), ma viene evidentemente evocato grazie a un intervento di montaggio. Torna alla mente il "montaggio simbolico" descritto da Jacques Rancière, che equivale ad assemblare degli elementi secondo la "forma del mistero", intesa come "una piccola macchina da teatro che fabbrica analogie [...] una macchina per rendere qualcosa comune, non più per opporre dei mondi, ma per mettere in scena attraverso le vie più impreviste una co-appartenenza". Tramite l'intervento di montaggio, Agostini colma gli scarti temporali presenti nella nostra relazione con il monumento di Monte d'Accoddi, rendendo possibile un'area comune di co-appartenenza e offrendo a noi spettatori la possibilità di esperire e riflettere sul nostro flusso di coscienza interiore e sui limiti del linguaggio.

Les Eleuthéromanes

Edi Muka

L'opera di Golshiri *Les Eleuthéromanes 2* prende il titolo dall'omonimo poema di Diderot. Consiste in un tappeto persiano fatto a macchina, dipinto di un nero profondo, appeso al soffitto con l'estremità più alta avvolta strettamente in un panno nero che termina con un altoparlante a forma di corno. Dall'altoparlante esce il suono di una voce che pronuncia le parole di un testo che si ripete all'infinito. L'oggetto fa pensare per associazione al corpo di un impiccato, con piccoli ritagli nel senso della lunghezza che rivelano l'interno colorato del retro del tappeto, simili a ferite su un corpo umano che ne scoprono l'interno rossastro e succoso, la carne.

Come sempre, l'opera di Golshiri è multireferenziale ed è imperniata sul linguaggio. Il grande rotolo del tappeto è appeso al soffitto, ma a uno sguardo ravvicinato si nota che questo oggetto simile a un cadavere non è semplicemente attaccato a una corda. In realtà, avvolto intorno all'estremità superiore c'è un grande panno nero, lungo 60 metri, che somiglia a un turbante di quelli indossati di solito dai religiosi. Ed è proprio con un pezzo di questo panno che il “cadavere” è appeso, quasi strangolato dal proprio turbante. Il tappeto a forma di uomo pende floscio dal soffitto, accentuando ancora di più la chiara forma del grande altoparlante a corno simile a un qualche strano organo che ne abbia sostituito tutta la testa.

L'uso dell'altoparlante a corno non è una novità per Golshiri: esso appare in varie opere, a volte come parte di installazioni scultoree con forme floreali, a volte come una sorta di appendice del corpo stesso dell'artista, come elemento necessario alla performance che emette il suono di una voce continua, che ripete sempre le stesse parole. La forma a corno somiglia a una sorta di appendice quasi umana o animistica e ha in sé qualcosa di misterioso. Quasi sempre la si può identificare con lo strumento usato per diffondere messaggi vocali da una struttura di potere di qualche tipo, come gli altoparlanti per gli annunci nelle stazioni dei tram o il sistema di diffusione audio dei campi di concentramento: un oggetto onnipresente nei regimi autoritari di epoche storiche diverse. Usato diffusamente come mezzo per trasmettere un incessante flusso di discorsi ideologici, l'altoparlante a corno è diventato quasi un equivalente dell'occhio del Grande Fratello, la sua bocca meccanica che parla per cicli ripetitivi – ricordandoci pulsioni subconscie il cui unico obiettivo è quello di continuare a far circolare quello stesso buoto da cui sono state create.

Dall'altoparlante che Golshiri ha installato sul tappeto si ode una voce maschile che ripete un determinato testo: “... deve essere il numero 14 mila... E' terribile, è terribile! Gli hanno sparato. E' terribile, è terribile! Gli hanno sparato con un fucile, l'arma che si usa per disperdere la folla in

subbuglio quando la gente è almeno a 50 metri di distanza! Ma loro, sì loro! Loro gli hanno sparato da vicino, di fronte a casa sua...”. Il brano si ripete all'infinito, senza sosta, e racconta la storia di Reza, un giovane manifestante iraniano colpito alla testa da un proiettile, che ora giace in un letto, la vita appesa a un filo sottile. Se si presta molta attenzione, si nota che durante le ripetizioni nel testo si verifica un cambiamento. Non si tratta di una semplice correzione di qualche errore da parte dello speaker. Il cambiamento si percepisce soprattutto verso la fine del brano, più precisamente nell'ultima frase, quando il lettore ripete in maniera accorata il desiderio e la speranza che Reza possa guarire grazie all'aiuto e alla speranza dei molti che gli sono intorno. “Guarirà col nostro aiuto e grazie alla nostra speranza”. E' come se lo speaker sia convinto del fatto che ripetendo in eterno quelle parole, la guarigione di Reza diventerà una realtà...

La ripetizione infatti è un altro elemento centrale nell'opera di Golshiri. Da sempre interessato al teatro, ai suoi schemi strutturali più che al contenuto, Golshiri gioca con il significato stesso della parola: “ripetere” significa al tempo stesso rifare ma anche ripassare, provare. A differenza del cinema, in cui una scena può essere girata più volte fino a ottenere la ripresa migliore, a teatro ogni volta che un attore sale sul palco per recitare la sua parte, egli la ripete ex novo. E come in teatro, anche nell'accorata ripetizione del brano nell'opera di Golshiri, un cambiamento ha luogo a ogni replica e non può esistere una recitazione esattamente uguale a un'altra.

In questo senso, la ripetizione *ad infinitum* nell'opera di Golshiri, se considerata da un punto di vista storico più ampio, può essere letta in termini deleuziani: ripensando cioè alla rilettura che dà Deleuze della critica di Marx nei confronti del “falso movimento” hegeliano, a proposito della ripetizione dei grandi eventi storici: “Quando Marx critica anche il falso movimento astratto degli hegeliano, si trova egli stesso attratto da un'idea essenzialmente 'teatrale' – da lui indicata più che compiutamente sviluppata: dal momento che la storia è un teatro, allora la ripetizione, il tragico e il comico nella ripetizione, costituiscono una condizione del movimento soggiacendo alla quale gli 'attori' o 'eroi' producono nella storia qualcosa di effettivamente nuovo.”

Questo è probabilmente il motivo per cui parlando della sua opera Golshiri mi ha detto: “La considero una pièce e non una semplice installazione. Questo pezzo appartiene alla serie dallo stesso titolo, *Les Eleuthéromanes*. Anche *Calder for Dead Children* è della stessa serie e anch'essa era sull'impiccagione, quella dello sceicco Fazlollah Nuri. In questa nuova opera parlo di lui e dei suoi seguaci. Ma anche Jalal Al-e Ahmad, autore di *Occidentosis* il testo responsabile di decenni di persecuzioni ai danni degli intellettuali, vivi o assassinati che fossero. Infatti al pari di qualsiasi altra narrazione a sostegno di un'ideologia che entra a far parte del senso comune, questa “occidentosi” è stata teorizzata in un libro e di recente, nei processi di farsa di stampo stalinista, intellettuali e riformisti sono stati accusati di essere “occidentalizzati”. Nella serie *Les Eleuthéromanes* l'artista

percorre la stessa strada e si mette a cavalcioni di una tomba, con una gamba da ogni lato: virtù e mania; mentre impicca i responsabili dell'attuale tirannia – quelli che egli considera i padri dell'ideologia dominante – cantando “mia è la vendetta”, al tempo stesso condanna l'atto della vendetta, l'esecuzione e l'esclusione.

Per queste ragioni, la scelta del titolo che richiama Diderot e il suo eccessivo e sfrenato desiderio di libertà è tutt'altro che casuale.

Nell'oligarchia e nella tirannia rivoluzionaria, nel muto dolore del lutto o nell'odio profondo, la eleutheromania, cioè la mania di libertà, può essere letta sia come malattia distruttiva che come una virtù. L'opera ha riferimenti sovversivi alle figure storiche sopra citate e agli eventi contemporanei dell'Iran dei nostri giorni, tuttavia Golshiri non si limita alla mera critica di una determinata struttura di potere. Prendendo in prestito Diderot, l'artista capovolge e al tempo stesso problematicizza qualsiasi rapporto con il potere, superando ogni contesto specifico per parlare in generale della condizione umana, dell'essenziale lotta per la libertà che può sfociare in atti liberatori ma può anche condurre all'abuso e alla distruzione.

Proposta per la compilazione di un Wikizionario (una prosecuzione... leggermente modificata)

Edi Muka

Annotazioni scaturite da una rapida scorsa dell'opera di Armando Lulaj.

Incompleto (riferito allo stile): anche nelle varianti incompiuto, non finito. Quest'ultimo termine è collegato a Michelangelo, che preferiva lasciare incompiuta l'opera perché trovava intollerabile lo scarto tra l'”ideale” scaturito dalla sua mente e ciò che la mano riusciva effettivamente a produrre. Può anche indicare un gap nel processo di produzione dell'arte, per cui non sempre il prodotto finale corrisponde all'idea originaria da cui deriva. Questo aspetto viene tuttavia celato dalla natura speculativa dell'opera d'arte e mascherato dalla pratica che mira a fornire una visione completa dell'opera attraverso testi critici e conversazioni con l'artista.

Ultimo ma non ultimo, nell'opera di Armando, può essere letto come un modo di procedere, un processo che si compone di molti singoli lavori, ma che è in sé “incompleto!, aperto, in costante evoluzione.

Purificazione (*Living in Memory*): generalmente riferito al processo di “depurare”, che equivale a liberare qualcosa dalle contaminazione esterne; in senso simbolico, si riferisce alle attività e ai riti spirituali, alla memoria storica, al passato recente e alle antiche gesta eccetera.

L'atto in sé raggiunge una sorta di acme quando la purificazione viene attuata attraverso l'elemento fuoco, la prova suprema che ha il potere di purificare o uccidere il soggetto simbolicamente contenuto in una data forma fisica.

Ad esempio, una stella può simboleggiare la defunta utopia comunista, ma anche la cultura attualmente dominante del “voglio essere una stella”. Quando gli si dà fuoco, il simbolo (in entrambe le sue connotazioni) viene al tempo stesso purificato e messo alla prova: purificato da tutte le sue storie passate e messo alla prova nel suo nuovo status.

Risultato finale: il fuoco lo/li divora fino a ridurlo/li in cenere

Conflitto (*Walking Free in Harmony*): situazione in cui due o più parti in causa non riescono a raggiungere un accordo: può riguardare persone, società, stati ma anche intere culture. I conflitti possono scaturire da una semplice situazione di contrasto o essere provocati deliberatamente per scopi vari, come vantaggi economici o territoriali, oppure, in senso più costruttivo, per innescare un dibattito e sfidare determinate percezioni o istituzioni arrugginite. Sfidando il divieto, Lulaj passeggia liberamente sul tetto dell'Accademia d'arte di Firenze arrivando fino alla connessa copertura in vetro del museo che ospita importanti opere d'arte (tra cui il *David* di Michelangelo)

per esprimere il suo disaccordo, rivelare le lacune del sistema, ma anche per provocare un conflitto all'interno della direzione della scuola. L'artista genera il conflitto per mettere in discussione le convenzioni sociali e istituzionali contenute nei valori storici o nei sistemi di sicurezza di cui sono circondate. Ma soprattutto, egli vuole dare vita a un dibattito sulla struttura assai conservatrice dell'Accademia, con la speranza di cambiare quella situazione di stallo.

Se impiegato come strategia artistica, il conflitto può dar vita a un'azione artistica partecipativa in cui gli osservatori, anziché essere semplici consumatori, sono costretti a reagire, in quanto destinatari dell'azione stessa.

Frizione (onnipresente, generale): forza che ostacola il libero movimento delle cose quando si toccano l'una con l'altra; è un elemento costitutivo delle opere di Armando. Si nutre degli attriti e dei contrasti tra culture, popoli, codici e strutture sociali, istituzioni nazionali e sovranazionali, modelli comportamentali e abuso di potere; è la frizione a rendere emozionante e vibrante il lavoro di Lulaj, nel suo perenne divenire e continuo riflettere su vari contesti e situazioni, istanze storiche e problemi contemporanei.

Così, testi, oggetti, disegni architettonici e persino individui possono divenire parte delle sue azioni artistiche.

Xenofobia (*United Real Performance*): paura irragionevole dell'altro, probabilmente una delle piaghe più gravi delle moderne società capitaliste. Nell'opera di Lulaj, essa consiste nelle seguenti azioni: pubblicizzare una sessione fotografica richiedendo la presenza esclusiva di immigrati nordafricani o non europei, e di cinque cani da combattimento che parteciperanno alla stessa sessione; reazione dei proprietari dei cani (paura che gli animali possano trovare sgradevoli gli immigranti e perciò attaccarli); realizzazione della sessione fotografica e risultato finale: cinque immigranti in posa davanti ai Dobberman per soli 50 dollari l'ora. Purtroppo, il fenomeno della xenofobia è in crescita. Come rileva Slavoj Žižek: “[...] la segregazione è la realtà della globalizzazione economica. Questo nuovo razzismo del mondo sviluppato è in certa misura molto più brutale di quello precedente: la sua implicita legittimazione non è più un fenomeno “naturale” (la “naturale” superiorità dell'Occidente sviluppato), né culturale (noi occidentali vogliamo conservare la nostra identità culturale).

Si tratta piuttosto di uno sfacciato egoismo di natura economica – la linea di separazione fondamentale tra coloro che sono inclusi nella sfera della (relativa) prosperità economica e coloro che ne sono esclusi.”

Senza ulteriori commenti...

Politica: caratteristica delle opere di Lulaj. Non ca ricercata in storie o messaggi particolari da

trasmettere, quanto piuttosto nel tentativo di aprire lo spazio estetico dell'opera d'arte rendendolo accessibile fino a farlo diventare uno spazio condiviso e comune. Per usare le parole di Jacques Rancière, “l'arte è politica in quanto le sue pratiche modellano forme di visibilità che riformulano il modo in cui pratiche, modi di essere, di sentire e di esprimere si integrano in un senso comune, che significa 'un senso del comune' incarnato in un comune sensorio”.

Rottura (*MASS SUICIDE*: frattura o stato di sgretolamento (fisico, emotivo eccetera). Un atto improvviso e inaspettato che coglie tutti di sorpresa; un atto radicale (come un suicidio di massa attuato in modo consapevole) che può essere letto come una resa (come quando si obbedisce a una volontà esterna fino alle estreme conseguenze), ma anche come supremo e finale rifiuto di sottomettersi o di essere assoggettati (come quando decidi di farla finita da solo, lasciando al conquistatore nient'altro che il guscio vuoto di una sterile vittoria). *MASS SUICIDE* di Armando Lulaj è una critica alla generale mancanza di politiche alternative al sistema neoliberale che gestisce il business mondiale. Al tempo stesso, rafforza l'asserzione provocatoria suggerendo un gesto radicale come unico atto finale possibile e via di fuga dalla morsa del sistema.

Stupore (*MASS SUICIDE*): sensazione derivante dall'azione di rottura che causa un violento risveglio dei sensi; qualcosa che si presume esista nell'opera d'arte o nell'atto della creazione (e/o distruzione), ma che non ci si aspetta di ritrovare in una mostra; esplosione di emozioni (negative) di fronte al brutale atto di distruzione della propria opera d'arte nel gesto performativo, anche se l'opera stessa è stata commissionata nella cornice di una mostra di gruppo che ha per tema proprio lo stupore.