

Da: *Mirror's edge. Il bordo dello specchio*, a cura di O. Enwezor, catalogo della mostra (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte contemporanea, 4 ottobre 2000 - 21 gennaio 2001), Castello di Rivoli, Rivoli-Torino 2010, pp. 5-18.

## ***Il bordo dello specchio / Mirror's Edge***

**Okwui Enwezor**

*In apparenza, questo luogo è semplice; è di pura reciprocità: guardiamo un quadro da cui un pittore a sua volta ci contempla. Null'altro che un faccia a faccia, occhi che si sorprendono, sguardi dritti che incrociandosi si sovrappongono. E tuttavia questa linea sottile di visibilità avvolge a ritroso tutta una trama complessa di incertezze, di scambi, di finte. [...] Ma a sua volta lo sguardo del pittore diretto, fuori del quadro, verso il vuoto che lo fronteggia, accetta altrettanti modelli quanti sono gli spettatori che gli si offrono; in questo luogo esatto, ma indifferente, il guardante e il guardato si sostituiscono incessantemente l'uno all'altro.*

Michel Foucault<sup>1</sup>

*Seeing comes before words. The child looks and recognizes before it can speak. [L'atto del vedere precede le parole. Il bambino guarda e riconosce prima che esso possa parlare].*

John Berger<sup>2</sup>

I.

Le *parole* di Berger risuonano nella sala frantumata degli specchi della formazione dell'essere e dell'identità individuale. *It* rievoca lo studio psicanalitico di Lacan sulla formazione del soggetto e sul riconoscersi del bambino al primo incontro con la sua immagine, lo "stadio dello specchio" appunto, e lo stupore fenomenologico *dell'unheimlich* (il non-familiare) freudiano. La vista prima delle parole: l'ineluttabile incontro con la differenza, la costruzione del senso di ciò che è fondamentalmente reale per l'esperienza ma giace al di fuori dell'io, che viene prima del linguaggio e che esiste al di fuori del linguaggio. *It* (che sta per la figura situata prima e al di fuori dello specchio e dello spazio della rappresentazione) parla anche nello spazio profondo che collega l'esperienza del vedere al linguaggio e alla memoria (il sapere, il riconoscersi, la traduzione) e lo duplica nell'inimitabile incontro con il "mondo reale." Sguardo e enunciato. La sua immagine (l'immagine del bambino), che lo rende senza parole e desta la sua meraviglia, si articola prima di tutto in un'epifania, e solo in un secondo momento in narrazione, in rappresentazione. La vista - e Dio ha detto: "Sia la luce." Visione: la rivelazione della presenza divina a Maria.

Si tratta qui dei modelli di rappresentazione con cui dialoga la pratica artistica contemporanea, che costituiscono le basi e il contesto su cui si fonda questa mostra e al tempo stesso il perno attorno cui ruotano la maggior parte dei lavori degli artisti di cui ci occuperemo. Le opere che si possono vedere all'interno della mostra *Il bordo dello specchio / Mirror's Edge* sono parte attiva di una profonda analisi della relazione tra il mondo materiale e quello dell'invenzione, l'immagine e la rappresentazione, il reale e l'immaginario, ciò che è finzione e ciò che non lo è, il linguaggio e la parola, la visione e il vedere. Inoltre, ci portano a soffermare la nostra attenzione sui limiti di ogni apparato di immagini o "teoria della visione", e aprono un varco all'interno dello spazio della rappresentazione tra il soggetto che vede e il mondo rappresentato. È nel suddetto spazio (o meta-

mondo) che il reale e la finzione si intrecciano: essi si affacciano sul mondo o, per essere più precisi, si proiettano verso spettatori invisibili che, come è stato ripetuto più volte, in primo luogo vedono e solo in un secondo momento sono in grado di parlare di ciò che hanno visto e rivestirlo di significati.

L'attribuire un senso a ciò che si vede potrebbe essere considerato un atto interpretativo. Purtroppo, affinché un atto interpretativo funzioni e sia in grado di trasformare l'oggetto e il soggetto analizzati, occorre che ciò che è visto venga tradotto in modelli riconoscibili di credibilità o, come si suol dire, occorre "separare i fatti dalla finzione." Questo processo di separazione, che chiamerò qui *smistamento*, prevede una serie di decisioni a livello conscio durante le quali vengono elaborate varie categorie che, a seconda del grado di importanza attribuito loro, assumeranno diversi significati. Si tratta di separare il "vero" dal "falso", il reale dal simulacro, il "fatto" dalla "finzione" e così via. Si può concludere dunque che la logica dello smistamento e della categorizzazione funzionino simultaneamente alla logica dell'intenzionalità con cui si producono e si organizzano i significati. Ciò significa che l'occhio che vede (surrogato dello spettatore con tutte le facoltà intatte) riconosce, descrive e attribuisce valore a partire da una scala di credibilità, a sua volta legata a una serie di norme socioculturali. In questo senso si può affermare che nessuna rappresentazione è mai intrinsecamente originale ma esiste prima di tutto nel mondo reale in quanto forma fisica o ideazione concettuale. Ogni rappresentazione è frutto di una costruzione. Tuttavia, come afferma John R. Searle "Il problema principale del significato riguarda il modo in cui la mente impone un'intenzionalità a entità che non sono intrinsecamente intenzionali. Le nostre credenze, paure, speranze, esperienze percettive, i nostri desideri sono intrinsecamente intenzionali; sono rivolti a oggetti, eventi e situazioni del mondo. Ma i nostri enunciati, gli scritti e le immagini non lo sono, nonostante si tratti di fenomeni fisici alla pari degli altri. Dunque il problema centrale della filosofia del linguaggio è cercare di spiegare come ciò che è materiale diventi intenzionale, come la mente possa imporre un'intenzionalità a oggetti che inizialmente non l'avevano affatto, in breve come possano delle semplici cose rappresentare."<sup>3</sup>

La maggior parte delle ingiunzioni critiche nei confronti di quelle forme artistiche che si sono occupate di *rappresentazione* di immagini nell'ambito dell'ideologia dominante dei mass media, le hanno generalmente ridicolizzate come puri e semplici *simulacri*, superfici scintillanti senza alcuna profondità. Si tratta di una vecchia teoria baudrillardiana che sicuramente non è il caso di riproporre per l'ennesima volta. È importante tuttavia ricordare che questo tipo di critica dava per scontato il ruolo dello spettatore e pertanto considerava la natura di tale soggetto intenzionale in quanto condizione primaria grazie alla quale un'immagine può rimanere in superficie o acquisire profondità. Le problematiche che tratterò qui vantano una genealogia lunghissima che va dal realismo della cultura di massa all'illusionismo barocco abbracciando questioni come il rapporto tra testo e immagine (qui non vi è spazio per l'opposizione parola/immagine), corpo e performance, letteratura e narrazione. Ma prima di tutto analizzeremo l'incontro tra arte e soggetto che guarda, non soltanto in rapporto a ciò che è rappresentato o ciò che è rappresentabile, ma anche in relazione a ciò che sta fuori o sull'orlo della rappresentazione. Pertanto si può affermare che una mostra come *Il bordo dello specchio / Mirror's Edge* deve essere contestualizzata essenzialmente nel terreno discorsivo dell'intenzionalità, in quanto è proprio da tale prospettiva che il rapporto tra rappresentazione, sguardo e significato produce quel paradosso che caratterizza la nostra comprensione del reale e della finzione.

## II.

Se è vero che la forma umana è l'incarnazione di una qualche rappresentazione divina (questo secondo il punto di vista più ortodosso), stare davanti allo specchio implicherebbe allora che ciò che

vediamo esista già e il corpo rappresentato deve dunque essere considerato la rappresentazione di una rappresentazione. I quadri di Cecilia Edefalk, *Mirror (Specchio)*, 1993 -1994, e *Echo (Eco)*, 1992-1994, illustrano perfettamente tale contraddizione. Le opere della Edefalk in cui l'artista rappresenta "se stessa" non possono essere classificate come autoritratti in senso stretto ma vanno piuttosto considerate degli *anti-ritratti*, sempre pervase come sono da identità e alterità. Sono anti-ritratti in quanto non si pongono l'obiettivo della verosimiglianza, e non cercano di inscrivere al loro interno un io coerentemente duraturo o stabile. In queste forme indistinte, qualsiasi tentativo di foggare una somiglianza personale è segnata dalla presenza del dubbio. Nella ripetizione, la somiglianza del dipinto è realizzata in modo da eclissare la somiglianza stessa. A questo scopo, l'artista utilizza come modello una fotografia anziché uno specchio, poi crea una ripetizione incessante in cui ogni immagine fa da modello all'immagine successiva, da rappresentazione all'altra, e così via verso un futuro infinito in cui non rimane che il fantasma del soggetto. Un senso di perdita pervade queste riflessioni prive di parola sui limiti dell'identità personale. Ma il silenzio dei dipinti non rappresenta una crisi dell'enunciato. Si tratta piuttosto di un silenzio funebre, in cui l'autorappresentazione concepita come autoconoscenza avvizzisce. Da molti punti di vista si può dire che l'opera di Edefalk maturi una riflessione sulle norme che regolano la pittura classica europea, in cui la "realtà" viene restituita attraverso una cornice prospettica, un modo per entrare e penetrare nello spazio profondo del soggetto attraverso lo sdoppiamento e la duplicazione. L'artista opera nelle pieghe e nelle ombre del soggetto/oggetto, spazio e luce, rimanendo continuamente fedele al dipinto e al modello, alla tela e allo studio. Edefalk non si muove soltanto ai limiti del dipinto, si muove ai limiti dell'autorappresentazione, elemento fondamentale di un discorso pittorico che nell'opera si evidenzia immediatamente.

Con l'avvento della fotografia e del cinema, e ora anche della tecnologia digitale e dei mezzi post-fotografici in grado di modellare in tre dimensioni oggetti astratti, piani e "non esistenti", è stato superato un altro importantissimo confine della rappresentazione del reale. Tutti questi mezzi ci inducono a interrogarci sulla natura della soggettività in contrapposizione a ciò che può essere chiamato l'occhio oggettivo: la verità empirica dell'immagine (le immagini non mentono mai, una fallacia che si rivela essere tale nel momento stesso in cui la si enuncia).

Cosa comunicano le immagini? Amy M. Schnitter ci dice che "la rappresentazione è spesso considerata una sorta di raffigurazione - laddove per 'raffigurare' qualcosa si intende una sostituzione approssimativa sulla base di una certa rassomiglianza."<sup>4</sup> Un noto aforisma vede invece le immagini in modo totalmente diverso e recita:

"Un'immagine contiene un migliaio di parole." L'ubiquità di ciò che una singola immagine può rappresentare ha portato a un eccesso di interpretazione. Immersi nella convinzione benigna del potere dell'immagine, è estremamente difficile capire come un'affermazione così attenta e passionata sul "vero" valore dell'immagine, in realtà tradisca in partenza i limiti stessi della sua comunicabilità. In fondo quali sono le mille parole che contiene un'immagine? E a chi vengono rivolte queste verità "logiche" e empiriche?

La logica e la strumentalizzazione secondo le quali le "immagini" supererebbero il linguaggio sono alla base del discorso concettuale della rappresentazione e della sua relazione con il reale. Ma se annoveriamo i mass media tra i terreni pervasivi in cui avviene la transazione tra un'immagine e le sue mille parole, allora la densità di dettagli che i media contengono ci fa concludere che tali immagini non solo superano il realismo ma lo dissolvono e lo tradiscono in quanto pure e semplici rappresentazioni dell'eccesso. In questo contesto non avrebbe dunque alcun senso cercare di definire il concetto di rappresentazione a partire dall'infinita opposizione reale/irreale, finzione/non finzione, vero/falso.

Nel quinto paragrafo delle sue *Tesi di filosofia della storia*, Walter Benjamin afferma che "la vera

immagine del passato passa di sfuggita. Solo nell'immagine che balena una volta per tutte nell'attimo della sua conoscibilità [lettura], si lascia fissare il passato. [...] Poiché è un'immagine irrevocabile del passato che rischia di svanire ad ogni presente che non si riconosca significato, indicato in esso."<sup>5</sup> È opportuno essere cauti nel considerare il modo in cui la prospettiva storica di Benjamin condizioni l'arte oggi, in particolare per quelle opere che presentano una forte componente di ironia e funzionano all'interno di microsistemi e narrazioni personali. Ma va anche detto che lavori come quelli di Thomas Struth - la cui opera si muove interamente sul piano dell'analisi pittorica, vale a dire la relazione tra ciò che è fotografato o rappresentato e la storia reale e stratificata - in realtà si rivolgono a spettatori che vivono nel presente. Questo nonostante l'artista rifletta spesso, come avviene ad esempio nelle sue famose foto di musei, sulla rappresentazione dal punto di vista storico e istituzionale, portando avanti una meditazione sul valore pittorico e sul potenziale comunicativo dell'immagine in quanto fenomeno storico. Eppure, stranamente, "raffigurando" le immagini all'interno del contesto profondamente istituzionalizzato in cui generalmente si osservano, le fotografie di Struth non hanno assolutamente nulla di declamatorio ma danno origine a un sorta di sdoppiamento illusionistico in cui si rappresenta ciò che è rappresentato. Gli spettatori che ci voltano le spalle, immersi a contemplare i quadri appesi alle pareti dei musei o nelle navate delle chiese e delle cattedrali, ci dicono qualcosa di molto importante sulla cultura dello sguardo. Le loro espressioni immobili, quasi congelate, a volte oscurate da un'interferenza dell'apparato di messa a fuoco, contengono un'aura strana che dà origine a una doppia *mise-en-scène* all'interno della fotografia. Mentre la molteplicità degli sguardi, acquistando intensità, scandisce e frantuma l'intero campo della visione storica, gli sguardi stessi si frantumano, lacerando la membrana sottile che si estende sull'orizzonte del reale. Quando guardiamo le opere di Struth infatti, sembra che i quadri appesi nei musei e gli affreschi rinascimentali delle chiese e delle cattedrali rappresentati nelle foto ci osservino a loro volta, dando origine a un incessante gioco di sguardi. In modo analogo gli schermi cinematografici tremolanti, luminosi, apparentemente vuoti e privi di immagine delle fotografie di Hiroshi Sugimoto affrontano la questione dell'analisi pittorica e del passato dell'immagine. Cosa ci comunicano queste dense fotografie in bianco e nero? Ci insegnano ad affrontare il passato? Ma l'immagine non è piuttosto un presente perpetuo? Gli schermi prosciugati di Sugimoto possono essere considerati dei non-luoghi senza più tempo oppure, in alternativa, possono essere reinventati non più in relazione alla loro essenza cinematografica collettiva ma in quanto oggetti semi-storici e antropologici. In questa prospettiva gli interni decorati dei teatri barocchi (essi stessi una fantasia) e lo schermo (che sorregge lo spazio vuoto dell'immagine, il memoriale che risveglia i desideri quando cala il buio e il corpo cinematografico emerge nella sua profusione di meraviglia e ripetizione) ritornano a essere un palcoscenico, un luogo di proiezione illusionistica, l'altrove del passato.

Mentre Sugimoto comprime il tempo, Thomas Demand crea una sorta di spaesamento. Nelle sue fotografie infatti, né il tempo né lo spazio godono di alcuna profondità. Al contrario si può dire che siano assolutamente inesistenti, anche se le immagini ci appaiono "reali". Le fotografie di Demand racchiudono una solenne intensità digitale che conferisce loro un'aura di simulazione priva di profondità. Ma si tratta di oggetti prodotti in studio, creati attraverso un accurato processo di costruzione di forme fragili ed effimere realizzate con pannelli di carta e cartone - nature morte disfunzionali che, una volta fotografate, diventano materiale di scarto. Eppure, gli spazi che si presentano allo spettatore, nonostante soffrano di un grave senso di decostruzione della sintassi architettonica, possiedono una loro struttura materiale. Lavorando tra scultura e architettura, l'opera di Demand ci coinvolge in una dinamica in cui l'incontro tra palco e schermo, supporti scenici della rappresentazione, nasce direttamente in laboratorio.

### III.

Qual è il valore di verità delle forme visive? Che si affronti la questione da un punto di vista fenomenologico o razionale, la domanda non avrà mai una risposta definitiva. Allo stesso modo le strutture architettoniche di Bodys Isek Kingelez sembrano essere esempi perfetti di opere che possono esistere solamente tra l'intervallo temporale e spaziale di un tempo post-traumatico. La sua visione architettonica, realizzata con un senso di mistero estremamente inquietante, dà origine a siti che non sono riconoscibili né da un punto di vista di empatia sociale né dal punto di vista storico-temporale. Le visioni della città, immaginate attraverso elaboratissime conurbazioni, sono fantasmi, nonluoghi. Le sistematizzazioni spaziali di Kingelez conseguono la loro immensità rispondendo a un desiderio e a una visione di un futuro onnicomprensivo. Tuttavia, anziché funzionare come utopie sono piuttosto, nella loro incommensurabilità, delle distopie. Anche se non propriamente irreggimentati secondo un'estetica della funzionalità, gli edifici che puntellano le zone disabitate delle città di Kingelez, come ad esempio *Big City (Grande Città)* e *Ville Fantôme (Città fantasma)*, entrambe del 1995, sono architetture del fallimento, città spopolate costruite solamente per i fantasmi, sulle orme degli esperimenti naufragati dell'urbanistica sociale di Le Corbusier che concepiva la città e i suoi edifici come *machines à habiter*.

Non vi è nulla di utopico invece nei sistemi abitativi elaborati dall'N55, un gruppo di quattro artisti le cui pratiche si incentrano sulla sintesi di una critica politica e sociale della cultura di fine secolo. Le opere del gruppo N55, le cui attività sono state spesso criticate a causa di una presunta ingenuità e carica utopistica del loro stile di vita di tipo comunitario, mettono in luce una netta separazione tra l'arte contemporanea e un possibile spazio sociale affettivo. La nozione di utopia sembra essere una possibile manifestazione del nostro incontro con il mondo "reale" verso cui tendono molte di queste opere. L'utopia di Tommaso Moro, vale a dire una società o un luogo ideale, non è un sogno geografico più di quanto non sia il suo contrario, una distopia alla Samuel Butler. Il sogno a occhi aperti dell'*Utopia* di Moro e l'incubo dell'*Erehwon* ("nowhere", nessun luogo scritto al contrario) di Butler - che Hal Foster a proposito della serie *Disaster (Disastro)* di Andy Warhol chiama realismo traumatico - sono entrambi condizionati da un riferimento al reale estremamente strutturato. Sia il concetto di utopia sia quello di distopia affondano le proprie radici nel reale, il che significa che non possono essere fondati semplicemente su un sogno fantastico o un'angoscia orribile ma presentano un forte contatto con la realtà.

È proprio per il fatto che questi concetti aderiscono da un lato a un universo o a un luogo ideale e dall'altro a un mondo che sta volgendo disastrosamente al peggio, che possiamo definire la finzione un perenne potenziamento del reale. Eppure, fino ad ora le utopie sono sempre state collegate a un qualcosa di irrealmente mentre le distopie sono state lette come risposta concreta al fallimento della società moderna. In questo sistema aberrante di opposizioni binarie, l'utopia diventa una fantasia dell'infanzia, completamente disancorata dal reale, mentre la distopia diviene l'attuazione di un mondo da incubo ipermodernista, una lunga, infinita notte trascorsa nel trauma.

Il gruppo N55, insieme ad alcuni altri artisti che partecipano a questa mostra come Thomas Hirschhorn, Carlos Garaicoa, Cultural Alchemy, Henrik Håkansson e Meschac Gaba, affrontano tale questione in modo criticamente ambivalente. La loro opera si situa tra progetto e produzione, tra arte e attivismo politico, tra arte e società, tra le più diverse discipline insomma. I loro progetti nell'ambito dell'architettura, del design e della politica mirano alla versatilità del prodotto, trasformandolo da prototipo a oggetto utilizzabile nella vita d'ogni giorno, pronto per la produzione e la distribuzione di massa. A partire da *Clean Air Machine (Depuratore d'aria)*, *Dynamic Chair (Sedia dinamica)*, *Modular Hydroponic Unit (Componibile idroponico modulare)* e *Spaceframe (Struttura spaziale)* - opere che appaiono come un'architettura modulare smantellata - tutti i progetti del gruppo N55 sono delle sperimentazioni volte al tentativo di superare la scissione tra pratiche

artistiche e quotidianità. Per gli artisti infatti "non ha alcun senso parlare di arte senza immaginare le persone, il loro comportamento, le cose e le situazioni concrete."<sup>6</sup> È pertanto legittimo affermare che il loro discorso critico affondi le proprie radici nella scultura sociale di Beuys.

In modo analogo, Thomas Hirschhorn ha descritto la sua pratica in termini di capacità di generare interrogativi e problemi pertinenti alla nostra esperienza quotidiana del mondo. Egli sostiene che la sua arte non si preoccupa tanto dell'estetica quanto piuttosto dei problemi della vita d'ogni giorno, senza operare alcuna distinzione basata su scale gerarchiche.<sup>7</sup>

Ben consapevole degli scismi menzionati, Hirschhorn descrive il suo progetto *Critical Laboratory* (*Laboratorio critico*) come uno spazio dentro uno spazio, un mondo dentro un mondo, una rappresentazione dentro una rappresentazione, una "interzona" tra utopia e realismo, un luogo in cui svariati modelli di ricerca effettuata in laboratorio da un lato immaginano nuove forme di piacere e trascendenza attraverso droghe sintetiche, l'ecstasy ad esempio, ma dall'altro sono anche capaci di sviluppare armi biologiche. La maggior parte delle opere di Hirschhorn porta avanti una riflessione critica nei confronti di episodi che appartengono alla sfera pubblica.

Nonostante spesso le grandi narrazioni epiche di Hirschhorn cerchino di creare un senso di rottura rispetto alle enormi sculture manieriste di oggi (una tendenza che a mio parere affonda le proprie radici nell'adolescenza), rischiano facilmente di divenire vittime della più spietata mercificazione ed essere recuperate all'interno dello stile radical chic tipico della fine degli anni novanta. Tuttavia, nel tentativo di riformulare la natura critica dell'obsolescenza e del kitsch, la grammatica scultorea di Hirschhorn conserva una forte intensità. Le sue installazioni e sculture infatti sono una sorta di monumento anti-monumentale, prive al tempo stesso di ironia e grandiosità. Sono spazi immersi volutamente nella cacofonia, nel rumore visivo e nella saturazione, luoghi in cui si possono incontrare immagini del reale e dell'immaginario, sempre volti a creare punti di contatto tra le due sfere riducendone le distanze. La sua opera dunque può essere considerata un discorso critico sulla riattivazione del reale all'interno dell'economia politica e del terreno distopico del consumismo globale capitalista.

L'opera di Carlos Garaicoa (fotografie, video, installazioni, disegni e sculture) ruota intorno all'immagine della città, concentrandosi in particolare sul recupero della storia sociale, ideologica, politica, culturale e architettonica, dando origine a una complessa mitologia urbana capace di mantenere in vita nell'immaginario quella che sembrerebbe essere una città agonizzante o già morta. Le sue ricerche sono basate sul tentativo di ricreare un certo mito caraibico dell'Avana, includendone gli aspetti sociali di grande fascino ma anche il declino legato al fallimento del comunismo di Fidel Castro. L'Avana di Garaicoa è una Avana mentale che non ha nulla a che vedere con la "realtà" del presente ma insegue un'essenza ormai svanita. La sua instancabile ricerca della città, tra detriti e rovine architettoniche, sembra incarnare la ricerca del paradiso perduto. Nell'opera di Garaicoa si trova la vitalità immaginaria di una tradizione alla Borges, in cui il mondo materiale viene rivelato strato per strato attraverso pazienti e labirintici scavi archeologici all'interno di una miriade di giochi di parole, enigmi e metafore che rendono l'inverosimile verosimile. Queste stratificazioni immaginarie tuttavia non sono tanto sogni utopici o fantastici quanto piuttosto manifestazioni di come ci si debba relazionare alla storia di quelle città congelate tra la stasi del passato e la violenta rottura intrinseca a ogni spinta propulsiva verso il futuro.

Il gruppo Cultural Alchemy è composto da due artisti che lavorano nel filone avanguardistico della socializzazione dell'estetica. L'opera di Beth Coleman (DJ M. Singe, dottorato in filosofia alla New York University) e Howard Goldkrand (MC Verb, ex borsista all'università di Oxford) esiste sia autonomamente che come instancabile collaborazione volta a esplorare il mito urbano attraverso la creazione e la realizzazione di suoni sintetici in un intermixaggio digitale. Muovendosi sempre negli interstizi, i due artisti si propongono allo stesso tempo come teorici, visionari urbani, DJ, produttori

discografici e organizzatori di happening su piccola e vasta scala. Cultural Alchemy è simultaneamente una collaborazione concreta e un evento nomade, in fuga. Gli artisti lavorano tra spazio e intervento e si possono definire praticanti transculturali, transspaziali e transdisciplinari di un tipo di concettualismo che ricodifica costantemente i significanti delle forme culturali di massa, creando nel campo dell'architettura e della rappresentazione digitale una nuova forma di terrorismo architettonico auricolare e nuovi flussi narrativi temporali definiti dagli artisti "illbient", in contrapposizione alle sonorità "ambient".<sup>8</sup> La struttura delle loro installazioni si contrae e si espande a seconda delle situazioni, e gli artisti considerano la loro pratica un modo per raggiungere il punto in cui è possibile andare "... oltre il semplice piacere, poiché l'essenza della narrazione, dell'inesauribile metrofinzione è la libertà... Il modo in cui lavoriamo (o suoniamo) in un ambiente è caratterizzato da un'autonomia momentanea che va oltre le condizioni (legali, sociali e architettoniche) di quello spazio. Questi giochi di azione e eccesso riguardano sia il momento presente sia la narrazione futura, le possibilità del futuro... realtà eterogenee in cui molteplici aspetti temporali e spaziali possono essere strappati a un ambito economico semplicemente per il piacere di farlo (o per divertimento)... Per evitare di essere solo una rotella dell'ingranaggio, noi costruiamo motori differenziati."

Contemporaneamente alla complessità dei motori differenziati e delle realtà eterogenee dei Cultural Alchemy, sulla scena contemporanea sono emerse numerose altre pratiche artistiche basate su narrazioni che si muovono parallelamente all'economia globale dell'arte contemporanea. Artisti come Meschac Gaba, lavorando oltre i confini ortodossi della critica istituzionale tipica degli anni sessanta e settanta, hanno fatto di queste narrazioni critiche una priorità per i loro interventi artistici realizzati a partire da modelli e proposizioni intertestuali e transdisciplinari, strumenti attraverso i quali la ricodificazione del reale assume una dimensione storica.

Anziché essere una critica istituzionale, il *Museum of Contemporary African Art* (*Museo d'Arte Contemporanea Africana*) va piuttosto considerato una riflessione sulla natura dell'appropriazione culturale, della legittimazione e della narrazione istituzionale e della mercificazione economica. Il lavoro programmatico e meticoloso di Gaba deve molto, dal punto di vista concettuale, al *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Sections des Figures* (*Museo d'Arte Moderna, Dipartimento delle Aquile, Sezione delle Figure*) di Marcel Broodthaers e a quello che Hal Foster ha definito "l'elaborazione teorica della temporalità museografica e della temporalità culturale."<sup>9</sup> Tuttavia, il punto di arrivo del percorso artistico di Gaba non è né l'ironia né il prodotto finito. Piuttosto, esso trasforma il tempo narrativo del museo in una finzione materialista e lo fa attraverso l'idea secondo cui in tutte le istituzioni consacrate al collezionismo, vengono costruite e accumulate una serie di categorie semantiche che successivamente verranno ricontestualizzate, a seconda dell'ideologia dominante. Ogni presentazione del *Museum of Contemporary African Art* diviene anche un'occasione per scoprire un nuovo settore all'interno dell'opera. Pertanto si può dire che il lavoro di Gaba non vuole semplicemente rendere omaggio agli antenati scomparsi, ma si propone anche di mettere a nudo l'essenza del museo stesso, centro spaziale dominante del logocentrismo occidentale e frutto di una logica insaziabile e antropofaga. Ma non bisogna dimenticare che il museo di Gaba è a sua volta una proiezione all'interno della sfera conscia e inconscia delle nostre fantasie, la rappresentazione di una rappresentazione. Così, ogni settore del museo diviene la sistematizzazione e l'attivazione non soltanto di funzioni istituzionali ma anche delle loro fantasie e dei loro desideri. In un certo senso si può dire che l'opera di Gaba non è un commento ironico sulla sublimazione dell'arte e degli oggetti culturali in forma di segni linguistici di appropriazione istituzionale e feticismo della merce. Al contrario, essa insiste sul fatto che per riuscire a cogliere lo strano potere radicale della pratica artistica e comprendere i meccanismi attraverso i quali i valori della differenza sono propagati e costruiti, occorrono nuove modalità di intervento.

Le pratiche artistiche contemporanee, un insieme di attività e iniziative che trascendono ogni categorizzazione muovendosi dalla filosofia all'archeologia, dall'antropologia all'etnografia, dalla zoologia alla storia naturale, hanno allargato enormemente il senso di identità dell'artista. Va precisato però che un tale approccio artistico non emerge dall'interesse profano di amatori che armeggiano con discipline di cui non sanno quasi nulla ma piuttosto da una vera e propria svolta che vede l'artista utilizzare mezzi di ricerca di un dato campo per poterlo comprendere più a fondo. Henrik Håkansson, che ha sempre lavorato sui parametri della natura, rientra sicuramente in questa categoria. All'interno della sua ricerca tuttavia la natura non è mai intesa come ideale trascendentale, come avveniva invece nelle opere dei romantici del XVIII e XIX secolo. Anziché rappresentarla, l'artista considera la natura stessa una rappresentazione e dunque i suoi interventi artistici rivelano la necessità di comprendere le funzioni delle ecologie che la regolano.

L'atto di trasportare la natura nel contesto di una galleria, che si tratti, come nel caso di Håkansson, della simulazione (o forse l'approssimazione) di certe condizioni climatiche realizzate in seguito a varie ricerche nella foresta amazzonica o che si tratti della manipolazione elettronica di suoni o versi di insetti trasformati in rumore bianco *ambient*, solleva il serio problema di che ruolo possa avere un artista che si muove in un campo scientifico di cui non ha una vera preparazione. O, in altri casi, può semplicemente portare a un esercizio solipsistico il cui valore intrinseco va ricercato principalmente nella volontà di vagliare i confini della pratica artistica stessa. O, ancora, potrebbe essere considerato un ingenuo e riduttivo tentativo di rappresentare per l'ennesima volta l'incontro tra natura e cultura, tra civilizzato e selvaggio, naturale e sintetico, il mondo reale e quello dei simulacri, ciò che è tecnologico e ciò che è laboriosamente artigianale. Ma tutto questo perde di significato alla luce dei grandi interrogativi messi in scena da Håkansson. A differenza degli *Schrebergartens* tedeschi, la dialettica natura/cultura di Håkansson non ha valori utopici né alcuna componente di desiderio, il che è provato dai limiti della sua ricerca e dall'implicita ammissione da parte dell'artista che il suo interesse per l'ambiente è solo contingente alla sua arte. Håkansson ritiene che per poter attuare un intervento artistico veramente interdisciplinare bisogna saper guardare costantemente alle zone di fallimento, e che questo sia indispensabile per poter ricominciare da capo. L'artista infatti è consapevole del fatto che il significato di un esperimento realizzato nel contesto di una galleria d'arte non si propone assolutamente di mettersi alla pari della ricerca scientifica ortodossa.

#### IV

Nel presente saggio si è cercato di tracciare la genealogia di numerose pratiche artistiche in relazione al dialogo che intrattengono con ciò che abbiamo definito, forse impropriamente, le condizioni che determinano la discussione e la ricezione dei concetti di reale e finzione. La figura, per così dire, che emerge continuamente è la congiunzione tra sguardo e enunciato, immagine e parola, narrazione e temporalità. Sono questioni che abiurano un termine anche più impreciso, il realismo, in quanto possono essere considerate elementi fondamentali della ricerca dell'arte contemporanea. Tutto questo porta sicuramente il sigillo sacro dell'esegesi di quel testo importantissimo che è *Le parole e le cose* di Foucault, che inizia con un'invocazione dell'enciclopedia cinese di Borges, uno dei più grandi esempi di analisi e categorizzazione dei fenomeni visivi del mondo in cui il significato è ostinatamente discontinuo.

A quanto dice Foucault attraverso Borges, nell'enciclopedia cinese sta scritto che gli animali si dividono in "a) appartenenti all'Imperatore, b) imbalsamati, c) addomesticati, d) maialini da latte, e) sirene, f) favolosi, g) cani in libertà, h) inclusi nella presente classificazione, i) che si agitano follemente, j) innumerevoli, k) disegnati con un pennello finissimo di peli di cammello, l) et cetera, m) che fanno l'amore, n) che da lontano sembrano mosche."<sup>10</sup> La visione allegorica

dell'enciclopedia cinese di Borges come territorio dell'incessante e irriducibile produzione di significati è anche l'orizzonte a cui guarda questa mostra. È nella proliferazione di pratiche analoghe - situate oltre le parole, le immagini e gli oggetti - che si formano ulteriori transcategorie a partire dalle quali l'arte crea i suoi significati.

Le sculture di Joachim Schönfeldt sembrano emergere dalla teoria dell'interpellanza tra oggetto, immagine e linguaggio. Nelle sue opere, Schönfeldt traccia il collegamento vitale tra la funzione del linguaggio e quella dell'immagine che esiste nelle strutture pedagogiche delle società orali, e più precisamente tra i Shembe in Sud Africa. Utilizzando materiali della cultura Shembe, Schönfeldt cerca di dimostrare, attraverso ciò che definisce argomentazione linguistica, la relazione tra oggetti, immagini e linguaggio nella costruzione di una determinata visione del mondo. Le sue sculture riportano ai bordi immagini dipinte che fungono anche da sussidi mnemonici. Le scritte e le creature fantastiche e allegoriche intagliate sul legno potrebbero essere lette come interpretazioni dei sogni. Le immagini dunque raffigurano le condizioni tripartite che fanno da cornice all'opera, proprio come *La chiave dei sogni* di Magritte, in cui parola/immagine/oggetto hanno la stessa funzione di un'enciclopedia di significati scollegati tra loro. In questo senso parola/immagine/oggetto sono al tempo stesso rappresentazione e anamorfosi.

Anche *Ethnographia (Etnografia)* di Olu Oguibe rappresenta un tentativo di mettere in scena categorie semantiche e interpretative attraverso una ricerca inesistente. Proprio come l'enciclopedia cinese, l'opera di Oguibe può essere considerata una sorta di teoria visiva dell'immaginario e del reale. La sua "raffigurazione" infatti gioca su alcuni archetipi antropologici trasmessi attraverso la tecnologia digitale con la funzione di interventi di recupero e spaesamento. *Ethnographia* funziona secondo un registro percussivo in quanto si pone l'obiettivo di fratturare il tempo e lo spazio, di asportarli completamente dalla narrazione. E attraverso questa frammentazione, anche la linearità deduttiva imposta dal costrutto narrativo dell'alterità (a sua volta un addomesticamento dei nostri pregiudizi culturali e storici) va in frantumi. In quest'opera numerose categorie di tipologie etniche "false" o comunque costruite artificialmente sono rese plausibili e inserite nel flusso narrativo dell'identificazione e dell'assenza di identificazione all'interno dello spazio profondamente frammentato del discorso metropolitano sui concetti di alterità e etnicità. Questa serie di accoppiamenti mal assortiti mette in luce diversi attributi della rappresentazione dell'alterità etnica per eccellenza. Tuttavia si tratta di un'alterità che in fondo è solamente mera immagine: l'alterità che esiste nella liminalità dell'incommensurabile, il fantasma del sogno e dell'illusione dell'etnografo, l'alterità che non è nessuno e al tempo stesso tutti quanti.

Sebbene John Berger proponga l'opposizione tra sguardo e enunciato, l'opera di Raymond Pettibon ci offre l'opportunità non solo di ripudiare la valutazione critica della strumentalizzazione della vista nei confronti del linguaggio, ma anche di pensar e all'atto del vedere nel suo legame con la lettura. Vedere qualcosa significa necessariamente anche leggerla, che si tratti di una immagine o di un testo. Gli occhi scorrono attraverso l'orizzonte dell'immagine e del testo, attraverso e sopra la grana della scrittura. Nell'atto della creazione dei significati, questo momento di simultaneità tra lettura e visione, traduzione e interpretazione, è certamente congiunto. Dunque si può dire che l'elegante pratica discorsiva di Pettibon trasliteri la vista in parole: bisogna saper leggere e capire per poter vedere. L'opera di Pettibon va letta in netto contrasto con le modalità canoniche di approccio alla letteratura. Vi è una sorta di sensibilità proustiana, acerba e sardonica, nel modo in cui l'artista saccheggia immagini e testi del passato riscrivendoli sui risguardi del tempo perduto e della memoria. Le immagini/testo di Pettibon sono frutto del tempo: tempo trascorso ad aspettare, tempo trascorso a leggere, tempo da scriba trascorso a tradurre e a riscrivere sui margini della psiche, a tessere insieme le verità delle narrazioni di altri scrittori in un infinito flusso cosciente intriso della più erudita interpretazione dell'arcano e del profondo, dell'oscuro e del luogo comune, degli

elementi affascinanti e banali della nostra cultura. Il discorso di Pettibon incorpora tutti i campi possibili immaginabili - filosofia, pederastia, arte, sport, cinema, musica, sesso, morte, politica ecc. - che contribuiscono all'unicità dell'opera e del suo ambito specifico. Pertanto anche le opere di Pettibon dovrebbero essere lette come l'enciclopedia cinese in quanto resistono perfettamente a qualsiasi categorizzazione eliminando i confini tra arte e letteratura, illustrazione e spiegazione, appropriazione e invenzione.

L'opera di Ceal Floyer è stata spesso paragonata, per forza dell'abitudine, al minimalismo e all'arte concettuale. Tuttavia queste categorizzazioni storiche possono essere utili per capire gli elementi strutturali di base su cui si fonda la sua pratica artistica e le modalità secondo cui l'artista si allontana da tali modelli. Il rapporto del minimalismo con lo spazio e l'opera rappresentava una ri-concettualizzazione radicale della relazione tra spettatore e il suo oggetto e al tempo stesso portava a una rielaborazione del linguaggio scultoreo attraverso la de-enfatizzazione della narrazione e dell'illusionismo, introducendo la ripetizione, la serialità e la razionalità di materiali sintetici e industriali. Molto si è detto sulla portata radicale del gesto minimalista, su cui peraltro Michael Fried ha espresso il suo vociferante disaccordo. In una fase successiva gli artisti concettuali hanno attuato un tipo di attacco diverso nei confronti dell'oggetto, spostando il terreno dell'arte dall'oggetto all'azione, al processo e al linguaggio.

A un primo livello, questi principi sono immediatamente evidenti nell'opera della Floyer, ma allo stesso tempo si può obiettare che in realtà la sua opera si concentri soprattutto su concetti quali visione, percezione e esperienza. In *Carousel (Proiettore di diapositive)* Floyer riflette sulle possibilità di coinvolgimento del soggetto fenomenologico all'interno del prisma concettuale di visione e esperienza, materialità e illusione, immagine e non-immagine. *Carousel* è la registrazione, su un LP da dieci pollici, del rumore di un proiettore di diapositive che risuona in una stanza completamente vuota. Si può dire che l'opera inizi come qualcosa di fisico ma poi si smaterializza gradualmente sino al punto in cui non rimane più nulla, solo l'indice, la traccia dell'immagine svanita o soppressa. Forse il vero valore di questo disorientamento critico non sta nel fatto che l'immagine non può più essere vista ma piuttosto nel fatto che il supporto narrativo è stato strappato al suo ormeggio. Così *Carousel* è anche un tentativo di ricontestualizzare le teorie visive nell'ambito del dibattito sul reale e sulla finzione. Richiamando alla mente una delle prime opere minimaliste e concettuali di Robert Morris, *Box with the Sound of its Own Making (Scatola con il rumore della sua costruzione)* (1961), *Carousel* può dunque essere descritto nel modo seguente: a) la luce emessa dalla lente di un proiettore e proiettata su una superficie, b) la macchina fotografica che ha registrato l'immagine, c) la pellicola che ha catturato l'emissione di luce della macchina fotografica, d) l'immagine visibile davanti allo spettatore, e) la registrazione dei clic del proiettore, f) eccetera eccetera...

V.

È stato più volte ripetuto che con l'avvento della fotografia e del cinema l'arte è entrata in un nuovo tipo di rapporto con il tempo e con la narrazione. Tuttavia è importante riesaminare la questione, in quanto un numero altissimo di artisti oggi lavora con la pellicola e con il video. Ma quello su cui si vuole riflettere qui ha ben poco a che vedere con l'incanto e l'emozione che il pubblico prova all'interno dello spazio sociale del cinema narrativo, fenomeno sempre più evidente nella cultura di massa, ma piuttosto con il fatto che numerosi gruppi di artisti si stanno muovendo in ambiti quali il tempo e la narrazione nella speranza di poter recuperare una certa tradizione legata alle avanguardie e al cinema sperimentale. In questo senso l'opera di Liisa Roberts può essere considerata uno degli esempi più sottili di come gli artisti si muovano all'interno di una posizione critica verso l'immagine cinematografica. La sua opera si spinge ben oltre facili categorizzazioni relative all'immagine in

movimento e lo fa rendendo gli spettatori coscienti delle implicazioni scultoree e architettoniche della loro stessa presenza durante la ricezione e la distribuzione di un'opera. Raramente i film di Roberts sono realizzati semplicemente per essere proiettati. Sono luoghi in cui si verifica un passaggio critico tra tempo e narrazione, in cui il tempo e lo spazio sono dislocati. I modelli architettonici e scultorei che utilizza hanno infatti la funzione di separare l'immagine dal suo elemento temporale strettamente fenomenologico, trasformando così il film in un incontro dotato di una stabilità fisica, palpabile e narrativa, anche se in realtà si tratta di un gesto che rimane assolutamente elusivo. La maggior parte delle installazioni di Roberts esplorano i concetti di tempo e spazio, e non necessariamente di immagine. Le sue installazioni hanno il potere di disorientare lo spettatore intromettendosi direttamente nel suo spazio, in modo che non ci si lasci incantare dall'immagine in quanto ogni forma di illusionismo viene continuamente sovvertita. Un esempio magistrale di questa dinamica si può trovare in *to derive an approach (creare un contatto)*, un'avventura che coinvolge lo spettatore inserendolo all'interno della linearità destrutturata della narrazione. Dal momento che il funzionamento dell'installazione è basato su ritardi e dislocazioni temporali, lo spettatore non può identificarsi completamente con il soggetto dell'esperienza visiva in quanto la sua immagine è sempre in bilico sull'alternarsi dell'incontro. Tuttavia, in questa alternanza tra spettatore e immagine, le differenze non sono sempre evidenti. Sembra infatti che spettatore e immagine si scimmiettino a vicenda, e ciò colloca l'opera in una zona di incommensurabilità assoluta, tra l'apparato e il soggetto che guarda, tra schermo e immagine proiettata, tra architettura e spazio, tra visione e esperienza, tra tempo e narrazione: uno scambio perpetuo di valori crescenti e calanti col passare del tempo all'interno di uno spazio caratterizzato da una pratica discorsiva implacabile.

Sebbene i film di Steve McQueen si basino su principi concettuali analoghi a quelli di Liisa Roberts, il suo approccio al cinema narrativo è completamente diverso. McQueen rimane infatti estremamente fedele alla storia canonica del cinema, e il suo lavoro tende continuamente a riappropriarsi della sua posizione sperimentale e degradata all'interno della storia delle immagini. Per questo l'opera di McQueen è molto attenta all'ampio spettro di teorie dell'immagine, dai primi film hollywoodiani ai film strutturalisti alle innovazioni del cinema pornografico. Tuttavia, sebbene i film dell'artista dialoghino costantemente con questi modelli, se ne distaccano per un aspetto significativo, vale a dire per il desiderio critico dell'artista di sovvertire continuamente il realismo, frammentarlo, facendo dello spazio dell'immagine proiettata una conseguenza dell'esperienza. L'excursus filmico di McQueen include panoramiche, ripetizioni, estese carrellate senza interruzione che infrangono la cornice illusionistica del cinema. Se si tratta di realismo, fa già comunque parte della qualità degradata di tanti film dell'industria hollywoodiana, con il loro utilizzo ludico dell'eccesso e l'iperrappresentazione. Nelle sue esplorazioni della forma filmica, l'artista utilizza il realismo non in relazione all'azione o alla narrazione ma come spazio in cui fantasia e finzione si intrecciano al reale.

L'esperienza dei film di McQueen è consciamente tattile e mai solamente visiva. Lo spettatore infatti è sempre consapevole della dimensione spaziotemporale, quella dimensione che Rosalind Krauss ha denominato, riferendosi al cortometraggio *Box (Scatola)* di James Coleman, "post immagine". E se il realismo, come ha affermato Deleuze, necessita di incarnarsi in qualche modo in uno spazio-tempo storico, geografico, sociale e culturale, si può dire che McQueen ricatturi l'intensità dell'attraversamento di tutti questi spazi attraverso uno sdoppiamento dell'immagine proiettata. L'artista ottiene questo facendo lucidare i pavimenti della stanza dove viene collocata la sua installazione in modo che possano riflettere e assorbire non solo l'immagine proiettata sul muro ma anche la forma corporea dello spettatore. Quando si guardano le sue opere, si è sopraffatti da una costante interpenetrazione degli spazi e delle superfici, dello spazio filmico e di quello

dell'installazione, e il flusso narrativo viene continuamente interrotto dal pulsare della ripetizione e dello scambio che creano un effetto di sinestesia.

Il video allucinatorio e detemporalizzato di Arthur Jafa, *Tree (Albero)* richiama alla mente l'essenza impressionistica e diagrammatica dei disegni su lavagna di Gary Simmons raffiguranti presenze vorticose, dinamiche, lugubri. Ma nell'opera di Jafa, la rottura delle funzioni temporali e narrative, del suono e del movimento (che sono completamente de-sincronizzati) ci riporta ancora una volta al contesto in cui opera l'immagine filmica contemporanea. Chi può dimenticare l'ossessivo e perturbante *Daughters of the Dust (Figlie della polvere)* filmato così magistralmente da Jafa? Tuttavia è a *Tree* che dobbiamo guardare se vogliamo capire il lirismo sinistro del suo gesto pittorico, in cui la natura è al tempo stesso evocata e cancellata, la precisione e l'astrattezza vengono invocate per poi essere sradicate, e ogni elemento verificabile del paesaggio, materiale pittorico della rappresentazione, sistematicamente violato. Nei suoi film, l'opposizione natura/tecnologia si manifesta attraverso il turbinio di movimenti di una forma astratta e sempre in movimento che include, di tanto in tanto, anche l'ombra allungata di Jafa intento a girare il video, costantemente punteggiata dall'irrompere del canto di un gallo, del sibilo di un aeroplano, del clacson di automobili mentre gli stivali di Jafa, scricchiolando sulla ghiaia, danno al film una cadenza sincopata di fondo. Tutti questi elementi inseriti nel video non sono mai casuali e creano una sorta di post-immagine che consente al film di sfuggire al realismo collocandosi sulla soglia dell'entropia. A partire dall'inizio degli anni sessanta, le opere di artisti come Michael Snow, Bruce Nauman, Richard Serra, Paul Sharits e Peter Campus hanno portato avanti una interessante riflessione sulla relazione tra film e destrutturazione delle regole del cinema commerciale. I primi film sperimentali proiettati nelle gallerie e nei musei ci facevano riflettere su come l'esperienza del cinema accada in spazi che non sono neutri ma culturalmente e ideologicamente mediati. Tali opere richiedevano agli spettatori una doppia consapevolezza degli spazi in cui avveniva la proiezione. Bill Lundberg fa parte di quella generazione pionieristica di artisti che, nel corso degli anni sessanta e settanta, realizzavano quasi esclusivamente opere in cui il film costituiva una vera e propria installazione e non semplicemente una proiezione di immagini. La sintassi dei film di Lundberg è sempre situazionista nel senso che incorpora all'interno dell'esperienza visiva sia la struttura dell'apparato che quella dell'installazione stessa. Un altro aspetto significativo dell'opera di Lundberg è la riflessione sulla natura quotidiana degli incontri interpersonali. Oltre a utilizzare specchi per proiettare e rovesciare le immagini, Lundberg fa uso di un vocabolario scultoreo che frantuma la narrazione filmica affinché lo spettatore possa concentrarsi sui meccanismi della psicologia umana.

## VI.

Oggi la globalizzazione della cultura apre un nuovo varco all'interno delle modalità di concettualizzazione della produzione culturale in termini di regolazione economica e ricezione dei media, condizionando anche il modo in cui viene concepita l'opera d'arte, inserita com'è in una rete di scambi continui. La struttura simbolica della città è composta da una miriade di sedimenti sempre più complessi, zone in cui si situano molteplici forme di polemica culturale. Sono stati i Situazionisti alla fine degli anni cinquanta e durante gli anni sessanta a farci percepire la città entità intertestuale e performativa e non solo più come la semplice manifestazione di forme costruite. Nella riconcettualizzazione e nel recupero della figura del *flâneur* ottocentesco, Guy Debord e i suoi seguaci Situazionisti consideravano la città una zona di entropia sociale e politica su cui intervenire con azioni performative. Questa forma di critica performativa indeterminata e perpetuamente in movimento era definita dai Situazionisti deriva. Anche Michel De Certeau, in quel testo epocale che è *L'invention du quotidien (L'invenzione del quotidiano)* (1984) collocava l'esperienza della città in un contesto performativo.

Pensare alla città e agli incontri che si possono verificare significa dunque pensare ai modi in cui il potenziale di differenza può essere recuperato come punto di riferimento politico e sociale nella produzione dei concetti di identità sociale e cittadinanza. Le opere di Pascale Martine Tayou, Francis Alÿs, Peter Spaans e Franz Ackermann considerano lo spazio un territorio mentale e una manifestazione fisica pervasa da forme simboliche. Nella sua deriva, Tayou si appropria degli emblemi di un consumismo che trasforma le strade cittadine in un vero e proprio cumulo di cultura di scarto. Nelle sue installazioni infatti Tayou incide e imprime sul corpo della città le cifre della sua realtà ormai terminata. Il discorso che Tayou porta avanti attraverso gli scritti, le sculture, i disegni e i video nasce dalla necessità di rivisitare la città, ma non guardando al passato bensì considerandola un frammento del reale. L'artista raccoglie, raduna, assembla e deposita strani agglomerati di detriti ostinati, riattribuendo alla loro presenza degradata un'aura di ardore malinconico.

Franz Ackermann è un viaggiatore, un visitatore che si sposta da una città globale all'altra, da metropoli famose a luoghi pressoché sconosciuti. Il suo progetto non si territorializza nel corpo della città ma piuttosto nel suo simile metafisico: il cervello. È una strategia cartografica quella che Ackermann trascrive nei suoi disegni fatti di linee aggrovigliate che si muovono e si rincorrono dentro, sotto e attraverso un ordine temporale, mentale, geografico e geologico. La rete di collegamenti che si vengono a creare nelle sue *Mental Maps (Mappe mentali)* diaristiche - indagini interminabili sulla natura della memoria, ricerche sul campo, cartografia e autobiografia - si riferiscono sempre a territori fisici "reali". Anche se si è spesso tentati di interpretare questi disegni come dei ricordi, delle prove dell'archeologia del cartografo, sarebbe più preciso considerarle invece semplici annotazioni iscritte nel confine dove l'io e l'altro si incontrano e terminano. La nozione di mappa e l'utilizzo della cartografia sono diventate uno strumento estremamente significativo nella storia recente. Ci rammentano le zone di confine e i territori di polizia, e rivelano le manovre sinistre dei poteri di stato che costruiscono funzioni sociali a partire dagli spazi legislativi. Inoltre le mappe e la cartografia in genere riportano la nostra attenzione sulla natura ideologica del discorso su cui è stata basata l'organizzazione dello spazio attraverso i secoli. Nel suo straordinario studio sullo spazio coloniale, Frantz Fanon evidenzia la natura manichea del rapporto coloniale per quanto riguarda l'organizzazione del territorio, che prevede che sin dal momento dell'incontro le zone dei nativi esistano come spazio inadeguato sotto il severissimo e crudele controllo coloniale: lo spazio del reietto, dell'umile, del degradato. La consapevolezza dell'appropriazione dello spazio al servizio del potere e del dominio politico ha spinto Ackermann a riesaminare l'instabilità di certi spazi in quanto rappresentazione della realtà. Nei suoi viaggi, l'artista ri-immagina la città e gli interstizi della sua planimetria attraverso annotazioni schematiche che si sovrappongono nel tempo, dissolvendo così la netta distinzione tra immaginario e reale.

L'opera di Peter Spaans invece è una meditazione sulla memoria individuale e sull'identità all'interno dei complessi processi di trasformazione della città moderna da luogo utopistico di desiderio a spazio anonimo e alienante. L'artista solleva diverse questioni: quale può essere l'identità di una città in un'epoca globale di frontiere che scompaiono alla velocità della luce? A chi appartiene veramente la città? Come succede che un luogo crei un senso di comunità e identità? Con la crescente sfiducia nei confronti degli ideali utopici della modernità e con la virtualizzazione dello spazio attraverso la distopia digitale, il tempo e lo spazio stanno diventando non soltanto irrilevanti ma sempre più dislocati e frammentari. In questo contesto di spaesamento, le immagini mute di Spaans possono sembrarci all'antica per la precisione ossessiva con cui mettono in risalto la banalità degli spazi urbani. Ma soffermandosi su quelle strutture che monumentalizzano la modernità e il trionfo della ragione e dell'industria, l'opera di Spaans è sintomatica per capire le dinamiche spaziotemporali che definiscono la metropoli globale. Proprio come i Situazionisti, Spaans risimbolizza questa interazione sociale attraverso le sue camminate, in cui si porta sempre

dietro la videocamera e registra performance in tempo reale che lo conducono da una parte all'altra della città. I suoi percorsi infatti non sono mai programmati in anticipo, e questo apre la strada a una miriade di incontri inaspettati in una *rêverie* di immersioni nell'obsolescenza della città moderna.

Anche Francis Alÿs ha eletto a elemento chiave della sua pratica critica le camminate (definite *paseos*) con cui ha attraversato metropoli di tutto il mondo. Da Città del Messico a Copenhagen, da Venezia a Istanbul, dall'Avana a San Paolo, i suoi viaggi urbani sono ormai divenuti parte del grande mito del *flâneur* di fine Novecento. Ma le camminate di Alÿs non sono mai derivate oziose per la città, sono piuttosto investigazioni sulla possibilità di raggiungere e trascendere i limiti personali e al contempo la logica sociale. Due esempi. Innanzitutto *Narcotourism*, realizzato per la mostra *NowHere* che si è tenuta dal 6 al 12 maggio 1996 in Danimarca presso il Louisiana Museum. Alÿs ha descritto così il suo progetto: "Camminerò per la città sette giorni di seguito, ogni giorno sotto l'influsso di una droga diversa. Il mio viaggio verrà registrato con fotografie, appunti e qualsiasi altro mezzo che possa essere rilevante." Il secondo progetto, questa volta eseguito all'Avana durante la Biennale del 1994, è stato annunciato da Alÿs con una cartolina: "Durante la quinta Biennale dell'Avana, Francis Alÿs indosserà le sue scarpe magnetiche e percorrerà la città in lungo e in largo, raccogliendo tutti i rottami di metallo che si trovano per strada. Ogni nuovo viaggio incorporerà il nuovo quartiere perlustrato." L'ultima frase, che testimonia l'orizzonte coscientemente predeterminato del suo incontro con la città, finisce con l'annuncio del suo tentativo di incorporare l'anonimità della città all'interno dei dettagli biografici della sua identità personale. A questo punto dunque è opportuno fare una distinzione tra gli interventi dei Situazionisti e quelli di Alÿs, le cui opere sono orientate verso la scoperta personale e la formazione dell'identità, e sono caratterizzate da uno slittamento critico che porta dalla rappresentazione razionale del corpo nello spazio a una sorta di comunione spirituale con le tracce svanite della memoria urbana.

Senza alcun dubbio il discorso sulla città richiede oggi una nuova elaborazione, che si invochi la città come ambiente costruito in modo permanente o come spazio provvisorio, in continua deterritorializzazione e riterritorializzazione, che la si consideri uno spazio occupato e continuamente ricostruito dalle migrazioni di interi popoli oltre il concetto di casa, nazione o identità, oppure la forma emergente di una nuova socialità, un nodo nei percorsi rimappati delle autostrade dell'informazione che collegano la globalizzazione a circuiti remoti di produzione e circolazione. La città infatti non può più essere letta alla vecchia maniera situazionista, in relazione cioè a un evento performativo in cui la figura anonima del viandante urbano si aggira come un fantasma ai suoi margini, nelle bettole malfamate dei quartieri fatiscenti degli immigrati. Oggi, dopo anni e anni di sporcizia, immigrazione, fervore economico e tecnologico, lo spazio urbano ha acquisito una nuova consistenza: la città globale si trova al crocevia di una nuova ricostruzione immaginaria e necessita di una nuova temporalizzazione slegata dalla logica positivista dell'Illuminismo. Sophie Tottie, come molti altri artisti della sua generazione interessati alle possibilità teoriche dell'arte contemporanea, si muove trasversalmente da un ambito all'altro e la sua pratica concettuale incorpora diversi elementi: disegni fortemente gestuali e minimalisti, fotografia, video, testi, installazioni. Attraverso l'opera della Tottie, gli interventi critici sul concetto di spazio possono essere reinventati, "raffigurati", rappresentati e ri-teorizzati. L'idea stessa di ripensare lo spazio in termini che esulano dall'idealizzazione e dalla stabilità narrativa, produce un paradigma discorsivo in cui gli aspetti politici e ideologici dello spazio alla fine del XX secolo acquisiscono un'intera gamma di nuovi risvolti teorici che non dipendono necessariamente dall'impossibilità di rappresentare uno spazio contingente. Lavorando in modo seriale, anche se con rare ripetizioni, l'artista crea una banda orizzontale di immagini che rappresentano paesaggi o siti frammentati, e che in un primo momento ci appaiono come forme astratte, regolari e geometriche. Ma se si guardano più da vicino, le sue fotografie sono totalmente disgiuntive e instabili dal punto di vista ottico. In

*Bloody Flyovers, Untitled (Sopraelevata sanguinosa, Senza titolo)*, 1997, immagini ovali di frammenti architettonici stampati su di una pergamena traslucida e montati su pannelli ricoperti di reticolati disegnati a mano; rompono la fredda razionalità della griglia e al tempo stesso destrutturano lo spazio speculare della città secondo un *punctum* barthesiano.

In *Stalling (Ritardo evasivo)*, 1997, l'inserimento di un fregio fotografato all'interno di una struttura estremamente problematica (il sito fisico) produce una tassellatura affettiva che si colloca tra il fittizio e il reale. La cancellazione, la frammentazione e la frantumazione dei segni rivelatori delle costruzioni e del paesaggio creano un corto circuito temporale, rimescolano le sequenze delle immagini e le trasformano in entità allegoriche. Inoltre fanno esplodere la prospettiva stabile dell'immagine congelata, ne minano la coesione materiale, de-idealizzano lo spazio e ne problematizzano gli attributi storici. In questo modo persino i muri, nel loro silenzio e nella razionalità minimalista e geometrica - la trasparenza della finestra - pur rappresentando ciò che è contenuto nella sala espositiva (una sorta di secondo sguardo o riflessività ritardata) vibrano disorientando completamente lo sguardo. In altre opere di Sophie Tottie le fotografie e i disegni, montati insieme su strutture architettoniche, hanno l'effetto di una scarica statica, una doccia fredda di rumore bianco all'interno della base materiale già de-enfatizzata dell'immagine. Tale frammentazione è come un pezzo di pellicola con diverse immagini montate insieme che appaiono soltanto come post-immagini, prive di qualsiasi continuità narrativa.

## VII.

Per quasi un secolo il cinema narrativo ha rappresentato il veicolo attraverso cui si sono catturati forma e oggetto storico. Negli ultimi decenni tuttavia la qualità sentimentale della *mise-en-scène* del cinema epico (con divinità varie, re, aristocratici, mortali) di Hollywood e di Bombay ha cercato di imporre il concetto di passato come realtà autentica della nostra collettività. Il *dénouement* pittoresco d'altri tempi del cinema del duo Merchant-Ivory, con i suoi profumi e il suo sentimentalismo, fa del passato non soltanto una rappresentazione ma anche una performance e una messa in scena. È reale e autentico, fedele all'esperienza storica, ma al tempo stesso è anche un'interpretazione carica di invenzioni di ogni tipo. La recente serie fotografica *Diary of a Victorian Dandy (Diario di un dandy vittoriano)* di Yinka Shonibare contiene in sé tutti gli attributi della performance in costume. L'artista ha messo in scena una serie di vignette cinematografiche collegate tra loro in sequenza che si possono considerare una parodia emblematica e iperbolica della figura farsesca del dandy aristocratico "nero". *Diary of a Victorian Dandy* gioca su certe componenti di fantasia e desiderio e utilizza il passato per proiettarle e sublimarle. Le fotografie dipingono tutti i cliché del dandy, con le sue spensierate scorriere quotidiane e la ricerca del piacere e della dissolutezza. Proprio come *Untitled Film Stills (Fotogrammi senza titolo)* di Cindy Sherman, *Diary of a Victorian Dandy* gioca sul carattere sequenziale del cinema narrativo, utilizzando scenari e caratterizzazioni temporali per rafforzare e stabilizzare l'immagine nel regno della realtà e dei fatti, della fantasia e dell'invenzione. Nelle sequenze delle stampe cibachrome (che imitano al tempo stesso la rappresentazione di un palcoscenico, il fotogramma di un film e la pittura di scene storiche), Shonibare ci conduce, attraverso una serie di azioni che si svolgono in diverse ore prestabilite della giornata, dal salotto alla biblioteca, dalla sala da gioco alla camera da letto al circolo per gentleman, finché il dandy è completamente esausto e non gli resta che ritirarsi.

Ma vi è un altro aspetto delle fotografie che turba la stabilità della rappresentazione. Innanzitutto l'immagine di un uomo solo di colore, il principe nero, trovandosi al centro di una ambientazione conservatrice tipicamente vittoriana mette in scena un senso di spersonalizzazione e al tempo stesso di de-familiarizzazione. L'immagine del dandy nero che riaffiora su un latte e schiumoso mare di bianchezza si aggrappa al terreno controverso della rappresentazione della differenza. L'incongruità

della specificità narrativa contrasta con l'accuratezza rappresentativa dello scenario storico e distrugge l'apparente natura realistica dell'immagine. Dal momento che le scene, con il loro ovvio e animato decoro, operano un decentramento del soggetto, l'immagine ha la funzione di oggettivizzare Shonibare - che si "raffigura" al centro di ogni fotografia richiamando continuamente la nostra attenzione sul fatto che la scena e lo schermo su cui la vediamo sono mere ricostruzioni - ma anche di logorare i margini della natura autentica della messa in scena storica come base per leggere e riflettere sul passato.

Proprio come i film in costume, che richiedono una scenografia che rappresenti l'epoca in cui sono ambientati al fine di rendere il passato più autentico, di rendere cioè il passato più reale e verosimile nel loro rapporto con il presente, il lavoro degli stilisti di moda ha fatto del saccheggio del passato una sorta di archeologia ossessiva. L'assoluta mancanza di immaginazione che si trova nel lavoro degli stilisti di moda più affermati rivela una vera e propria crisi di questa pratica creativa. Al contrario, negli ultimi due decenni il lavoro della stilista giapponese Kawakubo è da considerarsi estremamente autorevole se non addirittura iconoclastico. La sua opera infatti è la prova lampante che la moda non riguarda solamente gli abiti ma delinea un discorso sulle proprietà del corpo in un regno culturalmente e socialmente dinamico. Su di un altro livello, l'inventività delle forme disegnate da Kawakubo crea un'apertura all'interno del significato culturale e politico dell'abbigliamento, con i suoi riferimenti alla scultura minimalista, all'arte concettuale e soprattutto alla teoria culturale.

È stato Edward Said a metterci in guardia dal carattere aggressivo, colonialista e ossessivo dello sguardo orientalista basato interamente sulla costruzione del concetto di alterità. Insieme a figure come Yohji Yamamoto, Tokio Kumagai, Issey Miyake, Kawakubo ha portato avanti in mani era estremamente sottile un'interessante critica nei confronti dello sguardo orientalista. Se questo potrebbe non sembrare immediatamente evidente è perché i suoi messaggi, che slegano continuamente il corpo dal suo involucro esterno, non hanno mai un impatto polemico ma sono riflessioni sottili sulle modalità con cui ci si relaziona alla differenza. Nei lavori più recenti il rigore concettuale, poetico, critico e intellettuale e il linguaggio astratto dello stile di Kawakubo si sono incontrati con le danze altrettanto poetiche, rigorose, concettuali e intellettuali coreografate da Merce Cunningham. La collaborazione tra i due artisti ha prodotto costumi che sono talmente radicali da mostrare il corpo in uno stato di imperfezione, deformità, malattia, stress, crisi e dolore attraverso gonfiori, gobbe, tumori, sederi smisurati e così via. Il suo discorso richiama alla mente alcune opere critiche di artiste femministe che mettono in discussione la tirannia dell'idealizzazione della forma femminile. Nel contesto dell'arte contemporanea, l'opera di Kawakubo ci ricorda anche le forme sociopolitiche neo-concrete di Lygia Clark in *Roupa-Corpo-Roupa* (1967) e di Helio Oiticica in *Parangole's* (1966-1969), opere in cui i due artisti brasiliani hanno cercato di instaurare un dialogo critico tra il campo della pratica artistica e quello della vita quotidiana. Anche i costumi della Kawakubo sollevano il problema del rapporto tra il reale e la finzione, e di come l'aspirazione alla perfezione del corpo abbia portato a un boom della chirurgia estetica e alla creazione di forme e corpi idealizzati. I costumi realizzati per la danza di Cunningham *Scenario* del 1997, mostravano chiaramente come l'opera di Cunningham e di Kawakubo si sia sempre prefissa di smontare la costruzione del corpo all'interno della logica della corrispondenza globale. Mettendo in discussione la nozione di corrispondenza, Kawakubo ha detto recentemente che il suo obiettivo è "ripensare il corpo in modo che diventi una cosa sola con l'abito che indossa. Oggigiorno ci sono una infinità di mode, ma sembrano tutte uguali. È dunque nostro compito mettere in discussione le convenzioni."<sup>11</sup>

## VIII.

Se il nostro compito è quello di mettere in discussione le convenzioni e dunque la rappresentabilità

del mondo attraverso una "raffigurazione" che crei una biforcazione tra realtà e finzione, è allora lecito domandarsi: quale significato può avere l'arte contemporanea per uno spettatore che ogni giorno, incessantemente, assorbe il bombardamento di informazioni e immagini che appaiono di continuo all'interno degli spazi visivi costruiti dai media elettronici, dai musei, dalle gallerie, dalle riviste e dall'industria culturale in genere? Se osservato da una prospettiva cinica, il problema dell'arte visiva contemporanea in rapporto all'industria culturale si collocherebbe in quegli spazi tendenziosi e problematici che operano unicamente nel regno delle apparenze, là dove lo sguardo vuoto slitta e va a infrangersi unicamente sulla superficie di ciò che è piatto e privo di profondità. Con scarso interesse nei confronti delle funzioni critiche e produttive del reale, questo tipo di sistemi assimila e assorbe le energie delle pratiche e dei procedimenti artistici per poi rigurgitarle immediatamente sotto forma di costruzioni alla moda e stili riciclati, e allo stesso tempo finisce per cancellare quasi del tutto la distinzione tra mezzo e messaggio, soggetto e significato, prodotto e involucro.

Le prime critiche a questa immersione nel torrente dei mass media hanno trovato ne *La società dello spettacolo* di Guy Debord il loro portavoce più acerbo; il loro tentativo di decostruire le relazioni tra gli aspetti sociali, culturali, economici e politici e il potere di diffusione (la disciplina dello sguardo interpretativo dello spettatore in termini di spettacolo, virtualità, simulacri in opposizione alla realtà e alla corporeità) e di propaganda (l'appropriazione degli strumenti ideologici dello stato per costringere, falsificare e gestire l'opinione pubblica, i punti di vista, i gusti ecc.). Per quanto molte delle suddette critiche continuino a essere rilevanti, va osservato che un gran numero di esse non ha tenuto in considerazione i diversi regimi e le strategie interpretative in cui gli artisti contemporanei, tra gli altri, hanno incanalato la loro visione della soggettività e della rappresentazione.

Sebbene il potere globale dei network mediatici rimanga sempre presente - e sempre più solido - il loro significato, in particolare all'interno della mappa di alcune pratiche artistiche contemporanee, potrebbe non essere più così attendibile. È stato rilevato, anche se a mio parere non abbastanza, che la produzione artistica di oggi non può più essere discussa a partire dalle teorie dei simulacri di Baudrillard e dalla loro distanza dalla realtà affettiva. Si può pertanto affermare che molte delle pratiche artistiche contemporanee - sia che ci appaiano motivate da un interesse nei confronti di ciò che chiamerò qui finzioni materiali utilizzando tecnologie post-fotografiche, sia che facciano uso di modelli di rappresentazione convenzionali - si situano in spazi "reali" e rivolgono i propri interrogativi a uno spettatore "reale", e non inventato o immaginario. Così l'opera di questi artisti pone realtà e finzione ai due estremi di una nuova pratica critica che evita di riprodurle come fattori di negazione all'interno del dialogo tra arte e cultura, rappresentazione e soggettività, ma le mette in fertile relazione per creare un tipo di pratica che può essere definita post-realistica. Tutto ciò presenta delle implicazioni profonde sul piano epistemologico, in particolare per quelle narrazioni che segnano il ritorno dell'artista nel mondo e il suo coinvolgimento in quello spazio di proto-finzione chiamato realtà. È proprio questo che la mostra si propone di investigare, analizzare e forse anche dimostrare.

*Il bordo dello specchio / Mirror's Edge* rappresenta un tentativo di riflettere non soltanto sulle condizioni delle immagini ma anche sul ritorno dell'artista nel mondo che è spazio materiale e non solo virtuale. Inoltre si propone di esplorare le modalità attraverso cui i concetti di "reale" e "finzione" si manifestano e vengono messi in discussione dalle opere degli artisti di oggi, e di riflettere sul crollo del reale e della finzione nell'arte contemporanea a partire dalle varie proposte di nuove strutture narrative e rappresentazioni del mondo e della cultura in cui l'artista opera. I temi trattati dagli artisti che partecipano alla mostra sono molteplici: l'autoritratto, la città come incarnazione della finzione sociale, la storia come insieme di mise-en-scène, l'architettura urbana, il

cinema, lo spazio del museo, i media e così via. Considerando la massificazione e la proliferazione delle immagini (televisione, cinema, video, fotografia, Internet, satellite ecc.), uno degli obiettivi principali che si pone la mostra è di mettere in luce queste forme di pratica critica che si muovono ai limiti e oltre l'immagine proponendo di lasciare indietro la particolarità del visivo per giungere a meccanismi altri che reinventano e reinterpretano il reale. Dunque la mostra solleva sostanzialmente una domanda: come possiamo mettere in scena il legame tra Reale e Finzione che si manifesta nell'arte contemporanea di oggi?

Sebbene totalmente priva di preoccupazioni di tipo storico, la mostra parte da una meditazione sulle complesse questioni prospettiche sollevate da *Las Meninas*, il dipinto di Velázquez che al tempo stesso annienta e incorpora diversi regni della percezione e della costruzione dell'immagine. Lo specchio al centro del dipinto di Velázquez è una presenza pesante e massiccia e ci comunica qualcosa di importante non solo riguardo alla natura dell'identità dell'artista e dei suoi soggetti, ma porta anche avanti una riflessione su quale sia veramente il soggetto del dipinto. Inoltre riflette su quale sia il ruolo delle opere che vedono nella rappresentazione del soggetto umano il punto di partenza del discorso critico. Una volta preso atto di queste questioni fondamentali sulla reciprocità tra immagine e rappresentazione, il nostro senso di fiducia nei confronti della realtà si frantuma. Come afferma Michel Foucault nel suo celebre saggio sul quadro di Velázquez, la complessità del repertorio organizzativo di *Las Meninas* mette in scena una molteplicità di questioni tra cui la natura del soggetto del "reale" e della "finzione" e gli spazi che si aprono tra questi due poli, formando diverse modalità di rappresentazione e soggettività. Dalla materialità dell'immagine dipinta all'immagine digitale smaterializzata e costituita da pixel, dall'apparente oggettività della documentazione fotografica alla ricostruzione fantasmagorica e utopistica del passato, dalla fase di mediazione e circolazione a quella dello scambio e del consumo appare chiaro che anche nell'epoca dei media digitali molti artisti contemporanei continuano a sollevare importanti e controverse domande sulla reciprocità tra ciò che costituisce il reale e ciò che viene percepito solamente come finzione. È su questo sfondo, occupato prepotentemente dall'immagine in quanto una tra le forze più potenti della comunicazione globale, che si stagliano l'artista e il modello, l'opera e il soggetto spettatore, lo sguardo, la cornice, lo scenario, lo schermo, il mondo.

Tuttavia, anziché percepire il "Reale" e la "Finzione" come modelli di realtà opposti, *Il bordo dello specchio / Mirror's Edge* mette in discussione - attraverso diverse forme di produzione artistica (scultura, fotografia, video, cinema, pittura, installazioni, suono, design industriale ecc.) - la scissione tra realtà e finzione. Inoltre vuole esplorare l'assunzione teorica secondo cui il reale non si limita a essere un potenziamento della finzione ma, per arrivare a un punto di intersezione con essa, necessita di tutta una serie di sistematizzazioni, cornici, mediazioni tra ciò che sembra essere "vero" e presente e ciò che è costruito come finzione nella fase di diffusione e ricezione. Questa mostra inoltre vuole minare il territorio fertile e strano di questa contraddizione, spalancarlo e indagarlo, collocando l'arte contemporanea sul bordo liminale dello specchio, e arricchirlo delle reciprocità e degli instancabili scambi che ordinano e producono la realtà in una serie di punti di finzione riflessivi e deflessivi.

---

<sup>1</sup> Michel Foucault, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Rizzoli, Milano 1998, pp. 18-19.

<sup>2</sup> John Berger, *Ways of Seeing*, Penguin, Londra - New York 1988, p. I.

<sup>3</sup> John R. Searle, *Las Meninas and the Paradoxes of Pictorial Representation*, in "Critical Inquiry", v. 6, n. 3, primavera 1980, pp. 480-481.

<sup>4</sup> Amy M. Schmitter, *Picturing Power: Representation and Los Meninas*, in "Journal of Aesthetics and Art Criticism", vol. 54, n. 3, estate 1996, p. 255.

---

<sup>5</sup> Walter Benjamin, *Tesi sulla filosofia della storia*, in *Angelus Novus*, Einaudi, Torino 1962, p. 77.

<sup>6</sup> *N55, Art and Reality*, n. 1, Copenhagen, settembre 1996, p. I.

<sup>7</sup> Thomas Hirschhorn, dichiarazione, *Skulptur Projekte in Münster, 1997*, a cura di K. Bussmann, K. König e F. Matzner, catalogo della mostra, Gerd Hatje, 1997, p. 216.

<sup>8</sup> *Illbient* (da ill: malato) è forgiato sul termine "ambient" con un chiaro riferimento alla cosiddetta "ambient music", N. d. T.

<sup>9</sup> Hal Foster, *The Return of the Real*, MIT Press, Cambridge-Londra 1996, p. 32.

<sup>10</sup> Michel Foucault, *op. cit.*, p. 5.

<sup>11</sup> Robert Greskovic, *Invisible Scenario*, in "Parkett", n. 52, Zurigo, 1998, p. 169.