

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. 30-33.

Sondare i mondi dell'arte

Jan-Erik Lundström

Le dita dell'occhio si piegano dolcemente attorno allo spazio curvo, attorno alle forme dei corpi, alle forme esteriori e interiori degli oggetti. Gli sguardi arano il paesaggio e lo spazio viene solcato, la gente e il tempo abbracciati e separati. L'immagine non abbandona mai lo spazio da cui è stata battezzata, lo spazio da cui è stata benedetta e onorata, anche se in realtà tale spazio continua a essere in trasformazione perpetua: l'immagine tiene il mondo in pugno. È tempo di rivoltarsi, rigirarsi, uscire da se stessi, ricomporsi, ascoltare, omettersi. L'immagine - suono, parola, movimento, sguardo, atto, gesto, corpo - è il mezzo che rende possibile questo incontro, questa riunione, questo ascolto, questa omissione.

Non è un caso che il concetto di avanguardia continui a sopravvivere. Avanguardia: il luogo in cui la tradizione è abolita, le regole infrante. La fiera sentenza dichiarata contro le grandi narrazioni e i miti teleologici del progresso della modernità, l'idea di un mondo post-utopico in cui l'idealismo e la speranza di un possibile cambiamento sono rifiutate in favore di una *realpolitik* stile *hardboiled* o della nozione disgiunta della scomparsa del referente, il congedo di ogni concezione dell'artista come genio, buffone, folle o outsider e dei correlati concetti romantici e ideali artistici - in altre parole, quella revisione del modernismo chiamata spesso con il nome di postmoderno che ha messo in discussione concetti quali purezza, trascendenza, autenticità, originalità non è stata in grado di contrastare più di tanto il potere dell'avanguardia. Il motore del mercato, per operare le sue trasformazioni sull'economia psichica del mondo dell'arte (vale a dire sul modo in cui i bisogni dei sistemi tecnici e infrastrutturali sono utilizzati in termini ideologici o proposti come idee, giudizi di valore, dogmi o pensieri accessibili), ha assolutamente bisogno della nozione di avanguardia come carburante, e da essa trae coraggio, forza, premonizione. I suoi cilindri ormai logorati si accendono ancora proprio grazie a questo continuo revisionismo.

Diventa importante allora cercare di definire questo bisogno che il sistema ha di mantenere in vita un'avanguardia come parte integrante del suo essere. Le strutture su cui si fonda il mondo dell'arte, per quanto variabili, necessitano di truppe che avanzano, di una forza trasgressiva, di un campo di energie in opposizione ma al tempo stesso facilmente controllabili e gestibili. Le teorizzazioni sullo spaesamento e il mutamento dell'arte e gli interventi e le scoperte dell'artista sono in dialogo costante con il sistema, il mercato e i suoi bisogni di rinnovamento, di novità, di innovazione. Proprio come le otto stagioni del mondo della moda, il mondo dell'arte desidera una combinazione precisa di continuità e convenzione da una parte e di allontanamento, attraversamenti di confine e protesta dall'altra.

Questo stato delle cose non è affatto sorprendente, nuovo o deplorabile. Anche se le avanguardie nascono da circostanze economiche, non vi sono comunque né leggi prestabilite né un modo per prevedere il percorso del singolo artista al loro interno o esterno. Se è vero che le avanguardie possono esistere grazie al mercato, il loro colore, contenuto, significato, metodo, la loro temperatura

e la loro strategia sono imprevedibili e in parte incontrollabili. L'avanguardia non è mai in "malafede", ma anche se non può essere considerata la sovrastruttura ideologica del mercato allo stesso tempo non è nemmeno una pratica completamente autonoma. È tutte queste cose simultaneamente, e anche altro in quanto è sempre possibile trovare i propri spazi di libertà. I labirintici sviluppi delle pratiche estetiche e artistiche degli ultimi tre decenni, comprese le conquiste tecnologiche, vanno forse considerate come laboriose manovre allo scopo di conquistare una qualche libertà di movimento.

Durante l'epoca moderna, l'arte aveva delle pretese considerevoli: immaginava di poter agire in uno spazio autonomo, indipendente dalla storia, dal contesto, dalle circostanze sociali e materiali, premiando i propri servitori con impronte digitali, stili firmati e grande fama. Il principio chiave del postmodernismo era invece volto al superamento di queste nozioni al fine di restituire l'arte al suo contesto, alla dimensione temporale, alla storia, al mondo, riportarla sulla terra e congedare il suo prevedibile interessamento nei confronti del formalismo, dei concetti autoreferenziali e della ricerca verbale. Ma a questo punto la nozione di avanguardia diventava problematica. Se l'autonomia era impossibile, allora lo era anche la trascendenza: l'utopia e l'idealismo, due ingredienti classici del soggetto umanistico, erano ormai storicamente consumati. Eppure ora, alla fine degli anni novanta, l'avanguardia ha fatto inaspettatamente ritorno. Sempre più spesso infatti le arti sono considerate un luogo altro, con i suoi mandati e i suoi spazi di manovra, un discorso liberatorio, una vasta piattaforma, uno spazio aperto senza eguali nella società contemporanea. Ogni nuovo atto artistico, ogni nuova opera d'arte, nel suo incontro con uno spettatore e con una interpretazione si espande, creando e difendendo questo spazio.

Dunque non è da molto che abbiamo detto addio all'autore e sostenuto il soggetto decentrato (entrambe pietre miliari della teoria contemporanea) rinnegando le spinte utopistiche. Questi addii si sono manifestati in un periodo di grande cambiamento e scompiglio politico - la caduta del muro di Berlino e l'incredibile cessazione della guerra fredda, il rovesciamento delle dittature in America Latina e la fine dell'apartheid in Sud Africa, gli Stati Uniti che si autoeleggono unica superpotenza e organismo di polizia mondiale, il miracolo del Sudest Asiatico e il successivo arresto economico... È chiaro che queste trasformazioni del soggetto filtrate dalla teoria, ivi compresa quella che relativizza il concetto di identità, sono da considerarsi cambiamenti cruciali e determinanti nei discorsi identitari e sono legate alle strategie politiche (occidentali) della nostra epoca e alla necessità di un nuovo soggetto alla fine della guerra fredda. Ma ecco che l'avanguardia fa il suo ritorno. Oggi siamo in grado di cogliere le nuove possibilità che l'arte ha di produrre pratiche culturali in trasformazione, di dare origine a nuove forme di vita, nuovi punti di vista sull'uomo e sulla società, di rinegoziare o far saltare i suoi stessi confini, di abolire i canoni e inaugurare nuovi linguaggi. La notevole gamma di prospettive e pratiche dell'arte contemporanea coinvolge da vicino lo spettatore, quasi dovesse entrare, ad ogni mostra o ad ogni opera, in un sistema linguistico nuovo, e dimostra quanto siano grandi l'influenza e il potere dell'arte oggi. Ma potrebbe anche essere un segno della sua debolezza. L'avanguardia in fondo è tollerata in quanto manca di slancio politico e sociale. Se no, come si collegherebbero questi fenomeni con l'affinità sempre maggiore tra industria dello spettacolo e arte di fine secolo, che si trova in uno spazio soave e seduttivo custodito da Rabelais e dai rave?

Il ritorno dell'avanguardia riporta la nostra attenzione sull'esteso campo dell'arte contemporanea e su concetti quali la riduzione della distanza tra scrittore e creatore di immagini, o tra filmmaker e artista. Ma vi è anche una componente estremamente simbolica nell'attribuzione dello statuto di avanguardia, nella sua discussione, valutazione e partecipazione. Quando il campo dell'arte è delineato e concepito come qualcosa di radicalmente diverso, che si basa su altre premesse rispetto ad altri fenomeni sociali o altre pratiche umanistiche, la questione si fa estremamente problematica.

Nessuna delle entità quali scienza, politica, cultura, mass media sono inequivocabili e immutabili, e nessuna occupa una posizione antitetica rispetto alle arti visive. Il paradigma antropologico sviluppatosi nell'arte degli anni novanta è in realtà una vera e propria esemplificazione degli scambi reciproci tra scienza e arte, e di una trasformazione relativistica e "poetica" in entrambe. In modo analogo, l'artista inteso come ingegnere o catalizzatore del microsociale - che assume ogni tipo di ruolo, dal filantropo all'animatore di party - ha contribuito a far diminuire la differenza tra cultura popolare e cultura cosiddetta "alta". Il valore è una attività e non un giudizio. L'etica consiste in azioni, e non in condizioni.

La storia non si ripete. Oscillando, il pendolo non torna mai esattamente nello stesso punto. Il pendolo stesso muta e quando completa il suo movimento anche lo spazio in cui oscilla è cambiato. Il presente è un palinsesto in cui forme e immagini, vecchie e nuove, si mescolano e si sovrappongono l'una all'altra. Non esistono rotture nette col passato, né esiste un unico presente lineare. Il presente è sempre stratificato, mai sincronizzato, ci sono molti orologi il cui ticchettio segue velocità diverse, i fusi orari si sovrappongono e si mescolano: un'epoca non ha un inizio o una fine netta, sorge e tramonta gradualmente.

Il cambiamento tuttavia non equivale mai alla relatività. È lecito allora collegare l'importanza che le tendenze critiche degli ultimi decenni hanno garantito al relativismo culturale con la rinascita persistente dell'avanguardia? Sicuramente, se i contenuti delle avanguardie vengono ignorati, se le ambizioni vengono messe da parte, in altre parole se l'avanguardia viene definita in modo nebuloso, allora il suo traffico, la sua economia automaticamente diviene molto più libera. Il relativismo deve essere allora visto come una sorta di tattica troiana? Una invasione mascherata del Capitale i cui codici e valori sarebbero altrimenti evitati? Una via che l'arte contemporanea ha per manifestare coraggio civile? L'avanguardia potrà mai rompere i codici del capitale e del mercato, o il suo rapporto con essi non è altro che una tolleranza repressiva? Perché gesti al tempo stesso piccoli e grandi? Lo strato protettivo di ironia si sta screpolando sempre di più? Thomas Hirschhorn ha affermato: "Io non faccio arte politica. Faccio arte politicamente." Si può dire che i metodi, i contenuti, i materiali, le informazioni e l'eccesso contribuiscano a rendere l'opera d'arte incontrollabile, scomoda, sediziosa?

La progressiva consapevolezza da parte del mondo dell'arte del fatto che non si muove all'interno di una monocultura, lo smantellamento dell'eurocentrismo, dell'imperialismo culturale, dell'eredità coloniale e il neocolonialismo hanno attraversato rapidi cambiamenti generazionali. Ecco un quadro approssimativo delle transizioni. Innanzitutto ci sono state le mostre degli anni ottanta, in cui singole sottoculture o minoranze etniche e sessuali (la questione della visibilità) sono state presentate in mostre collettive e antologiche, spesso in forma pericolosamente simile all'eterna prospettiva nazionale (non si deve dimenticare infatti che la prospettiva nazionale è adottata più frequentemente quando si tratta di nazioni piccole o "periferiche"; l'analisi su scala continentale è applicata solamente ai paesi in via di sviluppo). Negli anni novanta è subentrato poi il paradigma multiculturale in cui gli artisti occidentali sono stati paragonati ad artisti di altre culture e di altri continenti. Prima di tutto dunque, vi erano progetti che separavano l'Altro e lo collocavano in spazi espositivi appositi come contrappunto o resistenza alla dominazione occidentale. In un secondo momento, sono stati realizzati invece progetti che cercavano di integrare (e dunque di comparare) culture diverse in nome di pluralità, differenza e polifonia. In questi ultimi si trova spesso una strana combinazione dell'esotico, che include coloro che sono stati prescelti per soddisfare certe particolari nozioni di rappresentazione dell'alterità e coloro che sono stati selezionati in quanto attori smaliziati sul palcoscenico modernista internazionale a conoscenza delle regole del gioco. Entrambi i progetti hanno affrontato i concetti di squilibrio e ineguaglianza, i primi attraverso il riconoscimento delle sottoculture, delle minoranze o dell'alterità repressa, i secondi attraverso una ambizione orizzontale

e trasgressiva di creare incontri culturali con uno scopo ben preciso, in modo che le esposizioni rispecchino e rappresentino una diagnosi culturale del presente complessa e caleidoscopica.

Mirror's Edge / Il bordo dello specchio abbraccia un punto di vista completamente diverso e non vuole essere assolutamente l'ennesimo appello benevolo alla multiculturalità (non che ce ne siano molti, a dire il vero). Qui la prospettiva multiculturale e quella globale sono semplicemente i punti di partenza creativi e non il "contenuto" della mostra né una "argomentazione" a favore dell'inclusione. In altre parole, gli artisti non sono rappresentativi. Come afferma Jimmie Durham in *A Certain Lack of Coherence*, Papo Colo è un artista portoricano o un artista che viene da Porto Rico?¹ Si tratta di un problema annoso. Le mostre che offrono una vasta carrellata multiculturale (a questo proposito Durham sottolinea il fatto che la nozione di multiculturalità presuppone l'esistenza di una cultura dominante) sono di fatto un'altra forma di ghettizzazione. Generalmente sono progetti che trovano spazi espositivi marginali, in altre parole un discorso già marginalizzato che viene marginalizzato di nuovo. Invece di creare un campo veramente aperto e allargato, vengono inaugurati discorsi secondari che garantiscono visibilità e attenzione ma che al tempo stesso stigmatizzano e marginalizzano. Un artista africano è prima di tutto un artista africano e se si notano anche altri ingredienti sono comunque di importanza secondaria.

Una pratica artistica che esamini e rappresenti una realtà per così dire etnica specifica, una storia o un presente coloniale o postcoloniale, una relazione concreta tra primo e terzo mondo è estremamente importante e per molti aspetti assente e sconosciuta. Nozioni quali razza, cultura, etnicità ecc. prescrivono stili di vita e condizioni ambientali a individui e gruppi cui vengono assegnate identità e differenze percepite come dati di fatto naturali, ma che in realtà non sono altro che costruzioni vulnerabili e stratificate. Tali categorie possono aprire delle porte ma al tempo stesso possono servire per conservare lo status quo: sono stati individuati i "problemi" ma non si sono verificati cambiamenti significativi nel discorso dominante.

Mirror's Edge / Il bordo dello specchio offre filtri e strategie di tipo diverso, fantasie, visioni, immagini e azioni geopolitiche che smantellano gerarchie create dal post- e neo-colonialismo ma lo fanno in modo più indiretto, inaspettato e trasversale, talvolta ignorandole e scavalcandole. Per aprire le porte dell'alterità, c'è bisogno di strumenti concettuali in modo da poter vedere in primo luogo l'abisso che c'è in noi stessi: siamo tutti stranieri. Si tratta di strumenti che decostruiscono le narrazioni nazionali(ste) e i racconti coloniali, che decolonializzano il linguaggio. L'appello di Julia Kristeva nel suo *Stranieri a se stessi*² tratta proprio di questo: "L'invito presuppone di non oggettivare lo straniero, di non attribuire uno statuto fisso né al suo ruolo né al nostro, ma di analizzarlo analizzando noi stessi. Scoprire la nostra alterità inquietante, che è poi ciò che appare davanti a questo 'demone', questa minaccia, questa preoccupazione che la rivelazione proiettiva dell'altro genera nel nucleo di ciò che rimane testardamente il nostro 'noi' permanente. La richiesta più radicale ci viene da Emmanuel Levinas quando parla dell'assoluta irriducibilità e alterità dell'altro. Incontro tra due persone, culture, significa rispettare questa alterità, questa incommensurabilità."

Le mostre vanno considerate un *medium* privilegiato dell'arte contemporanea, in quanto costituiscono oggi più che mai la modalità predominante di presentazione e rappresentazione dell'oggetto artistico. Le mostre raccontano storie sull'arte, parlano in nome degli artisti, dei curatori, delle istituzioni, degli spettatori, delle ideologie. Raccontano storie che conosciamo o storie assolutamente sconosciute e inesplorate: storie della realtà e dell'irrealtà, dell'utopia e della monotonia quotidiana, mostre che dipingono e scolpiscono e fotografano meta-immagini dell'arte: "Era una notte buia e tempestosa. Tre ragazzi se ne stavano seduti attorno a un fuoco. Uno di loro disse: Hey, Jack, raccontaci una storia."

L'edificio di *Mirror's Edge / Il bordo dello specchio* si fonda su tre grandi narrazioni: l'avanguardia, la multiculturalità e la trasformazione tecnologica. Per concludere dirò alcune parole su queste tre narrazioni.

Nella sua grande epica storica, *Technics and Civilizations*,³ Lewis Mumford parla dello specchio, un'invenzione del Rinascimento, come catalizzatore pretecnologico della genesi dell'Io occidentale e del suo spostamento verso l'individualismo e il solipsismo. La storia della fotografia ci fornisce una parabola di questo e lo testimonia il racconto allegorico *Giphantie* del 1760, scritto dal normanno Tiphagnie de La Roche, in cui si parla di un certo specchio che si dice abbia una superficie magica in cui l'immagine riflessa improvvisamente viene congelata, pietrificata, dove il tempo si ferma: una vera e propria premonizione della fotografia. Il pensiero e la metafora affrontano la questione dell'identità ma allo stesso tempo stabiliscono una relazione premoderna e pretecnologica tra le immagini e il mondo. Tuttavia, lo specchio continua il suo viaggio nel modernismo e nella modernità. Negli specchi di Pistoletto, ad esempio, il tempo non si ferma e lo spettatore non è in grado di incontrare il proprio sguardo. Ma è l'immagine tecnica - la macchina, l'apparato fotografico, la cultura digitale e i relativi processi immaginativi, la Macchina del Capitale nella versione di Deleuze - che alla fine riformula la questione del realismo, del potere narrativo dell'immagine, dell'immagine in quanto memoria, speranza (la finzione è il discorso della speranza) e mondo circostante. È allora straordinario poter provare di nuovo fiducia nell'atto narrativo, e che l'opera d'arte possa affrontare ancora una volta l'abisso tra reale e utopia volgendosi verso il mondo materiale, verso lo spazio in tutti i suoi aspetti. Olu Oguibe ha affermato che Internet è un evento dello spazio: si è collegati da un luogo specifico a un altro. Si tratta di relazioni trasmesse alla velocità della luce, tra umani. Lo specchio, l'immagine, l'incontro con l'altro sono tutti luoghi in cui si possono sperimentare e rinegoziare i limiti e i confini dell'Io e del mondo.

¹ Cfr. Jimmie Durham, *A Certain Lack of Coherence*, Kala Press, Londra 1993.

² Cfr. Julia Kristeva, *Stranieri a se stessi*, Feltrinelli, Milano 1990.

³ Cfr. Lewis Mumford, *Technics and Civilizations*, New York 1963.