

Da: *Metamorfosi. Lascia che tutto ti accada*, a cura di C. Martínez, catalogo della mostra (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 6 marzo - 24 giugno 2018), Castello di Rivoli Museo d'arte Contemporanea, Rivoli-Torino 2018, pp. 20-50.

## ***Metamorfosi: Lascia che tutto ti accada***

**Chus Martínez**

Le forme in novi corpi trasformate  
gran desio di cantar m'infiamma il petto.  
Ovidio, *Le metamorfosi*, Libro primo, vv. 1-2

Il recente interesse filosofico e artistico per la natura non riflette una nuova moda ma la necessità di espandere il nostro spazio pubblico all'interno di essa. Questa espansione non avviene attraverso la presenza istituzionalizzata dell'arte e della cultura nello spazio pubblico ma piuttosto tramite la trasformazione di ciò che immaginiamo possibile e l'elaborazione di proposte per l'invenzione di nuove basi su cui costruire il futuro. La parola "natura" incarna oggi una rivoluzione radicale nel modo in cui ci poniamo nei confronti della vita organica e non-organica, nel modo in cui intendiamo il genere, la riproduzione, il potere e la vita.

Sarebbe sbagliato pensare alla natura come a un "soggetto". Potremmo spingerci ad affermare che oggi parlare di "natura" significa parlare di "arte": arte senza il fardello delle istituzioni, senza le storture ideologiche delle politiche culturali; arte come pratica che appartiene – come è giusto che sia – agli artisti, ma che ha bisogno di stabilire un contatto con tutti coloro che hanno a cuore la vita. In altre parole, parlare di "natura" significa sostituire il concetto storico di avanguardia con una missione artistica che non è determinata dalla forma o dall'invenzione di nuovi gesti, ma da una scrupolosa esplorazione dei codici della vita.

Questa mostra è per tutti coloro che sono direttamente interessati ai processi della vita, alla natura e a nuovi modi di percepire da una prospettiva non antropocentrica. Ma è anche per quelli che non lo sono. E per quelli che si interessano ai limiti e alle possibilità della mostra d'arte, e per quelli che hanno a cuore i concetti di cittadinanza e vita pubblica. Pensate alle strutture che al momento costituiscono il mondo dell'arte, all'impovertimento del linguaggio che abbiamo ereditato dai visionari di sinistra e dai liberali del passato e all'impossibilità di reinventare oggi queste utopie sociali, nel contesto di un sistema economico tardocapitalistico. C'è bisogno di una percezione nuova per immaginare concetti nuovi, per costruire frasi nuove, per abbracciare nuove nozioni di uguaglianza e giustizia sociale. Se è così, parlare di natura è come parlare dell'espansione dei musei, dello spazio pubblico. La natura è una fonte che riprogramma i nostri sensi e porta con sé un potenziale di trasformazione capace di influenzare il futuro dell'architettura e delle comunicazioni, dell'economia e dell'arte, della mescolanza tra i generi.

### ***Metamorfosi***

La metamorfosi ci affascina: è il fascino della trasformazione. Nessun'altra era ha sperimentato un così forte desiderio di cambiare genere, un rifiuto così profondo di essere confinati nel proprio corpo; eppure chiamiamo questo fenomeno "trans", transizione, come se si trattasse di un passaggio e non di una metamorfosi. Il mio intento in questa mostra, e in questo testo, non è discutere i

precedenti storici della metamorfosi, da Ovidio a Franz Kafka (1883-1924), ma interpretarla come la possibilità di una radicale trasformazione della vita. C'è una ragione se il concetto di metamorfosi non è stato più ripreso nella cultura occidentale: la sua forte connotazione negativa, quel senso di perdita innescato da una trasformazione che comporta l'allontanamento senza ritorno dall'"Io" che costituisce l'identità. Questa ovviamente è una semplificazione, ma la nostra cultura guarda con sospetto il divenire, la perdita del distacco che rende possibile il giudizio. Ci mancano informazioni e riferimenti, ci mancano le occasioni per immaginare le implicazioni positive di un flusso continuo di cambiamenti, dello spostamento di margini corporei e geografici. Se c'è una questione filosofica che per secoli ha turbato le menti dei pensatori è quella della trascendenza e dell'immanenza: la possibilità che esista un'entità permanente all'esterno dei nostri corpi e delle nostre menti, una presenza eterna capace di rispondere alle nostre preghiere. Il cambiamento, nella forma di un flusso liquido di potenzialità, pone una sfida enorme proprio a questa possibilità. Sarebbe accettabile solo se la forza che lo muove, che lo innesca, trovasse origine in questa presenza eterna. In caso contrario, se il cambiamento e la trasformazione racchiudono in sé la loro stessa origine remota, se possiedono l'intelligenza necessaria a comprendere il proprio scopo, non serve nessuna forza trascendente che li giustifichi. Ma noi temiamo la mostruosità di restare soli e, come esseri umani, di essere integrati nella stessa materia e nella stessa logica della natura. Il fatto è che la filosofia occidentale ha sempre cercato di trovare per gli esseri umani e la loro logica un ambito diverso dalle tante altre logiche con cui coesistiamo. Creiamo la cultura a nostra misura e facciamo la stessa cosa con la natura, proiettandola fuori da noi. La nostra mente calcolatrice non è quantistica ma rudimentale, e considera ogni singolo essere, senza esclusione, per quel che è sempre stato e che sarà, sempre identico nel ricordo, nella registrazione, nell'archivio.

Per la nostra cultura niente sarebbe più inquietante della scoperta che le opere d'arte e i tesori del passato mutano, si trasformano mentre attendono di essere esposti. Immaginate i giorni interminabili e tediosi di questi capolavori in magazzino, ridotti all'inattività, nemmeno minacciati dal clima (anche la climatizzazione limita le occasioni di cambiamento) o dai nostri sguardi lunatici. Immaginate i corpi e i volti dei vostri cari nelle foto di famiglia che cambiano nel buio silenzio degli album. Potrebbe sembrarvi surreale o fantastico che io riesca a immaginare i milioni di cambiamenti che potrebbero aver subito: sembra quasi il soggetto per un film di fantascienza. Invece la possibilità esiste eccome, ma noi le resistiamo perché, semplicemente, ci porta su una strada che non è razionale. Però, nel frattempo, aspettiamo bramosi che siano inventate nuove forme di tecnologia indossabile, telefonini capaci di piegarsi e prendere la forma della nostra mano. Perché, un touch screen è forse razionale? Potreste dire che è semplicemente una conseguenza dell'ergonomia, dell'introduzione di un rapporto più efficiente tra noi – lavoratori – e i dispositivi che lavorano con noi, non solo in ufficio ma in tutte le pieghe del quotidiano. Di sicuro abbiamo sviluppato una sintonia con molti dispositivi, e questo genera l'idea che la tecnologia possa essere una seconda pelle, che possiamo integrarla nel nostro corpo. Questa idea, tuttavia, non è tanto una risposta alla tecnologia quanto al bisogno di espandere la nostra "sostanza", per usare la terminologia di Baruch Spinoza (1632-1667), per esprimere la possibilità di potenziare l'essere umano con attributi che portino la specie più vicina all'eternità. C'è qualcosa di estremamente confortante nel fatto che i nostri dispositivi reagiscano alla nostra presenza. Questa nuova caratteristica del telefono cellulare, che sarà flessibile e capace di piegarsi per adattarsi alla forma della mano, non è collegata alla sua funzione (poiché l'orecchio non ha nessun bisogno di flessibilità per fare il suo lavoro, cioè sentire) ma piuttosto alla fondamentale importanza del contatto palmare. Donna Haraway (1944) inizia il suo testo *When Species Meet* (2008) con una

domanda molto significativa: “Chi e cosa tocco quando tocco il mio cane?”<sup>1</sup>. Questo interrogativo dovrebbe essere esteso a tutta la materia, organica e inorganica, non per proiettarci in un mondo d’incertezze ma per insegnarci ad abbandonare i tanti discrimini che caratterizzano il nostro rapporto con la natura, aumentando le possibilità di animare la cultura con una nuova esperienza di sé. Non si tratta di “ridefinire” la cultura – il compito è molto più complesso dell’esercizio necessario e continuo della critica – quanto di introdurre nuove esperienze dentro all’esperienza della cultura.

Un altro esempio del nostro approccio negativo alla metamorfosi è la richiesta, quando entriamo in certi siti sottoposti a particolari accorgimenti di sicurezza, di digitare lettere e cifre che sono in procinto di trasformarsi in qualcos’altro. La capacità di riconoscerle anche in quella forma, prima che diventino altro, è considerata una discriminante “umana”. Se sbagliamo (come a me capita quasi sempre), dobbiamo per forza essere “robot”. Non c’è niente di negativo nell’essere un robot, ma in questo contesto il robot viene considerato un impostore: una macchina che finge di essere me. Questo è un chiaro esempio di come per molte persone la metamorfosi non possa essere integrata in modo gioioso e pacifico nel nostro cosmo epistemologico, poiché sfida le antiche virtù della fedeltà alla natura e dell’oggettività, due premesse imprescindibili del moderno pensiero scientifico.

Il pensiero fedele alla natura è emerso all’inizio del Settecento (uno dei suoi esponenti principali era il naturalista svedese Carlo Linneo, 1707-1778) in reazione all’eccessiva enfasi posta dai naturalisti del passato sulla variabilità – e dunque mostruosità – della natura. È difficile imbattersi in un’apologia della variabilità nella filosofia occidentale. Possiamo ripercorrere l’interesse per l’immanenza da Spinoza a Gilles Deleuze (1925-1995), ma il concetto appare troppo complesso per diventare davvero produttivo o assimilabile. Eppure l’immanenza è emersa come reazione a un concetto che sta al centro sia della nostra organizzazione politica – la democrazia – sia della nostra idea di sociale: la partecipazione. Platone vedeva tre tipi possibili di partecipazione: una partecipazione materiale, una partecipazione imitativa e una partecipazione demonica. Se la partecipazione consiste nel far parte di qualcosa, allora è difficile vedere come ciò che è partecipato non sia separato dal partecipante. Se partecipare significa invece imitare, allora l’artista (o il demone) potrebbe costringere tutti i sensi a riprodurre un modello. Ciò comporta l’introduzione, per esempio, di una forza estranea, qualcosa di esterno alla nostra natura che ci induca a partecipare. Tale questione ha plasmato il dibattito filosofico per secoli, generando un gran numero di teorie speculative che tentano di scendere a patti con un principio che permetta di pensare la partecipazione senza implicare una “scomposizione in parti”: cessare di essere se stessi per diventare un altro. I filosofi hanno cercato di individuare una causa, una forza che origina il cambiamento, il cui effetto sarebbe immanente: dunque una forza non esterna ma da ricercarsi nel profondo del sé. Come avrebbe detto Spinoza, “l’effetto rimane nella causa, così come la causa rimane in sé”<sup>2</sup>. Ma che significa in termini pratici? L’immanenza comporta un’ontologia, una teoria dell’essere in cui gli esseri non siano definiti dalla loro posizione nella gerarchia, dalla maggiore o minore lontananza dall’Uno. Questo concetto d’immanenza renderebbe la partecipazione un vero e proprio esercizio di fusione, capace di innescare un flusso di esseri in altri esseri.

La partecipazione, la scomposizione in parti e la separazione sono ciò che definisce la nostra moderna organizzazione politica, ma sono anche ciò che governa la nostra concezione degli sviluppi meccanici e tecnologici come semplici “componenti” che partecipano al potenziamento

---

<sup>1</sup> Lavorare con Carolyn Christov-Bakargiev a dOCUMENTA (13) mi ha dato l’opportunità di comprendere la cruciale rilevanza della co-evoluzione tra più specie come fonte di nuove idee e concetti per ampliare la percezione e il ruolo della sensibilità artistica.

<sup>2</sup> Gilles Deleuze, *Spinoza et le problème de l’expression* (Paris 1968), trad. it. *Spinoza e il problema dell’espressione*, Quodlibet, Macerata 2014, p. 135.

delle nostre capacità e dei nostri punti di forza, della nostra intelligenza, e incoraggiano la sensazione che la natura sia semplicemente una fonte da cui possiamo attingere liberamente. Questa simbiosi tra esseri umani e tecnologia è stata chiamata “post-umanesimo”. In risposta alla domanda *How We became Posthuman?* (Come siamo diventati post-umani?), la studiosa N. Katherine Hayles (1943) scrive:

Innanzitutto, la visione post-umana privilegia la struttura dell'informazione sull'istanziamento materiale, per cui l'incarnazione in un sostrato biologico è vista come un incidente storico più che come un'inevitabile manifestazione della vita. Secondo, la visione post-umana considera la coscienza – interpretata come sede dell'identità umana nella tradizione occidentale molto prima che Cartesio definisse l'uomo una mente pensante – un epifenomeno, un ultimo approdo evolutivo che cerca di occupare la scena principale mentre in realtà è solo una parte marginale. Terzo, la visione post-umana pensa al corpo come alla protesi originaria che tutti impariamo a manipolare, tanto che estendere o sostituire il corpo con altre protesi diventa la continuazione di un processo iniziato prima della nostra nascita<sup>3</sup>.

Hayles sostiene che il nostro rapporto con l'informazione è mediato da quello che potremmo definire individualismo possessivo. “L'aspetto possessivo si trova in una concezione dell'individuo inteso essenzialmente come proprietario della propria persona o delle proprie capacità, per le quali nulla deve alla società. [...] L'essenza dell'uomo consiste nel non dipendere dalla volontà altrui, e la libertà è funzione di ciò che si possiede”<sup>4</sup>. “Non dovere nulla alla società” è un lascito delle argomentazioni sviluppate da Thomas Hobbes (1588-1679) e John Locke (1632-1704) sugli esseri umani in uno “stato di natura”, prima dell'emergere dei rapporti di mercato. Poiché dunque si ritiene che sia antecedente alle leggi del mercato e ad esse non debba alcunché, proprio il possesso di sé forma la base su cui si poggiano tali leggi, come quando una persona vende la propria forza-lavoro in cambio di un salario. La tesi di Hayles è molto interessante in quanto interpretazione alternativa dell'informazione e dell'intelligenza, vista come caratteristica esterna che può essere posseduta sia dal corpo sia dalla macchina senza che ciò comporti nessuna trasformazione radicale né per l'uno né per l'altra. Nei suoi testi, Hayles ha sostenuto la necessità di un capovolgimento dell'astrazione dell'“informazione incorporea”, che è senza dubbio una componente essenziale di molte teorie, ma può spiegare l'infinita molteplicità delle nostre interazioni con il reale, cancellando la molteplicità del mondo e arrischiando una comprensione più complessa della vita.

Di fronte a un sogno così potente può essere scioccante ricordare che l'informazione, per esistere, deve sempre essere istanziata in un medium. E forse è questo il motivo per cui tanti artisti oggi sono interessati a esplorare il rapporto con la forma, con il cambiamento, con l'intelligenza e con la natura, senza indulgere nei moderni sogni trascendenti di avvicinarsi a una Fine o all'Uno. Questo esercizio del pensare la vita senza gerarchie, di sdoganare un'idea di metamorfosi, di sforzarsi davvero di diventare natura per comprendere i limiti della semplice partecipazione è stato intrapreso dagli artisti in modo eloquente e coraggioso. In molte pratiche e contesti differenti sta emergendo un impulso che ci invita a considerare queste pratiche non come un incontro mistico con le forze della natura ma come un processo radicale di liberazione e demistificazione: un processo che, nonostante tutto, esalta l'importanza dell'espressione. E non un'espressione dell'“io” o del “sé” ma

---

<sup>3</sup> N. Katherine Hayles, *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*, The University of Chicago Press, Chicago 1999, pp. 2–3.

<sup>4</sup> Crawford B. Macpherson, *Libertà e proprietà alle origini del pensiero borghese. La teoria dell'individuazione da Hobbes a Locke*, Istituto Editoriale Internazionale, Milano 1973, p. 27.

un vero e proprio metodo che trova la sua fonte nell'esperienza e che ci spinge verso l'invenzione. Dopo tutto, metamorfosi potrebbe essere un sinonimo di invenzione.

Se esplorare la metamorfosi significa indagare l'invenzione, allora perché non l'ho detto sin dall'inizio? Il problema è molto semplice e ha a che fare con la nostra difficoltà a pensare all'invenzione senza prevedere i risultati. L'invenzione a cui sto pensando comporta un'interazione di dimensioni metafisiche, sociopolitiche, scientifiche ed estetiche che danno all'invenzione un carattere "conclusivo", la capacità creativa della ripetizione e la consapevolezza di essere priva di causa (e di effetto). In questo senso l'arte è un'autentica forza inventiva.

Credo che l'interesse dell'arte e degli artisti per la natura abbia un carattere quantico, un desiderio di simultaneità. In tutte queste pratiche che mettono la natura al centro si rintraccia la volontà di riferirsi a quelli che ne sanno di più, che hanno sviluppato metodi di studio, affinato linguaggi e, cosa più importante, prodotto immagini utili a perseguire il desiderio di un'esperienza della natura capace di evolversi in continuazione. Eppure, forse ancor più che costruire un rapporto con altre discipline, ho l'impressione che questi artisti ambiscano ad avere un impatto su di esse, con l'imperativo di trasformare la sostanza stessa dell'arte. L'interesse per la natura non può essere inteso come una revisione, un aggiustamento del "soggetto" all'interno della produzione artistica o della storia espositiva. Esiste anche un uso strumentale di queste pratiche da quando sono state integrate in programmi istituzionali, conferenze, pubblicazioni e via dicendo. Ma l'uso strumentale dovrebbe essere finalizzato alla graduale comprensione di come si possa creare questo rapporto quantico con la natura, questa nuova simultaneità fra natura e arte, e quindi trasformare il linguaggio spazio-temporale e la struttura che lo sostiene. A questo scopo, dunque, tornare alle forme fondamentali di produzione di senso e relazioni può essere molto più produttivo che non orchestrare una moltitudine di strumenti tecnologici capaci di riempire l'*horror vacui* di non sapere quanto siamo lontani dai nostri obiettivi.

Vorrei accennare a un progetto importante che ho intrapreso nel 2016 grazie all'artista argentino Eduardo Navarro (1979): l'iniziativa di proiettare le riprese documentarie che la TBA21–Academy aveva raccolto durante una serie di spedizioni oceaniche con finalità ecologica<sup>5</sup>. I filmati mostravano individui di formazione diversa, l'esperienza di trovarsi in ambienti differenti dal punto di vista biologico, ma anche lo spettro degli strumenti tecnologici impiegati per registrare queste esperienze. È subito emerso che uno degli aspetti più interessanti di queste seicento e più ore di girato era il comportamento. È palpabile la volontà di trascendere la passività, di essere attivi nella natura, di registrare, di creare qualcosa anche se le spedizioni erano di natura eminentemente teorica. Queste splendide immagini mostravano dunque non solo la natura ma anche noi, noi esseri umani, esseri umani dotati di cultura. Aggiungerei che esse svelavano anche un mondo diviso in base al genere, diviso tra il desiderio di controllo genericamente associato all'elemento maschile e un'importantissima percezione della cultura come qualcosa di senziente, che potrebbe generare un nuovo senso della coesistenza con il non-umano, tradizionalmente associato al mondo femminile.

È stato quindi estremamente interessante decidere come attivare queste immagini in un contesto pubblico per l'evento *Fishing for Islands*, che si è tenuto alla Hamburger Bahnhof nell'ottobre del 2017: si è deciso di affidarle a un artista perché le riorganizzasse secondo una logica diversa rispetto a quella delle persone che stavano dietro e davanti alla telecamera, accostando le immagini

---

<sup>5</sup> TBA21–Academy è l'anima esploratrice della Thyssen-Bornemisza Art Contemporary e un sito itinerante di produzione culturale e ricerca transdisciplinare. Creata nel 2011 come piattaforma mobile sugli oceani, riunisce artisti, ricercatori e pensatori da vari campi del sapere, uniti dall'interesse per i problemi più pressanti dell'ecologia, della società e dell'economia. Attraverso le sue spedizioni per terra e per mare, la Academy si propone di reinventare la cultura dell'esplorazione nel XXI secolo, incoraggiando la creazione di conoscenza, nuove modalità di collaborazione e la coproduzione di soluzioni per le urgenti sfide ambientali che ci pone il presente. <https://www.tba21.org/#item-foundation-1047>

sottomarine a corpi in movimento sulla terraferma; il tutto accompagnato da una voce cantante. Ogni ricerca è contraddistinta da intenzioni e desideri individuali, e per questo è sembrato interessante esplorare un modo diverso di diventare una cosa sola con gli oceani invitando due mimi, che negli anni hanno affinato la capacità di muoversi come pesci e animali, a esibirsi davanti all'installazione filmica di Tiphane Kim Mall (1987), presentata su una enorme parete-schermo, accompagnati dal canto di una poesia di Kabir (1440-1518) eseguito dalla regista Shabnam Virmani. I movimenti dei mimi di fianco a quel mare di immagini rafforzavano la sensazione che le riprese non fossero lì solo per essere viste, come testimonianza delle spedizioni, ma per mostrare la necessità di nuovi organi e di una nuova complessità di movimento se vogliamo trasformare il nostro comportamento umano.

Questa semplice idea mi ha posto di fronte a una grande complessità, che non avrei potuto risolvere senza coinvolgere Navarro. È stato lui a sviluppare una serie meccanica di mani che replicavano quelle dei mimi, coperte da specchi. Vestiti di nero, con maschere a specchio, entrambi i mimi reggevano una mano e uno specchio. La simultaneità di immagini proiettate, mimi e voce cantante offriva al pubblico un insieme complesso e straordinario di variabili, enfatizzando la dimensione epistemologica di questa non-divisione di ambiti. Tutto sembrava dire: prendete il mare come fonte per una nuova immaginazione del mondo, pensate al mare come a un organo, non un luogo e non un medium ma un fantastico arricchimento dei sensi, e dunque dell'affetto, e dunque del futuro della scienza, della tecnologia e dell'arte. Ma anche un arricchimento del futuro dell'amore. Pensate al mare come potreste pensare alla filosofia, una sostanza infinita che può offrirvi un'esperienza così radicalmente diversa dal senso comune che finirà per isolare una nuova forma di vita. *Fishing for Islands* voleva far capire che il mare non è una "cosa" che possediamo, né un luogo, o una ricchezza da proteggere, ma una dimensione completamente nuova, un'immagine infinita in cui intuizioni e idee sconosciute coesistono senza appartenere a una mente particolare, umana o di un altro animale. Questo progetto proponeva il mare come immagine percettiva infinita capace di saturare le nostre narrazioni verbali affinché un altro linguaggio possa emergere per raccontare e cantare il mondo nuovo, per avvicinarci a un'inedita forma di divenire che avrà un effetto sulla vita, sull'arte e sulla politica: la *polis*, infatti, non è mai stata in mezzo al mare... *Fishing for Islands* vedeva negli artisti, negli scienziati, nei poeti, nei cantanti e nei ballerini coloro che sapranno tracciare la strada per allontanarsi da modelli di pensiero e apprendimento propri del contesto delle scienze sociali. L'arte e gli artisti in tutti i campi del sapere sfideranno la terraferma, il sociale, il reale: il mondo.

### ***Verso una comprensione olografica degli Oceani***

L'oggettività ha una storia. È un concetto emerso solo attorno alla metà dell'Ottocento, la cui funzione era legata all'idea che al fine di rappresentare fedelmente un oggetto scientifico fosse necessario eliminare tutte le interferenze soggettive. Anche se come nozione culturale può essere ricondotto a tempi molto più antichi, l'emergere del sé è contingente alle particolari vicissitudini delle nuove circostanze della vita urbana. Gli individui nelle città sono plasmati e soggetti all'influenza costante dei processi mentali altrui, che certamente stimolano e allargano le nostre menti ma le rendono anche meno nostre. Il sé è sempre stato vulnerabile al contagio, a questo flusso che perpetua la produzione del sé collettivo, rendendoci ormai impossibile capire cosa significhi essere sinceri. Ma ogni volta cerchiamo di simulare la sincerità, di avvicinarci a un'etica nobile, diventando una personificazione reiterata. Eppure il mondo dell'oggettività e i diversi ambiti del sé si affidano a pochi organi, in particolare il cervello e gli occhi.

Quando Navarro mi ha detto di aver lavorato a lungo all'elaborazione di una serie di disegni commestibili, ho subito ricominciato a pensare all'argomento che apre il mio testo: l'idea di una diversa relazione metabolica con la natura. Da più di un decennio la metamorfosi è il principio

fondante della pratica artistica di Navarro: un approccio che può essere interpretato solo alla luce del nostro rapporto con la distruzione, perché perdere la propria forma è il primo passo per poter riemergere. Navarro fa riferimento ad alcune idee espresse nel principio olografico<sup>6</sup>, e quando gli artisti fanno citazioni del genere gli scienziati di solito sorridono, perché noi, la comunità dell'arte, interpretiamo queste teorie così complesse in un modo molto specifico e semplificato. Il principio olografico può essere drasticamente ridotto alla sua essenza: la distruzione nel cosmo non è una possibilità, perché il cosmo non distrugge mai la propria informazione.

Adoro le prime righe del *Manifesto per un'arte autodistruttiva* che Gustav Metzger (1926-2017) scrisse nel 1960:

*Un uomo in Regent Street è autodistruttivo.  
I razzi e le armi nucleari sono autodistruttivi.  
Arte autodistruttiva.  
cadono cadono cadono bombe all'idrogeno.  
Nessun interesse per le rovine (il pittoresco)  
L'arte autodistruttiva riproduce l'ossessione per la distruzione,  
la bellicosità a cui sono soggetti individui e masse.*

Penso che Metzger conoscesse già il principio olografico. Stephen Hawking (1942) ha osservato che, nella meccanica quantistica, l'informazione sullo stato quantico di una particella che entra in un buco nero la segue, ma non si distrugge mai. Secondo Leonard Susskind (1940), tutto ciò che conosciamo della fisica cadrebbe in pezzi se l'informazione andasse persa. Dunque, nessuna distruzione è possibile. Questa affermazione si può leggere in moltissimi modi non-quantistici, ma potremmo accoglierla come una buona notizia poiché rappresenta un invito a smetterla di cercare di distruggere: un invito che non viene da un'anima pura ma dall'Universo stesso! Purtroppo sappiamo tutti che nelle menti instabili degli esseri umani le cose sono parecchio più complesse.

Il semplicissimo gesto di Navarro di attingere a una materia che sia compatibile con i nostri intestini mette radicalmente in discussione l'appello per un'arte immateriale. Tenendo conto del potere del mercato, dell'aggressiva opposizione al pensiero complesso, così come all'arte e agli artisti, l'idea di non distruggere ma di metabolizzare l'arte sembra una proposta importante. Preannuncia la fine dei placidi tempi della cultura borghese e l'inizio di una fase post-capitalistica, in cui tuttavia è difficilissimo capire che cosa potrebbe rimettere in discussione la situazione corrente. È possibile un'alternativa al capitale? La digestione è un flusso che include fenomeni naturali e culturali; e quindi divorare l'arte, renderla parte del nostro apparato digerente, è forse un modo di ribadire quanto sia importante compiere una trasformazione radicale di noi stessi, e allo stesso tempo immaginare uno spazio per una diversa rete di connessioni fra esseri umani e non umani. Una volta finita nel nostro stomaco, anche l'arte potrebbe fare la sua parte.

Bruno Latour ha scritto: "ma il concetto stesso di cultura è un prodotto artificiale creato da noi mettendo la natura tra parentesi"<sup>7</sup>. Lo scopo di tutte queste pratiche legate all'arte e alla natura è indagare cosa potrebbe davvero significare "mettere la cultura tra parentesi", come modo transitorio di trascendere entrambi gli stati.

---

<sup>6</sup> Il principio olografico suggerisce che i contenuti dell'universo si originino come codici matematici su confini che racchiudono il cosmo intero.

<sup>7</sup> Bruno Latour, *Non siamo mai stati moderni* (Parigi 1991), trad. it. Guido Lagomarsino, Eleuthera, Milano 2009, p. 136.

## *Gli artisti*

**Lin May Saeed, Mathilde Rosier, Ingela Ihrman, Eduardo Navarro, Ingo Niermann, Alexa Karolinski, Reto Pulfer, “I Have Left You the Mountain”, Nicanor Aráoz, Ania Soliman**

Il primo a sostenere che gli esseri umani sono animali diversi da tutti gli altri è stato Aristotele, che li definiva “esseri viventi dotati di linguaggio” (ζoon λογον εχων), espressione che in seguito, nel passaggio dal greco al latino, si è trasformata nella formula classica di “animale razionale”. Ma la definizione aristotelica era in aperto contrasto con quella dei suoi predecessori, da Omero a Empedocle, da Parmenide a Democrito, a nessuno dei quali è mai importato un granché discutere delle differenze tra le varie facoltà degli animali, esseri umani inclusi. Attribuire facoltà intellettuali agli animali e alle piante introduce una svolta molto interessante nel rapporto tra pensiero e percezione. A giudizio di molti, tutte queste idee, tutti questi esperimenti condotti dai pensatori, o dagli artisti che si propongono di essere un animale o una pianta, sono ancora troppo stravaganti; altri invece hanno difficoltà ad abbandonare le vecchie verità politiche della sinistra, quelle che ci hanno insegnato a diventare consapevoli. Per secoli il linguaggio e il lavoro hanno definito la condizione umana. Ma tutte le opere di questa mostra sono incentrate su una semplice domanda: perché non potrei diventare un fiore? O un seme? O una tartaruga? Perché non sarebbe un’ottima idea entrare nell’altro, nel diverso, e, senza accontentarsi di osservarla o indirizzarla, cercare di invertire la logica analitica, e dunque l’ordine stesso della vita? È vero, non possiamo compiere questa operazione con ogni singolo animale o pianta, con ogni singola creatura vivente, esseri umani compresi; ma è una proposta suggestiva da introdurre nella nostra immaginazione, per convincerci che potremmo e dovremmo fare una cosa del genere.

### *Lin May Saeed*

Attraverso il bassorilievo, la scultura e i grandi disegni ritagliati il lavoro di Lin May Saeed sviluppa uno studio approfondito dei miti delle civiltà antiche e del loro influsso sul pensiero politico e sociale dei giorni nostri. L’artista ha ricreato figure e scene che evocano l’immagine della Mesopotamia, una regione che comprende l’Iraq, le montagne dell’Armenia e si estende verso il Golfo Persico. Questa pratica artistica, che è solo in parte esplicita, rimanda ai diversi modi in cui approcciamo i sogni del passato, quell’area geografica come fonte di saggezza, e la sua attuale condizione. Saeed ci ricorda che questi sogni sono invariabilmente, per loro natura, colonialisti. Babilonia, importante centro della Mesopotamia dal XVIII al VI secolo a.C., è immaginata come “civiltà” trasformatrice: ma era una civiltà nera.

Per esprimere questi concetti Saeed usa spesso un materiale sintetico ed economico impiegato per l’imballaggio, il polistirolo espanso, di solito bianco. Le qualità strutturali del materiale, facile da scolpire e molto leggero, sono in forte contrasto con l’immagine tradizionale del bassorilievo, tecnica scultorea definita dal fatto che gli elementi scolpiti restano attaccati a un fondo “solido” dello stesso materiale, che viene meticolosamente cesellato. Le forme e le figure emergono dalla materia, che diventa uno sfondo per il soggetto, uno scenario che Saeed di solito dipinge con colori pastello, evocando le illustrazioni dei libri di favole ma anche, in modo molto vago, i ricchissimi rilievi in forma di animali della Porta di Ishtar, oggi conservata nel Pergamon Museum a Berlino, dove si trova anche lo studio dell’artista. Ishtar era la dea a cui fu dedicata l’ottava porta della città interna di Babilonia. Ma non è dalla ceramica, dall’argilla o dalla pietra che emergono queste creature bensì dal polistirolo, che mostra i segni delle sue innumerevoli e minuscole sfere interne.

Anche il polistirolo è nato a Berlino (fu scoperto dal farmacista Eduard Simon, 1789-1856), e anche il polistirolo è il prodotto di una metamorfosi: nel processo di trasformazione della resina del



*Liquidambar orientalis*, dal quale proviene, un aspetto molto importante è la perdita di ossigeno. Niente ossigeno, niente vita: questo materiale sintetico ha quindi ancora meno vita rispetto ad altri materiali inorganici. E anche se qui conferisce al lavoro dell'artista un aspetto estremamente fragile, è un materiale che incarna l'eternità: chimicamente inerte, resistente ad acidi e soluzioni alcaline, non è biodegradabile.

Sia nei rilievi che nelle sculture il linguaggio di Lin May Saeed è molto denso; parla di umiltà attraverso la fragilità del materiale, ma rimanda alla possibilità di una trasformazione profonda e radicale della nostra società. Gioca con l'idea che questa speranza di trasformazione possa restare irrealizzata, possa non essere la causa di un effetto, ed enfatizza questa possibilità usando un linguaggio artistico che potrebbe apparire arcaico. In effetti, il suo lavoro si riferisce a una condizione che l'arte possiede: è il luogo di un privilegiato esilio dall'immediatezza. Attraverso forme, materiali e colori che rappresentano il passato, Saeed presta un'attenzione speciale al tipo di rapporti che stabiliamo con la storia, ma indaga anche il modo in cui il ricordo di un passato che non possiamo ricordare (perché è solo parte di una narrazione culturale) influenza il nostro giudizio, il nostro comportamento nel presente. In questo grande dialogo con i morti viventi che l'arte sperimenta, il nostro ruolo non è mai passivo, poiché vedere e percepire sono già modalità d'azione. Siamo coinvolti dalla presenza, dalla voce delle forme e degli oggetti che vediamo, permettiamo loro di entrare – anche se non senza sorveglianza – nel nostro intimo, di occupare luoghi importanti della nostra coscienza. Le opere d'arte esercitano sulla nostra immaginazione e i nostri desideri, sulle nostre ambizioni e sui sogni più nascosti uno strano, doloroso dominio. In altre parole: gli uomini che bruciano i libri, o che distruggono l'arte e la cultura, sanno benissimo quello che fanno.

### ***Mathilde Rosier***

*Ascoltami e sentirai notizie  
che non si sentono da mille anni:  
dai giorni di Erode e di Cesare e molti altri ancora,  
non hai mai udito niente di simile.  
Il sacro è disprezzato,  
nuove mode vengono ideate.  
Il Natale tradizionale è bandito.  
Ma vediamo di accontentarci,  
e di biasimare i tempi,  
se il mondo ci pare alla rovescia.*

Questi versi di un'antica ballata inglese introducono la meraviglia che è messa in scena nel lavoro di Mathilde Rosier, una celebrazione del rovesciamento. Questa semplice inversione, che trasforma e mette in discussione tutto, appartiene alla più antica delle necessità: il bisogno di cambiamento. È una vera rivoluzione quella che Rosier mette in atto grazie al potere mirabolante di un'immaginazione che reagisce a un mondo caotico in cui valori, forme sociali e linguaggi incongrui si mescolano mostruosamente. Non è un'allegoria; è tutto vero. Queste figure dipinte celebrano il rovesciamento di tutti gli ordini che conosciamo con una grazia che appare quasi demoniaca, soprannaturale. Si ergono, capovolte, con una nuova naturalezza che rimpiazza l'artificialità delle nostre precedenti vite "a terra". Invocano, da sopra di noi, l'importanza dell'alto. Vediamo il mondo dal punto di vista di questi protagonisti a testa in giù e sentiamo la loro condizione gioiosamente assurda.

A differenza dei *Proverbi fiamminghi* (1559) di Pieter Bruegel (1525-1569), in queste immagini non c'è niente di mostruoso. Niente della violenza antitetica di quelli che cercano di alimentarsi dall'ano, per esempio. No, questa specie divergente è posseduta da una potente forza d'amore, che è l'incontro non strumentale tra gli ordini dell'umano e del non-umano. Queste creature capovolte, nelle loro pose silenziose, assaporano la gioia. Come Karl Marx (1818-1883), sembrano voler sostenere che, in mancanza di denaro, possiamo ottenerne solo in cambio di amore. Appese al soffitto, queste figure sono più vicine agli animali, poiché non sono colonizzate dai nostri sistemi socioculturali. E noi ci sentiamo accolti. Avvertiamo una forza affettuosa e potente che ci fa lentamente sollevare gli occhi. Possiamo farlo anche noi? Le creature sono troppo lontane o troppo vicine?

Questo rovesciamento rappresenta la lunga ricerca di Rosier sulla possibilità di introdurre semplici rituali nel cuore del suo lavoro. È interessata a esplorare una forza, una pulsazione, una vibrazione, un movimento, un ritmo, la produzione di una durata che si dipana dentro tutti i dipinti, performance o film che sono capaci di sfidare la melodia della storia. Sembra suggerire che siamo solo parte di qualcosa di più grande, la cui portata è indeterminata.

Questa nuova serie di quadri offre un'interpretazione bizzarra e grandiosa del ritratto. Cosa può essere oggi il ritratto? Certo non una persona che sta di fronte alla macchina fotografica, o, per essere più precisi, di fronte a un telefono che se ne sta appollaiato in cima a un *selfie stick*. Diamo per scontato che i milioni e milioni di foto che le persone scattano a se stesse e agli altri costituiscano una nuova specie di ritratti. Ma non è così: nella continua ripetizione degli stessi gesti si produce un'indicibile ridondanza. Queste immagini superflue hanno perso il senso del pericolo, il fattore che caratterizza il vero ritratto: presentarsi comporta infatti un grosso rischio, quello di rendere vulnerabili l'identità e il possesso di sé. Le figure a rovescio di Rosier mi ricordano la descrizione che fece Fëdor Dostoevskij (1821-1881) di un sogno caratteristico delle prime fasi dell'epilessia: ci si sente come sollevati al di sopra del proprio corpo; guardando indietro, si vede se stessi e si prova un'improvvisa, forsennata paura; un'altra presenza sta entrando nella propria persona, e non c'è modo di tornare indietro. Avvertendo questa paura, la mente si sveglia bruscamente. Lo stesso avviene quando restiamo a lungo in presenza di questi lavori, che contengono una grande forza performativa e ci ricordano come la trasformazione sia ancora possibile. Possono dunque arrivare a possederci così completamente che, per un attimo, abbiamo paura di noi stessi e quasi non ci riconosciamo. Chi ha letto *La metamorfosi* (1915) di Kafka e riesce ancora a guardarsi impassibile allo specchio sarà forse tecnicamente in grado di leggere, ma è ancora analfabeta nell'unico senso che conta davvero.

### ***Ingela Ihrman***

Attraverso sculture di fiori, costumi di animali e performance Ingela Ihrman punta l'attenzione sull'ordine temporale dello sviluppo organico. Il suo lavoro è molto attento alla ricerca sul campo, agli studi di piante e fiori che hanno un significato speciale, per il loro nome o la loro forma, come, per esempio, la passiflora. Battezzando questo fiore "la flor de las cinco llagas" (il fiore dalle cinque ferite) in onore del martirio di Gesù, i sacerdoti spagnoli del Seicento, in Sudamerica durante la guerra coloniale, lo introdussero nel modello logico della trascendenza, dell'espansione dialettica dei sensi terreni attraverso un martirio che trasforma la sofferenza in gloria. Ihrman ha studiato le piante e i fiori e poi li ha ricreati, producendo complessi costumi che usa nelle sue performance. Entrare in un fiore o in un animale, anziché limitarsi a osservarlo dall'esterno, rappresenta la sua intenzione di capovolgere la logica di controllo della scienza, donando a questi organismi una nuova vita e restituendoli al piano dell'immanenza.

Il suo interesse per la vita organica di piante e animali non ha nulla a che fare con il teatro o la recitazione di un ruolo. La ricerca dell'artista si concentra, in modo molto personale e complesso, sulla maniera in cui i ritmi della vita influenzano la biologia, l'embriologia e la fisiologia, così come la linguistica e dunque la scienza politica. L'osservazione del modo in cui la vita si genera, evolve e si sviluppa, con tutte le forme ripetitive e le variazioni che produce, dà luogo a un'episteme. Ogni elemento organico e inorganico racchiude il proprio tempo, e tutti questi tempi diversi hanno tra loro un rapporto ritmico. In altre parole, questi ritmi sono emersi e hanno imbevuto tutta la nostra cultura. Per esempio, quante volte avete sentito la frase "ascolta il tuo corpo"? E tuttavia, come esattamente dobbiamo ascoltare? Come abbiamo scoperto che il nostro corpo si muove e produce suoni? E cosa rivelano tutti quei movimenti e tutti quei suoni circa la condizione del corpo? E come può questa esperienza avere un valore epistemologico se non siamo in grado di entrare in altri corpi per ascoltare, sentire, sperimentare? È questo stare dentro un altro corpo con un diverso senso della vita, del tempo e del ritmo che ci permette di aprirci a una dimensione di attenzione a noi finora sconosciuta. I lavori e le performance di Ihrman costituiscono la produzione di un ambiente senziente dentro allo spazio espositivo, un luogo in cui possiamo imparare a percepire queste vite, sentire questi suoni, descriverli, rappresentarli e registrarli in termini di emozioni e movimenti.

### ***Eduardo Navarro***

Quando Eduardo Navarro ha proposto un abaco commestibile, l'immagine di una gradevole distruzione del mondo dell'informazione mi ha attraversato la mente, divertendomi. Un banchetto di calcolo e pane per mescolare ordini di produzione (arte, idee) con organi di cui non teniamo mai conto quando formuliamo la nostra idea del sé; lo stomaco, l'intestino, il pancreas, il fegato. Secondo Wikipedia, la parola "abaco" viene da ἄβαξ che significa "una cosa priva di base e, impropriamente, qualsiasi pezzo di tavola o asse rettangolare"; il primo abaco si può far risalire alla Mesopotamia, terzo secolo a.C. La posizione "di partenza" dei grani – ora pani – è a destra. Gli abachi costruiti con più cura hanno aste metalliche leggermente incurvate per impedire ai grani di scivolare inavvertitamente indietro nella posizione di partenza. I grani si spostano da destra a sinistra, 10 per fila. L'ultima fila in basso rappresenta le unità, subito sopra le decine, ancora sopra le centinaia e così via.

Mi è venuta in mente un'idea strana: se la parola "calcolare" viene dal latino *calculus*, che significa "sassolino" (venivano usati per fare di conto), come potremmo chiamare una storia della matematica fatta di pane? La combinazione di pane e matematica è molto sensata. Sono tutti d'accordo che la matematica sia la base di tutte le altre scienze, sia come linguaggio sia come modalità di pensiero. Senza la matematica è impossibile affrontare i problemi legati alla scienza, e le risposte a molte delle domande più importanti che riguardano il nostro pianeta – per esempio la previsione e il controllo del clima – hanno fondamentali componenti matematiche. Questa è una delle ragioni per cui le nazioni meno agiate, storicamente, hanno mostrato capacità statisticamente superiori in matematica, e spesso hanno svolto un ruolo brillante nella storia della disciplina, che rivendicano per trascendere la propria situazione. Dunque, il mescolarsi di pane e calcolo è orientato non solo verso l'informazione, ma anche verso un'idea quasi astrologica della predizione, delle cifre che prefigurano e trasformano le nostre vite.

Non è la prima volta che Navarro usa il pane come materiale, o crea arte commestibile. L'arte commestibile, nelle sue mani, è una vera e propria apoteosi individuale che mette in questione i rapporti che abbiamo storicamente stabilito con le idee e i sentimenti. In altre parole: se il nazionalismo è basato su un ideale di separazione, e se l'espansionismo delle potenze coloniali è basato sulla possibilità di assorbire, non è affatto insensato concepire una pratica artistica, addirittura un movimento, che in pratica presenta il cannibalismo culturale come un modo di

rivelare il fardello delle forme di potere post-illuministiche, il nostro rapporto con gli organi che usiamo per produrre idee, e il futuro delle idee più radiose e stimolanti sul genere e l'identità.

Per affrontare questo compito, Navarro ha disegnato e impastato. Questo tipo di lavoro rifiuta, o meglio non riconosce, i confini fra le opere e noi. L'artista ci invita tutti noi a mangiare ciò che vediamo. I suoi disegni sembrano risvegliare la paura che l'arte, storicamente parlando, venga mangiata o distrutta. Tuttavia, la digestione è una funzione onnicomprensiva che, ironicamente, tende alla disseminazione di quello che ingeriamo. Mangiando una delle forme più estreme di autorità della cultura – l'arte – ci allontaniamo anche da qualsiasi gesto antagonistico, perché venire alla mostra e mangiare l'arte può essere solo una forma di piacere; un piacere basato su energie semplici, che richiama il bisogno di istituire una grande narrazione alternativa per il genere, la natura, la razza e, naturalmente, l'arte, attraverso la sua inesorabile digestione in tutti gli stomaci, compresi quelli dei parlamenti che reggono il futuro della democrazia.

### ***Reto Pulfer***

Stoffa e tessuti hanno milioni di connotazioni culturali e antropologiche. La storia del tessuto è un'indagine sulla storia della linea che vive in un perenne intreccio con altre linee: linee fatte di fibre, che dobbiamo domare, colorare. Il tessuto è anche perfetto per ospitare metafore sulla pelle, la flessibilità, il gesto di coprire e scoprire, velare e svelare, il tocco e l'importanza della morbidezza. Eppure, anche se Reto Pulfer lavora con il tessuto, nessuna di queste questioni sembra centrale nella sua pratica, perché non è il materiale, in realtà, a occupare il suo pensiero, ma il modo in cui semplici elementi possono modificare il nostro ambiente.

Per tutta la vita interagiamo con ciò che ci circonda in modi che influenzano di continuo la nostra maniera di operare, e a loro volta queste modificazioni strutturali e funzionali influenzano le nostre successive interazioni con gli ambienti, in termini sia di ciò che percepiamo sia del modo in cui ci comportiamo. Partendo da questa osservazione pragmatica, Pulfer si concentra sui processi di incarnazione e materializzazione, offrendo un'alternativa promettente agli approcci che psicologizzano o politicizzano lo spazio e l'ambiente. Lo spazio è stato visto, fra gli altri dal filosofo Henri Lefebvre (1901-1991), come fenomeno che può offrire una illuminante esplorazione delle forme di organizzazione, come mezzo per interpretare il modo in cui il sociale, il fisico e il mentale interagiscono. Tuttavia, abbiamo visto le tensioni fra potenti forze organizzative, interessate a massimizzare la funzione e la produttività, e il ritorno di un interesse verso le pratiche di consapevolezza della New Age, che ci liberano dalla trasparenza della funzione e preservano l'ordine del privato.

Il lavoro di Pulfer studia sia la funzione originaria dello spazio in cui viene esposto sia i molti modi in cui possiamo restituire lo spazio all'ambito della magia attraverso i vestiti, i tessuti e i materiali. Qui la "magia" non è sinonimo di energie oscure o soprannaturali ma si avvicina a ciò che i giapponesi chiamano *engimono*, gli onnipresenti amuleti portafortuna, che sono strumenti spirituali e al tempo stesso prodotti commerciali. In altre parole, il suo modo di trasformare i luoghi rende esplicita l'importanza e l'attrazione per il destino e la spiritualità non attraverso l'invocazione di potenze invisibili, ma attraverso l'insistenza sull'importanza della materialità. È per questa ragione che la texture, i colori, le qualità di tutti i materiali che utilizza sono così importanti. Pulfer non crea interni di tende o di edifici o di architetture temporanee, ma situazioni che assomigliano molto alla vita dentro un fiore. Stoffa, luce, pelle, esseri umani, edifici, corde e colori si mescolano e, una volta dentro il lavoro, non mostrano alcuna separazione chiara fra il materiale e il simbolico, perché le due dimensioni sono inestricabilmente legate. La cultura occidentale, e in particolare l'antropologia strutturale di Claude Lévi-Strauss (1908-2009), ritiene che le strutture sociali si basino su opposizioni binarie, o coppie di opposti: uomo/donna, giovane/vecchio, forte/debole. I lavori di

Reto Pulfer, al contrario, sottolineano che i rapporti significativi non dipendono dall'opposizione tra il naturale e l'artificiale, perché l'azione spirituale – o un'azione che non è basata solo sul pragmatismo e la funzione – è efficace anche se sappiamo che è artificiale.

### ***Ingo Niermann***

Ingo Niermann è uno scrittore. È convinto che un'enfasi sulla letteratura nei processi politici e sociali che influenzano la nostra capacità di immaginare presente e futuro possa potenziare la tradizionale ambizione della scrittura di materializzare mondi fittizi. Egli non appartiene ad alcun movimento, eppure il modo in cui scrive ne esige uno: un movimento di lettori capaci di vedere la narrativa d'invenzione come un materiale utile per sviluppare non solo trame ma anche ragionamenti, e capace di aiutarci a immaginare scenari attraverso cui osservare e discutere le complesse contraddizioni del mondo tardo-capitalistico.

Il suo primo romanzo, *Der Effect* (2001), rientrava nella nuova ondata di letteratura popolare tedesca; tuttavia, da allora il suo stile speculativo ha generato controversie nei circoli letterari. Nel 2008 ha iniziato a curare e scrivere una lunga serie di libri chiamata "Solutions", un'attenta riflessione su processi sociali che appaiono "autentici" agli occhi del lettore medio, anche se i testi ripropongono i fatti in modo insolito. *Umbauland*, dieci soluzioni per dare una spinta alla Germania, è stato il primo di una serie che finora prevede quattordici libri. Anche *Complete Love* (2016), il suo secondo romanzo, è stato concepito come una delle "soluzioni" della serie.

Lo stile di Niermann potrebbe essere descritto come realista nell'osservazione dei fatti materiali, ma romantico nella sua passione per l'invenzione, le idee e i rapporti, che sono le vere trame portanti dei suoi testi. Questo dualismo si traduce in una complessità che di rado soddisfa chi cerca letteratura tradizionale, perché apre la scrittura a quella che possiamo chiamare una nuova vita per la filosofia, una vita che conta davvero sui suoi lettori. Tuttavia, possiamo percepire le dimensioni della sua ambizione riguardo ai generi che usa attraverso le reazioni che provoca. La sua letteratura è guardata con sospetto dai moralisti, che lo accusano di offensiva licenziosità, e dalle classi medie, la cui tolleranza è aggredita dalle sue idee di libertà che chiariscono le miserie dei vecchi intellettuali e la nuova schiavitù dell'auto-fiction nel cuore della scrittura europea.

Nella prefazione a *Germinie Lacerteux* (1865), Jules de Goncourt (1830-1870) e Edmond de Goncourt (1822-1896) scrissero qualche riga che si applicherebbe alla perfezione alla logica di *Complete Love*:

Il pubblico ama i romanzi falsi: questo è un romanzo vero.

Ama i romanzi che danno l'illusione di essere introdotti nel gran mondo: questo libro viene dalla strada. [...] lo studio che segue è la clinica dell'Amore. Il pubblico apprezza ancora le letture anodine e consolanti, le avventure che finiscono bene, le fantasie che non sconvolgono la sua digestione né la sua serenità. [...] Oggi che il Romanzo s'è imposto gli studi e i compiti della scienza, può rivendicarne la libertà e l'indipendenza.

La scienza, nel caso di *Complete Love*, costituisce un metodo per affrontare il passato, l'estrema barbarie dell'Olocausto, ma soprattutto l'acuta consapevolezza che ha l'autore dei pericoli del presente. Il romanzo presenta come soluzione alla disegualianza e all'ingiustizia sociale l'idea che ogni essere dovrebbe godere di una uguale possibilità di trovare il sesso e l'amore, per quanto sia vecchio, disabile o brutto. *Complete Love* è una riforma che dobbiamo applicare, una riforma che mette radicalmente in questione le dimensioni morali, metafisiche e religiose di un umanesimo che porta al rinnegamento della vita da parte delle utopie totalitarie.

### ***Alexa Karolinski***

Il primo film di Alexa Karolinski era un ritratto di Regina Karolinski (85) e Bella Katz (89), due grandi amiche che vivono insieme a Berlino. Il film, che si concentrava sulla straripante vitalità di queste donne, non era una semplice celebrazione di due sopravvissute dell'Olocausto, ma un documento che ambiva a mettere in questione, attraverso un racconto di quotidianità, l'immagine tradizionale dell'ebreo come perpetuo straniero. Questa immagine dello straniero è diventata un ideale, glorificato da intellettuali come Hannah Arendt (1906-1975), Edmond Jabès (1912-1991), Jean-François Lyotard (1924-1998) o Zygmunt Bauman (1925-2017). Per questi ultimi, tuttavia, l'"alterità" dell'ebreo era qualcosa di cui fregiarsi.

Non è un caso che Karolinski e Niermann fossero interessati a lavorare insieme alla produzione di un film, o saggio visivo, basato su *Complete Love*. Il titolo del film, *Army of Love* (L'armata dell'amore), risponde all'idea che l'esercizio dell'amore debba essere continuo: bisogna allora istituire un esercito di amanti, ben addestrati e consapevoli della radicale difficoltà posta dall'amore, dediti non solo a prendersi cura del prossimo o a offrire un contatto sessuale, ma anche a creare lo spazio in cui l'amore possa sbocciare. Il film, che è il risultato di una ricerca approfondita e di una lunga serie di conversazioni con persone disabili e non, è un'unica, lunghissima e splendida scena di persone che galleggiano, mentre voci diverse parlano d'amore e disabilità. Una questione che si sovrappone al problema sempre presente della differenza, e di come le leggi siano insufficienti e inadeguate ad assicurare un impegno serio verso una comune coscienza umana capace di superare le barriere del corpo, dell'etnia, del territorio.

L'uso suggestivo che fa il film della luce e dei colori lo colloca all'interno di un medium privilegiato che, anziché documentare una situazione, rappresenta un campo estetico in cui riflettere sulla disabilità e l'esilio. *Army of Love* è la prima parte di quella che speriamo sarà una serie su come il rifiuto, la separazione dalla comunità e il senso di mancata appartenenza offrano un inatteso dividendo culturale, coinvolgendo ogni aspetto della nostra coesistenza futura. Questo rifiuto, nella visione di Karolinski, fa da catalizzatore all'impulso di inventare una società nuova.

### ***I Have Left You the Mountain***

Concepita da Simon Battisti e Leah Whitman-Salkin per il padiglione albanese della 15a Biennale di Architettura Venezia (2016), questa installazione ospita le voci, i testi e le canzoni di dieci scrittori e pensatori contemporanei sul concetto di sradicamento. I testi sono stati messi in musica e cantati da alcuni dei pochissimi gruppi rimasti di cantanti iso-polifonici albanesi, una forma d'arte oggi protetta come "patrimonio culturale immateriale" dall'UNESCO. Queste voci cantanti creano un'atmosfera in cui è possibile comprendere come lo sradicamento sia una condizione che nutre, in modo forzato, un talento per l'astrazione orientata verso l'esplorazione degli aspetti universali dell'umanità. Queste voci ci spingono a riflettere su come milioni di persone, nel passato e nel presente, siano costrette a trasformare le persecuzioni, le condizioni disumane, la perdita dei propri cari e la morte, la tensione e le lacrime, in un impulso positivo così potente da poter rimodellare la politica, l'arte e le strutture intellettuali delle generazioni future.

L'alogia fra il distacco dell'esule e l'alienazione che alimenta il lavoro degli artisti moderni è stata spesso invocata, ed è l'idea da cui prende spunto questo lavoro collettivo. L'iniziativa si interessa in particolare alle capacità di scrittura, ma anche al modo in cui il testo si traduce nel canto e viene da esso interpretato. È la metamorfosi complessa di riflessione e voce, suono, emozione, una fiducia in uno spazio costruito collettivamente che costituisce la vera madrepatria, una patria che forse non ha un territorio ma la cui missione potrebbe essere imparata a memoria, approfondita senza fine. Il lavoro propone un'immersione totale e continuativa nell'idea che testi e parole e

pensieri e voci possano essere trasformati nella casa, la vera casa. E quindi ogni forma di partecipazione, ogni commento, è un ritorno.

I cantanti di Fier: Petrit Canaj, Llazar Dumi, Kastriot Halihoxha, Nesim Meno, Muharrem Mezani, Guri Rrokaj, Fatmir Tahiraj, Shaban Zeneli; i cantanti di Vlorë: Adriatik Cenko, Viktor Gjoka, Sinan Gjoleka, Vendim Kapaj, Piro Latifaj, Dejrim Mustafaraj, Trifon Malaj; i cantanti di Himarë: Luljeta Çipa, Valentina Gerdhuqi, Violeta Gerdhuqi, Zaharulla Koka, Polite Merkuri, Eglanda Prifti, Vojsava Zenelaj; i cantanti di Tirana: Dhurim Ballo, Sotir Ballo, Nazo Celaj, Trifon Golemi, Hyso Xhaferraj.

### ***Nicanor Aráoz***

Usando molti media diversi, Aráoz indaga i modi in cui campi diversi del sapere – etnologia, antropologia, scienze sociali – trovino nell’arte la sede perfetta per collaborare, ma anche per condividere la sfiducia nei confronti dell’ottusità e dell’elitarismo che caratterizza la visione accademica dell’avanguardia latinoamericana. I suoi lavori valorizzano l’organico, forme e materiali insoliti e l’importanza del soprannaturale, inteso come una funzione di cambiamento qualitativo e quantitativo nella propria riserva di conoscenza ed esperienza. È proprio la consapevolezza che l’esperienza varia da individuo a individuo a fargli credere che non esista nessuno standard fisso, neanche per gli esseri soprannaturali. Lo studio dei rapporti reciproci tra il mentale e il materiale sembra essere una necessità estetica ma anche politica in un contesto in cui l’arte deve aprirsi a molte e diverse idee di “cultura”, soprattutto se si considera il modo in cui la cultura è stata usata per opprimere la vita indigena.

I grandi disegni a penna di Aráoz sembrano aquiloni. Si pensa che il primo aquilone sia stato creato a Shandong, la provincia più orientale della Cina: una leggenda racconta che un contadino cinese aveva legato un cordino al cappello per evitare che fosse portato via dal vento, e da questa idea è nato il primo aquilone. I disegni mostrano grandi volti, che sono solo in parte umani, figure mostruose che enfatizzano il rapporto fra l’oggetto materiale – un disegno fatto a mano – e la mente del soggetto. Utilissimo stimolo per le operazioni concettuali, emotive e volitive della mente, il potere illusionistico di questi disegni può essere attribuito *in toto* al legame che formiamo con la loro apparenza: l’illusione viene dalle nostre menti, non dall’esterno. Le figure possiedono qualcosa di toccante e amichevole, somigliano a semi-dei che potrebbero porre termine ai guai umani basati sulle molteplici opposizioni binarie che caratterizzano la nostra esistenza, dalla classe al genere, dalla cultura alla natura.

Aráoz concepisce i suoi tanti e diversi lavori tutti insieme, come se fosse un corpus scientifico orientato alla scoperta di soluzioni naturali per dissolvere tutti i conflitti basati sulle distinzioni. Il lavoro si presenta come nuova arte popolare, una tassonomia di tutto ciò che è patologicamente radicato nelle nostre società, in una forma che rende possibile riscoprire modi di risolvere i conflitti, di rinominare le cose, di riorganizzare tutto secondo nuove regole affinché possibilità nuove possano apparire. La pratica artistica è un campo epistemologico in cui riassorbire le credenze errate, come la xenofobia e l’omofobia, che causano i peggiori disastri. Il lavoro di Aráoz propone sempre una corrispondenza che in modo gentile e poco monumentale potrebbe fare del gran bene alla società.

### ***Ania Soliman***

I disegni di Ania Soliman compongono un complesso corpus di ricerca su come il passaggio dalla teoria alla pratica, dalle visioni del mondo ai mondi, o dall’epistemologia all’ontologia, porti alla luce diversi problemi. Non coviamo forse sempre presupposti epistemologici, teorie preconette,

credenze mai messe in discussione? Inoltre, è possibile che i nostri assunti siano in contrasto con quelli degli altri, e dunque contraddicano i loro mondi?

L'operato di Soliman non si limita alle linee, alle forme, ai colori e alla composizione. C'è una ragione per cui buona parte del suo lavoro è di grandi dimensioni: ha bisogno di un campo di battaglia in cui affrontare le credenze, il modo in cui plasmano il sé, il modo in cui il sé si lega all'"io" e l'"io" a tutti gli altri. Sì, siamo mondi, ma mondi in relazione, e sono gli affetti che ci legano gli uni agli altri a disturbare e scuotere tutti i suoi lavori.

Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) è stato uno dei primi a definire l'identità rispetto all'identità altrui. Laddove è ontologicamente realizzata, la piena coscienza del sé comporta il soggiogamento, se non la distruzione, di un altro. Ogni riconoscimento è antagonistico, secondo il filosofo. È possibile che ciò che ci lega sia definito da un eterno atteggiamento di difesa. Leggete Sigmund Freud (1856-1939). È stato lui a enfatizzare la libido come eccesso narcisistico; l'amore è in sostanza amore di sé: "Endlich muss man beginnen zu lieben, nicht krank zu werden"<sup>8</sup>. Sono parole dure, che descrivono l'amore solo come rimedio. Una volta che la libido percorre ogni rapporto umano orientato verso la polverizzazione della persona rivale, allora appare l'amore, come un balsamo, come modo estremo di evitare la catastrofe.

La struttura della personalità, i conflitti, la politica, le eterne domande che ci poniamo, i limiti di genere... tutto questo trova espressione nel denso lavoro di Soliman. È denso dal punto di vista visivo, ma anche nella sua ambizione di sbarazzarsi della negatività radicale che opprime il pensiero occidentale, aprendosi all'esperienza di qualcosa di diverso. Ma cosa? Tanto è stato detto sulla solitudine dell'uomo. Il sé interiore e il mentale occupano lo spazio un tempo accordato a paradiso e inferno. Soliman li propone entrambi: un inventario dell'irreparabile, ma anche il passaggio a una trasformazione radicale del modo in cui colleghiamo l'essere umano alla sua cultura; il bisogno di espandere, estendere, aprire l'umano a un altro ambito dell'essere; la volontà di rinnovare tutte le energie vitali con una forza positiva. I suoi disegni sono tutti legati l'uno all'altro; o meglio, la sua intera opera sorregge questo bisogno di allontanare il futuro dell'uomo dalle grandi catastrofi. È vero, a prima vista sembra che alcuni futuri siano stati per sempre eliminati dallo spettro delle possibilità. Tuttavia, Soliman suggerisce che bisognerebbe fare uno sforzo per uscire dai canoni, dalle visioni e dai passati occidentali al fine di trovare una nuova forza. Attraverso i suoi riferimenti testuali e i suoi titoli ci fa capire – come nessun altro – che l'unica ragione per cui le culture estremo-orientali ci hanno influenzato e continuano a influenzarci è che il primato dell'Occidente non viene mai seriamente messo in discussione. Eppure non c'è alcun dubbio che *debba essere* messo in discussione. Non c'è nessun ritorno "naturale" al centro; non c'è nessun centro, e l'unico modo di interiorizzare questa conoscenza, di esprimerla, ma soprattutto di farla nostra, è tradurla in carta e inchiostro: solo così qualcosa di diverso potrà emergere. Ed è arte.

---

<sup>8</sup> In fin dei conti, devi cominciare ad amare, non ammalarti.