

Da: *Michael Rakowitz*, a cura di I. Blazwick, C. Christov-Bakargiev, H. Rashid, M. Vecellio, catalogo della mostra (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 7 ottobre 2019 - 19 gennaio 2020), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2019, pp. 74-81.

Prendetevi cura del mondo

Habda Rashid

Le culture vernacolari del cibo, del cinema e della musica hanno un ruolo importante nei grandi progetti di Michael Rakowitz che esplorano situazioni sociopolitiche incerte e difficili. Impiegando materiali presi dalla cultura dei consumi e dai mass media, come riviste, confezioni alimentari e carta di giornale, l'artista delinea un paesaggio complesso e interconnesso. Sotto diversi aspetti questo approccio può essere messo in relazione con le strategie artistiche della Pop Art, specialmente nelle sue articolazioni non occidentali, recentemente indagate in mostre come *International Pop Art* (2015) al Walker Arts Centre di Minneapolis e *The World Goes Pop* (2015) alla Tate Modern di Londra. Questi progetti hanno sfidato l'accezione canonica del Pop come fenomeno eminentemente angloamericano, indagandone l'interazione con un buon numero di movimenti internazionali come Tropicália in Brasile, la Sots-Art sovietica e il Nouveau réalisme in Francia. Come ha scritto la curatrice Flavia Frigeri nel catalogo che accompagna la mostra della Tate:

Nettamente e criticamente lontani dall'eredità culturale americana, gli artisti del Pop globale erano poco interessati alle imprese di Andy Warhol o dei suoi compagni: praticavano l'arte Pop come mezzo per riflettere sugli avvenimenti di attualità e per dare voce alle proprie convinzioni sociali e politiche, di cui l'America era spesso un bersaglio. Storia, politica e cambiamenti sociali erano il pane quotidiano del Pop globale e, se il linguaggio visivo - colori sgargianti e immagini forti - mostrava qualche affinità con la Pop Art "ufficiale", i suoi soggetti decisamente se ne distaccavano.²

Il Pop internazionale era permeabile e fu accolto da una schiera di artisti diversi che, ciascuno a suo modo, mettevano in discussione strutture ideologiche e sociali a livello locale, nazionale e internazionale. È in questo contesto di uno stile Pop internazionale che il presente saggio analizza l'opera di Michael Rakowitz, cercando di arrivare a una comprensione più approfondita delle sue idee sulla scorta di un confronto con il lavoro di alcuni artisti attivi nella fase culminante del movimento, gli anni sessanta del Novecento.

In tutte le sue manifestazioni globali, il Pop è stato una risposta alla rapidissima diffusione dei mezzi visivi che ha travolto la cultura di quel decennio. A partire dagli anni venti, gli artisti avevano cominciato a cogliere le potenzialità intrinseche dei nuovi sistemi di comunicazione, come la televisione e la pubblicità; ma è solo negli anni sessanta che hanno saputo combinare queste modalità con l'estetica sfacciata della produzione di massa, con l'obiettivo di scardinare i sistemi dei valori borghesi e sfruttare il linguaggio del consumismo per fini politici. Strettamente connessa all'adozione dei prodotti quotidiani da parte degli artisti era l'indagine critica delle credenze e convinzioni che inquadravano la cultura materiale. Come ha osservato Jessica Morgan in *Political*

Pop: An Introduction, “La Pop art, lo sappiamo, fu una reazione inevitabile al flusso continuo e alla diffusione delle immagini dei prodotti (quanto dei prodotti stessi). Quelle immagini venivano create non più partendo dalla realtà ma da icone precodificate dai media.”³

Gli artisti pop hanno attinto a un mondo associativo già integrato nei codici e nelle immagini dei mass media. I ritratti serigrafati prodotti da Warhol di star del cinema, personaggi socialmente in vista e figure culturali provenivano da fotografie che circolavano nei media e si fondavano sul riconoscimento a priori degli individui come icone. Al contrario, l'artista spagnola Eulàlia Grau creava i suoi fotomontaggi proprio per criticare la collusione dei media con lo status quo politico ed economico, al servizio degli interessi di una società ingiusta e patriarcale.

Come Grau, Rakowitz evoca figure della cultura popolare e le traspone in improbabili nuovi contesti per fare luce su una serie di questioni socio-politiche. Queste fonti pre-codificate fanno la loro comparsa nei disegni narrativi che quasi sempre accompagnano le sue installazioni. L'epico progetto *The invisible enemy should not exist* (Il nemico invisibile non dovrebbe esistere, 2007-in corso), per esempio, presenta un disegno del Dr. Donny George Youkhanna, direttore del Museo nazionale iracheno: un altro disegno, parte dell'installazione *White man got no dreaming* (L'uomo bianco non ha sogni, 2008), raffigura l'artista sovietico Vladimir Tatlin. Rakowitz traccia l'immagine di Youkhanna su una nota fotografia di Ringo Starr, il batterista dei Beatles, protagonisti di un altro lavoro del 2010 intitolato *The Breakup* (La rottura), mentre Tatlin appare come un pugile che combatte contro un clown del circo. L'artista fornisce un commento scritto a mano sotto ogni disegno: veniamo così a sapere che Youkhanna suonava la batteria in una band chiamata 99%, e che Tatlin era stato un pugile in un circo. Ciò che si percepisce guardando queste opere è la loro singolare associazione con immagini sedimentate nel nostro subconscio. Anche se la figura di Tatlin non sembra derivare da una fotografia, il suo aspetto risveglia una serie di rappresentazioni di pugili famosi nella nostra psiche, come l'afroamericano Muhammad Ali, che è il soggetto di una stampa serigrafica di Andy Warhol del 1978, o Jake LaMotta, il peso medio americano immortalato da Martin Scorsese nel film del 1980 *Toro scatenato*. Questa reinterpretazione trasforma persone reali in figure quasi immaginarie che vanno oltre una specifica lettura spazio-temporale.

I dettagliati disegni narrativi di Rakowitz, che ricordano da vicino il linguaggio dei fumetti (un medium pittorico adottato dal Pop), hanno la funzione di esprimere intuizioni e prospettive personali e umane su situazioni - come le guerre e i conflitti - che nei media vengono normalmente spersonalizzate. Rakowitz onora i personaggi che raffigura e racconta le loro storie, e questo influenza la nostra interpretazione delle circostanze della loro lotta e, più in generale, suggerisce che la vera comprensione non si raggiunge soltanto attraverso i fatti. I disegni di *White man got no dreaming*, ad esempio, mettono al centro le persone che hanno collaborato con Rakowitz nel distretto aborigeno di Sydney noto come "The Block", così come altri gruppi indigeni che si sono battuti per il loro diritto alla terra. La colonna sonora dell'installazione *The invisible enemy should not exist* è costituita dalla celeberrima hit degli anni settanta *Smoke on the Water*: un riferimento diretto al fatto che la band di Youkhanna eseguiva brani dei Deep Purple. In questo modo l'artista ha intessuto nell'opera la presenza simbolica di Youkhanna (com'è ora e com'era) a custodia degli antichi reperti che sono al centro del progetto.

Il Pop nacque in un clima sociopolitico di instabilità globale, segnato dai movimenti per i diritti civili, dalle lotte anticoloniali, dalle ricadute della guerra del Vietnam, dall'ascesa delle dittature, dalla guerra fredda e dalla corsa alla conquista dello spazio. Fenomeno sintomatico di questa nuova

situazione, il Pop era eterogeneo e sfaccettato, scaturito da condizioni molto specifiche plasmate da realtà locali non meno che da contesti nazionali e internazionali complessi. In *Pop Art and Vernacular Cultures*, lo storico dell'arte Kobena Mercer suggerisce che il movimento seppe generare uno spazio e una piattaforma per ospitare le voci dissidenti:

Analizzando il vernacolo come uno spazio intricato in cui visioni popolari e "ufficiali" del mondo si scontrano continuamente in schemi variabili di autorità e sovversione, queste visioni critiche dimostrano come le strategie della Pop Art abbiano "permesso" a punti di vista dissonanti di acquisire visibilità in conseguenza del decentramento e della frammentazione del consenso monoculturale degli anni sessanta.⁴

Possiamo collocare la pratica artistica di Rakowitz all'interno di questa tradizione. Nello stesso tempo il Pop globale propugnava l'espressione popolare e rifiutava il potere ideologico occidentale, come si può vedere nell'opera del brasiliano Marcello Nitsche *I Want You* (Ti voglio, 1966). Nitsche si appropriò dello slogan della campagna di arruolamento dell'esercito statunitense, apparso nel famosissimo poster dello Zio Sam nel 1917, con l'inconfondibile indice puntato; l'immagine era stata già adottata in maniera ambivalente, nello stesso decennio, dall'artista Pop statunitense Roy Lichtenstein. Nell'opera di Nitsche, l'aggiunta di una goccia di sangue fatta di tela imbottita e dipinta altera il significato originale dell'immagine, trasformandola nell'accusa contro l'imperialismo culturale e politico che gli Stati Uniti esercitavano in Brasile.

Questa appropriazione e rimessa in circolazione dell'iconografia della Pop Art diventò una prassi comune per molti artisti internazionali, come i "Sots" russi Komar e Melamid. La loro serie *Post Art* (Dopo l'arte) del 1973-1974 era formata da copie rovinate e invecchiate di opere emblematiche dell'arte Pop, tra cui le 32 *Campbell's Soup Cans* (32 lattine di zuppa Campbell, 1962) e la bandiera americana di Andy Warhol. Se da un punto di vista formale l'opera incarna l'ideologia sovietica del fallimento del capitalismo occidentale, allo stesso tempo dimostra l'approccio "non conformista" dei due artisti nei confronti di quella che nell'URSS di allora era l'idea ortodossa che l'arte dovesse presentare una visione edificante della vita sovietica. Gli artisti hanno reagito all'iconografia del Pop da prospettive diverse, come risulta chiaro nel citato progetto di Rakowitz *The Breakup*. L'opera riunisce vari materiali - riviste, fotografie, interviste radiofoniche, filmati e testi - per illustrare i tumultuosi anni sessanta accostando la formazione, il successo e lo scioglimento dei Beatles (il gruppo preferito di Rakowitz) ai conflitti e alle alleanze che parallelamente si succedevano in Medio Oriente. Tra gli avvenimenti illustrati vi sono la breve unione tra la Siria e l'Egitto (durata dal 1958 al 1961), la guerra dei sei giorni (1967) e l'invasione della Giordania da parte della Siria (1970). Rakowitz ha dichiarato:

Attraverso una serie di narrazioni a cascata racconto l'ascesa e la caduta dei Beatles, individuando il momento esatto in cui l'alienazione e l'isolamento cedettero il passo al tracollo, tra raduni, lusinghe, prove e conflitti. Naturalmente c'erano delle risonanze allegoriche tra quel crollo e il fallimento dei negoziati politici in Israele, in Palestina e in un Medio Oriente che un tempo sognava di unirsi sotto il vessillo pan-arabico.⁵

In questo progetto dalle molte sfaccettature si trovano riferimenti diretti a due artisti Pop britannici: *The White Album*, ideato da Richard Hamilton, compare in un film che fa parte dell'opera, mentre la rielaborazione della copertina di *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, che fu realizzata da Peter Blake con Jann Haworth, è presentata nello stesso film e anche tra gli oggetti in mostra. Rakowitz

enfatisza la presenza della folla nel collage di Blake aggiungendo altre immagini ritagliate - di politici, personaggi dello spettacolo, manifestanti e soldati - per tessere e costruire una narrazione intorno al Medio Oriente. Tra questi "intrusi" si riconoscono il presidente Gamal Abdel Nasser (che compare anche, accanto alla band, in un'altra opera). Yasser Arafat, Anwar al-Sadat, il re Faisal dell'Arabia Saudita, lo statista russo Aleksej Kosygin, un prigioniero di guerra egiziano e la rockstar francese Johnny Halliday, che verso la fine degli anni sessanta fece una tournée in Medio Oriente. Il dramma dei Beatles, incapaci di trovare un accordo, è accostato al più ampio contesto geografico dell'instabilità politica mediorientale per mezzo di quello che avrebbe dovuto essere il concerto "del ritorno" del gruppo, da tenersi in Tunisia o in Libia. Si potrebbe anche suggerire, nello stesso spirito di *I Want You* di Nitsche, che vi sia un'ulteriore analogia tra la "British invasion" - espressione coniata per designare un fenomeno culturale che si manifestò alla metà degli anni sessanta, quando i gruppi rock inglesi, in particolare i Beatles, scalarono le classifiche di tutto il mondo - e l'eredità coloniale inglese in Medio Oriente.

Un precedente per questo accostamento di icone e personaggi politici è costituito dalla manifestazione/performance *Mao-Hope March* (La marcia Mao-Hope) organizzata a New York nel 1966 dall'artista americano-svedese Öyvind Fahlström. Un gruppo di persone marciò portando cartelli con un'immagine dell'attore americano Bob Hope e una di Mao Tse-tung, presidente del partito comunista cinese, e domandando ai passanti "Sei felice?" Le risposte, che venivano registrate, rivelano gli interessi culturali e le preoccupazioni politiche generali dell'epoca. La performance può essere vista come un commento all'accecante seduzione pop, che cominciava a dominare il mondo dell'arte, e allo stesso tempo come un tentativo di richiamare l'attenzione delle persone sul modo in cui, nei media, le immagini dei leader politici e delle star del cinema e della TV erano diventate intercambiabili.

Lavorando a New York nello stesso periodo dei venerati artisti Pop, Fahlström adottò il loro linguaggio, ma con un approccio critico finalizzato a indagare tematiche economiche, politiche e sociali e per esplorare i significati e i codici stabiliti dall'Occidente (e in particolare dagli Stati Uniti) che circolavano in tutto il mondo. In un modo non diverso da Rakowitz, più che elaborare uno stile distintivo Fahlström operava con tecniche e materiali diversi ed eclettici, che andavano dalla poesia al teatro, dal disegno alla pittura, dal cinema all'happening, dalla grafica all'installazione. Insomma, la sua pratica si pone ai margini del Pop. L'artista americano Mike Kelley ha scritto in *Myth Science* (Scienza del mito): "Nelle vicende della Pop Art, Fahlström era considerato un interprete minore. Perché faceva entrare la 'politica' nelle sue opere, perché si interessava di tematiche narrative, perché le sue opere erano compositivamente affollate".⁶

Avendo trascorso i primi dieci anni di vita in Brasile e vissuto in Svezia prima di stabilirsi a New York, Fahlström era consapevole e aveva sviluppato un atteggiamento molto critico nei confronti del divario fra la retorica statunitense propagata dai mass media e le reali esperienze della gente, per esempio in Brasile durante il colpo di stato del 1964, sostenuto militarmente dagli americani. Una dissonanza simile riecheggia nel lavoro di Rakowitz, i cui nonni avevano dovuto lasciare l'Iraq ed erano approdati a Long Island nel 1947. Nonostante sia nato e cresciuto negli Stati Uniti, l'Iraq e il suo retaggio ebreo arabo sono al centro della vita culturale di Rakowitz attraverso i ricordi, le storte e la cucina della sua famiglia.

Rakowitz parla spesso dello scollamento fra le immagini dell'Iraq diffuse dai media statunitensi e la sua personale conoscenza del paese, portando come esempio la copertura via satellite della guerra

del Golfo, guidata dagli Stati Uniti nel 1991 (nome in codice *Desert Storm*). Grazie alle nuove tecnologie, per la prima volta il pubblico televisivo poté assistere in diretta al lancio dei missili attraverso il segnale satellitare fornito dai militari, molto simile alla grafica di un videogioco. Ciò che nei filmati manca però è il punto di vista del popolo iracheno che cercava di sopravvivere al conflitto. Le immagini, trasmesse dalla CNN, sono state diffuse in tutto il mondo e sono diventate una struttura di riferimento che ha precluso la possibilità di una comprensione più profonda di un paese e del suo popolo. L'Iraq si è così ridotto, nella percezione comune, ai due cliché della guerra e del petrolio.

Rispondendo in modo radicale e critico a questa mortale astrazione, Rakowitz ha realizzato diverse opere, tra cui *The invisible enemy should not exist*, un progetto sfaccettato e in costante evoluzione formato dalle ricostruzioni dei manufatti archeologici saccheggiati dal Museo nazionale iracheno di Bagdad dopo l'invasione statunitense del 2003, delle sale del Palazzo Nord-Ovest di Nimrud e del Lamassu della Porta di Nergal a Ninive, questi ultimi distrutti dall'ISIS nel 2016. Il Lamassu ricostruito da Rakowitz, toro alato dalla testa umana, si trova attualmente in cima al quarto plinto di Trafalgar Square. Queste opere formano una narrazione che illustra tutti gli incidenti che hanno colpito gli oggetti: dai danni di guerra all'iconoclastia, dalla sparizione dovuta al "prelievi" degli archeologi nell'Ottocento al saccheggio che ha seguito i recenti eventi bellici. Rakowitz e un team di oltre trenta collaboratori hanno ri-costruito gli oggetti con materiali quotidiani collegati alla diaspora araba del nostro tempo: "frammenti di visibilità culturale chiamati a rendere visibili cose che sono, per ora e a tutti gli effetti, invisibili".⁷ Questi residui di quotidianità includono confezioni di alimenti, fogli di giornali arabi (che circolano solo negli Stati Uniti), pubblicità di tassisti siriani. La curatrice Chus Martínez ha chiamato questi rivestimenti "la pelle degli oggetti".⁸

I manufatti ricostruiti diventano coloratissimi palinsesti tatuati che vibrano dell'energia dei loro rivestimenti, manifestando e colmando la lacuna tra lo sdegno internazionale per gli oggetti perduti e il silenzio globale sulle vite perdute degli iracheni. La narrazione che ne deriva, creata attraverso l'atto di recupero (ricerca, collaborazione e rifacimento) degli oggetti, punta verso una più ampia comprensione dell'Iraq. I manufatti di Rakowitz sono come dei surrogati, dei sostituti che rappresentano il popolo, la cultura e la terra irachena, mentre i barattoli di sciroppo di datteri iracheni usati per creare il Lamassu alludono al disastro economico ed ecologico seguito al conflitto. Un tempo onnipresente nel paesaggio dell'Iraq, la palma da datteri ha subito un drastico declino, che è registrato nell'opera, dovuto ai bombardamenti e all'inquinamento del suolo provocato dalla guerra. Il dattero simboleggia anche - attraverso la sua produzione in Iraq e il trasporto negli Stati Uniti - il viaggio intrapreso sia dai profughi sia dai beni di contrabbando. Lo sciroppo è prodotto in Iraq ma la sua origine è mascherata; è trasportato illegalmente in Libano, dove viene inscatolato, e poi prosegue il viaggio verso i Paesi Bassi per essere etichettato e spedito legalmente negli Stati Uniti. *The invisible enemy should not exist* può essere visto come una forma di protesta che invita a una maggiore comprensione delle conseguenze della guerra. È un progetto che non potrà essere completato durante la vita di Rakowitz, ma la perseveranza dell'artista nella ricerca, collaborazione e ricostruzione dei manufatti perduti garantirà che le storie nascoste e non raccontate nel ritratto della politica mediorientale propinato dai media occidentali vengano documentate e rappresentate.

Riferendosi alla circolazione globale delle merci e all'idea di una cultura della quotidianità degli artisti pop, il teorico ed esponente dell'Independent Group britannico John McHale aveva scritto nel suo saggio *The Plastic Pantheon*: "I cibi confezionati sono veicoli di cambiamento culturale

altrettanto importanti della 'cultura' confezionata in un libro o in un'opera teatrale"⁹. Come molti artisti pop, Rakowitz si è formato inizialmente nell'ambito del design. Ha persino ammesso di avere nascosto un barattolo di zuppa Campbell's tra quelli di sciroppo di datteri iracheno che compongono il Lamassu sul quarto plinto. In ogni caso, l'inclusione di questi materiali, operando ancora nell'ambito della Pop Art come descritto da McHale, allo stesso tempo articola e sovverte la tanto pervasiva cultura dei consumi occidentale e il suo linguaggio. Introducendo oggetti effimeri e quotidiani di comunità emarginate o invisibili, Rakowitz proclama la loro presenza in situazioni che richiedono con urgenza attenzione e soluzioni.

¹ *Take Care of the world*: è il titolo del manifesto artistico di Öyvind Fahlström ristampato in S. Gablik e J. Russell (a cura di), *Pop Art Redefined*, Thames and Hudson, London 1969, p. 68.

² F. Frigeri, *The World of Pop (1966)*, in *The World Goes Pop*, a cura di F. Frigeri e J. Morgan, Tate Publishing, Londra 2015, p. 43.

³ J. Morgan, *Political Pop: An Introduction*, in *The World Goes Pop*, cit., p. 15.

⁴ K. Mercer, *Pop Art And Vernacular Cultures*, Iniva, Londra e The MIT Press, Cambridge (MA), 2007, p. 10.

⁵ M. Rakowitz, *The Breakup*, 2010, <http://www.michaelrakowitz.com/the-breakup> (ultimo accesso 6 marzo 2019).

⁶ M. Kelley, *Myth Science*, 1995, <http://www.fahlstrom.com/on-fahlstrom/myth-science-mike-kelley-1995> (ultimo accesso 27 febbraio 2019).

⁷ M. Rakowitz e C. Martínez, *Art Basel Conversations: Premiere – Michael Rakowitz*, 25 giugno 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=WNJA3jhsbME> (ultimo accesso 27 febbraio 2019).

⁸ Ibid.

⁹ *Pop Art Redefined*, cit., p. 47.