

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. 82-87.

Una storia in particelle

Nora Razian

Il ruggito dei bulldozer sovrasta il debole gemito degli edifici di pietra polverizzati dalla dinamite. Come un uomo colpito da un proiettile alla schiena, il palazzo si piega su se stesso prima di schiantarsi al suolo in un rombo circondato dal vuoto. Il drone del silenzio. La polvere si alza a coprire volti e mani. Il bulldozer accumula i detriti, e inizia il lamento delle cose che muoiono.¹

Nella primavera del 1972, alcune cariche di esplosivo posizionate con cura abbatterono i primi fabbricati del vasto complesso residenziale Pruitt-Igoe, progettato dall'architetto Minoru Yamasaki; nel 1976, la demolizione di tutti i trentatré edifici dell'area era stata portata a termine. Nato nel 1954 come progetto iconico che incarnava la speranza di uno stile di vita democratico in un ambiente pieno di luce e di verde, alla fine degli anni sessanta il complesso versava in uno stato di totale abbandono, reso inabitabile dalla sua stessa architettura inserita nel più ampio contesto socio-politico della città di St. Louis, Missouri. La sua demolizione - una delle prime dell'architettura modernista² - fu trasmessa dalle televisioni di tutto il mondo e finì per simboleggiare "il giorno in cui l'architettura moderna morì"³. I cumuli di macerie vennero utilizzati per costruire le fondamenta di abitazioni di lusso nella zona di Ladue, all'epoca una delle più ricche del paese.

Nell'autunno del 2001, la morte violenta di un altro progetto di Yamasaki sarebbe divenuta uno dei più grandi eventi mediatici del nuovo millennio. L'11 settembre 2001 due aerei passeggeri si schiantarono contro le torri gemelle del World Trade Center di New York, riempiendo polmoni, strade, alberi e vetrine di una spessa polvere bianca. Nel corso del tempo questa polvere ha viaggiato verso oriente per migliaia di chilometri, mescolandosi con i detriti dei Buddha distrutti, con i frantumi del Lamassu, con i resti di bersagli colpiti dai droni in luoghi senza nome.

I riverberi spazio-temporali di questi momenti interconnessi della storia - la demolizione di Pruitt-Igoe e il crollo delle Torri Gemelle - diventeranno un asse portante della pratica di Michael Rakowitz. Il primo si materializzerà nell'opera *Dull Roar* (Boato sordo, 2005), un monumento gonfiabile allo sfortunato progetto, che segna il confine tra il crollo dello stato sociale del dopoguerra e l'avvento delle aggressive politiche neoliberali in tutto il mondo. Il secondo, *The invisible enemy should not exist* (Il nemico invisibile non dovrebbe esistere, 2007-in corso), nell'annuncio di una nuova era - apparentemente senza fine - di guerra unilaterale, sanzioni, droni e distruzione. Estrae la polvere e i detriti generati dal crollo delle grandi narrazioni, Rakowitz fa un lavoro di restituzione, riconfigurazione e riconciliazione che produce nuove forme di impegno per dare visibilità alle storie di violenza e oppressione.

The invisible enemy should not exist è un progetto di ricostruzione continua, che conta oggi quasi 900 oggetti perduti, distrutti o trafugati dal Museo nazionale iracheno a Bagdad e da altri siti

archeologici a partire dal 2003. Usando il materiale di riferimento del database Lost Treasures of Iraq dell'Istituto di studi orientali dell'Università di Chicago (che cataloga oltre 7000 oggetti) insieme alle informazioni pubblicate sul sito web dell'Interpol, ogni manufatto viene accuratamente costruito in scala 1:1 impiegando ciò che resta di confezioni usate di prodotti - come il formaggio spalmabile Puck o il tè Swan - che circolano nella comunità araba negli Stati Uniti, mescolando tracce di vita e forme di morte. Si tratta di cibi prodotti localmente che, pur non essendo quasi mai all'altezza dell'originale, imitano alimenti iracheni, siriani o libanesi per i consumatori arabi della diaspora che hanno nostalgia dei sapori di casa. La loro stessa esistenza testimonia non solo la presenza di comunità arabe negli Stati Uniti e altrove, ma anche l'esistenza di un'economia dell'esilio e il desiderio dell'originale - che si tratti di una casa o di un piatto di *labneh* fresco. Resuscitando manufatti scomparsi attraverso gli scarti di chi vive un'esistenza diasporica, la "pelle" stessa di questi oggetti testimonia l'impossibilità di un ritorno storico e culturale.

Le biografie degli oggetti, che si tratti di una confezione di Puck Cheese o dei preziosi reperti conservati nelle vetrine dell'Istituto Orientale, valicano i limiti temporali e geografici di una singola vita umana: toccati da molte mani, vivono e vivranno le transizioni di molti imperi. Le materie plastiche hanno un tempo di dimezzamento così lungo che molto probabilmente sopravvivranno all'umanità. Si tratta di testimonianze materiali che provengono dal presente e che permetteranno - attraverso gli stessi processi di indagine cui sottoponiamo gli artefatti museologici - a una specie futura di ripercorrere le tracce e dedurre i fatti della nostra esistenza. Perché in ogni fase della lunga vita di questi manufatti - dalla loro creazione al loro recupero e alla eventuale musealizzazione - siamo in grado di leggere le impronte di una molteplicità di esistenze, di una miriade di forze ideologiche e di vasti flussi migratori che testimoniano il passato su una scala più grande di quella di qualsiasi popolo o individuo.

Corredati di tropi museologici, come le etichette identificative con informazioni sulla loro provenienza, gli oggetti di *The invisible enemy should not exist* sono esposti come manufatti contemporanei che aiutano a far luce sulla guerra tuttora in corso in Iraq. Allo stesso tempo, rappresentano dei sostituti di esseri umani scomparsi o morti e creano una "congregazione di corpi, voci e testimonianze"⁴ che, nelle intenzioni dell'artista, dovrebbe rendere percettibile la molteplicità delle vite orbitanti intorno a essi e, allo stesso tempo, rivelare quelle "cornici interpretative", come le ha definite Judith Butler, che condizionano le nostre risposte affettive alla morte, ossia il modo in cui le strutture di potere stabiliscono chi è degno di essere pianto e chi no.⁵ In *Frames of War*, Butler sostiene che per assicurarsi il tacito consenso alla guerra, le potenze dominanti devono disumanizzare il nemico, facendo della sua morte un evento indegno dell'afflizione collettiva. Perché una vita è degna di essere commemorata solo quando ci identifichiamo in essa, quando comprendiamo l'intreccio di quella vita con la nostra. Rendere il nemico invisibile, inconoscibile, è il vero fondamento della guerra. Portando queste vite allo scoperto, rendendo il "nemico" visibile, Rakowitz vuole offrire un nuovo punto di vista nel dibattito sulla guerra in Iraq e più in generale sulla violenza imperialista degli Stati Uniti.

Oltre a testimoniare la devastazione causata dalla guerra, gli oggetti di Rakowitz rimandano a una lunga storia di saccheggi, direttamente collegata ai musei europei e statunitensi; a un inestinguibile desiderio di possesso che si manifesta nella sfilza di progetti recenti per la realizzazione di riproduzioni in 3D di siti inaccessibili e oggetti perduti, per lo più provenienti dalla Siria e dall'Iraq. Il lavoro dell'artista si immerge in profondità nel disordine e nella complessità della restituzione e nel desiderio che guida la ricostruzione del patrimonio materiale: ai suoi occhi, solo un inutile

tentativo di ricostruire la storia. Ciò che è in gioco nella dialettica fra le nitide riproduzioni digitali in 3D dei perduti artefatti iracheni e le copie "tattili" di Rakowitz non è un ritorno alla dimensione umana in contrapposizione alla macchina, ma la volontà di fare emergere la "biografia" dell'oggetto. L'artista ci ricorda che non è soltanto la forma visiva dell'oggetto ad essere andata perduta, ma anche tutte le informazioni racchiuse nella sua materialità; e che quando perdiamo questi oggetti non perdiamo solo cose, ma anche la biografia di tutti coloro che in qualche modo sono entrati in contatto con essi. L'opera di Rakowitz non deve quindi essere intesa come una ri-umanizzazione del digitale, ma come una ri-materializzazione dell'oggetto: il riconoscimento che è proprio attraverso la sua materialità che l'oggetto può diventare testimone degli eccessi della guerra, non della violenza spettacolare che toglie la vita alle persone, una o tante che siano, ma del trauma lento e infinito nella vita quotidiana di chi è toccato dall'onda d'urto del conflitto, che si allarga sempre di più.

Un elemento chiave del lavoro di Rakowitz è la sua capacità di valicare i confini del mondo dell'arte. Le forme e le situazioni che produce non solo fanno riferimento a spazi o storie particolari, ma operano attivamente per avere un impatto su questi spazi e sui loro attori. Tutto ciò è particolarmente evidente nel progetto *Spoils* (Spoglie, 2011), in cui si cristallizzano le implicazioni con il reale presenti nella pratica multiforme di questo artista. Si tratta di un progetto apparentemente semplice, quasi ironico, che tuttavia ha avuto conseguenze inaspettate.

Commissionato da Creative Time, *Spoils* faceva parte di un'iniziativa più ampia che metteva in contatto artisti e ristoranti newyorkesi di alto livello perché collaborassero a un'esperienza culinaria. Per l'occasione, Rakowitz e lo chef Kevin Lasko del Park Avenue Autumn Restaurant hanno creato un piatto a base di carne di cervo, sciroppo di dattero iracheno e tahina (*debes wa'rashi*) da servire su stoviglie saccheggiate dai palazzi di Saddam Hussein, compresi alcuni preziosi pezzi Wedgwood che, a loro volta, erano stati trafugati dalla residenza del re Faysal II ibn Ghazi dopo la sua esecuzione nel 1958. Rakowitz aveva acquistato i piatti su eBay da un soldato in servizio nella prima brigata della quarta divisione di fanteria (la stessa che aveva catturato Saddam) e da un rifugiato iracheno che viveva negli Stati Uniti. Esportati dall'Iraq tramite la normale posta militare, non sono mai stati segnalati come oggetti potenzialmente sensibili.

Poco prima del completamento del progetto, il Dipartimento di Stato americano e la missione irachena presso le Nazioni Unite hanno inviato al ristorante un ammonimento che li invitava a "cessare e desistere dall'uso dei piatti, in quanto si trattava di manufatti nazionali iracheni acquisiti illegalmente. Le stoviglie sono state così sommariamente sequestrate e portate alle Nazioni Unite, e poi "restituite" agli iracheni alla presenza di Rakowitz, che ha documentato l'avvenimento. I piatti sarebbero stati esposti nei palazzi di Saddam, destinati a essere trasformati in musei. Inseriti nel sistema di valore dell'arte grazie all'intervento culinario di Rakowitz e alla copertura mediatica che ne era seguita, i piatti sono stati così "scoperti" e reclamati in patria come artefatti culturali appartenenti alla nazione.

Vero e proprio intervento sulla cultura materiale della guerra, *Spoils* ha fatto emergere la rete di individui che ruotano intorno agli oggetti a rischio: il soldato che cerca di ricavare denaro dal bottino, lo stato iracheno che tenta di preservarne il valore storico, l'artista che vuole creare una performance quasi animistica di questi oggetti. Il proposito di Rakowitz era che quei piatti si trasformassero in "agenti affettivi" per chi consumava la pietanza che contenevano, con l'obiettivo

di indurre queste persone ad affrontare una vicinanza alla guerra che non poteva più essere ignorata o negata.

Gli oggetti materiali che Rakowitz produce, acquista, ricicla e modella non sono rappresentazioni simboliche di verità che risiedono altrove ma costituiscono un “fatto” materico, il vero nocciolo della questione: che si tratti di edifici, fregi in gesso o statue votive di pietra. L'artista rivendica così la radicalità di una pratica estetica formale che, attraverso materiali accuratamente selezionati, può suscitare rivendicazioni che si contrappongono a una storiografia della cancellazione sancita dallo stato. La sua strategia non è quella di isolare il materiale dal concetto, la figura dalla forma, il soggetto dall'oggetto, ma piuttosto di demolire questa logica binaria arrivando a una fusione dei suoi elementi. Nel corso del processo questi lavori creano collettività, formano e modellano relazioni inattese e stabiliscono connessioni che permettono, letteralmente, di dare forma a narrazioni nascoste

¹ E. Khoury, *The Bulldozers of Memory and the Ruins of the Future*, in “Al-Mulhaq”, supplemento culturale settimanale del quotidiano “An-Nahar”, aprile 1992. Citato in K. Saghiyeh, *1990s Beirut: Al-Mulhaq, Memory, and the Defeat*, in “E-flux Journal”, n. 97, febbraio 2019, <https://www.e-flux.com/journal/97/250527/1990s-beirut-al-mulhaq-memory-and-the-defeat/> (ultimo accesso 4 marzo 2019).

² Prospero, *Why the Pruitt-Igoe housing project failed*, in “The Economist”, 15 ottobre 2011, <https://www.economist.com/prospero/2011/10/15/why-the-pruitt-igoe-housing-project-failed> (ultimo accesso 4 marzo 2019).

³ Ibid.

⁴ Z. Cahill, *Michael Rakowitz*, in “Artforum”, New York, 18 agosto 2015, <https://www.artforum.com/interviews/michaelrakowitz-speaks-about-his-work-for-the-istanbul-biennial-54249> (ultimo accesso 4 marzo 2019).

⁵ J. Butler, “Precariousness and Grievability”, in *Versobooks Blog*, Londra, 16 novembre 2015, <https://www.versobooks.com/blogs/2339-judith-butler-precarioussness-and-grievability-when-is-life-grievable> (ultimo accesso 4 marzo 2019).