

L'incognita dell'Altro

Forme dell'alterità nell'arte contemporanea

All'interno della nostra dimensione esistenziale spesso si nasconde l'incapacità di avvertire l'Altro, diverso da sé, di mantenerlo nella sua alterità. L'Altro lo si ignora, lo si nega, lo si riduce all'identico perché attende all'essenza stessa della realtà conoscibile e uniforme.

Ciononostante è possibile una relazione impreveduta con l'altro, l'avventura etica della relazione con l'impensato. Bisogna sottrarsi al mondo piatto della coscienza abituata e addormentata, al dominio di forme di conoscenza standardizzate, legate ad una visione criptica della natura umana.

Trascendere il già conosciuto, il "saputo", significa fondare una "trascendenza rigeneratrice" senza ritorno al punto di partenza. L'esperire dell'uomo diventa territorio di redenzione soltanto se, nella sua lotta con l'identico, incontra un evento che impedisca al suo orizzonte esperienziale di ricadere su quella esistenza ossificata nelle segnature dei repertori e dei registri del quotidiano. Per cogliere questo evento, che fornisce all'uomo una modificazione reale di se stesso, è necessario soggiogare la sovranità dell'io, un io quasi sempre "dogmatico".

La fine della sovranità dell'io, della piena conoscenza di se stessi, permette l'assunzione accidentale dell'esistere in modo tale che può accadere qualcosa senza disporre di nulla "a priori", senza che sia possibile avere delle garanzie conoscitive: il suo modo di presentarsi attesta che si è in relazione con una presenza assolutamente "altra", presenza che ha in sé l'alterità non come una determinazione provvisoria, ma come caratteristica immanente.

L'epifania dell'Altro rompe le aspettative e introduce, mediante l'irruzione della sua presenza alternativa, uno stato di comunicazione con il mistero, con l'incognita di un altro io, con ciò che, all'interno di un mondo dove tutto è presente, può non essere presente.

Ripristinando l'Altro l'arte contemporanea scardina la vita "sicura di sé", perfettamente sussunta negli schemi di una ragione che mira a costituire le certezze di un ordine estetico-sociale, firmatario di copie insignificanti, di esseri inerti legittimati dalla serialità dei loro atteggiamenti, dei loro tratti, persino dei loro rapporti. L'artista squarcia l'inerzia dello sguardo monolitico, dello sguardo che si pone nella condizione di rigida indifferenza e passività nei confronti dell'estraneo, del doppio, di una figura "fraterna" nata non nell'uomo, ma al suo fianco e contemporaneamente, in una dualità senza ritorno. Importa la visione di una sfera di esistenza entro la quale agiscono norme di variazione, associazione e metamorfosi, peculiari della simbiosi tra identità e dissomiglianza.

Con la serie Ladies and gentlemen Andy Warhol esibisce l'immagine di entità "altre" connaturate nello scenario multiforme della metropoli newyorkese: il volto di travestiti negri. In una società che non permette altro che un suo consumo, che chiede soltanto imitazione, rassicurazione e conforto, l'artista americano preleva e cataloga l'immagine ambulante della "femminilità ideale". La traveste da seducente motivo iconografico dell'alveo metropolitano.

Warhol, sempre attento ai puri valori di superficie, potenzia il fascino immediato e disarmato del tratto femminile attraverso un gioco di segni grafici e sovrapposizioni cromatiche. La seduzione percettiva delle larghe macchie di colore risponde all'ostentazione artificiosa dello charme femminile. L'alterità si ritrae nell'evidenza dell'effetto visivo. Tuttavia permane la sua incognita, giacché dietro il simulacro del travestito si cela una posizione non uniforme, il contenuto dell'identità sessuale maschile.

Nel ciclo fotografico "The Other Side", realizzato da Nan Goldin tra il 1973 e il 1992, la realtà del travestito

dissolve il conflitto tra i generi, si pone al di là dei poli antitetici del maschile e del femminile. *Picknick on the esplanade* 1973 mostra il momento felice di un convivio di donne e travestiti. Diversità e disagio tramontano nell'armonia di un cosmo umano in festa. Il "diverso" sembra ricevere il suo ruolo di interlocutore fraterno.

Nan Goldin, partita dall'evento stesso della sua relazione con l'altro, approda a un'esistenza pluralistica, un'esistenza intrisa di umori psicologici, di pulsioni interdette. Il suo lavoro "offre ospitalità" a un mondo sociale e privato, spesso segnato dall'emarginazione e dalla frustrazione, uno spazio esistenziale ai margini, stigmatizzato da sguardi indifferenti.

L'obiettivo fotografico frequenta gli spettacoli dei "drag queens", gli ambienti della prostituzione, violente esperienze di convivenza con gli uomini, storie di amici omosessuali, di compagni malati di AIDS.

A questo reportage affettivo sull'"autrui" non sono estranei i momenti di introspezione, di autorivelazione: personaggi chiusi in solitudine, immersi in atmosfere idilliche, vivono l'intensità del loro legame con se stessi. L'intimità degli interni a volte è arricchita dalla presenza dello specchio che, con la sua immagine speculare, registra la corporeità e la sensibilità del doppio, o costruisce un dialogo col proprio essere, come per la giovane donna asiatica in *Yogo and C putting on makeup, Second Tip, Bangkok* 1989.

Le immagini della Goldin non si riferiscono alla celebrazione del riscatto o dell'emancipazione, piuttosto sono legate alla percezione silenziosa di un'esistere che scorre nella contrazione di un presente irremovibile, nella dimensione osmotica della vita prosaica e quotidiana.

In *Man Ray* il rapporto con l'Altro equivale al rapporto con "un corpo in divenire", indefinito e non concluso. Le pratiche dell'artista investono il processo di mistificazione del corpo per coglierlo in quanto "quarta persona", libero da ogni proposito di somiglianza, fuori dalle orbite vuote della pura trascrizione del reale. Nella foto *Noire et blanche* la simbiosi tra il volto "erotico" della donna e la maschera di una divinità femminile africana, tiene aperto il contatto con l'alterità. L'incontro allontana la subordinazione del molteplice all'Uno: il "nero" mantiene la differenza dal "bianco", a cui si è opposto, custodendo la propria condizione di alterità.

La ricerca di *Man Ray* smentisce la "verità della cosa", la veridicità del mondo oggettivo. Le pose informali e i contrasti marcati delle *Femmes* decostruiscono l'aspetto familiare del corpo umano. Il corpo femminile anziché essere pensato platonicamente all'interno delle categorie di passività e di attività, è trasformato dall'incursione di elementi oggettuali, vanificato dalla luce, ovvero da ciò per mezzo di cui qualcosa è altro da noi. I nudi inquadrati su fondi monocromi, appaiono come sfregiati dalla luce, "solarizzati". Lo stato naturale della materia umana si astraie, la sua trasparenza origina immagini inattese la cui rivelazione seduce per condurci verso un'aura misteriosa.

Anche *Duane Michals* disconosce il luogo formale dell'equazione tra visibile e conoscibile. Le sue immagini non dicono mai solo quello che mostrano, ma nominano il non-luogo, il non-visto. *Michals* fissa i moti invisibili dell'anima nascosta dietro le configurazioni empiriche dell'esistenza. *The memory of your body* ci introduce nella memoria di un movimento interiore che fa sorgere a fianco del soggetto la figura d'un compagno avvilito o sorridente, un atteggiamento rimosso, un doppio a distanza. Questo ricordo dell'altro se stesso priva il soggetto della sua semplice identità, lo divide in figure gemelle. La nudità delle figure esprime la negazione dell'essere chiuso in sé, l'uscita dalla padronanza del proprio io inteso come individualità affermata.

Inoltre alla trascendenza dell'io è connessa la percezione labile di una presenza estranea. Il corpo nudo di *McBride* tradisce il soffio di una circolazione oscura che guida e gestisce le sue posture, il suo sguardo. Tutta l'opera di *Michals* sottende tale entità sconosciuta, un'entità senza volto, simile al giovane bendato con la mano destra protesa verso l'ignoto. Forse la forma dell'inaspettato, inconoscibile nei termini di qualsiasi analogia.

Per *Bill Viola* l'estraneo coincide con la visione distanziata e prolungata della nostra immagine riflessa. Il video

Migration svela, nella dilatazione del tempo, scandito da alcuni dong, il volto di un uomo. Ma il volto, riflesso inizialmente nello specchio d'acqua di un catino e in seguito nella "lente deformante" di una goccia, subisce un effetto di fluidità, di instabilità. I suoi tratti palesano le tracce della condizione transitoria dell'uomo, comunicano da una parte la "prossimità del sé", dall'altra la "distanza dell'io": il sé migra nel riflesso e, l'io si dissolve nel suono progressivo del tempo. L'altro diventa un se stesso in transito, in un "altrove".

Bill Viola indaga una soggettività che percepisce se stessa nel passaggio continuo dal corporeo al fluido, all'etereo. Pertanto il "tuffo" (The Reflecting Pool) nello spazio intermedio tra gli alberi e lo stagno di un bosco, tra acquatico e terrestre, testimonia l'indissolubile legame con le forze battesimali della natura. Gli eventi, percepibili unicamente attraverso i riflessi nella superficie ondulata dello stagno, sembrano fuori portata, quasi appartenessero a un mondo inafferrabile, sacrale.

Parimenti sullo stretto confine tra sospensione e rivelazione si muove il lavoro di Giulio Paolini. I frammenti bianchi dei calchi di gesso, nell'opera Ante Litteram trattengono l'enigma di un "prima", il senso di un tempo primordiale. Sono i resti di un passato mitico-sacrale, reliquie di un archetipo che dimora ancora nella sfera ignota dell'oracolo.

Mentre, Apoteosi di Omero scuote la certezza "assoluta" dell'io. Trentadue fotografie disposte su leggi, riproducono i ritratti di attori del cinema e del teatro, ripresi nella parte di un personaggio storico, quale il personaggio di Leonardo da Vinci interpretato da Philippe Leroy o l'immagine di Giacomo Balla che impersona Gesù Cristo. L'installazione rimanda a un quadro di Ingres, dall'omonimo titolo, dove compostamente erano stati disposti intorno alla figura di Omero i personaggi della Storia. In Paolini manca questa visione corale: l'identità dei personaggi non viene ribadita, rafforzata, ma frantumata. Gli interpreti "sono" quei personaggi storici. Il fruitore identifica o l'attore o il personaggio nell'incertezza di una individuazione sicura e certa, nella relatività dei suoi riferimenti abituali. Paolini tocca la differenza insormontabile tra essere e rappresentare, tra immagine del personaggio e radicamento del soggetto dell'interprete. Estende allo spettatore la celebrazione di una finzione impeccabile, mettendone in causa la sua stessa identità.

L'arte sente il bisogno di sconvolgere l'identità di ciascuno. Nei Self-portraits Urs Lüthi infrange i piani prestabiliti della soggettività. Essa stessa viene ad affermarsi come violazione del territorio organico dell'io. Lüthi si spoglia dei panni forzati della virilità e si consegna al femminile. Mascherato o travestito mette in scena una figura gracile e femminile, un essere umano ambivalente, doppio. Il suo cerimoniale concerne un repertorio di gesti e "fisionomie sensuali", di sguardi peccaminosi, un repertorio che trasforma il corpo da maschile in androgino. Quel che emerge dalla enfaticizzazione delle mimiche facciali è il volto di un corpo che chiede di essere "disindividuato", dispensato da ogni conoscenza di sé: "l'image est quelque peu abstraite et a, en fait pratiquement plus rien à voir avec moi-même. Je me traite comme je le ferais avec une personne inconnue. Et lorsque malgré tout, je choisis toujours ma propre personne, c'est parce que c'est avec elle que j'ai le plus de relations" (Lüthi, 1973). Sospeso ogni conflitto l'androgino esplora gli spazi psichici ed emozionali dell'animo umano.

In antitesi all'idea di un'esistenza statica e prefigurata, si potrebbe assumere il corpo di Lüthi quale "progetto di esistenza nomade", che di volta in volta si personifica mediante intarsi di atteggiamenti ambigui, di atmosfere rarefatte e paesaggi suggestivi, scambi di ruoli con presenze femminili. Un progetto sempre mosso da pulsioni fluttuanti, che lo portano verso una dimensione di perenne mutazione, all'incrocio di ebbrezze sentimentali e oscillazioni emotive.

Se Lüthi mostra l'ambivalenza di uno spazio esistenziale, Luigi Ontani mostra l'ambiguità di una figura che trova il proprio fondamento e la propria formazione in un altrove. L'artista non insegue il corpo quotidiano ma introduce il suo nel retaggio di un mondo iconografico-letterario. Cerca "un letto in un domicilio altrui".

L'immagine-corpo, archetipo ricorrente in tutta l'opera (foto, ceramiche, acquerelli) accetta lo scambio simulato con "l'anima" di mitologie classiche, di religiosità orientali. Questo corpo autistico garantisce un'anima "dalle mille braccia e dai mille volti". Dà vita a una galleria di presenze bizzarre e fiabesche, di varianti letterarie e visuali, una mescolanza di animale, fantastico e vegetale (Tridente Ridente).

È all'allargamento e allo smarrimento del sentire, sollecitato dal desiderio e dallo spirito di ricerca dell'Altro, che si affida il magma eclettico di Ontani.

Dissolvendo i confini del suo io, Ontani rinasce in nuove configurazioni, in nuove maschere. Piuttosto che insistere sulla maschera-inganno della ragione, che promuove bisogni e soddisfazioni parziali, crea una "seconda maschera" (Nietzsche). Una maschera imprevedibile, dai toni leggeri e ironici.

Accanto all'orizzonte di una dimensione diacronica, c'è da considerare l'Altro come spazio dell'impensato.

Dennis Oppenheim mette fine alla rigidità e alla perentorietà dei mezzi artistico-estetici, lavora allo spostamento degli elementi fantastici, linguistici, logici e allo spaesamento dei materiali. Ne deriva l'esperienza di azioni anomale, di invenzioni visuali e cognitive improbabili.

L'artista trasferisce nello spazio primitivo della natura i segni macroscopici di un'azione umana. La spirale bianca dipinta nel cielo per mezzo di un giro di jet (Whirlpool) è la proiezione di un gesto tanto umano quanto divino: l'apparizione di un fenomeno altro. L'evento fonda l'istanza di una "natura impensata", candidata all'interno dell'insolito e dell'imprevisto.

In Study for Digestion il cervo alimentato dal gas sprigiona l'energia della natura, lo spirito e la vitalità della foresta. Qui, inaspettatamente, il corpo dell'animale converte in sostanza vitale l'energia artificiale somministrata dall'uomo.

Tutto ciò che nella vita quotidiana appare ovvio e conosciuto viene riproposto in un continuo alternarsi di familiarità ed estraneità. Oppenheim cattura e decontestualizza sia oggetti banali, rappresentazioni popolari (le cassette rosse intorno al lago-urina di Study for village), che corpi umani e animali (i cavalli in corsa con coltelli alle zampe di Study for gallop). Li colloca in un clima enigmatico, piegandoli a un'altra funzione. L'alterazione dello stato naturale tende ad affermare la simultaneità di due mondi: il mondo familiare degli oggetti e dei corpi e il mondo surreale nato dalla loro combinazione.

Lo sradicamento e la combinazione casuale stabiliscono una prospettiva onirica di trasfigurazione. In questa prospettiva si riconoscono i Fetici di Arcangelo, universi pittorici abitati da figure nere sospese, appena tratteggiate, da presenze fragili "munite" di corone e cenni figurativi. Le immagini sfuggenti assicurano un territorio di arcane corrispondenze, di voci onirico-primordiali, che fanno da contrappunto alle "illuminazioni diurne".

L'io si perde nell'arcaicità delle tracce cromatiche, capaci di rammentare credenze religiose e pagane. Tracce che non permettono di risalire a un passato unitario e armonico, ma portano il fardello segreto di una origine.

Arcangelo distrugge qualsiasi tracciato verso un termine finale, qualsiasi referenza certa, qualsiasi chiave. Reperisce l'Altro nel transito visionario di presenze afisiche, metafore di un'evoluzione del vivente a partire dal mistero, dagli impulsi sotterranei di una cultura aulico-popolare.

Per Ebra di Fabio Mauri l'Altro cerca la sua identità. Il gesto della giovane donna nuda che si taglia ciocche di capelli per incollare su uno specchio, fino a comporre il disegno della Stella di Davide, assimila il desiderio di riconquista dell'io. La donna, depauperata della sua entità culturale, costretta a spogliarsi della sua veste etico-morale, indica nell'effigie d'appartenenza l'unico segno rimasto per riscattarsi dalla denudazione.

Mauri condanna la superbia totalizzante di una ideologia imperiale. Nega i vincoli di un lager del pensiero,

la sistematicità di un pensiero degenerato, portato al male.

L'arte non atrofizzata da una ideologia negativa può ottenere nuova forza e peso specifico. Il film proiettato sul corpo (*Senza Ideologia*) si scontra con lo schermo della realtà e del mondo, dell'Altro. L'oggettività del corpo trasferisce una fisicità inedita al prodotto intellettuale.

Wolf Vostell preferisce opporsi a ogni pensiero fatuo, sterile nell'agire umano, scardinando i sistemi morali e le ideologie che si sono affermati nella storia.

L'opera *Zyklus Calatayud* solleva il sipario sulle turpitudini e sui disastri patrocinati dalla guerra e dalle pianificazioni della pace. Fogli di piombo ricchi di pieghe rivelano immagini estrapolate da riviste o quotidiani: immagini della violenza nazista, della liberazione di Berlino da parte dell'armata Rossa, di metropoli sezionate da barriere di cemento.

Vostell spiega: "coscientemente mi sono imposto il compito di porre l'accento sugli aspetti distruttivi, renderli consapevoli perché la distruzione attraversa tutto il XX secolo".

Nell'ingloriosa riproposizione della sofferenza e del male l'Altro non può che essere l'assurdo morale della storia. Lo spettacolo crudele della logica e della politica. I ritocchi e gli interventi visibili sulle immagini ostentano l'azione sovversiva dell'artista, che intacca l'oppressione dei poteri costituiti, la burocratizzazione della società.

All'assurdità della storia fa seguito l'assurdità dell'uomo spiritualmente addestrato dalla omologazione e dalla comodità irriflessiva della civiltà industriale. Il monitor televisivo immerso in un cumulo di scarpe (*TV-Schuhe*) rinvia alla finzione affabulatrice dell'immagine video di fronte alla realtà. I comportamenti televisivi votati alla non partecipazione agiscono da modelli di deprivazione culturale: aboliscono il contatto col mondo esterno, stabiliscono un approccio edonistico con l'immediata esperienza. Forse la tv è coerente con il grande principio economico che regola la cultura dell'Occidente, dove tutto si deve sfruttare e consegnare a quell'assorbimento, che non è solo assorbimento di capitale ma anche assorbimento della vita (nascita, erotismo, ambizione...).

L'arte reagisce con l'eversione nei riguardi delle strutture onnivore della cultura borghese. Diffidate della storia dell'arte di Sukran Moral si rivolge al settarismo dell'arte occidentale. L'opera accusa le ingiunzioni di un'arte esclusivistica che guarda le altre culture come repertorio di motivi esotici e decorativi. "Credo che oggi dobbiamo soprattutto essere attenti al colonialismo culturale. L'arte è uno dei luoghi dell'integralismo, basta guardare tutte le più importanti biennali, manifestazioni e fiere-mercato del mondo". Per Moral le immagini né devono rispondere a codici convenzionali, né devono essere chiuse dentro gerarchie linguistiche.

Il monitor tra le gambe dell'artista, disposta su un lettino ginecologico, agisce da antro allucinatorio. Il rapporto di collusione con questo spazio esteso all'interno, costringe lo spettatore a considerare una realtà che sfugge al controllo del pensiero sistematico, aiutandolo a leggere la dimensione nascosta delle cose, intaccando i suoi meccanismi di rimando e il suo comportamento.

GIACOMO ZAZA