

Strategie della Differenza

Arte contemporanea tra decostruzione e superamento

L'arte è sempre stata portavoce di un distacco, di una lontananza nei confronti della società del consenso, della fede nell'onnipotenza della logica e della identità.

Dai primi decenni del Novecento la strategia dell'artista si è mossa in una direzione contraria alla conciliazione estetica degli opposti, verso la demolizione delle identità dell'uomo, della natura e, dunque, della forma e dei linguaggi. Questa azione destabilizzatrice ha introdotto i contenuti della Differenza: la nozione di dissomiglianza, di differimento temporale, l'idea di un "non-luogo" tracciato da utopie associative e asemantiche.

L'esperienza della *differenza* può segnare la veicolazione di pensieri alternativi rispetto alla stagnazione eidetica del mondo contemporaneo. Nonostante l'eredità delle speculazioni aristoteliche ed hegeliane sul concetto di "diversità" e di "contraddizione", l'unico punto di apertura rimane una concezione dell'essere umano non più inteso come fondamento immutabile, depositario di certezze ontologiche, ma come esploratore di un *lo* differente, poliedrico e comunicativo.

Emerge oggi il bisogno di organizzare le potenzialità del soggetto che ha rinunciato ad avere una volontà propria per non entrare in disaccordo con la logica delle "mode" totalizzanti, che si è annullato per approvare incondizionatamente ciò che accade.

La differenza del soggetto sorge e si apre in un ambito di non-identità, di sospensione. Solo facendo centro sul tramonto del ruolo egemonico delle strutture e delle limitazioni di pensiero, l'individuo è in condizione di sospensione. Ciò che si sospende è la continuità, anche sul piano psicologico, della sua vita soggettiva: essa stessa si svela segnata dalla discontinuità di un'esperienza differente.

Heidegger aveva preconizzato "l'oltrepassamento" della soggettività come carattere costitutivo dell'uomo: "Nell'imperialismo planetario dell'uomo tecnicamente organizzato, il soggettivismo dell'uomo raggiunge quel culmine da cui l'uomo non scenderà che per adagiarsi sul piano dell'uniformità organizzata e per installarsi in essa. [...] L'uomo non può svincolarsi da questo destino... Ma l'uomo riesce, nella sua meditazione preparatoria, a comprendere che l'esser-gettato da parte dell'umanità non è stata, e non sarà l'unica possibilità dell'essenza futurativa dell'uomo storico".

L'arte costruisce e reistituisce nuove soggettività, nuove identità, fondate sulla libera dialettica col mondo, col suo divenire. Il carattere "differenziale" implicito nelle nuove soggettività seguita quel movimento di innovazione paradossale, di superamento e di oltrepassamento suggerito da Nietzsche.

Mettersi in gioco nei molteplici sensi della *apertura-superamento* significa essere inscindibilmente legati al processo di decostruzione del "tessuto-testo" dell'esistenza. Tuttavia lo sfondamento strategico dell'artista rivendica una radicale costruttività, in quanto, sospendendo la perentorietà dei contesti in cui l'esistenza è di volta in volta gettata, libera l'uomo per altri contesti. Contesti estranianti che trattengono una "pura" effusione energetica, assimilabile al dislivello di forze subordinato ai flussi, ai processi di scambio della vita, tra dissonanze e de-territorializzazioni.

Preludio di questi eventi è il loro carattere mobile, transitivo. Le opere non fungono da "equilibranti" dei sussulti psichici, ma diventano meccanismi pulsionali essi stessi, che mettono in moto input creativi piuttosto che placarli. In esse prevale una transitività provocatoria non assoggettata al dominio della pianificazione, del calcolo, della organizzazione tendenzialmente totale e incorruttibile. La mobilità scardina i confini del Logos, la fissità del linguaggio razionale, le leggi perentorie della realtà.

Per George Brecht l'opera non è portatrice di unità logica, di limpidezza semantica. Brecht produce assemblages e disegni impiegando tutti i possibili generi di probabilità. Assume un atteggiamento "divertito" di fronte a un mondo considerato "senza senso, senza scopo", ovvero il deposito di una *immaginazione aleatoria* grazie alla quale "il ricettacolo delle forme disponibili all'artista abbraccia tutta la natura". Libri, valigie, impronte, utensili, carte da gioco, materiali poveri compongono un universo oggettuale "casuale", dove combinazioni incongrue e situazioni non-identificabili si rivelano fuori dei ritmi regolari della temporalità

lineare. Una irregolarità, una discontinuità attivata proprio nel quotidiano, nel banale.

L'immagine della mano di artisti e amici (Arman o Benjamin Patterson), in simbiosi con altri elementi, contiene in sé il desiderio di catturare e isolare il flusso enigmatico dell'esistenza per giungere non al bizzarro o all'onirico dei surrealisti, ma all'essenza autentica delle cose.

Nell'opera *Charter IV* (1966) l'oggetto è assunto come event, come esperienza extrasensoriale nutrita da testi paradigmatici, consistenti in poche parole (eucalyptus / eucharistie / eucliden,enne). La struttura minima ostenta una inespressività del tutto impersonale, un'assenza della forma e del contenuto, che presuppone il silenzio: l'uomo si confronta con il vuoto e il suo vertiginoso abisso esistenziale.

Pertanto Brecht nega di fare dell'arte perché "l'arte in sé è già limitata, è soltanto una delle serie delle possibilità". Il suo rifiuto della nozione di arte, già avanzato da Duchamp, insegue un'apertura senza condizionamenti al mondo, alla "natura primordiale" della coscienza. Rispetto al pensiero duchampiano la sua pratica aleatoria esclude ogni finalità concettuale, si affida unicamente alla dimensione probabilistica e relativistica di un gioco associativo privo di regole: "la differenza tra Duchamp e me è che lui gioca a scacchi mentre io preferisco giocare lo Shanghai" (Brecht).

Un analogo interesse per la volubilità dei significati è presente nei collages di Ray Johnson. Qui la manipolazione del repertorio visivo del mondo esterno (foto, nomi di personaggi, ritagli di giornale, lettere, icone metropolitane, ecc.) comporta l'abolizione del contenuto di informazione. I materiali dell'esperienza, che possedevano un contenuto leggibile in precedenza, sono intaccati dai segni minimi e ossessivi della fantasia dell'artista: pezzi di cartone dipinti e poi sagomati, forme a mandragora, diagrammi di seni, finti geroglifici.

Johnson si fa gioco degli stereotipi iconografici che lo circondano. Frammenta le immagini e trasforma le loro parti in nuove configurazioni unitarie. Reinventa l'icona di motivi familiari, comuni. Così, lo schiacciapata della mamma di Michael York e il Cupido con pipa, appartengono a una galleria di immagini, leggera e ironica, pervasa da messaggi criptici e doppisensi, da citazioni ed elementi vignettistici.

L'arte è lanciata verso la ricerca di ipotesi e varianti che annullino i territori convenzionali della conoscenza.

Anche Roger Welch ci porta nel quadro di una realtà conoscitiva differente. I *Portraits of the Colors* nascono dall'idea di un allargamento e di un'estensione delle frontiere dello sguardo.

Welch utilizza interviste e inchieste per scovare tracce che gli forniscano indizi utili alla ricostruzione dell'"identità" di un concetto astratto: il colore. Disponendo in modo circolare i ritratti degli interlocutori, con le loro brevi dichiarazioni su fondo monocromo, crea gigantesche ruote, simili a delle pupille. La circolarità della composizione racchiude molteplici "sfumature di giudizio", tutti gli orizzonti personali e incidentali connessi alla qualificazione del colore.

Nei *Portraits* l'accento cade sul carattere eventuale della visione, il suo darsi in prospettive e impronte diverse, al di là dei circuiti preferenziali.

Tra molteplicità e verifica si muove la ricerca di Gerardo Dicrola. Per Dicrola l'ingresso del molteplice squarcia la "vanità di se stessi", mette a nudo l'umana figura che, uscita dalla coscienza del ritratto se ne torna senza una qualsiasi condizione di riconoscibilità. Con la sequenza *San Paolo di Tarso (Le un et le multiple)* celebra l'incertezza della sua identità, smentisce la pienezza del proprio io. L'artista si ritrae con dei dati anagrafici altrui, posti sopra la testa (Detour, Texier, Beal): il suo corpo rinuncia all'interiorità della propria immagine nella spiazzante ambiguità di una situazione sovrapersonale. Si tratta di un corpo che chiede di essere disindividuato. La perdita dell'identità coincide con la disponibilità a comprendere l'altro, il mistero di un inedito orizzonte umano.

Nell'ambito della *dislocazione* rientra il ciclo *Men in the cities* di Robert Longo. Figure umane solitarie orbitano all'interno dell'anonimato e dell'incognita. Partecipano a uno spettacolo di movimenti evanescenti, senza senso scenico, condividono una febbre di eccesso, di rabbia o di pazzia, dettata dal canovaccio gestuale della metropoli moderna. Quanto si vede è la metafora del solipsismo, l'ideale dell'individuo-standard autosufficiente.

Resi monumentali i corpi sembrano voler richiamare le imponenti strutture del paesaggio urbano americano. Eppure la monumentalità di Longo sfocia nell'impermanenza, nel mutamento, in un passaggio verso il vuoto estremo purché "salvifico". Positure ibride ed effetti di rotazione tentano di astrarre la vacuità della civiltà tecnologica.

Alcuni altorilievi, raffiguranti scene di risse o aggressioni, evocano fobie animalesche che sottendono la percezione di una forza subdola e ingannevole. L'azione violenta viene delegittimata dalla passività del fondo scuro, neutralizzata dalla sua stessa nullità.

Sospese al confine di un processo di trasformazione queste figure vivono una tensione energetica disgiunta della realtà, quasi volessero riscattarsi del peso della loro nullità e confluire in una possibile metamorfosi. L'effetto di alienazione, portato alle estreme conseguenze, permette di focalizzare l'attenzione solo sul movimento dei corpi, che spesso suggerisce l'idea di una danza sospesa tra la vita e la morte.

Invece Alessandro Bellucco plasma la superficie del corpo in un magma plurimo e mutevole. Gesti indomabili lasciano il posto a scatti e fremiti sincopati, a sussulti sommessi. Momenti di un'esplorazione tattile che offre la ricezione di un'estensione materica, un'imgo dilatata. Ne deriva un sentire iscritto nell'esteriorità del corpo, nell'ingombro e nell'infrazione della carne. Non v'è definizione dell'identità. Il corpo è citato con forza fino a farne avvertire la sua carnalità, tanto presente da essere poi trasfigurata in un differente paesaggio corporeo.

In Bellucco assistiamo a uno sprofondamento nell'ambito del fisiologico. L'immagine-struttura dei volti senili diventa il luogo di una memoria arcaica, le colonne di un edificio architettonico aperto a incursioni tra le pieghe e le cavità dell'epidermide: "le loro facce mi rapiscono quotidianamente ed io attraverso le rughe di questi corpi come piccoli sentieri senza meta, un groviglio di emozioni" (Bellucco).

Al contrario i volti di Martin Disler emergono dai moti dissipanti dei segni cromatici. Appaiono astratti perché candidati all'interno dell'afisico e dell'inorganico. Vivono uno stato originario di simbiosi con le sue forze oscure, istintuali e passionali dell'esistenza. Un rapporto spinto dall'estremo da una coscienza abbandonata alle manifestazioni informi del primitivo.

Disler tenta di convertire le visioni impronunciabili dell'umanità in trame e innesti vorticosi di corpi che mostrano le loro membra fluidificate dal colore. Nelle tracce deliranti dei volti sopravvive la memoria dell'Uomo, delle sue ansie e delle sue passioni.

Sogni, ricordi, desideri esorcizzano l'angoscia della morte, il dramma dell'ignoto. I segni danno vita alla cerimonia di un transito dal solido al liquido, dalla soglia buia dell'antro terrestre all'atmosfera fecondatrice del flusso umano. Cade l'illusione di un centro gnoseologico, del rassicurante orizzonte fideistico.

L'artista fa vibrare un respiro che disintegra la compostezza del tempo, l'esteriorità sterilizzante delle cose e delle persone. Ecco: "dinanzi al deserto in cui ha osato inoltrarsi e dove c'è da perdere più che non la sola vita, si ritrae tremando ogni uomo che sente ancora umanamente. Egli è venuto a una rottura con i rapporti fondamentali dell'esistenza umana, e così questi, che lo dovevano portare sicuro attraverso la vita, si trasformano per lui in potenze ostili" (Kierkegaard).

Secondo Kounellis il mondo non dev'essere soltanto produzione-assicurazione ma anche consapevolezza della Storia e della Cultura. Chi opera in esso, deve mantenere una sorta di dialogo simpatetico con la sfera profonda del vissuto, con l'eco del "fare" umano. È infatti il riconoscimento delle impronte remote, che hanno segnato la temporalità dell'essere, a diventare il supporto di una dialettica con l'esterno.

Si potrebbero considerare le installazioni di Kounellis quali momenti, o meglio "atti", di un differimento spazio-temporale, di una spaziatura sciolta da ogni controllo politico-sociale. Forme alternative alla dimensione del tempo accelerato, partorito dai laboratori tecnologici dell'informazione globalizzata.

Kounellis contrappone l'oralità alla retorica mediatica. Gli elementi di uso pratico e tecnico (sacchi, lamiere, mobilio, putrelle...) sprigionano percetti e affetti di un tempo atavico, voci di una tensione originaria. Spesso la presenza inquietante e aggressiva del nero ripristina il "senso del dramma", il sentimento heideggeriano dell'essere per la morte. Tutto sembra urto.

L'insediamento eversivo dei materiali oltrepassa la distinzione tra piacere e dolore: esso ingloba la perdita

del soggetto, la scomparsa dell'identità personale, l'abbandono di "ogni prudente calcolo delle gratificazioni" (Perniola). Allora lo sguardo potrà vagare in uno spazio transizionale tra memoria e oblio, tra pathos e catarsi, frammentazione esterna e purificazione interna.

L'esperienza dell'opera irrompe nella coscienza individuale, percuotendola e trasformandola. Inferendo sul controllo razionale esterno mette a punto rotture di schemi e modelli precostituiti.

Attraverso il suo radicamento Beuys ha sabotato i fragili miti dei congegni culturali e sociali. La sua strategia prevede una *direzione retroversa*, che torna all'alveo materno della Natura e del Mito: un recupero delle energie mentali e spirituali dell'uomo.

Allo stato di onnipotenza e di indifferenziazione della classe capitalista Beuys ha risposto con ondate emozionali, capaci di travalicare l'inerzia dell'individuo imprigionato nelle dinamiche del pensiero omologante. Grazie ad esse è possibile riappropriarsi delle facoltà creative.

L'artista tedesco si è posto il problema della creatività, necessario riconoscimento della libertà soggettiva. Ha assorbito dentro le sue opere una varietà di elementi esistenziali, percepibili come *elementi pulsanti*.

Liberare l'uomo implica l'adozione di materiali non avulsi dal contesto in cui vive. I suoi "organi" possono essere le piante, gli animali, il grasso, il feltro, con i quali entrare in osmosi. La qualità mitica e totemica dell'animale, unita al carattere termico del feltro, aziona un processo energetico e vitale che provoca qualcosa di spirituale, riedifica l'interiorità dell'individuo. Questa rivoluzione interna al soggetto fonda una libertà più profonda: l'autodeterminazione.

Nella performance *Terremoto in Palazzo* l'uomo è in relazione con ciò che è misterioso, esistenziale. La misurazione della frequenza cardiaca, tracciata da Beuys, tende ad archiviare le oscillazioni della coscienza, la consapevolezza di forze segrete. Il Palazzo scosso dagli impulsi oscuri della terra non può che essere la testa dell'uomo, "il palazzo che noi abbiamo prima conquistato e poi reso degno di abitare" (Beuys).

La differenziazione soggettiva e la comunicazione intersoggettiva ci portano a investire in valori alternativi all'alienazione narcisistica del sé, agli schemi dell'imperialismo geopolitico. Nuove forme di "identificazioni identitarie" aperte al molteplice si sviluppano dall'*appropriazione creativa e comunicazionale* dell'universo tecnologico.

L'interazione con l'intelligenza artificiale si allarga, nella ricerca di Piero Gilardi, alla sfera dell'immaginazione, dell'emotività e dei linguaggi corporei. Le tecnologie virtuali e connettive si intrecciano nella produzione di installazioni che possono "recuperare l'energia quantica della nostra irraggiungibile soggettività e quindi metterci in rapporto con una più essenziale e profonda identità, osmoticamente comunicativa" (Gilardi). Il fruitore esperisce una vicenda interattiva, partecipa al progetto generativo dell'immagine.

Connected Es stabilisce una forma di fruizione sensoriale dell'icona virtuale, attraverso sensori integrati a funzioni neurologiche e fisiologiche del corpo. Questo sistema rivelatore bionico trasmette il suono e le vibrazioni del battito cardiaco di ogni singolo astante. Lo stato di coscienza della fruizione individuale aumenta per la capacità autonoma di palpitare e di pulsare le morfologie inconse.

In *Shared Emotion* l'atto relazionale focalizza un rapporto interpersonale tra due partecipanti. Gilardi coniuga la gestazione degli effetti virtuali con il contatto fisico delle mani, con i tradizionali riferimenti del desiderio e dell'intenzionalità. Nella condivisione di una emozione visiva e sensoriale recupera "l'incontro empatico con l'altro". Il leggero sfiorarsi delle dita modella forme e suoni, percorre scenari depressivi e dolorosi, garantisce la possibilità di desideri vitali.

Con *Biosphere* lo scambio comunicazionale è issato sul sentimento di solidarietà coevolutiva, sulla consapevolezza di un ruolo creativo e generatore. La dimensione microstrutturale della soggettività interagisce con la dimensione molteplice e complessa della "biosfera virtuale", assumendo le proprie opportunità di creazione cosmica. Ciascun partecipante realizza un segno plastico e tramite un'interfaccia sferico lo anima all'interno di uno spazio collettivo, abitato da altri segni individuali, nella eventuale ricerca del contatto. La singola esperienza di creazione sembra coniugata al divenire, a una circolazione-creazione intracorporea tra segni disuguali, oltre la distanza non più sostenibile tra l'energia personale e l'energia

universale. L'esperienza dello spazio virtuale di Saskia Olde Wolbers configura un insolito viaggio immaginario, pronto a lanciare il soggetto nel territorio dell'impensato e del retroscena. Nei video dell'artista olandese vengono raccontate storie assurde, orientate verso l'abbandono di ogni delimitazione etico-culturale. Una voce fuori campo racconta nel video *Day Glo* la vicenda di un povero giardiniere andaluso il quale, dopo aver costruito con i suoi risparmi un parco di divertimenti avveniristico si accorge che sua moglie è innamorata della versione virtuale di se stesso. Mentre per *Kilowatt Dynasty* è la voce di una cinese a narrare la storia del suo futuro concepimento previsto nel 2016, tra un attivista ambientale e una presentatrice di televendite.

L'ultimo video *Placebo* mostra le vicende di una mente che transita nel paradosso di una vita interamente costruita su fantasie: la vita di un uomo che si è creato una parvenza di medico passando giornate intere nei pressi di aeroporti a leggere guide di viaggio e a inventarsi soggiorni in paesi stranieri. L'amante del protagonista scopre che il suo uomo non solo è un finto medico ma non ha né moglie né figli. La sua voce alimenta la visione di superfici vibranti e lucenti, l'immagine indefinita di oggetti onirici. Una prospettiva interiore mossa da quinte metalliche in pittura ad'olio, costruite con materiali di recupero e successivamente immerse nell'acqua.

Questi video offrono l'endoscopia di un ventre immaginario, le riprese interne e recondite di un *non luogo*, di uno spazio che non richiede la stanzialità del contingente, del reale. Alla creazione di un mondo ambivalente, fluido e sospeso, la Olde Wolbers giunge non attraverso la tecnologia computerizzata ma grazie all'utilizzo innovativo della telecamera associato alla tecnica tradizionale della pittura ad'olio.

Dissolve la separazione tra sogno e realtà per percepire un paesaggio virtuale come l'intimo recesso di un corpo cosmico diverso dalle realtà elettroniche.

Naturalmente anche il lavoro di Matthias Wagner K conserva il tentativo di una diversa comunicazione. *The last house* è la messa in scena di uno scambio immaginario tra rospi, incalzante di enigmi e di fabuloso. Al rospo si affida il ruolo di messaggero del desiderio umano, dell'esperienza interna. La sua dimensione apre varchi a infinite contaminazioni e destituisce quel mito dell'informazione nato dal consumo immediato, da una conoscenza labile.

Con Wagner K l'utente si ritrova nel vortice di una pratica conoscitiva in bilico nel tempo, nel luogo di una rarefazione del passato e del presente. L'arte proprio per la sua logica non lineare può darci la cognizione di fenomeni differenti, di un differimento che travalica molti aspetti dell'odierno sistema informazionale.

GIACOMO ZAZA