DOPPIOZERO

Fenomenologia del postumano

Maria Bremer

6 Agosto 2012

“Sono femminista, credo che il soggetto sia in continua compenetrazione con altro, i cosiddetti soggetti sono anche oggetti”, ha recentemente dichiarato la curatrice di dOCUMENTA (13) Carolyn Christov-Bakargiev in un’intervista rilasciata alla Süddeutsche Zeitung. “Non il calciatore è il soggetto –il pallone decide la direzione in cui vola. La filosofia occidentale mi interessa solo fino a un certo punto. Non so se sono un soggetto”. Definisce il pomodoro il “prodotto culturale” della pianta di pomodoro, e si propone di indagare il potenziale politico della fragola. Seduce e provoca l’opinione pubblica, promuovendo un’eccentricità dell’umano. Ma Christov-Bakargiev non è l’unica nota curatrice a schierarsi: ne sono emerse svariate, di posizioni postumaniste, in questa prima metà del 2012. Influenzate da nozioni dell’etnografia francese, innestate sulla scia di pubblicazioni recenti di Bruno Latour o Philippe Descola, relativizzano l’antropocentrismo occidentale in favore di un’ibridazione con l’alterità non-umana e sottraggono terreno alle dicotomie su cui si fonda il pensiero moderno. Spunti teorici migrano a impregnare le concezioni di mostre di rilievo internazionale. Tradotti in formulazioni più accessibili, più o meno semplificati e schematici, accompagnano un’arte che di tali riflessioni si vuole sintomo estetico. Da quale punto di vista è però possibile rimettere in questione il paradigma del moderno, e come trovarne formulazioni visive? Le mostre espongono, e si espongono, non solo al rischio di impoverire la teoria nel processo di popolarizzazione, ma di renderne l’arte inesatta illustrazione.

Sono riflessioni che non alimentano solo la vitale documenta: anche all’attuale Triennale parigina, dal titolo sensuale “Intense Proximité”, riecheggiano in versione *soft* questioni sollevate da qualche anno nella ricerca antropologica, incentrate sulla relativizzazione del vicino e del lontano nel quadro generale di una globalizzazione dello spazio geografico per effetto di conflitti e migrazioni, di conseguenti impregnazioni culturali, e di ridefinizione dei rapporti tra metropoli e

periferie. Il direttore artistico Okwui Enwezor si interessa a modelli etnologici e alle loro ripercussioni sull'immaginario e sulle pratiche artistiche contemporanee. Constatate un'incertezza epistemologica e un'instabilità cartografica nella produzione attuale, traccia una storiografia critica delle reazioni artistiche all'esperienza dell'alterità, svelandone, spesso, i costrutti. Forniscono una grandiosa scenografia ai circa 120 partecipanti alla Triennale i 22.000 metri quadri di un Palais de Tokyo ora interamente percorribile e attraversato da luce naturale, sviscerato dagli architetti Lacaton e Vassal fino alle strutture portanti di cemento armato, labirintiche e piranesiane.



El Anatsui

L'assetto e la maggior parte delle opere perdono però, nel paragone architettonico, di precisione concettuale e sembrano a tratti dissolversi in colorati accenti decorativi di un fai-da-te che ricalca lo spirito del *bricoleur* e l'apparenza dei mercatini etnici. Accanto all'atlante che Walker Evans compone nel 1935 su *African Negro Art* troviamo così, a titolo di esempio, un'opera di Meschac Gaba dal Benin, che dopo gli studi ad Amsterdam ha sposato un'olandese ed espone ora fotografie, decorazioni e regali del matrimonio, ricalcando modelli di presentazione di preziosità indigene. Poco distante, l'artista Lili Reynaud-Dewar, nata nel 1975 a La Rochelle, in un video si riferisce all'incontro tra Le Corbusier e Josephine Baker e alle antitetiche, ma altrettanto tautologiche immagini corporee di bianca razionalità e nera pulsione estatica propagate dagli artisti. In un altro lavoro attraversa il suo studio, dipinta di nero, imitando la ballerina afroamericana. L'etnografia è modello per la ricerca artistica sul campo, quando questa riflette sui legami che creano una comunità e sulle strategie di definizione identitaria di collettivi locali o nazionali, che sono, contemporaneamente, strategie di esclusione di un'alterità che spesso non si trova più a una distanza geografica, ma condivide gli stessi spazi. Il Center for Visual Introspection, collettivo rumeno, si rifà a pratiche di impronta situazionistica e fluxus nell'inventare, con gli abitanti di un condominio, rituali comuni. Prima dell'inaugurazione della Triennale, il lavoro*Soup/No Soup* (7 aprile 2012) di Rirkrit Tiravanija aveva trasformato il Palais de Tokyo per dodici ore in una sala

banchetti in cui era possibile assaggiare una zuppa preparata dall’artista e dai suoi assistenti. Yto Barrada mostra il film *Hand-Me-Downs* (2011), un montaggio di sequenze trasferite dal super8 al digitale, tratte da video amatoriali realizzati in contesti famigliari negli anni sessanta – racconti inverificabili, che appaiono mitologici, disseminati di personaggi sconosciuti. Il mobilé *Motion/Emotion* (2009–2011) di Annette Messager assembla manichini senza corpo, tessuti diafani e frammenti di costumi animati da ventilatori in un carnevalesco sconnesso moto. L’assemblaggio di una produzione artistica disparata (interessi etnografici, ricerche sul campo a scopo di denuncia politica e sociale, spiragli su poetiche introspettive e spazi dell’immaginazione), resa in costellazioni intermediali di accesso non sempre immediato, vuole essere tenuto assieme da un apparato teorico che del catalogo di documenta sembra aver anticipato le dimensioni. La gamma dei contributi varia da fonti storiche (Marcel Mauss, Claude Lévi-Strauß, Michel Leiris o Jacques Derrida) a considerazioni attuali e attualizzanti (Okwui Enwezor e le collaboratrici Mélanie Bouteloup, Émilie Renard, Claire Staebler) che riflettono sui reciproci apporti di etnografia e pratica artistica, pratica curatoriale. Mappare, dunque, una rete globale di attori, individuare e pensare l’alterità come possibilità di incontro e di scambio, *disapprendere*. Nonostante lo sguardo di Enwezor sia scevro di ogni campanilismo, le numerose posizioni extraeuropee appaiono stilizzare la specificità del locale e via via impacchettarla in forme che, anche a scopo di caricaturare o decostruire, rispondono comunque a quelle proiezioni esotiche che lo spettatore è invitato a disimparare.



Annette Messager

Con maggiore radicalità d’intenti (e minore interesse per strategie di mercato e rappresentazione politica) aveva aperto i battenti qualche mese fa una mostra - con relativa conferenza - parte di un progetto pluriennale, dal titolo programmatico “Animismus”. Non solo la cartografia moderna, ma l’arbitraria separazione tra natura e cultura voleva qui essere rivista. Tra il 2010 e il 2012 ha unito in collaborazione la Extra City - Kunsthal Antwerpen, il Museum of Contemporary Art (MuHKA) di Antwerpen, la Kunsthalle di Berna, la Generali Foundation di Vienna e lo Haus der Kulturen der Welt di Berlino, sotto la curatela di Anselm Franke.

Dal 16 marzo al 6 maggio la mostra ha fatto tappa nella capitale tedesca sotto al tetto alato dello Haus der Kulturen der Welt/House of World Cultures – spettacolare contributo di Hugh Stubbins e degli Stati Uniti all'esposizione Interbau 1957, nel verde dello Tiergarten. Si andava qui a inserire nel programma di un'istituzione che più drasticamente, tra le numerose piattaforme berlinesi per l'arte contemporanea, nega prospettive eurocentriche, aprendosi a contaminazioni globali, intermediali e interdisciplinari. L'obiettivo di "Animismus" era riflettere criticamente sul dibattito attuale di revisione del paradigma fondatore, che il titolo *Non siamo mai stati moderni* del saggio di Bruno Latour del 1991 sintomaticamente riassumeva e insieme inaugurava. Si trattava di rimettere in questione i confini tra oggetto e soggetto, tra natura e cultura, tra psiche e realtà materiale. Il termine "animismo" diveniva punto di partenza per sfumare queste delimitazioni: di coniazione etnologica e riconducibile a Edward B. Tylor, era nel diciannovesimo secolo inteso a marcare l'alterità pre-moderna. Nel contesto del pensiero evoluzionista e del colonialismo europeo al loro apice storico, delimitava una religione cosiddetta primitiva, percepita come cumulo di proiezioni volte a popolare la sfera dell'inanimato di spiriti e anime visti come attori dotati di soggettività. In tal modo il pre-moderno veniva isolato dallo sguardo occidentale in un supposto "stato di natura", poggiato sulla fusione inestricabile tra psiche e realtà materiale. La separazione categoriale tra soggetto e oggetto, e lo sbilanciamento in favore del primo –il cartesiano dualismo *res cogitans/res extensa*, che oppone il pensiero alla natura e alla materia –sembra però esser tornata in subbuglio negli ultimi decenni, in primo luogo per le recenti evoluzioni della tecnosfera che portano a ridefinire radicalmente interno ed esterno, reale e virtuale e che divengono mezzo per ripensare opposizioni secolari dall'apparenza ovvia. Se il progetto di Franke non ambiva a fondare l'animismo come concetto accademico, intendeva tuttavia sottoporlo a una revisione postcolonialista e comprenderlo come una prassi che si basa su un'esperienza *altra* della relazione soggetto-oggetto. Diveniva così, nel quadro generale del progetto, lo specchio in cui riflettere invece sulla modernità e le sue delimitazioni, sollevando interrogativi di ordine politico, economico ed ecologico.



Jimmie Durham

Suddivisa in più capitoli, la mostra sembrava voler sviluppare un modello per un “museo antropologico della modernità”. Frammenti di una drammaturgia, i lavori presentati intervenivano a ritmare il racconto, che conservava nella precarietà di un display estemporaneo e low budget, provvisorio, dell’esperimento la freschezza e la possibilità del fallimento. Oggetti, fotografie, cartografie, materiali d’archivio, ma soprattutto film e video (l’animazione sviluppa il suo fascino destabilizzando esattamente la separazione tra stasi e movimento, vita e non-vita, realtà e immaginazione) erano i lavori di una trentina d’artisti, ma non mancavano artefatti rappresentativi della storia della scienza e della tecnica. Dei meccanismi basilari dell’animazione tratta, esemplare, *The skeleton dance*, film di Walt Disney del 1929 e primo episodio delle *Silly Symphonies*. La danza macabra celebra qui il trionfo dell’immagine animata e accenna al ritorno in vita del rimosso. Jimmie Durham presenta *The museum of stones*, 2011-12, in cui didascalie manoscritte riflettono su pietre scelte, esposte come sculture emerse da millenari processi di sedimentazione, erosione, vulcanizzazione, esaltandone le caratteristiche formali e - al di là dell’apparente staticità - quelle immanenti, entropiche, trasformazionali. Candida Höfer ha fotografato collezioni etnografiche: all’American Museum of Natural History di New York (1990), al Musée du Quai Branly di Parigi (2003) o al Pitt Rivers Museum di Oxford (2004). Raccolte di trofei di viaggio divengono nel corso del diciannovesimo secolo costruzioni primitiviste di un passato evoluzionista. Oggi - ne è l’esempio il Musée du Quai Branly - si propende per una presentazione esteticizzata e degerarchizzata degli artefatti, rischiando però di appiattire la diversità culturale. Höfer mette in luce le modalità di conservazione e presentazione, che rimandano poi all’ordine del sapere, e allo stesso tempo rende i musei degli “esemplari” da esporre come casi di studio della sua ricerca personale. L’argentino Victor Grippo alimenta un orologio digitale con l’elettricità ricavata da quattro patate (*Tiempo, 2da versión*, 1991): simboli coloniali diventano attori in un processo di attivazione e trasformazione della materia. Diretti contenuti politici emergono dal fumetto di Efim Poplavsky, *Vladimir’s Night* (2011/2012), che narra le vicende di un politico torturato e ucciso dall’animistica vendetta di oggetti rivoltosi - aveva tentato invano di relegarli in un armadio. Dialogiche coreografie tra ballerini e macchine robotiche esplorano invece sensitività umana e reattività tecnologica nel video *Soft Materials* (2004) di Daria Martin.



Alla lucidità della concezione curatoriale rispondeva qui la precisione con cui gli artisti indagavano processiantropo-poietici di ibridazione natural-culturale. La mostra sembrava dunque aprire, non solo nel catalogo teorico associato, ma nell'assetto stesso dei pezzi, quella dimensione performativa di una trasmissione del sapere specifica dell'arte: attivazione processuale, sensoriale dell'apprendimento e del pensiero. È attraverso l'esaltazione di questa specificità, mettendo in luce le qualità mediali – plastiche, visive – dei lavori, che si riesce a contrastare una subordinazione dell'arte alla teoria e a conservarne l'indipendenza come presupposto fondamentale per ogni interazione interdisciplinare.

La Triennale: Intense Proximité

20 aprile - 26 agosto 2012: Palais de Tokyo; Bétonsalon – Centre for art and research; Centre d'art contemporain d'Ivry – le Crédac; Galliera, musée de la Mode de la Ville de Paris; Grand Palais; Instants Chavirés; Les Laboratoires d'Aubervilliers; Musée du Louvre, Parigi.

Catalogo: *Intense Proximity. An Anthology of the Near and the Far*, a cura di Okwui Enwezor, con Mélanie Bouteloup, Abdellah Karroum, Émilie Renard, Claire Staebler, Centre national des arts plastiques/Artlys, Parigi 2012.

Animismus

*1*6 marzo - 6 maggio 2012, Haus der Kulturen der Welt, Berlino.

Catalogo: *Animismus. Revisionen der Moderne*, a cura di Irene Albers e Anselm Franke, diaphanes, Zurigo 2012.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO

