

L'ARTE DELLA SOPRAVVIVENZA

curated by LUCIANO MARUCCI

Ormai la crisi è così estesa e persistente che, per frenare il processo di declino in atto, causato soprattutto dalla carenza di politiche fondamentali, richiede trasformazioni sociali responsabili che garantiscano il vivere civile anche in senso etico. Tutti parlano di misure urgenti da adottare, ma le riforme strutturali non decollano, mentre la situazione si aggrava in ogni settore. In questo contesto fallimentare viene penalizzata pure l'editoria e, quindi, l'informazione, il sapere, l'evoluzione del pensiero, la democrazia stessa. In assenza di provvedimenti risolutivi si fa strada l'ipotesi di investire in Cultura, ma non si passa ancora alle azioni che permettano di scoprire gli effetti positivi. E non si presta la dovuta attenzione al nostro invidiabile patrimonio artistico che potrebbe assicurare vantaggi economici e l'integrità d'immagine del Bel Paese. L'opera d'arte di solito è considerata un prodotto astratto, estraneo al mondo in cui viviamo. Non si vuole comprendere che dalle visioni ideali possono derivare le migliori concretezze. Manca, cioè, la valorizzazione delle potenzialità creative che generano progresso. Chi, come noi, ha convinzioni opposte, cerca di contrastare i comportamenti troppo materialistici, dando spazio, per esempio, a esperienze artistiche significative, indipendenti o relazionate alle problematiche della contemporaneità. Il che mantiene viva la speranza di cambiamenti radicali e induce l'audience a riappropriarsi dell'identità naturale: presupposti per la progettazione di un futuro migliore, utile alle giovani generazioni in cerca di prospettive meno illusorie. Rientra nell'investigazione il servizio "La NetArt di Brad Troemel" pubblicato in questo numero nelle pagine immediatamente seguenti.

Jonathan Sullam
artista belga

Luciano Marucci: Chi ha contribuito maggiormente alla definizione della tua estetica?

Jonathan Sullam: Di sicuro *Mobile Institute*, una piattaforma alternativa di ricerca sulle arti plastiche creata e promossa con altri artisti. Per suo tramite ci siamo sforzati di superare le nostre formazioni, di apprendere a mutare di luogo e di funzione,

facendoci di volta in volta artisti individuali o gruppo di lavoro, produttori, curatori, organizzatori e promotori. Per conto nostro o di altri abbiamo realizzato eventi, happening e mostre nello spazio pubblico, in Belgio e all'estero. *Mobile Institute* è stato una fonte di energia e un tentativo di confronto a tutto campo per via di un processo di autoformazione, ma è servito anche per inserirci nei circuiti artistici e nel tessuto urbano. Il progetto si radica in un approccio postsituazionista e nell'ottica della Land Art. La frattura che gli artisti di questa tendenza hanno introdotto nell'uso dello spazio, l'audacia e il rischio che impone la consapevolezza di operare in un contesto senza punti di riferimento, in cerca di una nuova identità e tagliati fuori (non tutti) dal *comfort* culturale delle istituzioni artistiche, restano per me motivi fondamentali d'ispirazione.

Ora da quali contesti ricevi stimoli immaginari o reali?

Gli avvenimenti mediatici di ogni giorno, notizie o immagini che siano, influiscono fortemente sulla mia creatività, specie quando si tratta di cataclismi. Questi eventi sensazionali influenzano drammaticamente i nostri comportamenti in quanto società: sicurezza, comunicazione, controllo e organizzazione ne rappresentano le fondamenta. Per di più dalla scossa prodotta da uno sconquasso si passa rapidamente ad altri. E in questa atmosfera di continua instabilità mi chiedo: quale portata assumono per noi parole e immagini?

Scegli i materiali e i procedimenti ogni volta in base alle ideazioni da formalizzare?

Il processo di creazione può passare attraverso vari materiali. Capita spesso che la forma sia scelta sulla base di un'idea ancora confusa che si chiarisce poi grazie ad essa. Così in *Eternally Temporary* (2013, stampa in light box & stampa su carta) il gesto furtivo ed effimero di una scritta sul vetro appannato di una finestra è immortalato dal medium fotografico. L'incrocio tra l'idea e la sua forma genera una sospensione del rapporto nel tempo e un'asserzione esitante del testo. Nella maggior parte delle opere frasi e parole sono, direttamente o indirettamente, in fieri. Non si pongono come inequivocabili o completamente affermative, ma oscillano tra caduta e rinascita.

Quale tecnica espressiva privilegi?

L'installazione è il mezzo artistico che consente l'assemblaggio di dimensioni spaziali. Ciò mi permette di adottare una pluralità di espressioni visive. Tuttavia non privilegio nulla, e spero anzi di tornare un giorno alla pittura.

Con la diversificata produzione vuoi evitare la ripetizione dello stile e l'uniformità della percezione?

Domanda spinosa a cui non posso dare una risposta precisa. L'uniformità è concettuale e non formale, anche se certe caratteristiche sono ricorrenti, come una vena di minimalismo, il gusto per i materiali nobili o industriali, i colori sobri, la scrittura...

Cerchi di coniugare sempre l'aspetto mentale-minimale con il messaggio poetico?

Spesso, ma non sempre. Certe opere non hanno un messaggio poetico, o lo lasciano ai margini.

Rientra nelle tue intenzioni l'interazione concettuale e sentimentale con gli osservatori?

Sì, in termini di tensione e di scelta. Lo spettatore si trova a dover capire la contraddizione dell'opera in base al suo orientamento soggettivo o non soggettivo. Ogni lato dell'opera rinvia alla direzione opposta, come un crocevia. Questa scelta riflette la realtà odierna basata sul principio che, se ciò che abbiamo attorno cambia, è perché cambia la nostra personalità. Anche se non è affatto così, è quello che ci viene suggerito dall'informazione circostante e dallo stato di fatto. In *The prospects of radical politics today* (in *Democracy Unrealized*, pubblicazione di Documenta 11, 2002) Slavoj Žižek mette a nudo un meccanismo sociale perverso quanto reale: "Per ironia della sorte, nelle nostre società ad alto rischio finanziario, l'ideologia dominante fa enormi sforzi per vendere l'insicurezza come un'opportunità per acquisire nuove libertà. [...] Quando questa insicurezza si inserisce nella psiche dell'individuo, qualsiasi cambiamento del mondo diviene l'esito della nostra personalità, e non della pressione delle forze di mercato". La mia opera *Unchain My Heart* (2012, 350 m di catene, vernice dorata), per esempio, non è affatto *emotiva*. Essa è *motivata* da un'emozione, ma rinvia la palla allo spettatore. È un contratto fra chi guarda e ciò che è guardato, una transazione poeticizzata.

La sottile componente ironico-provocatoria attraversa tutto il tuo lavoro?

È un'ironia situazionale che rinvia agli stati e alle situazioni circostanti. Essa permette la prima e più immediata lettura del mio lavoro. È il risultato di due realtà antagoniste. In *Unchain My Heart* lo stato sentimentale, associato alla leggerezza e al sogno, si materializza in un oggetto dai connotati contraddittori, una catena metallica pesante che preclude ogni possibilità di evasione. D'altro canto le catene sembrano bijoux, un regalo, e il gesto implicato nell'"ironia di fatto" permette la lettura a doppio senso... Il gesto inizialmente provocatore esige, quindi, un'altra lettura, fatta di un'ironia più retorica che prende di mira il suo interlocutore. A cosa rinvia l'opera? A chi è rivolta? L'ironia altro non è che il bisogno di dire, significare qualcosa. La forza di questa forma retorica è doppia: prima di tutto perché si tratta di un enigma per capire il significato di ciò che non è accessibile direttamente



e - in secondo luogo - perché essa esprime un'aggressività socialmente inaccettabile e, al contempo, una critica.

Nella tua attività artistica c'è un rapporto tra idealità personali e realtà sociale?

Le mie installazioni possono essere viste come catalizzatori di fenomeni sociali. In particolare i lavori negli spazi pubblici rappresentano una sorta di performance a misura della città. Questi progetti *in situ* sono pensati come "gesti urbani" che intendono sottolineare contraddizioni presenti nella realtà sociale. Gesti privi di intenzioni moralizzatrici e che non vanno percepiti come espressione di ideologie o principi. Essi non hanno pretese di autorevolezza e sono spesso simboli di condizioni di fragilità. Il progetto *Cloud* (2011, struttura in metallo e cotone) riprende questo genere di posizione. Nel 2011 la città cinese di Chongqing era considerata l'agglomerato più popoloso al mondo, in pieno centro del Paese, sulle rive dello Yangtze. Umidità, calura e fabbriche producono una permanente caligine a bassa quota, un mantello bianco e nuvoloso punteggiato da centinaia di grattacieli a perdita d'occhio. Le varie unità urbane che compongono la città si costruiscono alla velocità impressionante di 2-3 anni per rimpiazzare quelle rase al suolo con torri mastodontiche, edificate con materiali più economici e di peggiore qualità. Io andavo in cerca di un elemento che catalizzasse il desiderio collettivo cinese di erigere una città a misura dell'immaginario. Su una delle foto scattate per la realizzazione del progetto un costruttore cinese sta sotto una nuvola artificiale, in piedi su un terreno vuoto pronto per l'edificazione, con la schiena alla macchina e il viso rivolto all'orizzonte del suo modello urbano. Il riferimento al dipinto di Caspar David Friedrich (*Il viandante sul mare di nebbia*, 1811, Hamburger Kunsthalle) è evidente, la critica è, a un tempo, chiara e ambigua. Lo spettatore europeo di una scena come questa è proiettato nel suo passato collettivo, nelle sue memorie storiche ed estetiche, laddove il cinese non può che guardare al futuro.

Tendi anche a trasferire nelle opere certe tue esperienze esistenziali?

Sì, nel senso che io rinvio allo spettatore le *sue* scelte in quanto individuo; le scelte ultimative o radicali, intendo. Una constatazione simile è fatta da Nicolas Bourriaud in *Formes de vie* (Denoël Editore, 2009), dove egli riflette sul modo in cui l'atto creativo devia dalla *forma* all'*atteggiamento*. Può la nostra *maniera* di vivere divenire arte o giustificare i nostri gesti in termini artistici? Legare l'esperienza esistenziale dell'artista alla sua

opera rappresenta solo il primo livello di lettura, ma non corrisponde necessariamente ai fatti o alla realtà dell'artista. Lo spettatore confonde sovente la soggettività dell'artista e la soggettività dell'opera. La soggettività che io lego all'esperienza esistenziale è per me una forma di empatia. In *La revanche des émotions* (Edizione du Seuil, 2008) Catherine Grenier sottolinea che oggi l'artista tende a combinare un atteggiamento empatico con una logica concettuale. Il termine empatia (dal tedesco *Einführung*) descrive il rapporto specifico di chi guarda con l'oggetto guardato. Oggi si tende a mettere l'arte in relazione diretta con il vissuto quotidiano dello spettatore e questa relazione fa riemergere le estetiche già incorporate dal patrimonio culturale collettivo. Qui è in gioco il registro della memoria, la forma fluttuante che impegna lo spettatore a ricordare. Questa reminiscenza genera un collage di stili e di estetiche.

Sei interessato a relazionare l'oggetto artistico con lo spazio pubblico?

Sì, perché esso è arena di contraddizione fra ciò che si dichiara e ciò che è nell'esperienza quotidiana. Il rapporto con lo spazio pubblico è esclusivamente autoritario. In esso si può circolare o spostarsi, ma senza alcuna facoltà di mutare le funzioni assegnategli dalle autorità. Il fatto stesso di definirlo "spazio pubblico" è una maniera di limitarlo. L'installazione di opere d'arte nell'ambiente a tutt'oggi è ancora esigua. Due atteggiamenti si possono assumere rispetto a questo tipo di spazio: il primo, procedurale, implica sculture che si direbbero amministrative; l'altro anarchico, senza autorizzazioni, in pratica un approccio che ha del travestimento, dell'ombra. In entrambi i casi l'obiettivo è una qualche forma di contaminazione dei luoghi. Penso a *O,1* (8 macchine laser, 4 macchine per fumo) sulla Grand Place di Bruxelles, un'installazione che aveva come prima chiave di lettura l'*invasione* dello spazio pubblico, ma il cui obiettivo nascosto era prettamente socio-politico. Consisteva nel ricoprire completamente la piazza di una coltre nuvolosa a quattro metri di altezza dal suolo, in modo da separare due spazi distinti. Utilizzando il colore verde del laser standard e la dimensione invasiva che del laser è propria, si creava l'impressione di trovarsi in un campo di calcio. L'installazione risale al 2007, anno caratterizzato dalle tensioni legate all'ipotesi di una possibile separazione territoriale tra Fiandre e Vallonia allora al vaglio del governo. Un match politico durato quasi due anni. (*traduzione dall'inglese Arte Contemporanea Bruxelles*)

2^a puntata, continua

Unchain my heart

