

144

aprile 2017

LA RIVISTA DI ENGRAMMA N. 144

DIRETTORE
monica centanni

REDAZIONE
mariaclara alemanni, elisa bastianello, maria bergamo, giulia bordignon, emily verla bovino, giacomo calandra di roccolino, olivia sara carli, giacomo cecchetto, silvia de laude, francesca romana dell'aglio, simona dolari, emma filipponi, anna ghiraldini, nicola noro, marco paronuzzi, alessandra pedersoli, daniela pisani, stefania rimini, daniela sacco, antonella sbrilli, elizabeth enrica thomson

COMITATO SCIENTIFICO
lorenzo braccesi, maria grazia ciani, georges didi-huberman, alberto ferlenga, kurt w. forster, fabrizio lollini, giovanni morelli, lionello puppi

this is a peer-reviewed journal

La Rivista di Engramma n. 144 | Aprile 2017

©2017 Edizioni Engramma

SEDE LEGALE | Associazione culturale Engramma, Castello 6634, 30122 Venezia, Italia

REDAZIONE | Centro studi classicA Iuav, San Polo 2468, 30125 Venezia, Italia

Tel. 041 2571461

www.engramma.org

L'Editore dichiara di avere posto in essere le dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

Baldacci | Centanni | De Vito | Vettese

Memorie della Malinconia
a cura di Monica Centanni, Daniele Pisani,
Daniela Sacco

SOMMARIO

- 1 | Memorie della Malinconia. Editoriale
A CURA DI MONICA CENTANNI, DANIELE PISANI, DANIELA SACCO
- 5 | Tre forme di Malinconia
A CURA DEL SEMINARIO MNEMOSYNE, COORDINATO DA MONICA CENTANNI, MARIA BERGAMO, GIULIA BORDIGNON, DANIELE PISANI, DANIELA SACCO, CON SARA AGNOLETTA, MIRCO BIMBI, SILVIA DE LAUDE, FRANCESCA FILISETTI, ANNA FRESSOLA, SOFIA MAGNAGUAGNO, NICOLA LUCIANI, MATIAS JULIAN NATIVO, VALENTINA OLIVETTI, FRANCESCA PETAZZINI, ALESSIA PRATI, SIMONE ROSSI, SILVIA URBINI, LORENZO VALLON
- 37 | Mnemosyne Atlas, Tavola 58. "Cosmologia in Durer": materiali completi
A CURA DEL SEMINARIO MNEMOSYNE
- 49 | Sons of Mars and the heirs of Prometheus | the conquest of the heavens: war and technology. An interpretative essay on Plate C of the Mnemosyne Atlas
EDITED BY SEMINARIO MNEMOSYNE, CO-ORDINATED BY GIULIA BORDIGNON, MONICA CENTANNI, SILVIA DE LAUDE, DANIELA SACCO.
ENGLISH VERSION BY ELIZABETH THOMSON
- 87 | Einstein e l'Atlante di Warburg. Recensione a Horst Bredekamp, Claudia Wedepohl, *Warburg, Cassirer und Einstein im Gespräch. Kepler als Schlüssel der Moderne*, Berlino 2015
EMILIANO DE VITO
- 91 | Un'ossessione del contemporaneo. Presentazione del volume: *Archivi impossibili*, Monza 2016
CRISTINA BALDACCI
- 97 | Contro la malinconia. Presentazione del volume: *Venezia vive*, Bologna 2017
ANGELA VETTESE



archivi impossibili

un'ossessione dell'arte
contemporanea

— cristina baldacci



JOHAN
& LEVI
ARTISTS

Archivi impossibili. Un'ossessione dell'arte contemporanea

Presentazione del volume, Monza 2016

Cristina Baldacci

Fresco di stampa per Johan & Levi Editore, esce il volume di Cristina Baldacci Archivi impossibili. Un'ossessione dell'arte contemporanea. "Engramma" pubblica in questo numero un estratto dal capitolo 7. Il corpo come deposito vivo. Dal gesto performativo alla presenza organica.

Può il corpo essere considerato un archivio vivente? Se pensiamo alla struttura del DNA e del cervello, i due sistemi che trasportano il nostro patrimonio biologico-genetico e mnemonico, non possiamo che dare una risposta a grandi linee affermativa. Non risulta tra l'altro incongruo che un'esperienza episodica e transitoria come la performance venga consegnata alla posterità per mezzo di un archivio? Sembrerebbe una contraddizione in termini, eppure per gli artisti comportamentali (quelli cioè che usano il proprio corpo come linguaggio) è l'unico modo non tanto per assicurare la presenza del lavoro in sé – che essendo per sua natura effimero è soltanto riattivabile per mezzo della replica corporea – ma per lasciare traccia di un'attività che dopo l'uscita di scena (metaforica e reale) dell'artista andrebbe altrimenti perduta.

I metodi con cui i performer preservano dall'oblio le loro azioni sono abitualmente due: il video e la fotografia per darne memoria a lungo termine, oppure una ritualità accentuata e ripetuta nel tempo. La memoria legata alla rappresentazione si esaurisce di solito con la fine dell'attività o la scomparsa dell'artista, ma può anche continuare se lo stesso codice di gesti è accolto e perpetuato da un altro corpo (si parla allora di *reenactment*). Se nel primo caso si assiste alla creazione di archivi personali, dove gli artisti raccolgono con minuzia ogni singola immagine o propaggine di loro stessi in azione, nel secondo il corpo diventa un deposito di movenze, esperienze e operazioni dalla carica fortemente simbolica, una sorta di "atlante del gesto" – titolo, questo, con cui la Fondazione Prada di Milano ha recentemente promosso (settembre-ottobre 2015) una serie di azioni coreografiche ideate da Virgilio Sieni, che hanno tramutato

lo spazio espositivo in un “paesaggio di gesti che evocano la tradizione artistica, indagando i concetti di genere e identità”, e la rappresentazione in “un archivio dei movimenti più semplici, delle infinite coreografie inscritte nelle forme e nelle articolazioni dei corpi nudi” (v. il comunicato stampa dell’iniziativa e, sulla relazione tra performance e archivio, Borggreen, Gade 2013).

C'è poi anche un altro aspetto da prendere in considerazione: le ricerche performative, comportamentali e partecipative hanno inaugurato un nuovo modo di pensare la mostra, che non viene più vista soltanto come un montaggio di oggetti a sé stanti, ma diventa anch'essa “un medium basato sul tempo o la messa in scena di un'opera viva, parte di un processo più ampio o punto di partenza per giungere altrove” (Osthoff 2009, 136).

Nel lavoro di Joseph Beuys – figura tra le più carismatiche del secondo Novecento, che con la sua idea di “scultura sociale”, ovvero di un linguaggio che ha come medium il corpo, nella sua doppia accezione di entità fisica e spirituale, ha reso l'arte un processo continuo, un'azione militante e rinnovatrice in tutti i campi, da quello culturale, a quello ecologico, sociale, politico, economico – si ritrovano tutti e tre gli aspetti appena citati.

La ritualità sciamanica con cui Beuys metteva in atto non solo le sue azioni, ma anche i gesti più quotidiani, in una totale unione di arte e vita sulle orme del *Gesamtkunstwerk*, ha fatto sì che il suo corpo diventasse custode di un repertorio di gesti emblematici. L'artista tedesco ne era più che consapevole, tanto da avere studiato e reso unica, oltre che subito riconoscibile, la propria immagine (portava sempre un cappello di feltro, un gilet, vecchi scarponi e, d'inverno, un lungo cappotto, anch'esso di feltro), e da avere costruito attorno a sé una leggenda che lo investì di un'auraticità magnetica, tipica dell'opera d'arte. Il suo abbigliamento, così come ogni altro oggetto di cui si serviva durante le proprie azioni, diventava parte di un corredo liturgico – successivamente riprodotto in serie come insieme di multipli – che, una volta usato, veniva riposto in vetrine così da costituire una personale archeologia. Si può allora comprendere come ogni azione dell'artista facesse parte di un disegno più ampio e costituisse una tappa all'interno del suo percorso e della sua storia espositiva [...].

Un'altra artista, la brasiliana Lygia Clark, lavorò, così come il suo conterraneo Hélio Oiticica, “ai margini del capitalismo”, rimodellando “le questioni legate all'estetica modernista” e “trasponendole direttamente nella vita e nel corpo” (Osthoff 2009, 93). Nel lavoro di entrambi la tradizione

occidentale, fondata sulla superiorità della vista come primo strumento della percezione, si è fusa alla ritualità indigena, che invece privilegiava tutti e quattro gli altri sensi. Per questo i due artisti erano interessati soprattutto all'immaterialità dei gesti, alle sperimentazioni sensoriali, alla dimensione psicologico-soggettiva e alla partecipazione dello spettatore: aspetti che si ponevano in apparente antitesi con la fissità dell'inventario-schedario e con i processi abituali di archiviazione.

Tuttavia, come ha messo in luce Simone Osthoff in uno studio sulla trasformazione dell'archivio da deposito di documenti a mezzo artistico, Clark e Oiticica vanno ricordati proprio perché l'eredità che hanno lasciato con la loro arte partecipativa ha contribuito a cambiare il modo in cui "l'archivio cataloga, riproduce e promuove esperienze di arte effimera", da un lato tramite il remake degli originali in forma di multipli e, dall'altro, aprendo a pratiche combinatorie, pur essendo lontanissimi dalle opportunità interattive offerte dai primi computer (v. Osthoff 2009, 135-136).

Questo loro lascito, anche se non direttamente, è penetrato nella pratica di artisti appartenenti a generazioni più giovani e ad altri ambiti geografici che lavorano con il corpo e con la trasmissione "orale" dell'arte. Con *An Immaterial Retrospective of the Venice Biennale* (2013), presentato nel padiglione della Romania durante la 55. Biennale di Venezia, Alexandra Pirici e Manuel Pelmu? hanno dimostrato che la storia, e in particolare la storia dell'arte, può essere memorizzata trasformando l'oggetto-documento in azione, in testimonianza immateriale, senza il bisogno che ci sia effettivamente un archivio come luogo fisico di immagazzinamento. Il fatto che l'opera d'arte come feticcio, monumento o merce possa essere trasformata in pura immagine, senza concretizzarsi in un materiale e in una forma stabili, per i due artisti ne garantisce di per sé stesso la lunga durata (v. Baldacci 2015, 12-15).

Durante i mesi della mostra cinque performer hanno rimesso in scena la storia della Biennale usando unicamente i loro corpi, che a rotazione mimavano una serie di sculture, dipinti, installazioni, video e performance delle passate edizioni. Pirici e Pelmu? lavorarono dietro le quinte: prima di decidere le opere da far rappresentare, svolsero un'approfondita ricerca in archivio e sui cataloghi della Biennale, selezionando lavori molto diversi per linguaggio, contenuto e forma. Il tratto comune per tutti restava la forte iconicità.

Le opere scelte andavano dal *Supremo convegno* di Giacomo Grosso, il dipinto che aveva suscitato scandalo durante la prima edizione della

Biennale nel 1895, a *Untitled (Public Opinion)* del 1991, una delle installazioni con cumuli di caramelle di Félix González-Torres che venne esposta nel padiglione degli Stati Uniti nel 2007 quando l'artista, ammalatosi di AIDS non ancora quarantenne, era già scomparso. Ogni *reenactment* veniva annunciato con la citazione dell'autore, del titolo e della data originale dell'opera. In questo modo la performance costituiva un catalogo di gesti e parole, di immagini e suoni, dove il dato visivo non era più *picture* ma *image* (su tale distinzione, che consente di esprimere meglio che in italiano la differenza tra immagine pura o immateriale (*image*) e immagine materiale, che ha quindi ottenuto un supporto mediale (*picture*), v. Mitchell [2005] 2009, 111).

Alla Biennale quell'anno c'era anche Tino Sehgal, vincitore del Leone d'Oro come miglior artista, che come Pirici e Pelmu? aveva iniziato la sua carriera in ambito teatrale studiando scenografia. Sehgal ha presentato una delle sue *constructed situations (Untitled, 2013)*, azioni collettive che, dopo l'esecuzione, possono essere tramandate soltanto oralmente. L'artista tedesco rifiutava, infatti, ogni tipo di documentazione e riproduzione dei suoi lavori, di cui non esistono né foto, né filmati, né trascrizioni, quindi neppure illustrazioni sui cataloghi delle mostre, dove di solito viene lasciata una pagina o uno spazio bianco con la sua didascalia come unica traccia dell'azione. Il gesto di Sehgal è radicale, iconoclasta, e si basa sul rituale come tramite della memoria culturale, fin da quando, una quindicina di anni fa, l'artista passò dalla coreografia alla performance con il suo primo *Untitled (2000)*, dove un ballerino eseguiva a corpo libero una sequenza di pose e figure disegnando un atlante immaginario della danza del XX secolo.

C'è poi un'ultima declinazione dell'archivio immateriale e performativo a cui bisogna accennare. L'opportunità di mappare il corpo o altra materia viva (microrganismi come cellule, proteine, geni, nucleotidi) offerta dalla rivoluzione biotecnologica ha dato inizio a un nuovo corso dell'arte, che Jens Hauser ha presentato con la mostra "L'Art Biotech", organizzata a Le Lieu Unique, il centro per l'arte contemporanea di Nantes, nel 2003. Come sottolinea lui stesso, la scoperta e lo sguardo in questa dimensione microscopica ha permesso il "passaggio da una *rappresentazione* della corporeità alla sua *presenza* organicamente costruita e inscenata" (Hauser 2007, 26).

Esempi massimi di questa pratica sono le sperimentazioni di Eduardo Kac, brasiliano come Clark e Oiticica. Tra i suoi lavori più interessanti e visionari, che risalgono ormai a quasi vent'anni fa, c'è sicuramente

Genesis (1999), che ha portato l'artista ad avventurarsi in un'inconsueta trasposizione. Scelta una frase della Bibbia, l'ha tradotta prima dall'inglese all'alfabeto Morse, poi da questo codice binario al codice genetico della proteina di un batterio. Così facendo ha trasformato il linguaggio in un'entità vivente, ciò che è per sua natura astratto in qualcosa di reale. Due anni prima, per il progetto *Time Capsule* (1997), si era fatto innestare un microchip in una delle caviglie. Questa operazione era frutto di una lunga riflessione sulla perdita di valore della fotografia come tramite di memoria, verità e identità, visto che oggi le nuove tecnologie ci permettono di riconfigurare non solo la nostra immagine ritratta in formato digitale, ma anche – per merito della chirurgia plastica – il nostro volto in carne e ossa, quindi di cancellare del tutto il nostro aspetto e, di conseguenza, il suo ricordo.

Nella contemporaneità la memoria sta tutta in un chip, ovvero nei computer e nei robot, ci dice Kac, e questo fatto si contrappone al valore tradizionale che abbiamo sempre attribuito al corpo, quello di “sacro deposito dei soli ricordi umani, che sono stati acquisiti come risultato di un'eredità genetica o dell'esperienza personale”. L'obiettivo di *Time Capsule* è indurre a pensare alla possibile “co-presenza di memorie vive e memorie artificiali dentro di noi”. E la questione si fa ancora più seria e allarmante, o forse più affascinante (v. il testo di introduzione all'opera dell'artista sul suo sito), se pensiamo che “la scansione dell'impianto remoto tramite il web rivela quanto il tessuto connettivo della rete digitale globale renda obsoleta la pelle come barriera che traccia i limiti del corpo”.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Baldacci 2015

Cristina Baldacci, *Alexandra Pirici e Manuel Pelmu?. L'arte del reenactment*, “Art e Dossier” n. 320 (aprile 2015), 12-15.

Borggreen, Gade 2013

Performing Archives/Archives of Performance, a cura di G. Borggreen e R. Gade, Copenhagen 2013.

Hauser [2003] 2007

J. Hauser, *La biotecnologia nell'arte. Incubo dei tassonomi* (2003), in *Art Biotech*, a cura di P. L. Capucci, F. Torriani, Bologna 2007, 19-27.

Mitchell [2005] 2009

W.J.T. Mitchell, *Che cosa vogliono le immagini?* (2005), in *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, a cura di A. Pinotti, A. Somaini, Milano 2009, 99-133.

Osthoff 2009

S. Osthoff, *Performing the Archive: The Transformation of the Archive in Contemporary Art From Repository of Documents to Art Medium*, New York – Dresden 2009.



pdf realizzato da Associazione Engramma
e da Centro studi classicA luav

www.engramma.org