

CURIOSANDO NELL'ARTE CONTEMPORANEA

DOCENTE GIAN PIERO NUCCIO

LE IMMAGINI

L'Immagine

1) Svolta nel campo delle immagini (Pictorial turn)

a) I media sono sempre misti (parola + suono + Immagine che però ora prevale)

b) Parola → cultura alta Immagine → cultura bassa

c) Sorveglianza Foucault → regimi scopici

2) Image (immagine Mentale) / Picture (immagine Reale)

a) Metapicture: un medium che ne assimila un altro: Velazques



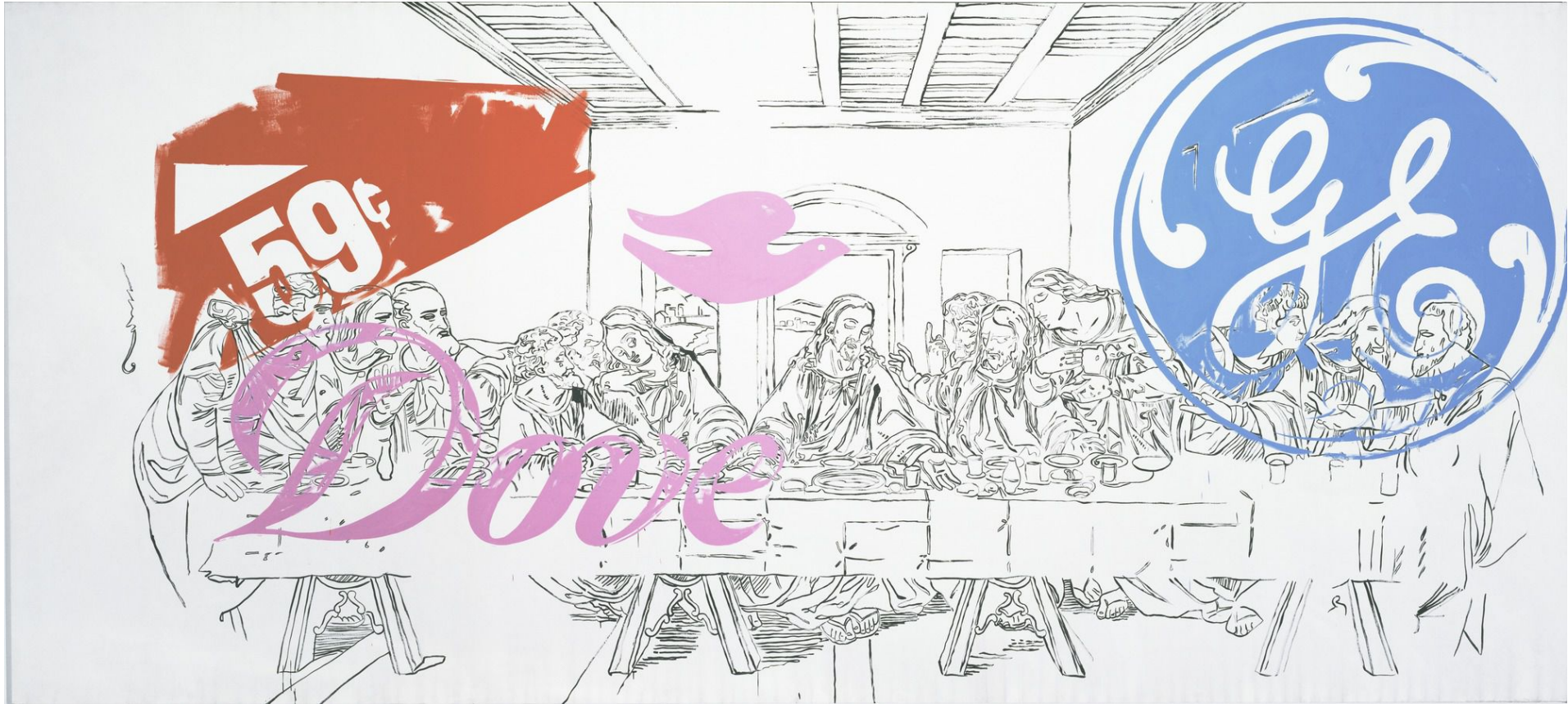
b) Biopicture: immagini che si riproducono in maniera clonale come nella clonazione biologica.

Viral image: clonazione pervasiva e rapida (al contrario clonazione tecnica) —▶ Benjamin

3) Image : soggetto inteso

a) Forma simbolica (metafora)

Esempio *GE in Warhol* "Ultima Cena"



4) Image : sintesi storica fra spazio, percezione visiva e costruzione pittorica

- a) Panofsky 1924: La prospettiva come costruzione simbolica.
Prospettiva come formazione storica e culturale che dà come codice universale assoluto.

Approccio all'Immagine come sintesi fra Immagine e linguaggio

5) Martin Heidegger: “Le scarpe” di Van Gogh

Estratto da “L'Origine dell'opera d'arte”

Nell'opera d'arte “quiesce” la verità.
Collegamento con Warhol



6) Le immagini vogliono essere interrogate.

Rapporto dialettico fra picture e Image e attorno a questo percorso si snoda un percorso critico (il critico svela la propria Image) e sociologico.

Dunque la vita delle Immagini è sociale, posseggono una vita parallela alla vita sociale.

7) Plusvalore iconico (delle Immagini) oggi

Quantitativo. Feticismo esempio Ronaldo.

Iconico e costitutivo: Immagini come giocatori attivi nella costituzione dei sistemi di valori.

8) Media: la pittura sarebbe visuale, ma senza la spiegazione della parte verbale sarebbe incomprensibile (espressionismo Astratto senza la teoria sarebbe carta da parati → Greenberg)

TINO SEHGAL ALLE OGR

Gian Piero NUCCIO

Introduzione

Il 2 febbraio si è inaugurato alle OGR di Torino il programma Arti Visive del 2018 , con un progetto a cura di Luca Cerizza su Tino Sehgal, l'artista anglo-tedesco conosciuto in tutto il mondo per le sue elaborate azioni collettive che sfidano le tradizionali relazioni tra arte e spettatore.

Sehgal, già Leone d'Oro alla Biennale di Venezia 2013, torna per la prima volta in Italia con un progetto personale da lui appositamente pensato per il Binario 1 delle OGR dopo aver realizzato la mostra nel 2008 con la Fondazione Nicola Trussardi e aver rappresentato la Germania alla Biennale di Venezia del 2005.

Lo spazio delle OGR binario n.° 1 in cui è avvenuto l'evento



Di **Sehgal** si può dire che è un artista che lavora *contro* l'immagine o, meglio, che rimette esplicitamente in discussione la politica dell'immagine.

La sua posizione si potrebbe definire quasi iconoclasta: i suoi progetti e le sue azioni non possono venire registrate, riprese, fotografate. (Per la verità con le attuali tecnologie la sua battaglia contro le fotografie risulta ormai persa, ma fino ad ora, compaiono solo sui *social* e sono, comunque, "rubate").

Per questo motivo e, soprattutto, per rispetto della volontà dell'artista, in questo lavoro, pur potendo disporre di numerose immagini di suoi lavori sui vari siti web, ho scelto di non utilizzarle e ricorro semplicemente ai disegni di **Diego Perrone** ispirati alle sue opere).

Delle sue azioni, nel momento in cui si compiono, non deve restare traccia, se non nella memoria dello spettatore.

Non sono ammessi neppure cataloghi o documenti scritti.

Quando si acquisisce un'opera di Sehgal per riprodurla (come, ad esempio, è avvenuto alle OGR) si fa un accordo davanti a un notaio e a testimoni esclusivamente verbale, senza alcun documento scritto. Possedere un'opera di Sehgal significa possedere la possibilità di rappresentare l'opera, secondo le rigide regole che l'artista ha stabilito, ma significa anche non possedere alcunché di concreto, neanche un contratto.

C'è qualcosa di regressivo in questo atteggiamento?

Direi di no.

Trattandosi di arte relazionale la processualità riguarda gli atteggiamenti delle persone coinvolte, in questo caso dei *performers* (da Sehgal chiamati "testimoni") e degli spettatori. Una sua azione deve durare almeno nove settimane e lo spettatore coinvolto si sente in dovere di dare il suo tempo, poiché, nelle nove settimane, la *performance* cambia, si modifica, anche in relazione agli spettatori presenti.

L'opera, anche senza documentazione reale, si tramanda e continua a vivere nel racconto, recuperando una dimensione di coralità e di immagine della memoria.

Questo "silenzio dell'immagine" e recupero della parola è altamente suggestivo.

Ad esempio proprio questa narrazione coinvolge sia chi la trasmette che coloro i quali la ricevono nell'opera stessa, che continua così ad esistere anche dopo il termine della *performance*.

L'Artista

Tino Sehgal comincia la sua attività come danzatore e terapeuta infantile attraverso la danza, ma, mentre si occupa di lavorare in questo ambito, porta avanti una riflessione sul mondo contemporaneo, la finanza (ha anche una formazione economica) e l'arte.

Il passo dalla danza all'arte contemporanea è breve, ma la sua precedente riflessione gli consente di vedere quali siano i condizionamenti che la finanza esercita sul mondo dell'arte contemporanea.

Decide così di voler fare arte senza però produrre nulla che possa essere venduto, per poter restare sempre fuori dal mercato.

Il rapporto fra pubblico, spazio, oggetto e artista viene così radicalmente ridefinito: l'artista vede in linguaggi come la danza e la musica paradigmi alternativi ai modelli produttivi vigenti. Il movimento del corpo umano, con la conoscenza che gli deriva dai movimenti dei bambini durante le terapie, e il canto diventano gli unici materiali espressivi di una pratica che non produce alcun resto oggettuale.

Attraverso queste forme "immateriali" ed evitando di documentare le sue opere, Sehgal veicola una profonda riflessione sulla produzione e distribuzione dei beni di consumo.

La sua prima opera è *The Kiss*, evento svoltosi al Museo di Arte Contemporanea di Chicago nel 2007, definito nella presentazione “*sculptural and contemplative work*”: due danzatori si muovono e si baciano ricostruendo pitture e sculture note, quasi una citazione alla pratica del *tableau vivant*. Così rivivono opere di Canova, di Rodin o Brancusi



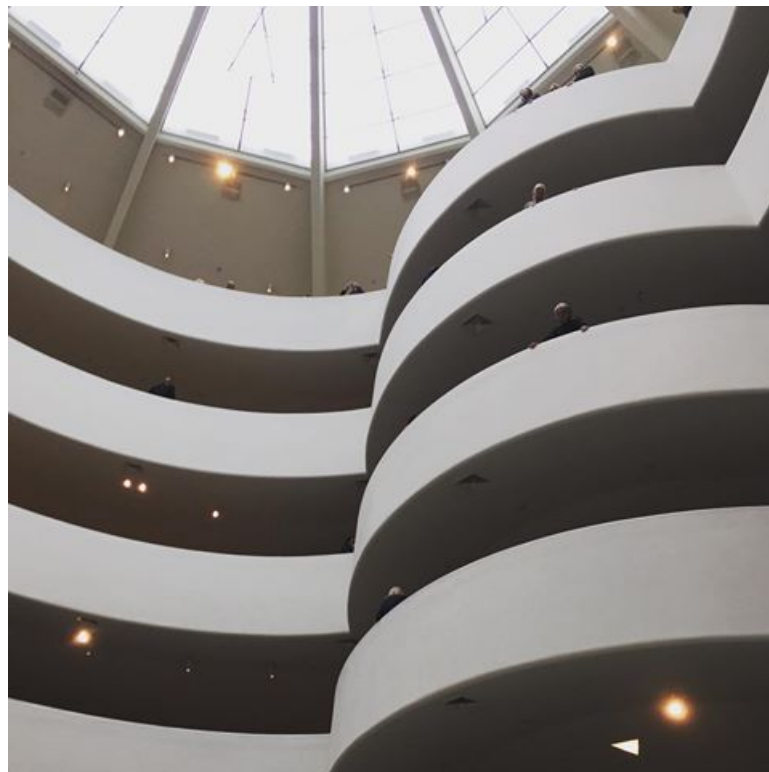
Diego Perrone, disegno ispirato all'opera di Tino Sehgal *Kiss*,
Chicago, 2007

Nel 2010 al Guggenheim di New York ha fatto svuotare completamente lo spazio museale (cosa che accade sempre in qualsiasi realtà debba presentare uno dei suoi lavori).

Gli spettatori dovevano percorrere la rampa che porta ai vari piani del museo e dapprima incontravano un bambino che li accompagnava per un breve tratto. Il bambino si fermava e veniva sostituito da un adolescente, poi questo da un giovane, poi da un uomo maturo e da un anziano.

Ognuno poneva agli spettatori la stessa domanda: *Cos'è il progresso?*

Era un evidente invito ad una considerazione sul trascorrere del tempo, sul significato di *progresso* visto in rapporto all'attraversamento di tutte le fasi della vita.



Le rampe del Guggenheim Museum teatro della performance

Alle OGR

Per gli ampi spazi delle OGR Sehgal ha ideato una complessa coreografia alla cui realizzazione partecipano più di cinquanta interpreti.

Questo grande movimento corale muta continuamente durante il corso della settimana dando vita a quello che Sehgal definisce uno “sciame” di corpi. I

movimenti, pensati appositamente per questa occasione, danno origine, infatti, a una serie di specifiche “situazioni”.

In questa presentazione le singole opere dell’artista – considerate come entità discrete che possono essere separate tra di loro e dal processo della loro produzione – diventano scene o momenti, elementi che prendono forma temporaneamente in un gioco d’incontri che risponde a circostanze specifiche: il numero degli spettatori, il loro modo di interagire o il periodo del giorno in cui questi incontri avvengono.

Capita di entrare nello spazio della rappresentazione e di vedere questi “testimoni” camminare lentamente, incrociando i loro percorsi, senza mai urtarsi, senza toccarsi. Poi la velocità aumenta, e aumenta ancora e si trasforma in corsa, sempre più veloce per poi rallentare e ritornare alla velocità della camminata.

Ma il rallentamento prosegue e i corpi si fermano.

Qualcuno si siede, altri lo imitano e alla fine tutti sono seduti, in silenzio.

Questo silenzio è contagioso, nessuno dei tanti spettatori parla.

Si resta lì in una sosta apparentemente senza fine e la sensazione di congelamento del tempo afferra tutti. Ma dopo un tempo indefinibile (lungo? corto? impossibile dirlo) si leva una voce in un canto apparentemente improvvisato.

Dopo un po' un'altra voce si unisce alla prima, e poi un'altra e un'altra ancora e allora si capisce che la melodia non è un'improvvisazione, ma una musica studiata e bellissima, dolce e capace di riempire tutto lo spazio per quanto grande.

Poi tutto scende di volume, qualcuno tace e poi anche altri smettono di cantare e resta solo il primo personaggio a continuare il canto.

A questo punto entra un'altra "testimone" e recita un monologo, coinvolgendo gli spettatori, con discrezione, raccontando loro una storia e il coinvolgimento è tale che non si capisce più bene chi siano gli attori e chi gli spettatori. Gli incontri cambiano, e lo spettatore capisce che sta assistendo a qualcosa di unico e irripetibile che non potrà mai più rivivere se non nella memoria. Egli sarà quindi l'unico depositario dell'opera d'arte poiché sarà l'unico a possedere il *suo* ricordo della performance. Ogni spettatore possiederà un proprio ricordo dell'opera e lo trasmetterà ad altri in modo diverso.

La poetica di Sehgal abbraccia una grande varietà di temi, a partire dalla rimessa in discussione della materialità dell'opera d'arte.

A comporre l'opera non sono più colori, pietra ma comportamenti, stati del corpo, movimenti come la danza, suoni e di essi nulla resta documentato se non i ricordi.

E qui viene spontaneo ricordare come nell'opera di Sehgal i richiami alla classicità siano infiniti.

Come non ricordare la posizione privilegiata che presso i Greci godevano la musica, la danza o la poesia, rispetto alle altre arti come la pittura o la scultura. Questa totale astrazione, venuta meno con la possibilità di registrare e riprodurre suoni e immagini, Sehgal l'ha riconquistata e la ripropone come elemento portante della propria opera.

Da questa riconquista parte la sua riflessione sui temi della tecnologia e del lavoro attraverso i quali l'arte è diventata oggetto di consumo, come un qualsiasi altro bene. Di fronte a ciò l'artista qui propone invece un'arte fatta di nulla di materiale e propone un nuovo modello di interazione sociale in cui, sfuggendo alla logica del legame puramente "produttivo" ricostruisce il vincolo di vicinanza profonda fra esseri umani liberi da sovrastrutture, timori, pudori, imbarazzi o, peggio, calcoli di interessi materiali. Non è detto che tutti provino le stesse sensazioni.

Ma anche per chi risultasse noioso, poco comprensibile, sarà comunque sempre un incontro reale, con esseri umani e al di fuori delle convenzioni.

Sarà pertanto un incontro con la vita perché questa è l'arte di Sehgal: un'uscita dal tempo, dove la narrazione si svolge attraverso l'esserci, di corpo e mente nell'opera d'arte.



Diego Perrone, disegno ispirato all'opera di Tino Sehgal alle OGR,
2018

Conclusioni

Si è parlato, a proposito di Tino Sehgal, di *invisibilità*: nessun oggetto, nessun documento, nessun catalogo. Può anche essere vero, ma occorre precisare che si sta parlando della invisibilità materiale relativa all'atto del "vedere" inteso in senso fisiologico. Invece "il vuoto" che le *performances* occupano è saturo di possibilità ben presenti e concrete che l'opera offre a ciascuno spettatore.

Lo spazio durante e dopo l'evento è traboccante di sguardi, storie, sensazioni che "esigono", proprio perché immateriali, di essere ricordate e rivissute nella mente di ciascuno. L'artista afferma di non sapere nulla e di non entrare mai nel merito delle storie che i "testimoni" depositano sul pubblico, chiedendo solo che lascino in chi le riceve, ed eventualmente interagisce, un senso di pienezza, di appartenenza.

Sehgal di tutto ciò afferma di essere semplicemente il regista, ma un regista che detta regole, come in un gioco in cui le regole finiscono per dettare i comportamenti.

In tale contesto si muovono anche i personaggi per così dire “citati” da Sehgal come Rodin, Canova, Ann Lee, il personaggio dei manga giapponesi che è stata liberata dai fumetti.

Perché, dice Sehgal,

“non credo che la tecnologia possa essere più potente di qualcuno che ti guarda negli occhi. Certo la tecnologia può darci oggetti magnifici, ma non saranno mai come qualcuno che ti bacia o che canta proprio per te.”

La sua critica alla tecnologia è radicale e senza appello proprio data l’immaterialità del lavoro, ma non viziata dalla pura negatività. Ha in sé la possibilità di costruire quelle che l’artista chiama le “comunità temporanee”, provvisorie, continuamente mobili e quindi depurate dall’angoscia della durata, svincolate dalla dannazione dell’“eterno presente”, ridefinite ogni volta perché mai stabili.

E lo spettatore, sentendosi ai confini dell’invisibile, capace di muoversi autonomamente, senza con questo compromettere l’armonia del complesso, attraversa la scena della performance, entrando a farne parte per avere la prova dell’essere soggetto attivo, si rende conto di aver attraversato quel labile confine fra arte e vita che l’arte contemporanea ha contribuito ad abbattere.