

THE WAY
THINGS
GO!

Palermo
Oratorio di San Mercurio
11 ottobre — 29 novembre 2014

orari mostra: 10:00 — 18:00
ingresso libero

Maria Arena
Sophie Calle
Peter Fischli & David Weiss
Antonio Freiles
Anna Guillot
Marinella Senatore

da un'idea di
Anna Guillot
testi di
Anna Guillot
Luciana Rogozinski

ETC.

Giornata
del Contemporaneo
Decima edizione

Oratorio S. Mercurio
Piazza della Pinta
Largo S. Giovanni degli Eremiti
90100 Palermo
t. +39 091 6118168
www.amicimuseisiciliani.it

Info mostra
t. +39 334 9821594
koobookarchivelab@gmail.com

Info Giornata del Contemporaneo
giornatadelcontemporaneo@amaci.org

Catena di montaggio

Ogni racconto sul Destino oggi, nel mondo sviluppato, non può che essere rivolto per così dire contro se stesso, e cioè non può che essere, nella propria espressione, anti-narrativo. Nell'esperienza quotidiana di una realtà segnata da modelli seriali e virtuali, il vorticare dei Particolari in uno spazio indefinibile si configura come un esilio, continuamente rinnovato, dall'Intero. Questo esilio è diventato, ripetendosi nel tempo, dissonanza cadenzata in cui la voce del Particolare emerge temporaneamente, così che la forma più propria del Destino, oggi, è il Montaggio, che frantuma ogni forma finita di narrazione.

Come retroscena materiale e costruttivo dell'opera, antitetico alla finzione della sua sacralità impenetrabile, il montaggio era già stato esposto in quanto nuovo elemento della Forma dalle avanguardie del primo Novecento, come segnale del proprio operare critico. Ma, andando il tempo e perfezionandosi, per ragioni strutturali, il processo di alienazione dei Particolari e delle singolarità di cose e forme viventi dalla



loro effettiva coincidenza col reale, la raccontabilità del loro destino di comparse momentanee si è posto, nella sfera estetica, come ulteriore enigma all'espressione. Proprio della visibilità del montaggio che le avanguardie storiche, all'inizio del secolo, hanno esposto in piena luce come dispositivo anti-mitico, DER LAUF DER DINGE, alla fine degli anni Ottanta, fa invece il perno per la messa in scena di una cosmogonia, tentando dunque, con lo stesso strumento che dovrebbe confutarli, racconto e mito. Attraverso sequenze successive di catastrofi, resurrezioni e trasformazioni accuratamente predisposte, nell'ambiente, sul percorso accidentato di un'unica linea spaziale spezzata ma concatenata da effetti di azione e reazione, la vita di umili oggetti quotidiani e di materie neglette viene portata per così dire per mano dagli elementi organici primari (acqua, fuoco, materiali chimici, gas) al loro stesso livello: che è quello del Sublime. Così, per fratellanza attiva della Prima Natura originaria, la Seconda Natura (quella artificiale) risorge dall'insignificanza e dalle mille morti a cui il consumo, nelle società sviluppate, la consegna senza riscatto, senza sguardo e senza parole. Ricostruendo per tutta la lunghezza dello spazio che la ospita la disposizione funzionale e il movimento di una *Rube Goldberg machine* col suo divertissement logico-meccanico, DER LAUF DER DINGE mette in atto la dimostrazione di una palingenesi, in cui la vittima sacrificale del Moderno (l'universo sterminato degli oggetti d'uso consumati, svalorizzati e degradabili a rifiuti anonimi) attraversa tutti gli stadi di un'apocalisse orientata, diventa di volta in volta anch'essa attore eroico nella trasformazione del mondo e partecipa così, in un ambiente esemplare segnato dai residui del lavoro, della gloria di una rinascita possibile delle cose inanimate al senso. Apocalisse, palingenesi, cosmogonia includono dentro di sé il Tempo, che trascorrendo non lascia il mondo uguale: DER LAUF DER DINGE lo immette nel processo alchemico di cui, come svolgimento trasformativo, prende insieme l'energia e la forma. Già Yves Klein aveva a metà secolo in più modi allestito scenari per l'azione indipendente e formante degli elementi primari (aria, acqua, fuoco, pigmenti puri, vuoto...), e l'arte processuale degli anni Settanta lo aveva in più modi seguito, ma è precisamente attraverso il movimento del suo organismo frazionato dal montaggio che in DER LAUF DER DINGE il processo alchemico si mostra non nelle apparizioni degli elementi singoli ma come "racconto" suddiviso in sequenze. Nelle operazioni di Klein gli elementi primari agiscono e lasciano tracce come soggetti assoluti, parlando di se stessi; in DER LAUF DER DINGE l'*Opus* si dilata: gli elementi naturali fondanti si attivano per inglobare anche la materia artificiale nel processo alchemico e garantire così anche per essa la resurrezione dall'insignificanza e dalla morte.

Coinvolgendo insieme, strettamente intrecciate, Prima e Seconda Natura, l'intero dispositivo di DER LAUF DER DINGE è però "forma" perché risponde a un'attitudine previsionale governata dalla scienza: catastrofi e rinascite si susseguono nel percorso secondo una programmazione accurata. Tutti i materiali e gli oggetti collegati fra loro dal montaggio sono messi in campo come pedine in una scacchiera, scelti ciascuno per la sua natura fisica o chimica che ne determinerà il comportamento: "caratteri", nella definizione alchemica degli elementi. La messinscena calcola esattamente gli equilibri in base ai pesi e alle qualità dei corpi, le orbite percorse dagli oggetti sospesi in rotazione obbediscono all'attrazione terrestre come medium costante, ogni *clinamen* nel passaggio da una situazione all'altra è provocato ad arte, sul mondo in trasformazione che precipita o ribolle vigila dall'esterno la ripresa filmica. Ma nell'apocalisse l'esistente anonimo cambia funzione e risplende, angelico o demoniaco: non a caso il *Big Bang* che avvia l'intero processo è dato dal grande sacco nero da spazzatura ben gonfio, sospeso in alto, che ruotando a largi raggi verso terra arriva a sfiorare il pneumatico in piedi sottostante e lo mette in corsa. Di qui in avanti nel percorso ogni attore farà la sua parte: i principi della fisica, della meccanica e della chimica regolano spostamenti e trasformazioni; materiali ferrosi e plastici danno rispettive risposte agli ordini di viaggio; schiume saponose percorrono piani inclinati per incanalarsi in bottiglie da cui generano fumi e gas, i vettori aerei; bolle che uno sprigionamento gonfia all'estremo spingono e determinano movimenti di corpi più pesanti di loro; liquide fanghiglie avanzanti mettono in moto fuochi..., e in questo movimento cadenzato da rumori di cadute rovinose, di sciacquii, gorgoglii e sibili anche le figure geometriche e volumetriche fondamentali vengono coinvolte, appaiono e scompaiono incorporate nelle combinatorie o negli oggetti, come miraggi del Canone formale coincidenti con gli stessi ingranaggi: spirali, cerchi, piani, poliedri, cilindri, segmenti e linee, sfere..., e nell'immagine che scorre e nella colonna sonora che l'accompagna sono le voci dei singoli detriti il coro che via via commenta gli atti con cui ogni elemento naturale o artificiale scomparendo o appearing accede al Destino.

Lungo lo svolgimento intero si ripetono le benedizioni del fuoco sugli altri elementi: le candele accese, che a più riprese viaggiano su pattini a rotelle per incendiare materie, farne giardini di scintille e metterle in trasformazione o in movimento, sono le funzioni angeliche, gli spiriti mercuriali che qua e là per volontà cosmica riaccendono il processo e in quanto miracoli naturali gli conferiscono l'aura della meraviglia. La gloria del comportamento di fuoco è l'avanguardia isolata: la scintilla ardente che obbedendo al suo compito discende giro per giro solitaria con la sua coda splendente una rotatoria spirale. Così il catino colmo di liquido, dove la fiamma si raccoglie per diventare gas, s'illumina per essa in superficie come un disco solare e la ruggine, sparsa sul piano in punti senza nome, diventa, accesa, un campo di scintillio prezioso, un firmamento palpitante di braci infuocate. Fra quest'incendi controllati camminano le due scarpette con passo automatico, passano in mezzo alla saponaria dei mondi e ai fulmini delle scintille e dei gas in viaggio. Fino alla grande nuvola di fumo opaco che conclude il processo: lo stadio alchemico gassoso aereo a cui perviene la sostanza, come la psiche, trasformata. È anche la dimensione estrema che la Forma assume come ultima maschera che DER LAUF DER DINGE le assegna: essere senza limiti né confini mentre scivola tra le mille vesti della Physis, indossandole una per una per invitare alla grande festa iniziatica anche il mondo artificiale della vita quotidiana: lo strumentario vile, lo spurgo che indugia vano fra i residui, l'ottusa opaca muta materia plastica.

Maria Arena
Due o tre cose che so di lei
2010

Peter Fischli & David Weiss
The Way Things Go
1986/87

Antonio Freiles
Pages
2014

Marinella Senatore
Hope there's somebody
2008

Anna Guillot
Je Me Souviens (ricordando Georges Perec)
2014

Sophie Calle
Prenez soin de vous, Les dormeurs, Où et Quand?, Disparitions, Souvenirs de Berlin-Est, Fantômes, Douleur exquise, Double game, Les panoplies

Testo di
Luciana Rogozinski

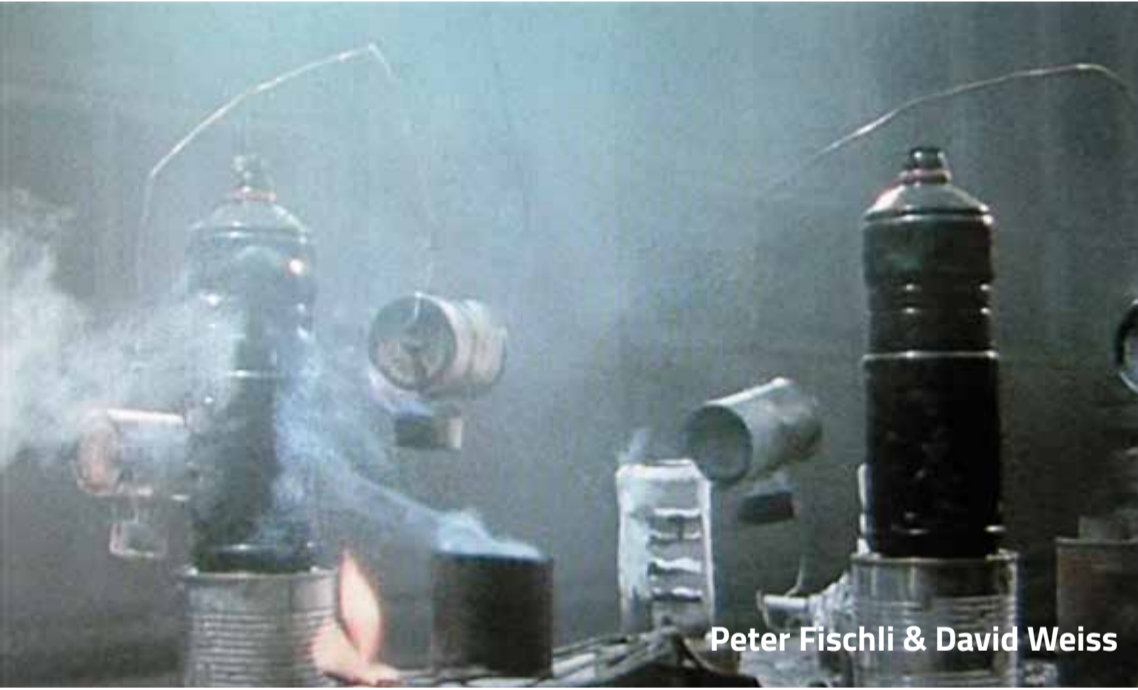
<Che cos'è l'intervallo nel Diario?>

Walter Benjamin, Metafisica della Gioventù

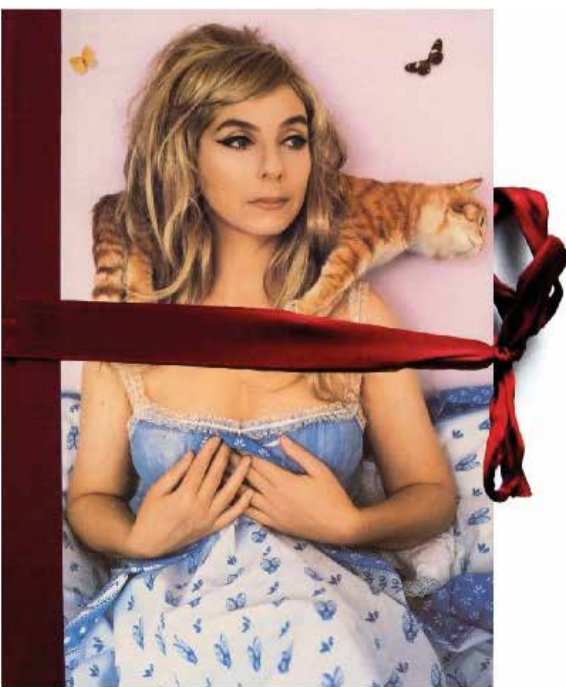
THE WAY THINGS GO è una formula aperta: le operazioni raccolte intorno al modello indicativo di Fischli e Weiss negli spazi di S. Mercurio a Palermo la interpretano dividendosi in due strade: una, rispondendo all'istanza della resurrezione delle cose inanimate a un senso e della loro redenzione dall'usura, si lega di necessità all' Oggetto. L'altra s'interroga sull'enigma identitario, e dunque come luogo problematico si concentra sull'icona umana, sulla Figura: lo spazio non più misurabile, incrinato dall'ironia o dalla malinconia per la perdita della propria meta. In entrambe le strade il passare del Tempo agisce come fattore formale implicito: sta come grande connettore di ciò che nel racconto si mostra disgiunto, è la costante invincibile nel flusso di eventi e cose che rotola indistinto.



In PAGES residui di carta già utilizzata in altre prove, raccolti e riciclati con volontà artigianale, sono riportati, precisamente come documenti di esperienza, nella forma/libro: questi frammenti resuscitati in fogli sporgono in lunga unica fila dalla parete come brevieri essenziali, offrendo la materia usata propriamente come nuova visione da leggere: nella carta risorta respira il mondo nuovo. Ogni particolare cartaceo strappato al degrado e trasformato approda dietro il libro come a un piccolo tempio, dove ciò che era consumato e inetto è stato riportato, nell'immagine rigorosa del leggibile, a forma "sapienziale". La sequenza ritmata dei libri ormai compiuti sulla parete indica come retta ideale, dal passato al presente, la vocazione: attraverso di essa parla di sé l'artista come autoricostruttore, che sulla scena come primo lettore della propria storia si è reso invisibile. HOPE THERE'S SOMEBODY: sui particolari del volto della giovane sottoposta al trucco scorre lentissima la ripresa video. Il volto occupa lo schermo intero e la ripresa s'impegna a elencare zona per zona per il tempo futuro i materiali del ricordo. In questa cura è affine alla mano della truccatrice, che interviene luogo per luogo a correggere e coprire con polveri e colori il dato di natura.



Tale è anche, negli atti del narrare, il comportamento della Descrizione: nominare con rispettive qualità gli aspetti esteriori della storia uno per uno. Il volto che respira al centro della visione è la vittima: cosciente, malinconica e passiva. Tuttavia in attesa e decorata per la festa avvenire: HOPE THERE'S SOMEBODY infatti immette anche il titolo come parte integrante dell'opera, del dubbio che la mantiene in sospensione: il Tempo farà avanzare il personaggio mancante in scena? Gli darà sostanza di Tempo? Gli darà sostanza? Quando la camera si alza e il racconto filmico si apre all'agnizione, l'Intero che si svela è malattia. La ripresa dall'alto sul totale rivela uno spazio ospedaliero, con la sua docile crocifissa al centro: sul letto del trucco, rivestita dello stesso colore del rossetto, la malata di SLA, condannata all'immobilità progressiva. È l'Arte accanto: il trucco, il testimone imparziale attivo, la correzione estetica dell'agonia progressiva dell'Intero. DUE O TRE COSE CHE SO DI LEI utilizza il montaggio per relativizzare qualunque luogo in cui si trovi ad agire la Figura, e dunque per mettere in dubbio la verità della Figura stessa. Il carattere femminile di cui ragionano le varie parti del libro-video non è che una metafora convenzionale dell'insostanzialità: attivo o passivo, portatore di pensiero o di decorazione, il personaggio di ogni possibile racconto si rivela lacuna, temporaneamente occupata da immagini virtuali. I volti e le voci delle donne, che nel loro ambiente domestico elencano quali libri scritti da donne compaiano nelle loro private biblioteche, giungono nella narrazione-video già come frammenti isolati, spezzoni di interviste già filtrate dalla mediazione di SKYPE. La figura della nuda che il montaggio fa rotolare in finzione dormiente fra le righe stampate delle pagine di un libro è l'immagine canonica di una Natura dissociata dall'oggetto culturale: reficato ma confermato socialmente. "Esiste una sessualità della scrittura?" interroga e si risponde, accompagnando la conclusione delle immagini, un soggetto incorporeo. Ma si tratta di un depistamento: la nuda senza faccia né nome, di schiena, coi capelli sciolti, che in due riprese senza parlare suona il pianoforte, non è veramente il Femminile di cui prende solo ideologicamente la maschera: è il Particolare perduto nella massa, con la sua ostinata pretesa di grazia.



Gli artisti
Peter Fischli & David Weiss, Antonio Freiles, Marinella Senatore,
Maria Arena, Anna Guillot, Sophie Calle

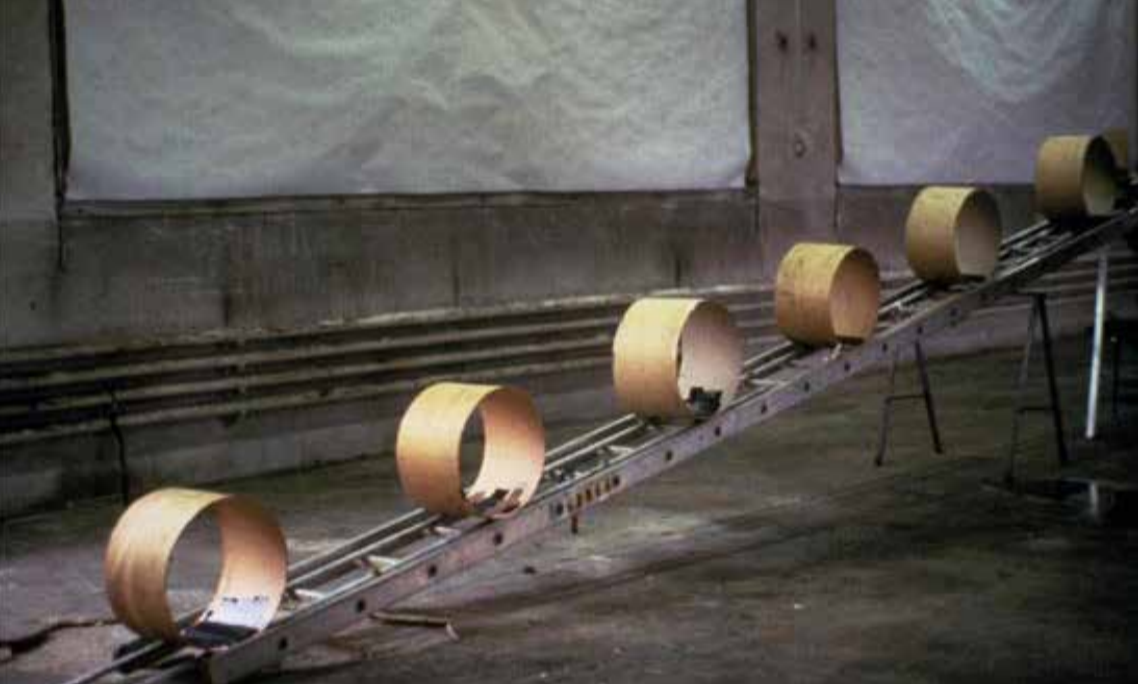
<Sono variamente altro da un io che non so se esiste>

Fernando Pessoa, Ortonimo

JE ME SOUVIENS riprende il tema-guida ripetuto di ricordo in ricordo nelle memorie di Perec, il grande prestigiatore, e ne fa il perno per la costruzione, nello spazio e per tutta la durata dell'evento espositivo, di un *Merzbau* senza alcun sostegno murario: un work-in progress che attraverso la documentazione della memoria fotografica, a partire dall'immagine dell'io nella sua propria infanzia e adolescenza, si dilata e viene inglobando dentro il proprio sistema identitario incontri, esperienze, affinità elettive, per la grande ideale colonna dove l'io contemporaneamente edifica se stesso e si frantuma nei suoi propri riflessi dentro l'Altro, per un previsto infinito. Non sono solo incontri e momenti del passato quelli che vengono accumulati nella schedatura narcisistica del mondo sperimentato, ma anche le circostanze in



mutazione dell'evento espositivo di S. Mercurio, nei suoi particolari e nel suo divenire. Questa moltiplicazione senza confini del rispecchiamento del Sé genera uno spazio concettuale barocco, che si rende visibile nell'aumento progressivo delle note fotografiche nel tempo e che troverà il proprio luogo definitivo paradossale nel libro che dovrà contenerlo, a evento concluso. Fanno parte dello sconfinamento spaziale dell'opera l'invasione ambientale progressiva, l'uso degli arredi dell'ambiente per il posizionamento della molteplicità fotografica in avanzamento ma anche, in direzione opposta, la citazione di gesti artistici esterni, integrati come modelli nell'itinerario. Vale dunque come singolare citazione anche la teca che contiene ed espone varie operazioni video e performative di Sophie Calle, raccolte da Calle stessa nelle forme/libro: anche in esse si esplicita il modello della dispersione dell'io, della sua valorizzazione e polverizzazione nei mille confusi incontri quotidiani. Così il piatto di Mona Hatoum, la DEEP THROAT che contiene il video della sua endoscopia, è evocato per una sua partecipazione ideale al pranzo che l'accumulatrice di memoria condivide con un amico e che la copia fotografica mantiene esemplare. Non è solo il contenuto della parte nascosta, interiore del corpo mostrato come cibo nella DEEP THROAT a



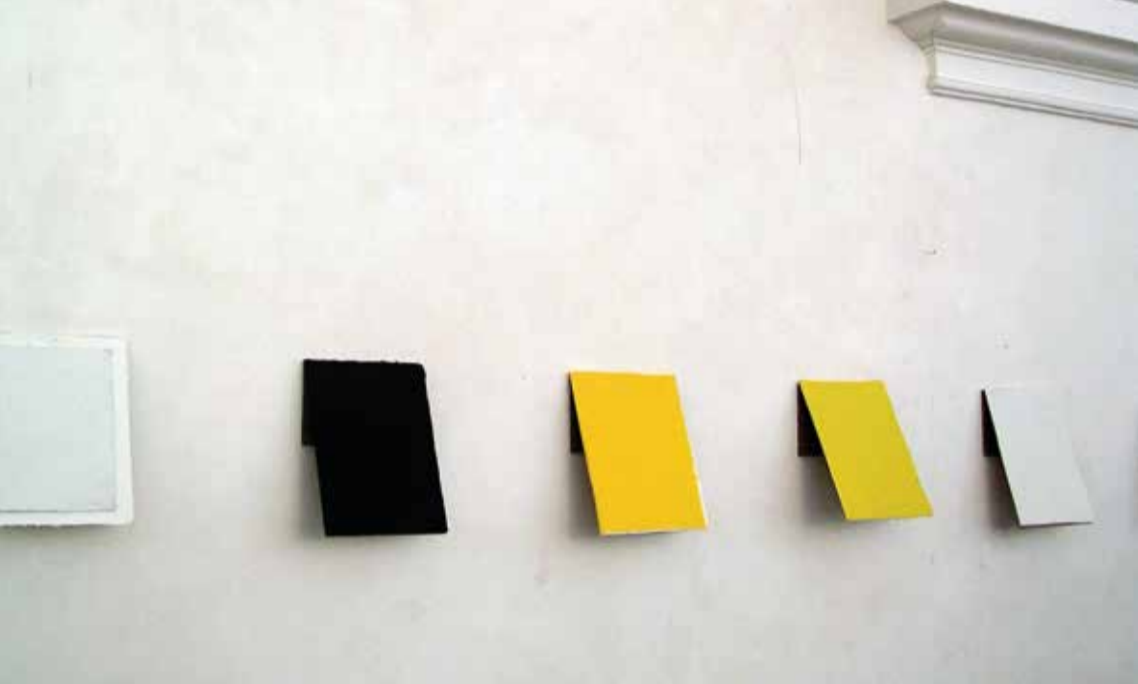
mettere in abisso la storia di cui la coppia si nutre: è l'intero sistema dell'esistenza sperimentabile e del soggetto che in essa si perde a essere coinvolto. JE ME SOUVIENS prende in prestito il leit motif di Perec nella sua pratica (antiproustiana) di tesaurizzazione dei ricordi, ma la sua vena intima barocca è altrove. Nel condominio-labirinto de "LA VIE MODE D'EMPLOI", Perec colloca in ogni ambiente un insignificante elemento che ogni volta allude in miniatura all'architettura complessiva: è un gioco di scatole cinesi. Questo è il filo che, raccolto e seguito, rivelerebbe il mistero dell'intero montaggio del romanzo: ma le stanze, nella visione, nel racconto e nella Storia, restano separate.



Maria Arena



Antonio Freiles



Marinella Senatore



Anna Guillot

