

quaderni sul contemporaneo

MANUEL FANNI CANELLES

intervista di Stephanie Antona

CONTEMPOR*REALITY*

L'arte video tra ideale o reale

Questi appunti sfiorano il problema della videoarte (e dell'arte in generale) in relazione al mio personale itinerario artistico con particolare riferimento alla sacra rappresentazione, che poi è il fenomeno approfondito da Stephanie Antona nel suo studio *Les représentations religieuses dans les nouveaux médias dans l'art entre 2000 et 2010. Etude comparativee entre la France et l'Italie.*

Quello che emerge dalla conversazione è la necessità di approfondire il problema sull'ontologia dell'oggetto artistico e quindi sulla sua collocazione nel panorama del pensiero contemporaneo. Ritengo soprattutto utile pensare a un superamento del modello postmoderno, tutto concentrato a pretendere -come dice Ferraris- che *l'artista cavalchi attraverso i veli, in una fuga di maschere.*

Con l'auspicio che le maschere e le finzioni possano -appunto- lentamente cadere, permettendo alla natura di essere realmente ammirata e all'arte di essere lo strumento attraverso il quale poterla comprendere.

L'Autore, luglio 2016

Quando Lei ha scoperto l'arte video? Perché si è interessato a questo medium? Secondo Lei, quali sono i vantaggi ed i limiti di questo medium di fronte a gli altri medium artistici e di fronte al cinema?

Solo una premessa introduttiva riguardo il linguaggio del cinema e quello della *videoarte*. Li terrò volutamente uniti (anche se hanno origini storiche diverse, i codici si sono sovrapposti; basti pensare che la pellicola non può essere più neanche utilizzata nelle proiezioni in sala. Siamo ben distanti da *Excercise#1* dei fratelli John e James Whitney, che partendo dall'animazione astratta, a cavallo degli anni '40 provarono a sostituire la materialità della carta con lo schermo di un oscilloscopio di fatto gestendo l'aridità dei primi computer capaci solo di rappresentare graficamente dei dati e riuscendo a pilotare la geometria insita nel calcolo, nella costruzione mutevole a comando di segni regolari. Detto questo, credo che il video abbia nei miei lavori lo stesso spazio che ha nella realtà che ci circonda. La sua utilizzazione serve per accompagnare il processo creativo, documentandolo, amplificandolo. Altre volte prende il sopravvento e assume un ruolo da protagonista. Le sue domande suggestionano alcuni miei pensieri che provo così ad articolare:

L'IMMAGINE COME REGISTRAZIONE EPICA

Penso al video e al cinema (alle immagini in movimento, insomma) come a una raccolta di *istantanee* che cristallizzano il nostro provvisorio presente. Penso che questi media abbiano la capacità di avvolgere il nostro sguardo in una dimensione transitoria, rendendoci partecipi degli eventi a cui stiamo partecipando. La *provisorietà* è l'elemento portante che permea la realtà; la condizione transeunte ci rappresenta, ci avvolge e d'altronde è difficile non considerare *il presente* come a un istante (un fotogramma?) che trapassa a un'altra dimensione; niente come l'immagine rende questa natura complessa e precaria dell'esistenza. Per questo Barthes afferma che la *fotografia* (che come avrà capito considero la sorella maggiore delle altre immagini in movimento) contiene già tutto ciò di cui abbiamo bisogno. L'atto del *registrare* è un processo che parla del momento in quanto tale, documenta e riporta l'atto narrato, con lo stesso spirito che aveva indotto gli antichi a scrivere, registrare appunto, il racconto orale; a tal proposito non possiamo separare le immagini dalla narrazione epica perché in ogni narrazione eroica presumibilmente esiste quello che Barthes chiama *punctum*, un segreto, un coinvolgimento emotivo, un elemento, un dettaglio

che compare in certe fotografie, a prima vista inapparente, ma decisivo, tale da custodire il cuore di tutta l'immagine, la leva che riaccosta il mondo che la fotografia fa riapparire. Questo *segreto* è un piccolo punto, quasi sempre un dettaglio estraneo all'ambito delle informazioni che la fotografia (e io aggiungerei certi video o certi film) direttamente e esplicitamente fornisce; e suscita il senso di verità che il linguaggio della fotografia e del video sanno produrre. Alcuni potrebbero sostenere che il *punctum* che Barthes descrive in *La chambre claire*, è un elemento quotidiano ed estraneo all'epica, senza pensare che invece è proprio l'epica ad attingere a piene mani al quotidiano. Non esiste immagine epica senza un quotidiano da salvare o semplicemente da raccontare, interiore od esteriore che sia.

IL VIDEO COME OGGETTO REALE.

IDEA, REGISTRAZIONE, ESPOSIZIONE PUBBLICA.

C'è poi, rispetto all'atto di registrazione, un aspetto da considerare, che deriva dall'etimologia stessa della parola *fotografia* che letteralmente si può tradurre con *l'arte di disegnare con la luce*. In tal senso questa forma di scrittura è di fatto una forma di *iscrizione* valida sicuramente per il soggetto che la mette in atto ma allo stesso tempo –almeno nel caso dell'artista-

destinata ad essere a un certo momento esposta.

Torniamo un attimo indietro: quando parlo di *iscrizione* faccio riferimento a quell'atto archetipo che l'uomo attiva per conservare una memoria (la lista della spesa, di medicinali, appunti matematici, formule, idee dello scrittore, idee di artista..) che di solito avviene mediante scrittura ma che oggi può essere resa possibile (oltre che da eterni –*chissà*– pezzi di carta) da nuovi strumenti e dispositivi elettronici. Vediamo il caso, per esempio, dello *smartphone* che permette allo smemorato di *scrivere* i propri impegni/appunti/note con la voce, la quale è *automaticamente* sintetizzata in scrittura mediante un'applicazione che oggi ci appare sofisticata (ma che in futuro probabilmente coinvolgerà direttamente il pensiero). L'utilizzo smoderato del nostro *smartphone* –ormai una vera protesi del nostro corpo, quasi una superfetazione del nostro cervello– trasforma anche le applicazioni foto/video in strumenti di iscrizione o di scrittura alternativi alla memoria organica dell'agente (quasi una compensazione alla paura della dimenticanza). Questa stensione/esaltazione della funzione *iscrittiva* è avvalorata da applicazioni esterne e globali, come ad esempio *googledrive* che permette addirittura di creare un archivio pressoché illimitato dei nostri processi mentali. La conservazione è ormai un

processo tutelato, protetto tanto da essere diventato esso stesso prodotto.

Ritorniamo ora a quanto stavamo dicendo: questa forma di scrittura -in quanto è un ineluttabile atto di registrazione- è di fatto una forma di *iscrizione* valida sicuramente per il soggetto che la mette in atto ma allo stesso tempo -almeno nel caso dell'artista- destinata ad essere a un certo momento esposta. E a questo punto parliamo di *esposizione*.

Ora, questo termine nell'ambito del procedimento fotografico puro indica la quantità totale di luce che in un certo intervallo di tempo passa attraverso il sistema ottico, la qual cosa vale anche per l'audiovisivo perché i tempi di esposizione di una macchina da presa sono mutuati da quelli di una macchina fotografica, il che equivale a dire che per scrivere abbiamo bisogno di intingere il nostro strumento nell'inchiostro -la nostra luce appunto- sia se scriviamo con una penna d'oca che con una a biro. Con il termine *esposizione* possiamo però anche intendere la presentazione pubblica di un oggetto. Ora, il fatto che la scrittura sia destinata ad essere esposta (questo sicuramente vale per l'artista ma anche per un videoamatore se *mostra* il video delle vacanze ai propri amici) rivoluziona completamente l'ontologia stessa dell'atto, tanto che a volte è difficile

riuscire a distinguere se la validità dell'oggetto esposto dipende dal fatto che sia stato registrato secondo un criterio artistico oppure semplicemente per un valido modello espositivo. Per lo stesso principio, se estraiamo dalle tasche il fogliettino stropicciato della lista della spesa, lo incorniciamo e lo esponiamo in una galleria d'arte con il titolo "*Lista della spesa*", quello stesso oggetto, cambiando funzione, cambia anche il proprio valore e dunque la propria validità nel mondo. Esiste da quel momento per tutti e, dal momento che assume per ognuno un valore diverso, diventa universale.

Il problema, ovviamente, non è se l'esposizione della lista della propria spesa possa essere un'azione artisticamente rilevante ma è capire dove risiede l'oggetto artistico primario; nell'idea artistica (il *concept* è esso stesso oggetto)? Nell'oggetto in quanto strumento di scrittura e registrazione (la nostra macchina da presa/fotografica/smartphone che determina il linguaggio che utilizziamo)? Oppure solamente nell'oggetto esposto (includendo nell'esposizione tutte le complicazioni connesse alla filiera: procedimento di sviluppo, stampa, imballaggio, trasporto, installazione, supporto, contratto con la galleria d'arte, spese ecc)? Che cosa trasforma l'oggetto artistico in oggetto pubblico?

Ora è evidente che un luogo espositivo fisico (anche se può condizionare il criterio culturale, la linea e la coerenza espositiva, il modello sociale di fruizione, la catarsi collettiva e la condivisione dell'esperienza) può anche non esistere in quanto l'oggetto reale (come il video realizzato) potrebbe essere esposto su quegli archivi sterminati di idee convertite che sono le piattaforme virtuali (ad es. youtube, vimeo ecc). Anche in questo caso è tutto reale quello che vediamo, a meno che non si tratti di video d'animazione, e anche in questo caso dietro all'oggetto di natura virtuale si nasconde il suo reale autore e -ammesso che sia solo uno- le sue reali ore al lavoro davanti a un reale computer e prima ancora le sue reali idee e l'eventuale reale budget per realizzarlo, eventuali reali contratti, che sono dunque reali nella misura in cui reale è la firma che li convalida, il discorso diventa complesso. E dunque, anche se internet sostituisce la galleria fisica, il *whitecube* contemporaneo, il museo, il circolo ecc, anche in quel caso dobbiamo ammettere lo stesso principio espositivo e soprattutto lo stesso reale concetto di pubblico, non importa se connesso da tutto il mondo nello stesso momento; le visualizzazioni e i *like* sono ancora più reali del timbro sul braccio fuori dalla discoteca o di un biglietto di teatro perché abbisognano di un atto di *registrazione*

(guarda caso!) a un account privato, per il quale serve un nome che - individuando il proprietario mediante l'IP di connessione- addirittura garantisce un controllo maggiore di quanto possa assicurare una telecamera all'interno di una galleria.

IL VIDEO COME OGGETTO TECNOLOGICO. *LIMITI*

Partiamo da un assunto: l'arte non esposta è un'iscrizione privata e questo è un concetto incontrovertibile almeno per rispetto al cassetto degli artisti, all'interno dei quali vengono depositati i concept ritenuti non ancora esponibili. Nonostante l'atto di esposizione pubblica di un'opera video possa essere modulare e ubiquo e soggetto di divenire realtà transeunte o addirittura annullabile (pensiamo al caso del caricamento di un video su *youtube* in modalità protetta da password o visibile solamente al soggetto caricante; o il caso di cancellazione del file dalla piattaforma senza che l'oggetto in questione sia mai stato visionato da alcun utente: nonostante l'atto di esposizione sia certamente esistito -viene infatti sempre lasciata una traccia del caricamento- nessuno è potuto venirne a conoscenza; è come se l'esposizione non fosse mai esistita, e non potendo più parlare di esposizione pubblica, l'argomento non è più di nostro interesse); dicevamo, nonostante tutto

ciò che riguarda l'ontologia dell'esposizione e che determina l'ontologia dell'oggetto perché senza esposizione non esiste arte (che poi è come dire senza la luce non esistono i colori, si presuppone un atto di fede) l'unico punto fermo è incontrovertibile rimane l'atto di registrazione e l'inevitabile utilizzo di una determinata attrezzatura. E il fatto che il video artistico debba essere in qualche modo realizzato, ci porta a considerare l'aspetto tecnico della sua fabbricazione, che risulta galvanizzare tutte le aziende specializzate ma anche l'industria del telefonino che nonostante il nome è sempre più un dispositivo altamente performativo anche sotto l'aspetto della registrazione.

Tutti oggi possediamo la tecnologia per realizzare un video o una fotografia tecnicamente efficace, ma a questo punto si pone un problema, quello che lei chiama *limite* e che sostanzialmente si traduce sulla fatale rassegnazione al predominio della macchina sull'idea. Stiamo assistendo alla creazione di dispositivi sempre più potenti, miniaturizzati, economicamente accessibili e semplici da utilizzare. Penso che questa dimensione ipertecnologica rischi di condizionare la creazione e perfino la gestione stessa delle immagini. Da un punto di vista filosofico il fenomeno è estremamente stimolante perché mette

in discussione il rapporto di supremazia dell'oggetto ideale rispetto al supporto in sé. Ma cosa succede quando la tecnologia subentra alla creatività? Quando i filtri e gli effetti tecnici, i plugin specializzati, sublimano il gesto artistico del direttore della fotografia? Quando gli effetti speciali spiazzano la poetica?

Nel suo lavoro, la religione sembra essere una maniera di trattare di problemi contemporanei. Secondo Lei, qual è la forza della religione per trattare questi problemi? Perché l'iconografia religiosa è sempre tanto convincente?

Posso ovviamente rispondere solo a partire dalla mia esperienza. Se considero quello spirituale un sistema positivo e connaturato all'essere umano, sembra giusto, nell'ambito della mia ricerca artistica, pormi anche il problema antropologico della sua origine e come questa si costruisce nel tempo.

Così come la scienza ci insegna, ogni essere vivente è collegato a tutti gli altri esseri viventi, fino a comporre un organismo autodeterminato e libero, che noi chiamiamo *Terra*. Per lo stesso principio, ma non allo stesso modo, sono giunto alla consapevolezza che, anche nella vita spirituale, il cammino di ogni singola persona sia collegata a quello dell'intera specie. Noi siamo depositari di

esperienze collettive e tramandate, impersoniamo il valore dei proverbi, le massime sapienziali, le norme, le regole, i rituali e le leggi formulate nel corso del tempo. Dunque anche l'esperienza spirituale non dovrebbe essere svincolata da questo processo antropologico. Non propongo un assioma di *spiritualità* olistica; d'altronde già il termine *spiritualità* significa sostantivare l'aggettivo *spirituale*, svuotarlo di ogni contenuto storico, esperienziale e culturale, ed esporlo in definitiva a una seria incertezza ontologica.

È pur tuttavia, dopo una dura sofferenza e lunghe terapie psicanalitiche, credo di aver riconosciuto nelle dinamiche del mio vissuto, radici proprie dell'esperienza umana universale. E sono l'esperienza della consolazione o della serenità, in cui mi sono sentito imperturbabile, nonostante le avversità; l'esperienza dell'autosussistenza, in cui mi sono sentito padrone di me stesso e ciò che mi circonda; l'esperienza della fame e della sete, in cui mi sono sentito in bisogno di essere nutrito; l'esperienza dell'esilio, l'abbandono delle certezze acquisite per andare incontro all'ignoto; l'esperienza del deserto con tutta la sua aridità e incertezza e di conseguenza le esperienze dell'abbandono e della solitudine.

Ho capito che tutte queste sono esperienze che partecipano al destino dell'umanità, fanno parte

integrante del perfezionamento umano, collegano l'uomo antico all'uomo contemporaneo, portano dentro di sé un bisogno che cerchiamo di soddisfare, più o meno consapevolmente, anche attraverso i nostri sistema di credo individuali.

Un esempio per tutti: in un mio lavoro (*The Tree of Knowledge*) ho affrontato l'icona primordiale del paradiso, che di fatto è una rappresentazione religiosa. Mi sono sempre sentito legato all'episodio del giardino protetto, alla sua storia, probabilmente perché interpella le *radici* dell'umanità e i moti del mio cuore. Sento infatti di essere sedotto dal testo, e oggi come allora mi sembra di non riuscire a credere a una sola parola di ciò che leggo ma so, in un certo qual modo, che ciò che il testo racconta è sicuramente vero.

Paradiso viene dal latino *paradisus*, dal greco *paradeisos* e prima ancora dal persiano *pairidaez* il quale è tradotto con *recinto, giardino*; il complemento *pairi* significa *intorno* e *daeza* contiene il verbo *delha* cioè *fabbricare*; un *giardino* dunque, che sarebbe servito per fabbricare terreni protetti e fertili in luoghi aridi e inhospitali. Ancora oggi mi chiedo come recuperare l'immagine ancestrale e non falsificata di questo "*paradiso*". Come all'interno dello spazio vuoto di un teatro, quel giardino contiene già ogni dramma individuale e collettivo e diventa verità

pur nella forma della rappresentazione. Ogni volta che contemplo questa scena, mi proietto insieme ai vari personaggi, compresi gli alberi, che sottovalutiamo sempre ma che invece rappresentano nel racconto forse il vero cuore del problema.

Intravedo la mia crisi, e la mia *notte*, dove lo sguardo non si orienta, dove l'uomo perde la direzione dei desideri; intravedo già me stesso incapace di *desiderare, guardare le stelle*, alzare lo sguardo.

Quel racconto sembra confermare dentro il mio cuore la condizione umana: un serpente che si insinua nel cuore, sguardi nervosi, ipotesi e contro ipotesi, suggestioni opposte, un clima di tensione e scontento, quasi quanto quello di alcuni drammi elisabettiani. Per certi versi sembra di assistere al preludio di una tragedia di Shakespeare, dove presiede –diceva *Jan Kott* in un celebre saggio esegetico sull'autore elisabettiano– un Grande Meccanismo della storia, che tutto governa, replica e conduce, senza alcuna pietà. Un *carnage* all'aperto.

Nelle sue interviste, Lei parla delle frontiere tra pittura, teatro e cinema. I suoi video fanno riferimento a diversi capolavori : La mort de Marat (Jacques-Louis David), Cristo alla colonna, l'Annunciata di Palermo (Antonello da Messina), L'albero della conoscenza (Cranach il Vecchio). Qual è la motivazione di queste scelte?

Il mestiere di artista introduce nella foresta immaginifica del simbolo, conducendomi a volte in territori segreti e indecifrabili. Provengo da studi tradizionali (con un Accademia teatrale e con un *degree* universitario in arti visive e discipline dello spettacolo) ma la matrice primaria della mia ricerca proviene da esperienze e collaborazioni nel teatro di ricerca.

Il teatro, matrice primaria di ogni mia sperimentazione, mi offre la possibilità di affrontare il problema del confine tra rappresentazione e realtà. La trasformazione del corpo fa parte di questo processo e oltre a rappresentare, appunto, un ancoraggio all'universo scenico, implica una riflessione costante sul concetto di provvisorio e sulla sua rappresentazione.

Al contempo l'attività di formatore e pedagogo mi ha permesso di indagare, attraverso gli stimoli degli attori, il sistema complesso e sensibile tra impulso, reazione e capacità di elaborazione psicologica del tessuto emotivo. La rappresentazione è divenuta, in questo ambiente, il pretesto per maturare un'anamnesi interiore, scendere in profondità verso territori inesplorati ed entrare definitivamente in crisi con me stesso.

Il teatro impregna la sua arte. Come prepara e dirige gli attori? Che posto concede allo spettatore nelle sue creazioni ?

Non esiste un reale scarto tra l'azione artistica, quella teatrale e l'attività di ricerca vera e propria. Il momento delle prove è un reale momento creativo collettivo e non è mai separato da ciò che poi verrà ripreso o messo in scena e rappresenta il luogo mentale in cui i ruoli in un certo senso assumono valore collettivo, dove le prospettive si incontrano e dove si può generare il complesso e fertile meccanismo dello scontro e dell'incontro. In un certo qual modo lascio che gli attori sviluppino le proprie crisi e le condividano, ognuno attingendo al proprio bagaglio di esperienze. Non esistono momenti in cui dico "*fai quello e fallo in quel modo*", lascio che la libertà e il silenzio prendano il sopravvento; solo in questo modo penso che gli artisti possano amplificare la propria arte e renderla pubblica. Solo in questo modo l'azione può definirsi *politica*. Ecco perché non riesco concettualmente a separare l'azione delle prove dalla performance vera e propria. Teatro e performance artistica si sono trasformati negli anni in un ambiente primario di confidenze profonde, complice lo spazio vuoto e privilegiato del *laboratorio*, inteso nel senso più letterale del termine, ovvero un luogo dove si fabbrica il *labor, la fatica*

dell'uomo. Un sistema di fiducia impostato sull'assenza di sovrastrutture e stereotipi segnici può offrire risultati sorprendenti; dove il patrimonio semantico e semiologico può essere tradotto, attraverso la manipolazione del linguaggio verbale e di quello visivo, in immagine. Ma se non si parte (come direbbe Brook) da uno spazio vuoto, tutto rischia di divenire sterile e l'azione artistica stessa potrebbe risultare puramente estetica. E questo è, almeno per me, davvero poco interessante.

Ecco perché mi viene più spontaneo riconoscermi nei lavori performativi puri (che corrispondono in gran parte al momento della ricerca) che nei video on screen. In questi link potrà trovare alcuni esempi di ciò che intendo:

<http://www.manuelfannicanelles.com/#!pedagogy/ihs8t>

<http://www.manuelfannicanelles.com/#!woman/xnb32>

<http://www.manuelfannicanelles.com/#!shakespeare-vs-strindberg/cy6f>

Che cosa rappresenta la lentezza nei suoi video? Come la inserisce all'interno del suo concept?

Bisogna capire cosa intendiamo per *lentezza*. Non considero la *lentezza* un congegno estetico o un meccanismo artificiale e informatico per rendere l'azione più suggestiva. Ritengo piuttosto più importante approfondire il concetto di *tempo*, che

poi è l'unità che misura ogni singolo istante della nostra esistenza. Se per esempio velocizziamo il movimento di un oggetto nello spazio, questo - raggiunta una certa velocità- sparisce dal nostro campo visivo; o meglio il nostro cervello non riesce più a percepirlo; eppure ne supponiamo ancora la presenza. Certo, esempi come questo rischiano di farci sconfinare dalla fisica alla metafisica, dal visibile all'invisibile, ma non è forse questo il compito dell'arte? Non è forse questa la meta irrisolta dell'artista, rendere visibile l'invisibile, ciò che la mente umana non riesce a percepire come dato possibile? La contemplazione è un esempio di come ogni uomo ha la capacità di dilatare il proprio tempo, amplificare le proprie narrazioni archetipe, di cui è comunque depositario. Gli artisti hanno poi probabilmente la capacità (ma soprattutto l'urgenza) di esprimere questa contemplazione. E lo fanno generalmente attraverso il racconto.

Mi rendo conto che -impostando il pensiero in chiave antropologica- non sto rispondendo direttamente alla sua domanda. Potrei suggerire che -in alcuni video- non utilizzo la tecnica dello *slowmotion*, non esistono manipolazioni in fase di postproduzione e che la *lentezza* del movimento è un puro atto attoriale, un'azione teatrale pura. Per questo motivo

-a proposito di *lentezza*- è opportuno orientare il discorso sul concetto di *rappresentazione* che contiene il concetto di tempo e lo forza. Ed è l'occasione di riflettere sul confine tra finzione e realtà, argomento sempre contemporaneo, trasmigrare dal concetto di *rappresentazione* a quello di *simulazione* che poi è il tipo di rappresentazione che il video e l'arte scenica rendono possibile.

Ciò che è depositato *on screen* di fatto comunica con ciò che può essere depositato durante l'atto di fruizione. Ovviamente nella misura della disponibilità di chi sta di fronte allo schermo o di fronte al palcoscenico. Ogni forma di deposito può diventare un atto contemplativo. In questo video può trovare un esempio di finzione temporale durante un allestimento scenico:

<http://www.manuelfannicanelles.com/#!nozioni-di-igiene-play01/ched>

Quali sono le sue principali ispirazioni filosofiche?

In questo ultimo periodo sto orientando il mio sguardo principalmente sul problema della progressiva dematerializzazione dell'opera d'arte, che è collegata al problema della sua funzione e sui meccanismi di gioco presenti all'interno del sistema

contemporaneo. Probabilmente il motivo di questo interesse deriva dalla constatazione (che coinvolge direttamente il pensiero sociologico e filosofico) che non siamo ancora riusciti a sviluppare una formula adeguata per consentire al contemporaneo di trasmettere da un pensiero epistemologico (ciò che di questo sistema pensiamo di conoscere e quindi controllare) ad uno ontologico (ciò che il sistema dell'arte invece è o dovrebbe essere).

Secondo il mio punto di vista, sento che il corpo dell'arte debba essere snellito da un certo relativismo concettuale, da formule postmoderne assolute, che mettono in discussione il rapporto con la realtà. L'arte deve rimanere connessa all'idea del reale,

Nonostante la nostra generazione sia cresciuta in un sistema liquido e di incertezza ontologica, caratterizzato dalle teorizzazioni dei *nonluoghi* e dal relativismo del pensiero debole e dei postulati postmoderni, ritengo il problema dell'*oggetto* fondamentale per l'opera d'arte prima che per la sua conservazione. Trovo estremamente stimolante la discussione in corso in questi ultimi decenni sul superamento del postmoderno e l'approdo a un nuovo realismo positivo e come questo dibattito apra nuovi orizzonti ontologici, in cui l'oggetto, il corpo può ritornare a riacquistare un senso reale e non

puramente speculativo. Non penso che questa intervista mi dia l'occasione di prendere posizione in merito, ma sicuramente il tema che ho delineato è tra quelli che influenzano il mio pensiero anche in relazione al mio ruolo nel dibattito sulle arti contemporanee. Spero avremo tempo di approfondire il discorso in altre occasioni. Certo, in base alla rigida demarcazione delle funzioni, dovrei provare un certo imbarazzo ad inserirmi nel dibattito filosofico contemporaneo ma credo che il ruolo dell'artista permetta un'azione sociale, inserendosi nella dialettica di un pensiero più ampio e rappresenti un contributo oggi più che mai prezioso, forse perché svincolato dalle logiche di profitto o da speculazioni puramente accademiche.

Ciò che ispira un autore riguarda solitamente la modalità con cui certi problemi -che egli stesso già intende affrontare utilizzando i propri linguaggi- vengono aggrediti con altri codici e con altre modalità.

A questo punto, devo fare una premessa, che sembrerebbe a prima vista non collegarsi al suo interrogativo e riguarda il rapporto tra pratica artistica, politica, laddove probabilmente solo la pratica artistica (e mi riallaccio a quanto accennato prima in relazione a *rendere visibile l'invisibile*)

possiede la reale capacità di intercettare i bisogni invisibili dell'uomo, anticiparne le urgenze e leggere la realtà con occhi non compromessi, anche se talvolta con l'ausilio di partiche sciamaniche, decostruite e non trasferibili. Il potere dell'arte permette che essa possa sostituirsi (o sovrapporsi) a molte prassi scientifiche sociologiche, risaltando fenomeni collettivi, adottando protocolli di ricerca, intervenendo direttamente sulle emergenze, senza dover attendere permessi, delibere, autorizzazioni. Rendo il mio pensiero ancora più esplicito: negli anni Venti e Trenta la sociologia americana era stata caratterizzata dall'impronta della scuola di Chicago e la maggior parte dei temi di ricerca empirica hanno avuto lì il loro primo sviluppo. Uno studio sulla comunità di grande rilievo è il celebre *Middeltown* (e il suo successivo *Ritorno a Middeltown*), scritto dai coniugi Lynd nel 1929. Si tratta di uno studio che si concentra su una cittadina americana di medie dimensioni e analizza la stratificazione sociale, stili di vita e comportamenti collettivi con una pluralità di metodi di indagine. Immaginiamo ora che la ricerca *Middeltown* non sia mai stata data alle stampe (evidentemente è un ragionamento per assurdo che non tiene conto di tutte le conseguenze che la ricerca ha effettivamente prodotto nella storia del pensiero sociologico e quindi evidentemente anche

sull'immaginario collettivo della società americana). Immaginiamo dunque, cinquant'anni dopo (dunque negli anni 90) di trovare il progetto *Middeltown* come titolo (e sostanza) di un progetto artistico presentato da uno o più artisti in occasione di una biennale (o quinquennale) d'arte contemporanea. Non ci scandalizzeremmo affatto (come invece avremmo fatto se lo stesso progetto fosse stato proposto negli anni 30) d'altronde esistono centinaia di progetti artistici che potrebbero chiamarsi *Middeltown* proliferati tra gli inizi degli anni 80 e la fine degli anni 90, in cui la progettazione artistica si sostituisce alla pratica scientifica. Con questo voglio soltanto evidenziare quanto è sotto gli occhi di tutti e cioè quanto velocemente il ruolo dell'arte abbia fagocitato ambiti diversi, si sia profondamente evoluto nel tempo amplificando il proprio ruolo e abbattendo il recinto tradizionale della propria azione. Naturalmente il ragionamento vale anche (o soprattutto) recuperando la storia, e cioè restituendo *Middeltown* ai coniugi Lynd e alle stampe del 1929.

Negli ultimi decenni abbiamo dunque assistito a questa dematerializzazione dell'opera d'arte, sempre più divenuta *riflessione della mente* e sempre più slacciata dai supporti rigidi di presentazione (e annovero tra gli strumenti rigidi non solo la tela e il

materiale *plastico* ma anche il cinema, il video e la fotografia, che hanno evidentemente bisogno di supporti rigidi per essere esposti e trasmessi, schermi, stampe, light box ecc). Ed è proprio la liquefazione dell'opera d'arte ad attrarre il mio sguardo e ad orientare finalmente il mio pensiero sulla sua domanda. Posso dunque sostenere che ciò che ispira il mio pensiero è proprio il dibattito sull'oggetto, sul corpo, sul supporto ma soprattutto sulla possibilità di un'arte che possa ritrovare il giusto equilibrio tra l'ideale (l'utopico, il concettuale ecc) e la realtà.

Quali sono le sue principali ispirazioni letterarie?

Per quanto riguarda le altre fonti di ispirazioni sarò lapidario, dal momento che non conosco la loro reale influenza sul mio lavoro, anche se è innegabile la sua esistenza se è vero che l'uomo è ciò di cui si nutre. Provenendo dall'ambito teatrale, esiste un intero fiume sotterraneo rappresentato dalla drammaturgia storica e contemporanea ma anche da autori esterni (o comunque limitrofi) al mondo teatrale (Enzensberger, Schulz, Grass, Szymborska, Nothomb, Saramago, Kristof, Énard, Zweig, Kennedy...) senza considerare gli autori del mondo classico, in particolare i lirici e i tragici greci.

Bill Viola è un artista fondamentale nell'arte video, il suo lavoro è legato alla religione. Qual è la sua opinione sul suo lavoro?

Non posso negare l'influenza di Viola sui miei lavori, non tanto per quanto riguarda il fenomeno del citazionismo artistico, pratica tra l'altro molto diffusa, ma per il processo di simulazione che l'artista mette in atto. Di fatto Viola è un grande illusionista articolando, come mai nessun altro, arte e ingegneria informatica, entrando in contatto psicologico e fisico con il nostro inconscio, le nostre paure e le nostre passioni, rendendole al contempo estetiche, prerogativa di chi utilizza il format delle installazioni totali sia attraverso il medium del video che della fotografia; non bisogna sottovalutare l'importanza della dimensione fisica delle opere che permettono al fruitore di entrare in relazione con un paesaggio decostruito e ristrutturato (gli esempi contemporanei sono infiniti e tutto probabilmente nasce dall'esperienza della pittura circolare del Settecento), ma Viola -a differenza di altri- incastona in una forma perfetta, componendo delle vere e proprie sinfonie visive, contenuti di natura escatologica. Come di fronte a un mosaico bizantino, le sue opere ci permettono di annullare il tempo di fruizione e -come

i santi della basilica bizantina di *sant'Apollinare Nuovo*- procedere nell'umano; osserviamo ad esempio *The Path* e dissolviamola con la processione dei santi bizantini: non notiamo forse uno stesso procedere verso l'ignoto? Lo stato di sospensione, d'altronde, è sovrapponibile. Non sembrano forse le figure estatiche bizantine nuotare enigmatiche di fronte al mistero così come gli attori di molti video di Viola mentre vagano sospesi nella materia liquida del nostro immaginario?

Da un punto di vista formale e probabilmente anche concettuale, Viola sembra percorrere un territorio opposto rispetto ad autori come Gonzalez-Foerester (artista che utilizza la tecnologia e la ricerca video negli stessi anni di Viola) ma il punto di approdo è il medesimo. In entrambi gli autori il vissuto dello spettatore, la cui memoria viene stimolata come in una seduta psicanalitica, lo sguardo è fluttuante e trasforma la memoria sensibile in un flusso di ricordi.

Secondo Lei, quali sono gli apporti dell'arte video nell'ambito dell' arte contemporanea? Qual è il suo ruolo?

Probabilmente è l'aver contribuito al concetto di *post-produzione*, che è un termine proprio del linguaggio audiovisivo e che condiziona la forma

stessa dell'opera e la determina. E' chiaramente una forma mentale nuova rispetto ai meccanismi tradizionali della produzione artistica, attivatasi soprattutto con l'avvento della *videoarte* che mutua dal cinema non solo l'utilizzo delle immagini in movimento (non la sua tecnica) ma anche il meccanismo mentale della rielaborazione delle riprese. Con l'avvento del sintetizzatore delle immagini, l'artista incominciò ad avere la possibilità di deformare le fonti, sovrapporre le immagini, impastarle, cambiando dominanti cromatiche o assemblarle grazie all'ausilio dei primi satelliti geostazionari (basti pensare a *Global Groove* di Nam June Paik del 1973.) Un'immagine capace di essere manomessa, senza bisogno di procedimenti di negativo-positivo, o addirittura assemblata in diretta, iniziò ad erodere il terreno alla pellicola e alle tecnologie specifiche. Le possibilità manipolative del linguaggio video si inseriscono nel solco della sperimentazione liquida degli anni 50, periodo in cui vengono messi in discussione i postulati rigidi dell'opera d'arte, dove l'oggetto artistico muta forma, cercando addirittura –ad esempio nel concettualismo puro- di annullarla. Il *ready made* come oggetto d'arte dà l'avvio a questo cambiamento, e sancisce il collegamento tra arte e società, produzione, mercato.

Dall'inizio degli anni Ottanta -il periodo di massima creatività del linguaggio video da una parte e dei processi di dematerializzazione dell'oggetto dall'altra (e guarda caso il momento in cui viene studiato e messo in atto il fenomeno della *transavanguardia*, una formula compensativa per un ritorno alla pittura) sempre più artisti interpretano, riproducono, espongono nuovamente e utilizzano opere realizzate da altri. È chiaramente un processo concettuale che – pur slacciato formalmente dal codice audiovisivo – trova in questo il linguaggio più adatto, proprio perché più instabile. La manipolazione dell'immagine attraverso il software permette alternative artistiche difficilmente immaginabili nei decenni precedenti. Come dice bene Bourriaud, *"l'arte della postproduzione sembra rispondere al caos proliferante della cultura globale nell'età dell'informazione, che è caratterizzata dall'incremento di forme ignorate e disprezzate fin ad ora e dalla loro annessione al mondo dell'arte."* In questa ottica, gli artisti contribuiscono allo sradicamento della distinzione tra produzione e consumo, creazione e copia, ready/made e opera originale. Il concetto di reinventare l'opera in un momento successivo e persino stravolgerla (caratteristica dell'audiovisivo nella fase del montaggio) mette in discussione l'idea primitiva, e questo altera ovviamente l'architettura

stessa di regia ma soprattutto ridefinisce la transitorietà di tutto il processo creativo. La materia di cui è composto il video (il *girato*) permette di poter ricominciare da capo, applicare il *concept* in contesti differenti, con metraggi e dimensioni diverse; questa liquidità è a mio avviso la caratteristica del contemporaneo; questo è il mondo in cui viviamo, una realtà composta da tante realtà e oggetti sociali o ideali che l'uomo (e non più solo l'artista) è in grado di ridefinire continuamente. Ripeto quello che ho già sottolineato sopra: la salvezza dell'arte rimane l'autonomia dell'idea rispetto alla tecnologia (e anche alla tecnica). Questa è la forma di libertà che l'arte deve continuare a rivendicare.

Numerosi termini sono utilizzati a torto. Che differenze o sfumature esistono per lei tra la spiritualità, il sacro e la religione?

Come già ho accennato diffido del termine *spiritualità* che di fatto sostantivizza l'aggettivo *spirituale*, lo svuota di ogni contenuto storico, esperienziale e culturale, e lo espone a un'incertezza ontologica. L'aggettivo *spirituale* invece qualifica e orienta il pensiero; oggi più che mai penso che l'uomo abbia bisogno che il proprio percorso spirituale sia orientato e, soprattutto, condiviso. All'opposto

corriamo il rischio di inoltrarci nel bosco dell'approssimazione, abbandonandoci a una generica spiritualità *self-made* che -seppur rivestita di un sottile bagliore di libertà (è questa la caratteristica degli idoli) alla lunga induce alla solitudine.

Posso spiegare quello che intendo per *moti dello spirito* proprio a partire da ciò che conosco e di cui ho fatto esperienza. L'esempio che porto alla sua attenzione è quello delle prove teatrali e di quella particolare esperienza che è rappresentata dal *workshop*. La dinamica spirituale che si attiva durante questi momenti, è direttamente proporzionale alle crisi che il lavoro produce in ogni partecipante e nel gruppo inteso come organismo collettivo e vivente. Col termine *spirito* non intendo certo un'entità divina presente nell'uomo (quello semmai è lo Spirito) ma piuttosto la natura umana che si sgrava dei condizionamenti temporali e si rende disponibile all'ascolto. Penso che l'esperienza spirituale sia un processo di osmosi attivato tra persone disponibili ad entrare in crisi con se stesse e docili al contatto con il proprio opposto, il pensiero diverso, il punto di vista divergente. Credo dunque che la dimensione spirituale si amplifica nella misura in cui scegliamo di comprendere ciò che non conosciamo o che, in un primo momento, gli strati culturali che compongono

la nostra epidermide sociale ci suggeriscono di non ascoltare; quando usciamo dal nostro narcisismo, da uno stile attoriale codificato, dalle nostre convenzioni (o convinzioni) stilistiche. Affinché questo avvenga, bisogna (forse con lo stesso atteggiamento del *viandante* di Frederich) porsi di fronte all'ignoto, all'abisso; non però in una dimensione romantica ma in uno stato vigile ed estremamente realista; di fronte al dubbio o alla crisi di un mio compagno di teatro, a un mio attore, a un mio collega, non posso permettermi di non essere leale e concentrato.

La ricerca espressiva di natura sensoriale è una delle matrici spirituali del mio lavoro; i laboratori più fertili, ad esempio, sono quelli che vedono la partecipazione di persone senza alcuna esperienza teatrale o artistica; sono giovani e adulti che sentono il bisogno di sbloccare nodi, blocchi emotivi, alcuni hanno difficoltà a stabilire una relazione con la fisicità altrui o perfino con la propria. Nell'abbandonare la forma consolatoria della maschera e dello stereotipo e quindi delle varie forme di finzione ad esso collegata, cerco di guidare il partecipante verso bisogni ed emergenze esistenziali. Queste urgenze, dense di carichi emotivi e spesso collegate ad eventi del vissuto personale, gonfiano il lavoro di una potenza viscerale.

Il materiale raccolto –benché proveniente da esperienze personali a volte dolorose- si traduce in materiale di lavoro collettivo e dunque in esperienza spirituale, fertile e produttiva. Il *workshop* non rimane un contenitore sterile; come una vecchia lastra fotografica imprime e raccoglie storie, immagini, colori, scorie, racconti restituendo al gruppo in lavoro le atmosfere adatte al contesto. Ogni elemento presente nello spazio, sia visivo che sonoro, contribuisce alla nascita dei racconti e gli oggetti presenti si alleano coi personaggi, presenze in bilico tra realtà e immaginazione. L'evoluzione continua dei personaggi, delle ambientazioni e dei contesti di lavoro, rende il workshop un organismo di emergenza, vivo, suggestivo, spiazzante. Il lavoro si arricchisce dunque di scoperte reciproche e sensibilità diverse, evolvendosi costantemente, attraverso suggestioni, testi, improvvisazioni, spunti performativi, lavoro di produzione di materiali video e audio, danza, training fisico. E' nel gruppo la consapevolezza della creazione e della performance; in questo senso ogni laboratorio diventa una storia appassionante che parla, senza alibi, di guarigione e responsabilità; che poi sono gli ingredienti principali di un processo spirituale. Ed è in un contesto del genere che ci si può avvicinare allo spazio sacro. Perché si vanno a toccare le corde intime

dell'individuo, dove il sacro risiede e si nutre.

Una cosa diversa invece è l'eccesso di sentimentalismo verso il divino, la propensione a lasciarsi sedurre da ciò di cui riteniamo aver bisogno; è tutta un'altra cosa. Ed è a mio parere una direzione molto rischiosa perché falsifica il rapporto con l'io più profondo. Citando Tommaso d'Aquino, ritengo che ognuno abbia il diritto di *conformarsi al divino secondo le sue possibilità* e penso che religione possa essere di supporto a questa tensione. Il problema è quando l'impostazione normativa che caratterizza la religione diventa forma di schiavitù e relega l'esperienza (personale e/o condivisa) del divino a un fattore succedaneo. In altre parole, non mi sento di prendere in considerazione la *religione* (qualunque essa sia) se intesa come compensazione di bisogni individuali, regole di comportamenti semantici, linguistici, norme da adottare per essere accettati in quanto esclude a priori l'ignoto, il mistero, il dubbio, in altre parole tutto ciò che possiamo ricondurre al termine *fede* (fiducia, fedeltà).

Secondo Lei, quali sono gli apporti significativi della video per trattare il tema della religione di fronte agli altri medium?

Bisogna intenderci sui termini. *Trattare* presuppone

un'azione artistica, l'adesione dell'artista a una determinata tematica, generalmente di natura sociale, politica, umana, interiore oppure (o anche) il consenso a un determinato principio formale, estetico, stilistico. Faccio difficoltà a capire se, nel panorama dell'arte contemporanea, la religione possa essere definito un argomento specifico. Nonostante le raffigurazioni religiose possano rimanere le stesse dopo parecchi secoli (in quanto divenute archetipi difficilmente intercambiabili, delle icone appunto) dobbiamo riflettere sul significato di *religione* e cosa succede se questa è affrontata in un concept artistico. E se da un lato abbiamo esempi chiaramente citazionisti e tutto sommato didascalici, l'aspetto più interessante sembra il processo di desacralizzazione della raffigurazione religiosa. Un esempio per tutti, *La nona ora* (1999) di Maurizio Cattelan, una scultura che rappresenta papa Giovanni Paolo II, con veri abiti sacrali e pastorale, colpito da una meteorite e accasciato su un tappeto rosso. L'artista stesso ha spiegato che l'opera mette a nudo il papa, mostrandone il lato umano. In quest'ottica, dall'intento provocatorio ma soprattutto dipendente dalla moda del pensiero debole, relativista e postmoderno, rientrano opere che sembrano appellarsi alla religione per opporsi ad essa, inserendosi -anche attraverso semantiche blasfeme-

in un rituale religioso, quasi si trattasse di una lotta alla religione, rifiuto di un potere psicologico che gestisce le anime facendo leva sulla paura della morte (pensiamo ad alcune opere di Damien Hirst, Matthew Barney, Marc Quinn, Jenny Saville e Joo ecc). Come vede, citando Barney, -sempre rispetto al tema in questione- non distinguo nettamente il video dagli altri linguaggi, in quanto tutti i codici, nel corso dagli anni 50 ad oggi hanno partecipato alla forza e alla deriva postmoderna. *Cremaster*, di M. Barney è una saga audiovisiva che racconta un viaggio spettacolare ed epico (a proposito della relazione tra epica e quotidianità, di cui parlavo nella risposta alla prima domanda) nei sotterranei dell'inconscio, esplora in chiave simbolica e spirituale le vie del desiderio. Questo viaggio iniziatico si (ci) interroga sulle antinomie del contemporaneo, muovendosi quasi in un mondo post/storico geneticamente modificato, in quella confusione (anche filosofica) tra gli oggetti e i loro reale, persone realmente esistite, figure mitologi-che, e citazioni di film hollywoodiani che ne ampli-ficano la dimensione mistica e spirituale definendo il vero soggetto dei film, la ricerca del sé, appunto. Barney tratta dunque la tematica religiosa? Certa-mente si, allo stesso modo in cui Hirst (è sempre preferibile fare esempi noti al grande pubblico) simula, nei propri armadietti di medicinali,

un ordine nuovo, un criterio, quella fiducia incondizionata per il proprio corpo che associa la cura all'idea di salvezza. Nella simbologia del medicinale l'artista evoca evidentemente un nuovo Dio; dichiarazioni fin troppo semplici, talmente elementari da apparire scontate, quasi un meccanismo di rinuncia a visitare i veri dilemmi contemporanei, accontentandosi di trasformare l'arte stessa in simboli comodi e arroganti, cinici, anche se indubbiamente di grande effetto scenico (basti pensare al crocifisso di Gober del 1954, un Cristo senza testa dai cui capezzoli fuoriescono due zampilli d'acqua che si gettano in un buco del pavimento; o sempre di Hirst "*Away from the flock*" del 1994: un agnello immerso in formalina all'interno di una bacheca di vetro o *Resurrection*, uno scheletro con le braccia allargate e i piedi sovrapposti come in una crocifissione; *Him* (2001) di Cattelan mostra Hitler bambino con il volto da adulto, in ginocchio mentre prega; fino ad arrivare alla rana corcefissa di Martin Kippenberger la cui esposizione ha fatto tanto scalpore al Mart di Rovereto. Insomma, gli esempi sono davvero molti).

Il punto è dunque questo: ha ancora senso di parlare di arte come simbolo? Non rischiamo di rinchiudere la dimensione spirituale in un tabernacolo irreali (per quanto antropologico, sociale e politico) costruito per

custodire semplici illusioni di salvezza? Sia ben chiaro, non sto prendendo posizione in merito (a meno che postulare domande non voglia dire già orientarsi in una direzione, è possibile) e soprattutto non discuto sulla validità delle opere d'arte che si inseriscono nella scia del pensiero debole (le quali, appunto, non metto nemmeno in discussione) ma mi interrogo sulla loro onestà; mi chiedo se non sia effettivamente (o finalmente) terminata l'epoca delle insicurezze, del relativismo assoluto, del pensiero valido in quanto idea, anche se assurda e non verificabile, o in quanto semplicemente espressa. Probabilmente questa è stata l'arte che abbiamo apprezzato e conosciuto nel corso degli ultimi decenni, l'arte di cui siamo stati innamorati, che ci ha deliziato e divertito, che ci avvolge, nelle cui installazioni abbiamo vissuto e che abbiamo innalzato -scusi il gioco di parole- agli onori degli *altari*.

Il codice audiovisivo potrebbe però contribuire a spostare l'asse dell'interesse iconografico, con la forza che deriva dalla sua capacità di registrare il reale e renderlo contemplativo, fattore questo legato probabilmente al bisogno di riconoscere ciò che stiamo guardando. Con la complicità del perfezionamento esponenziale delle nuove tecnologie, le immagini in movimento hanno

indubbiamente la capacità di esasperare il momento espositivo (che poi è connesso alla capacità e il bisogno dell'arte di essere leggibile) attraverso i nuovi schemi installativi e nuovi performativi artistici, come le installazioni ambientali, il *videomapping*, le proiezioni animate, le manipolazioni in *real-time* capaci di trasformare l'icona in esperienza globale e collettiva, aspetto quest'ultimo a mio parere sottovalutato (o volutamente escluso) negli assiomi postmoderni. Niente di nuovo sotto il sole, basti rivisitare l'arte scenica della Grecia pre/ellenista per renderci conto del valore dell'assunto catartico collettivo, che non a caso era a tutti gli effetti un processo rituale, sacro, se non addirittura magico, religioso. Non sono sicuro se possa essere sufficiente la rimodulazione dell'aspetto formale (e dunque anche tecnologico) per un recupero almeno parziale di quella dimensione. E d'altronde non sono nemmeno sicuro se sia la strada corretta (dal momento che non mi prefiguro –né mi auspico– il ritorno a un'arte rituale) ma sicuramente costituisce l'apporto che le nuove tecnologie e i nuovi sistemi di proiezione (ormai anche oleogrammatica) possono offrire per il ritorno alla fruizione condivisa.

A margine

Al margine di queste considerazioni vorrei avere la possibilità -proprio in riferimento alla tematica della funzione dell'arte- di evidenziare un punto critico, più che altro una constatazione, quella che l'arte, soprattutto in Italia, si trovi forzata all'interno di schemi obsoleti, caratterizzati da ruoli cristallizzati; un sistema in cui non viene permessa l'osmosi (e dunque la traspirazione, atto evidentemente vitale per un organismo) tra le varie componenti dello stesso corpo. Sembra paradossale ma è ancora così: l'artista è solo artista, il curatore è solo curatore, il gallerista è solo gallerista, il critico è solo critico, con alcune vitali ed illuminate eccezioni, quasi tutte tra l'altro confinate nei territori e progetti ovviamente non istituzionali. A tal proposito un anno fa contestavo l'uscita di un "*vademecum per artisti*" (il titolo stesso fa rabbrivire) a firma Martina Cavallarin redatto da Silvana Editoriale. In sintesi scrivevo: ... *mi viene in mente che parlare di sistema in Italia equivale, come spesso succede, a comunicare il concetto opposto. A un certo punto, non si sa come, si arriva sempre a parlare di potere. E ovviamente a suggerire il modo di compiacergli, al potere; di stargli dietro e utilizzare le sue dinamiche. Per quanto riguarda il "sistema" dell'arte contemporanea siamo arrivati al punto da*

suggerire agli artisti, comportamenti utili da adottare per avere successo. Come se quel "sistema", cristallizzato in Italia dagli anni 60, non potesse più cambiare, come se in questi ultimi cinquant'anni i bisogni fossero rimasti gli stessi e le emergenze sociali, economiche, esistenziali non avessero modificato radicalmente il paesaggio della dimensione umana, come se la pratica dell'arte e quella della vita non dovessero coincidere. Forse si dovrebbe incominciare a fare pratica di relazioni autentiche; probabilmente artisti, curatori, istituzioni e gallerie, dovrebbero guardarsi negli occhi e incominciare a rifiutare in maniera sistematica (appunto) dinamiche mortifere, lo squallore dei giochetti di favore, di scambi clientelari, di formalismi sterili che trasformano la culla del Rinascimento in terreno arido e senza futuro. Poi però non lamentiamoci se gli artisti italiani sono quelli meno invitati a partecipare ad esposizioni e residenze internazionali. Ecco, se questo "vademezum" fosse stato proposto agli editori tedeschi o inglesi, probabilmente sarebbe stato autoprodotta. Tutto sarebbe stato più onesto e forse l'avrei letto con piacere. Mi scuso per questa digressione, probabilmente un'appendice su discorso dell'arte come oggetto sociale.

Manuel Fanni Canelles, formatosi in discipline dello spettacolo e delle arti visive, è artista visivo, formatore e regista teatrale. Collabora con gallerie e spazi privati e pubblici sia in Italia che all'estero. Lavora prevalentemente utilizzando strumenti espressivi quali il video, l'installazione e la performance.

È curatore indipendente di rassegne e progetti a carattere internazionale svolgendo un ruolo attivo nel dibattito sulle arti contemporanee.

www.manuelfannicanelles.com

*Stephanie Antona si è formata presso la scuola superiore di arti applicate e all'università in storia dell'arte con una specializzazione sulle rappresentazioni religiose nell'arte contemporanea. Conduce una ricerca dal titolo *Les représentations religieuses dans les nouveaux médias dans l'art entre 2000 et 2010. Etude comparative entre la France et l'Italie.**