

PERCHÉ LE COMUNITÀ ETICHE

di Massimiliano Scuderi



L'arte tra ventesimo e ventunesimo secolo è stata caratterizzata da due questioni importanti: il processo di smaterializzazione dell'opera d'arte e la continuità tra le prospettive dell'arte e quelle della vita attraverso l'interazione degli artisti con il mondo. Per quanto riguarda il primo aspetto, dopo Duchamp e il concetto di funzione dell'arte e di produzione di oggetti a *coefficiente artistico*¹, si assiste alla sparizione dell'opera come prodotto materiale e all'affermazione di un atteggiamento culturale che, attraverso il primato del programma e dei processi su qualsiasi altro *modus operandi*, prova a fare piazza pulita di un certo formalismo obsoleto e ridondante.

Negli anni sessanta e settanta si giunge così alla definizione di un'estetica, come per il Concettuale, per cui il fare non implica la costruzione di una cosa e il ricorso ad un talento artigianale; il fare arte in quegli anni sarà strettamente legato alla definizione di un campo d'azione per cui l'artista afferma la propria legittima esistenza attraverso la sola, tautologica², dichiarazione di appartenenza all'arte. Un pensiero questo che racchiude il senso di un nuovo modo di fare arte e che giunge negli ultimi decenni a comprendere tutta quella vasta produzione di casi che genericamente si riconduce all'ambito dell'estetica relazionale.

Negli ultimi decenni, si sono sviluppati linguaggi fondati sugli assiomi dell'Arte concettuale, sviluppando azioni in ambito sociale, su aspetti legati alla vita quotidiana delle persone e su aspetti legati alla vita e all'identità di gruppi e di comunità urbane; questo è stato possibile per mezzo di un dialogo tra e attraverso le discipline finalizzato all'apertura di nuove prospettive e di nuove possibilità progettuali. Quest'idea di aper-

tura porta con sé alcune questioni inerenti la figura autoriale o la natura dell'opera stessa³. In questo senso con *comunità etiche* si vogliono rappresentare quelle comunità che nascono a partire da occasioni contingenti in grado di creare, attraverso i progetti d'arte e i processi creativi, un ambito comune di dialogo tra attori diversi a partire da problematiche condivise; un confronto sul "come" oltre che sul "cosa" fare all'interno della società, attraverso un approccio metaprogettuale dell'artista che ha sviluppato la capacità di determinare nuove modalità di lavoro e nuovi ruoli, come catalizzatore virtuoso di saperi e di esperienze. Egli infatti sembra aver recuperato una capacità di tradurre, comprendere e disseminare processi di un'identità alternativa. Sembra così opportuno ricondurre il lavoro dell'arte nei contesti ad esempio urbani all'interno di quelle esperienze di servizio, come capacità di infrastrutturazione relazionale delle comunità urbane. Questo perché l'arte, come testimoniato dall'esperienza dei Futuristi, dei Situazionisti o ancora da figure importanti come Joseph Beuys, Vito Acconci, Peter Fend, Niek van de Steeg, Haha o Zafos Xagoraris, possa stabilire un rapporto di vero e proprio scambio con la società civile, in un ruolo attivo e aperto fuori dai contesti sistemici dell'arte stessa. Come ribadisce spesso Peter Fend, l'artista nella contemporaneità ha bisogno di vere committenze e non di un sistema autoreferenziale che finisce per essere una bolla entropica. Questo atteggiamento si può ricondurre ad una progettualità che si potrebbe definire etica, che scardina la logica chiusa delle scatole disciplinari e sociali, che posiziona il proprio baricentro nell'idea di apertura e di impegno che travalica il contesto stesso dell'arte. Un approccio positivista che potrà condurre alla creazione di nuovi strumenti progettuali, più flessibili e più attenti alle esigenze immateriali, e non solo, della realtà contemporanea.

per entrambe le immagini: Zafos Xagoraris, *The Distance from the Center*, Nuoro, ottobre 2011



The Distance from the Center_ Zafos Xagoraris

"Nell'Atene di oggi, i trasporti pubblici si chiamano *metaphorai*. Per andare a lavoro o rientrare a casa, si prende una 'metafora' – un autobus o un treno"⁴. Così Michel de Certeau introduce nel libro *L'invenzione del quotidiano* il concetto di spazio come racconto legato all'esperienza dell'individuo che si oppone alle convenzioni costrittive dell'ambiente costruito e dell'ordine sociale. I racconti come *metaphorai*, appunto, rappresentano la capacità del singolo di organizzare i propri transiti e di tradurre le esperienze, individuali o collettive, dei luoghi. Il racconto determina quindi la creazione di teatri d'azione, cioè ha una funzione fondativa per le imprese e gli atti a venire, creando il contesto entro il quale dare forma a nuovi accadimenti.

Nel caso della processione *the Distance from the Center* realizzata a Nuoro nell'ottobre del 2011 con la partecipazione degli studenti del DECA Master, assistiamo ad una delle strategie tipiche di questo artista. Nuoro è una città in cui le persone sono "abitate" dal luogo, da tradizioni radicate e in generale da condizioni ambientali e culturali difficili da penetrare ed in cui essere incisivi determinando nuovi corsi. Sebbene ci siano stati deboli ammiccamenti a nuovi valori, niente sembra avere avuto la forza dirompente di un cambiamento. Parafrasando il titolo del lavoro di Zafos Xagoraris, meglio prendere le distanze dal centro, se il centro è il proprio ombelico! Il problema vero, quindi, per Xagoraris è stato quello di dare voce, ed una forma efficace, alle nuove istanze culturali del territorio al fine di sviluppare quelle potenzialità creative rimaste inespresse o poco sviluppate. Questo grazie ad una strategia che potremmo definire di *disturbo culturale*⁵, figlio di quel *détournement* di *debordiana memoria* che sembra poter essere, oggi e in futuro, una necessaria forma di dialettica sociale.

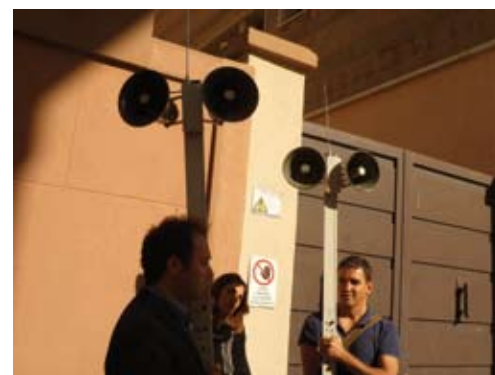
The Distance from the Center affronta, con rispetto per il contesto culturale e sociale per cui è stato concepito, una delle più profonde piaghe che affliggono non solo la Sardegna, ma tutta l'Italia: l'autoreferenzialità. Il lavoro consiste in una processione in cui i racconti intimi e personali dei partecipanti vengono tradotti letteralmente attraverso le vie della città, mediante l'impiego di un altoparlante utilizzato dai sacerdoti per celebrare i riti legati alle celebrazioni liturgiche come ad esempio quelle per la Pasqua. E in effetti la processione di Xagoraris riprende laicamente alcune caratteristiche della ritualità religiosa, come l'andamento scandito da intervalli e da stazioni, rinforzando così il senso di appartenenza di una nuova comunità che attorno al progetto si è formata.

Un'altra dimensione che viene introdotta è quella relativa ad una riflessione sulla *contemporaneità*. Questo aspetto è ciò che fa percepire il luogo attraverso una sfasatura temporale che la partecipazione al rito induce a vivere; si genera così un diacronismo tra l'appartenenza al proprio tempo e la presa di distanza da esso, dovuto allo scarto tra il tempo del racconto personale e il presente. Dice Agamben parlando di coloro che si adeguano alla propria epoca: "non sono contemporanei perché, proprio per questo, non riescono a vederla, non possono tenere fisso lo sguardo su di essa"⁶. Ecco quindi il valore intrinseco del rito-feticcio di Xagoraris, uno strumento in grado di mettere in relazione il passato con ciò che è capace di far prefigurare il presente in un'ottica pro-gettuale.

Un aspetto più generale dell'opera di questo artista è quello strategico nell'impiego di oggetti presi dalla realtà quotidiana e familiare dell'individuo, al limite dell'archetipico. Solitamente Xagoraris realizza i propri interventi utilizzando macchinari e oggetti già presenti nella vita e di uso comune, a volte segnati

dall'uso e dal tempo, per una scelta di campo precisamente antimumentale.

Queste scelte coincidono con il disinteresse da parte dell'autore verso la forma fine a se stessa, in un mondo di oggetti assoluti in cui non esistono problemi; Xagoraris, al contrario, privilegia l'aspetto strumentale della forma per esprimere concetti chiari e innescare processi partecipativi. Questo atteggiamento culturale si riferisce chiaramente ad altre esperienze artistiche precedenti, da Duchamp in poi, come il Situazionismo, l'Arte concettuale o ancora la Land Art, ed è partecipe di un processo di graduale smaterializzazione dell'opera in atto da molti decenni nel mondo dell'arte; egli ha adottato questa posizione critica attraverso l'impiego del suono; sebbene anch'esso implichi questioni formali, ha spesso la valenza di un *object trouvé* nel senso di un prodotto spontaneo prelevato da ambiti reali e decontestualizzato. Possiamo dire che con Xagoraris l'orinatoio di Duchamp subisce un ennesimo spostamento: dallo spazio della galleria o del museo ritorna nella realtà quotidiana, ma non per ripristinare la sua funzionalità originaria, ma in quanto il nuovo contesto per l'arte contemporanea è la realtà quotidiana. Negli ultimi decenni la ricerca artistica, anche a causa degli effetti della globalizzazione e degli stravolgimenti geopolitici internazionali, si è rivolta verso tematiche sociali. L'artista al giorno d'oggi pone l'accento sul recupero di una capacità desiderante autonoma o collettiva⁷ rispetto ad uno spazio condiviso che può essere risignificato o ancora compreso e svelato. Xagoraris appartiene a quella schiera di artisti che pensano all'opera d'arte come un'utopia realizzabile, al limite dell'offerta di un servizio rivolto alle comunità che incontrano, mettendo in campo attraverso il proprio fare processi identitari, più che produzione di oggetti. I



Zafos Xagoraris, *The Distance from the Center*, Nuoro, ottobre 2011

sui lavori implicano un approccio sinergico e di condivisione e conducono a riflessioni universali, in cui è forte il senso dell'approccio etico dell'artista.

1. È Marcel Duchamp a parlare di "coefficiente artistico" nell'intervento alla Convention of the American Federation of Arts, Houston, Texas, 3-6 aprile 1957. Pubblicato in "Art News", vol. 56, n. 4, estate 1957.
2. Si pensi in questo periodo a Joseph Kosuth e al ricorso nella sua ricerca artistica di strumenti propri del campo della linguistica.
3. Eco U., *Opera Aperta*, Bompiani, Milano, 2009.
4. De Certeau M., *L'invenzione del quotidiano*, Edizioni Lavoro, Roma, 2012.
5. Callandro C. e Sacco P.L., *Italia Reloaded. Ripartire con la cultura*, Il Mulino, Bologna, 2011.
6. Agamben G., *Che cos'è il contemporaneo*, nottetempo, Roma, 2008.
7. Pietromarchi B. (a cura di), *Il luogo (non) comune. Arte, spazio pubblico ed estetica urbana in Europa*, Actar, Barcellona, 2005

Zafos Xagoraris, *Downhill Talks*, 2013





Christelle Familiari, *Rosace en perles de porcelaine*, 2014

Christelle Familiari_Variazioni su Tema

Christelle Familiari è un'artista che coniuga l'esperienza personale, al limite dell'autobiografico, alla cultura alta e ad una misura intima del fare che permette di riferirla ad altri importanti percorsi artistici nel corso dei secoli.

Cucire, legare, intrecciare, infilare, arrotolare, stringere, tessere sono alcune delle azioni che si ritrovano nel lavoro di tante figure importanti della storia dell'arte come Marisa Merz, Gary Kuehn, Louise Bourgeois, Gabriel Orozco, Eva Hesse, Ana Mendieta, accanto ad altre a lei più vicine dal punto di vista generazionale per cui una certa astrazione di gusto organico si sposa con la tradizione minimalista. Inoltre Christelle è una persona curiosa e ironica, una silenziosa osservatrice, capace di entrare nel profondo delle cose, nella realtà pulsante della vita quotidiana. Gli oggetti, le loro forme, i materiali di cui sono costituiti, le trame attraverso le quali la materia diventa struttura, la gestualità che dirige verso la creazione di un oggetto, non necessariamente una scultura, o quella strettamente legata all'uso, lo spazio. È attenta ad ogni dettaglio, che analizza con minuziosità e delicatezza. E con velocità comprende, metabolizza ciò che serve all'interno di uno suo ordine linguistico, direi "fisiologicamente" personale.

Georges Perec in un suo celebre saggio¹ si interrogava su come parlare delle "cose comuni", come dar loro un senso, una lingua, uno statuto riconoscibile. Ovvero si chiedeva come ritrovare lo stupore di fronte alla scoperta cognitiva, *in quanto quello stupore è ciò che ci ha plasmato*. Nella sua tensione classificatoria, parlava della necessità di interrogare i mattoni, il cemento, il vetro, le nostre maniere a tavola, i nostri utensili, i nostri orari, i nostri ritmi. Il fondamento di una nostra personale antropologia, non più l'esotico, ma l'endotico. Ecco perché per Christelle lavorare in qualsiasi maniera, per creare un oggetto, una scultura o un pezzo di design, per un video, un collage, un disegno o qualsiasi altra cosa – il linguaggio si trasforma e viene creato di volta in volta – coincide con l'impegno pari a qualsiasi suo gesto quotidiano. E proprio sui gesti ha inteso fondare il nucleo di preziose sculture per questa mostra in Sardegna, attraverso la condivisione di un fare comune a tutti coloro che si adoperano per mutare la materia in altro. Queste "strade gestuali" nelle mani di Christelle danno luogo ad una nuova sintassi per la scultura contemporanea. La ripetizione del gesto da parte dell'artista muta il senso originario del gesto stesso, se ne differenzia². Ma proprio differenziandosi ne riafferma l'appartenenza e

l'apparato statutario come atto creativo. Inoltre il rapporto con il contesto e con lo spazio dell'opera appartiene e si fonda su sistemi costruiti in anticipo, su sistemi a priori. L'intero corpus del lavoro di Christelle Familiari si fonda su processi che determinano la forma con contezza del tempo utile alla realizzazione, elemento che alla stregua della gestualità diventa esso stesso strumento plastico.

Elementi importanti nella sua opera sono rappresentati dall'allestimento di luoghi sensuali, come quelli realizzati sottoforma di tappeti di filo di ferro bianco intrecciato. Veri e propri giardini zen, articolati nella loro dimensione spaziale predominante soltanto da piccoli rilievi, volumetrie che ne disegnano il landscape (*Entendue*, 2002-03). Così pure i video in cui la dislocazione in spazi urbani di figure zoomorfe, realizzate con oggetti d'uso quotidiano, vengono rielaborate in post-produzione. Christelle Familiari ha sviluppato negli anni una serie di filmati per la realizzazione dei quali è stato necessario effettuare una serie di azioni utilizzando in modo inusuale degli indumenti come una gonna nera, tipica della tradizione boliviana. La scelta di questi abiti tradizionali ha origine dopo un soggiorno a La Paz, dove l'uso di specifici indumenti è tradizionalmente legato all'appartenenza ai diversi ceti sociali. Questi abiti, dopo essersi usurati, vengono progressivamente impiegati in altro modo, come ad esempio coperture per mercati o per piccoli rifugi, diventando essi stessi paesaggio e architetture, con la capacità di segnare e delimitare un territorio oppure di diventare altri oggetti come borse per proteggere gli alimenti dal freddo. Attraverso un processo di parziale rimozione del contesto architettonico, Christelle Familiari sottrae alle immagini volumi ritenuti poco importanti nella configurazione finale dell'opera. La riduzione ad elementi base, minimali, appartiene ad una maniera che accomuna sicuramente la tecnica della post-produzione video alle processualità tipiche della scultura o dei collages e degli assemblaggi in cui le figure, prese da riviste e da fotografie, vengono ritagliate, come panneggi di volumi permeati dal senso di un classicismo moderno e da un immaginario surrealista, ironico ed elegante.

In ultimo la scultura le ha permesso di porre le basi per approfondire la riflessione sugli oggetti d'uso e sul design, permettendole di cimentarsi su progetti diversi che vanno dalla scala umana, fino alla realizzazione di grandi ambienti con una particolare attenzione ai dettagli architettonici.

Christelle Familiari, veduta della mostra *Variazioni su Tema*, Posada (Nu), 2014, nell'ambito degli eventi del *Decalab* del Consorzio Universitario Nuorese. Crediti fotografici Paola Mulas, Donatello Tore



Christelle Familiari, veduta della mostra *Variazioni su Tema*, Posada (Nu), 2014, nell'ambito degli eventi del *Decalab* del Consorzio Universitario Nuorese. Crediti fotografici Paola Mulas, Donatello Tore

NOTE

1. Perec G., *Infra-ordinario*, Bollati-Boringhieri, Torino, 1994.
2. Vedi Deleuze G., *Differenza e Ripetizione*, Cortina Editore, Milano, 1997

Massimiliano Scuderi

Architetto e critico d'arte, docente di Gestione e applicazione delle arti visive presso il Master in Diritto ed economia per la cultura e l'arte / Deca Master

Massimiliano Scuderi e Christelle Familiari

