DOPPIOZERO

Gli enigmi di Kishio Suga tra avanguardia e zen

Luigi Bonfante
17 Dicembre 2016

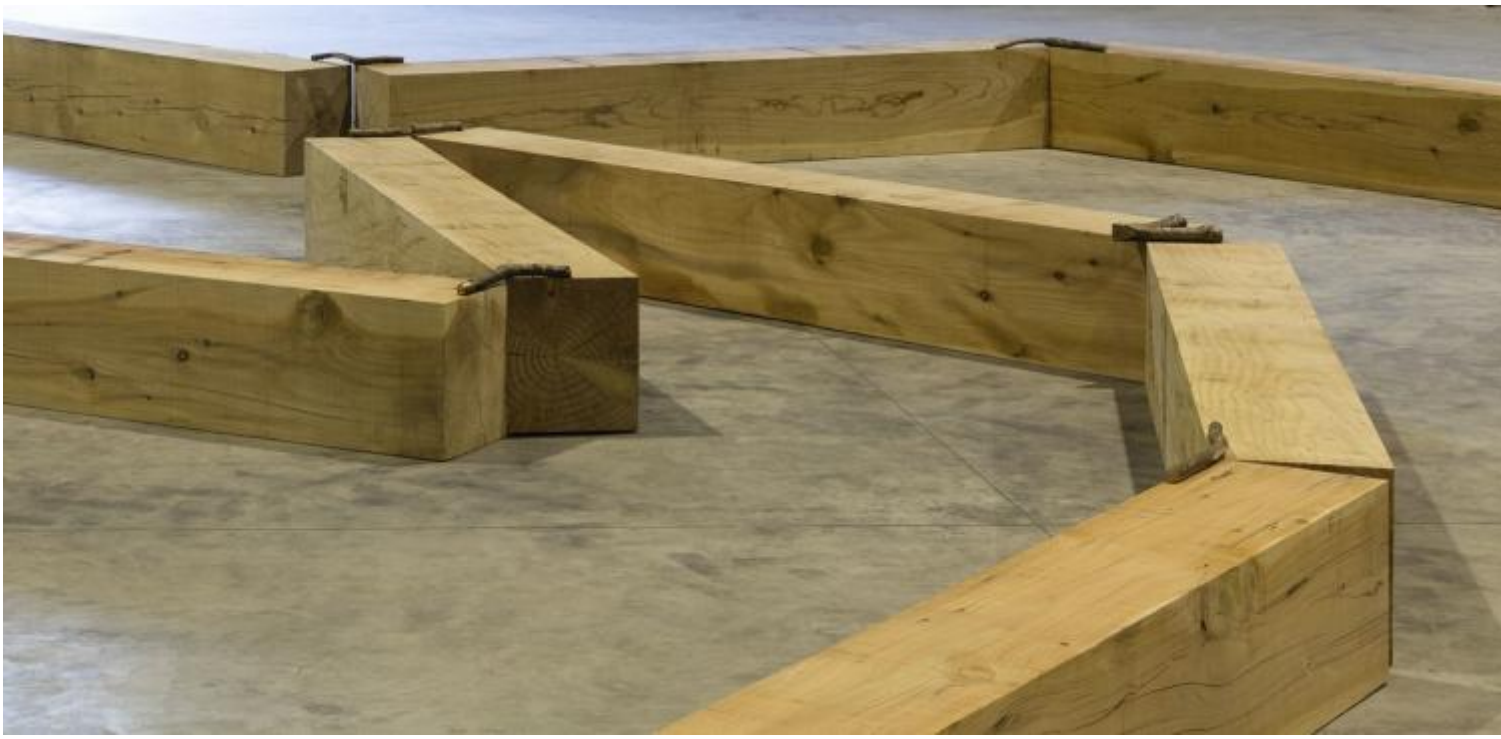
Come si guarda un'opera d'arte contemporanea? In genere, di fronte all'arte, tendiamo istintivamente ad applicare il criterio del gusto. Ma il gusto come criterio dell'apprezzamento artistico è una metafora inventata tra il Seicento e il Settecento, e porta con sé l'idea di un contatto diretto, percettivo con l'opera, grazie al quale ognuno è legittimato a considerarsi l'unico – e quindi il migliore – giudice delle impressioni del proprio palato (per confutare questa specie di solipsismo critico, com'è noto, Kant ha scritto la *Critica del giudizio*, che però non ha avuto molto effetto sul senso comune).

Questa idea di gusto rende assai difficile accostarsi all'arte contemporanea. Vorrei provare a dimostrarlo sottoponendo a un piccolo test una mostra allestita all'Hangar Bicocca in questo periodo. Si intitola ***Situations*** ed è una retrospettiva dedicata a **Kishio Suga**, figura centrale dell'arte contemporanea giapponese, ma sconosciuto ai non specialisti e appartenente a una cultura lontana. Proprio per questo si presta bene all'esperimento, che consiste nel guardare una prima volta le opere con un approccio "fenomenologico", cioè senza alcuna informazione o preparazione, mettendo tra parentesi l'"enciclopedia", quindi esplorare un po' lo sfondo entro cui opera l'artista, e tornare poi a "guardarle" con una dotazione più ricca di idee.

La visita "fenomenologica"

Per arrivare alla mostra del giapponese devo passare per un'altra mostra, della francese Laure Prouvost, che appare come un antro buio un po' claustrofobico, caoticamente riempito di suoni e immagini dal sapore surreale: video, oggetti e installazioni con cui l'artista mette in scena il suo immaginario mescolando sogni e realtà. Attraverso poi una specie di corridoio di "compensazione", sempre immerso nel buio, in cui una voce sincronizzata ai movimenti di spot luminosi colorati cerca, con un pizzico d'ironia, di trattenermi nell'antro uterino. Io invece sfuggo e mi ritrovo in un mondo che è il suo esatto opposto.

L'enorme capannone in cui è allestita la retrospettiva di Suga è altissimo, senza alcun elemento divisorio, immerso in una luce diffusa, piatta e livida, che piove dall'alto sul cemento grigiastro del pavimento. La prima installazione è una treccia di stoffa bianca e nera che scende dal soffitto dell'hangar: in alto raccoglie cinque fasce di tessuto fissate a una struttura circolare, in basso finisce sul pavimento allargandosi in cinque raggi, ognuno dei quali termina avvolgendo lastre di zinco piegate in forme sinuose. È l'unica opera che si sviluppa in verticale e sfrutta l'altezza insolita dello spazio espositivo. Ha qualcosa di enigmatico che incuriosisce senza davvero meravigliare e lascia perplessi.



Contorted positioning.

La sensazione di perplessità aumenta passando in rassegna le altre installazioni. Sono tutte realizzate con elementi poveri, in parte naturali in parte artificiali: pietre e graniti; rami, tavole e travi di legno; funi di canapa e d'acciaio; lamine, lastre e tondini di metallo; mattoni forati e blocchi di cemento, pannelli ondulati. E non mostrano elaborazioni evidenti, né di colore (che è quello dei materiali grezzi, un registro tanto ristretto da sembrare monocromo), né di forma (se non le più semplici: una piega, un taglio). Gli elementi base hanno forme elementari o standard e le composizioni sono minimaliste, assemblaggi giocati sul semplice accostamento di elementi e materiali spesso in contrasto tra loro. Quasi tutte le installazioni sono di grandi dimensioni: ognuna potrebbe riempire la sala di una normale galleria (invece qui, disperse in ambiente enorme, senza l'isolamento del *white box*, perdono un po' della loro icasticità).

Pensando alla mia passione infantile per le costruzioni di legno, cerco di immaginarmi un bambino gigante che ha fatto man bassa sul greto di un fiume in secca e in un deposito di materiali edili, e si sia poi messo lì, in quel capannone, a giocare a costruzioni. Ma non trovo alcuno spirito infantile in quei giochi. C'è qualche dettaglio arguto, qualche dissonanza gustosa, qualche sobria traccia di eleganza; ma non si sente mai la meraviglia, la volontà di sorprendere, l'ironia o la bellezza esibita. Domina invece uno spigoloso ascetismo sia negli ingredienti, che nelle ricette.

Anche le due opere potenzialmente più spettacolari, quella già descritta che inaugura il percorso e quella che lo chiude, sembrano nascondersi dietro un'aria dimessa. L'ultima installazione, la più grande, si può vedere affacciandosi da un portone aperto su un altro vasto capannone quadrangolare del tutto vuoto tranne che per i due elementi con cui è realizzata l'opera: funi d'acciaio tese tra le pareti che attraversano lo spazio in lungo e in largo, a mezzo metro da terra, disegnando una griglia molto irregolare appena percettibile; e poi tavolette di legno di varie fogge e dimensioni, appoggiate sui punti d'intersezione delle funi. La stessa struttura si ripete a qualche metro d'altezza, ma con poche funi e qualche rada tavoletta. Nonostante le dimensioni e la stranezza, non c'è alcuno spettacolo e quasi nessuna emozione, se non un senso di vuoto e precarietà appena percepibile. L'opera occupa tutto lo spazio, ma invece di riempirlo e abitarlo sembra svuotarlo ancora di più.

Veduta.

A ben vedere, quel senso di precarietà è una caratteristica ricorrente, dovuta anche al fatto che non appaiono quasi mai materiali aggiuntivi di fissaggio: molte composizione si reggono grazie all'interazione – contrappeso, attrito, annodamento – tra gli elementi costitutivi.

Assieme alla precarietà avverto anche un vago senso di non finito, che convive paradossalmente con la compiutezza delle installazioni. Mi vien da pensare che ogni opera alluda a qualche principio architettonico basilare, esposto con un esempio che potrebbe essere continuato e variato *ad libitum*.

Prendiamo l'opera che mi ricorda un cimitero allagato: una distesa di plinti di cemento forma un grande quadrangolo senza griglia regolare, coperto da un telo di plastica trasparente; sopra i plinti ci sono grosse pietre che tengono teso il telo e sembrano galleggiare sulla sua superficie. Sono strutture verticali, solide e pesanti, che tengono in forma una fluida struttura orizzontale.

Oppure prendiamo il labirinto costruito con grossi parallelepipedi di legno distesi a terra: ogni trave è disposta accanto alla successiva con un'angolazione determinata dalla piccola forcella di ramo appoggiata sopra alle due, a mo' di cerniera. È un piccolo caso naturale che diventa legge artificiale.

O ancora la tavola di compensato e la trave di legno inclinate l'una sull'altra e tenute ferme da pietre. Ogni elemento (punto, linea e superficie?) è in relazione strutturale con l'altro, l'attrito e i contrappesi li tengono insieme e li giustificano.

In ogni opera c'è un contrasto e una tensione sottile, fisica e/o concettuale: tra il tipo di materiali (naturale vs artificiale; pesante vs leggero; verticale vs orizzontale; rigido vs flessibile); tra forze contrapposte, pesi e contrappesi; ma anche tra ordine e disordine, tra caso e necessità, forse addirittura tra razionalità e irrazionalità. È una tensione che non suggerisce però alcun dramma, anzi sembra sempre in equilibrio tranquillo, come un monaco zen che medita in un'ardua posizione yoga.

Il punto è che il monaco non c'è: l'ego dell'artista, a cui l'Occidente è così abituato, sembra del tutto assente. Ci sono solo cose che non ostentano alcuna volontà espressiva, che non hanno subito quasi alcuna azione trasformativa, ma che diventano segni misteriosi grazie al loro accostamento incongruo. Non potrebbe esserci contrasto più stridente con la mostra di Laure Prouvost: là l'ego domina, con una presenza che cerca ossessivamente la comunicazione attraverso l'autobiografia, l'esibizione del corpo manipolante, il coinvolgimento fisico dello spettatore; qui invece l'ego si nasconde e il gesto è mentale, senza parole, senza comunicazione.

雪舟

Sessh? T?y? (1420-1506), *Haboku-Sansui* ("Paesaggio a inchiostro spruzzato"), 148.6 × 32.7 cm

In effetti, le opere di Suga sembrano dei rebus, o forse, meglio, degli ideogrammi sconosciuti: vediamo solo intrichi di pennellate dall'eleganza astratta, e il mistero del loro significato riverbera sulla forma muta. Ma potrebbero essere anche soluzioni a problemi inesistenti, come una specie di *problem solving* al contrario, nel quale è impossibile o inutile risalire al problema.

Quella sensazione iniziale di perplessità potrebbe allora essere proprio l'effetto di questa sospensione di senso che non cerca una risoluzione, di questa tensione che rimane immobile senza sforzo e quindi senza sviluppo: un puro presente che non guarda al passato e non tende al futuro, che rimane in silenzio, in attesa di nulla.

A questo punto è chiaro che la parentesi si è fatta troppo stretta: l'occhio non può mai essere del tutto ingenuo, lo sguardo depurato dalle interpretazioni. Nella visita “fenomenologica” è già entrato, inevitabilmente, uno scampolo di “enciclopedia”, perché non si può non collegare queste opere a due mondi di cui abbiamo spesso solo un'immagine stereotipata e nebulosa: quello del pensiero zen e quello della ricerca artistica degli anni Sessanta e Settanta.

La visita “teorica”

Kishio Suga, nato nel 1944, si forma proprio negli anni Sessanta alla Tama Art University di Tokyo, con maestri sensibili a quanto di nuovo si stava muovendo nell'arte americana, in particolare il Minimalismo, che cercava di liberare gli oggetti dalla soggettività e dall'intenzionalità dell'artista. Il suo percorso artistico è legato al movimento **Mono-ha** (letteralmente: “Scuola delle cose”), che si sviluppa a Tokyo tra il 1969 e il 1972, e al quale Suga è rimasto fedele fino a oggi. Caratterizzato dall'uso di materiali semplici e dall'attenzione ai rapporti tra materia e spazio circostante, Mono-ha “condivide aspetti tematici e formali con movimenti contemporanei quali la Post-minimal Art e la Land Art negli Stati Uniti e l'Arte Povera in Italia” (cito dall'ottimo libretto con cui l'Hangar Bicocca accompagna la mostra).

Prima di allora c'erano già stati contatti tra le avanguardie americane e il mondo giapponese. Il più famoso è la reinterpretazione dell'*action painting* di Pollock come pura performance corporea, ludica, dadaista e iconoclastica, che fece il gruppo **Gutai** a metà degli anni Cinquanta. Ma altrettanto significativo, anche se più nascosto, è un contatto inverso avvenuto pochi anni prima: gli insegnamenti del maestro zen **Suzuki** furono decisivi per John Cage e influenzarono l'ambiente creativo del Black Mountain College, da dove passarono molti artisti tra cui Robert Rauschenberg.

Left behind situation.

Ma il gruppo Mono-ha è di una generazione successiva e i confronti più diretti e istruttivi, per le “cose” di Suga, sono gli strani oggetti che invadono il mondo dell'arte alla fine degli anni Sessanta. Mi limito a citare quelli dell'**Arte povera** (lanciata nel 1967 da Germano Celant), in cui i materiali ricorrenti erano, come in Suga, i più umili e i meno “artistici”: carbone, terra, legno, paglia, specchi, stracci..., spesso usati in accostamenti incongrui e contrastanti. Ma il tono critico, anti-tecnologico e anti-formalista, nonché il gusto teatrale, drammatico o ironico o provocatorio, degli italiani è molto diverso dalla poetica ascetica di Suga.

Un confronto ancora più interessante è quello con la famosa mostra ***When Attitudes Become Form***, ideata a Berna nel 1969 da Harald Szeemann come una rivoluzionaria sintesi dell'arte del momento (ripresa nel 2013 a Venezia da Germano Celant e Fondazione Prada, e raccontata qui). Ci sono sottili assonanze tra le opere di Suga e le strisce di feltro di Robert Morris che cadono aggrovigliandosi a terra, le lastre e le gettate di piombo di Richard Serra, la margarina spalmata negli angoli da Joseph Beuys, la grande fascina di legni appesa da Gilberto Zorio, i sacchi pieni di semi di Jannis Kounellis, la torsione di Giovanni Anselmo, per fare solo alcuni esempi. La sintonia più suggestiva emerge tuttavia proprio dal titolo che Szeemann volle dare alla sua mostra: dire che gli *atteggiamenti diventano forma* significa rivolgere l'attenzione, più che agli oggetti, ai processi fisici e mentali, alle interazioni fluide tra opere, spazi e spettatori.

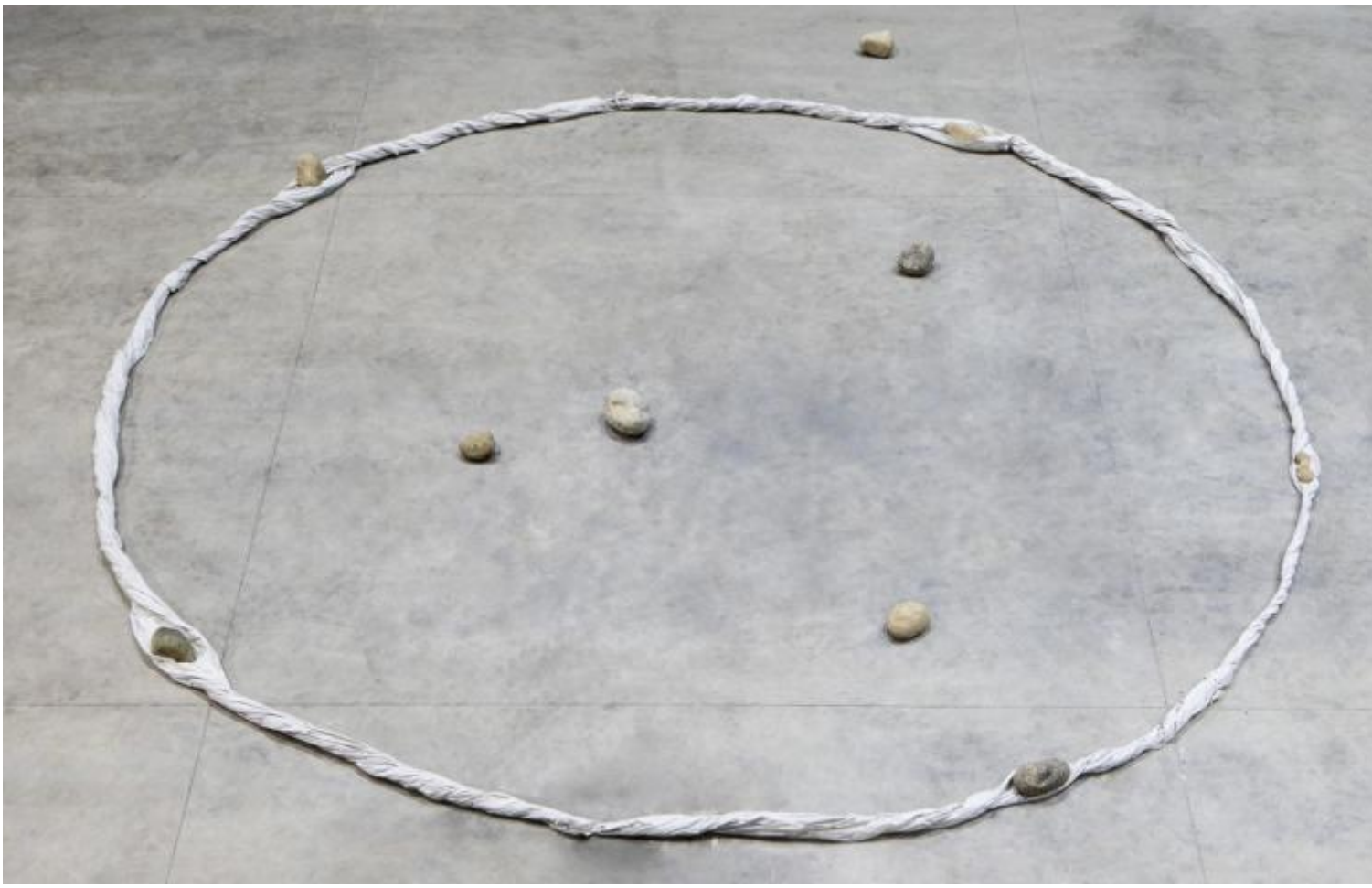
Ed è proprio questo che fanno anche le ***Situations*** di Suga, ma con un gesto e uno sfondo culturale completamente diverso. La loro originalità è nella sintesi tra due mondi così lontani come la ricerca d'avanguardia dell'arte occidentale e l'antica tradizione estremo-orientale. La nostra immagine un po' stereotipata dell'arte giapponese è dominata dall'eleganza e dalla raffinatezza: l'armoniosa asimmetria della natura, la malinconia dell'attimo fuggente, la curva flessuosa e il dettaglio prezioso. Il “mondo fluttuante” di

Hokusai, Hiroshige, Utamaro in mostra ora a Palazzo Reale ne sono il paradigma più evidente e famoso.

Con questa immagine le opere di Suga non hanno niente a che fare: è impossibile vedere l'eleganza fluttuante della natura in questi assemblaggi di funi, lastre di ferro, tavole di legno, lamiere. Ma è davvero un rifiuto radicale, da parte dell'artista, dell'estetica tradizionale della propria cultura?

“Prima dell'incontro con l'Occidente, nell'estetica giapponese non esisteva il termine “bello”: la bellezza era la naturalezza, l'operare come la natura, realizzare opere come fossero fatte da sé”, spiega Marcello Ghilardi, giovane docente di estetica e filosofia dell'Asia Orientale a Padova, che ha aperto la serie di incontri organizzata per approfondire, appunto, la visione della mostra. “Non a caso in giapponese la parola “natura” si dice con un binomio che significa “ciò che accade o si dà da sé”; e “paesaggio” si dice col binomio “montagna-acqua”, che esprime il rapporto tra alto e basso, rigido e molle, immobile e fluente. Nella forma d'arte più elevata in Cina e in Giappone, la pittura di paesaggio monocroma a inchiostro su carta, ciò che il pittore realizzava non era tanto una veduta, quanto un processo in cui l'io si scioglie nel paesaggio e il paesaggio si dipinge attraverso la mano dell'artista, che diventa tutt'uno con la natura”.

Prendiamo l'opera più audace di Sessh? T?y?, grande maestro della pittura classica giapponese, contemporaneo di Leonardo: *Haboku-Sansui* ("Paesaggio a inchiostro spruzzato") è un rotolo verticale in cui poche macchie d'inchiostro, alcune liquide e sfumate altre nette e puntute, fanno emergere sulla superficie bianca della carta il fantasma indefinito di un albero, di una roccia, di un riflesso d'acqua, del profilo di un monte immerso nella nebbia. È una pittura così essenziale da fondersi con la calligrafia: “un dipinto che si scrive e una poesia che si dipinge”, commenta Ghilardi.



Periphery of space..

Proviamo ora a confrontare quest'opera di cinque secoli fa con le strane cose ammucchiate nell'Hangar Bicocca. Non potrebbero essere guardate anch'esse come **paesaggi astratti**, versioni tridimensionali e materiche di quelle macchie e di quei tratti d'inchiostro? La monocromia, l'essenzialità, il rapporto tra polarità (montagna-acqua) integrate in un tutto interdipendente, la sensazione che questo rapporto si formi da sé, quasi senza intervento di un "creatore", in un gesto che fa parte del grande processo ininterrotto: sono aspetti che suggeriscono una continuità occulta e insospettata tra quell'antica tradizione e le opere di Suga, nonostante la loro scarsa "naturalezza" e la loro banale materialità.

E tuttavia rimane, fin troppo evidente, anche la differenza, e non solo per i materiali: sull'antica serenità qui prevale un effetto spiazzante, enigmatico e quasi punitivo, che ha una chiara matrice modernista. La matrice è appunto quella Mono-ha. Lee Ufan, uno dei fondatori di questa "scuola delle cose", dice che il lavoro dell'artista "*invece di dare pace alla mente e serenità alla gente*, è volto a esplorare in che misura lo sguardo delle persone possa essere *distolto dalle cose che esse hanno sempre creduto essere la realtà*". E Kishio Suga precisa la propria poetica parlando di "eventi e fenomeni *inesplicabili*" che accadono nello spazio che abitiamo, di "elementi *incerti* ed esistenze *indefinite*" a cui si volge il lavoro dell'artista.

Ora si comincia a capire perché quei bizzarri accrocchi sul pavimento di cemento dell'hangar siano definiti *Situazioni*. Il termine, che per noi ha una connotazione psicologica o sociologica, suggerisce l'accadere di eventi e il manifestarsi di relazioni. Noi vediamo "cose", ma ciò che conta sono aspetti più sottili e sfuggenti, soprattutto uno, fondamentale nella poetica zen di Suga: l'**interdipendenza** di ogni cosa con tutte le altre.

“Nella lingua e nel pensiero occidentale ci sono prima gli oggetti e poi le relazioni; nel pensiero buddista è invece centrale il concetto di *insorgenza co-dipendente* (*Engi*)”, spiega ancora Ghilardi. “Significa che nulla esiste come entità autonoma, autosufficiente, autarchica, che ogni cosa è sempre interconnessa col tutto. Dobbiamo dunque pensare le cose di Suga non come sostanze o oggetti posti di contro a un soggetto, ma come nuclei di relazioni, intensità di sguardi. Ogni cosa è un campo di relazioni”.

Per questo, pur essendo fatte di materiali così banali e concreti, le *Situations* di Suga hanno una dimensione enigmatica, immateriale; “che non è però *oltre* le cose, su un piano trascendente, puramente intellegibile, come nella metafisica occidentale, ma avviene nelle cose stesse e nelle relazioni che si instaurano tra di loro e con l'ambiente, lo spettatore e l'artista: è la loro interdipendenza intrinseca, costitutiva”.

Questa idea d'interdipendenza, così profondamente buddista, ci permette uno sguardo più profondo alla grande installazione di funi e tavolette che ho raccontata sopra: l'opera si chiama ***Left Behind Situation***. Che cosa ho “lasciato indietro” nella mia prima visita? Ho guardato le funi e le tavolette, ho sentito il vuoto e la precarietà, e sono rimasto perplesso e un po' deluso. Ma non ho capito che ciò che quelle cose rendono visibile è il **campo** di relazioni strettamente interdipendenti: senza le pareti e quel grande spazio vuoto non si potrebbero tendere le funi, senza le funi non ci sarebbero gli incroci che sorreggono le tavolette, senza le tavolette non si vedrebbe l'interdipendenza del tutto. C'è un sutra famoso, ricorda Ghilardi, che descrive la realtà come una rete infinita dove, su ogni nodo, è posto un gioiello che riflette tutti gli altri nodi: nulla esiste se non in continua interdipendenza con l'altro da sé. A rimanere sempre indietro è dunque questo sfondo inafferrabile di interdipendenze: “Ogni volta che cerco di cogliere lo sfondo, la realtà ultima, l'ho già ritagliato su un altro sfondo. È una sorta di sfondamento infinito: questa è la vacuità buddista”, spiega Ghilardi.

Per dare un senso più profondo ai concetti astratti, di tipo topologico, che ricorrono nella descrizione formale delle opere di Suga (come quelle, accurate, contenute nella guida alla mostra), bisogna dunque sapere che esse corrispondono ad alcuni concetti fondamentali del pensiero zen, che a Suga arrivano soprattutto attraverso le opere del filosofo **Kitaro Nishida** (1870-1945).

Certo, si potrebbe obiettare che se per apprezzare l'estrema povertà estetica di queste opere bisogna mettersi a studiare testi filosofici giapponesi, allora l'ascetismo diventa quasi masochismo... Ma in fondo, il riferimento forse più semplice e illuminante per guardare nel modo giusto le “cose” di Suga è il cerchio vuoto e il concetto di ***Mu* (né c'è, né non c'è),** vera sfida al principio di non contraddizione su cui si fonda tutta la logica occidentale: il senso non può che sfuggire; e la sensazione non può essere che di sospensione e perplessità. È arte o non è arte? La risposta è: “non fare la domanda”, come Robert Pirsig suggeriva di tradurre il termine *Mu* nel suo famoso *Zen and the art of motorcycle maintenance* (1974).

In conclusione, credo che il modo migliore per guardare le cose-situazioni di Suga sia pensarle come inviti alla meditazione. Di fronte a loro è meglio fare come il monaco-filosofo zen: non bisogna ostinarsi a capire e afferrare, ma esercitarsi a non trattenere, a lasciar andare. L'arte, suggerisce Ghilardi, non risolve la tensione, ma invita a un esercizio continuo di apertura. Un compito etico, più che estetico.

Di fronte all'ego ipertrofico dell'artista-brand, alla vuota autoreferenzialità spettacolare dell'arte contemporanea, le “cose” di Suga sembrano non avere alcuna *chance*. Eppure questi umili, anonimi e anti-spettacolari esercizi di manifestazione del vuoto, frutto di un inedito connubio tra una vecchia avanguardia e un'antica saggezza, potrebbero rivelarsi un'inattesa ventata di novità.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO