DOPPIOZERO

# Neoconcretismi e carnevale. L’11° Biennale di Lione

**Michele Dantini**

11 Gennaio 2012

L’effetto è bizzarro. Sembra di attraversare una biennale del Mercosul mentre si è nella piovosa Lione e si osserva la Saône scorrere verde-bruna appena fuori dalle ampie vetrate. Un’insolita percentuale di artisti proviene dall’America latina, in particolare da Argentina, Brasile, Cile e Colombia, e la circostanza produce un forte spostamento: non solo topografico ma proprio progettuale, interno alle opere, e politico-culturale. La curatrice dell’undicesima edizione della Biennale, Victoria Noorthoorn, risiede a Buenos Aires, ha lavorato come curatrice al Malba-Fundación Costantini in Buenos Aires e ha sviluppato molteplici progetti curatoriali nei paesi dell’America del sud: ma questa semplice contingenza non costituisce da sola spiegazione. La geografia degli artisti in mostra risponde a un disegno: o quantomeno lo pone in atto [i].

La mostra, dispiegata su quattro sedi (Sucrière, Musée d’Art Contemporain, Fondation Bullukian, Usine T.A.S.E.), ha le ambizioni di una vasta e pedagogica *mise-en-scène*. La propensione al teatro, se non la specifica attorialità degli artisti impegnati in performance, caratterizza larga parte delle installazioni proposte, alcune di scala monumentale. Introdotti dai colorati sipari di Ulla von Brandenburg, sconcertati dall’oscura fatica di un Sisifo contemporaneo, il *Puxador* di Laura Lima, impacciati (ma non troppo) dalle matasse di filo predisposte a terra da Meireles, i visitatori giungono infine (se provvisti di navigatore) all’ex fabbrica T.A.S.E. di Vaulx per imbattersi nel pollaio “carnevalesco” di Laura Lima e nell’altra estrema propaggine camp della manifestazione, il colossale “pesce”-balena in simil-titanio di Michel Huisman, parodia (non solo) esilarante del museo-*monstre*, il Guggenheim di Bilbao.



Ulla Von Brandenburg, *Sipari,* 2011

Si punta molto, da parte di Noorthoorn e Thierry Raspail, direttore artistico della Biennale, sull'immaginazione e la sua asserita inoppugnabilità, l'oltranza, la grandiosità, la dismisura, mirando come a riconsacrare l'attività dell'artista e attingendo senza troppe cautele alle retoriche "visionarie" o "utopiche" di Obrist e Birnbaum. Una selezione di disegni di Alberto Giacometti dialoga con disegni e gouache di Marlene Dumas in una sala programmatica del Musée d'Art contemporain: il riferimento sublimante al drammatico, "esistenziale" non finito dei disegni giacomettiani sembra supportare, al cospetto dei corpi e volti "espressionistici" di Dumas, l'appello a "nuovi inizi" e "ripetizioni". Dimensioni religiose, psichiatriche o neofolkloriche tornano a essere tanto rilevanti da suggerire l'inclusione in mostra di un'intera (emozionante) sezione di oggetti/opere/ex voto di Arthur Bispo do Rosario, artista "neoprimitivo" brasiliano per lunghi anni ospite dell'asilo psichiatrico Juliano Moreira di Rio de Janeiro. Si riprende confidenza con la "poesia" e il "poetico": se interventi testuali a parete di Augusto De Campos, promotore del movimento brasiliano per la poesia concreta, costellano le pareti interne della Sucrière, a Bernardo Ortiz, colombiano, in sottile equilibrio tra poesia e arti visive, è affidato il compito di trasformare in layout o manifesto la facciata (verniciata e corredata di testo) dello stesso edificio traendo spunto dalla raccolta kafkiana di racconti brevi *Ein Hungerkünstler* (*Un artista del digiuno*, 1924). Colpisce proprio la considerevole frequenza in mostra di artisti e orientamenti concretisti o neoconcretisti, anche se contrappuntata da omaggi agli sperimentatori dell'alea e dell'indeterminazione (Cage, Feldman, Filliou): il colore bianco, l'uso del monocromo, i propositi di "elementarità" e "purezza", la disponibilità all'incanto per l'esattezza e il rigore lirico-geometrico riconducono il nostro sguardo di europei a decenni lontani, diciamo pure agli anni Cinquanta, lasciando cadere malizie e disaffezioni successive, asprezze critico-istituzionali, giochi linguistici, scurrilità o luoghi comuni pop, negazioni o denegazioni del "significato", contestazioni neo-marxiste di dimensioni autoriali attraversate magari da delicatezza o sussiego, cantieri Earthworks e dematerializzazioni concettuali.



Augusto De Campos, *Poemi Visivi*, 1953-1986 (Part.)

Per circa tre mesi, l’intera durata dell’esposizione, Ernesto Ballesteros, argentino, ha fatto volare modellini di aereo da lui stesso costruiti nello spazio riservatogli, accompagnando con cura il volo degli “assemblaggi” più volte al giorno per più ore. I modellini hanno requisiti di artigianalità (sono assemblati con carte veline e asticelle di legno) e leggerezza: pesano talmente poco da sfidare le leggi di gravità e proseguire in volo per un tempo molto lungo, procurata loro una piccola spinta. Non hanno necessità di batteria; in alcuni casi si avvitano in aria grazie a piccole eliche mosse da elastici. Inconsueto, per noi, assistere a un esercizio a suo modo tanto candido e trasparente di esibizione di “sensibilità d’artista”, in omaggio, oltreché a se stessi, a padri d’eccezione (sono appassionati di volo Leonardo, Böcklin o Klee). La semplicità degli alianti di Ballesteros non è priva di sofisticazione, e oppone al mondo (ai “filistei”, viene da dire) una misura come di santità estetizzante, un partito preso di alterità e distanza (vogliamo essere colpevolmente caustici? Dopo averlo visto per una buona mezz’ora affidare all’aria i suoi modellini con gesti rituali e solenni a noi Ballesteros ha ricordato un torero (picassiano? forse) che sia passato inesplicabilmente alla coltivazione di primule).



Ernesto Ballesteros, *Voli Indoor,* 2011

Posta sotto il segno di Samuel Beckett e della piéce *Breath*, scritta in inglese (forse nel 1969) per essere rappresentata in assenza di attori, la mostra esplora l’ambigua affinità che congiunge inizio e fine, fioritura e catastrofe. *Une terribile beauté est née*: il verso di Yeats, datato 1916, è adottato oggi per suggerire l’orientamento alla commistione di sublime e farsesco. Per Raspail l’enfasi di questa edizione cade sul “tempo presente”, sulle discontinuità che le opere produrrebbero o meglio aiuterebbero a riconoscere e situare. “La nostra perplessità [cresce]”, afferma Raspail, “nell’assenza di storia che ci minaccia e ci

nasconde la nostra terribile bellezza”. Al tempo stesso, quasi a attenuare premesse tanto impegnative, quasi messianiche, accetta di collocare la gran parte delle opere sul piano di un “gioioso grottesco”. In effetti proprio “gioiose” e “grottesche” ci appaiono due produzioni tra le più caratterizzanti la Biennale 2011, i video di Tracey Rose e le sculture-installazioni di Marina De Caro.

Nuda e malconcia in sella a un asino, vestita di un costume burlesco, con un bersaglio sul fondoschiena e un grande fallo di cartapesta issato sulla testa, Rose si aggira per giardini interpretando Lucy, l’australopitecina ritrovata nel 1974 nel nord dell’Etiopia, nella Rift Valley, e considerata dai paleoantropologi madre dell’umanità. Nel corso di un capriccioso monologo pone domande sulle relazioni tra sessi, il colore della pelle, l’Eden (*Lucy’s Fur: The Prelude*, 2004). In un secondo video la stessa artista-performer intona oltraggiosamente l’inno israeliano nei pressi del muro israelo-palestinese, ridendo e mingendo in atteggiamento di scoperta *débauche* (*San Pedro V*, 2005).

Le sculture-installazioni dell’argentina De Caro sono “personaggi” (nel senso quasi di Dubuffet) in cartapesta e materiali d’occasione, per lo più tessuti, nastri e fili dai vivaci colori: “uomini-seme”, li chiama l’artista, in omaggio alla possibilità di disseminazione e “nuovi inizi”. Instabili, aberranti e fortuiti, gli ominidi di De Caro invadono gli ambienti portandovi dimensioni di carnevale. Al loro modo inerme e dialettale, che non conosce odio, insorgono tuttavia contro le retoriche del professionismo o le estetiche del design oggi egemoni: accennano a un movimento di secessione latina, a spunti polemici decoloniali che attraversano vistosamente l’intera Biennale (non è un caso che siano davvero pochi gli artisti angloamericani, mentre Africa australe e Europa centrale sono in posizione d’onore). Riconosciuto all’Istanza Neoconcretista (“Purezza e Rigore”) il ruolo di attrice principale, possiamo così considerare il Momento Camp come deuteragonista di uno spettacolo complesso.



Otolith Group, *Anathema*, 2011 (Videostill)

L’orientamento aleatorio e quasi Fluxus; l’attrazione per l’informe; il discredito per i modelli fashion e glamour; la rivendicazione di territori ludici e catastrofici per l’attività artistica, che è gioco e incompiutezza, follia e ricerca conferiscono, sia pure implicitamente, plausibili sensi politici a una mostra che fugge derive documentaristiche e didattiche (molto diversa, in questo, dalla Biennale lionese del 2007, curata da Ulrich Obrist e Stéphanie Moisdon, che aveva molto impressionato, al tempo, per densità di archivi nomadi e università temporanee). I più corrosivi o circostanziati riferimenti all’agenda politica e sociale emergono quasi a punteggiare: The Otolith Group indaga l’uso di retoriche affettive nella comunicazione pubblicitaria delle multinazionali dell’elettronica, qualcosa come la “persuasione occulta” ottenuta attraverso manipolazioni di sentimenti primari [ii]. Yun-Fei Ji reinterpreta disegno e calligrafia tradizionali cinesi nel senso della denuncia della corruzione sociale e politica. Il collettivo The Arctic Perspective Initiative, creato da Marko Peljhan (già promotore del progetto Makrolab) e Matthew Biederman, avvia un ampio progetto di cooperazione culturale e tecnologica con le popolazioni artiche (www.arcticperspective.org).



The Arctic Perspective Initiative, *Contributi Sul Mare, La Tundra E Il Ghiaccio*, 2011



The Arctic Perspective Initiative, *Contributi Sul Mare, La Tundra E Il Ghiaccio*, 2011 (Part.)

A Jorge Macchi e Lucia Koch, infine, si sono affidate ampie installazioni outdoor e il compito di commentare i progetti di “riqualificazione” e “sviluppo” immobiliare dell’area ex-industriale di Vaulx.



Lucia Koch, *Riqualificazione*, 2011



Jorge Macchi, *Marienbad*, 2011

Spoglie e serrate in se stesse, delimitate dal gioco interno di smottamenti e spaccature, le sculture-installazione di Katinka Bock si producono in una sorta di assolo apocalittico che costituisce pendant all'intera Biennale. La ceramica dà forma definitiva a un gesto e a una necessità elementari: ferma momenti di esperienza gettati a terra e isolati come basalti di un arcipelago rudemente inospitale. *Miles and Moments* (2010) rende omaggio a *Automobile Tire Print* di Robert Rauschenberg, e l'impronta di pneumatico diviene manifesto di esistenza deliberata e selvaggia. *Haltung* (*Attitudine*, 2010) ha la perentorietà del principio primo: una pietra curva verso il basso il tavolo che la sostiene, cui, per culmine di ferocia, sono state tolte due gambe. Con Kitty Kraus, Bock sembra candidarsi a rilanciare le attitudini neopoveriste da qualche anno in auge a Berlino: primitivismo espressionistico di gesti e materiali, inclinazione al pronunciamento esistenziale e all'allegoria, opere intese come versificazione visiva, composizioni asintattiche di soli sostantivi.



Katinka Bock, *Miglia E Momenti*, 2010



Katinka Bock, *Attitudine*, 2010

“La 11° Biennale di Lione ha l’ambizione di essere viva”, proclama Noorthoorn nel saggio in catalogo, dal design neofuturista. “Vorrebbe poter essere considerata un animale, una creatura”. L’affermazione è non poco impegnativa. I galli e galline già citati, in mostra all’ex fabbrica T.A.S.E., acquistano loro malgrado puntigliose, polemiche dimensioni di metafora. Quanti animali morti abbiamo visto, cavalli, asini, capre, squali, mucche, agnelli e persino oche, nei decenni neoliberisti appena trascorsi, tra outsiderismi mainstream e apoteosi commerciali? [iii]



Nicolas Paris, *Lettura Di Contingenze O Indeterminazione Calcolata*, 2011

Alla Fondation Bullukian si tiene una sezione interamente dedicata all’“utopia”: dunque nientemeno che al proposito di trasformare il mondo (o riportare in vita il cavallo). Un giovane artista colombiano, Nicolas Paris, è invitato a dialogare con Buckminster Fuller e Yona Friedman, due professionisti dell’utopia; e a contribuire a suo modo alla convinzione per cui “la sola rivoluzione che si può realizzare è quella che passa per il design” (la citazione è da Fuller). Come già nella sala al Musée d’art contemporain, Paris colpisce per la sottile minuzia di innumerevoli dettagli: simili a poesie visive, le sue installazioni si compongono di frammenti (o per meglio dire vocaboli figurati) che uniscono capacità di evocazione e ricercato controllo formale. Al tempo stesso il compito di restituire “vita” all’arte può rivelarsi difficile: l’“utopia” sembra non essere solo questione di attimi-varco, momenti di illuminazione e isolate epifanie. Proprio l’eccesso di confidenza nelle risorse della “pura” forma conferisce alla mostra, gradevole, a tratti perfino scapigliata, caratteri come di *wishful thinking* nei passaggi che desiderano essere più specificamente “politici”.

*Una selezione di immagini della Biennale anche sul blog dell'autore.*

[i]Victoria Noorthoorn, *11° Biennale de Lyon: Une terrible Beauté est née*, in: Victoria Noorthoorn, Carlos Gamerro, Ruben Mira, Alejandro Tantanian (a cura di), *Une terrible Beauté est née*, cat. esp., Lione 13.9|31.12.2011, Le Presses du Réel, Paris 2011, s.n.p.: “la 11° Biennale di Lione è stata concepita a Buenos Aires per e con Lione. Gli artisti esposti sono stati selezionati nel corso di numerosi viaggi in Europa e Africa... Sono stati scelti per le loro qualità individuali e non tanto perché rappresentanti del loro paese d’origine. Dobbiamo forse precisarlo?”

[ii]“*Anathema*(2011) is a speculative attempt to make visible and audible the affective capacities of communicative capitalism”, scrive Anjalika Sagar, membro e fondatrice del gruppo londinese. “It combines magical gestures extracted from advertisements for mobile phones, laptops and flatscreen televisions, screened in the United Arab Emirates, the United States of America and beyond into an enactment of what Isabelle Stengers calls ‘capitalist sorcery’” (da una comunicazione personale di Anjalika Sagar all’autore in data 30.12.2011).

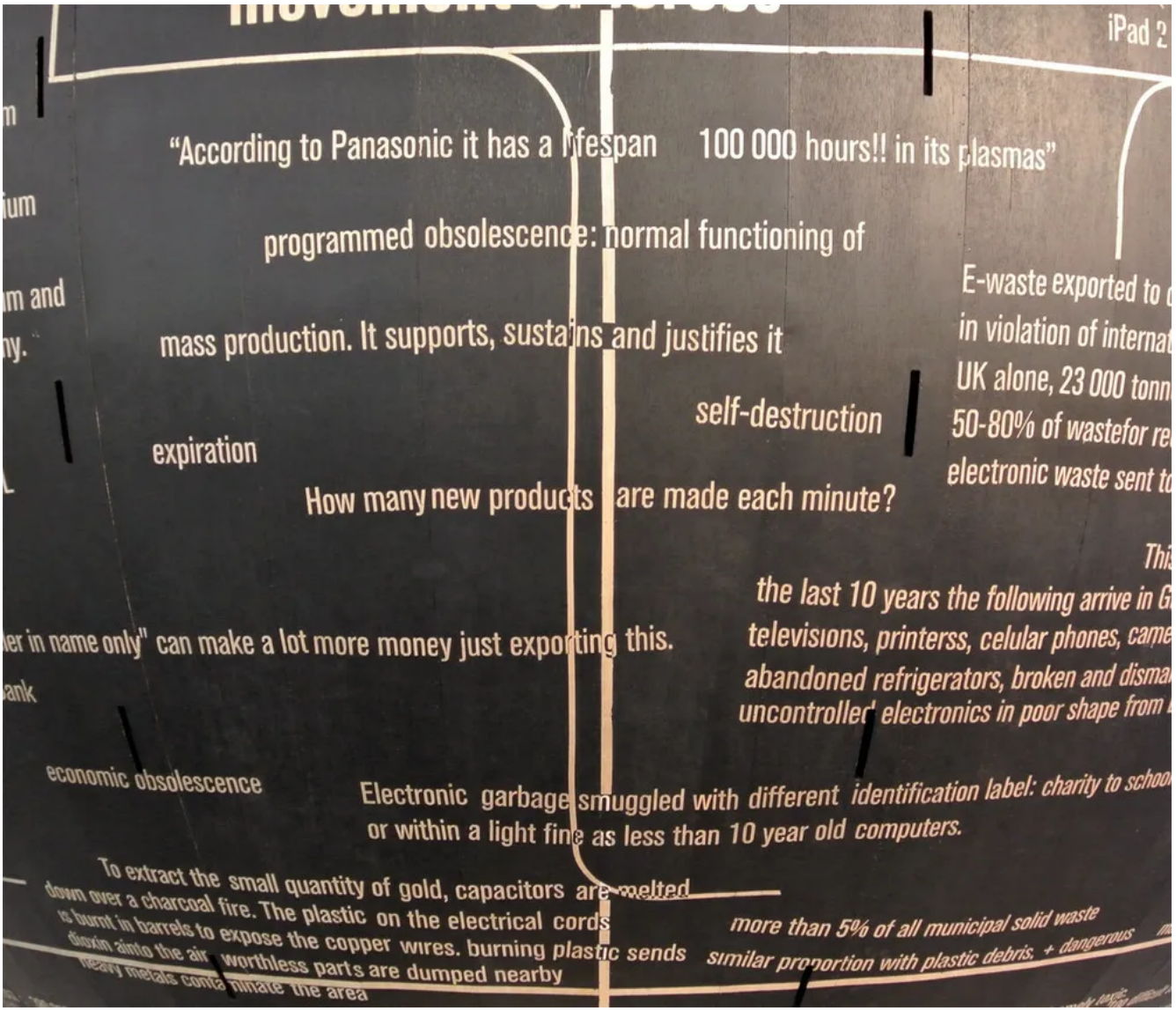
[iii]Sul tema dell’animale vivo e/o morto cfr. Michele Dantini, *Cavalli e altri erbivori*, in: *doppiozero,* 17.3.2011.

---

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

---




iPad 2
"According to Panasonic it has a lifespan 100 000 hours!! in its plasmas"
programmed obsolescence: normal functioning of
mass production. It supports, sustains and justifies it
expiration
self-destruction
How many new products are made each minute?
E-waste exported to
in violation of internat
UK alone, 23 000 tonn
50-80% of wastefor re
electronic waste sent to
This
the last 10 years the following arrive in G
televisions, printerss, celular phones, came
abandoned refrigerators, broken and dismal
uncontrolled electronics in poor shape from
er in name only" can make a lot more money just exporting this.
ank
economic obsolescence
Electronic garbage smuggled with different identification label: charity to schoo
or within a light fine as less than 10 year old computers.
To extract the small quantity of gold, capacitors are melted
down over a charcoal fire. The plastic on the electrical cords
is burnt in barrels to expose the copper wires. burning plastic sends
dioxin into the air, worthless parts are dumped nearby
heavy metals contaminate the area
more than 5% of all municipal solid waste
similar proportion with plastic debris, + dangerous