DOPPIOZERO

Basso ostinato

Stefano Chiodi
4 Ottobre 2013

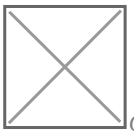
Pubblichiamo in occasione dell'inaugurazione della retrospettiva Sguardo terrestre *di Marina Ballo Charmet al MACRO di Roma, il saggio di Stefano Chiodi contenuto nel* *catalogo* *edito da Quodlibet.*

Uscire

Anzitutto cosa. *Not much*. Sì, bordi ruvidi di cemento, il prisma di un marciapiede spaccato, un prato su cui camminano figure lontane, le sporgenze nerastre di palazzi senza nome. Cemento, granito, asfalto, intonaco, ferro, polvere, sabbia, legno, erbacce, detriti, segni labili, ottusi, uno sporco tenace, ecco la strana tavola periodica di queste fotografie piene di accidenti insignificanti, di cose lasciate nella luce livida di una catastrofe incombente. Sono tutte lì, fuori. *Uscire*, nel lavoro di Marina Ballo Charmet, è un gesto primario: all'aperto per scavalcare, infiltrarsi, rischiare. Un gesto non innocente, e non innocuo. Una durata. Si pensa al fotografo come al testimone privilegiato, al *flâneur* dotato di un infallibile dispositivo di registrazione, al rabdomante dell'attimo decisivo. Ma ciò che sta fuori, la città contemporanea, è una fabbrica di nulla, un deposito di relitti sporchi, di forme calpestate, è uno spazio speso che scivola sotto i piedi, sotto le ruote, scorre insensibile sulle fiancate delle automobili.

La fotografia si imbeve di questa dispersione, la abita e se ne fa abitare. Ecco che la più semplice incursione nel quartiere vicino può diventare un viaggio di tenebra, a patto di disobbedire alla perenne ingiunzione dell'illustrazione, del tema, della metafora. Cosa non si può fotografare? Provare a uscire, a fuoriuscire, a disimparare. In fondo, di tutte le forme di *deskilling* praticate dall'arte visiva dell'ultimo mezzo secolo, la più radicale potrebbe essere proprio questa: far decadere l'orgoglioso dominio dell'occhio, la sua presa di possesso sulle cose, gettare nell'immagine il caos traumatico della vita, negandole, nell'atto stesso, la speranza di una trasfigurazione, di una redenzione in stile.

Uscire, dunque, è esporre la pellicola ed esporsi all'incerto e al niente, perdere presa, fare esperienza di una desoggettivazione di cui le immagini sono i documenti, le attestazioni paradossali che il mondo è, irrevocabilmente, un esterno. Esse non ci dicono nulla; piuttosto, esibiscono, ci fanno sentire, la presenza di un altrove che non ci include.

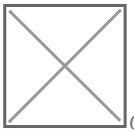
 *Con la coda dell'occhio, 1993-94*

Camminare

C’è una potenza simbolica che va restituita a questo gesto quotidiano. Perché *camminare*, nella pratica di Marina Ballo Charmet, è insieme una modalità di creazione dell’immagine e un paradigma estetico. Requisito indispensabile per le sue fotografie e certi suoi video, come *Passi leggeri*: camminare e camminarsi, incorporare il va-e-vieni quotidiano. Il primitivo atto fenomenologico viene posto al centro di immagini spogliate della pretesa di farsi sintesi e astrazione, che aboliscono il punto di vista ideale, sopraelevato, l’orizzonte dell’appuntamento fatale tra Sopra e Sotto, tengono a freno l’ansia dell’onnispezione, e annullano, soprattutto, l’obbligo di una didascalia, di un commento, di un contesto.

Comporre immagini camminando vuol dire regredire al passo sospeso, non funzionale, privo di direzione, una sorta di distrazione del pensiero cosciente, satura della pulsazione più primitiva – la spinta dei muscoli e dei tendini, l’oscillazione ritmica del respiro, il *pieno* continuo e indifferenziato del corpo. E camminare è anche il modo per destabilizzare la supposta coerenza dell’immagine fissa, contrastando la trasparenza a se stesso del soggetto che la produce e del soggetto che la guarda. È una *dérive*, se si vuole, anche se la pratica situazionista rimane estranea all’orizzonte di un’artista più interessata a scavare nell’*inframince* sensoriale che a tracciare mappe psicogeografiche.

La scala non è infatti quella dell’ecologia urbana, della macrostruttura, ma lo spazio percorribile con la mano o dal corpo acerbo dell’infante – come nel video *Stazione eretta* – con cui si identifica il suo sguardo, il perimetro dei gesti quotidiani, gli automatismi inconsci dove la percezione “laterale”, distratta, aggancia e fa aggallare il sottofondo organico, l’indifferenziato dell’inconscio. Camminare insomma come gesto di sopravvivenza, come auscultazione e apprendistato all’immagine, come via di fuga.

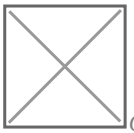
 *Con la coda dell'occhio, 1993-94*

Abbassarsi

Quale biografia allora per l’Io che camminando si abbassa a guardare, a *scattare*? Lo sguardo del cane, scrive Jean-François Chevrier, lo sguardo del bambino, replica l’artista. Ma non sarà più l’infanzia incantata, la nostalgia di un’inconcepibile purezza dell’occhio. “Posare lo sguardo” si dice, deporlo, potrei dire, è un gesto di rispetto, non di rimpianto, implica una decisione: abbandonare il punto di vista sopraelevato, il *vantage point*, il volo d’uccello delle tavole architettoniche e delle rassicuranti vedute ideali, degli scenari 3D che modellano la nostra attesa ansiosa di un mondo finalmente pulito, di un cosmo immaginario, risanato e *tutto*

nostro. Scendere. Ciò che si raccoglie abbassandosi è la prossimità tattile con la superficie, con la terra, ciò che si produce è il disfarsi dell'orizzonte prospettico e il ribaltamento bidimensionale sul piano, la saturazione dell'attenzione e del campo visivo con gli accidenti minuti, stupidi, delle superfici. È un paradosso che questa ricerca di prossimità venga compiuta in nome di una richiesta in apparenza antitetica – più vicini, in effetti, dovrebbe significare più coinvolti empaticamente, più "dentro" alle cose.

Nella fotografia di Marina Ballo Charmet il risultato è invece opposto: immagini distaccate, oggettive e come assenti, prossime a un non senso originario. Di un'oggettività astratta, o disincarnata, che cerca di cogliere dentro le forme, dentro il loro profilo, una pulsazione diversa, una specie di ruvidezza scostante – la pelle rugosa, irta di peli, chiazzata, calda e forse troppo viva di *Primo campo*, ma anche il cemento incongruamente bianco, freddo e abrasivo, minaccioso, delle inerti "fioriere" urbane – che ricrea tattilmente nell'immagine il senso di una durezza, di un'ostensione enigmatica e irreversibile della materia. Tutto questo, sul piano figurale, diventa una domanda rivolta a noi che guardiamo: cosa resta e cosa è saltato via, e cosa al contrario, *non c'era*?


Con la coda dell'occhio, 1993-94

Sfocare

Il non-a-fuoco corrisponde nella fotografia di Marina Ballo Charmet a un tratto di poetica e a una critica implicita a una tradizione. Per la generazione dei suoi maestri, come Gabriele Basilico, e per quella di molti suoi compagni di strada, il *deep focus*, il tutto-a-fuoco, equivale a un assioma: il visibile deve essere ripreso fino ai contorni taglienti, deve essere leggibile nella profondità, perché la fotografia, in quanto resistente alla pura fascinazione iconica, possa dirsi autentica. Il dovere civile della testimonianza e il dovere estetico della chiarezza si devono fondere in una visione in cui il documento si presenta attraverso un'implicita autocelebrazione: il mondo controllato e regolato da una "insistenza dello sguardo" attuata per mezzo di una "minuziosa descrizione superficiale", come scrive Paolo Costantini in un testo del 1989 che ha finito per rappresentare una sorta di manifesto della fotografia italiana di fine Novecento.

È stato giustamente notato quanto sin dalla sua prima serie, *Il limite*, Ballo Charmet abbia invece disarticolato, smontato questi assunti, mirando a incorporare all'immagine proprio la distrazione, la dispersione, l'assenza e la ricerca di un contatto, ciò che Barthes definì il "senso ottuso". In questa chiave, alla fotografia non si chiede di ribadire e glorificare il dominio dell'occhio, ma di interrogare la propria stessa egemonia, di forzarsi al proprio impensato, di diventare veicolo di un modo del pensiero che non rappresenta nulla ma si afferma come una potenza, un'intensità in atto, come materia che si fa espressiva. Diventare forse ciò che Gilles Deleuze chiama un "blocco di sensazioni", qualcosa che si produce nel reale e *produce* il reale, e in cui si dissolve l'antinomia tra soggetto e mondo tra "cosa" e "immagine". Il fuori-fuoco si contrappone così su più fronti al piano a fuoco. Dove quest'ultimo "emerge" e implicitamente si riscatta dal *flou*, lo guarisce (una vittoria anche morale, una *giustezza*), i "blocchi", con tutta la loro pesantezza analogica – volumi "orizzontali", particolari di architetture o di interni, superfici di corpi –, retrocedono piuttosto nell'indistinto, parandosi di fronte a chi osserva l'immagine come una superficie cieca, impenetrabile,

indecifrabile. Luoghi disabitati dal linguaggio, vuoti che voltano le spalle al simbolico (“il rimosso della grafia

Nel Peloponneso, 2012-13

Formare

Cosa dire ancora di questo inventario disperso, di queste orlature di bitume spaccato, dei relitti, dell’erba schiacciata, dei blocchi di marmo allineati al sole in attesa di un appello che non verrà? E come interpretare l’ulteriore frammentazione e l’ingrandimento cui le sottopone la riquadratura fotografica? Per quanto innegabilmente potenti, le immagini di Marina Ballo Charmet non suggeriscono nessuna fisionomia, non accennano a nessuna origine, non surrogano un corpo mancante; semplicemente *stanno di fronte*, in qualche caso con la tenacia solenne e indecifrabile dei bunker fotografati da Paul Virilio, quasi sempre con l’abbandono indifferente di un residuo gettato via. Diventano, attraverso la fotografia, quasi fatalmente, sculture involontarie, ma senza la vibrazione perturbante che ad esse conferì Brassaï, senza aprire crepe nella tessitura del già noto.

Mostrate in una condizione passiva, asessuata, catatonica, fanno pensare piuttosto alle “sculture anonime” che Bernd e Hilla Becher hanno fotografato per decenni nella Germania delle grandi industrie e delle miniere, nelle pianure del Midwest americano e ancora altrove. Ma di quelle strutture seriali, identiche le une alle altre e ogni volta differenti che i due fotografi tedeschi distillavano e replicavano sistematicamente, Ballo Charmet conserva solo un riferimento generico, abolendo la planarità e la messa a distanza che garantivano la

loro neutralità, il latente antropomorfismo che le abitava. Neppure una lettura fenomenologica si mostra del resto convincente: le sue immagini non rinviano al continuum di un vissuto, neanche quando – accade nella serie *Il parco*, ad esempio, o ancora, agli inizi, in *Il limite* – gli scatti si moltiplicano, si affiancano in microsequenze.

Più che un percorso, o un avanzamento cinematico, esse rivelano in tutti questi casi un'instabilità momentanea, un ammiccare casuale, un colpo di tosse. Restituendo queste larve di immagini, e facendone il baricentro costante della sua ricerca, in un certo senso è come se l'artista volesse tornare alla lettera della proposizione minimalista, alla muta *presenza specifica* del parallelepipedo di Donald Judd, una concezione, si è detto, in cui d'altro canto è possibile leggere la scoperta del potenziale soggettivo dell'oggetto-opera e al tempo stesso del suo porsi sempre in relazione a un contesto, a una relazione e a uno sguardo umani ("Vedere è sempre un'operazione del soggetto, dunque un'operazione scissa, inquieta, agitata, aperta"). Trasportando sulla superficie delle fotografie la negoziazione perpetuamente rinnovata, deviata e reiniziata tra soggetto e mondo, il lavoro di Marina Ballo Charmet restituisce montata in immagini l'energia di una immanenza che non sta più solo nelle cose o solo nell'occhio ma è piuttosto il folgorante risultato del loro incontro.

Con la coda dell'occhio, 1993-94

Indistinguere

Il potere di testimonianza assoluta della fotografia – il noema di Barthes: "è stato" (*ça a été*) – viene così attraversato, trafitto, nel lavoro di Marina Ballo Charmet da un interrogativo imprevisto che si potrebbe formulare così: di quale visione è la *prova* questa immagine? Quale soggetto si annida al suo interno? E di quale genere di esperienza alla fine è la traccia, l'indice? Come la città, l'opera di questa artista così particolare diventa una fabbrica di assenza, sfibra e smantella specificamente i processi di simbolizzazione e i meccanismi sociali e culturali attraverso i quali gli individui definiscono e riconoscono il loro ambiente per definirsi e riconoscersi reciprocamente, come pure disinnesca gli automatismi metaforici e verbali che presiedono alla lettura delle immagini.

Regredisce e fa regredire. Ma se le immagini di Ballo Charmet propongono un cosmo privo di narrazione, di identificazione sentimentale, allo stesso tempo, in segreto quasi, esse postulano anche una possibilità per ripopolare il deserto di cui vanno componendo la mappa. Due movimenti, due tensioni contrapposte, lo svuotamento e la *presenza*, sembrano stabilirsi in effetti al loro centro, il primo a corrodere l'impalcatura prospettica e l'aspettativa di una gerarchia di valori simbolizzata nell'opposizione tra nitido e non-a-fuoco, la seconda a rafforzare l'urgenza, la necessità di un altro sguardo che incorpori ciò che gli è costantemente sottratto dal dominio strumentale di forme e significati isteriliti, dagli ipnotici rituali dello spettacolo. La crisi del soggetto e la necessità di ripensarlo fuori dalla nozione occidentale di persona – un tema su su cui Gilles Deleuze si è a lungo soffermato nell'ultima parte del suo percorso –, traluce così nell'opera di Marina Ballo Charmet come il predicarsi di una soggettività aperta all'impersonale e all'animale, in cui vengano reincorporati gli stati di distrazione, di latenza e multivocità, di cui parlano suoi autori favoriti come Anton Ehrenzweig e Salomon Resnik, entrambi esploratori della "visione periferica", di un'attività di conoscenza e

di una percezione che si riappropriano dei propri stati indeterminati, sottili, irrisolvibili.

A questo punto, l'immagine, è stato scritto, può essere "convocata per dire l'indistinto in cui tutti noi siamo destinati a scivolare, per dire come la vita mantenga sempre qualcosa che non si fa semplicemente riconoscere". Nella sua indifferenza al destino individuale, nel suo presentarsi come un "blocco", come *qualcosa di incondizionato*, questa immagine può preservare l'esperienza vertiginosa di un mondo che si autopercepisce, l'esperienza di quella interminabile fuoriuscita da sé che è l'umano.

Il MACRO - Museo d'Arte Contemporanea Roma presenta, dal 5 ottobre al 17 novembre 2013, Sguardo terrestre*, prima retrospettiva in un museo pubblico di Marina Ballo Charmet, a cura di Stefano Chiodi.*

L'esposizione raccoglie le esplorazioni fotografiche elaborate dall'artista – nello scenario urbano e in quello naturale –, presentando una selezione di circa venticinque opere, appartenenti alle serie più significative prodotte dagli anni ottanta a oggi.

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