

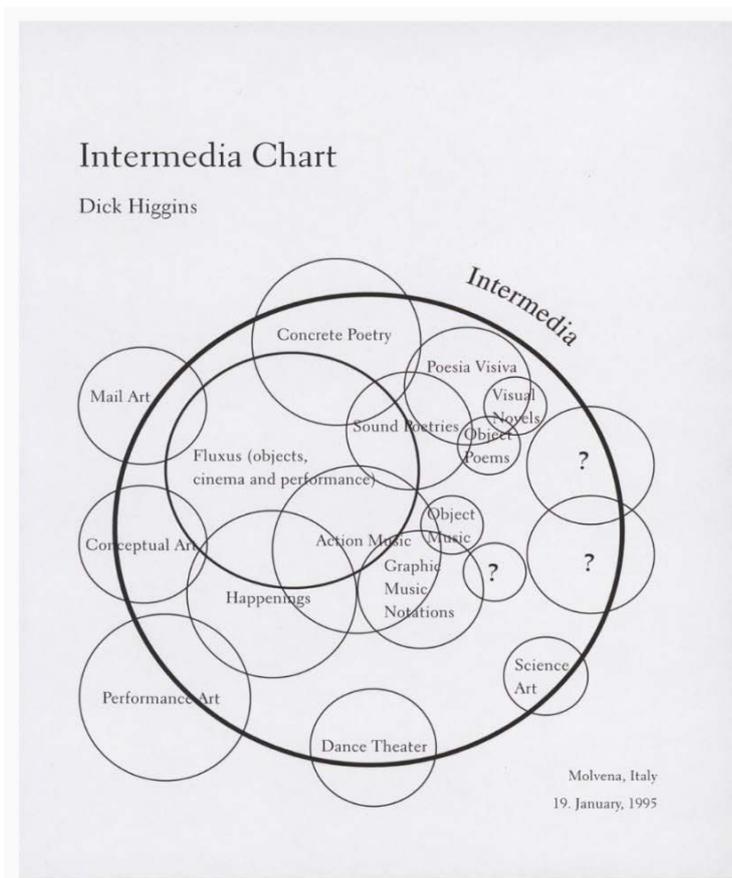


Chiesa dei SS Carlo e Agata – Reggio Emilia
10/26 settembre 2021

Tra l'incudine e il martello: Eric Andersen e Nam June Paik

Hannah B Higgins

Nel video "Stories of Fluxus" di Eric Andersen, l'artista intermediale danese osserva giustamente che gli artisti appartenenti al gruppo Fluxus non erano d'accordo su nulla, eccetto sul fatto di lavorare nell'ambito della modalità intermediale. Mio padre, Dick Higgins (1938-1988) artista Fluxus, nel 1966 descriveva *Intermedia* come una nozione in costante evoluzione. Ogni soluzione mediale tra due o più media si sarebbe nel tempo consolidata. Numerose forme 'intermedia' si affermarono come 'nuovi' media. Tra questi, ad esempio, la video arte o le forme meno sperimentali della performance-art professionistica o la maggior parte della narrazione digitale. Dick capì che questi 'nuovi' media emergenti avrebbero, col tempo, così diceva, suggerito altre nuove modalità intermedia tra la vita e l'arte. Nella sua "*Intermedia Chart*" (1995), queste aree emergenti sono rappresentate da punti interrogativi che si espandono oltre il cerchio degli Intermedia già esistenti nelle arti.



Indubbiamente le numerose testimonianze dell'artista coreano-americano Nam June Paik e dell'artista danese Eric Andersen presentate in questa mostra hanno molto in comune. Entrambi sono artisti intermediali aderenti a Fluxus. Entrambi producono lavori luminosi che sono sia scultorei che basati sul suono o anche espressi nell'installazione. Entrambi gli artisti coniugano materiali provenienti da molte culture diverse. Entrambi riconoscono il valore della contaminazione globale tra le varie culture.

Queste analogie superficiali, tuttavia, sono utili pietre di paragone per definire sia le differenze che gli interessi condivisi. Il modo in cui le opere agiscono a livello interiore, intimo, fornisce una lente per una comprensione più capillare e approfondita di entrambi gli artisti, nonché per una comprensione articolata di Fluxus inteso come costellazione disomogenea di persone che lavorano *attraverso* le arti. L'opera più nota di Paik, *"Good Morning Mr. Orwell"* (1984) è uno strumento molto utile per capire ciò che questa lettura comparativa di espressioni intermediali molto diverse tra loro e Fluxus possono insegnarci sull'arte e sul mondo in cui viviamo.

La frase di apertura di *"1984"*, il famoso romanzo di George Orwell su una distopia autoritaria guidata dalla tecnologia, infonde disagio nel lettore: *"Era un giorno luminoso e freddo di aprile e gli orologi segnavano le tredici"*. Poiché aprile è associato all'arrivo della primavera, al riscaldarsi delle giornate, quando le piogge di aprile portano i fiori di maggio, non dovrebbe, suppone il lettore disorientato, essere luminoso o freddo. Dovrebbe essere caldo e grigio. E il quadrante dell'orologio, nota il lettore, ha solo dodici numeri che si raddoppiano per comporre le 24 ore di un giorno. La riga di apertura raffigura gli sviluppi del libro, in cui le bugie sono verità e la sorveglianza e la propaganda generate dallo Stato sono rappresentate come un continuo ri-connettere l'IO umano al servizio dei bisogni dello Stato. L'ultima pagina descrive la tragica capitolazione del protagonista al sistema che lo circonda: *"Ma andava bene, tutto andava bene, la lotta era finita. Aveva vinto la vittoria su sé stesso. Amava il Grande Fratello"*.

Tipico della narrazione della Guerra Fredda, l'impero autoritario in questione raffigurerebbe presumibilmente una versione stilizzata dell'Unione Sovietica. Il 1 gennaio 1984 Paik trasmise il suo videocollage *"Good Morning Mr. Orwell"* (1984). In contrasto con l'immagine proposta da Orwell del grigio conformismo di ispirazione sovietica, lo spettatore di *"Good Morning Mr. Orwell"* ha a che fare con un cast eccentrico di personaggi colorati che riempiono uno schermo affollato. Le icone della musica pop Laurie Anderson, Peter Gabriel, i Thompson Twins e gli Oingo Boing si incontrano nel video con musicisti d'avanguardia come John Cage, Charlotte Moorman, Philip Glass e il ballerino Merce Cunningham. Il melodramma tecnofilo è composto dal sovrapporsi di ombre con colori fluo, aloni neri, sintetizzatori e tecnologia musicale ultra-cool e televisori. Suono, luce, movimento e video formano una visione estatica dell'intermediazione tecnologica. Inoltre, questo mix audiovisivo e video fece saltare i confini nazionali e continentali, viaggiando con grande facilità nell'etere attraverso un collegamento satellitare trasmesso in diretta a 25 milioni di spettatori negli Stati Uniti, Francia, Germania e Corea del Sud.

A *"Good Morning Mr. Orwell"* fece seguito due anni dopo *Bye Bye Kipling* (1986). Nell'occasione il writer Keith Haring, elevato a star dell'arte, e l'archi-star giapponese Arata Isozaki, vennero ricoperti dal suono di numerose celebrità: Philip Glass, Lou Reed (dei Velvet Underground), la 'violoncellista in topless' Charlotte Moorman, i batteristi giapponesi Kodo e i ballerini Kabuki. Anche in questo caso l'opera consisteva in una confutazione formale, coloristica e individualistica di Orwell, ma prendeva anche di mira la xenofobia del poeta Rudyard Kipling. La famosa affermazione di Kipling *"L'Est è l'Est e l'Ovest è l'Ovest, e mai i due si incontreranno"* è infatti culturalmente isolazionista. Testimoniando della presa di posizione nei confronti di Kipling, quest'opera ha fatto un passo avanti nel processo di creazione di una cultura digitale globalmente compenetrata, dove *'L'Est potrebbe essere l'Ovest o l'Ovest diventare l'Est, e per sempre i due si incontreranno'*. La visione sempre più globalizzata e interconnessa di Paik raggiunse la sua apoteosi nel 1988, con *"Wrap Around the World"*, nel quale, attraverso l'uso degli ormai onnipresenti satelliti, collegò tutte le civiltà e regioni del mondo per le Olimpiadi di Seoul, segnando così il crollo (per dirla con ottimismo) della divisione politica della Guerra Fredda.

Il re-immaginare in modo utopistico la società tecnologica come una cultura democratica e transnazionale, caratterizzata da creatività individuali e intermediali da parte di Paik potrebbe essere percepita dallo spettatore contemporaneo come ingenua. Ma una lettura politica della visione di Paik fa perdere di vista il suo effettivo contributo al mondo dell'arte. Le installazioni video di Paik hanno fatto ciò che la migliore arte di ogni tempo fa: esporre lo spettatore alla percezione dei valori essenziali ed alla direzione che dovrebbe seguire il mondo affidandosi alla sensibilità di un artista. In questo senso le interpretazioni utopiche e distopiche sono essenzialmente analoghe; entrambe trovano fondamento in immaginazioni provvisorie che educano i sensi umani a sperimentare il mondo in modo un po' diverso. Come autentiche guide alla percezione, le immagini di Paik che irrompono da molteplici fonti video e sonore, le sue inquadrature colorate e la sua estetica disarticolata hanno anticipato l'effetto intersensoriale di ciò che è internet oggi. Tutte e tre le opere, in altre parole, trasmettevano le immagini e i suoni intermediali del sintetizzatore video, organizzando l'effetto all'interno di una cornice estremamente accattivante, ipnotizzante e spettacolare, intuendo perfettamente come sarebbe stato quel mondo e perché la gente avrebbe scelto di viverci due decenni dopo.

Alla fine di "1984" di Orwell, il protagonista ama il Grande Fratello, che sembra (dal punto di vista odierno) aver inghiottito con successo la visione non conforme dell'artista orientandola verso i suoi fini neoliberali.

Per dire il vero, amo (non senza un certo disagio) la facilità di accesso, il buon funzionamento e la bolla di informazioni del mio dispositivo Apple-centrico, il mio feed sui social media e la mia multicultural vision del mondo che coltivo accuratamente. Se l'internet di oggi è un'evoluzione colorata, onniveggente, seppur decentralizzata della proiezione oscura di Orwell, la colpa è certamente delle corporazioni e degli stati nazionali che hanno imbrigliato e imbastardito il potenziale democratizzante in cui Paik riponeva così tanta fiducia. Che si tratti di un accidentale abuso imprenditoriale delle sue intuizioni, o che la causa sia l'ottimismo e l'ingenuità del tempo, il lavoro di Paik può essere visto oggi come quello di un precursore del potenziale più disumanizzante (ma comunque intermediale) del capitalismo imprenditoriale internazionale. Forse non sorprende che l'ottimistica campagna pubblicitaria del nuovo computer Macintosh, ispirata a "1984", fosse lanciata dalla Apple appena un giorno prima che Paik presentasse il suo "Good Morning Mr. Orwell" utilizzando essenzialmente gli stessi termini. Paik avrebbe potuto benissimo dire quello che Apple disse nel suo annuncio: "Il 1984 non sarà mai come il '1984'".

Mentre Paik contesta Orwell offrendo uno spettacolo mediato utopico e gioioso, Andersen muove in direzione della partecipazione, di una sensibilità del contesto, di espressioni inclusive del sapere e di una intermediazione necessaria a far emergere la coscienza.

Mentre il collage culturale di Paik ha l'effetto di delocalizzare i suoi ballerini, musicisti, compositori e poeti, Andersen usa le stesse forme d'arte intermediali per indagare la natura dell'empatia condizionata dai media in un mondo globalizzato.

Mentre Paik opera su basi liberali, Andersen naviga nei vortici complicati, negli stagni, nelle secche e negli scogli delle arti che si mescolano come un flusso intermediale tra vita e arte, nuovi e vecchi media, e (cosa più importante per il suo "Crying Spaces") con una evidente espressione intermediale di pathos umano.

Mentre l'emozione è totalmente assente nei video live di Paik degli anni Ottanta, Andersen nelle sue opere intermediali rappresenta la piena complessità dell'esperienza umana.

Appare chiaro, tra i due, come nell'opera di Paik si presagisca la pacatezza con cui la gioia e la rabbia (quindi le emozioni più semplici e polarizzanti) si avvierebbero a dominare le corde emotive della cultura popolare contemporanea, mentre Andersen offre un antidoto alla tossicità della cultura spettacolarizzata, usando comunque una tecnologia simile.

Camminando all'interno di un Crying Space – ad esempio quello allestito nel 2016 al Seoul Museum of Art - il corpo e l'orecchio sono pervasi dalla sonorità del pianto. La parola, la musica, il verde dello spazio e gli ovali rosa creano un'unica esperienza intermediale, non solo tra le diverse espressioni artistiche, ma anche tra il corpo, il cuore e la mente che, in un essere umano vero, capace di emozioni, devono essere necessariamente interconnessi. La lunga permanenza nell'ambiente, necessaria ai fini di una visita attenta e riflessiva, porta immancabilmente il visitatore a sedersi, a flettersi sulla pietra, interrogato puntualmente dalle lacrime che vi sono contenute. Potrei usarla? I pozzetti lacrimali sono alla giusta distanza per i miei occhi? Le pietre sono tutte uguali? La loro somiglianza è immagine della nostra comune, incarnata umanità? Dovrei davvero piangere qui? Dovrei ricordare una tragedia quale la morte di un genitore o di un figlio, o di una guerra? E se, seduto qui, fossi in imbarazzo al punto da non poter piangere in pubblico? O, peggio, e se in questo momento non sentissi nulla? Dovrei piangere perché non sento nulla, sebbene il mondo sia pieno di tragedie? Devo ricordare una barzelletta che mi farà ridere fino alle lacrime? Sono tante le volte che nella mia vita il pianto si è trasformato in una risata esilarante. E comunque, qual è lo scopo di questa cosa che chiamiamo vita? Va tutto bene, sembra rassicurarci Andersen in un'altra sua opera ("*It isn't Bad*"), ma la realtà appare assai diversa. Le lacrime di gioia possono in un attimo trasformarsi nel loro contrario. Anziché imbattersi nelle vorticose immagini di Paik, nel *Crying Space* il visitatore trova una sorta di tragicommedia (che può essere tragica o comica o entrambe le cose). L'empatia, nella sua forma pura, è svincolata dalle norme narrative del racconto umanistico o del teatro. Non ci sono eroi o cattivi, solo pensieri e sensazioni che connettono l'immaginario del visitatore di *Crying Space* al vissuto delle persone, le cui voci, così ricche e ruvide, animano lo spazio, creando una rete di individualità. Sono in gioco sia la possibilità di provare empatia (sentendo il dolore di qualcun altro) che la sua impossibilità (causata da differenze troppo ampie da colmare).

Mentre Paik ha creato uno strumento per abituare l'occhio e l'orecchio alla raffica degli input sensoriali digitalizzati, Andersen offre allo spettatore una modalità di resistenza al caleidoscopio tecnologico che domina la vita su internet. In particolare, l'antidoto di Andersen è sostanzialmente una forma di educazione sensoriale, una pedagogia estrema elaborata per coloro che sono tecnologicamente oppressi (con riferimento alla *Pedagogia dell'Oppresso* di Paolo Friere).

Mentre Paik offre allo spettatore una forma ante litteram dell'umanesimo accelerato che avrebbe portato ai selfies ed ai TikToks, gli esseri umani che emettono i vocalizzi di Andersen (registrati) sono esseri unici e anonimi, appartenenti ai loro mondi, ed entrano nel nostro per offrirci qualcosa di tangibile delle loro vite interiori. A differenza della cultura imperante del narcisismo fotografico, *Crying Space* suscita empatia, o per lo meno dovrebbe. Ma l'empatia richiede attenzione e concentrazione. Certamente in Paik l'unione di Oriente e Occidente e l'uso della tecnologia hanno minato sia l'egemonia dell'umanesimo europeo che la sua enfatica etica materialista. Nell'opera intermediale di Andersen il ritmo, la convinta matericità, i legami al luogo offrono un'alternativa al bagliore etereo e vorticoso del suo amico Paik, artista intermediale e collega di Fluxus.

Il primo *Crying Space* consisteva in un semplice cerchio sul pavimento (1959/60) e precedeva di diversi decenni le soluzioni intermediali con video e musica delle edizioni successive. L'entrare e uscire dal cerchio manifestava una chiara relazione formale ed esperienziale con il diagramma degli Intermedia e con la finalità di Intermedia di collegare vita e arte. Il visitatore dei primi *Crying Space* si trovava all'interno o all'esterno del cerchio, dove gli veniva chiesto di piangere. L'entrare e uscire dall'opera d'arte era definito da un confine fisico. Ma il cerchio, in senso più ampio, rappresenterebbe anche la visualizzazione del momento in cui condividiamo l'opera d'arte: una linea quindi come soglia nello spazio-tempo. Quel confine fisico è diverso dal confine temporale del visitatore che con i piedi muove avanti e indietro, cercando consapevolmente un qualcosa (un ricordo? una sensazione? uno scherzo?) che possa suscitare la risposta desiderata, che le lacrime scorgano. Il primo *Crying Space* permanente (1994) fu realizzato nella Nikolaj Kirke, a Copenhagen. Invece di un cerchio, l'intera chiesa, che acquisisce un nuovo fine artistico, rappresenta la soglia dell'opera. In ogni *Crying Space*, lo spazio è articolato dentro e fuori (il prima, il confine e il dopo) la cornice di una strada, un edificio, una stanza, un angolo, una sedia.

Una volta entrati nel *Crying Space*, le voci e i suoni registrati ad un primo ascolto assomigliano al collage sonoro di Paik: varie lingue e stili musicali si sovrappongono. Al posto dei musicisti pop di Paik, delle star dell'avanguardia e del battito virile dei tamburi giapponesi, la registrazione di Andersen assembla la narrativa francese e inglese su una *skéné* di musica classica, tragica, e musica funebre della Karelia.

La registrazione di *Crying Space* in origine fu fatta per la radio francese. La voce cadenzata di Andersen spiega l'antropologia culturale, la scienza e la biologia delle lacrime. Piangere è permesso. Ci rende umani. Dovrebbe uscire dall'ombra. Ma le ombre e le luci richiedono superfici su cui essere proiettate e queste superfici sono fisiche. La zona di provenienza delle pietre rosse, rosso Verona, colloca il materiale dei contenitori di lacrime in un luogo geologico e geografico specifico, Verona, Italia, dove viveva Francesco Conz editore e collezionista committente della versione dell'opera in pietra. Queste pietre trascinano quindi con sé il senso del luogo.

Ancora una volta si può notare la differenza con la sensibilità snaturata di Paik che ancora evoca Orwell. "1984" teorizza un mondo in cui l'unica emozione è l'amore per il Grande Fratello. La tragedia, per esempio, in "1984" non esiste più: "La tragedia, egli percepiva, apparteneva al tempo passato, a un tempo in cui c'erano ancora l'intimità, l'amore e l'amicizia, quando i membri di una famiglia stavano gli uni accanto agli altri senza bisogno di sapere perché". "The *Crying Space*" indica il contrario.

Nel mondo di Andersen il canto, i suoni, la tecnologia, il collage e il senso del luogo convergono per rendere possibili e sostenere le interrelazioni emotive, se usiamo la tecnologia giudiziosamente. L'ambito intimo, ideativo della sfera privata, dell'amore interpersonale e dell'amicizia, del sostegno incondizionato e (altrettanto importante) la capacità di esperire gli eventi e l'arte come tragici sono tutti elementi presenti o potenziali nei "The *Crying Space*".

A dire il vero, il verde di "The *Crying Space*" è straniante. Il verde brillante, come l'erba, quasi un greenscreen che inonda la maggior parte dei *Crying Spaces* attrae al di là dell'io umano e chiuso che il timbro emotivo del pezzo sembra suggerire. Qualsiasi cosa può apparire sul greenscreen, dato che questa è invisibile. Chi cattura l'immagine di qualcuno in uno spazio greenscreen può collocarla ovunque. In effetti l'associazione con il colore che distrugge lo spazio c'è, ma non è assoluta. Immersi praticamente in uno greenscreen ci si sente come sull'orlo di un precipizio, sebbene consapevoli che il precipizio è una mera illusione. Invece di collocarsi semplicemente in una scena qualsiasi (il selfie in greenscreen) lo spettatore è al tempo stesso impegnato intimamente nella contemplazione e nello studio dei suoni che permeano il corpo, ma anche del luogo in cui tutto potrebbe svanire se non fosse per qualche tonalità di blu. Mentre le voci della caccia alle balene penetrano nel corpo dello spettatore, il corpo è così, irrimovibilmente, presente nell'opera. Seduto nell'ambiente, ho la totale consapevolezza fisica della mia carne e delle mie ossa. Le sedie non sono comode. Io non sto comodo. In *Crying Space* è il confine (tra arte e vita, tra i media, tra l'interno e l'esterno del corpo e della stanza, e soprattutto tra un essere e un altro coinvolti in uno scambio empatico) che genera l'esperienza.

Anche "The *Banner*" (Milano, 2019) di Andersen crea un'esperienza intermediale particolarmente materica. Le parole si scontrano e si connettono, convergono e divergono, attraverso le lingue. Ad una lettura superficiale, questo multilinguismo ricorda l'utopistico ottimismo di Paik nei confronti di una comunicazione di massa metalinguistica, che è al centro delle sue trasmissioni degli anni Ottanta. Ma quando Andersen parla della sua opera, sottolinea la difficoltà nel realizzarla, trasportarla, arrotolarla e srotolarla. Questa bandiera, la più grande di tutti i tempi, non può naturalmente sventolare. È troppo pesante. Troppo fisica. Troppo materica. Ma è comunque una lunghissima pagina di vera poesia. Il lavoro delle donne in fabbrica è in primo piano. Il testo stesso è, per la maggior parte, il cifrario di una comunicazione ideale tanto quanto i materiali sono un cifrario del suo esatto contrario.

Camminare lungo il banner-che-non-può-sventolare è, come in "The *Crying Space*", un esercizio tragicomico di empatia e simpatia comprensibile solo attraverso la conoscenza della difficoltà della produzione e la comprensione della complessità dell'intermediazione artistica ed emotiva.

Andersen ha detto in molte occasioni che Fluxus è una rete, non un movimento. I movimenti artistici concordano su un'ideologia, uno scopo e di solito uno stile. Tale punto d'incontro è l'opposto di ciò che mantiene vigorosa, viva, dinamica e in continuo cambiamento l'arte intermediale collegata a Fluxus. Il punto non è che Paik e Andersen facciano la stessa cosa, ma che arrivino a visioni molto diverse del mondo usando la stessa lente dell'intermedia. Così facendo, ci

mostrano il mondo del network Fluxus, che è tanto complesso quanto il mondo stesso. Affiancando questi due artisti, che hanno così tanto e così poco in comune, Flags No Flags Contemporary Art offre al visitatore un mondo che è più complesso di quanto qualsiasi mente possa immaginare o presagire.

La frase inglese "*between a rock and a hard place*" (tra l'incudine e il martello) significa che ci troviamo nel bel mezzo di una decisione che non ha una via d'uscita perfetta. La frase ha ispirato il titolo di questa breve riflessione poiché le rocce/pietre fisiche (rock/stones nel testo n.d.t.) di "*The Crying Space*" collocano il visitatore tra cavità lacrimali fisiche e le sonorità del pianto (che siano lacrime di tristezza o risate). Rock è poi naturalmente anche la forma di musica popolare che ha caratterizzato la sensibilità pop di Paik nelle trasmissioni degli anni Ottanta, così capita che il visitatore di questa mostra sia preso tra due incudini e due martelli (tra l'empatia o il suo contrario). Quale 'incudine' e quale 'martello' sceglierà è ciò che questa mostra propone al visitatore.