

CHRONOS, EIDOS, EIKON

Corpo dissenziente e co(n)temporaneità

di

Francesco Kiàis © 2020

Il presente testo è stato scritto in occasione di una lettura tenutasi il 12 gennaio 2020 presso la [VENICE INTERNATIONAL PERFORMANCE ART WEEK 2020 :: CO-CREATION LIVE FACTORY - Dissenting Bodies Marking Time](#), European Cultural Centre - Palazzo Mora, Strada Nova 3659, Venezia.

La lettura era intitolata "CHRONOS" ed il presente testo ne estende i concetti salienti. Il testo venne redatto e consegnato nel periodo seguente alla lettura, in piena pandemia, ma non compare agli atti dell'evento.

INDICE

- ~ **Video, ergo sum. Video ergo estis**
- ~ **L'immagine come specchio**
- ~ **Eidola**
- ~ **Linguaggio autoreferenziale**
- ~ **Eikon**
- ~ **La Mappa dell'Impero**
- ~ **Violenza del Potere e Avanguardie**
- ~ **Skulls and beauty**
- ~ **Creonte e Antigone. Fine delle avanguardie**
- ~ **Beauty and Skulls**
- ~ **Homo ridens ("Banana"!)**
- ~ **Il committente interiorizzato: un epilogo**

Video, ergo sum. Video ergo estis¹

Le immagini non sono più, come è stato in passato, delle *finestre* che aprono su qualcosa di lontano nello spazio o nel tempo. Non esiste più la dimensione dell'immagine come *trait d'union* ideale verso qualcosa di sconosciuto, che ti avvicina a ciò che è *altro da te* dandoti misura, allo stesso tempo, della sua distanza/vicinanza geografica, storica, culturale. Nel mondo delle immagini in cui viviamo immersi oggi, tutto ci appare come compartecipe ad un **unico paesaggio globale** già *saputo* perché già ripetutamente *visto*. Grazie a media e social-media, le immagini oggi illustrano l'accadere delle nostre vite in tempo reale. Non si tratta quindi di **immagini che ritraggono**² dal flusso del tempo un soggetto/oggetto, rendendolo potenzialmente memoria storica, ma di **illustrazioni effimere del nostro divenire** nel presente; documenti dell'attimo che schiacciano lo spettro temporale esaurendolo nel momento. In questo **presente costante** migrano e si consumano i nostri desideri, in un universo parallelo da cui è rimossa la necessità del passato (e con esso della memoria), e perfino del futuro - e con esso dell'utopia. Nel contesto virtuale della rete, il *presente costante* è anch'esso *illustrazione*; parodia di un "luogo" in cui affluiscono le illustrazioni-parodia di ogni cosa.

Noi - odierna massa di consumatori d'immagini - tramite le immagini-illustrazione³ ci stupiamo, indigniamo, commuoviamo, divertiamo, e di fronte ad esse non abbiamo apparentemente bisogno di riflettere al di là di ciò che vediamo. Esse illustrano il nostro desiderio di specchiarci nella grande vetrina di media e social media e là, di contemplare noi stessi nel nostro essere divertiti, commossi, indignati, emotivamente partecipi del paesaggio globale nel suo *costante accadere*: senza passato, senza futuro, *senza differenze apparenti*, tutti appiattiti in una superficiale uguaglianza.

L'immagine come specchio

Ciò che prevale nel percepire le immagini-illustrazione non è la curiosità di conoscere ciò che è diverso o sconosciuto, ma la volontà di ri-conoscere ciò che desideriamo vedere rispecchiato del nostro stato emotivo sul mondo, sui fatti, sulle persone. Non si tratta di un processo conoscitivo, ma di un atto affermativo di conferma continua di ciò che già conosciamo, e con cui vogliamo relazionarci, con cui vogliamo identificarci, e a cui vogliamo essere partecipi.

¹ *Video, ergo sum. Video, ergo estis*: in Latino significa "Vedo, dunque sono. Vedo, dunque siete", ed è una chiara parafrasi del *cogito, ergo sum* (*penso, dunque sono*) di R. Descartes (*Discorso sul metodo*, pubblicato per la prima volta da Ian Maire nel 1637). Descartes giunge a tale affermazione riflettendo sulla possibilità di un metodo che aiuti a distinguere il vero dal falso partendo dal concetto che *Il dubbio è l'origine della sapienza (meditazioni metafisiche, (1596 - 1650))*. Parafrasare il *cogito ergo sum* di Descartes e la profondità del suo significato in *Video, ergo sum. Video, ergo estis* non vuol altro che sottolineare la forza invasiva e persuasiva dell'immagine nei processi conoscitivi e comunicativi di oggi.

² *ritraggono*: in arte, tradizionalmente, ritrarre significa copiare. Il termine francese per ritratto, *portrait*, è più vicino al termine latino *protrahere*, "trarre verso", che meglio descrive il concetto del ri-trarre. C'è infatti un ulteriore aspetto concettuale insito sia nell'azione che nel termine stesso, che vede l'oggetto/soggetto della raffigurazione *tratto fuori* dal corso del tempo. Cito qui, ad esempio, una frase di S. Sontag (*Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, 1978, Torino, Giulio Einaudi Editore), in cui dice «*è anche un'impronta, una cosa riprodotta direttamente dal reale, come l'orma di un piede o una maschera mortuaria*» (cit., p. 132), da cui si evince che l'immagine (in questo caso, immagine fotografica) produce una memoria non effimera di un pezzo di realtà, destinata a sopravvivere al s/oggetto dell'immagine stessa.

³ *immagini-illustrazione*. L'illustrazione ha un significato diverso rispetto all'immagine che ri-trae. Essa non ritrae ma illustra cioè, dà luce, chiarisce, spiega. Ha un carattere didascalico, non evocativo.

Naturalmente, potremmo dire che – per quanto riguarda le immagini - ciò è sempre avvenuto, ed in parte è senz'altro così. C'è qualcosa di nuovo, però, che rende questo processo di proiezione emotiva sull'immagine radicalmente diverso dal passato, ed è che le immagini oggi sono presenti costantemente ovunque. In questo dialogo onnipresente con le immagini, l'incontro tra *me* e le mie proiezioni – consce ed inconscie - non è mai casuale, sorprendente, saltuario o momentaneo. Esso si verifica di continuo e dappertutto, e viene attuato facendo leva sul nostro narcisismo, trasformando l'immagine da ritratto della realtà a **specchio interposto tra me e la realtà**.

Eidola

L'idolo è la rappresentazione sostitutiva della presenza di un s/oggetto, sia esso fisico o metafisico. È un simulacro, una copia che sostituisce l'originale senza possederne le qualità essenziali, se non sotto forma di attributi proiettati da chi ne fa uso o (secondo uno dei significati originali) in quanto oggetto di culto. Il termine greco *εἰδῶλον* (*eidôlon*) nella cultura occidentale assume un carattere tendenzialmente negativo a partire dalla teoria platonica che lo contrappone al concetto di *εἰκῶν* (*eikôn*, *copia*), e di *ἰδέα* (*idea*), dando al primo un carattere positivo di *vicinanza* subordinata al *vero* mondo delle idee, poste gerarchicamente in un grado superiore di *verità*. Lo *εἶδος*⁴ (*eidos*: forma, aspetto) è all'origine dei concetti di *idolo* e *simulacro* ma anche del concetto di *idea* e di *forma*. Aristotele metterà in discussione la separazione platonica tra il mondo delle idee e quello materiale spostando il baricentro dell'atto conoscitivo verso la materialità dell'esperienza abbandonando la statica gerarchia del conoscere metafisico tramite archetipi ideali.

Trovo interessante il dialogo interno al termine *eidos*, tra la *forma* in quanto veicolo (fisico o metafisico) di contenuto, ed il *simulacro* in quanto sagoma sostitutiva di una sostanza originale, che rimane altrove rispetto al simulacro stesso. La virtualità della rete e la dimensione della realtà aumentata impongono oggi un continuo trasbordare tra l'esperire aristotelico e l'idolatria della falsità in senso platonico, sollevando quesiti di carattere formale ed etico allo stesso tempo.

Come una folla di ripetitori⁵ l'odierna massa dei consumatori d'immagini ritrasmette costantemente le illusioni a cui partecipa, diffondendo un'affermazione iniziale che, nella ripetuta *condivisione*, diviene **postulato di verità**⁶. Ogni *postulato* condiviso offre la possibilità di risolvere in modo istantaneo (quanto effimero) i problemi del mondo con un emoji posto sotto un *me too*, o sotto il volto di un bambino ritratto dopo un bombardamento, un'inondazione, un genocidio, un terremoto.

⁴ *eidos*: «Traslitterazione del gr. εἶδος «aspetto, forma». Termine filosofico con cui Platone designa l'*idea*, Aristotele la *forma*. Ripreso da Husserl per designare l'essenza oggetto d'intuizione.» Treccani, Dizionario di filosofia (2009), Disponibile su: < https://www.treccani.it/enciclopedia/eidos_%28Dizionario-di-filosofia%29/ > [Data di accesso: 02/05/2020].

⁵ *ripetitori*. il segnale dei telefoni cellulari copre il territorio grazie ai ripetitori che lo potenziano trasmettendolo al destinatario. Nell'atto di inoltrare un'immagine o un commento, ci comportiamo come *ripetitori*: passivamente avalliamo un segnale, potenziandone la trasmissibilità e il contenuto.

⁶ *postulato*: «...Proposizione che, senza essere evidente né dimostrata, si assume –o si richiede all'interlocutore di assumere– come fondamento di una dimostrazione o di una teoria...». Treccani, Vocabolario on line, Disponibile su: <<https://www.treccani.it/vocabolario/postulato1/>> [Data di accesso: 02/05/2020].

In questo modo, sempre che l'apposito algoritmo selezioni le emozioni prescelte *per te*, partecipiamo alle *primavere* altrui⁷ senza esserci, giudichiamo il comportamento altrui senza testimoniare l'accadere, apprendiamo tutto senza conoscere. Assistiamo a tutto; ovunque senza presenziare, costantemente senza esperire. Sotto l'ombrello protettivo e omologante del politicamente corretto possiamo trovare rifugio nella facile individuazione del male, del bene, dell'amico e del nemico.

Nel processo apparentemente inclusivo e partecipativo del *gruppo*, prendiamo parte ad un gigantesco processo di classificazione e selezione, in cui ci omologhiamo al simile ed alle sue specificità (di gusto, di mercato). Ci stiamo dividendo in gruppi d'appartenenza specifici, in cui la complessità della realtà viene messa al bando, rinunciando ad un punto di vista universale per un banale bisogno di semplicità, praticità, *verità*: basta che la verità contemplata ci piaccia e ci veda armonicamente incastonati - in rete - nell'immagine/riflesso dei nostri desideri.

Questo è un nuovo **eidōs**: nuova forma, nuovo apparire. Una forma appiattita contro un *muro social-mediatico*, la cui profondità minimale è costituita da un mosaico di dati votati al consenso ed alla veicolabilità di prodotti e preferenze di mercato, ed in cui la nostra immagine viene separata dal mondo dei sensi ed isolata nella dimensione dell'audiovisivo divenendo simulacro. Nella rete siamo **idoli di noi stessi**, in una realtà modellata da algoritmi accondiscendenti.

Linguaggio autoreferenziale

Il vocabolario di media e social media si muove ormai su pochi livelli di senso basandosi su un panorama semiotico unicamente concentrato sulla seduzione e soddisfazione dei nostri desideri⁸. Sesso, potere, trasgressione, salute, ecologia, solidarietà, ideologia, religione; non importa quale sia il contenuto, la forma di per sé diviene il messaggio, e questa forma è veicolata dall'immagine. È un linguaggio che fallisce dal punto di vista comunicativo poiché si esprime in modo speculare. I suoi segni producono una involuzione tautologica essendo preposti al compiacimento effimero del soggetto della seduzione, al quale non offrono apertura di senso, disorientanti scoperte, ma sempre il risveglio di un meccanismo di identificazione narcisista.

⁷ *primavere altrui*. mi riferisco alla così detta primavera araba, che venne così definita dai media occidentali, per le aspettative che i paesi occidentali stessi proiettavano sulle rivolte verificatesi a partire dal 2010 in diversi paesi arabi. Il fenomeno ebbe un notevole aspetto partecipativo a livello mediatico, sia da parte dei diretti interessati che a livello globale. Per i diretti interessati si trattava di un mezzo di comunicazione e testimonianza intorno ai fatti, mentre a livello globale – a parte l'importanza sul piano informativo – l'aspetto mediatico assunse la dimensione partecipativa del commento e dell'emoticon.

⁸ *soddisfazione dei nostri desideri*. Coerentemente con i termini platonici riportati precedentemente è interessante ricordare, di Platone, il Mito della Caverna (libro settimo de *La Repubblica* [514 b – 520 a]) in cui gli individui che là vivono prigionieri dalla nascita sono costretti a guardare solo nella direzione del muro che gli sta di fronte, sul quale vengono proiettate le forme di oggetti, animali, piante e persone; ombre illusorie che costituiscono l'unica forma di realtà per i prigionieri stessi. A parte l'analogia possibile tra il muro delle ombre dell'allegoria platonica ed il *muro* di Facebook, è anche interessante collegare la figura dei prigionieri della caverna con la classe dei lavoratori della polis ideale che Platone descrive in un altro punto de "La Repubblica" (Libri II-III: la fondazione dello Stato ideale). La parte dell'anima della Kallipolis che Platone assegna alla classe dei lavoratori (il popolo) è quella "concupiscibile" (ἐπιθυμητική); soggetta, cioè alla seduzione ed al desiderio. Il parallelo con il riflesso contemporaneo dell'individuo consumista è sorprendentemente calzante.

Eikon.

L'attuale riduzione di profondità e complessità di senso che caratterizza il linguaggio *social* fa parte di un processo di sintesi della rappresentazione visiva che ha avuto inizio molto tempo fa; ossia, ai tempi della rottura tra il mondo medievale europeo e Bisanzio. Una delle tracce più evidenti di questa rottura si trova negli affreschi di Giotto nella Cappella degli Scrovegni⁹ in cui assistiamo alla nascita di un modo di rappresentare rivoluzionario in quanto *dinamico* e *terreno*.

Questo *nuovo modo* sorse in contrapposizione alla staticità ieratica dell'icona bizantina rompendo con il canone religioso e lasciando spazio, accanto al metafisico, alle emozioni *terrene* e alla fisicità del quotidiano. Ciò, in parte, riscattava l'immagine dalla necessità della fede e da un suo uso elitario e dotto, filtrato nei contenuti dai vertici della gerarchia sociale nelle sue forme politiche, economiche e religiose. Quello fu il momento in cui la cultura delle forme di rappresentazione occidentale si separò dalla cultura allora vigente, dando maggiori possibilità a tutti di fruire delle immagini e dei loro contenuti, sia emotivamente che intellettualmente. Fu il momento in cui, tramite l'arte, si delineò all'interno del *corpo sociale* una nuova forma di **corpo dissenziente**. Nelle società che si avviavano alla modernità, l'arte divenne un anticorpo che assorbe e che reagisce a tutti i processi destabilizzanti e contraddittori del loro evolversi, restituendoli in forma estetica. Da quel momento in poi gli artisti cercarono di lasciar emergere la *verità* della vita, con le sue luci e le sue ombre, servendosi del simbolismo cristiano e pagano (l'universo semantico del *committente*¹⁰) per far progressivamente trasparire la percezione individuale del mondo e la **carnalità del reale**. Per questo l'arte nell'era moderna comincia a divenire pericolosa per il potere costituito: poiché smette di rappresentare passivamente il punto di vista del potere politico o religioso. Con Giotto si dà inizio ad un processo di erosione del contenuto del simbolo mitologico e religioso, per lasciar trasparire sempre più i contenuti e le necessità della realtà del presente¹¹.

Quella rivoluzione trova oggi, qui, una fine. Nel corto-circuito tra **realtà della rappresentazione** e **rappresentazione della realtà** si produce un'estrema canonizzazione del comunicare in forme riduttive, semplicistiche e seduttive, appiattendolo la profondità e la complessità della realtà stessa. Paradossalmente, il risultato è una sorta di parodia al contrario della fissità a-prospettica del canone bizantino, che viene rovesciato in favore della forma e a discapito della profondità del messaggio, in virtù di un linguaggio sempre più massificato nella forma e sempre più massificante nei contenuti.

⁹ La Cappella degli Scrovegni, Padova, ospita gli affreschi di Giotto realizzati tra il 1303 ed il 1305. Cennino Cennini, nel *Libro dell'Arte* (scritto tra la fine del '300 e gli inizi del '400, il libro venne pubblicato da G. Tambroni, a Roma, solo nel 1821), scrisse di Giotto come di colui che «rimutò l'arte del dipingere di greco [cioè bizantino] in latino e ridusse al moderno» (Enciclopedia Treccani. Dizionario Biografico degli Italiani – citazione tratta dalla voce *CENNINI, Cennino* - Volume 23 (1979) di Mina Bacci - Pasquale Stoppelli).

¹⁰ committente: ... «[dal lat. *committens -entis, part. pres. di committere* «affidare»]. – Chi commette, cioè, ordina ad altri l'esecuzione di un lavoro, di una prestazione, o l'acquisto di una merce per conto proprio: le spese sono a carico del c. (anche come agg.: della ditta c.); il c. del dipinto, del gruppo marmoreo. In partic., nel contratto di commissione, la persona (o l'ente, la ditta, ecc.) che dà mandato al commissionario di acquistare o vendere beni per suo conto». Treccani, Vocabolario online, Disponibile su: <<https://www.treccani.it/vocabolario/ricerca/committente/>> [Data di accesso: 02/05/2020].

¹¹ Ciò che Giotto attua in pittura fa parte di un cambiamento culturale più ampio già messo in atto da Francesco d'Assisi relativamente al ruolo della Chiesa nella società, e rispetto alla percezione del divino tra gli uomini ed in natura. Quasi contemporaneamente alle opere di Giotto, Dante scriverà in lingua volgare, e non in Latino, la Divina Commedia, allargando così a chiunque, in prospettiva, l'accessibilità alla lettura.

A ciò si aggiunge ultimamente, sia a livello verbale che a livello visivo, un *trasgressivismo* perbenista e ultra-conformista, che vuole prevenire il senso del *segno significante* (verbale o visivo che sia) fin dalla sua origine nel pensiero, condizionandolo con logiche estremiste di *political correctness*. Questo modello di forma di comunicazione ormai influenza profondamente la veicolabilità dei contenuti, sia nella loro espressione, sia nella loro formulazione o ricezione.

La Mappa dell'Impero

Il linguaggio social-mediatico illustra in tempo reale la realtà in divenire producendone una parodia istantanea, che alla fine prevale sulla realtà che ritrae. Nel frammento *Del rigore della scienza*, in *Storia universale dell'infamia* di J. L. Borges si racconta la paradossale produzione di una Mappa in scala 1:1 di un Impero immaginario. Jean Baudrillard se ne servì in *Simulacri e Simulazioni*, argomentando della sua teoria intorno alla *precessione del simulacro*¹². La *mappa dell'impero* in scala 1:1 è oggi realtà, ed il precedere del simulacro alla realtà stessa è ormai parte integrata della **realtà aumentata** in cui viviamo. Il problema non è nella Mappa in sé, ma nel filtro percettivo di chi ne detiene e regola l'uso e fornisce il supporto per la sua fruibilità; perché l'odierna *Mappa dell'Impero*, grazie al progresso tecnologico attuale, *tutto vede e tutto sa*¹³. Non è occorso produrla su un supporto materiale, come nel paradosso di Borges; è bastato allontanare l'occhio dal territorio ad una distanza tale da poterlo comprendere nella sua totalità. Lo sguardo della Mappa è divenuto satellitare in senso pratico, *celeste* in senso metaforico. La visione dei territori è globale, l'intervento giustiziere che giunge invisibile dall'alto come biblica punizione divina è monopolio di chi possiede la nuova tecnologia *onnisciente*, a tal punto che chi ne rivela gli aspetti indiscriminatamente antiumani viene accanitamente perseguito¹⁴. Nel presente costante della Mappa/rete si riflette il punto di vista del *committente*. Al suo interno noi consumatori di immagini-illustrazione siamo liberi di esprimerci come vogliamo, ma in una cornice sempre più definita dal committente stesso.

La visione del mondo torna oggi a rovesciarsi nella prospettiva di un punto di vista onnisciente ed onnipresente, di uno *sguardo* onnicomprensivo che si allontana dal territorio del vissuto (la *polis*) e che diviene invisibile, irraggiungibile, imperscrutabile. Il potere oggi non è identificabile in nessun

¹² *Del rigore della scienza* è parte di una raccolta di racconti di J. L. Borges pubblicata in *Storia universale dell'infamia*, 1935 (prima edizione italiana Il Saggiatore, 1961 traduzione di Mario Pasi). Vi si racconta di un Impero immaginario i cui Cartografi realizzano una Mappa in scala 1:1 dell'Impero stesso. In *Simulacri e Simulazioni (Simulacres et simulation*, Éditions Galilée, 1981), Jean Baudrillard se ne servì argomentando la sua teoria intorno alla *precessione del simulacro* sulla realtà, in cui afferma che l'esperienza del mondo nella società dei consumi è totalmente condizionata, se non sostituita, dalla simulazione della realtà. In questa simulazione i simulacri che la società produce si sovrappongono ad ogni significato fino a sostituirlo, svuotando di senso la nostra esistenza. La *Mappa dell'Impero* è una metafora efficace della vuotezza di senso del simulacro rispetto alla realtà stessa.

¹³ *tutto vede e tutto sa*. La tecnologia satellitare permette di mappare il globo in tutta la sua superficie, e di osservare i territori in modo particolareggiato. Sempre la tecnologia ci permette di raggiungere in tempo reale ogni individuo tramite il suo dispositivo telefonico, praticamente ovunque si trovi. Queste due dimensioni di riproducibilità dell'esistente (una macrocosmica e l'altra microcosmica) sono componenti della stessa *mappa* digitale che potenzialmente riproduce in scala 1:1 l'accadere costante del presente; non solo geograficamente in termini di spazio, ma anche nel tempo. La mappatura in scala 1:1 restituisce un presente riprodotto in tempo reale che si sovrappone al presente in corso divenendo il presente globalmente percepito come tale.

¹⁴ *viene accanitamente perseguito*. Mi riferisco a Chelsea Elizabeth Manning, nata Bradley Edward Manning processata e incarcerata per aver consegnato documenti secretati riguardanti crimini di guerra commessi dall'esercito USA in Iraq nel 2007 a Julian Assange, perseguito a sua volta per averli pubblicati nel 2010 tramite WikiLeaks. I crimini di guerra denunciati da Manning e Assange erano stati perpetrati usando la visione a distanza e dall'alto, in una condizione di invisibilità e onnipotenza in relazione alla vulnerabilità delle vittime civili, bersaglio dei colpi mortali.

luogo fisico ed assume le caratteristiche metafisiche una volta proprie del divino. Il *corpo dissenziente* torna a doversi esprimere in **luoghi preposti al dissentire**, e cioè, con estrema libertà ma senza possibilità di causare cambiamenti nella società.

La *rivoluzione* dell'arte, che agì dalla nascita dell'era moderna fino ad oggi come anticorpo della *cultura dominante*, era giunta a rovesciare il punto di vista sul mondo e sulla sua rappresentabilità dalla prospettiva divina, ecclesiastica, monarchica, in favore di una prospettiva *popolare*, demofila; amica del *demos*. Oggi torna ad essere preda di *canoni etici* costringenti, e sottolinea: il problema non riguarda l'etica in sé, ma il canone che impone un'etica tendenzialmente unica.

Violenza del Potere e Avanguardie

Il discorso della Mappa/rete si accompagna ad una fase di estrema evoluzione del sistema in cui viviamo e che ora si è imposto a livello globale: il capitalismo. Questo sistema economico-finanziario su cui l'occidente ormai da tempo si basa, passa ciclicamente attraverso fasi involutive ed evolutive che ne caratterizzano il progresso¹⁵. La sua involuzione porta a crisi politiche, economiche, sociali e, in ultima istanza, a guerre. Il suo evolvere ed espandersi porta benessere a chi vive all'interno del sistema stesso. Chi ne vive ai margini, generalmente, eredita a caro prezzo i salti evolutivi di tale progresso, a cui teoricamente si accompagnano *benessere* e democrazia¹⁶.

L'arte è stata per tutto il Novecento il riflesso della reazione di individui e società a tali meccanismi espansivi ed implosivi, sia nei momenti in cui la violenza di questo progredire si traduceva in eventi traumatici e distruttivi, sia nei momenti in cui essa si traduceva in benessere e sviluppo. Ma pur sempre di violento progredire si trattava, e le così dette **rivoluzioni formali** artistiche del Novecento nacquero e rinacquero in realtà come **ribellioni sostanziali** alla violenza del progresso del sistema.

In una lettura trasversale del Novecento è ben leggibile la reazione di avanguardie e neoavanguardie: tra le due guerre, essa si rivolse contro la macchina che produceva morte e distruzione mentre, dopo la Seconda guerra mondiale, essa si rivolse contro l'industria della felicità a tutti i costi della cultura consumista. Dada e surrealismo si contrapposero da *corpo dissenziente* al sistema *azzerando* il linguaggio in tutti i suoi aspetti, perché durante e dopo la Prima guerra mondiale la realtà divenne talmente indescrivibile che non c'era più una *lingua* in grado di reggerne

¹⁵ Il capitalismo scaturì in Europa dal lento e progressivo esaurirsi del sistema feudale imponendosi gradualmente quale nuovo sistema economico e sociale. Esso si basa sull'iniziativa privata, sullo scambio di beni, servizi e attività finanziarie nel quadro di un mercato condiviso e regolamentato. Nelle sue forme moderate il capitalismo ha concorso nel contemporaneo allo sviluppo virtuoso del progresso economico, tecnologico, e sociale laddove connesso a sistemi democratici e, almeno di principio, socialmente equi. Nella fase storica attuale, ove il potere politico di rappresentanza democratica è generalmente supino alle leggi di mercato, finanziariamente instabile e incapace di garantire equità sociale, il sistema economico e finanziario capitalista si esprime nella sua forma più aggressiva giungendo a cannibalizzare le società e le democrazie che lo adottano. Seguendo dottrine di estremo sfruttamento del bene pubblico il capitalismo neoliberista non trova oggi freni o regolamentazioni atte ad arginare i suoi aspetti indiscriminatamente speculativi, ed è tendenzialmente oggetto e causa di crisi economiche continue.

¹⁶ *benessere e democrazia*. Da Napoleone in poi le guerre di espansione e le campagne di colonizzazione sono state giustificate come atti di diffusione di *civiltà* e dei valori di giustizia e libertà, inizialmente *europei*, e poi generalmente *occidentali*. Nel quadro del nostro presente storico, là dove non si attua una guerra, si vedono gruppi di entità finanziarie, o sistemi economici forti imporre una politica di indebitamento estremo ed austerità ad entità economico-politiche meno stabili, nella promessa di una ipotetica stabilità e di un maggior benessere.

l'assurda anti-umanità. Dopo l'ulteriore massacro della Seconda guerra mondiale, le neoavanguardie raccolsero il testimone cercando nuove forme di espressione in antitesi all'omologazione¹⁷ culturale prodotta dalla società dei consumi. Si attivarono nuovi meccanismi semantici per rendere il linguaggio dell'arte contemporanea in grado di rielaborare ed esprimere la complessità del presente e dell'eredità storica, di fronte al violento imporsi, attraverso la globalizzazione, di un sistema sociale, politico, economico e culturale unico.

Skulls and beauty

In Europa, fino alla fine degli anni '70, vigeva lo scontro ideologico; e la tendenza, in arte ma non solo, era di elaborare una visione del mondo in **antitesi** all'egemonia culturale del consumismo e alle sue forme di espansione e di condizionamento distruttivo delle realtà culturali tradizionali¹⁸. Negli Stati Uniti, al contrario, la tendenza era di elaborare il **nuovo habitat** sociale e culturale prodotto da una società estremamente avanzata tecnologicamente, distante dalla natura e dai miti ad essa relativi e già immersa in meccanismi di produzione e consumo enormemente evoluti. Nel mondo nord-occidentale del secondo dopoguerra il dialogo natura-cultura o natura-tecnologia veniva radicalmente sostituito dal rapporto individuo-società nel quadro della dimensione metropolitana, che divenne il centro di un universo a sé stante. In quell'universo la reazione dell'anticorpo/arte si cristallizza nel corto-circuito cultura-cultura.

Nei teschi di Warhol¹⁹ si riassume il bagaglio culturale estetico, filosofico e antropologico nato da quel corto-circuito e dall'imporsi travolgente della cultura consumista, ma si rivela anche la consapevolezza che, al di là del teatro dell'apparenza, c'è sempre una *fine*. Questa consapevolezza gioca da sempre un ruolo centrale nella *fuga nella bellezza e nell'illusione* delle civiltà occidentali, o anche, ancor più banalmente, nella scelta dell'*armonica staticità* di una *prospettiva unica* fornita dal punto di vista di una élite, che governa ed impone a livello di massa cosa sia giusto, utile, bello. Warhol usa l'universo semantico del *committente*, esattamente come gli artisti dell'epoca della Controriforma.

Nell'universo estetico creato da Warhol la bellezza seduttiva della società dei consumi acquista la sua vera profondità. Le icone del mondo dello spettacolo²⁰ vengono ritratte come specchio della società dei consumi alla stregua dei *teschi*, della *sedia elettrica* e degli *incidenti automobilistici* tratti

¹⁷ *omologazione*: «...3. fig. Uniformazione, riduzione a un determinato modello, con appiattimento delle differenze e delle peculiarità prima esistenti: l'o. del linguaggio; il crescente processo di o. dei varî gruppi sociali (nei comportamenti, nei modi di vita, nei consumi, ecc.)». Treccani, Vocabolario online. Disponibile su: <<https://www.treccani.it/vocabolario/omologazione/>> [Data di accesso: 02/05/2020].

¹⁸ Basti pensare a Joseph Beuys, alla sua attenzione alla natura e all'uso politico che faceva dell'arte nel sociale attraverso la performance, o anche all'analisi che Pier Paolo Pasolini compie del passaggio dall'identità locale tradizionale al mondo del consumismo e del capitalismo industriale, che si compie traumaticamente attraverso una travolgente omologazione culturale ed economica.

¹⁹ I *Teschi (Skulls)* di Warhol sono diverse serigrafie prodotte tra il 1976 ed il 1977 aventi come soggetto un teschio. Quella a cui io faccio riferimento è *Skull* del 1976, ed è conservata al The Andy Warhol Museum, Pittsburgh.

²⁰ Ad esempio: *Liz*, 1965 (ritratto di Liz Taylor) o *No title*, 1967 (ritratto di Marilyn Monroe), anche questi realizzati con tecnica serigrafica.

dalle pagine della cronaca²¹; dietro l'aspetto da prodotto commerciale esteticamente accattivante che le accomuna, si nasconde la stessa identica forza, lo stesso messaggio ambiguo.

Creonte e Antigone. Fine delle avanguardie

Il committente e l'artista si sono misurati per tutto il Novecento in una danza tanto complice quanto ambigua, tanto antitetica quanto di dialogo²². In questa danza le **ribellioni sostanziali** prodotte dall'arte vengono costantemente tradotte in **rivoluzioni formali** da museificare, perché la loro forza poetica è anche, sempre, politica (non in senso puramente ideologico, ma perché afferiscono alla *polis*).

In Europa, nel 1988, un anno prima della caduta del Muro di Berlino, Gerhard Richter produce una serie di lavori relativi a dei fatti accaduti in Germania tra il 1976 ed il 1977: intorno al periodo in cui vennero realizzati alcuni dei *Teschi* di Warhol. Si tratta dei ritratti di Ulrike Meinhof e del resto del gruppo dei componenti della R.A.F. (*Rote Armee Fraktion*) Andreas Baader e Gudrun Ensslin, morti suicidi - secondo la versione dello Stato tedesco - nelle carceri ove erano imprigionati²³. Il solo dubbio che potesse trattarsi di omicidi di Stato diede forma al sentore che nel cuore d'Europa si stesse consumando un atto di affermazione violenta e indiscutibile del potere. I cittadini europei erano stati a lungo **ostaggi** di un confronto sanguinoso tra terrorismi e potere, e questi episodi sigillavano un'epoca definita in seguito *Anni di piombo*.

La profondità della reazione composta e attonita degli artisti tedeschi²⁴ rifletteva inconsapevolmente un archetipo tragico: il senso etico della tragedia di Sofocle, Antigone, la quale tornava a dire per bocca degli artisti: mia sorella, mio fratello, erano *traditori* della *polis*, ma hanno diritto ad essere

²¹ Altre famose serigrafie di Warhol: *Silver Car Crash (Double Disaster)*, 1963. *Five deaths*, 1963. *Early electric chair*, 1963. *Big electric chair*, 1967, in cui Warhol ritrae con la tecnica serigrafica -normalmente usata per scopi decorativi o divulgativi- fatti cruenti di cronaca (gli incidenti d'auto), ed anche quel mostruoso oggetto portatore di morte -che difficilmente può accostarsi ad un paese che si ritenga civile e democratico- che è la sedia elettrica.

²² Ancora una volta parliamo delle società in cui libertà d'espressione e potere si confrontavano in un clima di scontro ma anche di convivenza. Ancora una volta parliamo innanzitutto dell'Occidente.

²³ ...*carceri ove erano imprigionati*. I dipinti di Gerhard Richter ritraggono i terroristi morti nella prigione di Stammheim a Stoccarda: *Tote*, "Morta", 1988 (Ulrike Mainhof); *Erhängte*, "Impiccata", 1988 (Gudrun Elssin); *Erschossener*, "Uomo ucciso a colpi di pistola", (Andreas Baader), 1988. Questi ultimi due, ritratti dalla fotografia fatta nel luogo e nella posizione dell'ipotetico suicidio, mentre la prima è ritratta distesa e di profilo, dopo che il corpo è stato rimosso dalla posizione dell'ipotetico suicidio, ma sempre da una foto ufficiale del fatto. Sull'episodio è possibile trovare materiale informativo abbastanza esaustivo in rete semplicemente digitando i nomi delle persone.

²⁴ Parlo, ad esempio, di *Germania in autunno* (Deutschland im Herbst): un film realizzato nel 1978 da una cooperativa di autori tedeschi e affronta in un prologo e quindici episodi i temi relativi al clima di quegli anni e da diversi punti di vista, ma anche di *Anni di piombo* (Die bleierne Zeit), un film del 1981 diretto da Margarethe von Trotta che si ispirò alla storia di Gudrun Ensslin e del rapporto con la sorella durante la sua prigionia nel carcere di Stammheim prima di morire impiccata. Il ciclo di lavori di Richter citato prima fa parte di un momento di elaborazione che nessuna società in Europa è riuscita ancora a compiere, e che solo in arte, letteratura e nel cinema ha trovato una profondità di riflessione e interpretazione. Ne' gli Stati investiti internamente dal fenomeno del terrorismo, ne' la Giustizia di quegli Stati sono ancora riusciti a fare lo stesso.

*sepolt*²⁵. Gli artisti cercarono di elaborare queste morti dando sepoltura simbolica a quelle figure cariche di molti significati contrastanti. All'epoca eravamo noi europei ai margini del motore capitalista della *democrazia occidentale*. L'universo violento e contraddittorio nascosto dietro l'aspetto innocuo e accattivante di *Liz* e *Marilyn* stava invadendo silenziosamente l'Europa.

Creonte si preparava a seppellire viva Antigone e a lasciare *disseppelliti* i suoi fratelli e sorelle. Dagli anni '80 in poi l'arte tornava ad esprimersi in un linguaggio autoreferenziale e decorativo, secondo i canoni autocelebrativi e compiacenti l'élite economica e culturale, e quindi *rivoluzionario* in senso formale e non sostanziale.

Beauty and Skulls

All'apice di questa danza al limite tra scontro e complicità tra *arte* e *mondo dell'arte*, troviamo un altro lavoro: *For the Love of God* (2007) di D. Hirst²⁶.

Si tratta di un altro teschio, ricoperto di platino e tempestato di diamanti. Questo teschio sancisce la vittoria dell'atteggiamento di fuga nella bellezza e nell'illusione accennato da Warhol. L'arte ormai può veramente permettersi di tutto; basta che rimanga reclusa nel corto-circuito autocelebrativo artista-opera / galleria-mercato / fiera-museo, e che il messaggio veicolato dall'opera rimanga nella sfera delle estemporaneità avanguardistiche e provocatorie del circo / mercato dell'arte. Basta che Antigone rimanga seppellita viva là dove Creonte la vuole.

L'epoca delle ideologie e delle contrapposizioni da esse create è finita. La violenza del passaggio dalle culture locali alla cultura globalizzata è rimossa e dimenticata. Si perde la necessità di riflettere sulla morte. La si imbelletta e glorifica. Il mondo diventa più violento ed illuso che mai.

Homo ridens ("Banana"!)

Ed eccoci alla *fine*; ad un oggetto che spoglia definitivamente di ogni velo l'arte per come è stata concepita, percepita e venduta almeno nell'ultimo mezzo secolo, e che si pone all'apice di un percorso culturale e commerciale che attraversa tutto il '900: *The comedian*, di M. Cattelan²⁷.

²⁵ Il fratello di Antigone, Polinice, morto nel tentativo di riappropriarsi del governo della città, è considerato traditore di Tebe, e Creonte ordina che non gli venga data sepoltura, lasciandolo alla mercè degli animali. Antigone affronta la decisione di Creonte ma viene scoperta nell'atto di seppellire il fratello. Creonte allora la fa rinchiodare a vita in una grotta in cui Antigone si suiciderà. Il senso etico della Tragedia traccia un parallelo con i morti di Stammheim, verso i quali non si può semplicemente tacere, anche se *traditori della polis*.

²⁶ *For the Love of God* (2007) di D. Hirst, è ricavato da un teschio vero fuso in platino e tempestato di diamanti. Il contrasto tra il simbolo della morte e la sua decorazione ingigantisce il senso sia del *memento mori* dichiarato dal simbolo, sia dell'illusoria bellezza insita nella decorazione.

²⁷ *The comedian*, M. Cattelan, 2019. Miami. L'opera è composta di una banana fissata al muro con del nastro adesivo grigio ad alta resistenza.

Sfruttando meccanismi interpretativi dell'opera ormai alla portata di chiunque sul pianeta, Cattelan ha presentato in una delle fiere considerata il *Gotha* dell'arte contemporanea²⁸ una banana attaccata al muro con un pezzo di nastro adesivo, compiendo un gesto provocativo verso il mercato, e verso il pubblico. Infatti, appena esposto, l'oggetto ha causato attorno a sé un balletto misto di ammirazione, stupore e scandalo facendo scattare la trappola concettuale dell'opera in cui si sono lasciati coinvolgere subito i media ed il popolo dei social.

Come prevedibile, tutti sono immediatamente divenuti partecipi del gesto *provocativo*, attivando così la metà fino ad allora invisibile dell'opera: il teatrino delle reazioni convulse nella piazza virtuale del villaggio globale, che determina in tempo reale, davanti agli occhi di tutti, **il reale compimento dell'opera**.

Siamo ad un salto storico equiparabile a quello prodotto da l'*objet trouvé* di R.Mutt²⁹: non è più il luogo d'esposizione che fa dell'oggetto quotidiano un oggetto d'arte ma la vetrina dei social, che immediatamente ne fa un fenomeno storico, già pronto a cadere nell'oblio con l'insorgere del prossimo fenomeno da consumare, commentare e ri-postare. Nel flusso del presente costante social-mediatico, la vera deperibilità dell'oggetto di Cattelan non è organica, ma sociologica. Essa esaurisce come **fenomeno effimero in quanto mediatico, non in quanto corpo organico in naturale deperimento**. La deperibilità organica mette a nudo l'assurdità dell'importanza che le viene data come evento e del relativo valore economico che le viene attribuito. Il problema, a mio avviso, è che la reazione alla provocazione potrebbe anche non avere conseguenze; che l'encefalogramma dell'autonomia critica dello spettatore sia reso piatto dalla povertà semantica del bagaglio linguistico comune, e dal contesto social-mediatico, che impone nel fruire una accettazione supina del "bello" del gesto trasgressivo. Ciò comporta che venga preso seriamente come opera d'arte un gesto, io credo, di amorevole disprezzo verso il circo contemporaneo che afferisce all'arte. L'opera d'arte in *The Comedian* è tutto tranne l'opera stessa. Sono le conseguenze finanziarie e social-mediatiche provocate dal gesto, dall'affermazione "*Banana!*", che fanno l'opera. Essa è il risultato che consegue al gesto provocativo, non è il gesto in sé. L'opera scompare. Evviva l'opera! Anche l'arte commerciata dell'oggetto, dell'installazione, della museificazione dell'attimo, è giunta là dove la performance art già si trova da sempre: all'eliminazione materiale dell'*opera* per far spazio ad un nuovo modo di fare, vedere, vivere l'opera. Peccato che, come nel mito, di Eco si senta solo il risuonare del verbo di Narciso; che nell'opera, cioè, risuoni solo l'istintivo riflettersi narcisista del fruitore-partecipe del like/non-like, dello scandalo compiaciuto, della falsa trasgressione, eccetera.

Banana! La parabola del Novecento qui si chiude, nel gesto tragicomico di un *Comedian*.

²⁸ Si tratta di *Art Basel Miami*. È una fiera d'arte che offre una piattaforma espositiva a gallerie di tutto il mondo per vendere i lavori degli artisti. Essa si volge anche a Basilea, Hong Kong e nel futuro anche a Parigi.

²⁹ L'*objet trouvé* (o *ready made*) di R.Mutt è il famoso orinatoio dal titolo "Fontana" di Marcel Duchamp. Ritratto fotograficamente nel 1917, in occasione di una mostra della Society of Independent Artists in cui non venne esposto, causò da subito energetiche e contrastanti reazioni. L'originale andò perduto, ma l'eco fu tale che ne vennero realizzate diverse repliche a scopo espositivo in gallerie d'arte e musei dagli anni '50 in poi. (L'oggetto sembra gli fosse stato inviato dalla baronessa Elsa Von Freytag-Loringhoven come lo stesso Duchamp scrisse in una lettera alla sorella. Nella biografia scritta da Irene Gammel [*Baroness Elsa: Gender, Dada, and Everyday Modernity—A Cultural Biography*]. Cambridge: MIT Press, 2002] si riporta il testo: «*One of my female friends who had adopted the masculine pseudonym Richard Mutt sent me a porcelain urinal as a sculpture*»).

Il committente interiorizzato: un epilogo

In un mondo che vive di immagini, popolato ovunque da immagini, spesso sostituito nella sua fisicità da immagini, noi artisti, in quanto eredi del complesso mondo della rappresentazione, dei linguaggi nati e veicolati nel rappresentare, dobbiamo chiederci quale sia il nostro rapporto con questo nuovo mondo e quale sia la nostra posizione di fronte ad esso.

A livello planetario siamo tutti inconsciamente eredi di una *cultura della visione* che, ad oggi, ha prevalso ovunque: quella occidentale. Questa *cultura della visione* è viziata da un atavico **filtro prospettico**: il punto di vista del *committente*. Tutto il bagaglio di immagini che accompagna e racconta le epoche, l'insorgere e capitolare di imperi e rivoluzioni, di usi e costumi, di credenze e miti, è raccontato dal punto di vista di un committente. Il committente ha sempre voluto commuoversi del proprio commuoversi, del proprio indignarsi, del proprio desiderio di bellezza. Oggi, sembra che un reale *committente* fisico, visibile, palpabile, riconoscibile non ci sia più. Ma ciò non vuol dire che non ci sia per nulla. Forse, come consumatori/produttori di immagini, lo abbiamo addirittura **interiorizzato**. Cosa intendo dire, e in che modo ciò può avvenire?

Precedentemente nel testo parlavo di ritorno, nell'uso dell'immagine, alla piatta ieraticità delle icone bizantine³⁰. La *piattezza* nelle icone era dovuta alla mancanza di prospettiva, per come noi occidentali la concepiamo oggi, mentre la loro profondità era sacrale, filosofica e di fede. In esse la mancanza prospettica nella forma faceva spazio ad una profondità dei contenuti. La *piattezza* delle immagini di oggi, invece, è insita nello spazio/forma che le contiene: lo spazio-tempo della rete. La rete, contenitore-veicolo di tutte le immagini e di tutto lo scibile umano, appiattisce ogni profondità in una prospettiva unica come la *mappa dell'impero* di Borges/Baudrillard (*vedi note 12 e 13*). Siamo tutti frammenti partecipi di un quadro più ampio; parte di uno sguardo unico e omologante a livello globale. Questo, a mio avviso, è il *committente* odierno.

C'è un quadro rinascimentale che esprime bene ciò che voglio dire; è chiamato *La città ideale*³¹. Rappresenta una città dalle architetture armonicamente proporzionate in senso classicistico. Non v'è traccia di natura, non v'è traccia nemmeno di un essere umano. La città è bella, luminosa, pacifica. L'illusione prospettica è perfetta, ma la sua profondità rimane una mera illusione. La prospettiva centrale distribuisce tutto secondo una percezione simmetrica: l'equilibrio nell'immagine è assolutamente statico e **senza contraddizione**; illustra un tipo di armonia che piace ad ogni tipo di potere. La prospettiva, come tecnica di illusione visiva, implica sempre uno o più punti di vista. La differenza tra il quadro appena descritto e la rete è certamente che nella rete convivono molteplici punti di vista diversi tra loro; ma la rete stessa, come contenitore, obbedisce sempre di più ad un punto di vista unico e manipolatore. Nella rete crediamo di esprimere prospettive molteplici, che però

³⁰ dal paragrafo *Eikon*, p 5 di questo testo: «Nel corto-circuito tra *realtà della rappresentazione* e *rappresentazione della realtà* si produce un'estrema canonizzazione del comunicare in forme riduttive, semplicistiche e seduttive, appiattendo la profondità e la complessità della realtà stessa. Paradossalmente, il risultato è una sorta di parodia al contrario della fissità a-prospettica del canone bizantino, che viene rovesciato in favore della forma e a discapito della profondità del messaggio, in virtù di un linguaggio sempre più massificato nella forma e sempre più massificante nei contenuti».

³¹ *La Città ideale*, tempera su tavola, 1470/1490, Galleria Nazionale delle Marche a Urbino.

partecipano tutte ad un *punto di fuga* unico³². La vera illusione, il vero inganno percettivo (la falsa profondità prospettica) è di essere liberi e di potersi esprimere liberamente in uno spazio di ideale convivenza.

Noi occidentali, dopo aver inventato l'*illusione della rappresentazione realistica* della realtà, abbiamo cominciato a vivere nella *rappresentazione di una realtà illusoria*³³. In questo panorama illusorio lo spazio della libera espressione è relegato nel **recinto utopico** della rete; al di fuori di essa ogni contraddizione viene risolta nella violenza e nella sopraffazione. La repressione di *Occupy Wall Street* negli Stati Uniti, delle manifestazioni *no-global* di Genova, degli *indignados* di Madrid, degli *αγανακτισμένοι* (aganaktismeni) di Atene nel quadro delle proteste contro gli effetti della crisi economica³⁴ dovrebbero ricordarci la violenza di questa fase del **processo evolutivo del sistema** in cui viviamo, che si traduce però in una **fase involutiva delle democrazie e delle società**.

La repressione violenta ha fatto sì che le società e le democrazie attuali si adeguassero ad una sorta di **recinto utopico**, ad un contenitore ideale dove tutto è permesso: la realtà estesa nella dimensione virtuale della rete. Anche l'arte trova spazio in tale recinto utopico in cui tutto le è permesso, a patto che essa non valichi il confine del mondo dello spettacolo per incidere nel mondo fisico della società e delle sue istituzioni, ed intaccarlo nella sua **autistica armonia**.

In questo contesto, anche la terminologia del fenomeno *performance art*, che è volutamente in continua ricerca di una non-definizione di sé, viene sempre di più assorbita nel panorama generico delle *performing arts*: le arti dello spettacolo. Nei recenti anni della *crisi* la performance art ha trovato un riscontro senza precedenti. Mentre il mondo del mercato, delle gallerie, delle istituzioni pubbliche entrava in crisi, questo modo alternativo ed indipendente da ogni forma di mercato si sviluppava. Oggi le istituzioni culturali ed educative cercano di *edulcorare* il fenomeno *performance art*, figlio della crisi, celebrandolo, addomesticandolo, e introducendolo nella sfera del divertimento e delle attività ricreative e del tempo libero, per poterlo in fine assorbire e *digerire*. Si apre una nuova fase in cui ogni artista avrà l'opportunità di adeguarsi all'universo semantico del *committente*³⁵ poiché, che lo crediamo o meno, l'epoca di *grande libertà* che noi occidentali viviamo in questo momento è in realtà il preludio ad una nuova Controriforma, in cui le prossime **rivoluzioni formali** saranno in realtà il frutto del soffocamento delle **ribellioni sostanziali** avvenute contro il recinto utopico in cui il sistema in cui viviamo relega l'arte, e che sono state il vero spazio di sviluppo di *eidos* alternativi che passavano sotto il nome di *performance art*.

³² *punto di fuga unico*. Intendo appunto dire che la rete, pur offrendo uno spazio di libera espressione, in realtà contiene una parte invisibile di sé dedicata al controllo, al condizionamento, all'orientamento del flusso e della raccolta di informazioni. Ciò trasforma lo spazio apparentemente caotico e anarchico della comunicazione globale in uno spazio in realtà controllato, molto simile allo spazio dal punto di fuga unico della *Città ideale* rappresentata nel quadro citato.

³³ Intendo dire che nella *maniera* occidentale ci si è progressivamente concentrati sulla fedeltà di riproduzione realistica della realtà, e che il rapporto tradizionale con la percezione dell'immagine era fisicamente distaccato, contemplativo ed evocativo. Ora, invece, viviamo immersi nella illusoria iperrealità delle immagini, in cui realtà e *fiction* si mescolano e sovrappongono indistinte.

³⁴ La repressione violenta delle proteste contro il WTO (World Trade Organization), nel 1999 a Seattle, delle manifestazioni *no-global* di Genova in occasione del G8 (luglio 2001), di "Occupy Wall Street" (New York 2011), degli *indignados* di Madrid (2011-2012), degli *aganaktismeni* di Atene (2010-2011), fa parte di un atteggiamento autoritario e antidemocratico che criminalizza ogni forma di dissenso.

³⁵ L'*universo semantico del committente* indica quel sistema di segni che in ogni epoca caratterizza le forme d'espressione artistica generalmente accettate, o predilette da una élite che sia in grado di imporne la diffusione ed il consumo.

In quanto artisti dobbiamo essere coscienti di cosa sia un'*immagine* per non esprimerci in *illustrazioni*; di cosa sia il *tempo*, per uscire dalla contrazione temporale del *presente costante* della *mappa* globalizzata della rete; di cosa sia *spazio*, oltre al recinto utopico della *realtà aumentata*; di cosa significhi *forma*, per non produrre *simulacri* esteticamente/politicamente *corretti* – postulati di verità svuotati di senso. Approdare al *corpo* e *performare* significa, in fondo, rinnovare la forza vitale dell'*immagine*, e dissentire dalla forza *persuasiva* dell'*immagine/illustrazione* così come concepita e usata dal *Committente*.



Francesco Kiàis © 2020