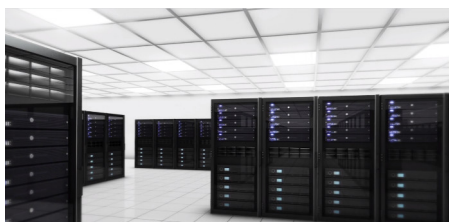


## 2020: oblio orizzontale

L'opera d'arte contemporanea alla prova della pandemia

*Domenico Scudero*

La reazione del sistema dell'arte nei confronti di questo maledetto 2020 è stata ambigua. Sono molti i protagonisti del paesaggio contemporaneo ad essersi voluti obbligare al silenzio piuttosto che arrendersi alla necessità di dover condividere le stesse voci amplificate da un unico dispaccio di news che ha in prima riga nome e cognome di un virus maligno. Se consideriamo questo atteggiamento come la necessaria distanza dell'arte dall'essere banale possiamo anche definire l'oblio di un intero anno solare come la matrice essenziale della cultura figurativa targata 2020. In realtà ci si sarebbe potuti aspettare un rinnovato impegno strutturale nei confronti delle tendenze più tecnologiche, una superfetazione di opere digitali o presunte tali, ma di fatto salvo sporadiche eccezioni non c'è stato. La qualità delle produzioni digitali non è variata di molto sebbene la spinta alla iperdigitalizzazione sia stata condivisa da tutti. Tuttavia, come spesso succede, l'emergenza e la necessità del ricorso alla funzione tecnica spinge maggiormente alla sua identificazione strumentale piuttosto che alla sua deificazione culturale. Sebbene il processo deificatorio nei confronti della cultura digitale sia stato molto evidente nelle prime fasi della telematica industriale e nel successivo passaggio al sistema di condivisione web, l'attuale contingenza, proprio perché costituisce una necessità, ha sminuito l'importanza della tecnica digitale in quanto valore proprio affinandone l'impiego strumentale. Naturalmente la "tecnica" che è pur sempre la base esistenziale dell'operazione artistica non ha per questo perduto il suo valore, tuttavia la fase di trasferimento al digitale di tutte le attività umane possibili ha trasformato la reiterazione divinatoria della cultura digitale in un valido e irritante strumento di lavoro e di sopravvivenza a cui difficilmente poteva essere attribuito anche un valore ulteriore nel campo artistico. L'attuale contingenza potrebbe anche essere interpretata attraverso il previsto contrasto prodotto fra evoluzione tecnica e mondo naturale, o in altre parole nella contrapposizione di natura e cultura. Già solo scorrendo le pagine della "cultura" quotidiana ci si accorgerà che il movimento a pendolo che ha da sempre legato il sapere umano al corrispettivo lato oscuro di "natura" sia stato prepotentemente inclinato a favore del predominio culturale. Le cronache registrano che la percezione di uno stato di alter-natura di cui siamo stati protagonisti anche consenzienti o spesso oppositori nelle politiche naturaliste, si è di fatto radicata. La recente riproposizione di una letteratura che indica nell'equilibrio fra azione di cultura e visione di natura, come indica anche il testo di Philippe Descola, ha come epicentro teorico l'ipotesi di scavalcare la presunzione di dover considerare il mondo attraverso il dualismo di natura e cultura (1).



*João Enxuto and Erica Love, ISCA, 2016, HD video, 16 minutes, screenshot da video. Courtesy João Enxuto and Erica Love*

Di fatto il tornado pandemico ha devastato le residue convinzioni, persino sulla definizione stessa di contemporaneità, come se questo tempo con le sue ovvie inclinazioni all'ipotesi di una realtà globalizzata avesse anche riabilitato il surrettizio tormento dell'unicum esistenziale. Vivere nel 2020 è stato esistere senza esistente, come profetizzava Levinas, capovolgendo l'ipotesi di Heidegger sull'esercizio dell'essere solo in relazione all'altro da sé in forma di tempo (2). Un esistere isolato dall'esistente che concentra sulla natura dell'essere la responsabilità di un complicato esercizio di sopravvivenza psichica alla calamità. La risposta è stata obbligata. Dalla

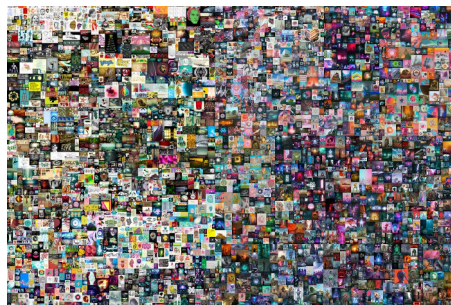
città al rifugio isolato, dal potere centrale ai sistemi marginali, di fatto la sensazione di aver vissuto un intero anno all'interno dell' "occhio del ciclone" ha impressionato con la sua forza l'arte contemporanea ma non ha prodotto innovazioni esemplari piuttosto solo l'apoteosi della "desistenza" nel senso datogli da Derrida. Nel suo *Psyché* definisce *désistance* ciò che avviene nel lasciarsi andare ad un tempo della pausa, motivata o anche costitutiva. Nella desistenza, che è una mancanza di esistenza, la mimesis imprime il suo lascito, ma è spesso un imprinting che non riusciamo a cogliere, così come nell'incantamento dell'oblio dimentichiamo la forma della visione (3). Ne consegue una duplicità di senso fra ipotesi dell'esserci e mimesis, fra esistente e calco di questo nel sé di chi lo pensa, il dramma di una stasi, la parentesi. Sul versante dell'interpretazione questo 2020 è stato un anno dell'interdetto, l'assenza di una verità analitica e prospettica, un anno dello sgomento gonfio di panico, o anche la rinnovata meraviglia fantasmatica che ha fatto intravedere scenari di futuri disastri o di rinascite impetuose. Parlando in termini di critica archetipica potremmo dire che questo sia stato un anno in cui il mondo ha rivisto la divinazione nella natura, nella sua mostruosità in quanto reagente di forze non coercibili alla sua volontà, ma anche autocompiacimento di attribuirsi l'origine stessa. Se il disastro ambientale è opera dell'umanità anche l'effetto nefasto in forma di pandemia è opera della cultura antropica, una cultura distorta, sprezzante della propria natura e ottenebrata dall'angoscia di sopraffarla. Di conseguenza anche il male che produce si potrebbe considerare una forma di autocompiacimento, distorto un'auto conclamazione di potenza, di un genere luttuoso. Di qui il silenzio di un cordoglio culturale, l'azzeramento del teatro, il luogo della poiesis, la morte del mito che come dice Byung-Chul Han ha prodotto quell'imminente società in cui il rito nello sciame digitale dell'apparenza prende il posto della religione (4). Ma anche la rovina dei piani di sviluppo architettonico dell'ipermodernità, il bisogno di ripensarne l'uso costruttivo in tempi brevi, lì dove l'architettura è il residuo simbolico del "templum", luogo in cui l'ascesi al mondo ulteriore del mito è possibile attraverso le parole guida della poiesis, la teatralità di un poetare che trasmette il mito e la sopravvivenza del mondo ulteriore.



Lincoln 3d scans Gallery, *The collections, Lincoln & Oliver Laric, 2012, screenshot home page, particolare, 2020.*  
 Courtesy Oliver Laric and The Collection Lincoln

Nell'oblio pandemico è anche la perdita di centralità di un determinato livello categorico di razionalismo, quello che presuppone una forma algebricamente perfetta, e che risalendo nelle profondità della storia è stata l'idea generatrice di una geometria astronomica, fonte di calcolo. La radicalità geometrica divenuta simbolo divino costituito in triangolo e poi nel classicismo del cerchio e ancora nella più antica piramide estesa verso la divina dimora dei morti e del loro sopravvivere ultraterreno. L'oblio 2020 ha riavvolto le estasi del contemporaneo ultraortodosso nel manierismo multireligioso e lo ha risospinto in primo luogo nell'originaria sublimità romantica e per necessità oltre il confine disegnato dall'Illuminismo neogeometrico del "modo" moderno del fare. L'oblio del 2020 ha ricollocato l'umanità nella grotta di Lascaux e ha riformulato l'essenziale idea di un mondo impossibile da dominare nei suoi capricci autosufficienti (5). Alle figure maestose della natura indomita dei bisonti di Lascaux l'ipermoderno pandemico ha sostituito il vuoto, l'assenza di una forma, poiché la scaltrezza culturale formata dalla presunzione di poter determinare il tutto non può costituirsi in forma, così come non forma visibile è il virus che ha rinchiuso e mascherato l'umano. Lo strumento digitale rientra in gioco come contrasto all'oblio, il microscopio che isola la forma virale e la sottrae all'invisibilità e al mistero che ancora oggi circonda la sua figura e la sua origine. Il microscopio digitale è la tecnica che si antepone alla sparizione del senso del sé in questa condizione d'oblio e la sua stessa tecnologia tradotta in flusso video ci fa ricomparire in una socialità virtuale e frustrante da cui spiare a piccoli flash vite di un altrove che solo a tratti ricomponiamo come frammenti della nostra stessa umanità al momento disgiunta. Così anche l'opera rimane vincolata a questo oblio della ragione, assume le nuove sembianze di un possibile oggetto mercimoniale ma spesso impossibile da raggiungere, o soltanto da vedere nella sua realtà di cosa tangibile. I luoghi della sua transizione si fanno isole che raggiungiamo attraverso microtelecamere remote, così come prima guardavamo curiosando il cielo

di Tokyo o le piogge nelle remote città della Siberia. Opere che sembravano appartenere alla visione distopica di un iperrealismo digitale come *ISCA* (2016) di João Enxuto e Erica Love, immagine di un museo completamente isolato dal resto del mondo e funzionale solo attraverso una serie di macchine digitali al cui interno far girare enormi magazzini di memoria, sono apparse improvvisamente non soltanto frutto di un realismo comunicativo, ma anche, in qualche modo, addirittura obsolete rispetto alla vastità del silenzio sociale vissuto nei mesi più difficili (6). Le immagini delle grandi metropoli, "ripulite" dalla caotica confusione umana e dal suo traffico spesso inspiegabile, sperimentano una verità del vuoto non soltanto apparente ma condizionante l'identità stessa dell'umano ricondizionato all'interno della grotta privata in cui il fuoco è sostituito dalle invisibili griglie delle reti wi-fi che permettono la sopravvivenza. In tutto ciò la ricaduta nell'immaginario ha svelato anche una determinata lentezza dell'opera nel suo farsi, conclamata da quanti più consapevoli, ne avevano denunciato precedentemente la realtà. Ma anche costoro, numerosi fra le tecniche di pittura, video, installazioni e pratiche diverse, hanno tutti dovuto uniformarsi al grande incubo della stasi dell'estasi, dell'impossibile realizzazione visiva dell'opera tramite impatto visivo se non traslato dalla deriva elettronica. In questo flusso di immagini non può distinguersi differenza fra una pittura e una video scultura, ridotte come sono alla semplice dimensionalità dello schermo e alla illusoria tridimensionalità digitale che elimina la visione di punti di vista differenti. La costrizione ad un reportage totalitario ha d'altra parte sospinto anche questo oblio verso la certificazione dell'oggetto privilegiato nello sguardo attraverso la sincronia di un elemento che fa da garanzia, il blockchain, derivato dalla criptovaluta minata dai super calcolatori e poi adesso impiegato per restituire quell'aura che la riproduzione ha "modernamente" sottratto all'opera.



*Beeple (Mike Winkelmann), Everydays: the First 5000 Days, NFT jpeg file, 21,069 × 21,069 pixel, 2007-2021.  
Courtesy Beeple (Mike Winkelmann)*

L'oblio liquido del 2020 ha motivato la nascita di forme d'arte ibridate, sminuite, smezzate, dimenticate negli anfratti dei micro sistemi e forse anch'esse in attesa, nell'oblio, di venire un giorno riqualificate dal pensiero di un nuovo Dorflès ancora di là da venire. In questo flusso fra esistenza e immagine elettronica la combinazione fra due elementi, quello del calcolo formulato e sorvegliato dalla stessa rete che lo ha creato, e quello di un file digitale frutto della libertà creativa sono diventati un esemplare unico seppure virtualmente riproducibile. Di suo la nozione di blockchain ha un uso di pochi anni in ambiente monetario. Dal lancio di Bitcoin come moneta, e dalle sue offerte in pacchetti di decine di criptovalute per pochi dollari, si è passati nel giro di questo breve lasso di tempo alle valutazioni di migliaia di dollari per ogni singolo bitcoin; questo stesso sistema di calcolo univoco, il blockchain, è adesso applicato alle opere d'arte digitali, immagini, video, musiche, e permette non soltanto l'evidenza di un valore di scambio, ma anche un pensiero più teorico, la possibilità di restituire all'opera una parvenza di aura. Se l'aura del moderno nell'opera d'arte sparisce con la sua riproducibilità, secondo la lettura - a volte sbrigativamente ed erroneamente compresa - di Benjamin, nell'ipermodernità liquida rientra in gioco sotto forma di certificazione che è anche strumento ineludibile di valutazione. Il NFT (Non-Fungible Tokens) usa il sistema blockchain della criptovaluta per certificare l'unicità dell'opera ma lo fa indipendentemente dall'idea di riproducibilità tecnica. Il successo del NFT si deve anche al clamore suscitato dal percorso artistico di Mike Winkelmann, nome d'arte Beeple, il quale sino a pochi mesi fa riusciva a vendere una sua opera al massimo per un centinaio di dollari ma applicando il blockchain è riuscito a vendere un suo lavoro in una casa d'aste per 69 milioni di dollari (7). Ci sono alcune considerazioni che possono essere fatte. La prima è che colui che ha pagato una cifra tale è anche il proprietario di Metapurse, un fondo costruito sull'infrastruttura blockchain e può essere stato spinto da interessi puramente speculativi di auto promozione in stile Jeff Bezos. La seconda è che la fluidità del valore deve la sua qualità al peso del certificato e

determina la vacuità dell'oggetto d'arte poiché del tutto sostituibile, o per dirla con Baudrillard, e in questo caso in piena concretezza, quell'oggetto è davvero il simulacro di una deificazione e questa deificazione residua risulta infine collocabile nell'essenza stessa del valore monetario. Per comprendere esattamente quanto possa essere estranea la consistenza reale dell'opera al suo valore basterà ricordare che l'oggetto digitale per sua stessa natura è duplicabile all'infinito. Non soltanto per l'artista che ne è autore. Winkelmann ad esempio pochi giorni dopo l'asta che ha rivoluzionato l'idea di arte digitale ha venduto un frammento del suo collage per una cifra di parecchi milioni di dollari donati poi ad un ente benefico. Rimane il fatto che il blockchain garantisce il valore della "cosa" ma non determina alcun copyright. Ciascun essere vivente potrebbe teoricamente possedere un'opera esattamente identica a quella valutata 69 milioni di dollari, sarebbe una copia perfetta e priva, o quasi, di un qualsiasi valore economico. Un'ulteriore domanda viene posta da coloro che chiedono allora quale sia effettivamente lo scopo di un'attribuzione di valore ad un oggetto che continua ad essere duplicabile e persino sostituibile. Si dirà che esiste il residuo di una volontà di affermazione autoriale attraverso l'apparenza simbolica dell'opera. Sebbene la stessa sia riproducibile, solo una specifica immagine fra le infinite riproduzioni possibili potrà avere quel corredo di criptovaluta. Tuttavia più specificamente l'aura dell'opera non è nella sua identità d'immagine ma nella sua realtà di blockchain, la quale può istituirsi come parametro unico ma non esclusivo di quell'immagine. L'esclusività aurale è quindi interamente riversa all'interno del valore rappresentato dall'unicità del blocco di calcolo digitale.

La questione dell'uso del NFT è comunque un rischio perché legato all'obsolescenza dei contenuti digitali di cui anche il blockchain su cui è costruito risente. D'altra parte poiché il NFT non è vincolabile all'immagine e alla sua riproduzione persino lo stesso autore potrebbe creare un altro NFT e vendere una copia dell'opera già venduta legandola ad una blockchain differente (8).

Tutto ciò è naturalmente esasperato da un orizzonte culturale che segna decisamente l'oblio come tema centrale. La sconvolgente pervicacia del digitale nelle nostre vite ha di sicuro schiacciato in un ibernatore temporale una miriade di esperienze artistiche, biennali e grandi esposizioni comprese. Fruire di queste immagini e dei video documenti che ritraggono esposizioni reali trasformate in piccoli brandelli video su youtube, in cui siamo soggetti fruitori obbligati ad uno sguardo imposto dalle macchine, di certo non ci rende un favore, semmai ci allontana sempre di più dal rapporto con la realtà e con la possibile interpretazione dell'opera. D'altra parte questi immensi spazi privi d'umano in cui le opere ci vengono raccontate piuttosto che ricordarci alcune vaste possibilità di pensiero differente e di insegnarci qualcosa sembrano suggerire l'ingiustizia di cui godono alcuni oggetti. Al confronto con le risibili vacuità spaziali delle nostre vite rastremate negli angusti spazi del vivere, peraltro colonizzati anche dal bisogno di farli coincidere con lo spazio del lavoro, le opere manifestano un comfort irraggiungibile e stentoreo.

Ma, si dirà e lo si dice continuamente sino alla nausea, dopo questa emergenza il mondo sarà cambiato anche se non sappiamo come, né possiamo prevedere quando ciò avverrà. Anche per l'opera d'arte del 2020 rimane il quesito. Che sia destinata ai ghiacciai d'una eterna inattività congelata che ci ricordi di quel tempo passato in un nulla terrorizzato dalla mancanza di futuro o che riesca invece a rifluire come linfa di una vitalità conoscitiva che ha scardinato quel suo stesso male d'un esistere contro la natura, questo lo si saprà, non adesso. Ma l'opera in forma edotta di tempo vuoto ha sperimentato una nuova esperienza ascetica. Digitale o analogica l'opera del 2020 è un'opera di ben poca esperienza sensoriale, fitta di rimembranze nostalgiche. Ricongiungendosi con la sua essenza di volontà intellettuale ed elaborando la sconfitta volontaria dell'oblio la sua critica si rivela attraverso il superamento dell'interdizione al dire. Ma è anche la fine o meglio la definizione del mondo tecnologico così come lo abbiamo conosciuto dal Romanticismo sino all'Ipermodernità. L'opera, il suo contorno, la sua sagoma, può quindi essere considerata come la celebrazione mortuaria di un mondo che termina, la frenetica febbrilità di simboli privi oramai di senso, digitali o meno che siano, comunque ombre fantasmatiche. Come spiega Morin, nel suo *L'uomo e la morte*, già il Romanticismo è la "piega" distorta di un tempo antico che coniugava mistica e religiosità a cui si contrappone un presente di tecnica e progetto, il *modus* del moderno con la sua pretesa di uno sviluppo verticale infinito che è definitivamente concluso (9). L'ascesi dell'umano verso un confine utopistico e radioso che annichiliva il senso della morte, ciò di cui la modernità è intrisa sino alla cancellazione della morte, quindi oblio desolante nel tempo e nello spazio, come quello vissuto nel 2020. La morte celata allo sguardo reale è come il nulla di Sartre, la sparizione del sacro, dell'immagine e della trascendenza, il definitivo addio alla modernità. Il tutto appiattito in un unicum in cui si comprime tempo ed esistenza, la spazialità dell'esserci costretto in ciò che Heidegger chiamava il dis-allontanamento del mondo [*Entfernen*] (10), ma con la differenza di constatare che lo spazio che ritenevamo in espansione si è richiuso addirittura all'interno della stanza, residuo di grotta paleolitica, da cui visioniamo in estatica immobilità le

immagini video dei nostri terminali come costretti nell'estasi di uno sguardo sul fuoco, il mistero delle sue fiamme. L'oblio, come ci dice Augé, ci riconduce al presente pur coniugandosi con tutti i tempi, quelli del passato, il vacuo ricordo ancestrale di ciò che eravamo nel tempo, quello del futuro, le immagini proiettive che avevamo ideato sacralizzando l'azione, il fare, la tecnica (11).

aprile 2021

- 1) Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, Gallimard, Paris 2005, (trad. it. *Oltre natura e cultura*, Seid, Firenze, 2014; poi *Oltre natura e cultura*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2021).
- 2) Emmanuel Levinas, *Il tempo e l'altro*, ed. it. Il Melangolo, Genova, 1987, (ed. or. *Le temps et l'Autre*, Collège philosophique, Paris, 1948) pagg 21 – 24.
- 3) Jacques Derrida, *Psyché. Invenzioni dell'altro*, Volume 2, ed. it. Jaca Book, Milano, 2021 (I ed. 2009), (ed. or. *Psyché. Inventions de l'autre*. Tome 2, Editions Galilée, Paris, 1983), pagg. 237 – 282. Di questa scepsi del pensiero si era occupato anche Lyotard in alcune letture critiche su Kant poco pubblicate e adesso disponibili anche nella traduzione italiana. Lyotard, Jean-François; *Lezioni sull'Analitica del sublime*, ed. it. Mimesis, Milano-Udine, 2021, (ed. or. *Leçons sur l'Analytique du sublime*, Klincksieck, Paris, 2015). Si veda in particolare "La temporalità estetica", pagg 79 – 85.
- 4) Byung-Chul Han, *La scomparsa dei riti. Una topologia del presente*, ed. it. Nottetempo, Milano, pag. 83 (ed. or. *Vom Verschwinden der Rituale. Eine Topologie der Gegenwart*, Ullstein Buchverlage, Berlin, 2019). Vedi anche dello stesso autore, *Nello sciame. Visioni del digitale*, ed. it. Nottetempo, MiLano, 2015, (ed. or. *Im Swarm. Ansichten des Digitalen*, Matthes & Seitz, Berlin 2013).
- 5) George Bataille, *Lascaux. La nascita dell'arte*, trad. it. Abscondita, Milano 2014 (ed. or. *Lascaux, ou la naissance de l'art*, Skira, Genève 1955).
- 6) L'opera ISCA (2016) di João Enxuto e Erica Love è stata presentata al New Museum NY in collaborazione con Rhizome.
- 7) L'opera in questione *Everydays: The First 5000 Days* è un collage di 5.000 opere che l'artista ha realizzato dal 2007 al 2021. Cfr. un articolo su *The Verge*, <https://www.theverge.com/2021/3/11/22325054/beeples-christies-nft-sale-cost-everydays-69-million>, consultato il 10, 04 2021 e una news della CBS, <https://www.cbc.com/2021/03/26/digital-artist-beeples-common-misunderstanding-about-nfts.html>, consultata il 10, 04, 2021.  
Sulla rivista *Studio* è invece un articolo di Chiara Mazzoleni, "Riusciranno i Nft a salvare il mercato dell'arte? E soprattutto: cosa sono?", resoconto di alcuni fatti considerevoli su Beples e gli NFTs. <https://www.rivistastudio.com/nft-arte/> (visitato il 12, 04, 2021).  
Questa è, infine, la didascalia completa dell'opera pubblicata dalla casa d'arte Christie's per il lotto:  
*Beples (b. 1981)*  
*EVERYDAYS: THE FIRST 5000 DAYS*  
token ID: 40913  
wallet address: oxc6b0562605D35eE710138402B878ffe6F2E23807  
smart contract address: 0x2a46f2ffd99e19a89476e2f62270e0a35bbf0756  
non-fungible token (jpg)  
21,069 x 21,069 pixels (319,168,313 bytes)  
Minted on 16 February 2021. This work is unique.
- 8) Su *Agenda Digitale* è consultabile l'approfondimento "NFT: che cosa sono, come funzionano, come investire sui 'non-fungible token'" con interventi di Riccardo Berti, Fausto Spoto, Franco Zumerle in cui si discute dei NFTs da differenti punti di vista, quello digitale, quello legale e quello interpretativo in sede giuridica. <https://www.agendadigitale.eu/documenti/nft-che-cosa-sono-come-funzionano-come-investire-sui-non-fungible-token/> (visitato il 12, 04, 2021).
- 9) Edgard Morin, *L'uomo e la morte*, trad. it. Meltemi, Roma, 2002 (ed. or. *L'Homme et la Mort*, Edition du Seuil, Paris, 1970), pag 284. Il verticismo della storia nella percezione umana è anche una delle tematiche affrontate da Debray nel suo trattato sulle relazioni archetipe fra immagine e mistica della morte coniugando la storia dell'immagine alla visione immaginaria del tempo. Régis Debray, *Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo in Occidente*, ed. it. Il Castoro editore, Roma, 1999; poi Magonza editore, Arezzo, 2020, (ed. or. *Vie et mort de l'Image. Une histoire du regard en Occident*, Edition Gallimard, Paris, 1992).
- 10) Martin Heidegger, *Essere e Tempo*, nuova ed. it. A cura di Franco Volpi, Longanesi, Milano, 1971, (ed. or. "Sein und Zeit", in *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung*, 8, ed. Husserl E., Wien 1927) # 23 "La spazialità dell'essere nel mondo" pagg 132 – 138.
- 11) Marc Augé, *Le forme dell'oblio, Dimenticare per vivere*, ed. it. Il Saggiatore, Milano, 2000, (ed. or. *Les formes de l'oubli*, Edition Payot & Rivages, Paris, 1998), pag 124.

