

Confronti. Gonçalo Mabunda, Massimo Kaufmann.

Quando parliamo di artisti extraeuropei, noi europei facciamo sempre dei riferimenti alle tendenze artistiche che abbiamo generato, quasi che senza queste ci sentissimo persi nell'osservare quelle opere giunte a noi da lontano. Per l'arte africana di oggi, quindi, i riferimenti vanno subito al Picasso che osserva le maschere del Dogon al Trocadero di Parigi e vi trova l'ispirazione per dipingere le *Demoiselles d'Avignon*, rivoluzionando così la pittura moderna. Eppure, mostre epocali come "Les Magiciens del Terre" avrebbero dovuto aiutarci a mutare almeno in parte i nostri punti di vista, arricchendo i riferimenti storici e geopolitici, se così possiamo definirli. Senza contare le numerose mostre sull'arte africana organizzate dopo, anche nel nostro Paese, grazie alle quali dovremmo poter leggere non più solo i contributi dell'arte europea a quelle culture, ma anche le risposte che quelle culture hanno offerto, a Picasso e a tutti gli altri. Il "modernismo" ha lasciato le sue tracce a livello globale, come si dice oggi, e si è espresso in molteplici voci, molte delle quali sono ancora a noi poco o per nulla conosciute.

Ho letto che Gonçalo Mabunda si rifarebbe alla tradizione occidentale del ready-made. Niente di più lontano da lui, invece. Il ready-made, cioè l'oggetto comune decontestualizzato e provvisto di un nuovo significato per il semplice fatto di essere immesso nel luogo deputato dell'arte, era scelto da Marcel Duchamp fra gli oggetti da lui ritenuti i più insignificanti. Scelta faticosa, ammetteva l'artista, perché è difficile che un oggetto quotidiano non abbia assolutamente niente da dirci, né sul piano formale né su quello delle libere associazioni mentali. Per questo i ready-made duchampiani sono relativamente pochi, essi volevano essere dei segni neutrali in grado per questo di aprire a una riflessione sul sistema dell'arte come dispositivo fortemente connotante, distributore di valori e di ruoli.

Il caso di Mabunda è tutto l'opposto, gli oggetti con cui costruisce le sue sculture sono ai suoi occhi per nulla indifferenti, sono invece carichi di un significato drammatico con cui lui stesso e la sua comunità hanno dovuto confrontarsi, e non per una libera scelta. Sono i residui bellici, le armi usate durante la guerra civile che ha insanguinato il Mozambico, il suo Paese, per più di un decennio, dopo l'indipendenza dal Portogallo. Bossoli, fucili, pistole, bombe, mitra, mortai e quant'altro sono dunque il materiale esclusivo con cui Mabunda lavora, creando troni irti di aculei e maschere aggressivamente espressive, dove però concorre sempre un sapere creativo che armonizza, un'armonia fra pieni e vuoti che vale come esorcismo della violenza, una eiritmia che se non oblitera l'origine orrorifica di quei reperti, anche la trascende in una sorta di grande e ispirata meditazione sulla morte.

Se proprio dobbiamo fondare dei riferimenti all'arte del nostro mondo, dovremmo pensare al Nouveau Réalisme o a Enrico Baj: anche le macchine di Tinguely o le operazioni compiute con gli oggetti da Cesar o Arman hanno a che fare con la morte, e con una rinascita approntata dall'arte. I Nouveaux Réalistes ci mostrano la morte dell'oggetto in quanto merce, ridotto a rottame dal consumo, ma nello stesso tempo gli ridanno vita, lo "salvano" dalla scomparsa a cui sarebbe destinato (per far posto a nuova merce), trasformandolo in arte e dunque eternizzandolo (si, è il discorso di Walter Benjamin a proposito del collezionista...).

Si può dire lo stesso a proposito delle "Dame di Casa Baj" o dei "Generali" dell'artista italiano, dove non vediamo armi ma passamanerie e medaglie, ma dove l'aggressività e il tono grottesco di quei ritratti è molto simile. Diverse però sono le motivazioni originarie. Le "poubelles" di Arman o i fantocci di Baj rispecchiano il nostro disagio di sentirci merci fra le merci, e forse anche i sensi di colpa per quello che

siamo socialmente, privilegiati consumatori di una società opulenta (nonostante le crisi cicliche in cui ci dibattiamo...).

Mabunda si rifà alla tradizione delle maschere rituali africane, naturalmente, ereditando un linguaggio già altamente carico espressivamente e ri-contestualizzandolo in un contesto socioculturale contemporaneo probabilmente ancora più drammatico. I prestiti che prende dal “modernismo” occidentale sono esclusivamente strumenti di morte, anch’essi “rinati” grazie all’arte ma per restituire la portata di una storia recente che è stata una vera tragedia collettiva. Il grottesco qui ha un valore apotropaico, non è rivolto ad un presente alienato ma ad un passato da redimere in vista di un futuro positivo. Una redenzione che avviene attraverso l’espressività: con una sapienza da un lato sorprendente per gli effetti mimetici che produce, e dall’altro con uno spirito anche un po’ infantile, Mabunda crea con le sue maschere altrettanti volti espressivi, potremmo dire parlanti, in un bricolage che sa fare di due anelli di ferro gli occhi e di due caricatori il naso e la bocca. C’è un intero vocabolario di espressioni, di stati d’animo, attestati da un gioco sapiente di combinazioni fra i diversi materiali, trattati come veri e propri tratti somatici. Bocche spalancate, occhi sbarrati, dentature allarmanti, capigliature ispide. Se la fonte di ispirazione sono le maschere totemiche dell’Africa sub-sahariana questi di Mabunda sembrano anche i volti di robot già un po’ acciaccati, o gli scafandri di qualche popolo alieno giunto fra noi da un b-movie fantascientifico. C’è molta ironia insomma, lo vediamo soprattutto quando l’artista costruisce i suoi troni fatti con lanciarazzi e irti di ben poco “accomodanti” bossoli di pallottola, emblemi di un potere deriso nel momento in cui viene evocato, la cui ferocia viene rovesciata nella parodia di se stessa, nel grottesco appunto, nel carnevale dei poteri.

Torniamo un attimo alle *Demoiselles d’Avignon*: ricordo che Jannis Kounellis spesso diceva di attribuire più importanza a quel ritratto di prostitute nel bordello di Barcellona che a *Guernica*, perché nel primo quadro un nuovo linguaggio, dirimpente, si mostra nella sua potenza, mentre nel secondo quel linguaggio viene piegato ad una funzione, a un significato specifico. Io penso l’opposto e cioè che l’esercizio formale delle *Demoiselles* abbia generato un nuovo alfabeto visivo che poi con *Guernica* ha trovato la sua ragione di esistere e di funzionare. La prima è un’opera d’arte sperimentale, la seconda un’opera d’arte epica.

E torniamo adesso a Gonçalo Mabunda: cosa c’entra? C’entra con la funzione epica che l’opera d’arte può assumere quando in essa una intera comunità si riconosce, quando vi intravede espressa la propria storia, la propria cultura e le proprie aspirazioni. A mio parere con questo l’artista del Mozambico “risponde” alla cultura artistica europea, e in genere occidentale, ponendo cioè l’esigenza di un’epica, nuova, conforme alla contemporaneità del mondo globalizzato, ma che si sappia connettere col mondo reale e con le sue contraddizioni.

L’espressività, quindi.

Massimo Kaufmann appartiene di diritto alla tradizione occidentale “modernista”, che da tempo ha posto l’espressività sotto sospetto, ritenendola troppo compromessa con la soggettività di cui è il principale vettore, e quindi troppo vicina a una visione ancora romantica dell’artista-demiurgo, kantianamente identificato col Genio rappresentativo di un’epoca e una comunità. L’ultima figura che può incarnare questo ruolo nel Novecento è forse stata quella di Picasso, ancora lui, l’artista poliedrico e inventivo che diceva “io non cerco, io trovo”, trasformando in arte tutto ciò che toccava (un po’, a ben vedere, quel che faceva lo stesso Duchamp con i suoi oggetti insignificanti).

All’opposto di ciò, le avanguardie hanno elaborato le loro multiformi strategie anti-autoriali, il cui comune denominatore è stato un generale rifiuto di ogni sapere specialistico e un approccio elementare alle

pratiche artistiche, ai linguaggi canonici così come a quelli totalmente reinventati dagli artisti, alle materie e alle loro morfologie. La “morte dell’autore” di barthesiana memoria ha aperto alla “democratizzazione” dell’opera d’arte, nel senso almeno di una apertura alla correlazione con l’osservatore. In questo modo l’opera non è più tanto la libera espressione di uno spirito creativo, la manifestazione del suo mondo interiore articolato in un linguaggio simbolico, quanto un progetto che vuole veicolare una visione delle cose, dell’arte, della sua finalità nel reale, del mondo. La formalizzazione di una presa di posizione. E un progetto non si “esprime”, si attesta, si articola, si spiega....

Per Kaufmann si può dire così dalla metà degli anni Ottanta, proprio quelli che chiudevano un periodo precedente contrassegnato da grandi empiti espressivi. Il lavoro sullo specifico dell’arte e sulle sue possibilità di incidere sul pensiero, su questo si è misurato l’artista, quando dipingeva volti di bambini su tele/schermi per significare il momento dell’origine, quando le parole e le cose non erano ancora scisse, tematizzando quell’icona come l’emblema di una volontà di rifondare, se non il mondo, i linguaggi che lo parlano e che possono trasformarlo. Per progetti simili ci vuole un certo distacco, lo spazio e il tempo della riflessione, della scelta, rispetto agli strumenti da adottare, tecniche classiche della pittura, olio su tela, ma anche oggetti comuni, siringhe di silicone, i pesi delle vecchie bilance, o le tele di tulle; rispetto insomma al generale *modus operandi*.

Ciò avviene anche quando si ha a che fare con “il piacere del testo”, altri termini barthesiani, e ci si lascia condurre dalle regole di un gioco combinatorio dove non altre ragioni vivono se non quelle gratuite e immotivate delle libere associazioni. È il caso del lavoro recente di Kaufmann, quello che risale più o meno a dieci anni fa e che fonda una poetica del colore, il principale veicolo dell’emotività in pittura. Questa scoperta, l’artista ne parla proprio in questi termini, non apre però al flusso incondizionato di un’espressività panica, come succedeva con i neo-espressionisti degli anni Ottanta, ma al contrario si ancora alla conoscenza della teoria dei colori, da Goethe in poi, ad una grammatica che sulla tela viene articolata con sapienza. Ciò che si genera però non è una normativa, una serie di assiomi da verificare, se mai una paralogia, per usare un termine di Lyotard di moda proprio negli anni in cui Kaufmann ha esordito. Cioè una scienza e una conseguente metodologia inventate, fedeli solo ai loro propri auto-legittimati fondamenti, che però funzionano indiscutibilmente e coerentemente come tali.

Non espressione quindi ma astrazione. Osservando grandi dipinti come *Stripes*, realizzati a New York, viene in mente Jasper Johns con i cerchi concentrici dei bersagli, lo schema della bandiera americana, i numeri, le lettere, le carte geografiche degli Stati Uniti. Segni talmente comuni da essere vissuti come strumenti, nell’oblio di ogni originario valore simbolico, compresa la bandiera, vissuta più che altro come elemento dell’arredo urbano. Potremmo dire che Johns li adotta proprio per la loro insignificanza raggiunta a causa dell’uso utilitario che se ne fa, come Duchamp con gli oggetti. È da questo livello o grado zero che parte Kaufmann, le stripes, le lunghe bande di colore verticali dipinte con grande precisione possono rimandare ai grattacieli di Manhattan, ma sono soprattutto uno schema neutro, una traccia memoriale, depotenziata di ogni simbolismo, e investita della vitalità della pittura (come faceva Johns appunto. Kaufmann cita il primo Frank Stella, un tratto ancora più de-simbolizzato).

Questa pittura è mossa dal principio di piacere, dicevo. Kaufmann raccoglie tutti i colori possibili e li usa tutti, “senza alcun supporto narrativo o descrittivo”, dice e “utilizzando tutti i colori per evitare tranelli simbolici”. Narrazioni, simbolismi, possono ricongiungerci ad un soggetto, qui c’è piuttosto un operatore del linguaggio impegnato in un’ars combinatoria incondizionata il cui intento è lasciar accadere, lasciare che la pittura attesti da sé la sua vitalità, la emani, elargita dal colore, strato su strato, trasparenza su trasparenza.

Questa pittura è vitale perché agita da due principi, uno strutturante e l'altro destrutturante, e la vitalità è data dalla loro convivenza che non vede mai l'organizzazione della superficie propendere per l'uno o l'altro principio. Un principio è veicolato dalle stesure ad olio che descrivono le bande verticali, o le griglie delle opere più recenti, l'altro da un processo un po' più complesso. Kaufmann lavora in orizzontale, la superficie appoggiata su un piano. Sulla parte dipinta di fresco applica fogli di *pluriball*, quelli che si usano per gli imballaggi, e lascia le impronte di quelle textures lenticolari sopra quelle rettilinee dei fondi pittorici; poi interviene con una piccola pompa di plastica che depone una piccola dose di pigmento su ognuna delle lenti, così la superficie si complica con l'innesto di chiazze dal colore acceso organizzate per minime sporgenze circolari. Un lavoro da certosino, che ottiene come risultato una vera ridondanza cromatica, resa anche più complessa dalle sfumature, le pennellate e altri "incidenti" pittorici che spesso interferiscono anch'essi con la chiara struttura di bande pittoriche parallele o ortogonali che satura la superficie.

Qui entra in causa il *clinamen*. Con questo termine, come si sa, Lucrezio nel *De rerum Natura* traduce il greco *parénclysis* dei Presocratici; esso indica la deviazione che gli atomi subiscono, casualmente, durante la loro caduta dall'alto in basso nel vuoto; è questa deviazione che consente agli atomi di incontrarsi e di aggregarsi in corpi, di dare vita cioè al reale. Insomma l'esistente esiste grazie all'inclinazione, alla deviazione dalla linea verticale, potremmo dire alla trasgressione di una norma. Non c'è metafora migliore per definire l'opera d'arte, questa forma di pensiero che nasce sempre come una trasgressione rispetto a un ordine acquisito e grazie a questo apre sempre a nuovi mondi, e a nuovi modi di pensarli.

Potremmo anche dire che nelle opere di Kaufmann assistiamo ogni volta ad una creazione, a un universo che si dispiega sotto i nostri occhi: l'ordine, alluso da quelle coloratissime bande verticali, ma anche dai fondi scuri quasi monocromi, coopera con il disordine creativo del *clinamen* che innesta casualmente quest'altra morfologia, queste chiazze cromatiche lenticolari che sembrano far formicolare, smuovere, a volte far spumeggiare le superfici, a volte invaderle fino a sovrapporsi ad esse, a volte contraddirle, definendosi come emergenze biancastre sopra fondi cupi.

Universale, quindi. Fra espressione ed astrazione ecco un termine che può adattarsi al lavoro di due artisti così diversi, e però accomunati dall'occasione di questa mostra. Nel suo saggio sull'artista africano, Alessandro Romanini scrive che Mabunta "scomponde e ricomponde e trova un senso ulteriore da attribuire alle cose". Questo senso nuovo trasfigura le cose in indici di valore universale: la guerra, la violenza, la comunità che le subisce. Legata alla storia di una comunità, l'opera tuttavia la trascende e diventa occasione per una meditazione sulle cose ultime, la vita come la morte.

In Massimo Kaufmann l'astrazione lo porta similmente ad un senso ulteriore delle cose, ad una meditazione sul linguaggio artistico che si fonda su una ricerca di assoluto compiuta per via di riduzione, per azzeramento di ogni soggettivismo, di ogni narratività, quanto dire di ogni relatività del senso, in vista di un'essenza del fare arte di cui l'opera diventa indice.

Personalmente, non parlerei neppure più di astrazione e universalità. Parlerei di impersonale, sulla scia di un pensiero, per quanto arduo, di Simone Weil: "La verità e la bellezza abitano questo ambito delle cose impersonali e anonime. (...) Ciò che è sacro nella scienza è la verità. Ciò che è sacro nell'arte è la bellezza. La verità e la bellezza sono impersonali."