

Roxy Paine - Morir dal vivere

di Angela Vettese*

Artificio, artificiale, artefatto... quante parole connesse all'arte parlano anche del lato negativo dell'intervento umano. Roxy Paine (New York 1966) ci ricorda a ogni suo intervento questo aspetto, legandolo non solamente all'arte visiva, ma a ogni azione di adattamento all'ambiente compiuta dall'uomo, incluse quelle che hanno un retroterra scientifico. Mai come ora la manipolazione del mondo è stata un'arma a doppio taglio, in cui la preoccupazione sullo stato del Pianeta può invitarci ad assumere la decisione di agire meglio così come di smettere di agire. Questo nodo sta al centro di un percorso che, nel quadro di preoccupazioni ambientali, è passato attraverso aspetti estetici e legati alla storia dell'arte, momenti di ricerca meramente storica, attenzione all'impazzimento dei sistemi produttivi che coinvolgono macchine e dispositivi con un certo grado di automazione. Qualsiasi attitudine ingenua, che ci riporti indietro verso un'idea di natura in cui la si concepiva come un dato e non come un problema, è assente dal suo lavoro. Allo stesso modo ne è assente qualsiasi considerazione positivista riguardo al progresso tecnico e scientifico, o quantomeno semplicemente positiva.

La sua attività è iniziata attorno al 1990, quando fu cofondatore del gruppo artistico Brand Name Damages. La sua operatività individuale, sfociata in una prima mostra personale nel 1992, consistette in lavori cinetici come *Viscous Pult* (1990) e *Displaced Sink* (1992): la prima era un motore che gettava sulla vetrina di una galleria una miscelanza di pittura, ketchup e olio per motori; la seconda era un congegno che, attraverso un tubo in discesa dal soffitto, riempiva il pavimento della galleria di sapone. Tale amore per l'incontro incongruo di materiali e di forme in movimento è stato da subito testimonianza di un atteggiamento aggressivo verso il linguaggio codificato dell'arte, in particolare di quel senso di pulizia oggettiva che era ancora molto presente nella New York dei primi anni Novanta.

Risale al 1995 l'esposizione della sua opera più discussa, il *Dinner of the Dictator* (1993-95), che consiste in un tavolo su cui sono stati apparecchiati dei posti per una cena fuori dal tempo in cui si incontrano i grandi dittatori della storia - da Gengis Khan a Napoleone, Hitler, Mussolini, Suharto - e ciascuno mangia il suo piatto preferito. L'installazione ha richiesto un lungo lavoro di ricerca che ha chiuso la fase di opere impulsive, per aprire invece una serie di opere più centrate su di uno studio preliminare e un'ulteriore insistere sulla crudeltà della storia. Il tavolo è coperto da una teca e ha un meccanismo di aerazione che mantiene i cibi disidratati, mostrandoci una sorta di convivio del male, in cui veniamo a scoprire come quest'ultimo si connetta alla banalità del gusto e delle necessità quotidiane. In una prospettiva che ricorda Hannah Arendt, il terribile va sempre a braccetto con la prevedibilità e questo spaventa ancora di più: non c'è una differenza radicale tra noi e i cattivi.

Le categorie principali su cui ancora si svolge la progettualità dell'artista sono i "*Replicants*", riproduzioni illusionistiche di elementi naturali, soprattutto di origine vegetale; le "*Machines*", intese come opere cinetiche; i "*Dendroids*", grandi sculture a forma di albero che riproducono in acciaio inossidabile non solo la forma naturalistica, ancorché contraddetta da un materiale modificato dall'uomo, ma anche la logica della crescita del legno: un sistema che registra il tempo e il lavoro usati per cercare energia da riconvertire in vita. Al momento l'artista sta abbandonando questi alberi, trasformandoli in tubature più semplici e schematizzate; si dedica soprattutto a un'altra categoria, quella dei "*Diorama*", in cui riproduce a grandezza naturale e con materiali uniformi tipologie di luoghi con un elemento di pericolo o che alludono alla paura, come la zona di controllo che segna la frontiera degli aeroporti.

Tutte le tipologie di lavoro concernono qualcosa che potremmo definire sostenibilità, sia psicologica che materiale, in relazione allo sviluppo sia dei mezzi di produzione che delle relazioni uomo-natura. Molte opere, soprattutto della serie dei "*Replicants*", alludono anche alle sostanze psicotrope e dunque al modo in cui l'uomo altera i suoi comportamenti normali attraverso l'uso delle molecole "naturali" da cui nascono i "paradisi artificiali". Il terreno sondato è il difficile equilibrio tra inclinazione all'autoconservazione e tendenze autodistruttive. Il limite non è mai marcato in modo chiarissimo: in fondo, come dice la parola greca *farmakon*, c'è una doppia valenza per la quale ciò che è terapeutico ha in sé una dose di veleno o può convertirsi in fonte di malattia.

Il lavoro di Paine, che può avere un aspetto divertente di derivazione pop, non affronta però tematiche relative al commercio e al consumo e soprattutto non semplifica le forme delle cose e non sottolinea il brand, ma nemmeno propende per un'età dell'oro in cui la *natura naturans* di spinoziana memoria era considerata positiva in se stessa. Nella sua visualità assertiva e forte, Paine è un portatore sano di dubbi. Paine non sembra peraltro avere nulla contro una visione dell'arte che, per acchiappare il nostro occhio e il nostro pensiero, sa anche proporsi come decorativa o comunque piacevole. Non c'è la preoccupazione di portare più avanti il linguaggio dell'arte, se non nel senso di darle tutti i mezzi per presentarsi come un sistema di aiuto alla consapevolezza. E in questo risiede il suo valore politico, mai insistito nel senso dell'attivismo ma sempre presente come coscienza etica. Ma davvero dovremmo ritenerlo solo un artista che ha a cuore la terra, magari come un prosecutore eretico della Land Art? Il problema che tocca sembra essere il posto dell'uomo nel mondo, giungendo così a sfiorare sponde spirituali.

Alla base di tutte le tipologie di lavoro c'è sempre il funzionamento della mente umana e solo di conseguenza, in realtà, il suo rapporto con la natura. Paine parla del cervello con le sue stratificazioni, con la sua parte antica, sede di quel motore per l'autoconservazione che condividiamo con gli animali, l'amigdala, e la sua parte recente e solo umana, la corteccia. Dietro alla condanna ad assumere droghe o sostanze psicotrope che accomuna le civiltà, c'è il problema della protezione di sé: l'uomo che perde anche solo momentaneamente la capacità di controllo non sa nemmeno difendersi o difendere i propri simili. Al contempo, ogni civiltà è stata affascinata dalla possibilità di alterare gli stati di coscienza e ha scelto, contemporaneamente, un modo e un gruppo di sostanze da assumere in modo controllato e sociale per superare l'autocontrollo, rendendo così più forti i legami tra le persone. *In vino veritas*, per una certa generazione, ma per un'altra a unificare il gruppo è stato l'acido lisergico che si ricava da un certo tipo di funghi, o il peyote, o altri principi attivi che si trovano appunto in questi esseri strani e poco catalogabili a cui, non a caso, Paine ha dedicato molte opere. Spesso i suoi funghi sono del resto aggrediti da funghi più piccoli, invisibili ma simili come sistema di propagazione.

I funghi hanno infatti la capacità di disporsi come macchie regolate dalla proliferazione, in un *all over* che ricorda l'andamento del colore nella pittura *color field*. Per questo possono sopportare di essere riprodotti su di un parquet di legno antico e decorato a griglia, come nel caso di un'opera del museo di Gerusalemme riproposta in un salone di Villa Panza, oppure in modo verticale, prendendo lo spazio visivo di un grande quadro come accade per un'opera di proprietà del Whitney Museum: molti funghi beige e marroni che si spargono su un cartongesso bianco a fare le veci di *taches* su di una tela. E il tema del veleno euforizzante ritorna nella riproduzione dei papaveri da oppio.

È una simile escalation di pensiero, quindi non solo di forme o di sostanze, che costituisce il nodo di un'opera come *Ziggurat* (1993) che precede e fonda le altre: una scultura che dispone per piani concentrici una serie progressiva di droghe e veleni, come una torre di Babele che assomiglia in un doppio senso desiderato a una torta nuziale. Perché l'uomo tende a giocare fino a morire dal ridere, o vivere meglio, o morir dal vivere. Dentro a questo dilemma sta l'amara ironia di Roxy Paine, in una versione aggiornata della Volontà della vita di resistere a se stessa anche a costo di demolirsi descritta da Schopenhauer e attualizzata, oggi, dalle nuove versioni assunte da una pulsione di morte di freudiana memoria.

Ma parlando di processi cerebrali, sono importanti anche quelli che Paine sperimenta su se stesso mentre esegue o monta le opere. Non ama la parola realismo perché questa implica la copia di qualcosa di già esistente. Lui invece porta a esistere qualcosa di integralmente nuovo, qualcosa che non è un duplicato ma ha un suo esistere in proprio. Il papavero o il fungo o il diorama sono eseguiti con capacità scultorea, mimetica, con attenzione e tecnica, con un enorme capacità di controllo delle azioni manuali così come dell'interazione tra i materiali. Un fungo è scolpito con polimeri sintetici e poi dipinto a olio, incollato o avvitato secondo una certa inclinazione, messo in relazione con un pavimento o un fondo o un basamento secondo un progetto che non viene mai affidato ad altri. L'artista sembra riflettere anche su questo, su come dominare la sua stessa tendenza al dominio. La sua opera complessiva sembra in definitiva essere una sorta di autoritratto senza enfasi: Paine si prende come caso di studio, analizza i propri processi mentali in quanto simili a quelli dell'uomo medio e in generale ai processi attraverso cui la natura intera si svolge. E sembra dirci che nulla è positivo o negativo in sé. Il vero farmaco a doppio taglio è la conoscenza stessa. Più riusciamo ad agire sulla natura o su noi stessi, più rischiamo. Il risultato può essere distruttivo, ma non possiamo fermarci nel nostro intenso tentativo di cambiare le cose che non è altro, del resto, che una variante delle abilità animali di tipo adattivo. Non c'è modo di sfuggire a una simile doppia lama del sapere e non si può usare la ragione senza comprenderne il possibile lato oscuro. Svincolata da qualsiasi movimento, isolata in quanto originale e profonda, l'opera di Paine ci si presenta dunque come dotata di un'affascinante complessità: non riguarda propriamente la natura, ma la natura umana in relazione all'ambiente come luogo dei nostri comportamenti, recuperando brani di neuroscienze, di sociologia, di politica, nonché riflessioni sul fare artistico pratico e sulla teoria dell'arte.

*critica d'arte e cocuratrice della mostra *Natura naturans*