



Marco Buzzini

# **INCONOSCIBILE**

riflessioni a proposito di una videoinstallazione su nylon,  
senza titolo, 2014

*Conoscere: [...] Apprendere con l'intelletto a prima giunta l'essere, la ragione, il vero delle cose.*

*(Vocabolario Etimologico Pianegiani)*

*“Non abbiamo bisogno di altri mondi, abbiamo bisogno di specchi”.*

*Stanislaw Lem, “Solaris”*



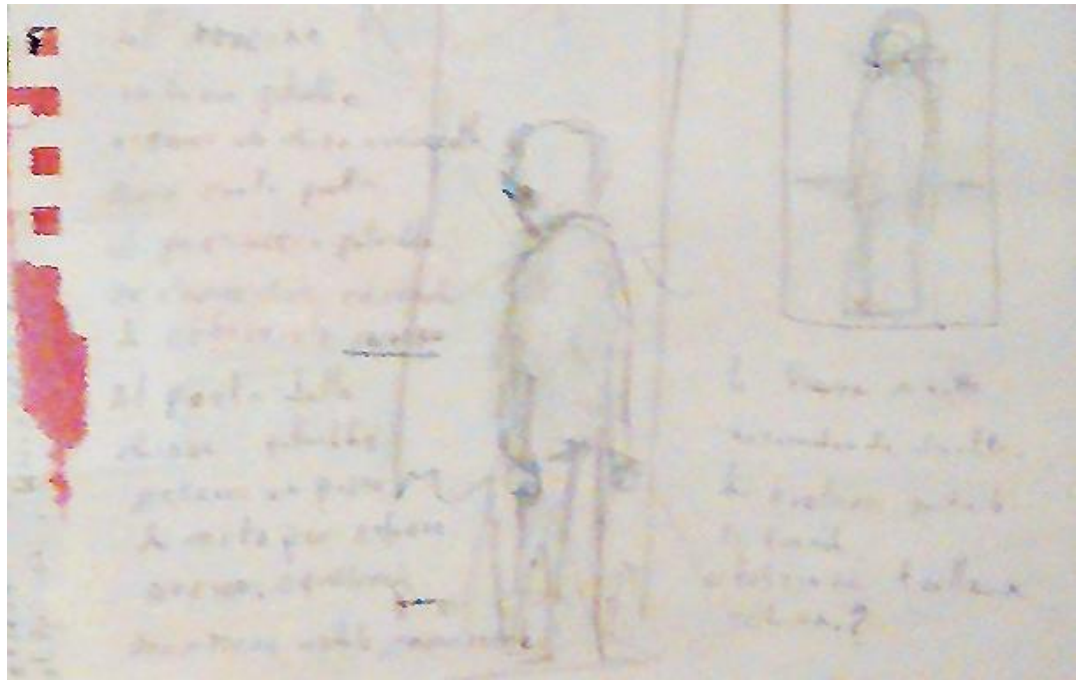
### L'inconoscibilità è, forse, il punto.

La conoscenza presa come viaggio dell'uomo verso una sua, per così dire, idealizzata perfezione spirituale (intendendo con quest'ultimo termine l'interiorità dell'uomo, quindi il suo io o, più pragmaticamente, la sua mente), è uno degli argomenti alla fonte di fiumi di elucubrazioni a loro volta alla base di gran parte della storia dell'espressione artistica. La ricerca della conoscenza, della coscienza, della consapevolezza. Una fune tesa attraverso l'uomo, proiettata tanto all'esterno quanto all'interno, verso un'infinita indefinitezza. Una tensione che è intenzione, traslata in una ricerca continua e vana, col solo traguardo di consolidare una inafferrabilità la quale si tramuta in qualche modo in perdita.

Un qualcosa che potremmo avere e allo stesso tempo non possiamo diviene un qualcosa che abbiamo perso. Quasi fosse un'ingiustizia. Nasce quindi un sentimento di frammentarietà. Mentale e fisica. La prima perché è l'idea stessa della possibilità perduta ad aver creato nella mente un vuoto. Ma è un vuoto che diviene tale solo per mezzo della frustrazione data dall'inconoscibilità. La seconda, perché lo stesso vuoto si rispecchia nella materia rendendola monca dalla nascita, a sua insaputa fino a quel momento.

E' un arto amputato che prude ancora. E' la conoscenza scorta ma inafferrabile, quindi perduta. Un senso di disfacimento si materializza alla luce di questo lutto. La

lentezza, la caducità, le ombre che scavano più a fondo colori ora smorti, ora sparati. La tensione debole e apatica, atarassica, che pesa su movimenti portandoli a dilatarsi e deformarsi svogliatamente, insicuri e indistinti verso qualcosa che forse non ci è mai appartenuto.



### Il ritratto è un mezzo per conoscere.

Il disegno è un mezzo per conoscere. E in generale tutta l'arte lo è. In essa il ritratto è il conoscere più comunemente inteso come conoscere qualcuno e, attraverso di lui, conoscere qualcosa. Si pensi a tutta la "pittura pre-fotografia", anche con tutti i controsensi dovuti alla celebrazione del soggetto e della situazione ritratti. Ma si pensi anche alla mutazione del valore dell'immagine, della sua dignità formale e contenutistica, del suo peso sullo sviluppo di un movimento di coscienza, più o meno potente, il quale da quell'input potrà sviluppare un percorso in un senso o nell'altro.

Sarebbe un discorso assai scontato quello che andasse a parare sull'alienazione dei nostri tempi. Ma non per questo sarebbe un discorso sbagliato. L'avvicinamento fisico e mediatico delle persone porta inaspettatamente (?) all'allontanamento sociale delle stesse, se per sociale intendiamo rapporti degni di scambi che vadano oltre un'accezione di *transazione*. Non è più solo questione di vivere in situazioni che non favoriscono empatia. E' piuttosto la ricerca stessa dell'isolamento a prescindere da qualsiasi condizione di vantaggio anche puramente pratico di un rapporto sociale.

Al lato opposto c'è un sentimento di smania, di "socialità bulimica", che tende ad ingoiare tutto, compromettendo a volte la consapevolezza dell'esperienza, del contenuto, mantenendo sempre quella fame che porterà a continue nuove ricerche.

Quindi una tensione continua ma più vicino ad un disturbo dell'attenzione che ad una effettiva e legittima ricerca.

Da queste riflessioni può nascere una ricerca espressiva che miri a riconciliare l'uomo con il mondo, con se stesso e quindi con l'arte. Un'arte in cui il termine "sociale" non sia per forza percepito come invasione della privacy alla stregua di un animatore da villaggio turistico. Che non superi il punto di non ritorno nel venire incontro alle esigenze dello stupore, ingannando se stessa e il fruitore che sarà sviato nel suo conoscere, sviluppando di riflesso un metodo di percezione mano a mano sempre più portato al fraintendimento.

Se l'arte imita la vita come la vita l'arte, il cane si morde la coda e l'artista si adeguerà alla mutata percezione dell'osservatore, assecondandola o criticandola ma, anche in questo secondo caso, sempre alimentandone la tendenza a travisare.

Le immagini che fluiscono tra la gente sono per la stragrande maggioranza celebrative. Ragionando su numeri di massa, la ricerca del contenuto è praticamente scomparsa e la ricerca della forma non è più necessaria, al momento. La perfettibilità tecnica ha sommerso di possibilità la mente, e ogni tensione è ora rivolta al tentativo di afferrarle nella loro totalità e dalla contemporanea consapevolezza di non potervi riuscire integralmente. Ed è di nuovo lutto, ma affogato nella distrazione, nell'ammazzare il tempo. Come se ne avanzasse.

C'è chi cerca di recuperarlo, questo tempo. Allungando e dilatando immagini. Prolungando la contrazione di rughe d'espressione all'inverosimile, rendendo l'occhio dell'osservatore, già iper-allenato, fulmineo e repentino, costretto al peso di ogni singolo istante dell'esistenza con le sue luci e ombre.

Altre volte è la definizione dell'immagine a stare al centro. Questa, come nel manierismo, è divenuta d'obbligo a prescindere anche da una sua eventuale contemporanea sporcizia. Il ritratto deve essere nitido, somigliante, palpabile nella sua profondità. Quasi un'illusione. E l'interazione deve essere sbalorditiva ed inaspettata. Ciò, se è fatto a prescindere dalla reale incombenza espressiva, non può che portare all'allontanamento dell'operazione da quel pubblico a cui ci si rivolgeva e che, a sua volta, si rivolgeva all'arte. I presupposti artistici spesso in questi casi si vedono subordinati ad una direzione data, la quale porta il viaggio, il gesto (leggi: *procedimento*), ad essere liquidato in favore di una destinazione raggiunta in maniera veloce e senza scossoni. Ma difficilmente la superficie si scalfisce accarezzandola.



Personalmente ho da sempre prodotto quasi esclusivamente immagini di figure umane.

Per quanto ne sia profondamente attratto, mi sono dedicato raramente a paesaggi o nature morte, anche e soprattutto per la convinzione di non essere in possesso di una capacità tecnica degna a riprodurre il reale, anche considerandolo ad un livello espressivo prima che realistico. L'interno è sempre stato più interessante, o forse più ingombrante. Resta il fatto che la visuale è stata occupata nella sua completezza, lasciando trasparire la realtà solo a posteriori, restituita dal suo riflesso nel lavoro finito, carico dei momenti e dei gesti che li hanno occupati.

Per lo stesso motivo ho affrontato di rado il ritratto vero e proprio, limitandomi invece a generalizzare (nell'accezione di Eijzenstejn di tendere all'universale attraverso la particolare *messa in scena* di un singolo) la figura umana come manifestazione di cose altre, rese quanto più fisiche dalla materia reale, più che verosimile.

Messo davanti al compito di realizzare un ritratto, per giunta di uno sconosciuto, mi è capitato di sentirmi un bimbo: disorientamento, timidezza, paura e così via. I lavori fatti fino a quel momento (e quelli che lo hanno seguito) affrontano e ritornano con insistenza morbosa sulla distanza interpersonale, inutile quindi negare



l'autobiograficità di certi spunti e il conseguente rifiuto terrorizzato dell'affrontare Il Ritratto.

La mia reazione mentale è stata istantaneamente quella del rigetto. *Inconoscibilità* è diventato il suono della parola *ritratto* e questa si è materializzata nella figura umana vista di spalle, tema che spesso occupa l'immagine nei miei lavori sia statici che *cinetici*.

Nel caso specifico il lavoro che è cresciuto su questo senso di impossibilità di conoscere è una videoinstallazione che non ha titolo. Raffigura un soggetto visto di spalle. In piedi, questo, si muove appena e con estrema lentezza senza compiere nessun gesto in particolare. Si guarda attorno e alza la testa per poi abbassarla.

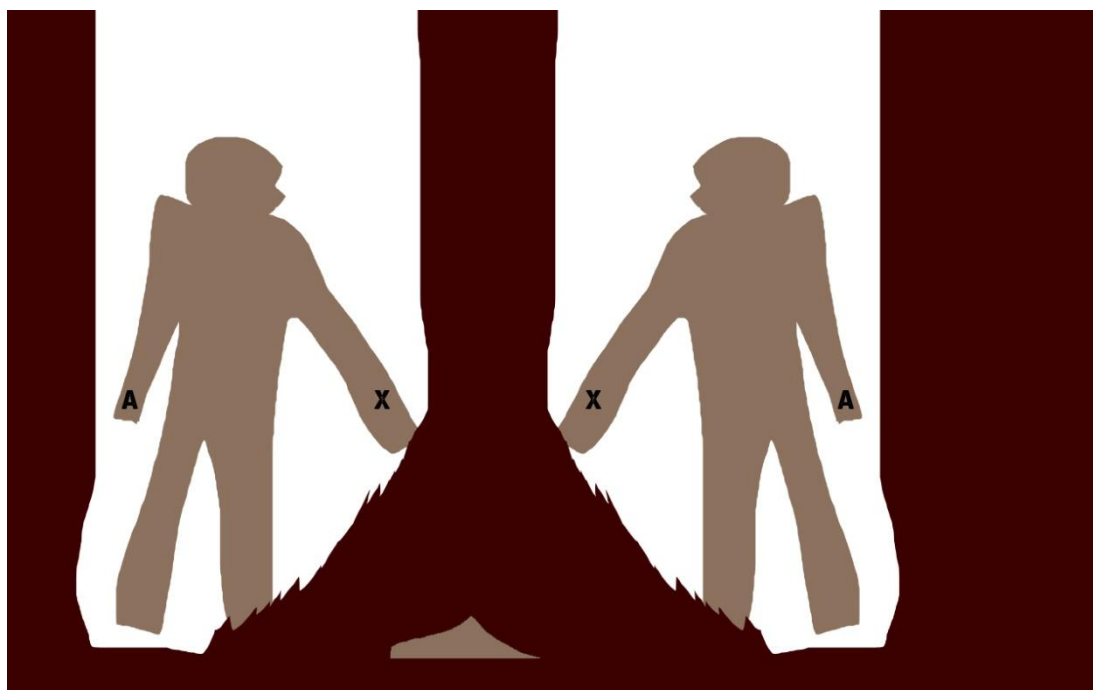
La proiezione è effettuata su superficie in nylon che consente una visione fronte-retro. Si potrà, dunque, girare attorno all'immagine la quale resterà sempre e comunque di spalle.

Il volto è intravisto e sfuggente. Mai palesato. Il nylon è rovinato, strappato e sporco. Uno scampolo è separato dalla totalità dello schermo/diaframma e poggiato a terra, ai piedi del soggetto proiettato.

L'unico movimento degno di nota del personaggio consiste nella flessione in basso, protendendosi leggermente verso il frammento di nylon a terra. Accennando un gesto con la mano, la quale constata l'impossibilità di afferrare e lentamente si ritrae per poi, ancora lentamente, riproporre l'azione da capo.

Tutto questo, messo così, nero su bianco, risulta quantomeno didascalico. Ma non si può che aspirare alla funzione di didascalia, trattandolo letteralmente. La presenza davanti all'opera è, ovviamente, altra cosa.





### Il rapporto illusione/realtà suggerisce interazione.

Muovendosi all'interno di ambienti che siano preposti all'esposizione artistica, scorgendo con la coda dell'occhio l'installazione, si potranno avere due reazioni: si crederà di aver intravisto una persona o si crederà di aver intravisto un'opera in mostra. La domanda è se la prima anticipi in ogni caso la seconda, che verrà comunque a porsi.

Con tutta probabilità, anche il più smaliziato osservatore ad un primo colpo d'occhio avrà l'impressione di aver scorto una persona, per quanto questa prima reazione sarà velocemente corretta e reimpostata secondo la realtà delle cose subito palesatasi. Ma l'illusione, per quanto breve, resta. Già questo presuppone un'interazione con l'osservatore, con l'ambiente circostante. È una impressione iniziale che siamo indotti fallacemente a seguire per un attimo, grazie all'inganno prodotto dalla figura in movimento. Siamo ingannati. Attratti. Così il fruitore si avvicina per vedere meglio, per capire, per demistificare, quasi si sentisse ora in diritto di aver qualcosa in cambio. Ma l'avvicinamento non aiuta se non a confermare una serie di impressioni di indefinitezza: la figura è di spalle e non riusciamo a delinearne perfettamente il volto. Allora ne indaghiamo i movimenti per comprenderla: essa è attratta da qualcosa che è posto ai propri piedi. Si tratta di uno scampolo di plastica, nylon per l'esattezza. A questo punto riconsideriamo la figura e notiamo che a sua volta si muove su di una superficie identica a quel frammento. Una superficie

semitrasparente. In effetti possiamo vedere attraverso quella figura ma per quanto essa possa essere definita diafana, non riusciamo a vederne i propositi. Ritorniamo quindi sul gesto che essa cerca di compiere, quella tensione verso il frammento di nylon a terra, e notiamo come l'azione sia irrealizzabile in quanto ogni qual volta si piega per afferrarlo, la sua mano, fuoriuscendo dal nylon, scompare senza poter colmare la distanza che separa le due porzioni.

Ritorniamo sulla figura e, nel tentativo di esplorarla più a fondo, cominciamo ad avvicinarci nella convinzione che la diminuzione della distanza aumenterà i dettagli che di essa siamo in grado di percepire. Ed i dettagli si mostrano: il nylon si delinea carico di imperfezioni sulla superficie, sporco e opaco, strappato e liso lungo i bordi, consumato. Ma la figura non è più chiara di quanto non lo fosse fino a qualche metro prima. Notiamo però alcune variazioni tra cui il vibrare dell'immagine e una certa ambiguità delle forme, delle proporzioni. Ma questa è ancora una sensazione aleatoria e poco insistente mentre ci concentriamo ancora su quel volto che resta coperto dalla spalla. Gli occhi è il massimo che riusciremmo a vedere, ma in quella zona della testa la luce insiste prepotentemente sparando un bianco eccessivo che inibisce ogni lineamento. Giriamo attorno alla striscia di nylon aspettandoci che dalla parte opposta ci sia l'altra faccia della medaglia, se da questa parte non possiamo vedere altro che le spalle. Facendolo scopriamo il gioco di quest'immagine ambigua della quale, per quanto possiamo girare attorno, non riusciamo mai a scorgere il volto. E' sempre di spalle. Avanti e retro si annullano.

È la sfuggevolezza che prende corpo. Siamo portati a credere che, nel momento in cui ci troviamo sul lato del diaframma, mentre quello che possiamo percepire è solo una sottilissima striscia di luce, la figura si sia voltata a nostra insaputa e ripeta quest'azione ogni qual volta cerchiamo di coglierla dal lato opposto. Quindi giriamo e giriamo e ad ogni giro ci rendiamo conto che il lento stringersi dell'immagine in verticale fino a quel filo di luce è sempre più attraente nella sua incoerenza fisica: tanto forte è l'impressione di profondità spaziale data da quella figura umana che lo spessore della plastica incrostata e spiegazzata pare essere infinitesimale, quasi uno schematismo grafico.

Il concetto di tridimensionalità aleggia sopra le impressioni dell'osservatore, senza mai porsi in forma concreta, tanta è l'assuefazione ad un intenderlo in termini di verosimiglianza, spesso spettacolarizzata, forte di una definizione che non lascia spazio a riflessioni sul reale rapporto tra presenza e apparenza.

Ancora girando attorno al personaggio, non riusciamo a pensare i due lati come due facce compresenti di uno stesso soggetto. È, come già detto, l'impressione di un suo rigirarsi che ci dà quel senso di sfuggevolezza. Ma in realtà esso è fermo sul posto: se il gesto di raccogliere è compiuto dal braccio destro, dal nostro punto di vista iniziale, girandovi attorno sarà sempre il braccio destro quello che stiamo guardando, anche se il riproporsi della schiena ci fa credere che ci sia stato un mutamento di posizione.

Questo ci porta lontano dal nostro scopo, rispecchiato nella visione che ci sta di fronte: il nostro presupporre in base a concetti in noi preesistenti al rapporto con l'oggetto, ci fa considerare l'oggetto in base alle nostre forme piuttosto che alla sua effettiva natura. Il nostro non è un tentativo di comprendere ma di archiviare.

Ciò non può avvicinarci alla conoscenza. Allora ci avviciniamo ulteriormente mentre lo sguardo fa la spola tra soggetto (figura umana) e oggetto (frammento di nylon). Ci avviciniamo quanto più possibile, fino al limite, fino a che non succeda qualcosa. E per quanto ci avviciniamo i dettagli non aumentano se non nell'imperfezione della superficie che va sempre più delineandosi come un diaframma irregolare e sporco, materico, diafano ma concreto anche grazie all'odore che emana: qualcosa di decisamente organico, forse avariato. Ma qualcos'altro succede: acquisiamo coscienza della natura di proiezione di quell'immagine quando lentamente entriamo nel cono di luce del proiettore. Questo è posto in alto e a distanza ravvicinata allo schermo. In questo modo evita l'entrata in campo dell'ombra dell'osservatore in modo da lasciarlo avvicinare al massimo. La stessa vicinanza del proiettore, collabora a rendere più o meno in rilievo le imperfezioni della materia, scavando le ombre quanto più contenuta sia la distanza tra i due punti.

Avvicinandoci scorgiamo la nostra ombra sul nylon e questo ci porta un passo più vicino ad una sorta di confidenza con il lavoro che abbiamo davanti. Ci permettiamo, dopo una veloce perlustrazione dei dintorni, di avvicinare una mano alla superficie luminosa. Il tatto, siamo sicuri, collaborerà a darci un'idea più precisa di cosa abbiamo davanti. Ma mano a mano che avviciniamo il dito all'immagine, questa ci è negata dalla nostra ombra che vi sia allunga sopra, fino a che inevitabilmente veniamo in contatto con nient'altro che noi stessi. O meglio una negazione di noi. La nostra ombra, appunto.

Ciò non è uguale se l'azione è compiuta sul lato opposto della proiezione. In questo caso la nostra ombra non andrà a coprire la figura, ma sarà la proiezione che a nostra insaputa, andrà a colorarci indistintamente nella nostra da noi, a questo punto, ritenuta infinitamente più concreta e degna di quella finizione che ci troviamo davanti.



## Il senso del frammento.

Tutto questo pare accantonare il frammento che inizialmente sembrava essere il centro dell'azione. In realtà esso resta importante come da primo approccio.

Si può parlare del dito che indica ma che attrae più attenzione dell'oggetto indicato. E' infatti un'ennesima traslazione di quello che avviene intorno al personaggio proiettato: l'attenzione dell'osservatore è posta al frammento e all'azione che la figura svolge nel cercare di afferrarlo. Per l'osservatore questo è un dato inscindibile, inseparabile dalla totalità del lavoro. Ma è una totalità frammentata che fatica nella ricerca della sua integrità. La percezione pretende dall'opera quello che l'opera rimette all'osservatore, ovvero l'insistenza nei confronti di un senso e di una completezza che si manifesta proprio nella sua stessa consapevole assenza.

Ed è quest'insistenza della percezione, dell'osservatore, a rendere sempre meno coerente la figura sul nylon. Anche il solo entrare nell'ambiente in cui sia installato il video, causerà uno spostamento d'aria sufficiente al movimento del nylon, il quale ondeggiando aumenterà la deformazione (già calcolata ed amplificata) dell'immagine su di esso proiettata. Ne deriva che ogni azione, ogni movimento, tenue o violento che sia, da parte dell'osservatore, influenzerà il carattere dell'immagine in maniera controproducente rispetto al presupposto che l'osservatore si pone, e cioè la comprensione di ciò che ha davanti, però per mezzo di una volontà che tende a riempire il contenitore del proprio pensiero senza preoccuparsi che fosse il vetro stesso di cui è fatto a stare al centro della questione. O, più semplicemente, ad *essere*.

Si può intuire un gioco di specchi che tende ad ingannare chi guarda, sviandolo dalla comprensione ma con il presupposto di fargli fare un giro panoramico che riesca a portarlo più vicino ad una consapevolezza reale piuttosto che lasciargli afferrare una futile sensazione o un ancor più futile sensazionalismo, che non farebbe nulla se non renderlo più sicuro delle proprie posizioni e della propria percezione, che tutto può comprendere tranne ciò che non ha senso di essere, in quanto, appunto, da esso non compreso.

Si può, però, anche guardare ad un discorso di *oggettività* sartreiana, in cui è la stessa presenza, anche distante, anche fosse solo una corrente d'aria, a deformare l'essenza dell'soggetto in base a presupposti che ad esso non appartengono. La figura è deformata dalla possibilità di essere percepita, segue l'andamento di un soffio di vento come lo spingere di un polpastrello curioso sulla superficie rovinata, brillante di un luce riflessa, colorata da qualcosa di esterno a sé che la connota, suo malgrado,

senza interessarsi all'effettiva natura della materia concreta che ha di fronte, troppo preoccupato a voler dare un senso. Il proprio senso. Senza riuscire in fine a vedere, a comprendere, a conoscere nient'altro che la propria stessa inconoscibilità, nel buio della sua stessa ombra, che attira l'attenzione del fruitore come uno specchio sporco, lasciando per un attimo la materia del nylon essere ciò che è, senza dover per forza subire le forme e le connotazioni imposte da occhio altrui. Tutto ciò, sempre di nascosto dall'attenzione dell'altro, che continua a guardare sempre più a fondo, nella direzione opposta.

*“[...] la libertà d'altri mi si rivela attraverso l'inquietante indeterminazione dell'essere che io sono per lui. Così questo essere non è il mio possibile, non è sempre in questione in seno alla mia libertà [...] esso mi è dato come un fardello che porto senza mai poter voltarmi verso di lui per conoscerlo, senza neanche poterne sentire il peso; se voglio paragonarlo alla mia ombra, si tratta di un'ombra che si proietta su materia in movimento e imprevedibile [...]. Si tratta del mio essere quale si determina in e per mezzo della libertà d'altri. [...] così ogni mio libero comportamento mi impegna in un nuovo ambiente, dove la materia del mio essere è l'imprevedibile libertà di un altro. [...] Io colgo lo sguardo dell'altro in seno al mio atto, come solidificazione ed alienazione delle mie possibilità. [...] essere visto, mi costituisce come un essere senza difesa per una libertà che non è la mia libertà. [...] In quanto io sono oggetto di valori che giungono a qualificarmi senza che possa agire su questa qualificazione, e neanche conoscerla, io sono uno schiavo. Nello stesso tempo, in quanto sono lo strumento di possibilità che non sono le mie possibilità [...] un mezzo verso dei fini che io ignoro, io sono in pericolo. E questo pericolo non è un accidente, ma la struttura permanente del mio essere-per-altri”.*

*Jean-Paul Sartre, “L'essere e il nulla”*





*Marco Buzzini*

*2014*