

Elefanti che dipingono? Il Sé attraverso l'arte concettuale contemporanea

By Michael Horne

Introduzione

Nella psicoanalisi contemporanea è molto diffuso il dibattito sulla natura del “Sé” e della “soggettività”, e sulla natura e il ruolo dell’“intersoggettività” nel lavoro clinico (Mitchell e Aron 1999). Non si è tuttavia ancora raggiunto un consenso stabile su tali questioni. Alcuni psicoanalisti hanno sottoposto a una critica filosofica questi concetti tradizionali (Elliot e Spezzano 1999, Fairfield et al 2002) ma, per lo più, le loro opinioni non sono state accettate dalla comunità psicoanalitica. Le ragioni di tale rifiuto sembrerebbero derivare dal fatto che il concetto di Sé come entità, espresso da Cartesio nel: “penso dunque sono”, si è talmente affermato nell’ambito della metapsicologia psicoanalitica da aver acquisito l’autorità di un vero e proprio dato scientifico.

I filosofi contemporanei (Malpas 2000) hanno anche operato un radicale riesame dei concetti cartesiani. Ciò ha avuto un profondo effetto sulle teorie del significato (Barthes 1972, Foucault 1972, Derrida 1978), sul modo in cui il significato è creato sia dai singoli individui che in ambito culturale (Gergen 1994, Geertz 1973) e sul modo in cui il significato è espresso nelle arti (Fineberg 2000). Ormai il “sé” non è più concepito come un’entità che si identifica con l’origine del significato. È visto piuttosto come una costruzione linguistica variabile prodotta dall’immersione dell’individuo nei particolari discorsi della propria “micro” e macrocultura. Questa visione non sostanzialista è colta nell’espressione di R.Barthes: “Il sé è morto” (1977).

Questa visione filosofica del “sé” conduce alla concezione secondo cui gli uomini hanno due modalità dell’esistere, o stati ontologici, quello della persona e quello dell’organismo o della cosa (Heidegger 1962, Schnadelbach 1984, Horne 2004). L’uomo come persona non possiede una realtà concreta ma piuttosto appare a se stesso quale risposta sensibile/percepibile al significato del suo coinvolgimento in una data situazione. Parliamo di questo stato come “della sensazione di ciò che accade” (Damasio 1999), come dell’impatto della situazione (Bion 1977) o come quello che si prova quando si è coinvolti nel proprio mondo (Heidegger 1962).

La persona si manifesta agli altri nel modo in cui questa risposta affettivo/percettiva viene significata. I significanti utilizzati nel processo del manifestarsi comprendono i movimenti del corpo e la postura, gesti ed espressioni del viso, tono della voce, ritmo, intonazione e accenti, e il linguaggio, sia figurativo che astratto (Heidegger 1977, Burr 1995, Harre 1998, Chandler 2002). Questo manifestarsi della personalità tramite i significanti è analogo al modo in cui la musica “si manifesta” quando le note vengono suonate (Merleau-Ponty 1962). L’antropologo culturale Clifford Geertz cita Max Weber, il sociologo della cultura industriale, che afferma “l’uomo è un animale sospeso in reti di significato che egli stesso ha tessuto” (Geertz 1973).

Quando percepiamo il manifestarsi fenomenologico della persona attraverso il processo di significazione del proprio significato, diciamo che stiamo avendo esperienza del “sé” o del “soggetto” della persona cui ci riferiamo. Definiamo questa esperienza del “sé” di un altro individuo con espressioni come: “ha un sé vibrante” oppure “quando gli ho parlato sembrava che non vi fosse alcun sé.”

Se assumiamo questa visione del “sé”, vediamo che l’analista e l’analizzando non si relazionano come due “soggetti” isolati che creano “intersoggettività”, ma come persone coinvolte l’una con l’altra attraverso l’impatto del loro mutuo significato, espresso mediante la manifestazione di significanti. Questo coinvolgimento non si verifica in maniera separata dalla cultura circostante, ma al contrario ha origine da un *background* di assunti e pratiche culturali condivise. Ciò che chiamiamo la nostra “forma di vita” (Wittgenstein 1953) o il nostro “mondo” (Heidegger 1962).

Utilizziamo il termine “mondo” con questo significato di coinvolgimento quando diciamo cose come “sono molto preso dal mio mondo familiare” oppure “questo è un aspetto del mio mondo lavorativo”. Quando parliamo in questo modo chiaramente non ci stiamo riferendo a oggetti esterni o spazi interni. Ci riferiamo piuttosto al significato della molteplicità dei nostri coinvolgimenti nelle questioni familiari o lavorative. Quando parliamo di questo significato usiamo dei significanti, in particolare quelli linguistici, che organizziamo in forma di discorsi (Harre e Gillett 1994). Quando ci muoviamo dall’uno all’altro dei “mondi” della nostra vita le nostre attività sono governate da discorsi differenti la cui somma forma il discorso del “mondo” della nostra vita.

Malgrado l’illusione di aver creato noi stessi i discorsi dei nostri “mondi”, i discorsi della nostra macro e microcultura sono sempre già presenti alla nostra nascita, e determinano il modo in cui affrontiamo la nostra vita quotidiana. Inoltre questi discorsi culturali determinano la nostra concezione di noi stessi e degli altri e, quindi, il nostro comportamento interpersonale (Lyotard 1979, Geertz 1973).

Tali discorsi, piuttosto che essere considerati come creazioni determinate dal coinvolgimento condiviso delle persone nei loro “mondi”, nel tempo, arrivano ad essere considerati come i discorsi che articolano pratiche e modelli culturali “corretti” e che, come risultato, danno luogo, in ogni cultura, alla formazione di gruppi “estranei” (Foucault 1972). Coloro che appartengono al “gruppo estraneo” vengono considerati da quelli del “gruppo corretto” come sé “reali” o “concreti”. Quando ciò accade, sono percepiti come organismi o cose più che come persone (Horne 2004).

I medici ci percepiscono correttamente come cose quando alcune parti del nostro corpo smettono di funzionare a causa di una malattia o di un incidente, analogamente si comportano gli altri quando le nostre pratiche e i nostri presupposti non si conformano ai dettami del discorso della nostra macrocultura. In entrambi i casi diventiamo un oggetto di esame, piuttosto che una persona con la quale si possa “essere coinvolti”. Quando siamo coinvolti con gli altri come persone, siamo nel modo dell’ Io-Tu, quando li stiamo esaminando come cose, siamo nel modo dell’ Io-Esso (Buber 1970).

E questo va bene quando parliamo di malfunzionamento di una parte del corpo, ma nel caso di una mancata corrispondenza con il discorso culturale prevalente, possiamo essere spinti, o addirittura costretti, a correggere le nostre “pratiche devianti” anche quando queste, come ad esempio nel caso dell’appartenenza razziale o dell’orientamento sessuale, non siano correggibili. Se invece modifichiamo tali pratiche possiamo ritornare allo status di persona.

Quando utilizziamo un atteggiamento riduzionista nel concettualizzare il “Sé”, che si manifesta nel momento in cui siamo presenti come persone, gli attribuiamo lo status di cosa o di entità concreta. In questo caso il “Sé” può essere considerato capace di esprimere la propria “soggettività” attraverso asserzioni di “verità” in merito alla realtà o attraverso azioni che determinano, ad esempio, il corso della storia. Assumendo questo punto di vista, le espressioni e le azioni dell’artista, del pensatore o del leader politico sono considerate vere e proprie espressioni di realtà. Ad esempio, in campo economico i pensatori come Marx e Adam Smith sono considerati i creatori dei “veri” discorsi del marxismo e del capitalismo. Secondo i sostenitori di queste teorie tali discorsi descrivono la natura della “realtà” economica. Il risultato è che i discorsi finiscono per diventare sovrachianti, e per controllare i dialoghi determinando i “mondi” di vasti gruppi di persone (Lyotard 1979). Questi discorsi sociali apparentemente “veri” corrispondono all’apparente realtà di discorsi individuali, la cui concretezza contribuisce alla sensazione che vi sia un “Sé” personale stabile o reale (Harre 1998).

Siamo così convinti della “realtà” dell’esperienza del nostro “Sé” che è difficile lasciarci persuadere da un ragionamento filosofico del fatto che il nostro “Sé” non è un’entità costituita da una “cosa” stabile, come la capacità di essere razionale. Quando i concetti sono così convincenti in base alla propria esperienza, c’è bisogno di un mezzo osservabile tramite il quale argomentare in senso contrario. Tale mezzo può essere l’arte concettuale contemporanea. È estremamente efficace

e questo suo uso delle azioni ci offre un metodo ideale per illustrare un punto di vista “discorsivo” sul “sé”.

Gli artisti concettuali contemporanei possono drammaticamente mostrare che il fenomeno di cui facciamo esperienza come “Sé” è estremamente instabile ed è funzione dei discorsi che governano le nostre azioni (Fineberg 2000). E’ impossibile non essere colpiti da questa forma d’arte, poiché ci sospinge nel complesso sistema di comprensione che permette di percepire un “sé” non riduttivo. A partire dalla nostra esperienza dell’ arte concettuale contemporanea possiamo modificare il nostro approccio all’idea del “Sé” umano: dal riduzionista: “penso dunque sono” (Descartes 1960) al non riduzionista: “sono dunque penso” (Heidegger 1962).

Il “Sé” nell’arte concettuale contemporanea

Gli artisti concettuali russi Vitaly Komar e Alexander Melamid hanno lavorato insieme, fin dall’inizio della loro carriera sul finire degli anni ’60. I loro primi lavori, di cui *Non balbettare* è un buon esempio, erano figurativi. Tuttavia anche questi erano concettuali in quanto, nonostante i due artisti lavorassero al medesimo quadro, lo stile era talmente simile che era impossibile distinguere da chi dei due fossero state dipinte parti specifiche di ogni opera.

Fig. 1 Non balbettare

Il concetto esaminato in *Non balbettare* è che tutte le opere d’arte sono create da individui. In questo quadro Komar e Melamid hanno lavorato insieme in maniera così integrata che il loro contributo individuale non era rilevabile. Nel creare un’opera d’arte con questa modalità eliminavano il Sé dell’artista individuale, ovvero di colui che i teorici dell’arte tradizionale considerano il creatore “ispirato” dell’opera (Ratcliff 1988, Danto 2001). Come il comune lavoro degli imbianchini, questo quadro di Komar e Melamid era stata concepito e realizzato da più di una persona, ma si presentava come il prodotto di un singolo. Questa collaborazione inscindibile era dunque una critica alla concezione secondo cui il “Sé” dell’artista costituisce un’entità che fornisce uno spazio di straordinaria e ispirata intenzionalità. Il modo in cui sono trattate nella storia dell’arte tradizionale figure come Vincent Van Gogh e Jackson Pollock è un chiaro esempio di come si arrivi a questa definizione di “genio”.

Nel dipinto intitolato *Stalin e le Muse*, Komar e Melamid criticano un altro modo di concettualizzare l’unicità del “Sé”, cioè quella del grande uomo che media le forze della storia. In questo dipinto Stalin è nell’atto di ricevere un libro da Clio, la musa della storia, che veniva concepita come l’ispiratrice del Sé di una persona speciale, così che questa potesse dare inizio a una nuova era nella vita del suo popolo. Il lavoro è un commento ironico di questo concetto, perché, a dispetto di tutta la sua imponente retorica, lo Stalinismo riusciva a produrre solo una oppressione di massa e un minimo miglioramento di vita nei paesi che lo adottavano.

Fig. 2 Stalin e le Muse

Ma Komar e Melamid non fanno certo discriminazioni nella loro critica, perché, dopo essere emigrati a New York negli ultimi anni 70, nella loro serie *Circolo, Quadrato e Triangolo* minano infatti anche le pretese di verità del discorso capitalista. In un’opera di questa serie, dipingono circoli, quadrati e triangoli rappresentati come potenziali regali. In questo modo Komar e Melamid propongono che il capitalismo possa rendere reali quelle forme basilari che Platone riteneva fossero le “vere” ed “eterne” strutture che soggiacciono agli oggetti reali (Platone, 1974). Dipingendo dei Nordamericani che offrono come doni delle forme ideali, essi suggeriscono che gli oggetti creati dalla società consumistica e capitalistica non sono solo copie di forme, ma sono addirittura le forme ideali stesse.

Fig. 3 Circolo, Quadrato e Triangolo # 1

In un altro dipinto di questa serie, dipingono circoli, quadrati e triangoli nelle pubblicità di varie forme famose nell’arredo d’interni. In quest’opera mettono in discussione il mito della “casa” ideale e, indirettamente, il mito della possibilità di un “mondo della famiglia ideale”.

Fig. 4 Circolo, Quadrato e Triangolo # 2

Nel dipinto *Fabbrica per la Produzione di Fumo Blu*, Komar e Melamid criticano la principale preoccupazione sia delle società capitaliste che di quelle comuniste, quell'ideale di produttività che entrambe condividono. La fabbrica è stata qui dipinta come un tempio greco classico, la cui forma era considerata ideale dagli antichi greci, sia esteticamente che spiritualmente. Il Tempio/Fabbrica vuole significare che la produttività è diventata la "religione" delle società industrializzate. L'ubicazione del Tempio/ Fabbrica in un paesaggio arcadico, tipico paesaggio ideale dei dipinti europei dell'epoca dell'Illuminismo, allude al dominio che una visione illuministica continua ad esercitare sul pensiero occidentale, sia capitalista che comunista.

Il Tempio/ Fabbrica, invece di scaricare fumo nero come prodotto di scarto, produce del fumo blu. Attirando l'attenzione dell'osservatore sul colore del fumo, Komar e Melamid suggeriscono che non tutti i "prodotti" della fabbrica sono articoli che contribuiscono alla "vita ideale". Il fumo blu è un ironico riferimento alla idealità, nel suo essere il colore dell'acqua "pura" o del cielo "pulito", fumo blu invece dell'abituale e decisamente "non-ideale", fumo grigio "sporco" delle fabbriche.

Fig. 5 Fabbrica per la Produzione di Fumo Blu

In tutti questi lavori, Komar e Melamid svelano il sovversivo discorso che è nascosto all'interno del discorso prevalente. Quando questo discorso viene reso manifesto, la sua sola presenza sfida di per sé le pretese di verità del discorso prevalente. Come risultato di questa giustapposizione dialogica possiamo allora vedere quanto il discorso prevalente sia basato su assunti opinabili. Ne consegue un processo di decostruzione dell'organizzazione interna del discorso prevalente, che ne rivela in ultima analisi la sua natura totalmente provvisoria (Derrida, 1978).

Nella *Fabbrica per la Produzione di Fumo Blu*, Komar e Melamid iniziano a "sviluppare una pratica" di discorso sovversivo non soltanto nel quadro ma anche all'interno dello "spazio" discorsivo della cultura ad esso collegata. Costruiscono questo movimento, dalla tradizionale sede delle opere in una galleria o in un museo, attraverso la creazione di un discorso - derivato dal quadro- che inseriscono all'interno di sedi specifiche nel discorso culturale. Ne deriva una piccola "guerra" culturale.

In *Fabbrica per la Produzione di Fumo Blu* fanno precipitare questo contrasto di discorsi per mezzo della spedizione di una lettera al premier greco, un magnate dell'industria europea, e al ministro per il petrolio della Arabia Saudita, suggerendo loro di finanziare la costruzione di una fabbrica per la produzione di fumo blu in Grecia. I due che sono stati prescelti per ricevere questa lettera sono rappresentativi delle condizioni, rispettivamente di capitale privato e di industria del petrolio, che sono le fonti dell'economia industrializzata.

Quando questi due individui ricevono la lettera da parte di Komar e Melamid, entrano in "possesso" sia del discorso prevalente della società industriale, che di quello ironicamente sovversivo degli artisti. Il risultato di questo dialogo discorsivo è la possibilità di una decostruzione delle pretese di verità del discorso prevalente all'interno dello "spazio" del discorso culturale stesso.

La tradizionale tecnica filosofica per risolvere i contrasti discorsivi è la *dialettica* (Hegel, 1977). In essa il discorso prevalente viene prima messo in relazione con il discorso sovversivo, e si cerca poi un termine di mediazione in grado di risolvere il contrasto tra i discorsi. Quando questo accade, emerge un nuovo discorso che incorpora le pretese di verità di entrambi. Il processo quindi prosegue, con l'idea che si possa così ottenere una approssimazione sempre maggiore ad un discorso assolutamente "vero". In questo processo, non si mette mai in discussione il discorso sul concetto stesso di verità: il termine di mediazione (sintesi n.d.t.), è infatti esso stesso soltanto un strumento euristico che è parte delle categorie ermeneutiche della cultura nella quale il processo dialettico si svolge (è cioè anche lui determinato culturalmente n.d. t.) (Bakhtin, 1981; de Peuter, 1998; Dyess, 2006).

Al contrario, Komar e Melamid usano il *metodo dialogico*, un metodo che non prevede un termine di mediazione (Bakhtin, 1981): ne risulta una continua sfida alla validità del concetto di verità. Il nuovo significato che scaturisce da questa contrapposizione *dialogica* di discorsi "emerge" (Cambray, 2006) dalla sua matrice, in un modo analogo all'emergere di nuove organizzazioni dalle

interazioni dei sistemi complessi, biologici o chimici (Prigogine e Stengers, 1984). Qual è il risultato di tutto ciò all'interno dello "spazio" discorsivo di una cultura? Mano a mano che il concetto di verità diviene sempre meno plausibile, lo "spazio" per una varietà di discorsi precedentemente esclusi diviene più accessibile, e in tal modo lo "spazio" discorsivo della cultura stessa diviene più complesso.

In *Dipinto tramite Numeri* Komar e Melamid espandono la matrice discorsiva del loro lavoro al di là del semplice contrasto di discorsi. Affidano ad una riconosciuta agenzia di sondaggi il compito di chiedere a delle persone intervistate di dare un ordine alle loro preferenze ideali per colori, articoli vari, e stili di pittura. I risultati bruti sono stati poi tabulati, e con i risultati stessi, usando cioè le preferenze degli intervistati, Komar e Melamid hanno creato un dipinto composito. L'intero progetto è stato quindi descritto e illustrato in un libro (Komar e al., 1999) venduto poi nelle librerie nei modi usuali.

Fig. 6 Dipingere tramite Numeri # 1&7 Dipingere tramite Numeri#2

In questo caso il "lavoro artistico" non consisteva nel dipinto in sé, ma nell'intero evento. Nell'evento Komar e Melamid mettevano in discussione la stabilità delle posizioni usuali dei protagonisti dei discorsi che costituiscono la matrice complessiva dei discorsi dell'arte contemporanea. Questi protagonisti includevano l'artista, la persona comune, il critico d'arte, il gallerista e i compratori di opere d'arte. In quest'opera Komar e Melamid non sono i creatori artistici del dipinto stesso. Essi stanno, piuttosto, "dipingendo tramite numeri" agli ordini di qualcun altro. Si potrebbe dire che Komar e Melamid sono gli artisti che hanno dato inizio al progetto di dipingere tramite numeri e, anche in questo caso, che l'apparente proposito del loro lavoro sembra banale.

Komar e Melamid non stanno comunque all'interno dei loro discorsi individuali, stanno piuttosto dentro la complessiva matrice dei discorsi dell'opera, chiedendo: "È forse la persona comune l'artista? Cosa ne è della posizione del critico d'arte? Poiché l'abitudine era quella di guardare il lavoro artistico "dall'esterno", una posizione in questo caso non più disponibile, c'era la difficoltà di trovare una posizione da cui vedere la natura di "evento" culturalmente determinato dell'opera in esame; e sconcertati ci si può solo chiedere: "Ma è veramente un'opera d'arte?" E infine, in quest'opera, il gallerista diviene l'editore; e il compratore, invece di essere una persona estremamente ricca e raffinata - e/o una persona con un grosso fiuto per gli affari - diviene l'acquirente di libri intellettualmente curioso.

Sebbene Komar e Melamid decostruiscano nel loro lavoro una grande varietà di discorsi prevalenti, essi pongono una sfida anche all'idea che il "Sé" risieda in permanenza in un particolare discorso. In *Non Balbettare, Stalin e le Muse* e in *Circolo, Quadrato e Triangolo #1 & 2*, dimostrano la presenza di un discorso sovversivo che è sempre già contenuto nel discorso prevalente, che si presume essere autorevole poiché è il senso che noi abbiamo del discorso del nostro proprio Sé. Comunque, sebbene il loro lavoro alluda alla natura finzionale del Sé, essi non hanno un approccio nichilista al problema del Sé. In *Dipingere tramite Numeri* mostrano che una qualche entità che ha la stabilità tradizionalmente considerata come una proprietà del Sé, non può essere collocata in permanenza in nessun discorso nell'opera. Comunque, il Sé come concepito dall'artista concettuale sembra avere un "posto" stabile, sebbene sia un posto che non è né all'interno né privo della matrice discorsiva dell'opera.

Questo Sé non è una sostanza; ma c'è ancora qualcosa di significativo prodotto dal processo di interazione discorsiva che il Sé coglie. Forse è un punto Archimedeo da cui possiamo avere una visuale più ampia sui discorsi importanti, ed elaborare perciò una organizzazione di significato di maggiore complessità. In aggiunta ciò implica che il significato prodotto da un Sé che è "situato" all'interno di un solo discorso è limitato, e spesso, quando è tradotto in azioni produce conseguenze distruttive.

Quando gli elefanti dipingono

Nella loro più recente opera *Quando gli elefanti dipingono* Komar e Melamid hanno incrementato il numero dei discorsi e l'estensione dello spostamento dei "Sé posizionati" coinvolti nell'opera. Questo ha permesso loro di mostrare, in modo ancora più chiaro, che in ogni situazione significativa sono sempre già implicati una varietà di "discorsi" in competizione fra di loro. Ancora più interessante è che in questa opera "multi-discorsiva" possono mostrare come ci sia sempre già un "Sé" stabile e non posizionato situato in una "posizione Archimedeana", il quale, tuttavia, non comprende mai la totalità.

Con grande efficacia, nella realizzazione di quest'opera gli autori sono in grado di dimostrare, piuttosto che suggerire, il passaggio di posizionamento del protagonista di un discorso marginale, che esce da questo discorso, per entrare nella posizione di protagonista del discorso prevalente. Questo dimostra chiaramente che l'esperienza quotidiana di stabilità del "Sé" è semplicemente una funzione del suo posizionarsi in un discorso culturalmente privilegiato che gli dà l'illusione di "stabilità" creata dal senso di potere dal quale esso è arbitrariamente investito.

Komar e Melamid cominciarono a sviluppare il progetto *Quando gli elefanti dipingono* dopo essersi interessati alla possibilità di utilizzare la pittura dei cani e l'opera fotografica degli scimpanzè per criticare il concetto dell'artista umano "ispirato". Più tardi sono venuti a conoscenza del fatto che un addestratore aveva insegnato ai suoi elefanti a dipingere. In quel periodo era presente un considerevole interesse per il problema degli elefanti thailandesi, il cui lavoro, come trasportatori di legno di teak nella foreste della Thailandia, era stato eliminato dalla decimazione commerciale delle foreste di teak.

Komar e Melamid sono stati sostenuti da vari gruppi ed individui interessati alla tutela ambientale, e dal governo thailandese, nell'insegnare agli elefanti a dipingere, nel venderne i quadri ottenuti e nell'usare i profitti a favore della protezione degli elefanti. Con l'aiuto finanziario e i permessi accordati dal governo thailandese andarono in Thailandia, dove si misero in contatto con i funzionari dei vari posti dove gli elefanti con i loro mahouts (guide e addestratori) erano impegnati in un lavoro di riqualificazione per dei compiti al di fuori dell'industria del teak. In molti di questi rifugi per elefanti misero a disposizione pennelli, colori e tele e gli elefanti cominciarono a dipingere. Trovarono così non solo che gli elefanti riuscivano a dipingere, ma anche che elefanti di rifugi differenti sviluppavano uno stile in comune, come fanno gli artisti umani in una "scuola di pittura".

Fig.8(pittura elefanti), fig.9 Junathon, fig.10 (non soffocare) , fig.11 Uccello

Komar e Melamid erano particolarmente interessati alla somiglianza tra l'opera pittorica degli elefanti e l'espressionismo astratto, che si supponeva fosse uno stile nel quale gli artisti tentavano di esprimere direttamente il proprio "Sé interno" (Greenberg 1961, Fineberg 2000). Questo movimento artistico ebbe il suo massimo sviluppo dopo la seconda guerra mondiale in coincidenza con l'apice della popolarità dell'esistenzialismo, un movimento per il quale la natura fondamentale degli esseri umani si esprime nell'assumersi la personale responsabilità della manifestazione del proprio "Sé autentico". Tale posizione può essere colta in una citazione di Sartre: "L'esistenza precede l'essenza" (Sartre 1943)

Fig.12 (Jackson Pollock), fig.13 (senza titolo), fig.14 (argento sopra il nero), fig.15 (composizione)

Man mano che l'attività di pittura degli elefanti progrediva, la notizia che gli elefanti stavano dipingendo nello stile dell'espressionismo astratto si diffuse nel mondo dell'arte newyorkese, e all'improvviso i loro quadri divennero un articolo molto ricercato. Komar e Melamid riuscirono ad organizzare un'asta, presso la notissima Christie's, dove artisti famosi come Pollock e Motherwell vengono regolarmente venduti. In quell'occasione i quadri degli elefanti furono venduti in media a \$30.000. Komar e Melamid notarono che prima dell'asta i potenziali compratori esaminavano minuziosamente i quadri. Alla domanda che cosa stavano cercando risposero: "Sto cercando qualche segno per mostrare che il quadro è stato dipinto da un elefante". I compratori d'arte stavano cercando un "autentico elefante" proprio come qualcuno potrebbe cercare una firma per dimostrare che un quadro è un "autentico Pollock".

Fig. 16, 17

Questi tentativi di accertamento dell'autenticità dell'opera costituivano, per Komar e Melamid, la prova finale, che gli elefanti erano stati riposizionati all'interno del discorso contemporaneo dell'artista, in quanto l'artista moderno non è soltanto posizionato all'interno del discorso del genio creativo, ma è anche posizionato nel discorso del produttore di oggetti unici che possono essere venduti a caro prezzo.

Se la posizione convenzionale dell'artista è stata assunta dagli elefanti, dove possono essere posizionati gli "artisti" Komar e Melamid all'interno della matrice discorsiva che hanno creato nell'"opera d'arte" complessiva? Non possono essere posizionati né nel discorso del genio ispirato, né nel discorso del creatore di oggetti di valore, ma piuttosto nel discorso di coloro che modificano la posizione discorsiva degli elefanti, da "lavoratori in soprannumero" a "artisti". Assumendo il punto Archimedeo, hanno evitato di diventare un "Sé" posizionato nel discorso abituale del riformatore sociale.

In quanto lo spostamento della posizione degli elefanti avviene anche all'interno del discorso dell'artista come uomo d'affari privato, Komar e Melamid sono in grado di guadagnare denaro per i loro sostenitori, da usare nello sviluppo di strategie adatte a trovare soluzioni, come per esempio la "riqualificazione", per gli elefanti non-artisti, del gruppo degli elefanti lavoratori. Comunque in un senso più esteso Komar e Melamid sono in grado di utilizzare il ri-posizionamento degli elefanti all'interno del discorso dell'artista come produttore di articoli unici da vendere, per svelare i discorsi che governano il sistema economico capitalista. Questo discorso più ampio controlla sia gli elefanti implicati come artisti, sia gli esseri umani, come artisti, e come consumatori di opere d'arte. Komar e Melamid modificano la posizione dell'artista, che, da creatore ispirato, si situa in una posizione Archimedeo stabile, da dove può spostare il rigido posizionamento dei protagonisti nei loro rispettivi discorsi. Come risultato essi sono in grado di fornire un ri-posizionamento completo dei protagonisti, e, di conseguenza, la completa organizzazione della matrice discorsiva.

Fig. 18

In fine, nel caso di *Quando gli elefanti dipingono* l'opera d'arte diventa il libro, tratto dall'evento completo, che, come nel caso di *Dipingere con i numeri*, viene venduto in un normale circuito commerciale e diventa così disponibile, non solo per il ricco collezionista, ma per chiunque abbia 20\$ da spendere, modificando in questo modo la posizione del mecenate d'arte.

Discussione

Cosa ci dice l'arte concettuale di Komar e Melamid sulla natura del "Sé"? In primo luogo, ci mostra che il Sé non è un'entità. Secondariamente, ci mostra che il discorso prevalente del "Sé" nasconde uno o più discorsi sovversivi contenenti "Sé" che possono sostituirlo. Infine, *Quando gli elefanti dipingono* mostra che quando il "Sé che conosce" viene rimosso dalla sua posizione in un discorso prevalente, cambia l'intera matrice discorsiva e ne consegue una posizione completamente nuova del Sé nei discorsi individuali coinvolti. Il "Sé che conosce" è ora collocato nel punto Archimedeo che a sua volta risulta svuotato del discorso dell'"artista."

Nelle matrici discorsive che compongono il senso di Sé degli individui questa è una "posizione", sia nel senso di atteggiamento che di luogo, che prevede un "radicamento" sicuro (Horne 2005). In questo modo si è in grado di rinunciare al controllo sugli oggetti, buoni e cattivi (Klein, 1946). Ciò consente di essere liberi dalle aspettative, e, come risultato, si può fare spazio per l'emergere di esperienze inaspettate, non familiari e senza precedenti (Meltzer et al. 1975). Questi nuovi eventi possono generare una riconfigurazione del mondo individuale, che diventa così formato da un gruppo totalmente nuovo di presupposti di fondo del proprio senso di Sé. Dopo eventi di questo tipo le persone spesso dicono: "Adesso vedo ogni cosa in modo completamente diverso" indicando che un "Sé" è stato collocato in un nuovo e più complesso discorso prevalente.

Al contrario, quando il Sé è incastrato, bloccato in ciò che considera essere un discorso vero, ma nei fatti è solo un discorso prevalente, si culla in un falso senso di sicurezza. Quando un discorso

sovversivo si intromette in modo tale da sfidare le premesse del discorso prevalente, il Sé inizia a perdere il suo fondamento e può eventualmente crollare. A differenza che nella modalità del “radicamento”, in cui si ha “la terra sotto i piedi” ci si può guardare intorno e cogliere punti di vista diversi, un Sé incastrato vede soltanto ciò che è sotto il suo naso, e dovunque esso guardi le cose sono sempre le stesse (Horne 2005).

Più problematicamente, quando qualcuno è nella modalità del Sé incastrato in un singolo discorso prevalente, egli vede gli altri esseri umani solo nei termini di questo singolo discorso. Ne deriva che gli altri individui possono non apparire come persone attraverso le manifestazioni dei propri significanti. Di conseguenza, essi appaiono come “cose” nella modalità dell’Io-Esso. In modo più disturbante, attribuzioni Io-Esso possono essere assegnate a gruppi di individui, costituiti dai protagonisti di discorsi diversi rispetto ai discorsi prevalenti della loro macrocultura, con conseguenze devastanti.

In ambito psicoanalitico, sono molto diffusi discorsi prevalenti di scuole diverse. Quando un analista è “incastrato” in uno soltanto di questi discorsi, egli può imprigionare l’analizzando in un “Sé” etichettato, per esempio istintuale, archetipico, intersoggettivo, vero, coesivo, integrato, attaccato o individuato, tutti hanno i loro discorsi corrispondenti. L’analista “intrappolato” può così avere la tendenza a vedere l’analizzando come una “cosa” e può fallire nel comprendere la complessa molteplicità dei discorsi unici che costituiscono l’analizzando come “persona”. Tuttavia, quando l’analista è capace di rinunciare ad essere protagonista, nel discorso analitico prevalente della sua scuola, e ad assumere la posizione Archimedeo dell’artista concettuale, egli può essere in grado di modificare la posizione del Sé, propria e dell’analizzando, nella matrice dei discorsi che costituiscono l’incontro analitico. In questo modo dell’ “intersoggettività”, l’analista può essere in grado di abbandonare la posizione del Sé dell’ “elefante/artista” intenzionale ed espressivo, per “radicarsi” nella posizione del Sé dell’ “artista concettuale”, osservante e pensante. Da questo punto di vista, stabile, ma pur sempre mutevole, l’analista avrà accesso a visioni multiple delle matrici discorsive, senza essere indotto in nessun discorso forzato.

In questa posizione, l’analista non sarà relativista, anzi avrà una visione multi-prospettica a partire “dal luogo” della posizione “insediata” all’interno della matrice discorsiva in questione. Egli potrà così essere più capace di sentirsi “libero da memoria, desiderio e comprensione” (Bion, 1977) e avrà una maggiore capacità di assumere l’atteggiamento del “ non conoscere in anticipo” (Fordham, 1993) aprendo anzi possibilità di nuovi “radicamenti” discorsivi per i suoi analizzandi.