

IN'EI

Il centro delle cose

Pietro Gaglianò

Contro il Leviatano. Il Leviatano è la forma che Thomas Hobbes conferisce allo Stato politico, interpretato come potere indivisibile esercitato sui sudditi (che tuttavia in questa relazione sono liberi e hanno volontariamente rinunciato ai propri diritti naturali per sottomettersi, convenientemente, terribilmente, a un patto di sopravvivenza)¹. Il Leviatano è una creatura tale che, stando alla descrizione del mostro biblico al quale il filosofo britannico si è ispirato, "al solo vederlo si resta abbattuti" e il cui "cuore è duro come pietra, duro come la macina inferiore"². In questo contratto si produce il potere che, inevitabilmente, si manifesta come uno squilibrio di forza e di capacità, con conseguenti dinamiche di soggezione e oppressione; questo è il potere, anche quando non sembra risiedere in qualcosa di riconoscibile o localizzabile in modo oggettivo, anche quando va analizzato come una relazione che corre tra gli individui, "come qualcosa che circola"³.

L'unica possibilità da opporre a questa asimmetria, senza cadere nell'inganno di un contropotere (che è, semplicemente, un altro potere) è la forza dell'arte. La forza dell'arte intesa come scardinamento del canone, come interruzione dei discorsi egemonici, emancipazione dalla necessità e dalla funzione. Questa forza, evocando il pensiero situazionista, possiamo immaginarla in una successione di "momenti costruiti come situazioni che potrebbero essere considerati come i momenti di rottura, di accelerazione, le rivoluzioni nella vita quotidiana individuale"⁴. Una forza che precipita nel rapporto tra l'artista e l'opera, nella vita che scaturisce dall'incontro tra l'opera e l'osservatore.

La ricerca di Gao Bo mappa una serie di queste deflagrazioni, dove la forza del possibile emerge tra le pieghe dell'universo sensibile. Nel suo accostare materiali e linguaggi, nel suo attraversare i sistemi politici, le radici culturali, la grammatica del corpo e quella dell'immagine, Gao Bo compie una serie di violazioni dei codici e mette in discussione le narrazioni del potere. Ma ogni volta questo accade nello spazio di un'eccezione: quello dell'arte che, come si vedrà oltre, implica il sacro e l'intangibile e che grazie a questa dimensione può manifestarsi indifferente alle regole imposte.

In questa sfera le opere di Gao Bo sono come ostruzioni, incidenti, epifanie impossibili da ignorare, e si manifestano con una forza che non è antitetica al potere ma le è trasversale, aggira il Leviatano, ne neutralizza alcune ramificazioni e apre lo spazio del possibile. Il suo lavoro di artista esamina e decostruisce alcune delle strutture grazie alle quali il potere si estende sull'esistenza delle persone: la lingua e la scrittura, l'accesso alla

¹ Thomas Hobbes, *Leviathan*, 1651 [ed. cons. Id., *Leviatano*, La Nuova Italia, Firenze, 1976].

² *Giobbe*, 41: 1, 16.

³ Secondo Michel Foucault non è possibile circoscrivere il potere come "un fenomeno di dominazione massiccio di un individuo sugli altri, di un gruppo sugli altri" ma è piuttosto una funzione delle relazioni: "il potere transita attraverso gli individui, non si applica agli individui"; Michel Foucault, *Corso del 14 gennaio 1976*, in *Il faut défendre la société*, EHESS, Parigi 1997 [tr. it. Id., *Bisogna difendere la società*, Milano, Feltrinelli, 1998, pp. 32 e ss.].

⁴ *Théorie des moments et construction des situations*, in "Internationale situationniste", no. 4, giugno 1960, p.11.

IN'EI

rappresentazione e la visibilità, il corpo, lo spazio fisico in cui i corpi si muovono, i condizionamenti culturali iscritti nell'architettura, nella città. A questi temi sono dedicate le riflessioni che seguono, tenendo in considerazione che tornano in sottotraccia in tutte le opere dell'artista, parlandosi dall'una all'altra. È importante infatti evidenziare l'unità che lega assieme le sue opere, come se fossero parte di un unico grande e articolato lavoro, composto con voci, immagini e materiali di volta in volta tratti da un vasto archivio. Un autoritratto, lo ha definito Gao Bo. Trasversale allo spazio e incurante del tempo.

L'invenzione della scrittura. Una convenzione storiografica europea fa coincidere l'inizio della Storia con la comparsa della scrittura. Verso la fine di quel tempo che avremmo poi chiamato IV millennio avanti Cristo, in Mesopotamia apparvero i primi documenti scritti (erano tavolette di argilla, incise con caratteri cuneiformi) con lo scopo principale di registrare documenti economici. Da quel periodo si pretende che la civiltà umana abbia fatto un salto in avanti nell'organizzare i rapporti interni alle società e la gestione dei beni; da quel momento si consolida dunque una struttura di regole e relazioni tra i cittadini e i domini civili, religiosi, militari, per soddisfare, tra le altre, esigenze di ordine e di controllo. La scrittura, quindi, configura un codice che tradizionalmente viene amministrato dal potere, così che l'accesso alla sua produzione e alla sua interpretazione si traduce in meccanismi di inclusione ed esclusione, come prova la lunga cronaca di estromissione dall'apprendimento della scrittura dei dominati da parte dei dominanti.

Secondo un'altra prospettiva, la scrittura è anche il passaggio in cui si spalanca la possibilità di raccontare la propria versione della Storia e delle storie. Scrivere, in questo senso, equivale a un atto di testimonianza o di resistenza, e inventare una scrittura vuol dire quindi esplorare un'altra concepibile rappresentazione del mondo. A questa declinazione possiamo riferire la scrittura che dal 2009 Gao Bo introduce in molte delle sue opere. È una lingua che nasce dal desiderio un incontro universale, al di sopra degli idiomi. Ed esprime, inoltre, la volontà di analizzare criticamente il linguaggio con il suo potenziale di coercizione, con il rischio di una comprensione limitata, con il pericolo e i dogmi che nella sua dimensione ufficiale inquadrano la realtà. In più, la scrittura di Gao Bo si manifesta solo nel segno grafico, è una stesura di grafemi, non verbale, sciolta dalla sintassi, dalla grammatica e dalla fonetica: l'artista utilizza caratteri provenienti dagli alfabeti cinese, tibetano e latino, li scompone, li intreccia e li sovrappone. In questa articolazione inedita la scrittura di Gao Bo si sottrae anche ai condizionamenti ai limiti della univocità delle lingue riconosciute. La sua scrittura agisce in uno spazio esterno alla disciplina della parola anzi, come è già stato detto a proposito del suo lavoro, "prolunga lo spazio operativo della parola, e della frase, nella non origine"⁵. Da qui, a partire da questo slancio di emancipazione dalle strutture, si dispiega una riflessione sulle possibilità che il linguaggio è capace di aprire quando la sua lettura non deve più rispondere a un'interpretazione univoca ma si presta a nuove, inimmaginabili estensioni.

⁵ François Tamisier, *Gao Bo. Une écriture libérée*, in *Gao Bo. Vol. 1-4*, Artron Books, Contrasto, Maison Européenne de la photographie, Shenzhen-Parigi 2016, p. 41.

IN'EI

Quella di Gao Bo è una lingua liberata, è uno strumento che agisce antitetivamente rispetto alla comunicazione del potere. Invece di essere funzionale ad amministrare norme, regole, divieti, concessioni, nega tutto questo e, in questa liberazione, invita ogni osservatore a un esercizio di riflessione interiore: perché solo lui è responsabile della lettura che compirà. Spesso le righe della sua scrittura vengono poste dall'artista come un diaframma sulla superficie di alcune figure, come se le righe così disposte possano essere la chiave per la soluzione di un enigma, qualcosa che allo stesso tempo sigilla e dischiude la visione delle cose.

L'esercizio della scrittura attraversa l'intera vicenda artistica di Gao Bo e insiste con intensità nel lungo dialogo che intrattiene con il Tibet, con i suoi abitanti e i loro volti, le loro storie e le loro iconografie antiche e recenti. Come dichiara l'artista, l'esplorazione di questa regione, iniziata alla metà degli anni Ottanta, risponde al bisogno di un territorio non familiare in cui "praticare, credo, azioni e costruzioni" per scoprire che "il mondo non è affatto quello che ci viene insegnato"⁶. Per questo motivo, in un periodo in cui la mobilità internazionale per i cittadini cinesi era ancora ridotta, Gao Bo ha scelto un luogo in cui poteva essere "straniero al centro della Cina".

Politiche del visibile. La condizione di straniero impone sempre un regime ambiguo della visibilità: lo straniero è spesso riconoscibile come tale per via dei suoi abiti, dell'aspetto, di alcuni comportamenti. Al tempo stesso lo straniero è un invisibile se osservato dal punto di vista dei diritti o dello status politico. In questa dimensione si muove Gao Bo, amplificando quello status di eccezionalità dell'artista di cui si dirà più avanti. Uno straniero in viaggio che a ogni passo, a ogni metro percorso, incede con uno sguardo diverso, capace di scoprire e di svelare.

In molte sue opere Gao Bo abita il margine tra il visibile e l'invisibile, tra il manifestarsi dell'immagine e la sua opacizzazione, tra la cancellazione e il ritorno alla luce e allo sguardo dell'osservatore. Si potrebbe definire questa analisi del visibile, più che un ambito di ricerca, un vero e proprio medium che l'artista reinventa di volta in volta con azioni, installazioni e accostamenti di materiali fra loro non sempre congruenti, come, per esempio, la stampa di ritratti di cittadini tibetani sulla superficie di piccole pietre che richiamano una ritualità del culto buddista. Quest'opera, imponente anche nelle quantità oltre che nell'impatto visivo, è parte di vasto progetto dal titolo *Mandala Offering, Tibet* al quale l'artista ha lavorato a partire dal 1995 e che continua essere una materia di grande ispirazione per nuove tessiture.

Anche qui, come in altri lavori, Gao Bo esplora le condizioni di visibilità e invisibilità, i processi che le permettono e le infinite fasi liminali contenute tra i due estremi, trattandole come uno spazio poetico in cui praticare esercizi di conoscenza personali. Ma la riflessione sulla dimensione del visibile contiene e innesca un ragionamento di taglio politico, in primo luogo là dove la visibilità si

⁶ Da una conversazione dell'autore con l'artista.

IN'EI

coniuga alla doppia interpretazione di rappresentazione⁷. Raramente le persone e i gruppi che non sono correntemente rappresentati (in termini ottici e narrativi) vengono rappresentati correttamente in termini politici (cioè non hanno accesso al dibattito istituzionale e giuridico per la creazione o la difesa di diritti che li riguardano). Le due condizioni sono tra loro inestricabili: quanto meno si è visibili, e quanto meno veicolata e riconosciuta è l'immagine veritiera di un gruppo sociale debole, tanto meno i suoi interessi vengono tutelati dal governo⁸.

In questi termini i volti protagonisti di molte opere di Gao Bo non sono solo quelli di un popolo oppresso ma sono il riflesso di una condizione umana che potenzialmente riguarda chiunque. Oltre a parlare di soggettività e di collettività negate, con un riferimento dichiarato, dolente e partecipe, alla situazione del Tibet, la sparizione delle figure nelle opere di Gao Bo argomenta criticamente l'azione del potere sulla libertà, sui diritti, sull'esistenza stessa dei cittadini. Quando l'artista interviene sulle immagini, con altri oggetti e strutture, con il fuoco o con la pittura, la sua azione echeggia in modo drammatico il conflitto tra la luce e l'ombra, tra il visibile e l'invisibile, che domina ogni relazione di potere. Ma nella loro forma simbolica queste cancellazioni alludono anche a un'altra possibilità: quella dell'immaginazione e della memoria, una condizione di esistenza in cui prende forma anche la resistenza. Un'immagine cancellata sarà per sempre un'immagine che ha visto la luce, e la sua perpetuazione è a carico della volontà e della mente di chi l'ha guardata. Questa responsabilità dell'osservatore, questo miracolo laico compiuto dall'arte corre trasversale a ogni storia di abuso, contestandolo, contrastandolo, e trova uno scioglimento nella scelta che Gao Bo fa, a volte, di liberare le figure dal buio, di rimettere al centro la figura umana.

Il corpo dell'artista. In un'opera del 2009, *Dévoilement – Nouvel Auschwitz*, che include un'installazione e una performance, Gao Bo prevedeva al centro una figura umana giacente. La presenza del corpo, del suo corpo, oltre a essere il mezzo di una declinazione performativa assume il valore di una dichiarazione di responsabilità, quella dell'autore verso il proprio lavoro e verso le sue proliferazioni semantiche: è una partecipazione consustanziale alla vita dell'opera. Elias Canetti in *Massa e potere*, la densa e capillare disamina delle forme del potere, evidenzia come in questa posizione del corpo ci sia una totale deposizione delle armi, una abdicazione a qualsiasi forma di controllo e sullo spazio, la definitiva rinuncia al potere sulle altre persone. La scelta di esporsi così, sia pure contando sulla protezione tacita dell'intangibilità dell'opera e della sopraelevazione della piattaforma su cui si trova, esprime quindi una assimilazione con il destino di chi è stato annientato, nei campi di

⁷ In italiano esistono due termini diversi per l'esercizio della delega politica, 'rappresentanza', e per la rappresentazione; in inglese e francese, invece, la parola è la stessa, 'representation' e 'représentation'.

⁸ Come ho avuto modo di argomentare altrove, "il problema della visibilità dei cittadini deve ancora rispondere a una lunga lista di domande sul senso del venire rappresentati, sia politicamente (da chi? E con quali regole?), sia in termini di raffigurazione (qual è l'immagine della società? Chi la autorizza? Come e quanto viene trasmessa?)"; cfr. Pietro Gaglianò, *La sintassi della libertà. Arte, pedagogia, anarchia*, Gli Ori editori contemporanei, Pistoia 2020, pp. 219-220.

IN'EI

concentramento di tutti i regimi della storia e nelle dinamiche dell'abuso che operano anche in quello che chiamiamo tempo di pace. Questa identificazione però è tutt'altro che innocua perché, come scrive ancora Canetti, coloro che giacciono ricordano "a chi sta in piedi l'animale cacciato e colpito"⁹. C'è quindi un gesto di accusa verso l'osservatore, ma anche un monito, silenzioso e terribile, che ricorda a chiunque la possibilità di questa caduta. Ancora secondo lo scrittore bulgaro, il caduto esercita un altro effetto sui suoi osservatori, rimanendo temporaneamente espulso "dalla comunità di coloro che stanno in piedi: per un certo periodo egli non possiederà più tutte le sue prerogative"¹⁰. Come artista e come temporaneo reietto del mondo, qui Gao Bo incarna uno stato d'eccezione: un *homo sacer*, l'archetipo di un soggetto che si pone in una condizione duplice, sacro come una divinità ma intoccabile come un tabù, completamente immerso nel mondo ma estraneo al suo stato di diritto¹¹. Questa alienazione permette all'artista l'agire in una zona franca, una collocazione esterna ai costrutti sociali dei quali si fa accusatore. La caduta, intesa come smarrimento soggettivo ma anche come perdita dei valori che reggono la vita in comune, garantisce lo status che permette a Gao Bo di mettere in scena la sua opera; qui come in altri lavori, compone elementi della cultura europea e di quella cinese, simboli religiosi, relitti, strumenti del tempo antico e mezzi tecnologici che precipitano in un esito formale monumentale e drammatico. Nel suo stato di eccezione, l'artista affronta la scomparsa delle cose e riscatta in questa dissipazione la possibilità di indicare nuove prospettive attraverso l'esperienza dell'arte. È indispensabile che tutto ciò avvenga alla convergenza tra i due elementi qui introdotti: la scelta del corpo come segno e la posizione supina che, tra tutte le possibili, permette la più ampia superficie di contatto tra l'uomo e la terra. Il corpo, giacente ma vivo, diventa il testimone. Il resto del lavoro, a partire da queste macerie delle civiltà recuperate e assemblate nello spazio e nel tempo anomali dell'opera d'arte, l'esercizio quotidiano, la fatica di ricucire lo squarcio illuminato dall'artista spettano ad altri, spettano a chi osserva.

Arrivo a Venezia. Gao Bo si trova a Venezia carico di molte storie, compiendo un viaggio circolare tra Europa e Asia, un viaggio in cui riverberano quelli di molti europei e di molti asiatici che nel corso dei secoli hanno percorso i due continenti mettendoli tra loro in connessione. La Storia è una cronaca delle preoccupazioni e degli stupori delle persone che si muovono. La forma di questo viaggio, dunque, è circolare, visto che nel suo essere arrivo c'è già un ritorno, la stessa forma del mandala con tutta la concatenazione di significati spirituali, universali, che si porta dietro.

⁹ Elias Canetti, *Masse und Macht*, Claassen Verlag, Anburgo 1960 (tr. it. Id., *Massa e potere*, Adelphi, Milano 1960, p. 475).

¹⁰ *Ivi*, p. 477.

¹¹ Cfr. Giorgio Agamben, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Einaudi, Torino 1995.

IN'EI

Il mandala di Gao Bo prevede un passaggio sull'acqua e prevede ancora una volta operazioni di esposizione e cancellazione, scomparsa e visibilizzazione. Le pietre che provengono da *Mandala Offering, Tibet* tornano come grani di un rosario, come tessere di un mosaico sparso tra le regioni della terra, come le ossa riesumate del grande, gigantesco corpo dei dolenti del pianeta, come lacrime cadute sulla superficie opaca della laguna creando cerchi in inarrestabile espansione. Ma anche come le note di un canto consolatorio, perché il racconto, sia esso fatto con le immagini, con l'azione del corpo o con il suono delle parole, è già riparazione, è già riscatto. E quanto più ampia sarà la superficie illuminata dalla forma dell'arte, nella sua esistenza simbolica, tangibile o immateriale, tanto più profonda sarà la forza di questa riconnessione.

Le pietre rituali che Gao Bo usa per ricostruire l'edificio friabile e caduco, in cui il tempo abita lo spazio, costituiscono un'offerta al mondo, un grande mandala aperto, una celebrazione in che non smette di prodursi perché la fine è anche l'inizio e l'arrivo a Venezia è già un ritorno in Himalaya.