

Outage di Tom Morton

Incominciamo col titolo della mostra di Roger Hiorns, “Depotenziare” che in inglese si potrebbe tradurre con “Depower”. Depotenziare un’entità data - un organismo, un meccanismo, un’idea – non vuol dire distruggerla, ma piuttosto privarla dell’energia che la anima, sia essa costituita dagli idrocarburi di origine fossile che alimentano un aereo militare o dalle credenze che infiammano una fede ardente. Un’entità depotenziata, statica e spesso isolata in uno spazio dimenticato o in un tempo vagamente ricordato diventa simbolo della sua stessa perdita di potenza. Il leader spodestato, la tecnologia obsoleta, una forma culturale logora – ci ricordano che la potenza non è intrinseca ma qualcosa di soggetto all’umano investimento e disinvestimento. Da ciò nasce la possibilità di una libertà, di una nuova e differente forma di vita.

Nella scultura *Depression* due contenitori bianchi in polistirene, uno di seguito all’altro, giacciono sul pavimento della galleria, come due trogoli, o vasche da bagno in un bagno pubblico, o forse una coppia di sarcofagi. Questi oggetti trovati, derivati da prodotti petrolchimici, sono stati concepiti per proteggere beni di consumo viaggianti e i graffi e lo sporco sull’esterno, una volta immacolato, suggeriscono una storia dell’uso. Ora, privi del loro contenuto assomigliano a pallidi gusci o crani abbandonati da un predatore che si è allontanato sazio, assonnato, le labbra imbrattate di sale e di grasso. Ma le parti interne dei contenitori non sono state leccate al punto di renderle interamente pulite. Ciascuna è macchiata da un sottile strato di un fluido marrone che ricorda immediatamente il sangue rappreso e gli escrementi seccati. In effetti si tratta di materia cerebrale bovina liquefatta – i resti di ciò che era una “coscienza mammifera”, luogo di pensieri ignoti e inconoscibili.

A un primo sguardo potremmo pensare che i contenitori fossero una volta colmi di questo fluido - poi drenato, come l’acqua da un lavabo -, che abbia lasciato una traccia scura di proteine. Guardando più da vicino tuttavia notiamo l’assenza del segno lasciato dal colmo del liquido e l’assenza dei fori di drenaggio. Ciò che quindi è accaduto non è una sottrazione ma un’addizione. Hiorns ha applicato a mano la materia cerebrale ai suoi oggetti trovati, pennellata dopo pennellata, un’azione che evoca sia un pittore che applica i pigmenti ad una superficie sia l’unzione del fedele con l’olio santo.

Depression è il più recente di una serie di lavori dell’artista nei quali si fa uso di questo tipo di materia organica. C’è un riferimento alla crisi di BSE (British Bovine spongiform encephalopathy - encefalopatia bovina spongiforme britannica) degli anni 80 e 90 durante la quale una malattia cerebrale degenerativa letale fu trasmessa all’uomo attraverso la carne di vacche infette, nutrite con una dieta a base di carne e ossa di altri ruminanti – una pratica allora diffusa nell’industria senza scrupoli della carne, avallata dall’allora governo conservatore. Eppure *Depression* non è una scultura riferita ad un particolare periodo storico ma ci parla in maniera più ampia di come il capitalismo – quel sistema di potere onnipervasivo e apparentemente invulnerabile – degradi e in sostanza svuoti la mente umana. Se i contenitori si possono intendere come sarcofagi allora è lecito chiedersi che ne è dei corpi e dei beni portati nella tomba. Forse questi, una volta oggetti concreti, si sono sciolti nell’aria. La parola ‘depression’ in inglese si riferisce, naturalmente, alla malattia mentale ma anche ad un avvallamento del terreno – uno spazio cavo, vuoto. Cosa potrebbe attecchire in questo terreno?

La serie di nuove opere - solfato di rame, acrilico e pittura latex su tela – presentate da Hiorns in mostra raffigurano forme che assomigliano a differenti piante spinose, scarni nudi maschili, velivoli militari vagamente insettiformi e ibridi composti da questi elementi. Hiorns considera questo corpo di opere come ‘trans paintings’ evocando il prefisso latino coi significati di ‘dall’altra parte’, ‘oltre’, ‘attraverso’ e ‘in modo da cambiare’. In particolare la palette di queste opere, turchese sporco, rosa graffiato, bianco sporco ricorda i colori (sicuramente più netti e puliti) della bandiera transgender. Alcune delle tele ci mostrano uomini con la testa rasata, i cui arti emaciati e addomi gonfi possono far pensare a reclusi malnutriti in un campo di prigionia, o monaci impegnati a digiunare, alla mortificazione della carne. Privi o no di energia calorifica sembrano costretti a compiere atti istintivi siano essi sesso, violenza o una nuova ed ambigua forma di movimento. L’uomo che introduce il suo smilzo membro nelle forme di un gigante, testa maculata senza corpo, sta subendo una punizione, sta cercando un sollievo fisico sta celebrando un solenne rituale? E chi è la figura accovacciata accanto a lui che guida le sue azioni? Un guardiano della prigione, un partner sessuale, un prete o la sua stessa ombra?

Con le sue chiazze di pigmenti, l'ambiente abitato dalle figure di Hiorns – terreno o aereo? – risulta onirico, fantastico, un posto dove le abituali regole di spazio e tempo non valgono. Qua e là le superfici di queste tele sono corrotte da carnosità polipi di latex o cancellate da strati di cristalli di blu solfato di rame dalle varie iridescenze. A differenza delle cellule degli esseri viventi questi cristalli non si moltiplicano per mitosi, per duplicazione da un punto zigotico centrale. Piuttosto, originati da una soluzione liquida, il loro fluido amniotico, si sono sviluppati simultaneamente secondo quello che i mineralogisti definiscono la 'modalità dei cristalli' – un insieme di condizioni specifiche che includono il calore, la pressione, le impurità e il lento sfaldarsi dei loro reticoli nell'agitazione alla ricerca di spazio.

'Modalità' è un termine che suggerisce costrizione, assenza di autocontrollo. I grani blu che incrostano le superfici di queste opere non sono stati programmati da una coscienza volontaria, del genere associabile alla figura dell'artista o del creatore divino. Essi sono auto-generativi, auto-estetici, decisamente indifferenti. Si sarebbe tentati di interpretare i cristalli di queste tele come contaminanti che macchiano l'intenzionalità col caso, il significato con l'insignificante, la forma con l'antiforma. Proprio adesso, la loro crescita sembra essersi arrestata, ma se si moltiplicassero, si metastatizzassero allora la definizione di queste opere come dipinti – almeno considerata nell'accezione convenzionale – sarebbe messa in dubbio.

In *Pathway* (2024) cristalli di solfato di rame a scaglie aggravano, o forse ingentiliscono, un'immagine fotografica recuperata, trasferita su tela. Qui, due fondamentalisti cristiani, fuori da una clinica dove si pratica l'aborto, brandiscono due cartelloni di protesta con la scritta 'PRAYER IS NOT A THOUGHT CRIME' In particolar modo questo slogan ci appare scorrere al contrario, quasi non fosse scritto in caratteri latini ma appartenesse a qualche oscura lingua – persino di un altro mondo – fatta di rune o di geroglifici. Che i dimostranti ne siano consci o no l'espressione 'thought crime' (reato d'opinione, psicoreato) è preso in prestito dal romanzo distopico *1984* (1949) di George Orwell e descrive un concetto o una credenza non tollerata dalle autorità politiche al potere, che ne criminalizzano l'espressione in pubblico e cercano di cancellarla dalla sfera della cognizione privata attraverso la propaganda e l'intimidazione. Guardando questa immagine saremmo in difficoltà a concludere che i dimostranti siano sorvegliati; piuttosto sembra che lo staff e i pazienti della clinica soffrano della loro presenza, quasi fosse il prezzo da pagare per vivere in un sistema che sostenga la libertà di culto e di parola.

Quindi, in un certo senso, i fondamentalisti hanno ragione: la preghiera, in questa situazione non è un reato d'opinione. Considerando che le loro suppliche vengano riconosciute ed onorate da un'entità soprannaturale, possiamo aggiungere che la preghiera, per loro, non è affatto sinonimo di pensiero/ opinione; è piuttosto una forma di potere, un arsenale ubicato nelle loro teste.

Come reagiremo a *Pathway* dipenderà in parte, naturalmente, dalla condivisione del particolare modello di realtà di questi fondamentalisti (Hiorns non lo condivide, e, per quel che conta, nemmeno io).

Data la scrittura speculare sui cartelloni, potremmo forse pensare a questo lavoro come ad una specie di specchio, appannato da cristalli che si moltiplicano all'impazzata. Ciò che questo specchio ci riflette sono le nostre idee, la nostra comprensione del trascendente, la nostra autocoscienza.

'Depotenziare' si conclude con *A Clearing* (2016 – in corso), un nuovo film in bianco e nero (commentato lungamente altrove da Alessandro Rabottini), che rivisita il seppellimento nel 2016 di un di un aereo da guerra in disuso, un Hawker Siddeley Dominie T1, sepolto in un campo nel Suffolk, con un'azione facente parte di una serie ancora in corso titolata dall'artista *A Retrospective View of the Pathway*. Il filmato dell'inumazione dell'aereo è stato invertito con l'effetto Sabatier, così che i toni scuri appaiono chiari e viceversa, eco dell'inversione effettuata da Hiorns rimuovendo una macchina letale dal cielo e trasferendola nella terra. La colonna sonora del filmato è composta da registrazioni sul campo del seppellimento dell'aereo e borbottii del sistema digestivo umano i quali, come ricorda l'artista, hanno suscitato simpatici gorgoglii negli stomaci degli spettatori, con la stessa contagiosità del riso o degli sbadigli.

L'idea è che l'aereo venga processato – forse anche assimilato – da un corpo sconosciuto, forse il nostro. La domanda è: quali strani elementi nutritivi questo oggetto depotenzializzato potrà rilasciare?

Tom Morton