



TECNICHE D'EVASIONE

Strategie sovversive e derisione del potere
nell'avanguardia ungherese degli anni '60 e '70

Giuseppe Garrera e Sebastiano Triulzi

TECNICHE D'EVASIONE

Strategie sovversive e derisione del potere
nell'avanguardia ungherese degli anni '60 e '70

*Roma,
Palazzo delle Esposizioni
4 ottobre 2019 – 6 gennaio 2020*

Mostra a cura di

Giuseppe Garrera, József Készman, Viktória Popovics e Sebastiano Triulzi

promossa da



azienda speciale
PALAE expo

LUDWIG — MUSEUM OF
MÚZEUM CONTEMPORARY
ART

organizzata da

Azienda Speciale Palaexpo

Ludwig Museum – Museum of Contemporary art, Budapest

Accademia d'Ungheria in Roma

30 Years of Freedom

ROMA CAPITALE

Sindaca

Virginia Raggi

Vicesindaco con delega alla Crescita culturale

Luca Bergamo

AZIENDA SPECIALE PALAEXPO

Consiglio di Amministrazione

Cesare Maria Pietroiusti, Presidente

Clara Tosi Pamphili, Vicepresidente

Fernando Ferroni

Duilio Giammaria

Maria Francesca Guida

Direttore generale

Fabio Merosi

Collegio dei revisori dei conti

Andrea Bonelli, Presidente

Paolo Di Rocco, Erica Di Santo, Revisori

Direttore operativo e risorse umane

Daniela Picconi

Direttore area affari legali

Andrea Landolina

Area curatoriale

Daniela Lancioni, Curatrice senior

Ufficio organizzazione mostre

Flaminia Bonino, Responsabile

Maria Pia Comite, Registrar della mostra

Ufficio tecnico e progettazione

Paolo Pezza, Responsabile

Comunicazione e promozione

Maria Giulia Pavin, Anita Suppa,

Comunicazione

Ilaria Mutini, Promozione

Marco Cinquegrana, Web

Silvia Tudini, Social Media

Ufficio stampa

Francesca Spatola

Piergiorgio Paris

Programmazione cinema e auditorium

Marco Berti, Responsabile

Curatrice assistente al tavolo di programmazione

Laura Perrone

Servizi educativi, formazione e didattica

a cura di Azienda Speciale Palaexpo

ICT

Davide Dino Novara, Responsabile

Segreteria direzione generale

Roberta Di Lazzaro

Segreteria direzione operativa ed eventi

Camilla Valentini

Cerimoniale

Giulia Vermiglia

Affari generali

Rossella Longobardi, Responsabile

Amministrazione e controllo di gestione

Marfisa Di Marzio, Responsabile

coordinamento amministrazione

Area affari legali

Francesca Quatrone

Ufficio del personale

Stefano Gambatesa

Bookstore e servizi aggiuntivi

Marcello Pezza, Responsabile

Promozione editoriale ed eventi bookstore

Chiara Bandi

Servizi di accoglienza

gestiti da Azienda Speciale Palaexpo

Grafica

Edoardo Brunetti

LUDWIG MUSEUM – MUSEUM OF CONTEMPORARY ART, BUDAPEST

Direttrice

Julia Fabényi

Caporeparto

József Készman

Curatrice

Viktória Popovics

Restauratore

Béla Kónya

Capotecnico

Béla Bodor

Grafica

Zsófia Szabó

ACCADEMIA DI UNGHERIA IN ROMA

Direttore

István Puskás

MOSTRA

Progetto Grafico

Zsófia Szabó

Traduzione dei testi di sala

Andrea Moravcsik

Zsigmond Lakó

Revisione conservativa delle opere

Lorenzo Civiero

Assicurazione

UNIQUA Biztosító Zrt.

Trasporto

Gottlasz Team Kft.

Installazione delle opere

László Agócs, Béla Bodor, Krisztián Cziener,
Béla Kónya

Visite guidate e laboratori

Servizi educativi, formazione e didattica
Azienda Speciale Palaexpo

Visite guidate scuole secondarie e gruppi

Coopculture

La mostra è stata accompagnata dalla pubblicazione

Giuseppe Garrera e Sebastiano
Triulzi, *Tecniche d'evasione*, edizioni
Cambiaunavirgola, Roma 2019

CATALOGO DIGITALE

A cura di

Giuseppe Garrera e Sebastiano Triulzi

Progetto Grafico

Edoardo Brunetti con Ornella Fabretti

Edizione

Azienda Speciale Palaexpo, Roma 2020

- © Azienda Speciale Palaexpo 2020
- © Gli autori per i testi
- © Gli artisti per le immagini delle opere
- © Gábor Attalai, by SIAE 2020
- © András Baranyay, by SIAE 2020
- © István B. Gellér, by SIAE 2020
- © Gyula Gulyás, by SIAE 2020
- © Zsigmond Károlyi, by SIAE 2020
- © László Lakner, by SIAE 2020
- © Gyula Pauer, by SIAE 2020
- © St. Auby, by SIAE 2020
- © Lenke Szilágyi, by SIAE 2020
- © Endre Tót, by SIAE 2020

Creare arte è un processo misterioso, eccellente. A Roma nel 2019 abbiamo avuto l'occasione a Palazzo delle Esposizioni di conoscere opere di artisti create in un contesto sociale e politico a loro avverso. Si tratta degli ungheresi della mostra "Tecniche d'evasione. Strategie sovversive e derisione del potere nell'avanguardia ungherese degli anni '60 e '70".

Sebbene molti degli autori siano conosciuti in tutto il mondo, la conservazione di queste opere è frutto di operazioni attente e spesso coraggiose. Siamo grati ai privati che se ne sono fatti carico e al Museo Ludwig di Budapest che ora mantiene e valorizza questa importante collezione e che, insieme all'Accademia d'Ungheria a Roma, ha reso possibile la mostra. Per l'impegno riposto nella sua realizzazione ringraziamo in particolare Julia Fabényi, Direttrice del Museo Ludwig di Budapest e István Puskás direttore dell'Accademia d'Ungheria a Roma, insieme ai curatori della mostra Giuseppe Garrera, József Készman, Viktória Popovics e Sebastiano Triulzi. Questi ultimi sono stati in grado di interpretare l'arte degli artisti ungheresi attraverso una chiave di lettura particolare, eleggendola a paradigma dei diversi modi in cui è possibile sfuggire alla censura e alla repressione.

In questa ottica la mostra - e le ricerche che ne sono alla base - offrono diversi spunti di riflessione.

Pongono la domanda se la mancanza di libertà, la censura, il controllo esercitato dal potere possano o no impedire l'espressione creativa. L'indignazione per l'assenza degli artisti ungheresi d'avanguardia dalla scena internazionale di quei cruciali anni sessanta e settanta, servirà a rafforzare – qualora ce ne fosse ancora bisogno – la coscienza politica che condanna ogni forma di totalitarismo e favorisce l'espressione libera della creatività intesa come nutrimento indispensabile del vivere civile.

Ma i fatti presi in esame – la vitalità delle opere ungheresi che abbiamo sotto gli occhi – sembrano dimostrare che nessuna censura può completamente impedire l'espressione artistica, la quale anzi può trovare, proprio nella difficoltà, spunti per azioni critiche di grande intelligenza, spesso sul filo del paradosso.

Questa presentazione accompagna la pubblicazione digitale legata ai temi della mostra e inaugura un nuovo impegno dell'Azienda Speciale Palaexpo, quello di rendere accessibili sul web i contenuti scientifici delle proprie iniziative, sfruttando la possibilità che le tecnologie offrono di superare barriere fisiche e temporali ed espandendo così la possibilità che ricerche e conoscenze raggiungano un maggior numero di destinatari.

Luca Bergamo

Vicesindaco di Roma con delega alla Crescita culturale

Sono particolarmente orgoglioso della pubblicazione online – in lingua italiana e inglese – del catalogo della mostra “Tecniche d’evasione – Strategie sovversive e derisione del potere nell’avanguardia ungherese degli anni ‘60 e ‘70”, che si è tenuta a Palazzo delle Esposizioni dall’ottobre 2019 al gennaio 2020.

Ne sono orgoglioso perché la mostra ha rappresentato, per il pubblico romano, l’opportunità di conoscere, grazie a straordinari documenti originali, l’esistenza di una ricerca artistica diffusa, consapevole e radicale, che, in una situazione quale quella dell’Ungheria della “guerra fredda”, usava l’astuzia e il paradosso o la simulazione di stupidità, per aggirare i meccanismi fobici della repressione e rovesciarli contro se stessi.

È quella che De Certeau chiamava la “tattica”, quella che ha, come suo luogo d’azione, il “luogo dell’altro”, la città ordinata nella quale i sistemi di regole imposti arrivano a tali livelli di controllo da diventare vulnerabili ad azioni e gesti che potrebbero esserne allo stesso tempo sia un’esaltazione che una forma “surrealista” di denuncia. Azioni e gesti non banali anche se apparentemente qualunque, corrosivi e critici anche se apparentemente innocui o irrilevanti. Gesti di libertà che caratterizzano, a mio avviso, il vero significato politico dell’arte.

Sono felice di questa pubblicazione anche perché inaugura una linea editoriale che l’Azienda Speciale Palaexpo aveva deciso di intraprendere già prima della quarantena, che vuole rilanciare le più importanti produzioni espositive di Palazzo delle Esposizioni attraverso siti, o meglio ambienti, web. Ambienti che possono, attraverso nuovi contributi e ricerche, sviluppare la proposta culturale di una mostra e che possono, grazie alla loro universale accessibilità, rendere visibile, come in questo caso, anche a un pubblico lontano da Roma e che non ha avuto la fortuna di vedere dal vivo “Tecniche d’evasione”, documentazioni e immagini fotografiche che, prima d’ora, erano praticamente inedite e pochissimo conosciute.

Ringrazio in primo luogo i curatori della mostra e del catalogo Giu-

seppe Garrera e Sebastiano Triulzi che, con i loro omologhi ungheresi József Készman e Viktória Popovics, hanno svolto un lavoro davvero eccellente di selezione, ordinamento storico e lettura critica.

Ringrazio infine, a nome del CdA e di tutta l'Azienda Speciale Palaexpo, il National Cultural Fund of Hungary

il Ludwig Museum – Museum of Contemporary Art di Budapest e l'Accademia d'Ungheria in Roma che, con generosità ed entusiasmo, hanno reso possibile la mostra.

Cesare Maria Pietroiusti

Presidente Azienda Speciale Palaexpo

Oggi, ai tempi del distanziamento sociale, ospitare un evento come *Tecniche d'evasione* è forse il più grande paradosso del periodo passato. Le nostre amiche arti, la cultura italiana e quella ungherese, si sono avvicinate in maniera eccezionale con questa mostra, ed è subito diventato evidente che le tecniche d'evasione in quest'epoca, e il loro avere voce nei processi sociali, costituiscono un tema eterno dell'arte che non conosce confini. Pertanto l'incontro ha rappresentato una possibilità veramente speciale e ha aperto nuove piattaforme per il dialogo artistico. Questa mostra ha generato molti pensieri, il contesto romano ha creato una nuova situazione e ha fatto molto per l'approccio professionale. Adesso con la chiusura della mostra ci troviamo in un contesto comune tragico, dal quale ci può salvare soltanto la medicina, tuttavia la forza dell'arte contribuisce anche adesso a trovare dei ponti, uscite e speranze per una vita vivibile.

Il fenomeno d'arte delle doppie culture non è sconosciuto a nessuna delle due nazioni, ha solo declinazioni differenti. I bracci della leva dell'arte ufficiale e quella dell'Avanguardia posizionati per sconfiggersi l'uno con l'altro in entrambe le società non cercavano novità per sé, ma sfidavano l'arte ufficiale esistente, perché non avevano trovato quel loro modo di esprimersi tanto forte da poter trovare risposte in merito alle domande epocali della propria epoca ancora attuale.

Per la vita artistica ungherese è stata molto importante l'ospitalità cordiale del Palazzo delle Esposizioni e degli altri spazi espositivi nel 2019, perché ci si poteva esibire con un'arte forte e espressiva, il che forse ha contribuito alla diffusione all'arte ungherese conosciuta.

Prima di tutto vorrei ringraziare l'Accademia d'Ungheria in Roma, specialmente Dr. István Puskás che durante il periodo di tre anni della sua dirigenza ha potuto creare così tante ed eccezionali possibilità per l'arte ungherese contemporanea.

Un ringraziamento speciale va all'Azienda Speciale Palaexpo e al suo presidente, Cesare Pietroiusti e, inoltre, ai due curatori eccezionali, Giu-

seppe Garrera e Sebastiano Triulzi, che hanno accompagnato questo materiale con grande entusiasmo e devozione e hanno fatto possibile un forum eccezionale.

Ringrazio i nostri colleghi, Viktória Popovics e József Készman per il loro lavoro, e tutti quelli che li hanno aiutati, perché hanno ritenuto che fosse molto importante introdurci a Roma con del materiale contemporaneo, o almeno del periodo tardo-moderno.

La pandemia finirà un giorno e speriamo che l'arte ungherese lasci dei bei ricordi di sé.

Condividiamo profondamente il dolore per le vittime del Covid 19 con i loro cari e speriamo nell'arrivo imminente di un'epoca migliore!

Julia Fabényi

Direttrice del Museo Ludwig di Budapest

Budapest, Maggio 2020

A trent'anni dalla caduta del Muro di Berlino, le situazioni, i gesti, le strategie per resistere, per opporsi e per criticare, messe in atto sotto i regimi comunisti dai protagonisti più coraggiosi della cultura e dell'arte dell'Europa centro-occidentale - e in particolare dell'Ungheria - restano ancora valide e soprattutto indispensabili per prendere coscienza delle forme di potere in cui viviamo. La crescente attenzione del pubblico nei confronti di queste comunità di artisti, di queste produzioni d'avanguardia (basti pensare alla Biennale d'Arte di Venezia del 2017 dove Christine Macel ha dedicato un'intera sezione all'artista ungherese Tibor Hajas), conferma la vitalità e l'attualità di un linguaggio artistico che, formatosi in Ungheria negli anni Sessanta e Settanta, continua a parlarci e stimolarci e renderci vigili di fronte a tutti gli apparati e tutte le propagande della Storia. Spesso le risposte meno allineate alle domande e ai problemi di una civiltà non provengono dai grandi centri di cultura, ma dalle periferie, che riescono a formare una prospettiva diversa e originale, ad illuminare contesti e zone d'ombra altrimenti invisibili a chi abita dentro quel sistema. La produzione artistica della controcultura magiara del regime "Kádár" offre proprio questa opportunità, gode di questa speciale virtù. La mostra *Tecniche d'evasione* al Palazzo delle Esposizioni di Roma riconosce la validità di questo capitolo della storia dell'arte magiara e siamo molto lieti ed onorati di poter condividere con il pubblico italiano un momento prezioso della nostra cultura, fiduciosi che possa servire come contributo nell'analizzare ed interpretare la realtà che ci circonda, oltre che fornire notizie di un passato che può sembrare lontano, e che così si fa conoscere grazie all'impegno di una delle istituzioni più importanti della cultura italiana.

István Puskás

Direttore Accademia d'Ungheria in Roma

Introduzione

Tra i migliori e più autentici episodi dell'arte contemporanea si contano quelli accaduti in clandestinità, nel retro degli apparati, o negli scantinati o nelle case private, di nascosto da istituzioni e comitati di amministrazione, e la cui ricostruzione e testimonianza è già impresa di lotta. Diviene meravigliosa e commovente, anzi, la storia dell'arte contemporanea, soprattutto lì dove è stata, ed è tuttora, storia di clandestinità, di sotterfugio, di fuga, di elusione. Lungo questa direttrice procede *Tecniche d'evasione. Strategie sovversive e derisione del potere nell'avanguardia ungherese degli anni '60 e '70*, il cui fine è indagare i meccanismi di libertà e di espressione degli artisti in qualsiasi sistema di potere. L'avventura del gruppo di artisti ungheresi (Endre Tót, Judit Kele, Sándor Pinczehelyi, Bálint Szombathy, András Baranyay, Tibor Csiky, Katalin Ladik, László Lakner, Dóra Maurer, Gyula Gulyás, Ferenc Ficzek, Tamás St. Auby (Szentjóby), Gábor Bódy, Marcel Odembach, Gyula Pauer, Zsigmond Károlyi, Tibor Hajas, László Beke, István B. Gellér, György Kemény, Kálmán Szijártó, Gábor Attalai, Károly Halász, László Haris, Orsolya Drozdik), presa in esame, in questo senso, per i risultati raggiunti è stata avventura straordinaria ed esemplare, mettendo in atto un vero e proprio formulario di gradi clandestini e di sotterfugi non tanto e solo di libertà, ma di consapevolezza dell'operato di persuasione che ogni potere esercita sulle coscienze. Per rendere più facilmente leggibili queste strategie, queste tecniche d'evasione, come in un manuale di sopravvivenza, o di guerriglia clandestina, si è deciso di selezionare sei modalità, che appunto esemplificano e illustrano sei straordinarie, per efficacia, tattiche per sfuggire ai controlli, per stordire la censura, eludere il Potere, deriderlo, lasciarlo interdetto, ma soprattutto per custodire e proteggere la propria fedeltà all'arte o il proprio sogno d'artista.

La prima tra queste ha per titolo «Ritratto dell'artista» ed è dedicata alla rappresentazione che l'artista fa di sé all'interno di un sistema di potere rigido: come si presenta un artista, per operare e agire indisturbato, per quanto possibile? Fondamentalmente si presenta come idiota o scimunito o folle; in questo modo può permettersi il lusso di esprimersi, di parlare, di muoversi, risultando inattaccabile a censure o accuse, mostrando ancora una volta come il potere appaia sempre disarmato di fronte al fanciullesco e al clownesco. Purtroppo, allo stesso tempo (ma è inevitabile), questa rappresentazione dell'artista come idiota è anche rappresentazione di una sofferenza, e della consapevolezza di doversi muovere al di fuori di tutte le istituzioni ufficiali, che sono tutte compromesse. Ecco allora che all'interno della propria dimensione di scemo, si aggiunge una seconda tipologia, quella dell'artista come essere malinconico, umore che il potere avversa in quanto considera la malinconia alla stregua d'una malattia politica, come sinonimo di un atteggiamento disfattista e antipatriottico. Tra le due forme, trovano ed occupano uno spazio unico, senza via d'uscita o salvezza, le straordinarie rappresentazioni al femminile delle artiste ungheresi d'avanguardia. In una società patriarcale, fortemente maschilista, già solo il presentarsi in pubblico come artiste, è segno di scandalo, indecenza, tanto da attirare subito gli strali del moralismo e le accuse di impudicizia, perché, in qualsiasi sistema di potere, una donna che recita poesia in pubblico, che mostra il suo volto, che agisce e si muove col suo corpo, è solo e non può essere niente altro che una spogliarellista. Accanto all'autoritratto dell'artista come idiota, con le sue modalità eteroclitiche del fannullone e del disfattista e del malinconico e parassita, in una dinamica che ne esalta una delle maggiori potenzialità di espressione, sta la seconda sezione della mostra, dedicata alla modalità dei «Gradi di libertà», cioè le forme clandestine, fugaci, effimere di comunicare e testimoniare il dissenso da parte di questi artisti: come scrivere sui muri, tracciare segni sulla neve, abbandonare dei messaggi, affiggere dei manifesti, compiere azio-

ni ironiche e irriguardose, talvolta solo testimoniate da una macchina fotografica e dalla conservazione gelosa del rullino, perché spesso la prudenza consigliava di non stampare (e qui, in mostra, sono invece visibili per la prima volta delle stampe di tali azioni).

Su questo fronte espressivo fondamentale è la pratica, coerente e parallela alle precedenti, della «Mail art», e cioè l'uso della posta, per cui gli artisti possono andare in territori liberi e oltrepassare i confini, le cortine di ferro, le garitte delle sentinelle, le dogane, semplicemente spedendo buste e cartoline, che risultano innocenti agli occhi dei censori, perché in realtà la loro colpa sta nel viaggiare, ed è talmente evidente e proclamata che non è veduta: buste e messaggi che non nascondono niente se non la felicità sovversiva del loro stato di «viaggiatori» ed «evasori». È l'azione stessa del viaggio postale che si trasforma in scorribanda, fuga, evasione, in un gironzolare impunito, libero, su e giù per il mondo, sotto il naso dell'autorità, per una evidente derisione di ogni steccato, di ogni divieto e confine. La quarta sezione si presenta invece come una registrazione delle «Psicosi del potere»: attraverso scatti fotografici e resoconti visivi in cui si allude sempre alla percezione della realtà come un susseguirsi di divieti, che restituiscono l'idea dell'ansia del controllo, dell'occhio che ti osserva, con una proliferazione di immagini di potere che sono spie dolorose della situazione in essere, del quotidiano: binari morti, cippi, steccati, divieti, cartelli di minaccia e allarme, cioè l'arredo segnaletico urbano diviene allegoria e allusione continua. Qui tutta la vita sembra puntellata da icone del potere: dalle immagini di Lenin che compaiono quando meno ce lo si aspetta, al sentimento comunicato dall'artista dalle strade sbarrate all'impossibilità di fughe, l'arte riproduce semplicemente la realtà, senza proporre o possedere alcun apparente messaggio dissidente, ma in verità i simboli del reale prescelti, quei segnali di pericolo in cui tutta la realtà viene interpretata svelando una nevrosi o

un sentimento di prigionia, sono capaci segretamente di illustrare uno stato d'animo e una condizione di assoluto disagio politico.

Il naturale, reattivo, proseguimento a tutto ciò è la sezione «Invito alla guerriglia», con desideri o sogni di rivolta da parte degli artisti, e mal camuffati appelli alla sovversione e alla ribellione: in realtà ci troviamo di fronte tante volte ad un cumulo di sampietrini, come li chiamiamo a Roma, o di ciottoli, per cui quello che sembrerebbe un resoconto sui lavori di manutenzione efficace ed efficiente nelle strade e nelle piazze delle città del potere, in realtà è una indicazione feroce a munizioni e ad armi di rivolta. Nell'arco di poco tempo, esporre in mostre i ciottoli sarà semplicemente vietato; in questo caso il potere ne ha capito immediatamente il valore simbolico, prendendo le proprie precauzioni. In una straordinaria sequenza, Sándor Pinczehelyi trasporta i sampietrini come fosse un operaio intento in un lavoro di pavimentazione, nascondendo sotto l'icona della propaganda del realismo socialista, del lavoratore dedito alla causa comune, un dinamitardo pericoloso ed eversivo. La chiusa è dedicata all'arte, al sogno dell'arte ma, soprattutto, al «Disagio dell'arte», e cioè, in primis, letteralmente, il disagio per questi artisti è quello di fare arte, tanto che alcune delle loro esposizioni più incredibili, testimoniate in questa mostra da documenti fotografici, sono avvenute nel giardino di casa, in riunioni tra amici, in vicoli e strade al riparo da controlli e sguardi indiscreti; ma più spesso le loro opere sono state solo immaginate, non sono mai state realizzate, non sono entrate nei percorsi ufficiali dell'arte. Tutta la loro attività, che si svolge al di fuori delle gallerie e degli spazi canonici, è stata dunque disagevole, ma il disagio dell'arte indica anche la consapevolezza del ridicolo che l'attività artistica può avere vicino alle sofferenze del reale e degli uomini, così come la capacità di poter testimoniare la distanza abissale tra l'arte ufficiale, con i suoi proclami e i suoi trionfalismi, e la realtà del reale, la realtà quotidiana: la scelta di libertà di questi artisti è stata una scelta fallimentare a livello sociale o di car-

ZUSAMMENGESTELLT VON FAMOUS ARTISTS SCHOOLS WESTPORT, CONNECTICUT, USA



Szombathy Balint,
Kolasinska 12,
Subotica,
Jugoslawien,


FAMOUS ARTISTS

Talent test

FAMOUS ARTISTS SCHOOLS
Amsterdam - Osdorp

Für Deutschland:
6 Frankfurt 1 - Bleidenstraße 1

Nach Durchsicht des von Ihnen durchgeführten Talent-Testes hat die Aufnahme-kommission beschlossen, Sie als Student der Famous Artists Schools zuzulassen.

Unterschrift: 

ONTVANGEN 19 SEP. 1967



In the U.S.A. accredited by the Accrediting Commission of the National Home Study Council, Washington, D.C., a nationally recognized accrediting agency as defined by the United States Office of Education.



Von der I.S.O., der Aufsichtsbehörde für den Fernunterricht, in Zusammenarbeit mit dem niederländischen Ministerium für Unterricht und Wissenschaft.

Figura 1. Balint Szombathy, *Talent test*, 1967, collezione dell'artista

riera lavorativa, per cui non sono entrati nell'accademia, non hanno ricevuto premi o borse di studio, non hanno avuto accesso con le loro opere nei palazzi dell'arte. Tutti quanti, come rivela fin da subito anche la prima sezione, non vennero riconosciuti neanche come artisti, non hanno avuto neanche il crisma o il prestigio della riconoscibilità del proprio ruolo.

Talent test, del 1967 (fig.1), di Bálint Szombathy, è un oggetto che sta all'origine: testimonia quello che poteva essere e non è stato. Si tratta infatti del modulo di iscrizione ad un'Accademia di Belle Arti di Amsterdam («Famous Artists Schools»), con all'interno un vero e proprio test in cui il candidato deve saper riconoscere le opere vere da quelle false, che l'artista si diverte a riprodurre e riproporre spesso all'inizio dei suoi cataloghi, a esergo o monito memoriale: rappresentazione plastica, simbolica, della scelta che lui stesso non ha fatto, e che gli altri del suo gruppo non hanno fatto, e potevano tranquillamente fare, cioè entrare in un'Accademia per diventare «artisti»: quel modulo sta ogni volta lì come ricordo, come segno, come azione fondamentale “non” compiuta una volta per tutte nella giovinezza; ciò, infatti, ha significato voltare le spalle ad ogni possibilità di carriera, disprezzare l'opportunità accademica, tranquillizzante, rassicurante, con la prospettiva di un buono stipendio, secondo tutti gli stilemi della tradizione dell'essere artista inserito in un circuito e con tutte le certificazioni e i bollini di qualità. Coloro che sono in mostra hanno disubbidito in primo luogo a questo futuro accademico, anzi questa immagine viene usata in maniera ironica e sarcastica da Szombathy a dimostrare, e ricordare a se stesso, con gioia, la sua irrisolvibile lontananza dai comfort dell'arte, dalla vanità o vacuità del pitturare, in nome di un'arte vitale, corporea, che ogni volta possa riconfermare il desiderio di libertà e di autonomia. La firma su quel modulo di iscrizione serve per l'immissione nei ranghi del potere anche come artista, ma soprattutto per ritrovarsi nel mare della tranquillità e nella rassicurazione delle stanze della creatività, per un'arte che sia asservita, e insieme consenziente,

e infine innocua, con in più la buona prospettiva di partecipare a Biennali, Triennali e Quadriennali. Tutta l'esperienza di questi artisti ungheresi d'avanguardia è una esperienza che non è passata per la sottoscrizione di questo modulo, e per i cosiddetti studi regolari, o regolamentati; essere autodidatti è stato per loro vitale, in senso assoluto, con tutto ciò che poi ne consegue, compreso il rischio di assurgere a scemo e fannullone, a senza identità e senza investitura. Ha significato il rifiuto di entrare nei consigli di amministrazione della pittura e di fare parte del sistema, di godere della legittima vanità del consenso, del successo e della propria identità, con tanto di documento ufficiale, di carta d'identità di pittore. I sistemi di potere adorano la pittura e la scultura, non amano invece l'arte. Al contrario del destino di centinaia e centinaia di artisti che sono entrati nell'Accademia, quest'altri (che vediamo in mostra) sono i falliti, gli irregolari, i disubbidienti, quelli che non daranno soddisfazione alle famiglie, quelli che non raggiungeranno uno status sociale apprezzabile; non compilare quell'iscrizione, che è il viatico di un'ottima organizzazione accademica, come accade in ogni sistema di potere, comporta coraggio, perché poi è presagito il futuro, e che cosa significherà essere fuori dai ranghi, cioè non essere niente, e solo fantasma, così come appaiono e si ritraggono in tanti dei loro autoritratti. Anche perché l'artista che si rispetta impugna il pennello, la tavolozza, la tela, o lavora il marmo se scultore, mentre qui la scelta è stata di tutto il resto, e cioè della vita direbbe Verlaine, o più precisamente del corpo, del proprio corpo: *Tecniche d'evasione* offre reliquie, resti, impressioni su carta, testimonianze fotografiche, veroniche di azioni; o la memoria stessa di azioni, sotto forma di scritte sui muri, di gesti, di parole dette e pronunciate. Non ci sono monumenti, quadri, sculture, ma un regno dell'effimero e cioè gradi di libertà, gradi sofferti e sofferenti di libertà.

I. «Ritratto dell'artista»

La prima delle tecniche d'evasione è dedicata alla rappresentazione che l'artista fa di sé all'interno di un sistema di potere rigido: come si presenta un artista per operare e agire indisturbato? Quali maschere o atteggiamenti adotta? In un sistema di potere, per un artista, la più frequente strategia di libertà è l'idiozia, cioè essere scimunito, idiota, inconsapevole. Puoi dire tutto ciò che vuoi e non essere ascoltato, perché il potere è sempre disarmato di fronte allo scemo del villaggio. Scemo di guerra in tempo di pace, scemo di guerra in tempo di guerra: tutte le avanguardie hanno insegnato che l'idiozia è virtù metafisica che smaschera il buonsenso e la ragionevolezza micidiale del potere. La storia dell'arte è drammaticamente piena di idiozie e scemenze che sono la dimostrazione del grado di presenza e persuasione e violenza del potere. In un sistema di potere essere idioti permette di sfuggire all'immagine stereotipata dell'identità, dell'identificazione e dunque alla catalogazione da parte del potere; è una delle soluzioni per paralizzare qualsiasi modalità di controllo o di intervento. Come ci suggerisce la visione di alcune opere dell'artista Gábor Attalai (ad esempio, la serie *Idiotic Manner No. 1 e No. 3*, o *Idiotic Communication*, tutte datate 1973 – fig. 2/3/4), l'espressione della idiozia o della pazzia crea un apparato di innocenza, un po' come il clown di corte o il *fool* shakespeariano, e all'interno di questa follia si sfugge alla lingua del potere, in primo luogo facendola diventare cosa assurda e quindi, per paradosso, scaturigine di verità. Il criterio della follia, della scempiaggine, la sublime categoria dell'idiozia, si traduce in questi artisti ungheresi in una straordinaria produzione di opere, performance, proclami, cartoline, ritratti del tutto idioti, la cui prima impressione è l'insignificanza o meglio l'assurdità, e dal momento che ogni tipo di regime e violenza si fonda sul buonsenso e sulla razionalità, e cioè su certezze di criminalità, la strategia di passare per idiota e scimunito può funzionare così bene



Figura 2-3. Gábor Attalai,
Idiotic Manner No. 1 e No. 3,
1973, Vintage Galéria, Buda-
pest





Figura 4. Gábor Attalai, *Idiotic Communication*, 1973, Vintage Galéria, Budapest

da risultare la più alta e nitida forma di irrisione e di svelamento dell'idiocrazia autentica del potere. Indecoroso, idiota, offensivo nei confronti di tutti i valori seri e del decoro della mascolinità, è Károly Halász, che, con *Promote, Tolerate, Ban* (1980 – fig. 5/6), si mostra nudo in paranzanza, ovviamente anche nell'esplicito riferimento ad una felice, innocente condizione di «diversità» sessuale. L'artista raggiunge perfettamente il suo obiettivo, che è anche il suo divertimento: scandalizzare i benpensanti. Davanti a «tali aberrazioni», davanti a tali pagliacciate, non si può non scuotere, sconcertati, la testa e trovarsi riconfermati i propri timori, per cui senza sani e sicuri principi – patria, partito, famiglia – «non si sa dove si va a finire». Quando poi l'artista ungherese Endre Tót se ne va in giro per la strada con un cartello in cui proclama di essere felice di portare un cartello sulla schiena, o cammina con un cartello in cui dice di essere felice di camminare, fa potentemente deflagrare tutto il trucco di una libertà che consiste nell'illusione di dirsi e credersi liberi.



Figura 5-6. Károly Halász, *Promote, Tolerate, Ban I e II*, 1980, collection of Róbert Alföldi, Budapest

Purtroppo, allo stesso tempo (ma è inevitabile), questa rappresentazione dell'artista come idiota è anche rappresentazione di una sofferenza, e della consapevolezza di doversi muovere al di fuori di tutte le istituzioni ufficiali, che sono tutte compromesse. Ecco allora che all'interno della propria dimensione di scemo, si aggiunge il proprio ritratto intimo e clandestino da malinconico, umore che il potere avversa in quanto considera la malinconia alla stregua d'una malattia politica, sinonimo di atteggiamento disfattista e antipatriottico. Vicino alla propria rappresentazione come idiota, più pericolosa, ma è facile precipitare o non reggere alla recita, è la rappresentazione di sé come fannulloni, scontenti, accidiosi, malinconici (la malinconia è una malattia politica): in un sistema di potere, queste categorie, tali forme, non sono ammesse. Il potere ci vuole tutti uguali e tutti felici. L'infelicità è uno dei più radicali sistemi di rivolta e ribellione, è una radicale messa in discussione del sistema operante e vigente, dello *status quo*. In un sistema di potere non è tollerata l'infelicità, non la malinconia. Vorresti dire che «non sei contento?», che «non sei felice?». Per il potere chi è malinconico è disfattista, anzi chi è disgraziato è disfattista, anche perché mette in luce la disfatta del potere, ne è la prova concreta, vivente. In realtà è anch'essa, la malinconia, strumento di aggiramento, così come all'interno di un sistema di potere, i ritardi, la pigrizia, l'insofferenza, il disordine, l'imperfezione, l'im-



Figura 7. András Baranyay, *Self Portrait I e Self Portrait I*, 1970, Ludwig Museum – Museum of Contemporary Art, Budapest

previsto, la sporcizia, sono forme di protesta all'ordine e alla pulizia. Gli artisti guardano con sospetto all'ordine e alla pulizia, all'illusione del Bauhaus e di tutte le promesse della propaganda. In alcuni di questi autoritratti malinconici – pensiamo in primo luogo a quelli di András Baranyay, *Self-portrait, I*, 1970 (fig. 7), e *Self-portrait, II*, 1970 (fig. 8) – l'artista tende fortemente, anche, alla sparizione, cioè a divenire sostanza immateriale, diafano, ad essere fantasma, ectoplasma, inevitabilmente legato al non riconoscimento pubblico del suo statuto di artista, alla ridotta in clandestinità, al suo dover sfuggire, all'aver rinunciato, in nome della propria libertà, ad essere stimato ed identificato e dunque sostanziato in quanto artista. Qui come altrove, l'artista si fa ombra, fantasma, sparizione, fumo, nebbia; ancora una volta la condizione e il sentimento della psiche sono un sentimento anche politico, una condizione politica per cui non vi è una chiara identità, in modo inesorabile, perché si è rinunciato, in favore della libertà, alla riconoscibilità. Diceva Erik Satie che non solo un artista deve rinunciare alla Legion d'onore, il più alto riconoscimento ufficiale che un potere può conferire ad un artista, ma deve soprattutto arrivare a non meritarsela. È di fronte a questa oscillazione, sottoposti a questa oscillazione, che si stagliano l'angoscia, la sparizione e il mantenimento della libertà, la coscienza della propria fierezza.



Figura 8. András Baranyay, *Self Portrait I* e *Self Portrait II*, 1970, Ludwig Museum – Museum of Contemporary Art, Budapest



Figura 9. Zsigmond Károlyi, *Straight Labyrinth*, 1977, Ludwig Museum – Museum of Contemporary Art, Budapest

Non solo dunque questi artisti hanno rinunciato a qualsiasi Legion d'onore, ma svolgono un'attività per cui non arriveranno mai a meritarsela. La grazia dell'arte è anche una maledizione: l'opera *Straight Labyrinth* (1977 – fig. 9) di Zsigmond Károlyi è certamente anche un grandissimo omaggio all'eredità del cinema espressionista, come scuola di appropriazione senza infingimenti del reale: l'artista, martoriato, perso, spaventato, vede però le sbarre del carcere che gli altri non vedono, e così prende consapevolezza della propria prigionia. In Judit Kele, *Textile Without Textile*, 1979 (fig. 10), il proprio letto diviene letto di contenimento e di pena, come in una cella di manicomio o prigionia: solo che il letto è un vecchio telaio che testimonia la tradizione secolare di asservimento della donna allo strumento del lavoro casalingo, e alle mura del focolare. Il corpo nudo dell'artista forma due assi cartesiani che misurano e

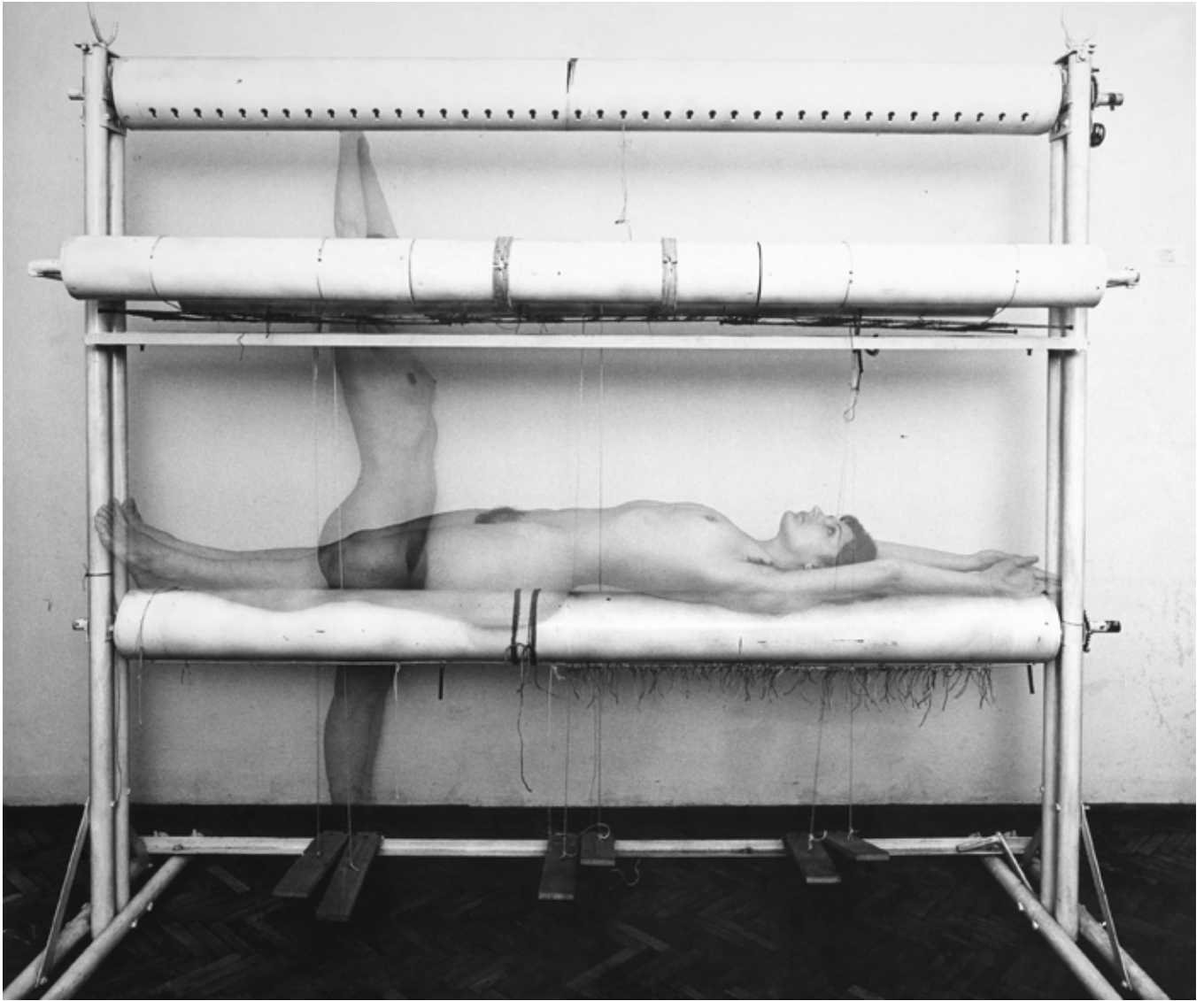


Figura 10. Judit Kele, *Textile Without Textile*, 1979, Ludwig Museum – Museum of Contemporary Art, Budapest

delimitano l'intero spazio prigione e trappola del telaio, inchiodano la donna al telaio come ad una croce e la rendono disponibile al desiderio e alla sottomissione del marito, le conferiscono la misura e l'identità concessa di casalinga e moglie. Alla Biennale di Parigi del 1980, quindi l'anno dopo, Judit Kele metterà se stessa in vendita come moglie, perché solo in questa maniera otterrebbe il visto per uscire dall'Ungheria o dalla tirannia patriarcale, cioè divenendo sposa e ottenendo il patronimico di sottomissione ad un marito straniero (nella realtà, con uno sberleffo vertiginoso, riuscirà nell'impresa grazie all'aiuto di un amico francese, gay, che, sposandola, le darà l'opportunità ufficiale e sottoscritta di evadere con tutti i crismi e le benedizioni del potere). Ma ciò non significa

che ci sia effettiva liberazione: in entrambi i casi, il suo destino si mostra senza via d'uscita: come ha confessato lei stessa ai due ideatori della mostra *Tecniche d'evasione*, l'uscita dal regime sovietico per accedere a quello Occidentale, si è rivelato un passaggio di schiavitù, da una sottomissione al potere politico come nel primo caso, a una sottomissione al potere economico come nel secondo.

L'elemento depressivo è così accentuato in questi artisti che l'accusa da parte di qualsiasi potere di essere dei disfattisti coglie nel segno, ma per paradosso. Il potere non sopporta i menagramo e non può capacitarsi che non si sia felici e ottimisti. Letteralmente, in *Sit Out/ be Forbidden*, 1972 (fig. 11), di Tamás St. Auby (Szentjóby), l'artista è seduto per strada, o meglio in una tipica strada ad alta percorrenza: è fuori luogo, o senza luogo, è smarrito, minacciato, in pericolo; l'artista nella sua piccola sedia si trova in uno spazio inappropriato, e inutilmente si illude e vuole illudersi che quello sia una casa dove stare e dove abitare. L'immagine esemplifica alla perfezione il concetto di disadattato, alludendo con la sua seggiolina in balia delle automobili a un desiderio di comfort del tutto illusorio e fuorviante. Quest'opera suggerisce innumerevoli direzioni interpretative: la sensazione di essere fuori luogo, di aver sbagliato posto, di trovarsi significativamente in mezzo ad una strada, del «lì non si può stare», del divieto di sosta, della minaccia



Figura 11. Tamás St. Auby (Szentjóby), *Sit Out/ be Forbidden*, 1972, collection of Róbert Alföldi, Budapest

di rimozione forzata, oltre all'ovvio pericolo che l'artista possa finire travolto dal traffico, nello sferrare veloce delle automobili. La malinconia assurge infine a fallimento politico: ciò che sembrerebbe riferirsi ad una dimensione decadente e solipsistica è invece cosa politica: sentirsi castrato, dimezzato, consumato, eroso, impedito; e impedito nella creatività o nella realizzazione di sé. Quello di Werther è soprattutto un suicidio politico e generazionale (e nella lettura di questi artisti lo si comprende bene): le radici più profonde della malinconia, su questo aveva visto bene Marx, sono storiche e politiche.

Addirittura, in altri autoritratti, come quello di Tibor Hajas *Flesh Painting No. 1*, (1978 – fig. 12), l'artista si presenta senza più veli, martoriato dalla propria creatività, o sotto l'immagine di una lapidazione pittorica o per ferite o per paura di scomparire, di diventare invisibile, ponendo la creatività come problema della consapevolezza di sé e del proprio tempo. In realtà soccombe all'arte e anche al peso della creatività: spesso tutto è un'allegoria, la pittura diventa violenza e corpo, come se diluvasse o grandinasse su di lui, ancora meglio come una flagellazione. È un'azione, e il corpo è al centro ed è il centro di tutta la ricerca di questi artisti: l'artista porta sulla propria carne i segni della creatività. Anche quando scrive col gesso sul muro sta facendo una eiaculazione creativa, di libertà: il gesso, i segni sulla neve, mai come in questo contesto sembrano avere un'intima valenza vitale, di deiezione di sé, fino a mettere a repentaglio il proprio sangue, le proprie vene, la propria linfa: o è il corpo che subisce o il corpo che scrive, ma è sempre il corpo. L'idea del corpo al centro dell'arte è uno dei segni dall'eredità catastrofica dell'impossibilità di continuare a fare arte dopo gli orrori della Storia, e dunque la condizione dell'arte e dell'artista come condizione critica, come parabola cristologia, fino a mettere a rischio il proprio corpo, e portare su di sé i segni del potere della Storia, per simpatia, per compassione; l'arte diventa sacra sindone, lascia impressa su sudari e su veroniche la vita, e

la pena tutta. L'artista spesso gioca proprio con l'idea dell'arte come un calvario, in cui il processo creativo è via crucis; si può essere crocifissi, lapidati, derisi, ricoperti di sputi, incoronati di spine, non perché ci si creda figli di Dio ma perché Cristo è la perfetta immagine dell'uomo nella sua fragilità, nella sua sottomissione, nell'oltraggio del sopruso e del male; l'artista diventa l'immagine di tutti coloro che subiscono ingiustizia, nella forma cristica di *Ecce Homo*. In un ideale trittico, all'artista malinconico e all'artista lapidato, segue come naturale conseguenza, l'artista morto (o crocifisso a testa in giù come San Pietro,

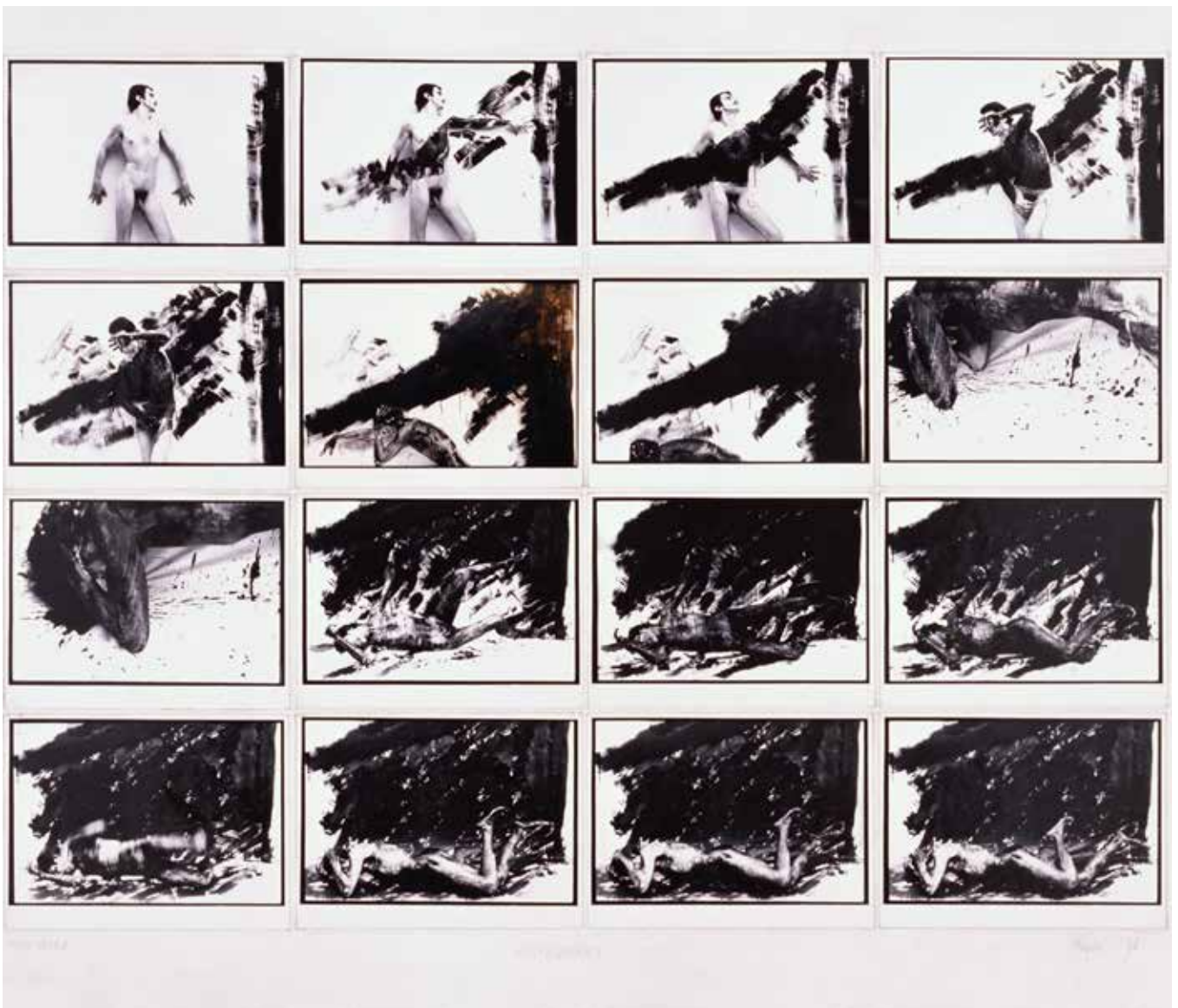


Figura 12. Tibor Hajas, *Flesh Painting No. 1*, 1978, Ludwig Museum – Museum of Contemporary Art, Budapest



Figura 13. László Lakner, *I put on The Shape of the Stairs*, 1971, collection of Róbert Alföldi, Budapest

come accade nel lavoro di László Lakner, *I put on The Shape of the Stairs*, 1971 – fig. 13).

Nell'opera di István B. Gellér, *Mantegna/Che Reconstruction* 1975 (fig. 14), il riferimento chiaro, diretto, è addirittura alla deposizione del Mantegna, al compianto su Cristo morto, e ad un altro martire della giustizia e della libertà, Ernesto Che Guevara. In realtà, in questa installazione agiscono due forze tematiche: l'ammirazione per la tradizione pittorica con l'omaggio al Cristo morto del Mantegna a sua volta omaggio a tutte le vittime e a tutti i compianti. L'identificazione dunque dell'artista è con il Cristo deposto, in cui il gioco del riferimento artistico diviene anche allegoria di un proprio sentimento e della propria percezione di artista come «eroe politico». Alludere è una delle modalità più frequenti di espressione, come abbiamo visto, e qui si allude alla storia dell'arte per poi, in un circuito, in un cerchio che si chiude, riprecipitare su se stessi; ma noi sappiamo che in tutta la tradizione d'arte l'artista si autorappresenta in figura di Cristo, come creatore e come vittima. A questo topos della tradizione si aggiunge qui un terzo elemento, che va tenuto presente: l'artista nel letto, che è immagine non infrequente nel contesto che andiamo analizzando, perché l'accidia, la sonnolenza, fanno parte di quella sfera della depressione, della malinconia non amata dai sistemi di potere e che è un sentire e patire politico, patimento ulteriormente aggravato poi dal sapere di essere spiati e osservati (la deposizione è visibile attraverso monitor e video camera, l'intimità del letto e della stanza è intimità non concessa, perennemente violata, con occhio insonne, da vigilanza e custodia). Come disagio e come condanna, la diversità è comunque



Figura 14. István B. Gellér,
Mantegna/Che Reconstruction,
1975, collection of Róbert Alföldi,
Budapest

una esperienza dolorosa, e, soprattutto, non è nemmeno un'esperienza pacifica; la convivenza con la propria creatività, con la propria condizione di artista è un elemento non pacificante. Inoltre la tradizione dell'artista come diverso, assumendo anche un peso politico, diventa ancora più pericolosa, mette a repentaglio ogni forma di quiete e di status quo. Il consenso, in ogni sistema di potere, è una condizione paradisiaca: perché in un sistema di potere ogni dissenso è cacciata dal paradiso terrestre del conformismo, delle parate di felicità, delle processioni trionfali. Da qui, nasce l'idea che il potere, ogni potere, ha

dell'artista come fannullone, nullafacente, fallito: Brodskij fu perseguitato e condannato in quanto parassita sociale, e non un poeta, perché, appunto, non produceva e non collaborava alla felicità collettiva. Dall'altra parte, però, di questa molteplicità dell'immagine dell'artista viene mostrata, talvolta, anche una seconda faccia: restare liberi, cercare di sfuggire alla etichettatura significa convivere con la percezione della frantumazione di sé, dei frammenti della propria identità, come accade in *Chess-Board Image* (1978-79 – fig. 15), di Zsigmond Károlyi. Minaccia, angoscia, il sentirsi dimidiato, sempre con una parte di sé nell'ombra, nascosta, sempre in un desiderio di riabbracciare questo altro di sé che sembra destinato ad essere confinato in un angolo, dentro l'armadio, sotto il tappeto. Nel ritrarsi dell'artista c'è sempre spazio per una visione netta e senza sconti della propria disperazione: Tibor Hajas (*Image Whipping I. Magnesium*, 1978 – fig. 16) inscena una sorta di autofustigazione, di introflessione agonica, però privata, al chiuso e perciò invisibile, per cui all'artista punitore di se stesso non è concesso l'immolazione di un martirio pubblico: la desolazione di un appartamento vuoto in un palazzo popolare fa da palcoscenico ad una



Figura 15. Zsigmond Károlyi, *Chess-Board Image*, 1978-79, Ludwig Museum – Museum of Contemporary Art, Budapest

performance in quattro scatti sul dolore dello sconforto, sulla dannazione della solitudine dell'artista, che ha il suo apice in una masturbazione come dissipazione di sé, perdita inutile e sterile e la simulazione, tragica, tristissima, di una impiccagione. Intuire la malinconia come malattia politica è molto doloroso, significa assumere su di sé la croce della storia; giocare a nascondino col potere e con le istituzioni porta,



Figura 16. Tibor Hajas, *Image Whipping I. Magnesium*, particolari, 1978, Ludwig Museum – Museum of Contemporary Art, Budapest

come estrema *ratio*, ad un indebolimento e ad una frantumazione della propria consapevolezza; in molti degli autoritratti degli artisti, la malinconia - colpa politica tenuta in gran sospetto - si traduce o si evolve in smarrimento, sdoppiamento, perdita di parti di sé, sancisce l'impossibilità di una integrità. Nella stretta di mano di Ferenc Ficzek (*Handshake*, 1977 – fig. 17), l'artista tende la mano ad un doppio che è però solo ombra sulla parete: si vive sempre con delle parti preziose di sé nascoste. Pagliaccio e buffone, maestro in derisione, nell'intimità, senza più la maschera, l'artista fa il computo delle lacerazioni, degli oltraggi, e dell'aspirazione ad una integrità che gli è negata. Una presa di posizione chiara, netta, è presente in questi autoritratti frantumati, scomposti, molteplici, e sta nel rifiuto radicale agli appelli del potere, che ci vuole felici, uguali, cooperativi, decisi: il potere non ama le *nuances*, o le incertezze.

È noto come i mezzi di comunicazione siano uno degli strumenti principi dei sistemi di potere, servono per costruire il consenso e plasmare l'identità del popolo. In questi artisti dell'avanguardia ungherese il televisore stesso diventa l'allegoria dell'intera realtà inscatolata, come finzione, palcoscenico, come mezzo per educare il pubblico a diventare applauditori, e i programmi televisivi sono l'impianto essenziale di questo sistema in quanto formatori di coscienze felici. Nelle *Private Transmission I-IV* (1974 – fig. 18/19) di Károly Halász (come nell'intera sequenza *Pseudo Video I-IV*, 1975 – fig. 20), l'artista è fisicamente dentro il televisore, è stretto e costretto nel mezzo, come un enorme tubo catodico vivente però esposto agli occhi degli altri. Nel momento in cui si entra all'interno e ci si ficca dentro quella irrealtà, si entra in un inscatolamento, si è identificati, trasformati subito in stereotipo e macchietta, e si è inesorabilmente sorridenti. Di per sé lo stereotipo è anche un modo per smorzare qualsiasi forma di imprevedibilità, di molteplicità o di diversità radicale e quindi di vitale irrequietezza. Due elementi so-



Figura 17. Ferenc Ficzek, *Handshake*, 1977, Ludwig Museum – Museum of Contemporary Art, Budapest

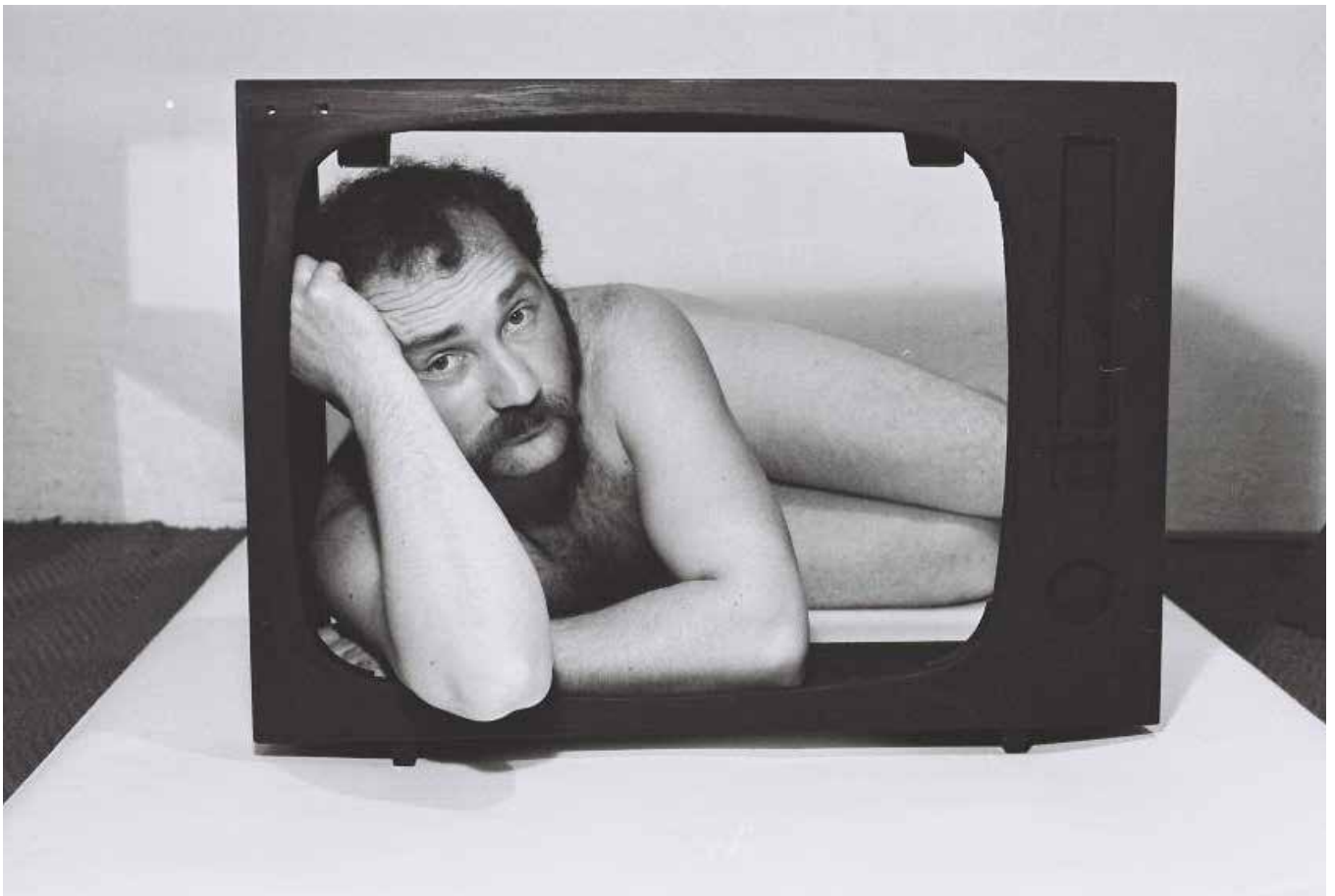
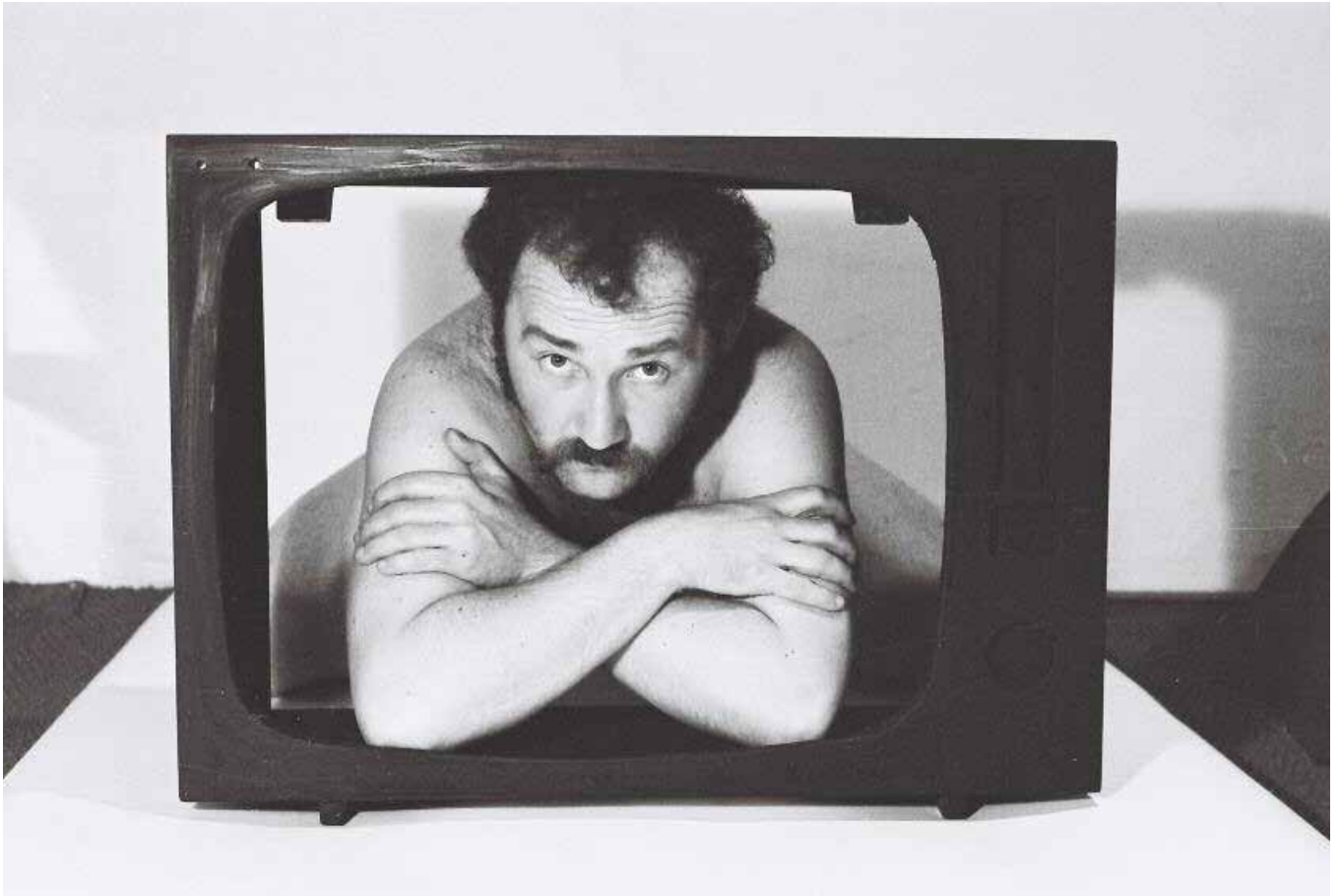


Figura 18. Károly Halász, *Private Transmission I, II*, 1975, collection of Róbert Alföldi, Budapest



Sopra **Figura 19.** Károly Halász, *Private Transmission III, IV*, 1974, collection of Róbert Alföldi, Budapest
Sotto **Figura 20.** Károly Halász, *Pseudo Video II, IV*, 1975, collection of Róbert Alföldi, Budapest

prattutto preoccupano l'artista nella rappresentazione che fa di sé: il primo, imprescindibile, è evitare l'identificazione, lo stereotipo, da qui dunque il tentativo o la ricerca di moltiplicare l'immagine, di avere due o più facce, con l'esaltazione della pluralità, della eterogeneità, anche, soprattutto, per rendersi non punibile, non schedabile; l'altro è evitare la contentezza, la felicità dell'integrazione, il cadere nella trappola del conformismo e del riconoscimento (da qui, invece, la tentazione di far perdere le proprie tracce o di essere inafferrabile). L'etichettatura, con la quiete che ne consegue, è uno degli incubi dell'artista all'interno di ogni sistema di potere, ancora una volta il principio base è il principio tipico della merce che deve avere un marchio: non c'è una differenza tra un essere umano e un barattolo di pomodori, l'importante è che siano chiari i cartellini di entrambi; in ogni sistema di potere questo è

indispensabile e non è tanto la maschera imposta, ma l'esigenza dello svuotamento del potenziale illimitato dell'essere umano e della sua singolarità. Il barattolo di pomodori deve essere un barattolo di pomodori e devono essere indicati la sua provenienza, i suoi ingredienti, la sua data di scadenza; nulla di diverso per un essere umano. Una stigmatizzazione forte da parte dell'artista è quella di notare intorno a sé l'identificazione collettiva con il potere, o peggio ancora con le pose che adotta il potere, e il piacere da parte dei cittadini di essere consenzienti. L'adorazione nei confronti del capo è la rassicurazione data dalla forza, dal padre e dal dio/partito: come bene ha insegnato Carlo Emilio Gadda in *Eros e Priapo*, il capo esercita una seduzione sessuale, soddisfa desideri segreti di sottomissione e comando, agita meravigliosamente in ugual misura i sonni delle donne come degli uomini, ogni suo gesto dà brividi e tutto in lui è manifestazione machista e/o fallocratica. A questo punto l'imitazione da parte dei cittadini diventa duplicazione, e svela il livello di scimmiettatura cui può arrivare una società. È proprio un'artista donna, Lenke Szilágyi, che fa i conti con questo incubo fallocratico, inquadrando in *Lenin - Robi I-V* (1978 – fig. 21), le pose eroiche-scimmiesche dei sudditi ungheresi: in questi ritratti, Szilágyi registra in maniera inquietante e mortificante, le moltiplicazioni di Lenin e di Stalin intorno a lei, in amici, vicini di casa, lavoratori, fidanzati, restituendo tutto il senso del grottesco, di copia di gesti di potere, e della soddisfazione che queste pagliacciate danno.

Tra le due forme, quelle dell'artista come idiota e quella dell'artista malinconico e martoriato, trovano ed occupano uno spazio unico, ma senza via d'uscita o salvezza, le straordinarie rappresentazioni al femminile delle artiste ungheresi d'avanguardia. In una società patriarcale, fortemente maschilista, già solo il presentarsi in pubblico come artiste, è segno di scandalo, indecenza, tanto da attirare subito gli strali del moralismo e le accuse di impudicizia perché, in qualsiasi sistema



Figura 21. Lenke Szilágyi, *Lenin - Robi I-IV*, particolare 1978, collection of Róbert Alföldi, Budapest

di potere, una donna che recita poesia in pubblico, che mostra il suo volto, che agisce e si muove col suo corpo, è solo e non può essere niente altro che una spogliarellista. Nei sistemi di potere, le donne che fanno arte sono spogliarelliste. Il fatto stesso di mostrarsi, cioè di mostrare il proprio corpo (e in molti casi si tratta semplicemente di scoprire il volto o meglio di mostrare la propria espressività e la propria individualità), o ancora l'idea stessa di presentarsi come un artista, è cosa impudica, la creatività femminile è una forma estrema, fuori controllo, di lubrica oscenità. Le artiste, per il potere, risultano sempre imbarazzanti, scostumate, sfrontate, lussuose: è l'idea stessa della creatività femminile che imbarazza il potere, e diviene atto di insubordinazione che va controllato e sorvegliato, tenuto d'occhio. In questi casi, il meccanismo censorio è un meccanismo semplice, e da sempre vigente, e cioè l'espressività e la creatività femminili vengono affrontate e stigmatizzate in chiave moralista: artiste come Katalin Ladik, Judit Kele, Dóra Maurer devono scontare due colpe: essere giovani e belle (e già questo non le rende credibili in alcun senso), ed essere creative (e questa è una morbosità provocata dalla bellezza e dalla giovinezza), per cui dando per scontato che sono pure donne, diventano inevitabili l'accusa morale, lo sdegno, il disprezzo, in molti casi la contrarietà. Emblematico in tal senso l'articolo-intervista dell'«Europeo» a firma di Aldo Bressan, del 3 dicembre 1970, dedicato a Katalin Ladik, la quale viene etichettata, marchiata a fuoco, fin dal titolo: *La poetessa che recita nuda sulla scena*



Figura 22. Katalin Ladik, *La poetessa che recita nuda sulla scena*, intervista a Katalin Ladik di Aldo Bressan, «L'Europeo», 3 dicembre 1970

(fig. 22). L'esplicita insinuazione per cui l'artista è in realtà una spogliarellista, evidenzia il procedimento di etichettatura e di banalizzazione che il mondo dello spettacolo e dei mass media fa di un'artista: la Ladik è tra virgolette una poetessa ma soprattutto una bella ragazza che mentre recita rimane nuda, e questo è l'essenziale, è tutto. Quello che colpisce, se pensiamo alle sequenze fotografiche di Dóra Maurer (*Reversible and Interchangeable Phases of Motion - Etude No. 3*, 1972 – fig. 23), come anche nelle azioni della Kele e della Ladik, è che l'espressione della propria creatività, da parte di donne, si fonda spesso solo e semplicemente nello scoprire, nel mostrare, il volto: il sorriso, lo sguardo, i versi ironici, gli ammiccamenti e gli stereotipi del volto femminile, sottolineati dall'azione, si rivoltano contro l'osservatore, non gli permettono più di guardare, ma lo gettano nell'imbarazzo di essere guardato. Altro, straordinario, strumento che usano queste artiste, giocando con gli stessi mezzi del maschilismo che le accusa, è di fare con l'arte, di essere con l'arte, provocatrici; il giudizio morale stesso dello spettatore diventa lo specchio della radicalità dell'educazione maschilista e patriarcale.

La performance di Judit Kele, intitolata *I am a Work of Art* (fig. 24), viene eseguita dall'artista nel 1979 al Museum of Fine Arts di Budapest: Kele passa tre giorni seduta e a vivere nello spazio del museo

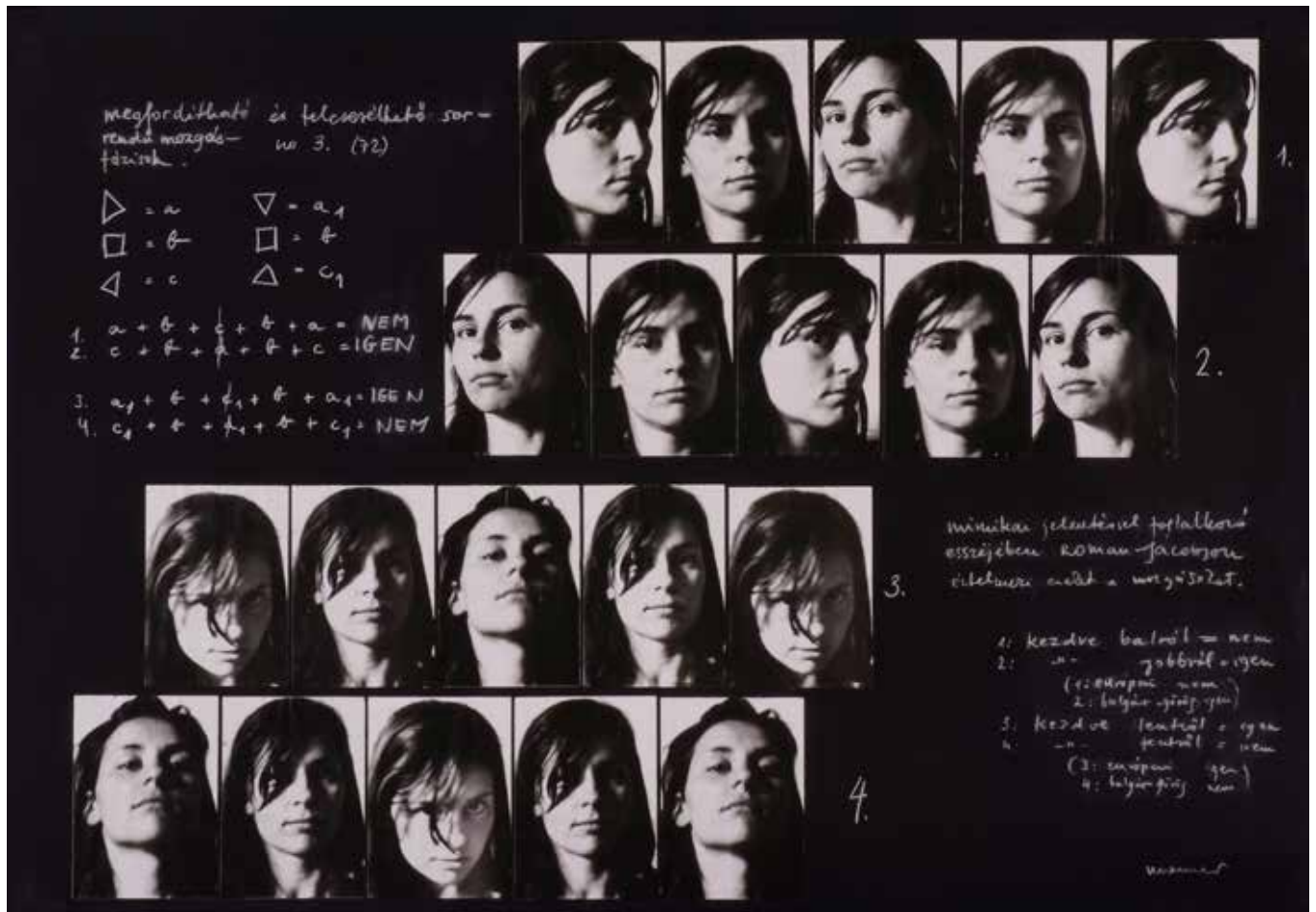


Figura 23. Dóra Maurer, *Reversible and Interchangeable Phases of Motion - Etude No. 3*, 1972, Ludwig Museum - Museum of Contemporary Art, Budapest

come una scultura vivente, al posto di un dipinto che era stato tolto. L'immagine e la performance mettono in atto, provocano, sfidano il sistema sull'imbarazzante questione della custodia e del controllo da parte del potere dell'opera d'arte, perché in realtà si capì presto che il custode più che proteggere «l'opera d'arte», o la donna opera d'arte, doveva controllarla, preoccupato che rimanesse nell'ambito del recinto e diventasse non più contenibile, ingovernabile. Finalmente l'arte riacquista il suo potenziale imbarazzante, il prezzo della non prevedibilità. Se all'inizio Judit Kele poté immaginare di essere custodita, presto si accorse che tutta la sua libertà era in realtà sotto stretto controllo. Come opera d'arte poté fumare, smaltarsi le unghie, truccarsi, pettinarsi, ma solo all'interno del recinto e del cordone, non più di questo. Era dunque libera di fare ogni cosa, tutta quella che è la libertà di una donna in ogni sistema di potere. La custodia



Figura 24. Judit Kele, *I am a Work of Art*, 1979, Ludwig Museum - Museum of Contemporary Art, Budapest

da parte del potere dell'opera d'arte è controllo. Il controllo è custodia. Sorvegliare, monitorare, controllare, custodire, piantonare: i termini si confondono. La custodia dei cittadini stessi è piantonaggio, il controllo non è per la salvaguardia dell'artista, ma per la salvaguardia del potere. In ogni sistema di potere, le forze dell'ordine non possono che essere guardie carcerarie. E, ulteriormente, ci si potrebbe domandare: chi è alla fine il sorvegliato? L'immagine è innalzata ad emblema grazie proprio al suo oscillare ambiguo tra i due meccanismi di protezione e controllo, sorveglianza e vigilanza, custodia e detenzione. Il grado zero dell'esposizione del proprio corpo da parte delle artiste ungheresi d'avanguardia non solo rende la femminilità di per sé scandalosa, l'esposizione della donna di per sé è imbarazzante, ma raggiunge un punto straordinario nell'azione di Judit Kele in cui la femminilità, l'essere donna è di per sé già fatto creativo: cioè una donna che sta seduta, che si rifà le unghie, fuma, si acconcia, è elegante, femminile ecc., nel momento in cui diventa azione artistica, provoca disagio o imbarazzo o allarme negli astanti e nel sistema di protezione/dominio/controllo maschile. La femminilità si rivela e diviene di per sé minaccia all'ordine costituito, ai valori, alle gerarchie, alla fallocrazia, ai manganelli, ai fucili, alle bandiere, ai superiori. Il guardiano lì non solo fa la guardia ma è in una condizione di pericolo, di imbarazzo e di paura: perché siamo fuori dal tetto coniugale dove "quella" dovrebbe stare, lei è fuori posto, e, come per i vestiti dell'imperatore, ci si avvede di quanto è potente e pericolosa, cioè è nuda. La donna che diventa artista fa deflagrare la casa, che in realtà per la prima volta capiamo essere una sottile e complessa opera muraria carceraria. Il poliziotto è simbolo del potere e insieme simbolo di tutti gli uomini: l'elemento creativo lo si può concedere se si fanno dei quadri ma non se ci si presenta come corpo creativo; essere un'artista diventa una sfrontata proclamazione di libertà e di autonomia, risulta ingestibile, a meno che appunto, alla lettera,

in quanto opera d'arte, non gioco sul fatto che è un'opera d'arte e metto un cordone protettivo e un guardiano e la custodisco e vigilo.

Ciò non toglie che una donna vestita da artista è comunque una spogliarellista. Risulta evidente come l'atto dello spogliarsi della donna in pubblico significhi anche slegarsi; dismettere gli abiti di sé come casalinga, lavoratrice, madre, sposa onesta e fedele, richiede violentemente una spogliazione, perché è come liberarsi da nodi, lacci, cinture di costrizione, vincoli. Così, allo stesso modo, illuminandoci, l'atto dello spogliarsi di Katalin Ladik ci ricorda che un abito, un vestito, è spesso una prigionia, una divisa carceraria, un'armatura imposta, una camicia di contenimento; l'espressività stessa della Ladik non può che passare attraverso la svestizione, cioè l'atto di liberazione da un vestiario che è livrea da quando si è bambina fino a quando non diventi sposa, nella gestione patriarcale e di subordinazione al tuo destino. Come in una delle più famose spogliazioni, quella di San Francesco davanti al padre e alla comunità tutta, una rivolta profonda comporta una cerimonia pubblica, una proclamazione che non può che ingenerare risa disprezzo condanna sarcasmo, proprio in quanto atto radicale e scandaloso. Ciò è ulteriormente significativo nelle recite e nelle performance della Ladik, che in realtà, come ad esempio davanti al pubblico di Budapest in *Blackshave* (1979 – fig. 25) compie sì uno spogliarello, ma indossando una calzamaglia. La nostra percezione della sua inverecondia, è a priori, non è a posteriori, il nostro occhio assuefatto agli spogliarelli femminili ci inganna, e in realtà solo ad una guardatura attenta e scevra da pregiudizio ci si avvede che l'artista non è spogliata ma ha simulato lo spogliarsi, e cioè ha simulato la nostra convinzione profonda della sua brutta e ingiustificata volontà di fare arte e mostrarsi in pubblico. A volte, durante alcune di queste azioni, Ladik simula di farsi la barba o addirittura di depilarsi, rappresentando una intimità o parodia maschile con allusioni oscene ad elementi come avere baffi e barba, col vantaggio che



Figura 25. Katalin Ladik, *Blackshave Poem*, 1979, provino a contatto, proprietà dell'artista

Figura 26. Katalin Ladik, *Parody Illustration for the Literary Magazine*, in «Hid», 1968, collezione dell'artista



questo mascheramento, per una donna, comporterebbe; e le sequenze fotografiche raccolte in *Parody Illustration for the Literary Magazine* «Hid», 1968 (fig. 26), o la stessa performance *The Screaming Hole*, 1979 (fig. 27), lo testimoniano chiaramente. Ogni forma di parodia o di gioco della femminilità crea imbarazzo e un'accusa moralistica di ragazza non seria, rispetto alla serietà dei modelli femminili veicolati dalla cultura dominante; in realtà il corpo della donna o come elemento di gioco, di derisione, di smorfia, di caricatura di sé e di allusione ad altro, o come nudo o come allusione al nudo, è messo sotto accusa, è bandito dalla serietà del femminile, dalle stigmate del femminile della tradizione. In tutte queste forme d'arte è invece il corpo che parla, il corpo è alfabeto e lingua: quello che sempre parla in tutte queste forme, di un'arte che cerca l'autentico e di dire, è il corpo; è anche un appello ad una lingua diversa, un appello alla lingua dei gesti, la lingua della libertà della donna di esprimersi attraverso una incontrovertibile epifania. Slegarsi come spogliarsi, nel segno di una dismissione dei vincoli posti dalla tradizione e dalla cultura maschilista, come si è detto, in un moto violento, che è scena, rappresentazione, celebrazione, con forza liturgica, della liberazione da nodi, lacci, cinture di costrizione, catene di ogni ordine e grado.

In molte performance della Ladik (*Performance during the Poetry Reading of Katalin Ladik and Jenő Balaskó*, 1970 – fig. 28/29; *Shaman Poem*, 1970 – fig. 30; *Tour de*



Figura 27. Katalin Ladik, *The Screaming Hole*, 1979, collezione dell'artista



Figura 28-29. Katalin Ladik, *Performance during the Poetry Reading of Katalin Ladik and Jenő Balaskó*, Budapest, 1970, collezione dell'artista

merde, 1979 – fig. 31; *Pseudo Presence I*, 1972-2010 – fig. 36), è molto chiaro il discorso del corpo, del proprio corpo, come strumento sonoro; la sua voce proviene dalle viscere e dalle profondità, e dall'interno della propria cassa toracica va a rintracciare lamenti, sospiri, mugolii, con un doloroso ansimare, o, in altri casi, è la follia dei suoni per esprimere, come un animale, la propria autenticità aggirando il linguaggio; più spesso è la rappresentazione del suo stesso corpo, tradotto visivamente come strumento: in uno dei fotogrammi di *Shaman Poem* è molto chiaro l'utilizzo dei propri capelli come corde di violino, sfregate da un archetto, in cui il tema classico del violoncello, del corpo di donna come violoncello alla Ingres, diviene esigenza intima tipica di tutta l'operazione della Ladik di dare alla donna, al corpo della donna, la possibilità di esprimersi, semplicemente di essere, con tutti i rischi di questa

esposizione; quelle oggetto delle nostre considerazioni sono le stesse immagini, tra cui anche alcune esposte in mostra, che accompagnavano un articolo sul settimanale italiano l'«Europeo», del 1970, e che



Figura 30. Katalin Ladik, *Shamam Poem VI*, 1970, collezione dell'artista

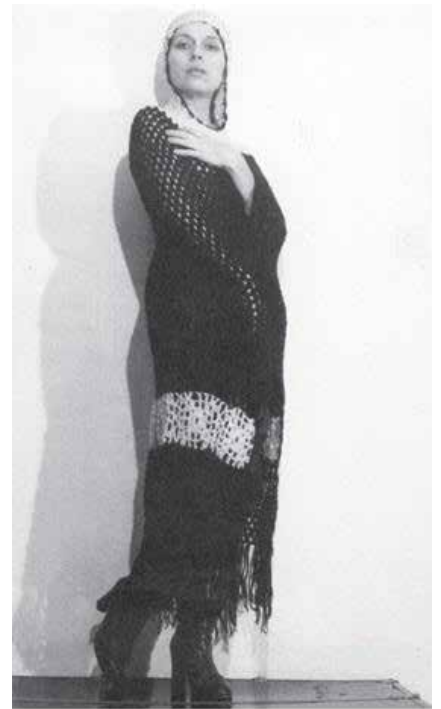
fanno sorgere la cattiva e derisoria definizione di poetessa che si spoglia in cerca di un facile successo. In molte interviste Katalin Ladik ha ricordato quanto il sessismo abbia inciso nella sua vita sia a livello personale che professionale, trovandosi, come donna, a sperimentare tutte le misure e i meccanismi oppressivi e punitivi di una società maschilista: minoranza e status inferiore sul posto di lavoro, nella carriera artistica e nella vita personale, e quanto spesso, soprattutto in campo artistico, la sua prima e più istintiva reazione sia stata proprio di mostrare in maniera provocatoria e sfacciata la



Katalin Ladik, *Shamam Poem*, 1970, particolari, collezione dell'artista



Figura 31. Katalin Ladik, *Tour de merde*, 1979, collezione dell'artista



propria femminilità. In *Poemin* (1978 – fig. 32) Katalin Ladik rappresenta e simula azioni scandalose e inaccettabili per la società in cui vive: fare uno spogliarello ma rimanendo in calzamaglia nera, scimmiettare il ruolo da seduttrice o da schiava sottomessa, ecc.; e in altri casi, semplicemente, mettendosi in vetrina, sottovetro, secondo i desideri degli sguardi e dei ruoli attribuiti alle donne dal mondo. Ciò che rendeva scandalose le operazioni fotografiche di Katalin Ladik era il suo essere donna artista e la forza seduttiva della sua indipendenza e autonomia, non per nulla è stata una delle più censurate, contrastate, protestate artista donna dell'Est d'Europa. Se ascoltiamo la voce che accompagna alcune sue opere, performance o anche *collage-partiture* (fig. 33/34/35), Katalin Ladik ci appare come strega e bambina che parla come un'indemoniata o una scimunita. Tutta la sua attività vocale è una produzione erotica



Figura 32. Katalin Ladik, *Poemin*, 1978, Ludwig Museum – Museum of Contemporary Art, Budapest

e sfacciata di suoni che provengono dal corpo, dall'intestino, dalle viscere, come una posseduta e come una sciamana, manifestazione di una lingua inghiottita o vomitata. La sessualità della Ladik come potenziale strada verso un nuovo umanesimo: lei usa la sessualità e la nudità con lo stesso scandalo delle mistiche o delle streghe del medioevo. Spesso suona con un tamburo e la sua voce in realtà evoca le paure, i dolori, le angosce, della propria condizione di donna. Nel presentare il proprio autoritratto come strega, pazza, e con suoni demoniaci, non manca anche di imbruttirsi o di fare versacci: questa artista libera la propria voce e attraversa con ironia, sarcasmo, follia, tutta la lingua, tanto da presentarsi davanti al potere come completamente idiota e cerebrolesa. La vocalità, così viscerale e liberata, è un modo eccezionale di evasione: ver-



Figura 33. Katalin Ladik, *Pause in the Revolutionary Work*, 1979, Ludwig Museum – Museum of Contemporary Art, Budapest

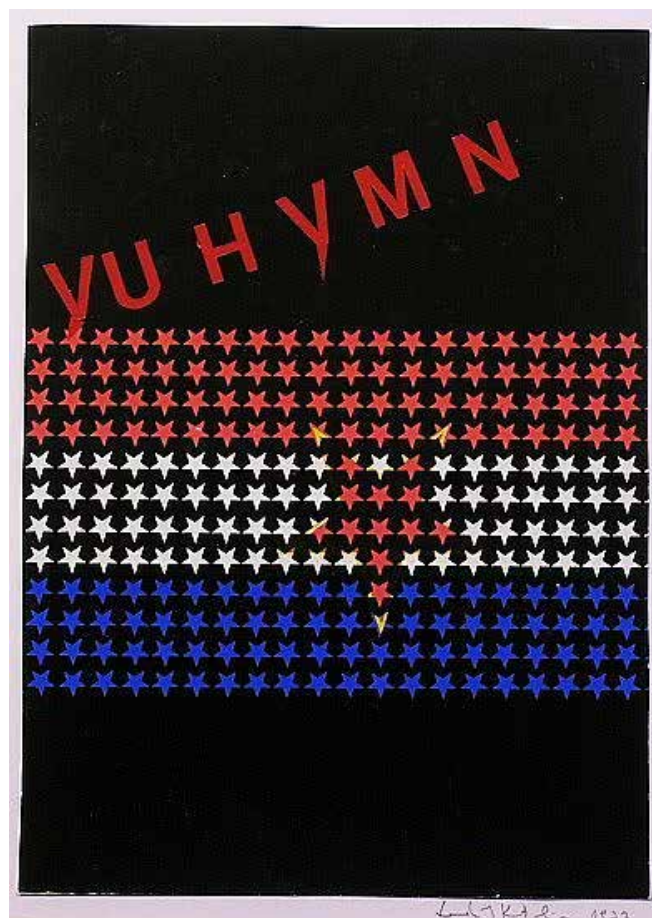


Figura 34. Katalin Ladik, *Yu Hymn*, 1973, Ludwig Museum – Museum of Contemporary Art, Budapest

sacci, pernacchie, sibili, rantoli, simulazioni di orgasmi, risolini, voci bambinesche e infanti, ancora una volta il potere non ha le armi per formulare un'accusa. Tolte dalla sonorità le sue opere perderebbero segnali importantissimi; negli strumenti del potere, Ladik ha presente che non c'è parola che non sia voluta dall'alto: uno degli insegnamenti del sistema di potere è non pronunciare mai una parola vera e una parola di scandalo.

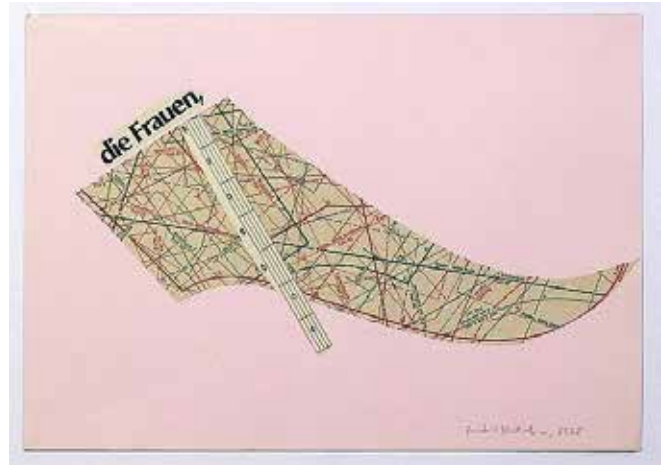


Figura 35. Katalin Ladik, *Die Frauen*, 1978, Ludwig Museum – Museum of Contemporary Art, Budapest



Figura 36. Katalin Ladik, *Pseudo presence I*, 1972-2010, proprietà dell'artista

II. «Gradi di libertà»

Da sempre in un sistema di potere, gradi di libertà privilegiati sono i muri dove scrivere. Le scritte sui muri diventano forme di sfogo clandestine, veloci, in cui l'artista gioca a nascondino con il potere. E diventa fratello della tradizione proletaria della protesta. Come sfogo privato e casalingo, dentro casa, in cui si maledice il potere senza farsi sentire, le scritte sui muri sono da sempre la voce pubblica del popolo: ripercorrendo le loro tracce gli artisti divengono, appunto, fratelli del popolo. L'elemento di rischio – insegna Tibor Hajas in *To the Streets with your Message I. (A Letter to my Friend in Paris)*, 1975 (fig. 37) -, non sta nell'azione ma nell'osare di portarsi un amico dietro che fotografi l'azione: la differenza rispetto a tutti quelli che in un sistema di potere scrivono sui muri e si sfogano è che qui l'azione viene registrata, la propria incolumità è messa a repentaglio, la fotografia trasforma un desiderio di grado di libertà diffuso e comune come i graffiti sui muri in azione sovversiva, in flagranza di reato, in prova legale: l'assassino firma la scena del crimine, in alcuni casi seduto sul marciapiede, sorride beato e impunito della propria azione criminosa. In questo caso specifico, Hajas, ostinatamente, riscrive col gesso, e quindi a vuoto, le lettere inviate ad un amico a Parigi e mai giunte a destinazione perché fermate dalla censura. La trascrizione è una ribellione in sé. Un gran numero di questo tipo di performance non conobbe mai una proiezione né ufficiale né privata: tante volte infatti l'azione è rimasta nel rullino come potenziale microfilm, sentimento di rischio, disubbidienza, sovversione ma segreta, e non esistono provini a contatto né stampe vintage perché stamparli significava che sarebbero venuti alla luce e questo era pericolosissimo. Oltre le porte, i portoni, i muri, c'è poi, soprattutto, meravigliosa, la neve: segni tracciati sulla neve, temporanei, prima del disgelo, prima che della nuova neve ricopra subito tutto, tutto cancelli e ri-

(UTCÁRA A MONDANIVALÓDDAL I.)

LEVÉL
BARÁTOMNAK
PARIZSBA



Az új művészet olyan, mint
Eremit, melynek zsebében
Szerep alakoznak is, jelszavak
és határozott művel, nem dől-
zöl, hanem ajánlatot tesz és
javasol.
Tajara



(FOTÓ: VERES JULIA)

HAJAS TIBOR

Figura 37. Tibor Hajas, *To the Streets with your Message I. (A Letter to my Friend in Paris), I*, 1975, Ludwig Museum – Museum of Contemporary Art, Budapest



Tibor Hajas, *To the Streets with your Message I. (A Letter to my Friend in Paris), I*, particolari, 1975, Ludwig Museum – Museum of Contemporary Art, Budapest

pristini la realtà. In *Negative Star* (1970-71, fig. 38) di Gábor Attalai, il marchio del potere è ricavato semplicemente togliendo la neve

ed è catturato dalla foto. Nell'arco di pochi secondi la superficie innevata farà rispuntare l'inesorabilità del reale. L'azione clandestina viene svolta sulla superficie innevata dei gradoni che discendono verso il Danubio. Una breve protesta; nella neve tutti i simboli diventano dei «negativi», si imprimono a lutto, il nero sul bianco, e l'azione poi di caduta della neve simula l'inesorabilità del ritorno del reale. La protesta è temporanea, destinata ad essere sommersa e cancellata.

Ancor più clandestina e labile della scritta rabbiosa sul muro, ancor più ineffabile della neve, «imprendibile» è la protesta orale, l'imprecazione, sfogo o gesto per via, bestemmia e parolaccia,



Figura 38. Gábor Attalai, *Negative Star*, 1970-71, Vintage Galéria, Budapest

o motto di spirito, o sberleffo e spregio rivolto al potere, ai superiori, all'ingiustizia manifesta, all'ostentazione, senza vergogna, di cariche e privilegi. Tibor Hajas, in un'altra vertiginosa, azione - *To the Streets with your Message II. (Live Comics)*, 1975 (fig. 39) - ce ne restituisce la lunghissima tradizione e il ricordo semplicemente fissandoli in balloon di fumetti, registrando la traccia di ciò che è destinato, pur cumulo immenso di imprecazioni e lacrime e rabbie dei popoli, a perdersi per l'aria, e a non uscire dai confini delle labbra. È stato per primo Stendhal a notare che una delle qualità del popolo romano asservito all'ottuso e oscurantista potere papalino, è proprio l'uso fantastico e fantasmagorico della parolaccia come sfogo e di un imprecare che è «satira sottile e mordace», attimo di libertà per un attimo deflagrata. In un famosissimo sonetto¹, Gioacchino Belli, che è stato uno dei più raffinati maestri e illustratori di tecniche d'evasione sotto la censura e il cielo plumbeo dello stato Pontificio, fa raccontare al suo protagonista, un trasteverino di Trastevere, di come avendo visto quel giorno passare per strada un cardinale dentro un carrozino che pareva una carrozza da sposa per quanto era sfarzosamente ornata, ha pensato di dedicargli un inchino speciale: toccandosi con la mano il berretto, ha piegato le spalle per prostrarsi il più cerimonioso possibile a quel passaggio, ma insieme tra se e sé, tra i denti, aggiungendo: «Eminentissimo le piace la merda?». L'eminenza accortosi dell'omaggio e lusingato ha prontamente messo la testa fuori dalla carrozza ringraziando con ripetuti cenni del capo, come a dire di sì. Si tratta di una forma di ribellione come sfogo, il protagonista, il povero trasteverino, non met-

1. «Incontrai jermatina a Vvia Leccosa/ un Cardinale drento a un carrozino,/ che, ssi nun fussi stato l'ombrellino, / lo pijjavi p'er leggno d'una sposa. // Ar vedemmelo llí, ppe ffà una cosa, / je vorzi dunque dedicà un inchino, / e mmessame la mano ar berettino / piegai er collo e ccaricai la dosa. // E acciò la convegnenza nun ze sperda / in smorfie, ciaggiontai ccusí a la lesta: / «Je piasce, Eminentissimo, la mmerda?». // Appena Su' Eminenza se fu accorta / der complimento mio, cacciò la testa / e mme fescde de sí ppiú dd'una vorta»; 5 aprile 1835

(UTCA'RA A MONDANIVALÓDDAL II.)

A KÉPREGÉNYNEK NEM NŐFAJI,
HANEM TÁRSADALMI JELLEMZŐI VANNAK
A KÉPREGÉNY: MAGATARTÁS.
VARRÁS A REALIZMUSBÓL A
REALITÁSBA.



HAJAS TIBOR

(FOTÓ: YERES JÚLIA
DOBOS GÁBOR)

Figura 39. Tibor Hajas, *To the Streets with your Message II.* (Live Comics), 1975, Ludwig Museum – Museum of Contemporary Art, Budapest

te a repentaglio se stesso, non è neanche particolarmente coraggioso, ma inscena la più popolare e umana delle proteste: sottovoce, tra i denti, risponde all'impunità già solo visiva e intollerabile del potere prendendosi la soddisfazione di disubbidire e ribellarvisi nell'intimo; l'azione di Tibor Hajas è una sorta di solidarietà con tutto questo silenzioso borbottare, imprecare impercettibilmente e con cautela, lamentarsi ma ancor di più deridere i poteri e i potenti, alle loro spalle, che se si potessero trattenere e raccogliere in balloon di fumetto tutte le imprecazioni e le maledizioni di strada contro il potere si costituirebbe scia infinita e vertiginosa.

L'ossessiva pratica della timbratura, della vidimazione, del visto per la stampa, del *si approva*, (del «Vi prego per favore di rinviarci per approvazione») ecc., cecc., che riempie i moduli, le identità, le domande, i permessi e i passaporti, i desideri di viaggio, salta letteralmente per aria in un'azione come quella di *Rubber and Flesh* (fig. 40) di Bálint Szombathy (1979). L'artista, come un burocrate impazito, timbra una donna, per segnare però delicatezze, intimità, sogni erotici, parti nascoste e piene di consolazione o che alludono a pensieri felicemente trasgressivi. Il marchio diventa carezza e grado di piacere, e insieme deride ogni rigidità e seriosità degli apparati.



Figura 40. Bálint Szombathy, *Rubber and Flesh II, I*, 1979, collezione d'artista

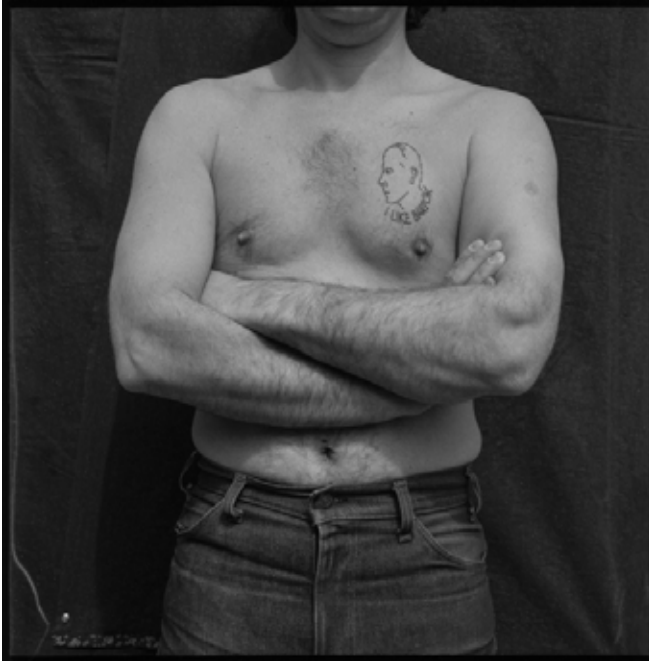


Figura 41. Sándor Pinczehelyi, *I Like Bartók*, 1981, proprietà dell'artista

Anche il tatuaggio, come in *I like Bartók* (fig. 41) di Sándor Pinczehelyi (1981), è un'altra forma di scrittura di protesta sovversiva consistente nel portare impresso in un punto non visibile del proprio corpo una dicitura, una predilezione, un affetto, proibiti. Andare nelle strade, negli uffici, nei locali pubblici, sapendo di avere addosso il segno della propria sfida. In *I like Bartók* l'omaggio è rivolto al musicista e

compositore Béla Bartók, eroe e oppositore di ogni regime, morto in esilio negli Stati Uniti nel 1945.

Di nascosto e come se niente fosse, portare a zozzo i potenti, a far vedere loro la realtà vera, come veramente si vive. *Lenin in Budapest* (1972 – fig. 42) di Bálint Szombathy è una delle azioni più malinconiche e inesorabili che si possano inventare in questo senso. È il primo maggio del 1972, e a Budapest si tiene la consueta parata di festa del popolo operaio, slogan cartelli colori felicità. Szombathy si appropria di uno dei cartelli dopo la fine della parata, quando i cittadini nel parco con birra e salsicce fanno la pausa e dismettono i panni della propaganda. E lui, afferrando uno di questi cartelli della processione avente il ritratto di Lenin, fa fare un giro a Lenin reale nella dittatura del socialismo esistente reale, nel grigiore delle strade, vagando per i cortili e nell'atmosfera deprimente e grigia della città, dopo che Lenin ha goduto della sfilata colorata e falsamente ottimista del primo maggio. Se durante un qualche controllo venisse fermato, è semplicemente un manifestante che sta rincasando felice. Tragica, angosciante, ma



Figura 42. Bálint Szombathy, *Lenin in Budapest (I-XIII), I*, 1972, Ludwig Museum – Museum of Contemporary Art, Budapest



Dall'alto Bálint Szombathy, *Lenin in Budapest VIII, VI, XII e XI* (pagina successiva), 1972, Ludwig Museum – Museum of Contemporary Art, Budapest

pienamente allegorica, è al contrario la «marcia» del primo maggio che compie e documenta Dóra Maurer (*5th May Day Demonstration on Artificial Ground*, 1971 – fig. 43): un girare a vuoto, senza meta, senza scopo, senza orizzonte, dentro una stanza o come un criceto in gabbia, calpestando su un terreno artificiale proclami e volantini accartocciati, divenuti spazzatura. Dóra Maurer trasforma in incubo o nella

sconsolatezza solitaria, i sogni di marce dell'avvenire, di popoli in festa, di avanzamenti nella storia, riducendoli a coazione a ripetere, a giri regolari ma senza scopo, fatta eccezione per la libertà di marciare. Ogni sistema di potere garantisce un numero infinito di libertà di cui essere felici e grati: camminare, attraversare la strada, comperare, salutare, sedersi davanti al televisore, pagare con la carta di credito, andare in vacanza, festeggiare la domenica, ecc. Siamo felici se siamo felici. Crede-re di essere liberi è il grande trucco del Potere. Tutte le libertà irrilevanti sono garantite, nessuna esclusa. Come in Paradiso, bisogna arrivare a desiderare ciò che si ha o si può avere e ad essere felici di essere felici. La felicità nell'epoca della sociali-



Figura 43. Dóra Maurer, *5th May Day Demonstration on Artificial Ground*, 1971, Hungarian National Gallery, Budapest

tà, è condizione dovuta e costante, un obbligo morale che ogni Potere esige: dobbiamo mostrarci sempre sorridenti, nel pieno di attività, esperienze, viaggi, condivisioni, visibilmente gaudenti, soddisfatti e felici: quando tra cinquanta o cento o duecento anni metteranno in fila le nostre fotografie e i selfie postati sui profili dei social network, con i nostri volti, penseranno: «Ma come erano felici questi!».

Emblematica in questo senso la danza soddisfacente e catartica di Orsolya Drozdik (*Individual Mythology*, 1977 – fig. 44) che come fosse sul palcoscenico, un palcoscenico improvvisato davanti alla parete della propria stanza da letto o della cucina, allestisce uno spettacolo da Etoile in un susseguirsi di ben 24 pose, però sempre in solitaria, come fosse stata cacciata dal resto del corpo di ballo, ormai solo in compagnia di ombre di altre stelle della danza, in una sorta di sovrainpressione di movimenti immaginati: la propria liberazione del corpo, questa felicità data dall'estasi del ballo, ancora una volta può viverci solo nel privato, e solo qui essere gelosamente coltivata come un sogno proibito.

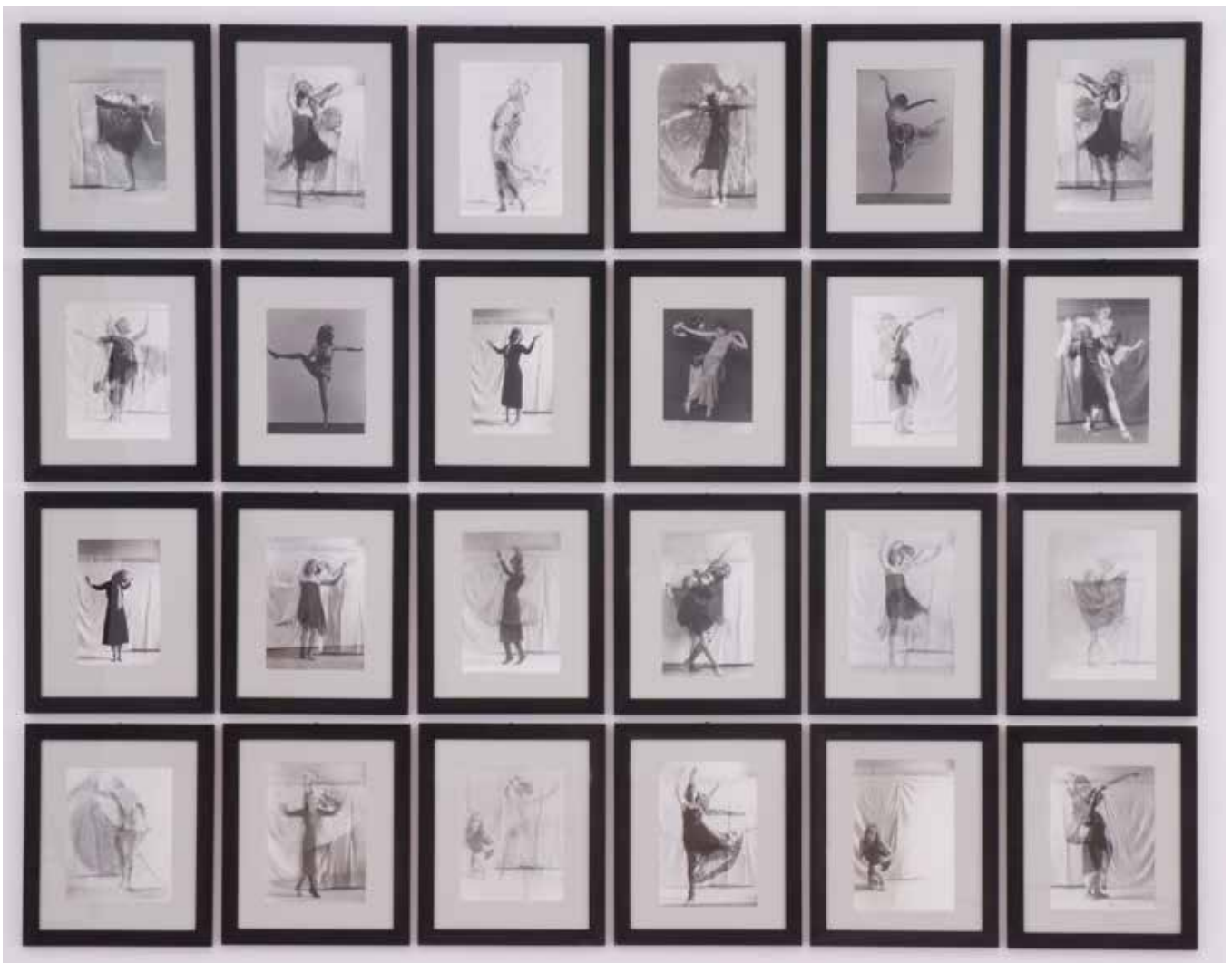


Figura 44. Orsolya Drozdik, *Individual Mythology*, 1977, Ludwig Museum – Museum of Contemporary Art, Budapest

Allo stesso tempo questi «gradi di libertà» possono risultare assolutamente pretestuosi. Come puoi affermare che un regime totalitario è tale se ti permette di mangiare, se ti permette di attraversare la strada, se ti permette di affacciarti alla finestra? In realtà, come rende evidente nelle sue performance Endre Tót, la vita spettacolare ti permette migliaia di azioni la cui libertà è assolutamente di facciata (la libertà si misura soltanto in azioni nevralgiche che paradossalmente sono quelle vietate e di cui si tace). I pilastri di una radicale libertà non ci sono, mentre sono garantite tutte le libertà fittizie, cioè quelle irrilevanti ma che formano il consenso, e ci ritroviamo a ringraziare il potere per delle libertà che non contengono alcuna alternativa. In questo senso le azioni di Endre Tót (come nel video *TÓTalJOYS*, 1975-76, fig. 45) sono azioni tautologiche, o meglio hanno la stereotipia



Figura 45. Endre Tót, *TÓTalJOYS* (video), 1975-76, Ludwig Museum – Museum of Contemporary Art, Budapest

del sorriso, un po' come nei selfie, per cui c'è la felicità di attraversare la strada, la felicità di prendere la propria macchina e di andare, la felicità di sdraiarsi sul nostro divano di casa, la felicità di pagare con una carta di credito, la felicità di sedersi al bar a consumare l'aperitivo. Tale elenco di azioni di libertà è in realtà osceno, come se fossero gradi e virtù di civiltà: è un

momento di umorismo e di aggiramento del potere tra i più limpidi ed efficaci, ma anche tra i più inesorabili, che possiamo trovare. Chi può ardire di dire che non siamo liberi? Tutte le azioni che compiamo sono garanzia e prova che siamo liberi, e questo è il sistema dello spettacolo, cioè del palcoscenico che attende solo il nostro applauso e quello dei nostri amici a mano a mano che ne sono informati e aggiornati. Il primo impegno del potere è di allestire spettacoli, il reale come pa-

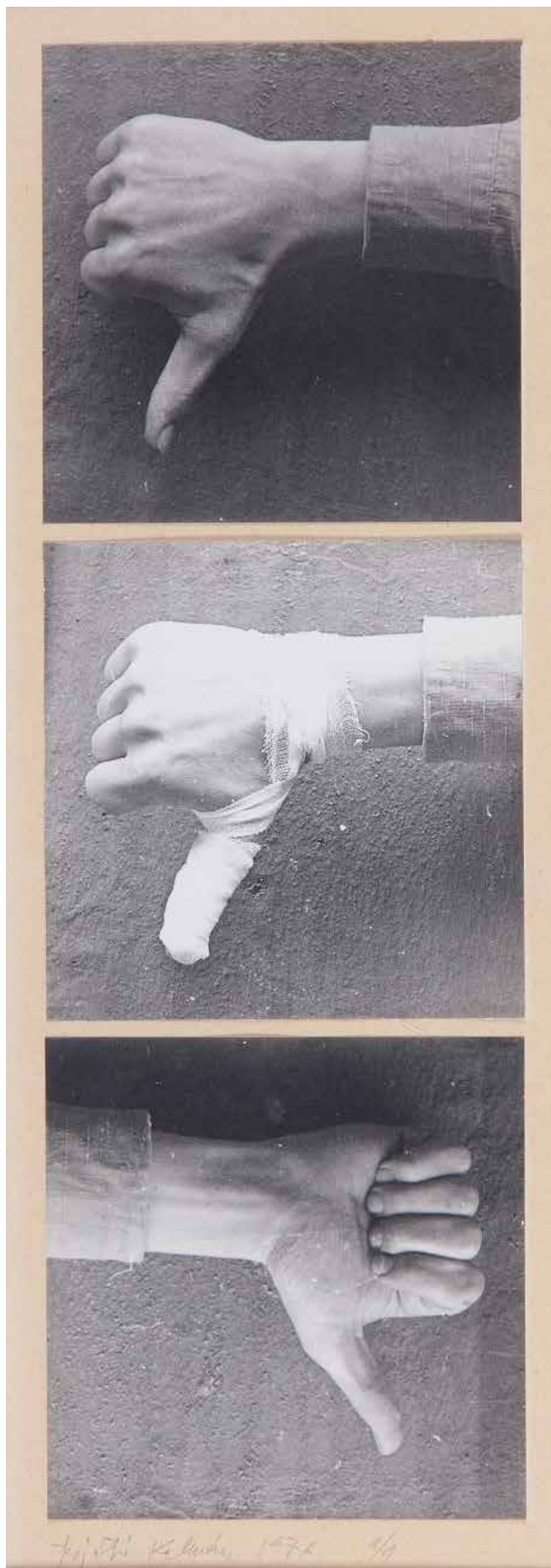


Figura 46. Kálmán Sziujártó, *Untitled (Finger)*, 1971, ACB Galéria, Budapest

rata. In verità, ogni forma di potere soprattutto cerca di formare degli applauditori, un pubblico capace di applaudire, sempre più e solo esercitato e abituato ad applaudire. Professionista proprio come pubblico. Diverse volte la polizia, anche quella all'estero perché ad un certo punto Tót è emigrato, è intervenuta a bloccare e sospendere queste sue beate passeggiate.

Se la pioggia o la polizia o il tempo cancelleranno i vari «gradi di libertà», fondamentale per un artista è poter compiere, e aver compiuto, l'azione per esprimersi in totale clandestinità e in un contesto in cui si controlla che la parola sia innocua e non scandalizzi. In molti casi, per eludere il controllo e i sospetti è sufficiente apparecchiare immagini ingannevoli o meglio che sfuggono facilmente alla poca perspicacia visiva, alla cattiva educazione visiva, del potere. La sequenza del pollice alzato e riverso e di nuovo alzato di Kálmán Sziujártó, *Untitled (Finger)*, 1971 (fig. 46), è un esemplare lezione da manuale di

aggiramento del divieto, di trucco ottico che illustra il procedimento mentale per sfuggire al divieto o all'incriminazione. Il primo pollice, alzato, ci ricorda che soltanto l'assenso è legittimato e tollerato (così come l'applauso); non ammesso né gradito è il dissenso, a meno che non si voglia subire frattura, ferita, spezzamento del pollice (come sottolineato dalla seconda immagine di *Untitled (Finger)*, che non lascia spazio ad equivoci); ma c'è una terza via, un escamotage, che fa parte delle tecniche d'evasione e appunto elusione della reazione del potere: il pollice alzato che vediamo (terza immagine) è in realtà un pollice capovolto, che appare in su: semplicemente l'artista ha girato, messo sottosopra, la fotografia del pollice abbassato, ha voltato la fotografia, il dritto è il pollice abbassato, il rovescio, quello che si mostra, è il pollice alzato, che in realtà è un ingannevole riflesso, immagine inautentica e chiaramente falsa: non diversamente che in uno specchio dove la destra diventa sinistra e la sinistra destra o dove la nostra immagine è capovolta, a rovescio; in questo caso (ma in quanti altri casi simili?) il segno di assenso è errore, solo inganno ottico, essendo il diritto segno inequivocabile di condanna e dissenso e rifiuto.

Scambi di sguardi, sorrisi, strette di mano si incontrano in molti lavori di questi artisti perché uno dei motivi politici e poetici più ricorrente è la catena che si forma e si deve formare nella condivisione dei pensieri e delle passioni tra gli uomini al di là di steccati e confini (András Baranyay, *Handshake Action I-IV*, 1972 – fig. 47); all'interno di questo gruppo di artisti, essere gruppo ha una valenza maggiore che non nella pura affinità di idee; l'amicizia diventa una catena di solidarietà e di resistenza, riconoscibilità all'interno dal rischio di essere isolati, o di dissolversi, di sparire, di non potere affermare mai la propria identità ed è su questa relazione d'amicizia che si organizzano mostre private, casalinghe, dove simulare i rituali dell'arte, la galleria, il vernissage, gli incontri: drammaticamente si simula la libertà di espressione. Ma se innumerevoli in questa avventura dell'a-



Figura 47. András Baranyay, *Handshake Action I-II*, 1972, Vintage Galérie, Budapest



András Baranyay, *Handshake Action III-IV*, 1972, Vintage Galérie, Budapest

vanguardia ungherese sono gli omaggi alle strette di mano, o meglio ai gesti, cioè al linguaggio muto, clandestino, in cui una rete di relazioni si intesse attraverso sguardi, sorrisi, abbracci, è anche per la coscienza dell'inautenticità del linguaggio, svuotato, consumato, degradato dalla retorica e dall'irrealtà del potere. La stretta di mano è una espressione della potenza linguistica del corpo, il corpo è una lingua autentica, che può, senza essere ascoltata da orecchie estranee, dire e aggirare gli schematismi, le stereotipie del linguaggio; il corpo dice il disagio, dice la ribellione, dice lo sconforto e l'affetto: uno dei temi conduttori forse di tutte le opere in mostra è proprio il corpo: ciò che sempre parla in silenzio è il corpo.

L'opera *Tableau of László Beke's Handshaking action*, 1972 (fig. 48), di László Beke, è un grande cruciverba fotografico di artisti che si stringono la mano. Racconta l'incontro durante una vacanza nell'estate del 1972 a Balatonboglár, tra artisti ungheresi e artisti slovacchi, nel segno della solidarietà e del desiderio di relazione, di legami autentici dettati dall'amore per l'arte, in questa occasione anche come risposta all'oltraggiosa partecipazione delle truppe ungheresi durante l'occupazione di Praga nel '68. La cappella di Balatonboglár è stata uno degli spazi segreti e clandestini più leggendari della neoavan-

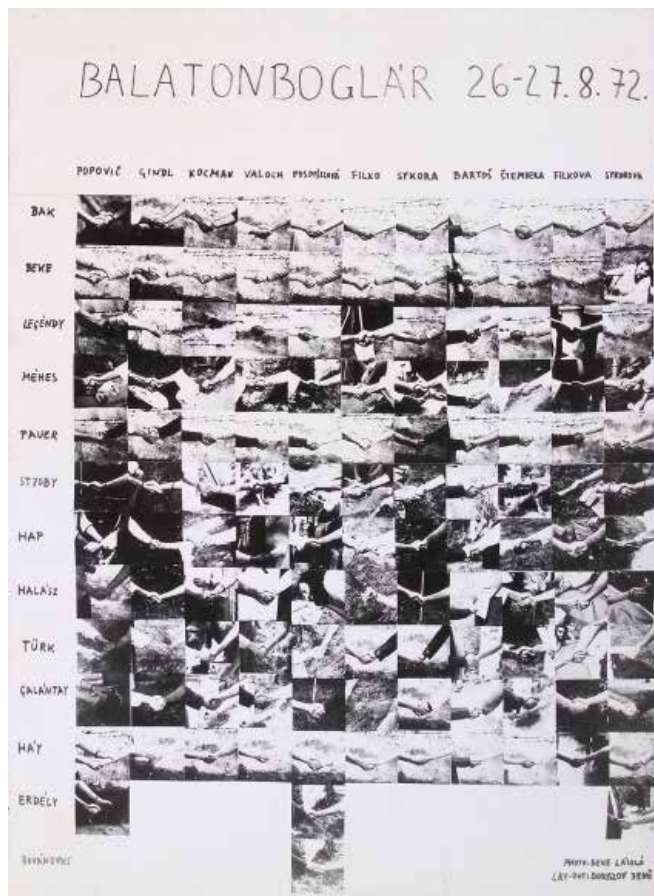


Figura 48. László Beke, *Tableau of László Beke's Handshaking action*, 1972, Ludwig Museum – Museum of Contemporary Art, Budapest

scambiarsi bolle di sapone. Ma proprio queste bolle di sapone e la loro vicinanza da amici, in realtà sono più forti di ogni dichiarazione politica, e inattaccabili ad ogni sospetto. Non vi è solo l'irrisione data dalle bolle di sapone, dalle bolle d'aria; ciò che più colpisce nel video è la loro vicinanza, gli sguardi, i segni, le complicità: ancora una volta sono i corpi che parlano. Esempio in questa direzione è il viaggio in Italia in autostop, a cercare e trovare amici artisti, per scambiare e raccogliere materiale, che compie György

guardia ungherese: situata in un periferico luogo vicino Budapest, sarà solertemente chiusa l'anno dopo dalle autorità. Su questo stesso piano di fraternità, di scambio, di relazione oltreconfine e oltre ogni steccato, è anche l'azione ripresa nel video *Conversation between East and West*, 1978 (fig. 49), in cui viene filmato l'incontro tra due amici, l'ungherese Gábor Bódy e l'artista di Colonia Marcel Odembach, che in ipotetico incontro, volendo «parlare sul serio», tanto più in pubblico, incorrerebbero ad ogni loro parola in una censura da parte dell'autorità. Quindi si limitano a fare e



Figura 49. Gábor Bódy e Marcel Odenbach, *Conversation between East and West* (video), 1978, Ludwig Museum – Museum of Contemporary Art, Budapest



Figura 50. György Galántai, *Pacco dall'Italia*, 1979, ARTPOOL, Budapest

Galántai (*Pacco dall'Italia* – fig. 50) nell'estate del 1979 (dal 21 giugno al 21 agosto). Ci sono gli incontri con Ugo Carrega, Michele Perfetti, Guglielmo Achille Cavellini, ma soprattutto con Adriano Spatola al Mulino di Bazzano, e con lui a Parma, da Romano Peli. Un itinerario di scambi, di idee e di opere, di conoscenza della situazione della ricerca d'arte in Italia e per consolidare rapporti e amicizie. Al ritorno, l'intenzione di Galántai è quella di esporre tutto il materiale, raccolto scambiato e ricevuto, in una mostra dal titolo «Pacco dall'Italia», comprese anche le cartoline di saluti e messaggi personali, in breve un'avventura d'arte e d'amicizia. Ma la Direzione delle Belle Arti di Budapest non dà il permesso; neppure si degnava di visionare il materiale, nella convinzione che l'arte italiana è «di natura fascista». La mostra diviene, da questo momento, clandestina, attraverso una disseminazione via posta, in locali periferici, cantine, scambi di informazioni pubblicitarie: viene resa inafferrabile, capace di sfuggire alle maglie del controllo. Il momento più alto e paradossale dell'operazione è l'*Homage a Vera Muhina* (fig. 51), in cui György Galántai e Júlia Klaniczay nella piazza degli Eroi di Budapest si atteggiavano al



famoso gruppo scultoreo di Vera Mukina *L'operaio e la kolchoziana*, insieme a Cavellini, venuto dall'Italia a trovarli, che scrive sui loro indumenti bianchi, color gesso, un elenco di nomi di artisti «degenerati». Il paradosso è che Cavellini proclama di volta in volta i nomi che va scrivendo, e dunque la libertà dell'arte, utilizzando degli amplificatori posizionati nella piazza in vista di una celebrazione ufficiale, con la scusa di aiutare le maestranze locali e la polizia a provare il funzionamento d'amplificazione. Il suo pronunciare nomi propri e in italiano evita ogni sospetto, per coloro che sono lì presenti si tratta semplicemente di uno scioglilingua incomprensibile.



Figura 51. György Galántai e Júlia Klaniczay, *Homage a Vera Muhina*, 1979, ARTPOOL, Budapest

III. «Mail Art»

Fondamentale è la pratica di «Mail art», e cioè l'uso della posta, per cui gli artisti possono andare, in territori liberi e oltrepassare i confini, le cortine di ferro, le garitte delle sentinelle, le dogane, semplicemente spedendo buste e cartoline, che risultano innocenti agli occhi dei censori, perché in realtà la loro colpa sta nel viaggiare, ed è talmente evidente e proclamata che non è veduta: buste e messaggi che non nascondono niente se non la felicità sovversiva del loro stato di «viaggiatori» ed «evasori». È l'azione stessa del viaggio postale che si trasforma in scorribanda, fuga, evasione, in un gironzolare impunito, libero, su e giù per il mondo, sotto il naso dell'autorità, per una evidente derisione di ogni steccato, di ogni divieto e confine. Le cartoline volano, le cartoline sono sempre messaggi, saluti. La mail art è tutta sovversiva sotto gli occhi del potere: c'è la soddisfazione di gironzolare per il mondo, di viaggiare e di superare ogni confine, di ignorare ogni divieto, di raggiungere gli amici, di stare accanto a loro; ma sovversivo è anche leccare e incollare francobolli con i Presidenti a testa in giù e le divise e i simboli della propaganda capovolti, o con un francobollo falso con l'indicazione di Zero. Spedire cartoline significa ignorare muri e confini, fare il giro del mondo, scorrazzare impertinenti e sfrontati, con la soddisfazione di avere anche timbrature e benestare e vidimazioni da parte del potere. In ogni sistema di potere scrivere e spedire cartoline, anzi scrivere in sé, è atto liberatorio, sovversivo, realizza fughe continue. La mail art è uno dei grandi capitoli delle tecniche d'evasione, in realtà è l'artista che viaggia e supera le cortine di ferro, i muri, le barriere; la cartolina in sé e il suo viaggiare sono atto di evasione e di avventura. La cartolina ha poi sempre un recto/verso, anzi è meravigliosamente *double face*: l'immagine più il messaggio, più i timbri, i francobolli e il suo scorribandare; abolisce la distanza, ma soprattutto è un messaggio che in moltissimi casi, se non in tutti, giunge

a destinazione. Nei regimi totalitari, alcuni artisti attraverso la mail art sono stati in contatto, vivi, con tutto il mondo, hanno disubbidito al comando di non sconfinamento e ad ogni custodia, semplicemente facendo volare per i cieli buste e cartoline, con anche la beffa, in virtù dell'efficienza del servizio, di essere scortati, di scappare, vagare, svignare via sotto gli occhi del controllo e vidimati dal potere, che non è in grado di vedere l'evidenza del sotterfugio, che non mette a fuoco ciò che gli sta troppo davanti e sotto il naso.

Il segno dei timbri attesta l'attraversamento dei confini e degli Stati: la mail art non ha bisogno di alludere perché è lei stessa allusione, incarnata allegoria della libertà: qui il contenente e il contenuto coincidono intimamente; e se la lettera minaccia di nascondere un segreto e dunque insospettisce e non c'è nulla di più ovvio che sia aperta, ebbene molti di questi artisti inviano buste vuote, o con all'interno solo un saluto o il biglietto da visita, sconcertando censure, lasciando perplesso e deriso il controllo. Se poi è cartolina allora non nasconde nulla, è trasparente, mostra tutto, in realtà gioca con il suo stesso linguaggio, il viaggio e il fatto che le immagini scelte siano *ready made*, e possano alludere senza che nessuno sia in grado di avanzare sospetti o accuse o insinuare secondi fini; in verità i saluti, l'indirizzo, la firma sono già messaggio, hanno sempre la forza del saluto a distanza; con la diversità che la cartolina giunge fra le mani del destinatario, lo abbraccia, ha compiuto il viaggio, entra nella casa dove non gli è dato di entrare diversamente; la cartolina ha il prestigio di essere leggera, innocua e innocente, e questo la rende efficacissima; ogni cartolina cristallizza un momento, attraverso i saluti, gli abbracci, il rapporto tra immagine e testo, come viene sistemato il francobollo, se lo appiccichi capovolto nessuno ti può dire niente anche se quella a testa in giù risulta essere anche l'effigie del potere, così se si è scritto con la penna rossa come se fosse sangue, o se aggiungi degli zero e annulli tutto, nessuno comprende se e come stai alludendo alla

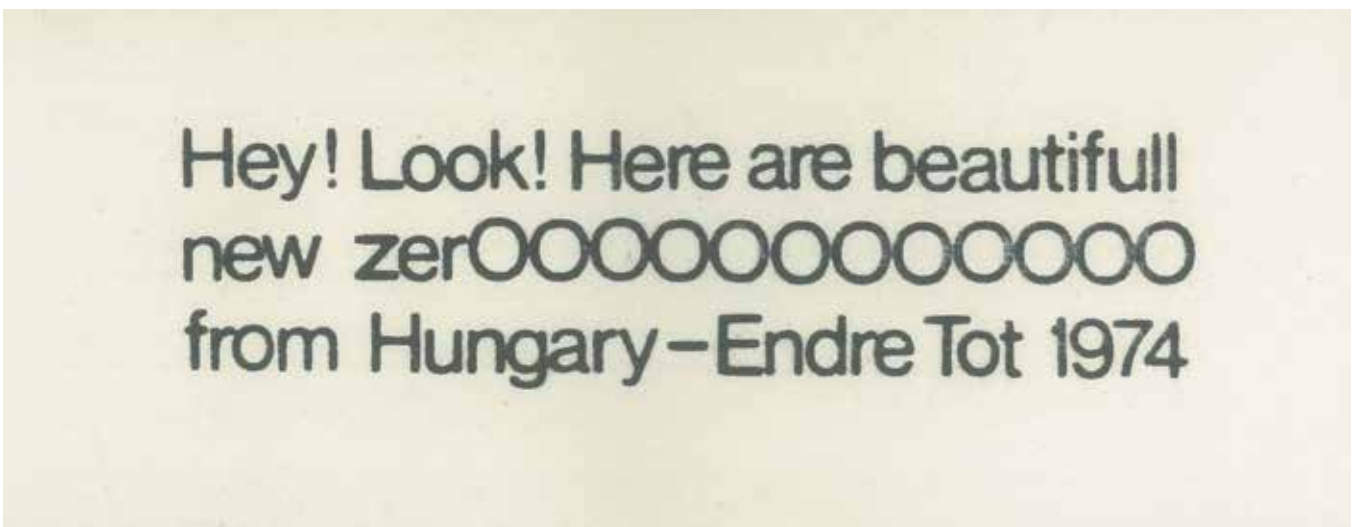
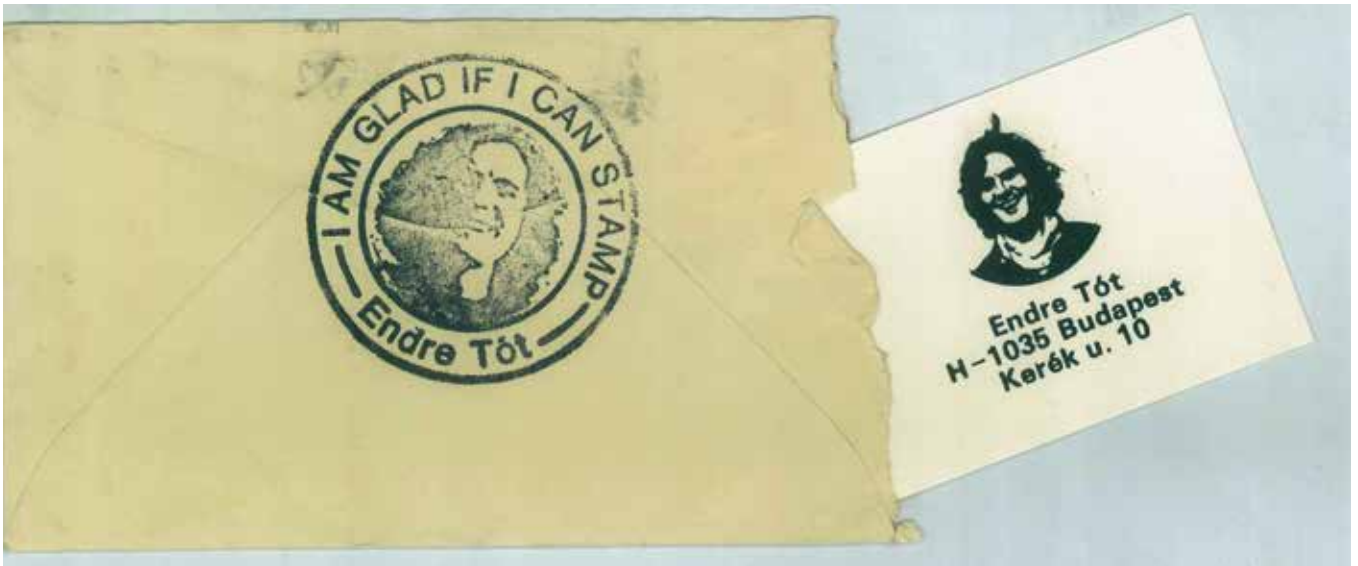
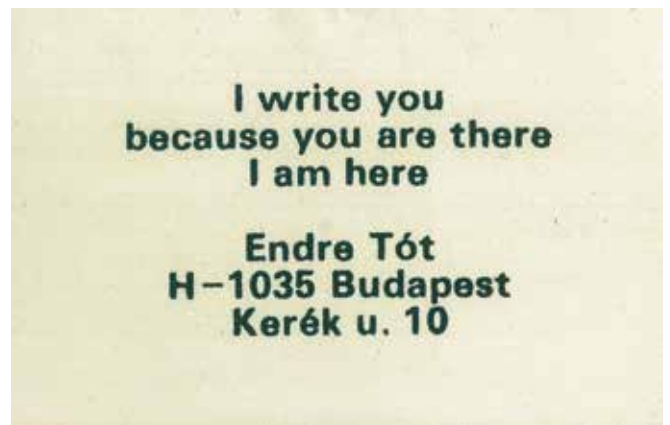
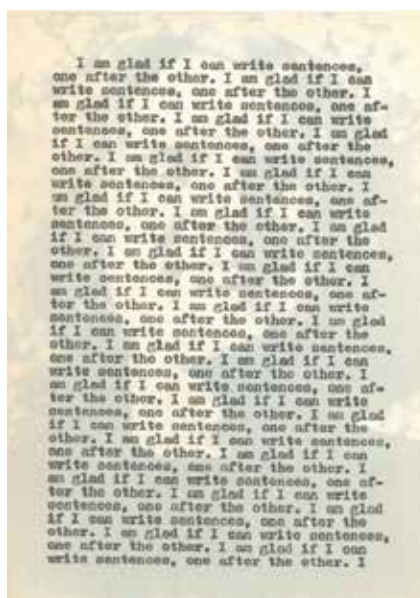


Figura 52. Endre Tót, *Mail Art*, 1970, collezione Garrera, Roma

condizione di paralisi in cui ti trovi, lo zero e il nulla sono un grado di libertà e di garantita follia. Tra le operazioni più geniali e vitali di mail art ci sono quelle di Endre Tót: buste, o vuote con su stampigliata la faccia dello stesso artista sfacciatamente sorridente e la dichiarazione della sua felicità di inviare lettere. O con all'interno un semplice biglietto da visita, perché



il messaggio è la busta e il suo viaggiare con le timbrature del viaggio e le vidimazioni. O all'interno della busta (ed è uno dei casi più poetici e assoluti) ci può essere un biglietto con su scritto semplicemente: «Ti scrivo perché io sono qui e tu sei là» (fig. 52), sottolineando la forza di attraversamento, di annullamento della distanza e dei muri e dei confini della lettera, e cioè del proprio affetto, ancora una volta la lettera istituisce un legame, raggiunge l'amico, si pone vicino a lui come un piccione viaggiatore, come una parte di sé per sempre. In tutti i casi per la censura sempre una beffa e la perplessità del senso dell'invio di tali lettere non recanti nulla. Anzi, in alcuni casi, addirittura all'interno c'è proprio un foglietto con l'invio letteralmente di niente e cioè di infiniti zeri. Riprodurre poi le proprie opere in formato cartolina e farne delle edizioni in cartoline (fig. 53/54/55/56) è una modalità perfetta di uscita dalle gallerie e dai circuiti del sistema dell'arte per mettere in circolazione delle immagini-icone che attraverso la facilità della riproduzione, dello scambio e dell'invio diffondano il messaggio; le cartoline hanno una



Da sinistra a destra.

Figura 53. Endre Tót, *From Cologne Some Jecke Dinge To You, Everybody And Nobody*, 1983, Ludwig Museum – Museum of Contemporary Art, Budapest

Figura 54. Endre Tót, *I am glad if I can write sentences*, 1973, Ludwig Museum – Museum of Contemporary Art, Budapest

Figura 55. Endre Tót, *Book of an extremely glad artist*, Rainer Verlag, Berlino, 1981, Ludwig Museum – Museum of Contemporary Art, Budapest



Figura 56. Endre Tót, *Rainproof Ideas*, 1975, Ludwig Museum – Museum of Contemporary Art, Budapest

fortissima capacità di penetrazione e di veloce trasmissione e passaggio di mano, fanno parte di quegli strumenti di diffusione d'arte che superano la rigidità del quadro, dell'installazione, del video, e che soprattutto sfuggono al controllo; l'utilizzo della cartolina non è solo un omaggio alla mail arte ma nasce dall'urgenza di far correre le immagini e le operazioni visive, moltiplicarle (fig. 57/58/59/60/61/62).

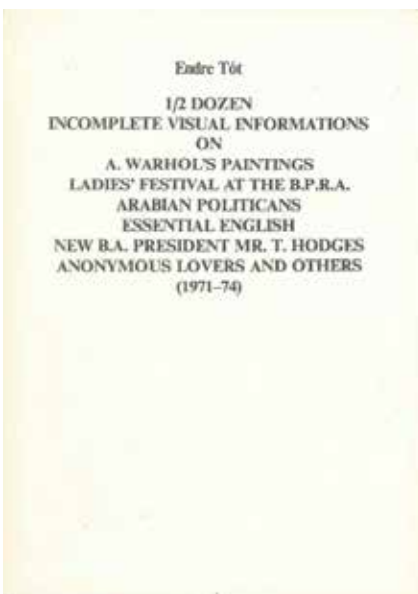


Figura 59. Endre Tót, *On the next page I shall say something*, 1973, Ludwig Museum – Museum of Contemporary Art, Budapest



Figura 57 a sinistra. Endre Tót, *1/2 Dozen Incomplete Visual Information On...*, 1973, Ludwig Museum – Museum of Contemporary Art, Budapest

Figura 58 in alto. Endre Tót, *One Dozen Rain Postcards*, 1973, Ludwig Museum – Museum of Contemporary Art, Budapest

Figura 60. Endre Tót, *Ten Documents (1973-80)*, 1980, Ludwig Museum – Museum of Contemporary Art, Budapest





Figura 61 sopra. Endre Tót, *Postcard*, 1973, Ludwig Museum – Museum of Contemporary Art, Budapest

Figura 62 a sinistra. Endre Tót, *Possessive Adjective*, 1972, Ludwig Museum – Museum of Contemporary Art, Budapest

Negli anni Sessanta e Settanta abbiamo avuto addirittura degli artisti che hanno manomesso cartoline vere introducendo o camuffando segni o simboli irriconoscibili. Con l'inserimento, attraverso collage, di due barboncini al posto dei due leoni, György Kemény (*The idea of replacing the "Chain Bridge"*, 1971 – fig. 63), manomette l'immagine ufficiale del celebre Ponte delle Catene di Budapest con i due leoni, inserendo al loro posto due barboncini; lo fa in maniera che sfugga alla vista, proprio perché è un'immagine così scontata e stereotipata che non la si vede più: la cartolina con i due barboncini sul ponte passa del tutto inosservata sotto gli occhi del controllo, ma non per chi la manda e non per chi la riceve: si inverte una beffa, una sorta di sberleffo, una derisione, lo svelamento di una identità reale del potere con la semplice forza della mail art (in alcuni



Figura 63. György Kemény, *The idea of replacing the "Chain Bridge"*, particolare, 1971. s.l.

tutto inosservata sotto gli occhi del controllo, ma non per chi la manda e non per chi la riceve: si inverte una beffa, una sorta di sberleffo, una derisione, lo svelamento di una identità reale del potere con la semplice forza della mail art (in alcuni

casi alcune cartoline manomesse sono state mescolate nei rivenditori pubblici confluendo in canali ufficiali, come veri e propri “disturbi” o “errori” ideologici). Spesso Szombathy utilizza nelle cartoline un timbro di sua invenzione, con una contrapposizione grafica tra «language» e «poetry», la contrapposizione è netta, perché sono due timbri, quindi di colore diverso e di carattere tipografico diverso, il linguaggio è la lingua inautentica, rigida, incasellata, ripetitiva; sfugge invece a questa griglia la



Figura 64. Bálint Szombathy, *Poetry – Language I*, 1977, ACB Galérie, Budapest

poesia; il timbro della poesia è un invito alla libertà, all'autenticità, alla diversità; il regno del linguaggio è un regno chiuso, quello della poesia è un regno aperto. Talvolta, nella serie delle cartoline *Poetry – Language* (fig. 64), Szombathy aggiunge al termine di poetry un punto interrogativo tra parentesi, dunque il dubbio, la non rigidità delle verità acquisite, la pluri-identità; il timbro di Szombathy-art è la contrapposizione tra lo schieramento militaresco del timbro e del linguaggio, da una parte; e il maiuscolo verde luminoso, isolato, diverso, fuori dallo schema, dall'altra, che interrompe la sequenza, indica zone di libertà e di esperienza del poetico, dove abitare e vivere poeticamente; l'uso del timbro rende inafferrabile da parte della censura il messaggio; è un messaggio così chiaro e così sottile allo stesso tempo che risulta inoffensivo e non sospetto. Le due parole sono due parole apparentemente innocue, linguaggio e poesia, sembrano due termini non politici, quando sappiamo

che la lingua è solo la lingua del potere: non c'è nulla di negativo, né appelli alla guerriglia, ma in realtà è un profondo promemoria (come nelle due cartoline – fig. 65 - inviate ai curatori in occasione di questa mostra, con l'invito a preoccuparsi solo della poesia).



Figura 65. Bálint Szombathy, *Poetry – Language*, 2019, collezione Garrera, Roma



IV. «Psicosi del potere»

Attraverso scatti fotografici, resoconti visivi, apparentemente innocui e neutri si allude sempre alla percezione della realtà come un susseguirsi di divieti, che restituiscono l'ansia del controllo, dell'occhio che ti osserva, e con una proliferazione di immagini di potere che sono spie dolorose della situazione in essere, del quotidiano: binari morti, cippi, steccati, divieti, cartelli di minaccia e allarme, cioè l'arredo segnaletico urbano diviene allegoria e allusione continua. Qui, tutta la vita sembra puntellata da icone del potere: dalle immagini di Lenin che compaiono quando meno ce lo si aspetta, al sentimento comunicato dall'artista dalle strade sbarrate all'impossibilità di fughe, l'arte riproduce semplicemente la realtà, senza proporre o possedere alcun apparente messaggio dissidente, ma in verità i simboli del reale prescelti, quei segnali di pericolo in cui tutta la realtà viene interpretata svelando una nevrosi o un sentimento di prigionia, sono

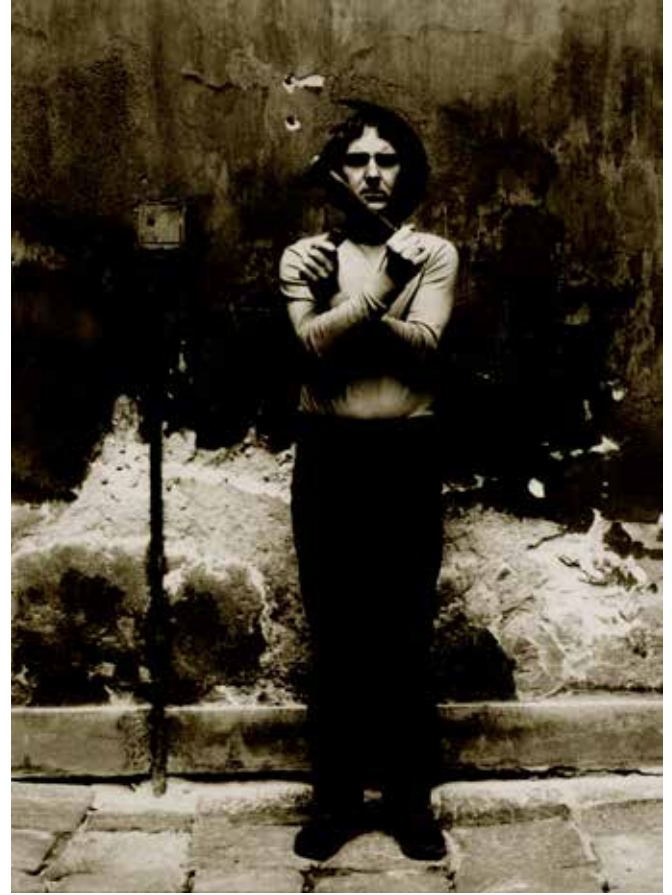


Figura 66. Sándor Pinczehelyi, *Sickle & Hammer*, 1973, Ludwig Museum – Museum of Contemporary Art, Budapest

capaci segretamente di illustrare uno stato d'animo e una condizione di assoluto disagio politico. Nella sequenza *Sickle & Hammer* (1973 – fig. 66) di Sándor Pinczehelyi, tutta l'ambiguità sta nella simulazione della parata, e cioè della coreografia di regime; si è nell'impossibilità da parte del potere di capire se sta recitando, se li espone come buffoneria, se sta facendo propaganda o lo scemo (più probabile la seconda cosa), se si sta esercitando, se li svaluta nella dimensione di una ostentazione minacciosa e crudele del potere, se semplicemente met-



Sándor Pinczehelyi, *Sickle & Hammer I*, 1973, Ludwig Museum – Museum of Contemporary Art, Budapest



Sándor Pinczehelyi, *Sickle & Hammer III*, 1973, Ludwig Museum – Museum of Contemporary Art, Budapest

tendosi in posa con questi due simboli universali registra in modo inesorabile lo spazio e il limite di prigionia che i due simboli tracciano e che ogni simbolo politico costituisce. Ma in questa operazione, come in ogni grande operazione artistica, c'è anche lo struggimento per dei simboli che hanno portato dei sogni di giustizia, di libertà, di uguaglianza, legati alla fatica del lavoro e alle troppe oppressioni: davanti alla falce e martello e al volto imperscrutabile dell'artista, noi misuriamo il sogno e il fallimento, l'aspirazione e la volgarità del reale, la bellezza ideale della rivoluzione e la inadeguatezza reale della sua applicazione, ma anche poeticamente l'invito a non rinunciare all'eredità, anche se le ombre, l'ambiguità, lo sguardo dell'artista paiono non lasciare spiragli. Se poi questa è anche una coreografia dei poteri, allora simula in maniera casalinga e bambinesca le coreografie da parata ed è chiaro che nelle coreografie avviene lo svuotamento del simbolo, che diviene sbandieramento, vessillo, e

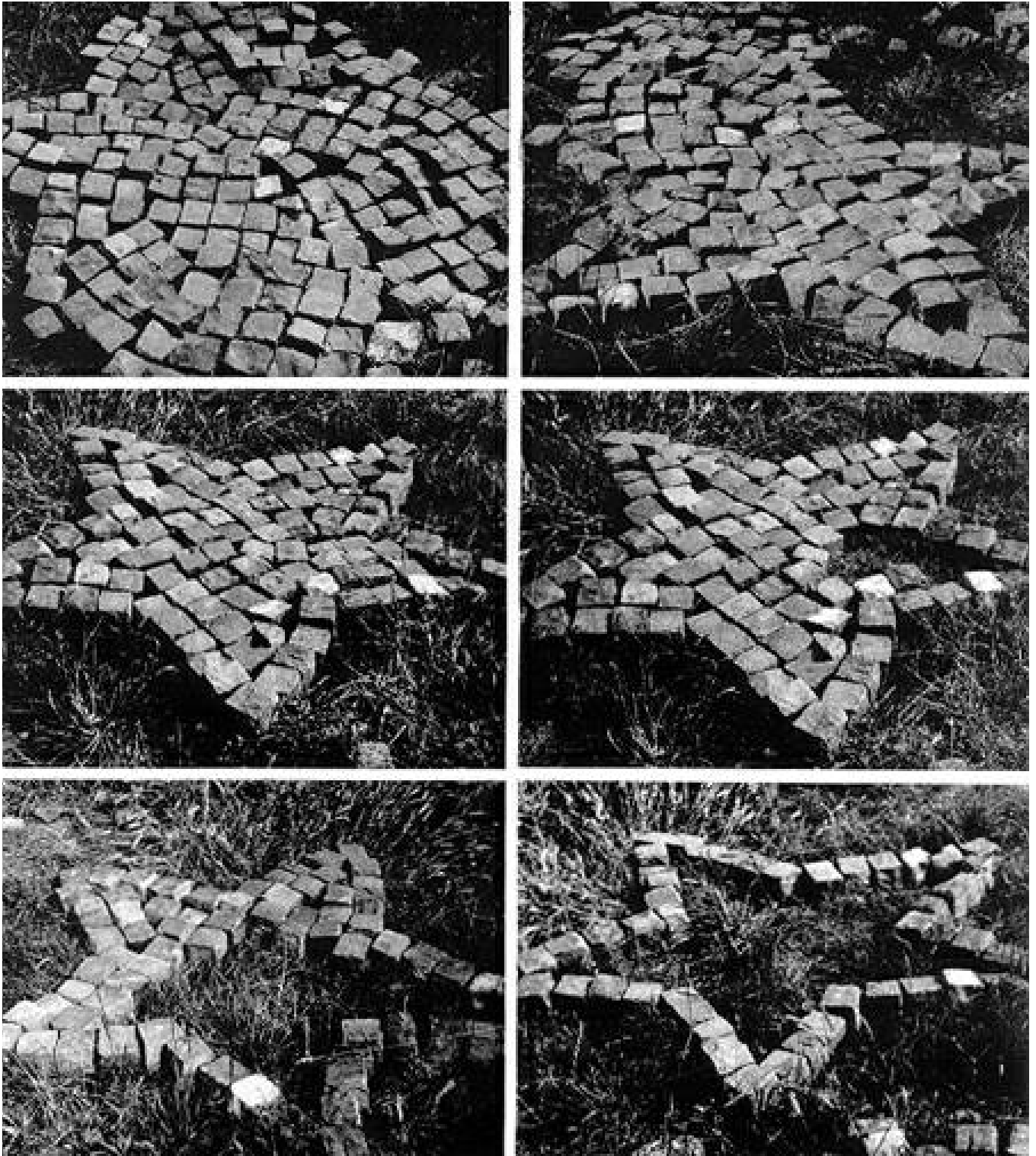


Figura 67. Sándor Pinczehelyi, *Star Cobblestone*, 1972, proprietà dell'artista

dunque marchio irreversibile di potere. Uno degli argomenti dolenti è la degradazione dei simboli e il tradimento di quello che rappresentavano. Così, nelle immagini della stella fatta con i sampietrini (*Star Cobblestone*, 1972 – fig. 67), Pinczehleyi rappresenta tutta la forza rivoluzionaria che si irrigidisce nel marchio del potere e dunque nella realtà del potere: si inizia con l'urgenza e anche la libertà dei sampietrini e si finisce con l'architettura ben tracciata della stella svuotata nel suo potenziale; l'artista sembra chiedersi: quando un sogno diventa una scemenza e un incubo? o perché

Figura 68. Sándor Pinczehelyi, *Makò Projects*, 1980, proprietà dell'artista



un simbolo diventa marchio? Questa mostra in realtà è tutta attraversata da simboli meravigliosi che sono diventati marchi, che si sono degradati: come la stella rossa che nella neve rivela la sua anima nera. O forse, il grande motivo di queste operazioni artistiche riguarda il tema centrale dell'uccisione dei simboli. In *Makò Projects*, che è del 1980 (fig. 68), Pinczehleyi stigmatizza non solo la degradazione dei simboli ma anche la loro banalizzazione, strumentalizzazione e svuotamento in nome dell'unico potere che è quello del capitale: la stella è caduta nella rete della spesa dove sta anche la coca-cola, che sia una stella marina o la stella della rivoluzione del proletariato è assolutamente indifferente: può convivere tranquillamente, perché il capitale accetta tutto, investe su

tutto semplicemente confondendo le acque. E poi l'atmosfera è di vacanza e disimpegno e piacevole scampagnata in campagna o sul lago in bici. Non c'è ragione di lamentarsi. Il maggior pericolo dei simboli è entrare nella banalizzazione, la peggior maniera di infangarli è continuare a mostrarli (e inevitabilmente a farli precipitare, come anche in questa mostra accade, nella rete dei souvenir e dei bazar nostalgici).

Ancora una volta gli artisti ungheresi sembrano indagare la nevrosi dello spettatore, misurano i condizionamenti e le ferite; queste, ed altre immagini, servono a mettere in evidenza anche i nostri traumi, sono come uno specchio in cui ci guardiamo. L'unità di misura di Tamás St. Auby (Szentjóby) sarebbe un omaggio sincero all'arte minimale e all'assoluto geometrico; ma l'oggetto, malmesso e ammaccato, nel cortocircuito tra vista e titolo (*New Unit for Measurement*, 1965 – fig. 69) richiamava e richiama a tutti i visitatori subito ben altro oggetto di utilità quotidiana per le forze dell'ordine: "unità di misura" dell'esercizio e nell'esercizio del potere. Gli spettatori pensano ad un manganello e il fraintendimento è spia traumatica, rivela i traumi dello spettatore. Il rapporto tra vista e titolo diventa sarcastico, siamo infatti di fronte ad una nuova unità di misura che garantisce pulizia e obbedienza: se l'ideale di perfezione geometrica è compro-



Figura 69. Tamás St. Auby (Szentjóby), *New Unit for Measurement*, 1965, Ludwig Museum – Museum of Contemporary Art, Budapest

messo dall'uso contundente dello strumento, nel suo andare a colpire le teste e le spalle dei cittadini, esso viene riscattato dai risultati di pulizia e ordine che ottiene. L'allusione politica è più malizia dei visitatori che non dell'artista stesso, il quale lascia che l'oggetto nella sua semplicità e brutalità disinnesci le fissazioni dei visitatori. Anche i nostri sogni sono politici, non si può sfuggire ai sintomi. Ad esempio, la foto-ricordo *Falce e martello* (1973 – fig. 70), che è stata scattata a Firenze da Katalin Ladik durante il loro viaggio in Italia, è un ulteriore capitolo della ricerca di Bálint Szombathy; il cui sguardo nella foto accanto alla falce e martello disegnata su un muro italiano, contiene già, inevitabilmente, la consapevolezza del destino di quel simbolo, le illusioni, le delusioni, le trappole, i tradimenti, che vi sono legati e che sono anche e saranno anche parte della storia d'Italia. L'ironia dell'artista sta nel suo sguardo dubbioso, nell'aver più consapevolezza di noi, maggiore conoscenza e coscienza, anche se non può non commuoverlo ritrovare quel segno in un muro di Firenze, con un'antica freschezza, nella forza iconica e sovversiva di grado di libertà di segno sul muro, di coraggioso graffito, come ancora non corrotto, prima della sua caduta nella storia e nei palazzi del potere. Il graffito della falce e del martello, ritrovato in Italia, ha una genuinità che non può che far sorgere un sorriso nel volto del giovanissimo artista Szombathy, che in realtà si ritrova vicino a quel simbolo come dal ritorno da un viaggio compiuto in un futuro che lui ha percorso già



Figura 70. Bálint Szombathy, *Falce e martello*, Firenze, 1973, collezione dell'artista

per intero. Ciò che lo incanta di quel ritrovamento è ovviamente la memoria, ma anche un sentimento di ingenuità del simbolo, innocenza data dalla speranza e dalla fiducia propria di chi l'ha tracciato. Szombathy non può che rimanere dubbioso, perplesso, lievemente immalinconito, vicino a quel muro, e se per un attimo restituisce, recupera il segno ad un sapore antichissimo, e primigenio, liberato da tutto il peso soffocante della storia e dei suoi tradimenti, tanto che lo può leggere come un invito di libertà, di giustizia, di uguaglianza, di promessa di un mondo migliore, pure in veste di turista o viaggiatore a Firenze, accanto a Giotto, Raffaello, Michelangelo; e insieme rinvenire questo frammento della propria patria è anche incubo che pare averlo inseguito fino a lì e che non può che lasciarlo stupefatto. L'amico o il nemico (in un sistema di potere sono perfettamente la stessa cosa) ti guardano sempre, sono sempre in agguato - vigilano, custodiscono, controllano, monitorano, piantonano, come ci ricorda Tibor Csiky in



Figura 71. Tibor Csiky, *Bicycles*, 1973/82, Vintage Galéria, Budapest

Bicycles (1973/82 – fig.71). In realtà esistono solo immagini di potere ecco perché non le si percepisce come una presenza minacciosa e un occhio insonne, come un pericolo continuo che ci sovrasta; la loro funzione è di farci perdere la memoria del potere, promettendo anzi quiete e oblio, o addirittura divenendo icone e segni discreti di assicurazione e paternalistica presenza. La percezione traumatica di esse e dunque dell'intero reale è uno dei più alti gradi di consapevolezza. Quando un'immagine finalmente ci spaventa o ci inquieta? Quando percepiamo nel reale sempre l'ombra minacciosa di un padre onnipotente che non ci lascerà scampo? L'occhio di questi artisti percepisce dappertutto segnali, e cioè la presenza della realtà nel senso peggiore del termine: il reale è sempre un potere. Le immagini fotografiche di Csiky (pensiamo a *Danger! High Voltage!*, 1973 – fig. 72; *Barrier*, 1973 – fig. 73; *Parallels*, 1973 – fig. 74; *Stone Banister*, 1973 – fig. 76; *Ring*, 1974 – fig. 75) sono infatti innocue solo apparentemente; ancora una volta sono operazioni che sfuggono ad un capo d'accusa da parte della censura, potresti parlare di realismo più assoluto o di nature morte o di esercizi di stile o dei tratti di un paesaggio, ma in realtà sono tutti segnali di pericolo o meglio di percezione traumatica della realtà, di trauma psichico: passaggi a livello, barriere, divieti, minacce, avvertimenti, pilastri di confine, segni tutti di un potere falloocratico e imperativo. Una passeggiata in realtà si trasforma in un resoconto della realtà profonda in cui si sta vivendo, svela anche il sistema mentale di chi l'ha costruita. In queste passeggiate, direbbe Baudelaire, tutto è allegoria. L'idea della fuga, del viaggio, della lontananza, del treno ha fischiato, del raggiungimento di nuove terre e territori qui si converte nell'impossibilità del viaggio e nella sua proibizione, nell'occlusione, nell'istituzione di muri e di confini, di un non libero passaggio, del binario morto, senza più orizzonte (per le false fughe ci sono i viaggi organizzati e le vacanze e le agenzie apposite), così come i tanti pilastri di pietra posti agli incroci delle strade, e i cippi come falli eretti a controllo dei territori e dei confini, tutto diviene ancora allegoria, e anche giocare da soli con i trenini

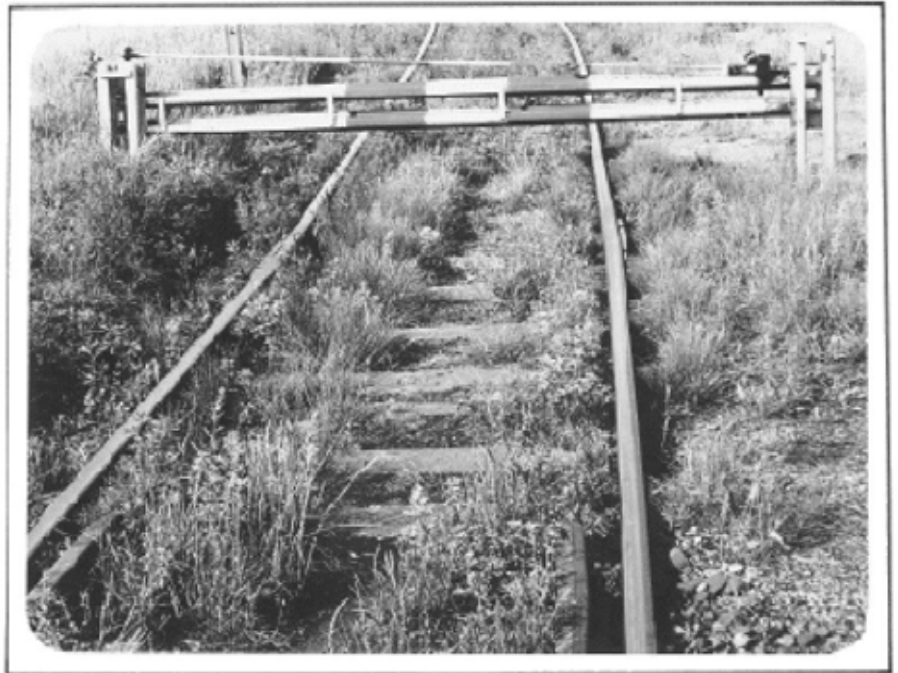


Figura 72. Tibor Csiky, *Danger! High Voltage!*, 1973, Vintage Galéria, Budapest

Figura 73. Tibor Csiky, *Barrier*, 1973, Ludwig Museum – Museum of Contemporary Art, Budapest

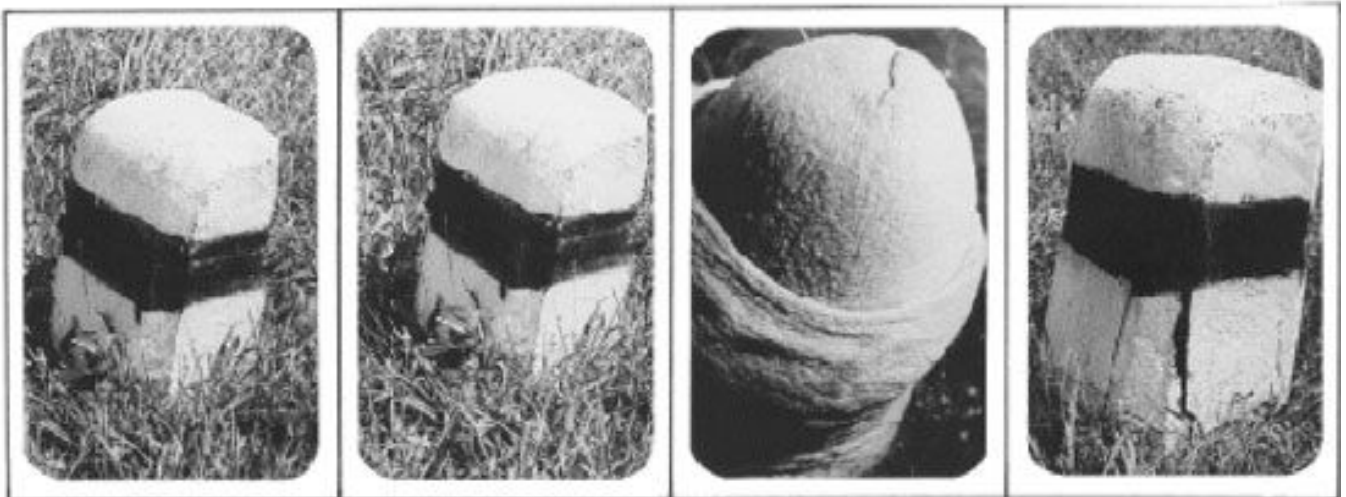


Figura 74 in alto. Tibor Csiky, *Parallels*, 1973/58, Vintage Galéria, Budapest

Figura 75 a sinistra. Tibor Csiky, *Ring*, 1974/15, Vintage Galéria, Budapest

Figura 76 a destra. Tibor Csiky, *Stone Banister*, 1973, Ludwig Museum – Museum of Contemporary Art, Budapest



Figura 77. Tibor Hajas, *Self Fashion Show*, video, 1976, Ludwig Museum – Museum of Contemporary Art, Budapest - <https://www.youtube.com/watch?v=zRBLAZavqc0>

può essere un gesto pericoloso, come sottolinea con amarezza Csiky. La realtà non viene mai registrata ma viene sempre, inevitabilmente, manipolata; nell'opera *Self Fashion Show* (1976 – fig. 77) di Tibor Hajas, un documentario girato tra i passanti di una strada di Budapest, dunque con l'intenzione di filmare la realtà quotidiana, viene messa in atto la dimostrazione che la realtà non si può registrare ma viene tutta manipolata. Ad alcuni passanti viene chiesto di posare davanti alla cinepresa restando in silenzio; la voce fuori campo che sentiamo è stata aggiunta e montata in studio, e risulta, nella sua pretesa di creare uno show, fortemente crudele, sgradevole, oltraggiosa, nei confronti delle persone. Le leggi dello spettacolo, o quelle dello share, non hanno alcun rispetto della dignità umana. Il documentario

riesce a toccare tre grandi nodi concernenti il problema della propaganda e della realtà: c'è la manipolazione delle immagini soprattutto attraverso il commento audio, che essendo stato inserito in un secondo momento, deforma, modifica, «colora», le immagini per noi che le vediamo e rende vulnerabili i soggetti ripresi, come durante un fermo di polizia in cui l'accusatore può permettersi dissonanza e scherno verso l'interrogato. Poi c'è la inautenticità sostanziale nel momento in cui qualcuno sa di essere ripreso: il mezzo meccanico (la cinepresa, la televisione, i telefonini, ecc.) producono immediatamente uno sfasamento, una finzione: tutto ciò che è filmato è falso, il filmare mette in atto una recita. Il terzo punto, uno dei più poetici e sottili di questo lavoro di Hajas, è che, nonostante la manipolazione verbale, nonostante la recita delle persone, l'inconscio meccanico della macchina da presa cattura le espressioni, i vestiti, la strada, l'atmosfera storica e sociale; cioè, nonostante tutto, le immagini riescono a tradire se stesse e a dirci qualcosa di vero della realtà che si sta filmando e che si vorrebbe manipolare. Uno scarto, questo, che sfugge al controllo del potere e che fa sì che, se togliamo l'audio, immediatamente riceviamo un altro messaggio. Il desiderio di controllo del potere sulle immagini è totale perché le immagini possono sfuggire, sono esse stesse forme di evasione. *Centaur* di Tamás St. Auby (Szentjóby), 1973-1975 (fig. 78), confeziona un tipico e ortodosso film di propaganda di regime, con lavoratori, agricoltori, cittadini, famiglie, fabbriche, andando all'interno di questi luoghi, ma vi sovrappone un audio, composto con l'aiuto di amici, per cui tutte quelle persone sembrano in realtà rivelarci la loro scontentezza, la delusione, la distanza dalle aspettative e dall'apparenza, rivelando la realtà vera delle immagini che stiamo vedendo: un mondo grigio, ingiusto e soffocante. L'audio mormora, dice, come i balloni, il pensiero sotterraneo, materializza gli sguardi, la rassegnazione, il grigiore che viene filmato, costruisce dialoghi e pensieri sul desiderio di

cambiamento e un'urgenza, un augurio, una speranza di libertà. Qui non si tratta propriamente di una tecnica di evasione, o meglio l'evasione è stata sventata e il regime bloccò subito il film censurando l'opera. Sarebbe stato un altro capitolo, quello concernente tutte le opere censurate e soffocate durante i regimi: avere la possibilità di censirle e rendere loro giustizia con una esposizione, è un bel sogno per un progetto futuro.



Figura 78. Tamás St. Auby (Szentjóby), *Centaur*, video, 1973-1975, Ludwig Museum – Museum of Contemporary Art, Budapest

V. «Invito alla guerriglia»



Figura 79. Sándor Pinczehleyi, *The Cobblestone is the Weapon of the Proletariat*, 1974-1988, Ludwig Museum – Museum of Contemporary Art, Budapest

Si tratta di desideri o sogni di rivolta, mal camuffati appelli alla sovversione e alla ribellione: in realtà ci troviamo di fronte ad un cumulo di sampietrini, come li chiamano a Roma, o di ciottoli: quello che sembrerebbe un resoconto sui lavori di manutenzione efficace ed efficiente nelle strade e nelle piazze delle città del potere, in realtà è una indicazione feroce a munizioni e ad armi di rivolta (Sándor Pinczehleyi, *The Cobblestone is the Weapon of the Proletariat*, 1974-1988, fig. 79): nell'arco di poco tempo, esporre in mostre i ciottoli sarà semplicemente vietato, in questo caso il potere ne ha capito il valore simbolico prendendo le proprie precauzioni. In ogni sistema di potere è vietata la violenza, i sistemi di potere sono pacifisti, perché in questa maniera eliminano il dissenso, rendono ogni forma di dissenso, un crimine. In un sistema di potere i



Figura 80. Gyula Pauer, *In Memoriam of Revolution*, 1956 – 2006, Ludwig Museum – Museum of Contemporary Art, Budapest

cortei pacifici, «dove non si sono registrati incidenti», sono l'illusione e l'altra faccia del potere. Il potere attraverso il pacifismo mette al muro e sotto scacco la rivolta. Ogni protesta diviene criminale e fuori legge, cioè compromette l'ordine costituito. Straordinaria installazione è quella di Gyula Pauer, intitolata *In Memoriam of 1956 Revolution* (2006 – fig. 80), in cui i ciottoli (o, appunto, sampietrini) ricordano e commemorano tutte le rabbie, le rivolte, le speranze e i sogni dei popoli. Dietro ognuno di questi ciottoli non c'è solo il ricordo della rivoluzione del 1956, ma anche la Comune di Parigi, le organizzazioni terroristiche, le manifestazioni di piazza, le resistenze che hanno attraversato e attraversano la nostra storia. Così come le delusioni e i tradimenti, le promesse infrante di lotta e giustizia, qui rappresentate da ciottoli falsificati o di ridicola cartapesta. Il lavoro è datato 2006 perché solo oggi alcune opere possono essere terminate, portate al compimento della propria espressività; ma soprattutto perché già nella prima intenzione dell'artista devono "continuare" a testimoniare una storia che comunque non si è conclusa. Purtroppo non c'è mai una storia conclusa, come ci ha insegnato Elsa Morante, eterno è il fascismo, eterno ogni totalitarismo, eterna la Shoah, eter-



Figura 81. Gyula Gulyás, *Portable Cobblestone*, 1972, Ludwig Museum – Museum of Contemporary Art, Budapest

no lo scandalo delle ingiustizie e il disagio dell'arte: non c'è la possibilità di fronte agli orrori e alle sofferenze di archiviare, di chiudere i conti, di quietare le coscienze. Esporre ciottoli ad un certo punto venne vietato perché appariva un chiaro invito alla rivolta e non poteva che essere visto con sospetto dalle Istituzioni: un escamotage, cioè una tecnica di aggiramento del divieto (ad esempio, Gyula Gulyás, *Portable Cobblestone*, 1972 – fig. 81), è quello di trasformarli in sculture, come un omaggio attraverso la perfezione geometrica a certe operazioni della minimal art, oppure come un esercizio, al contrario, realistico, riproducendo addirittura anche le ombre e i riflessi del sole sul ciottolo e alludendo ancora una volta allo svuotamento dei principi di lotta del socialismo. Dunque si camuffa in un oggetto innocuo, addirittura nelle esposizioni poteva essere messo come un elemento di arredo, come un soprammobile, un monolite ornamentale. Nella sequenza di Sándor Pinczehleyi, *Five Cobblestones* (1976 – fig. 82), l'esposizione proibita del sampietrino viene camuffata da una apparente e innocua azione lavorativa, come un operaio al lavoro che deve rimattonellare una strada o una piazza: decontestualizzata l'azione, diventa difficile capire perché l'uomo stia trasportando dei sampietrini, e nessuno potrebbe distinguere tra la celebrazione socialista del bravo operaio, che opera solerte per il bene comune rifacendo il manto stradale, e un sovversivo e dissidente che sta accumulando munizioni per barricate e azioni di sfondamento. Il tema, pericoloso, dinamitardo, del sampietrino è declinato in maniera umoristica, sottilmente ironica, in uno scambio continuo tra operaio consenziente e rivoluzionario dissidente: in realtà le due figure sono complementari, e si configurano come uno la faccia

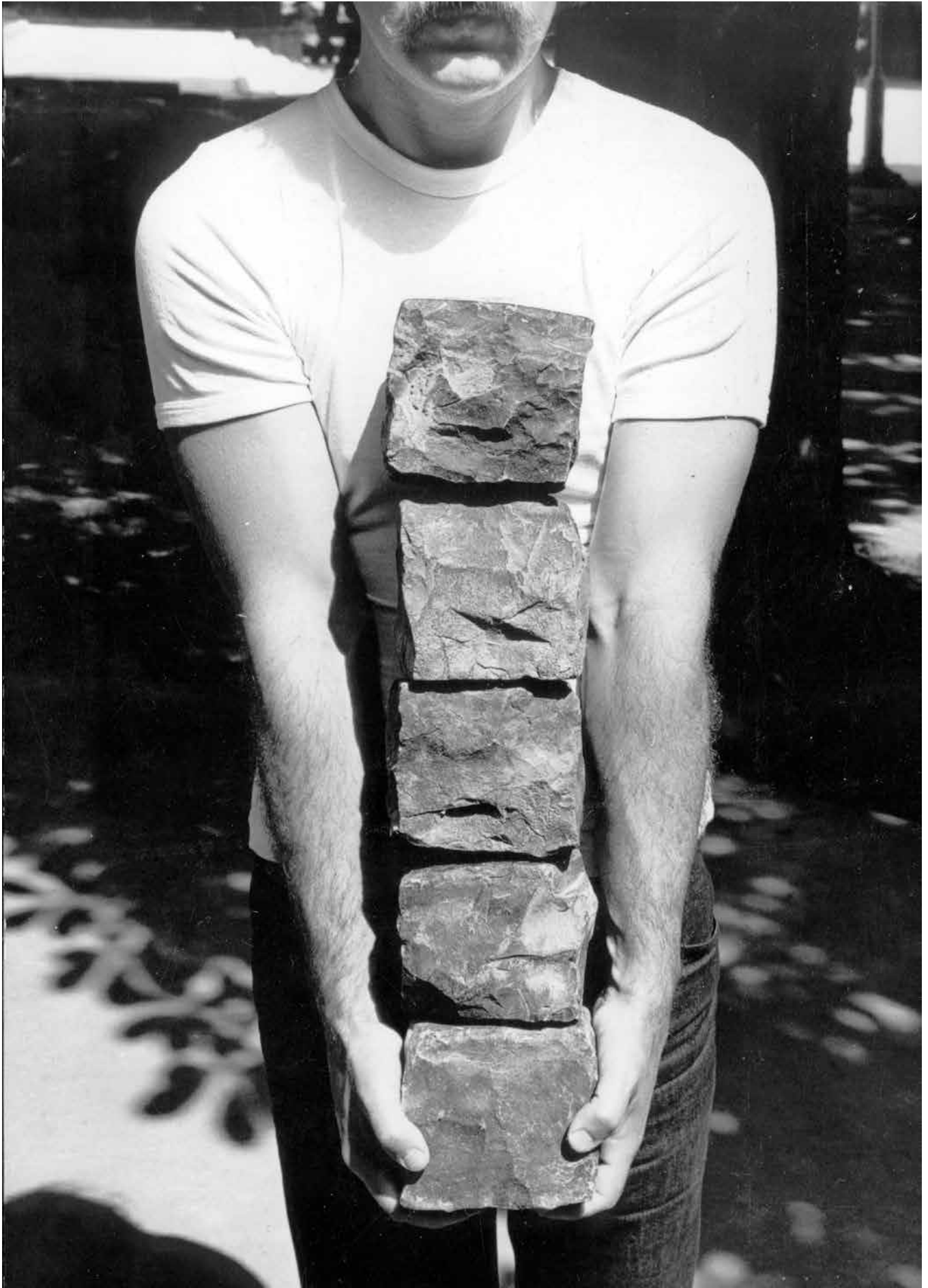


Figura 82. Sándor Pinczehleyi, *Five cobblestone*, 1976, collezione dell'artista



Figura 83. Dóra Maurer, *What Can One Do With a Paving-Stone?*, 1971, Vintage Galéria, Budapest

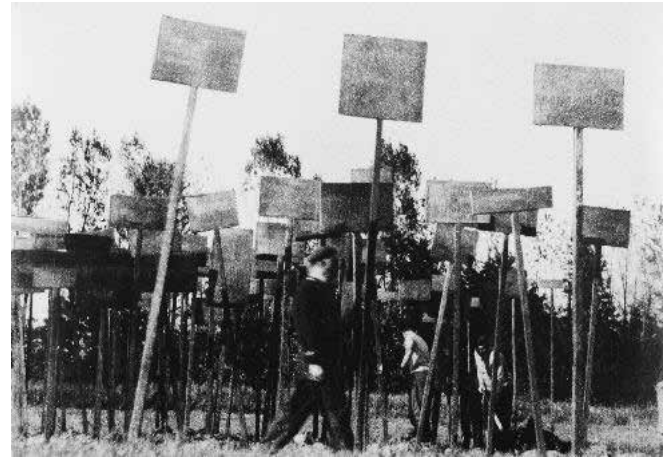


Figura 84. Pauer Gyula, *Demonstration Sign Forest I e II*, 1978, Vintage Galéria, Budapest

dell'altro, fronte e retro di una stessa medaglia. Nella rappresentazione della fatica del lavoro c'è proprio la parodia dei tanti bravi operai raffigurati nella pittura realista di propaganda, e mai come in questo caso il sorridere e l'incedere fiero del lavoratore divengono ambigui e inquietanti. Un analogo umorismo è presente in *What Can One Do With a Paving-Stone?* (1971 – fig. 83), di Dóra Maurer, in cui l'artista gioca intorno all'ignorare la vera, pericolosa funzione semica, e dunque politica, del sampietrino, simulando quante belle cose puoi fare col sampietrino: lo puoi utilizzare come pietra da mettersi al collo o trascinarsi dietro, come angolo di un focolare, come giocattolo o bambola da accudire, regalo per amici, strumento per esercitarsi nel lancio del peso. In un senso di derisione, ha mille usi tranne l'uso che ha in mente l'artista: questo ciottolo dunque è innocente, come si può pensarlo come un'arma sovversiva da lanciare nelle piazze o la cui sola esposizione mette paura?

In *Demonstration Sign Forest I e II* (1978 – fig. 84) ci si para davanti, in senso negativo e malinconico, un corteo di fantasmi e di invisibili, un corteo, una protesta di desideri; come in un sogno, questa foresta che si muove, con dietro ad ognuno di quei cartelli un uomo che non può portarlo. Attraverso quest'opera Pauer mette in evidenza il potenziale nascosto e di impotenza; migliaia i desideri di dissenso, migliaia gli striscioni di protesta, ma migliaia i dimostranti che non

dimostrano, che non possono protestare o rendersi visibili, è come se vedessimo solo la risorsa onirica del dissenso; quei cartelli non sono portati; quello è il luogo dove giacciono tutte le scontentezze che non si possono mostrare, che non vengono alla luce; lì sono assenti coloro che dovrebbe portarle, non ci sono neanche le scritte, la protesta è potenziale, non prende forma; la percezione di continui aborti di dissenso, il potenziale controrivoluzionario in continuazione sospeso: cartelli non nati, cortei non nati, manifestazioni non nate, ma che ci sono; come in una fantasmagoria d'oltretomba e di spiriti invisibili, l'artista ci dà l'apparizione d'alba di migliaia di insegne e di innumerevoli spiriti che vorrebbero scendere in piazza a protestare, come poi è successo quando hanno potuto. L'immagine dà corpo ad un sentimento di impotenza e allo stesso tempo di forza assoluta, perché questa foresta ricorda anche la foresta di Birnan nel *Macbeth*, come una perfetta premonizione di rivolta. Le streghe hanno predetto a Macbeth che il suo potere tirannico e sanguinario terminerà solo quando la foresta camminerà, il che sembrerebbe far intendere che il suo potere è ben solido ed eterno. Se non fosse che quando l'esercito di liberazione dalla tirannia di Macbeth giungerà alla foresta di Birnan, ad ogni soldato verrà dato l'ordine di staccare un ramo e di mimetizzarsi dietro quel ramo, procedendo verso il castello. Uno scudiero allarmato correrà da Macbeth ad annunciargli che la foresta di Birnan sta camminando, avanza minacciosamente verso di loro e da lì a poco il potere di Macbeth terminerà. Nell'immagine di Pauer noi possiamo leggere tutta questa fortissima allusione politica e la denuncia nei confronti di un potere che ha tutte le forme di una tragedia terribile e sanguinaria. Anche Endre Tót organizzerà dei veri cortei, in giro per le strade, ma portando bandiere e striscioni inneggianti a niente, con su impressa una sequenza di Zero: nell'uso dello Zero c'è un invito al nulla. L'illusione della libertà è il grande trucco del potere: o meglio trovarci nell'impossibilità di dire

che non si è liberi. Ogni potere decide che siamo tutti uguali. La libertà è nominale, l'uguaglianza è nominale. La protesta Zero di Endre Tót è la protesta in sé. Non è facile per il potere formulare un'accusa. L'umorismo e l'assurdo rendono difficoltoso il compito dei censori. L'umorismo è una delle migliori strategie di dissenso perché rende difficile il compito dei censori. Endre Tót fa un corteo di niente per rivendicare niente ma nel non rivendicare niente fa un corteo e una protesta che rivendicano il niente. La protesta Zero è una protesta così assoluta che l'atto consiste nella protesta stessa. Gli zeri di Endre Tót esprimono un'assoluta libertà, in ogni direzione e in ogni senso, permettono di protestare senza che sappiamo le ragioni della protesta, così come permettono nell'ambito dell'arte anche una contestazione economica assoluta dell'arte e dei sistemi economici che la governano, in vista di un azzeramento totale e realmente liberatorio. Questi cortei si sono spesso svolti fuori dall'Ungheria: Ginevra, Berlino, Parigi, e in ogni luogo la protesta ha rappresentato anche in atto e per le vie la finzione delle proteste e dei cortei, con la condizione dei partecipanti come eunuchi per la rivoluzione: unica realtà restando che anche in questi cortei non si sono registrati incidenti. Quando Endre Tót porta in giro in corteo striscioni con su stampati degli Zero compie due azioni (testimoniate da cartoline-souvenir come *Zer0 demo* o *The State of Zero* – fig. 85/86): porta semplicemente dei cartelli in giro, dunque l'azione del manifestare viene svuotata di pericolo e di forza, vi è semplicemente l'illusione della partecipazione e del poter esprimere un'azione libera. Già in un sistema di potere dover chiedere l'autorizzazione a protestare e annunciare il percorso che compirà il corteo svuota l'azione di ogni forza d'azione. Ancora una volta resta la «libertà di manifestare» che come tutte le libertà di cui godiamo non serve a nulla. Ma dall'altra la protesta Zero di Endre Tót è anche la protesta in quanto protesta, cioè una protesta totale, e in un sistema autoritario ha la forza di deridere il potere, perché in realtà il



Figura 85. Endre Tót, *Zer0 demo*, cartolina autografata, 2 maggio 2013, collezione Garrera, Roma

potere non ha degli strumenti linguistici per poter accusare o impedire un corteo zero e che manifesta e si agita e percorre le strade e urla per nulla.

La guerriglia di donna si esercita anche attraverso una liberazione da finzione e ipocrisie sessuali imposte dall'ordine maschile o dalla sua cultura di sottomissione e negazione: *Pornography (Projecting Onto Myself)* 1-2-3, (1978 – fig. 87), di Orsolya Drozdik è una felice, e evocativa per sovrapposte immagini, autoradiografia dei propri desideri, un ritratto di consapevolezza e di orgoglio del-

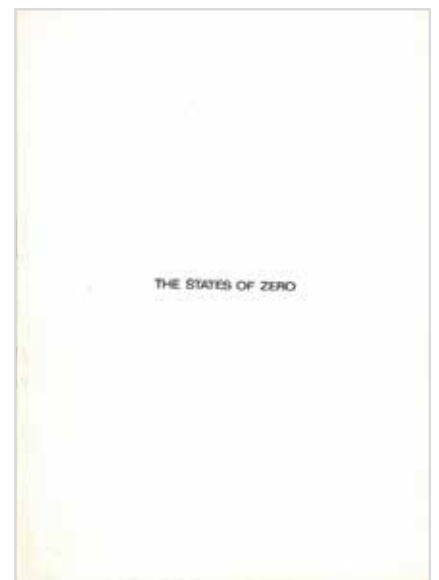


Figura 86. Endre Tót, *The State of Zero*, 1971, Ludwig Museum – Museum of Contemporary Art, Budapest



Figura 87. Orsolya Drozdik, *Pornography (Projecting Onto Myself) 1*, 1978, Ludwig Museum – Museum of Contemporary Art, Budapest

le libertà più segrete, che in una società patriarcale e maschilista sono tabù per tutti. Questo osceno messo in scena dalla Drozdik è vessillo di una identità e shock per chi guarda: è atto di insubordinazione. Fuori dall'illegalità dell'avanguardia più che rischiare l'occlusione alla parola e il processo di tacitamento, si corre il pericolo di essere infarciti dalla propaganda, trasformati in un pasticcino, pieni di schemi precostituiti. L'occlusione della bocca è l'impossibilità di usare la comunicazione; l'unica comunicazione autentica possibile sembra passare per il corpo o per delle parole che affermino l'azzeramento di tutti i messaggi. Propaganda, mass media, giornali, costituiscono una indigestione informativa, fondamentalemente servono a formare sudditi; le modalità dell'avanguardia non passeranno attraverso modelli verbosi, ma al contrario laconicità, azzeramento, silenzio, ne costituiranno gli elementi informativi. La foto di László Haris, *Illegal Avantgarde* (1971 – fig. 88), se da una parte può dare un'idea violenta di occlusione, l'intimazione del dover stare zitti, ha anche tutta l'ironia e la consapevolezza del piatto infarcito, del maiale con la mela in bocca; in realtà si è circondati da cittadini che parlano come giornali stampati e non fanno che ripetere i proclami della propaganda. Certo è immagine violenta, tanto

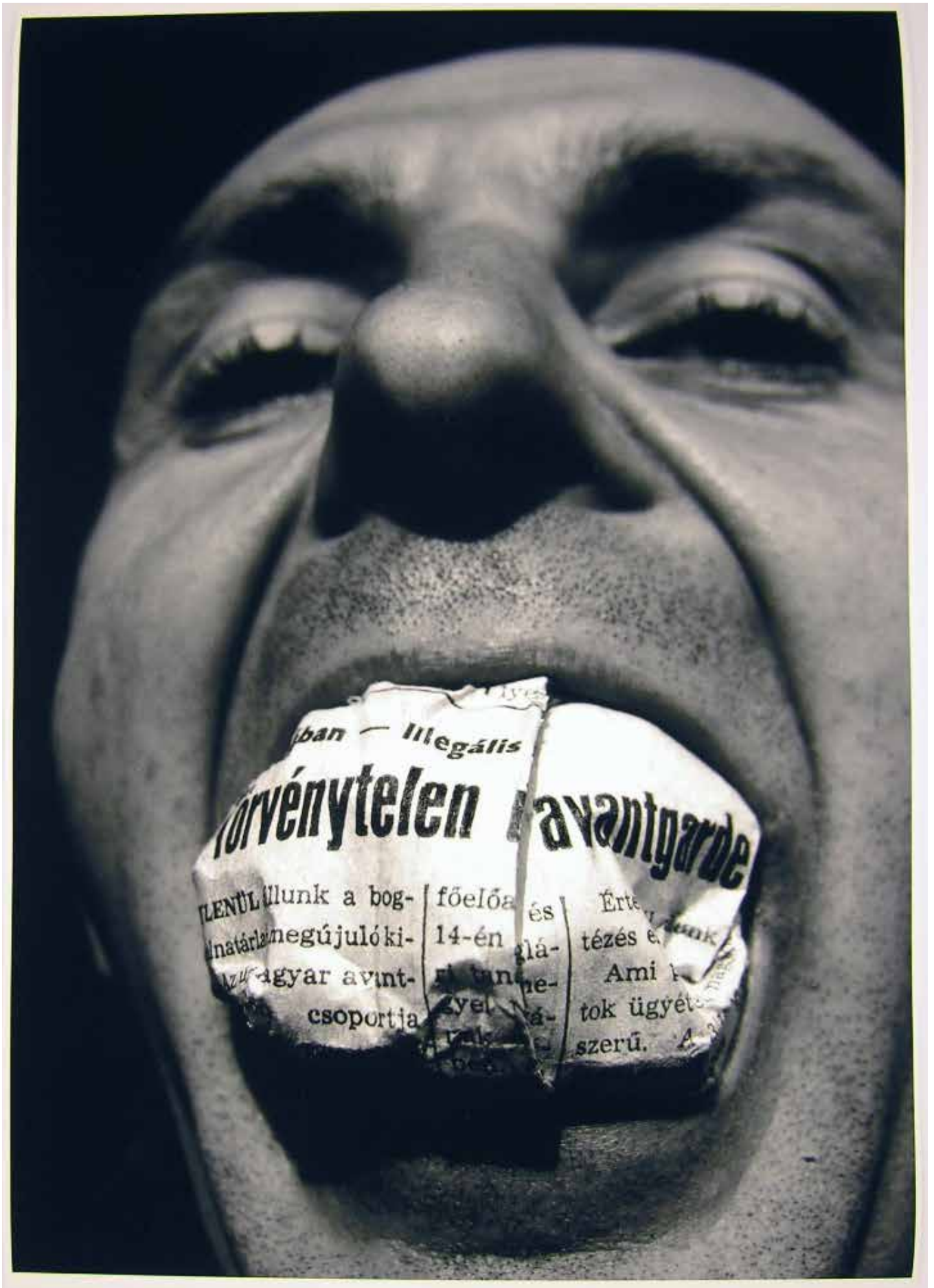


Figura 88. László Haris, *Illegal Avantgarde*, 1971, Ludwig Museum – Museum of Contemporary Art, Budapest

che possiamo immaginare che il soggetto fotografato sia legato, con le mani dietro la schiena, e che stia per soffocare: l'immagine è violenta e richiama una sequenza di tortura, testimonia la consapevolezza che le azioni degli artisti, che attirano pubblico e applausi in Occidente, qui restano solitarie, e pericolose; veramente ci si mette a repentaglio. Se in Occidente molte delle performance sono spettacoli dove ci si permette il lusso del dissenso, o in alcuni casi la vanità del dissenso, qui la prova è clandestina, è privata, e non c'è mai un pubblico ad applaudire. Durante le nostre ricerche tra l'arte d'avanguardia ungherese degli anni Sessanta e Settanta, ci siamo resi conto che la difficoltà di reperire, di trovare materiale non era legata a incidenti e avventure personali e personali catastrofi o sfortune legati agli artisti incontrati e ai loro archivi (allagamenti di cantine, traslochi frettolosi, viaggi, propria trascuratezza o trascuratezza degli eredi) ma proprio alla mancanza di archiviazione, di cura del proprio operato: era frutto di un modo di pensare se stessi non legato alla conservazione della propria storia personale, individuale, all'idea di raccogliere e conservare materiale personale: molti artisti non lo hanno fatto non per timore, come potrebbe credersi, ma per un condizionamento tipico dei regimi e dei sistemi di potere, quello di disaffezionarti alla tua storia, alla libertà incontrovertibile della tua storia, alla tua unicità. Potremo dire che una storia privata non esiste, potrebbe testimoniare l'aver pensato sempre con la propria testa, potrebbe far nascere il sospetto che si è agito con la propria testa; l'accusa è quella di decadentismo, di attaccamento borghese alle proprie cose. La paura del potere nei confronti di una memoria individuale, di una memoria che non sia collettiva è forte, in virtù dello stesso meccanismo pericoloso e fuori controllo che si viene a creare tra la parata ufficiale di Lenin e quella non ufficiale compiuta da Szombathy, per cui da solo con un cartello di Lenin in giro per la città o in casa sei pericoloso, pe-

ricoloso questo tuo “privato” con Lenin, in senso generale il privato è pericoloso perché il privato è più politico del politico, la custodia del privato inficia ogni sistema di potere, custodisce segreti, tramanda tradizioni, trasmette valori, il tentativo maggiore del potere è di rendere pubblico il privato, dunque omologato, all’aperto e partecipato. È pericoloso il culto delle proprie cose, che significa anche il culto della famiglia, dell’intimità, la custodia dei propri pensieri, o addirittura il culto di una propria originalità.

VI. «Disagio dell'arte»

La chiusa è dedicata all'arte, al sogno dell'arte ma, soprattutto, al «Disagio dell'arte», e cioè, *in primis*, letteralmente il disagio di fare arte che coglie questi artisti, tanto che alcune delle loro esposizioni più incredibili, sono avvenute nel giardino di casa, in riunioni tra amici, in vicoli e strade al riparo da controlli e sguardi indiscreti; spesso le loro opere sono state solo immaginate, e non sono mai state realizzate né sono entrate nei percorsi ufficiali dell'arte. Tutta l'attività di questi artisti d'avanguardia, che si svolge al di fuori delle gallerie e degli spazi canonici, è stata dunque disagevole, ma il disagio dell'arte indica anche la consapevolezza del ridicolo che l'attività artistica può avere vicino alle sofferenze del reale e degli uomini, così come la capacità di poter testimoniare la distanza abissale tra l'arte ufficiale, con i suoi proclami e i suoi trionfalismi, e la realtà del reale, la realtà quotidiana. L'arte tutta rischia di diventare grottesca accanto alla verità sociale del mondo e della vita. Il mondo contemporaneo tende al negletto, al malconcio, alla polvere, dietro ad ogni promessa, pensiamo alle nuove case per i terremotati o alla propaganda del nuovo della ricostruzione, proliferano la corruzione, la speculazione, gli interessi economici, lo scontro tra le promesse estetiche del potere e le realtà del potere. La scelta di libertà di questi artisti è stata una scelta politica a livello sociale o di carriera lavorativa, per cui non sono entrati nell'Accademia, non hanno ricevuto premi o borse di studio, non hanno avuto accesso con le loro opere nei palazzi dell'arte. Tutti quanti non vennero riconosciuti neanche come artisti, non hanno avuto neanche il crisma o il prestigio della riconoscibilità del proprio ruolo. Nell'azione *Bauhaus I - VIII* (1972 – fig. 89) di Bálint Szombathy abbiamo la massima derisione del sogno edilizio, delle promesse del potere, della giustizia sociale. La distanza tra la realtà della propaganda, il progetto della propaganda di ogni potere, e la realtà della realtà. I principi ideali dell'arte della



Figura 89. Bálint Szombathy, *Bauhaus (I-VIII)*, VIII, 1972, Ludwig Museum – Museum of Contemporary Art, Budapest



Bálint Szombathy, *Bauhaus (I-IV)*, 1972, Ludwig Museum – Museum of Contemporary Art, Budapest



scuola della Bauhaus vivono nel contesto sociale ed esistenziale dell'artista. Lo studente Szombathy si ritrova nella tipica stanza in subaffitto, frutto dell'avidità e della speculazione a prezzi sem-

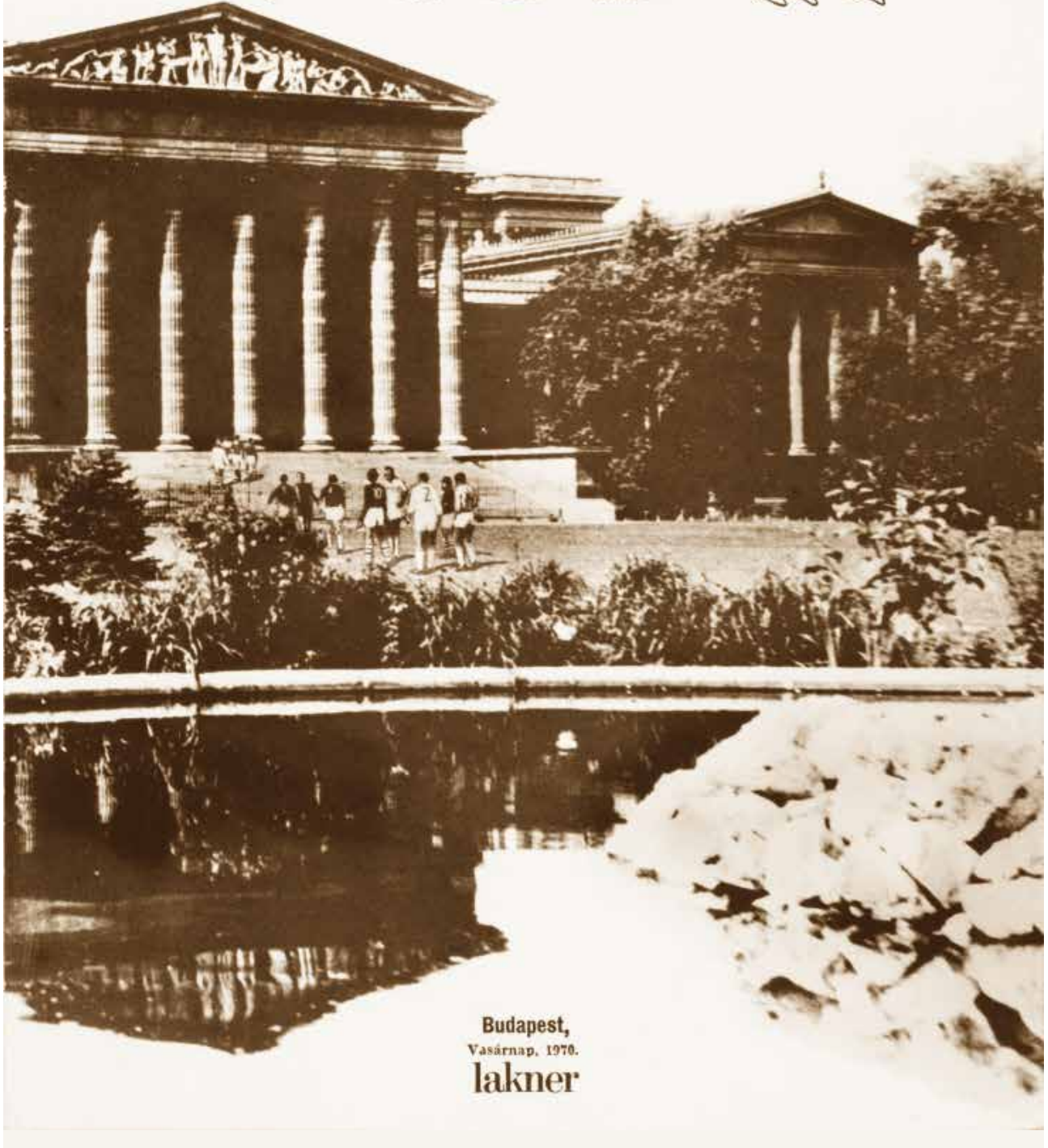


pre da strozzinaggio, come ci ha insegnato Raskolnikov da *Delitto in castigo* in poi, reduce ogni volta dalle lezioni universitarie sui piani di ristrutturazione edilizia e sulle nuove frontiere della comodità e della modernità, sul diritto alla casa, sul comfort, sulle sorti progressive della progettazione architettonica dei piani regolatori, la propaganda di nuove zone dove sorgeranno dei magnifici quartieri modello con tutti i servizi igienico-sanitari, inclusivi, sociali, di eccellenza: dietro queste foto ci sono tutta la falsità della propaganda e gli interessi di speculazione, e corruzione, che contribuiscono a formare la vera realtà. Il cartello della Bauhaus registra in maniera spietata e umoristica la grottesca distanza tra la realtà e ciò che poteva e doveva essere: l'espressione rassegnata dell'artista dice ogni cosa.



Bálint Szombathy, *Bauhaus V-VII*, 1972, Ludwig Museum – Museum of Contemporary Art, Budapest

FOOTBALL
AU MUSÉE DES BEAUX ARTS



Budapest,
Vasárnap, 1970.
lakner

Figura 90. László Lakner, "Foot-Art" project, 1970, Ludwig Museum – Museum of Contemporary Art, Budapest

Nel 1970 László Lakner invia al direttore artistico di Documenta V, Harald Szeemann, un progetto (*Foot-Art project*, 1970-2011 – fig. 90) in maniera clandestina, su cui non avrà risposta, tanto che ne rientrerà in possesso solo nel 2010. Il progetto è semplice: negli spazi dell'esposizione organizzare una partita o un torneo di calcio tra gli artisti ungheresi e gli altri del mondo dell'arte. Come progetto manda una simulazione virtuale ambientata nel Museo delle Belle arti di Budapest, in realtà come destinazione ideale perché raccoglie capolavori dell'arte da Raffaello a Tiziano a Rembrandt, a tutti gli effetti è il Louvre d'Ungheria. Il museo è cornice ideale di eventi molto più popolari e seduttivi e rappresentativi dell'arte, l'arte deve avere una funzione decorativa per poter accogliere «eventi, spettacoli, giostre e luna park», ma soprattutto László Lakner è consapevole che organizzare



László Lakner, "*Foot-Art*" project, particolare, 1970, Ludwig Museum – Museum of Contemporary Art, Budapest

un evento sportivo all'interno di un meraviglioso museo è particolarmente appetibile per i finanziatori, gli sponsor e la politica tutta: nulla di più persuasivo e portatore di consenso, che immaginare l'attività culturale condita dal valore supremo politico e culturale dello sport. Il progetto va da sé che avrebbe tutti i finanziamenti, e sempre si troveranno banche private o istituzioni pubbliche che farebbero a gara se avessero l'opportunità, perché è la sintesi perfetta tra lo spettacolo, l'intrattenimento, e cittadini applauditori. L'artista ha già ben presente che senza lo sport, l'evento, il glamour, l'idea dell'intrattenimento o del nazional-popolare, l'arte è imbarazzante, mette sempre in difficoltà. Una delle foto più efficaci del progetto è quella in cui si simula, mediante un collage, lo svolgimento di una partita di calcio all'interno del grande salone che raccoglie i capolavori dell'arte italiana, «cornice ideale» come si scriverebbe. Nei sistemi di potere l'arte va resa innocua, va addomesticata, colorata e vivacizzata. Nelle sedi ufficiali non c'è mai arte, se non come cornice ad eventi o come uno degli aspetti della cultura dello sport e dell'intrattenimento (l'intrattenimento è una delle modalità di sterminio dell'arte). La massima attività culturale di un potere è finanziare l'attività sportiva, è promuovere lo sport, o utilizzare i luoghi dell'arte come luoghi di rappresentazione e valorizzazione e propagazione della propria forza e del proprio prestigio. Durante l'organizzazione di questa mostra non solo abbiamo attraversato una Budapest piena di celebrazioni sportive, in giardini, piazze e spazi pubblici, ma più volte c'è stato espressamente detto, avendo noi ipotizzato ingenuamente la possibilità di finanziamenti pubblici o privati per la nostra esposizione e per il catalogo, che al momento tutti i contributi sono dedicati a valorizzare lo sport; se volevamo mettere in piedi un omaggio sportivo non avremmo trovato alcun tipo di difficoltà nel reperire finanziamenti.



Figura 91. Károly Halász, *Performance IV*, 1974, Vintage Galéria, Budapest

Figura 92. Károly Halász, *Performance V*, 1974, Vintage Galéria, Budapest



L'arte autentica, come le poetiche immagini private di Károly Halász, *Performance IV e V* (1974 – fig. 91/92) ci ricordano, è al contrario relegata nelle cantine, in cucina, nei sottoscala, nel giardino di casa, nel mondo dei valori dell'amicizia, e della solidarietà delle idee: l'arte fatta in casa è il massimo grado di libertà raggiungibile, con installazioni che non hanno nulla di monumentale, anzi sono parodie del celebrativo, nei giardini di casa e tra picnic pieni di dolcezza. Su queste altezze, uno dei lavori più emblematici è *Pseudo-works* (1972 – fig. 93) di Gyula



Figura 93. Gyula Pauer, *Pseudo-works*, 1972, Ludwig Museum – Museum of Contemporary Art, Budapest

Pauer, che procede solennemente in due direzioni: la prima è che, come in tanti altri casi, l'opera è realizzata con l'aiuto di amici, (cioè Bak Imre, Peter Bartos, Legéndy Péter, Hap Béla, Méhes Lászlo, László Beke, Vladimir Popovics, Vladimir Popović, Petr Štembera, St. Auby Tamás, Türk Péter, Jiří Valoch). Il che vuol dire che porta i segni di quattro mani, di altre mani, per cui sono scambi di segni, di disegni, di idee, sono opere d'amicizia; ognuna di queste carte testimonia un legame di amicizia, nella firma a quattro mani o nel rinunciare alla propria mano per imitare quella dell'amico; la seconda direzione è la veste casalinga, privata, non più che appunti o lacerti, sono anche progetti o disegni di opere che non potranno mai né esporsi né essere realizzati per grandi musei o partecipare ai cosiddetti eventi ufficiali, sono dei sogni che conservano integre e intatte l'intimità e la necessità dell'opera e del rapporto di amicizia e creatività; se da una parte potrebbero essere dei progetti strozzati, morti in culla, dall'altra non hanno subito i compromessi con il mondo; il privato diventa una forma di politica, una forma splendida del politico, forse la più intatta

forma del politico. In realtà queste carte vennero esposte per la prima volta nell'agosto 1972, all'interno della cappella Balatonboglár, uno degli spazi segreti e clandestini più leggendari della neoavanguardia ungherese, situata in un periferico luogo vicino Budapest e che sarà solertemente chiusa l'anno dopo dalle autorità.



Figura 94. Tibor Csiky, *Globus Tin*, 1973, Ludwig Museum – Museum of Contemporary Art, Budapest

L'allusione polemica e feroce alla tanta arte pronta, inscatolata, ben confezionata, etichettata, a lunga conservazione e sottovuoto rie-

merge nel lavoro *Globus Tin* (1973 – fig. 94) di Tibor Csiky. Questa scatoletta aperta ci ricorda la Campbell di Andy Warhol e le scatolette dei supermercati americani, solo che qui ciò che viene controllato, vidimato, consumato, imbustato e aperto, è la rassicurante distribuzione di regime dell'arte. L'autore individua nella scatoletta aperta gli estremi della produzione dell'arte a Budapest, in cui l'apparenza di modernità, la civetteria con la pop art e le avanguardie in realtà sono una falsificazione e scimmiottatura, si tratta sempre di roba in scatola, confezionata e preconfezionata, rassicurante come ogni prodotto in scatola, garantito, senza sorprese, buono per consumatori. Non c'è la seduzione dei prodotti commerciali del capitalismo ma quello minore del comunismo, ma si tratta pur sempre di produzione omologata e controllata, caso mai la differenza è solo in una certa pateticità. C'è anche la critica a quanti scimmiottano l'arte di moda, snaturando la propria identità, facendo in questo caso una squallida imitazione

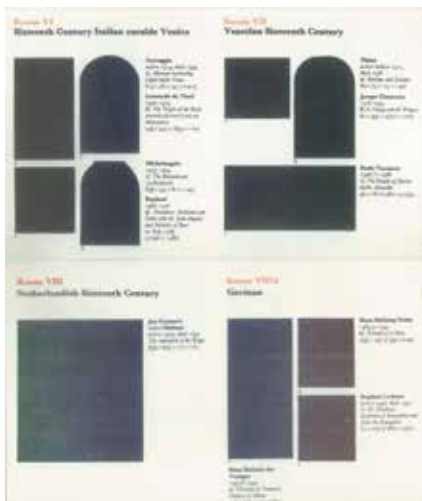


Figura 95 a sinistra. Endre Tót, *Night visit to the National Gallery*, 1974, Collezione Garrera, Roma

Endre Tót, *Night visit to the National Gallery*, interno «Room VI», 1974, Ludwig Museum – Museum of Contemporary Art, Budapest



Figura 96. Endre Tót, *Night visit to the National Gallery*, 1974, Ludwig Museum – Museum of Contemporary Art, Budapest

della pop-art, dell'arte come prodotto: qui c'è l'equazione dell'opera d'arte come merce, ma soprattutto si indica il degrado dell'opera d'arte che diviene consumabile, buona, nutriente, ma in realtà inautentica, e forse anche di cattivo gusto (anche perché di seconda mano) tanto da rendere quasi invisibile la differenza tra l'arte commerciale americana e quella asservita al potere se non per una maggiore golosità della prima.

Non resta che il sogno dell'arte, e tra le operazioni più commoventi e poetiche in questa direzione c'è *Night visit to the National Gallery* (1974 – fig. 95/96) di Endre Tót. *Night visit to the National Gallery* è il sogno dell'arte, con la rievocazione, ad occhi chiusi, nella lontananza e nella crudeltà dei tempi, di capolavori, e già solo nel viaggio fantastico dei nomi e dei titoli. Appaiono solo il nome dell'autore, il titolo, le dimensioni e la tecnica dell'opera originale, senza l'immagine. L'assenza di informazione visiva rende acuta la presenza e il desiderio dell'originale. Queste visite museali di Endre Tót sono malinconiche, magiche, ma soprattutto nutrite da una nostalgia infinita per l'arte come territori di libertà, anche per l'impossibilità e per la proibizione o difficoltà spesso di recarvisi personalmente. L'operazione è anche una meditazione sulla fenomenologia dell'opera d'arte nell'era della riproducibilità: l'artista opera in tre direzioni: quella che Proust chiama la magia dei nomi, l'acuire il desiderio dell'originale e non assentire alla scorciatoia ingannevole e stereotipata, per la memoria, data dalla riproduzione. La tela nera restituisce potenza iconica, unicità, all'opera, ma anche misura fisicamente la distanza dal contenuto dell'opera, dal suo possesso conoscitivo. È un'operazione sull'assenza, sulla lontananza, sul pericolo dell'assuefazione al nome dell'opera, in termini dunque non veramente conoscitivi, e sullo spazio museo come tempio. La tecnica poi d'evasione messa in atto è sottile, qui c'è l'idea dell'essere più liberi ma come se in quanto artista ci si trovasse in una

notte oscura: dalle testimonianze degli artisti ricaviamo l'esperienza dolente di essersi ritrovati troppo spesso a desiderare o a sognare o immaginare Biennali, Venezie, Kassel, retrospettive, omaggi, festival, mostre, a cui non avevano accesso, cioè ad una vitalità dell'arte che gli era burocraticamente preclusa, per la difficoltà dei viaggi e di ottenere visti. C'è un elemento di lutto in questa visita di notte che sembra raccogliere tutte le malinconie e gli scoramenti di non possibilità di partecipazione alla vita attiva dell'arte: inviti che non si possono accettare, viaggi che non si possono compiere, progetti che vengono censurati o strozzati, procedimenti clandestini: László Beke ricorda che invitato da Enrico Crispolti alla Biennale del '77 a Venezia con l'incarico di curare il padiglione ungherese, dopo aver steso un progetto venne immediatamente convocato dal comitato centrale del partito a Budapest per avvertimenti e per una vera e propria lista di proscrizione. Nessuno degli artisti nella lista di László Beke poté recarsi a quella Biennale, il padiglione restò vuoto e buio. La versione bianca della *Visit* (Endre Tót, *Night visit to the National Gallery*, libro, 1974 – fig. 97) declina addirittura l'opera d'arte e il suo ricordo come sparizione: ancora più profondamente nelle tele-assenze sentiamo riecheggiare le perdite che per guerre, razzie, avidità, pirateria, confische, barbarie, l'arte ha subito nel corso dei secoli: è uno schedario potenziale di distruzione,

come una visita al cimitero con relativa lettura di lapidi. Lo stato delle opere d'arte (pensiamo ai roghi dell'arte cosiddetta degenerata) è uno stato di fragilità e di pericolo costanti. E dunque queste assenze ci fanno ricordare quanto l'ottusità, la stupidità, la violenza del potere, o la noncuranza, possano portare a genocidi artistici; così come anche impedire

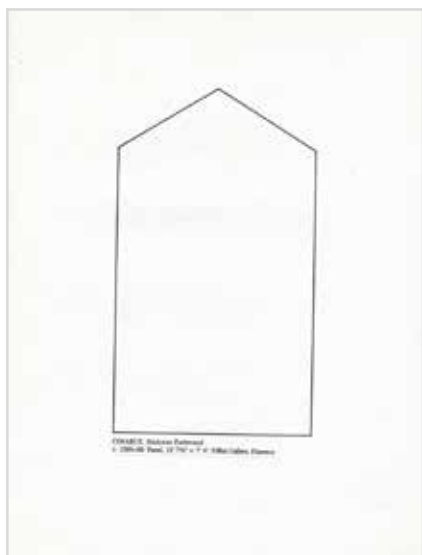


Figura 97. Endre Tót, *Night visit to the National Gallery*, serie bianca, Collezione Garrera, Roma

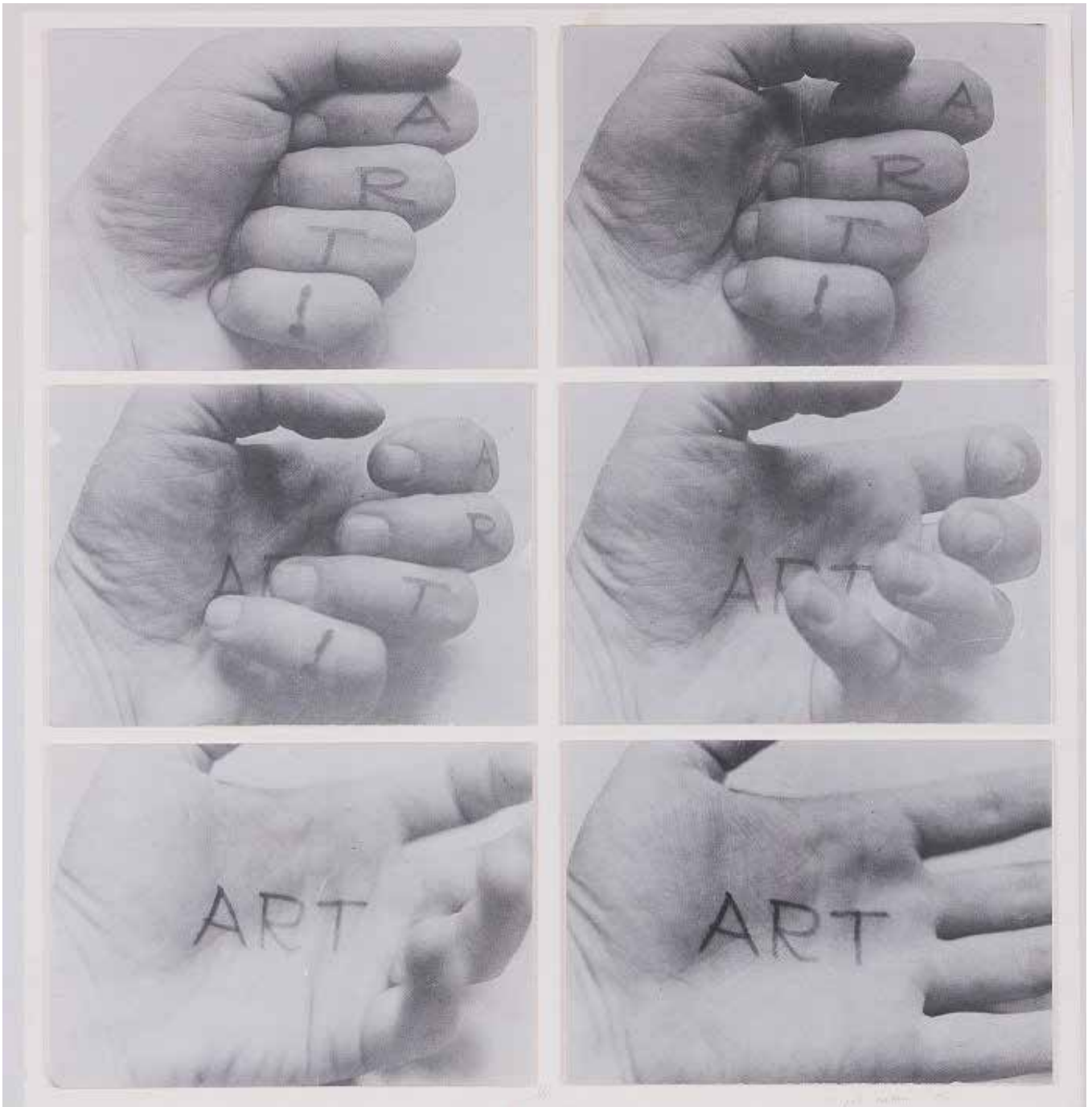
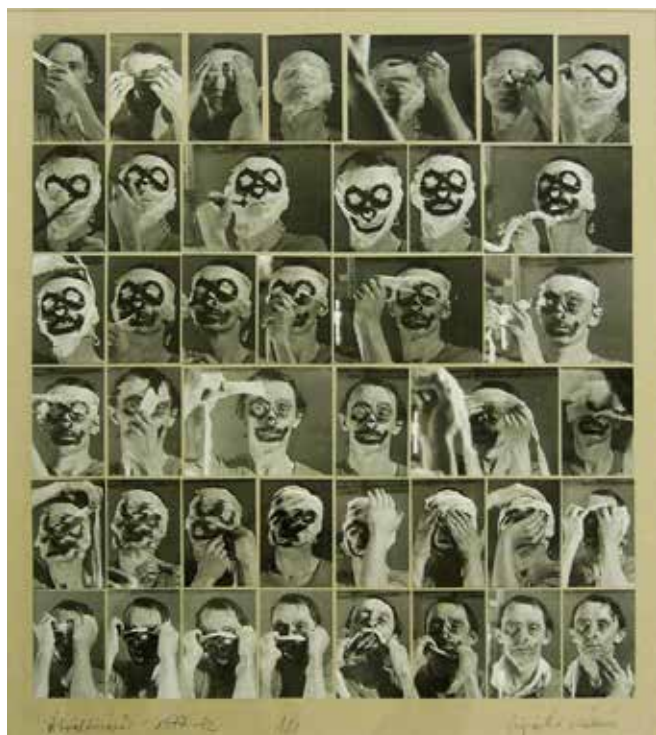


Figura 98. Kálmán Sziujártó, *Art Gestures II*, 1976, collection of Szluka Balázs, Budapest

la libertà di espressione agli artisti significa ridurre le loro opere d'arte a tele bianche, come un desiderio irrealizzato. Durante i vari incontri fatti con gli artisti in vista dell'organizzazione della presente mostra, abbiamo dovuto stilare anche una cronaca assenze: di perdite, di rullini non sviluppati, di materiale che tra fughe e spostamenti è andato perduto, di supporti fragili e di continua frustrazione di non potere esporre il proprio lavoro, se non nel giardino di casa o nel retrocucina

e pi disperderlo. Ma infine l'operazione di Endre Tót proprio attraverso la notte, o l'oscuramento dell'arte o l'assenza, testimonia la vitalità e la forza nella memoria dell'arte e anche dell'opera che non c'è e che solo è evocata e testimoniata. La passeggiata che noi compiamo in questa *Visita notturna*, è una visita di lutto, di sogno, di nostalgia, di meditazione sul significato e sullo stato dell'arte tutta.

L'immagine di Kálmán Sziójártó, *Art Gestures* (1971) è proprio un omaggio poetico all'attività artistica come segreto da difendere, l'immagine ricorda quella di una fiamma che viene conservata, come un paralume o quando si protegge la luce di una candela, oppure si porta dell'acqua sul palmo della mano per dissetare qualcuno; è un'immagine semplicissima della delicatezza e fragilità tipiche di tutta questa produzione, come se fosse non più che una preghiera, gesto religioso della mani che custodiscono e proteggono e conservano. In *Art Gestures II* (fig. 98), 1973, o ancora in *Transformation*, 1972 (fig. 99), Sziójártó insiste sulla fragilità dell'arte, sul pericolo di essere ridotta in cenere o di consumarsi (come in *Art I*, 1973 – fig. 100): tanto che quando leggiamo all'interno di queste opere la parola Arte, la intravediamo non diversamente da quando due mani ci mostrano una



luciolina o una farfalla trepidanti, a cui si teme di far male; immagine legata all'accudire delle mani, quasi elemento femminile e materno. Un altro pezzo della serie *Art Gestures I* (1971) è di nuovo un poema gestuale e ruota intorno al significato del valore dell'opera d'arte. L'arte ha un fuori e un dentro, una parte esterna e un segreto, un visibile e

Figura 99. Kálmán Sziójártó, *Transformation*, 1972, collection of Róbert Alföldi, Budapest

un non-visibile – che è midollo delicato da proteggere o tenere nascosto o mostrare con cautela. C'è un'opera che protegge un'altra opera, l'opera d'arte stessa è scudo a se stessa. Quando è chiusa ha anche però la forza di un pugno. L'immagine della mano diventa immagine di questa complessità, che deve portare l'opera d'arte: il messaggio segreto, nascosto, interno, l'aspetto rivelato: l'artista danzando con la propria mano fa una vera e propria digressione sulla valenza che deve avere un'opera d'arte. La custodia di questo segreto è la forza, il pugno, dell'arte stessa, sovrascritta tra le dita. Sovente questi artisti hanno utilizzato l'esterno e l'interno della mano a simboleggiare, a indicare un nascondimento, la protezione di un dettato delicato e di una fiamma che non si deve spegnere.



Figura 100. Kálmán Szijártó, *Art I*, 1973, collection of Szluka Balázs, Budapest



si ringrazia

sponsor tecnici

partner

