

A las cinco de la tarde

L'installazione *A las cinco de la tarde* occupa un posto speciale all'interno dell'evoluzione marcatamente continua e internamente coerente dell'opera di uno degli artisti belgi più significativi: Mario-Jo Lafontaine. La sua densità simbolica e il modo in cui si concentra su un numero di dati tematici "tipici" allo scopo di raggiungere il massimo di espressività, a ragione rendono *A las cinco de la tarde* rappresentativa dell'approccio di Lafontaine a questo mezzo contemporaneo in grande espansione.

L'installazione, fatta per la prima volta nel 1984, è costituita da 15 monitor sistemati in circolo (scena ad arena) e proprio per questo obbliga il pubblico ad una lettura circolare (non lineare, finita). Sul video si alternano le immagini di una corrida e di una ballerina di flamenco. Entrambi i dati tematici sono isolati dal loro contesto concreto, legato all'attualità, o causale, e in tal modo acquistano una natura semantica altamente autonoma. Lo svolgersi e il concludersi dell'azione non è collocato entro un contesto narrativo più ampio. In altre parole, non è la rappresentazione di una corrida *specific*, ma della *corrida* in quanto tale, con tutte le associazioni simboliche e le connotazioni che essa evoca.

La ripetizione continua dell'agonia del toro ed i movimenti colorati di erotismo della ballerina di flamenco (rispettivamente visti come le incarnazioni dei principi di thanatos ed eros), sono collegati tra loro in questa installazione, e isolati entro un universo ordinato dialetticamente (o forse dovrei dire manicheisticamente), nel quale essi formano allo stesso tempo il complemento e l'opposto l'uno dell'altro. Grazie alla sistemazione circolare dei monitor, la cui forma stereometrica, monolitica e il cui colore nero ci ricordano tabernacoli funerari o circoli di pietre tombali; alla sfasatura temporale accuratamente programmata e al montaggio sempre funzionale, l'installazione produce su chi la vede, un certo effetto di ineluttabilità. Diventa un cosmogramma contemporaneo di un universo governato dal principio del piacere nelle sue divisioni dialoganti, amore e violenza, un mandala freudiano.

Questo tema fondamentalmente dualistico corre attraverso tutta l'opera di Marie-Jo Lafontaine. La natura essenzialmente complementare dell'amore e dell'odio, la struttura di auto-distruzione, suicida di ogni forma di erotismo, il complesso della "machine célibataire" (Harald Szeeman) e l'automazione totale sia della nostra cultura occidentale che della nostra sensibilità, possono essere visti come il motivo conduttore al quale ogni realizzazione video aggiunge nuove variazioni (o modulazioni). Per l'artista le scene S&M, la cultura del corpo, le arti marziali e le macchine antropomorfe sono gli dei e i riti che meglio rappresentano il nuovo misticismo ateo occidentale del ventesimo secolo.

«Le travail que je entreprends sous les thèmes de la corrida et du flamenco mettent en jeu un mouvement de communication impossible, un échange destructeur» (Lafontaine).

«Désormais pour communiquer, il faut tuer. Nous sommes dans une période essentiellement préoccupée de survie». (Baudrillard).

Questa affermazione dimostra che l'artista, al contrario di molti altri artisti contemporanei, non vuole usare il proprio lavoro per esprimere «mitologie individuali», ma desidera realmente tracciare la mappa di strutture essenziali ed elementi fondamentali della nostra società, hic et nunc.

La riduzione dell'elemento narrativo a due temi ripetitivi e in contrasto, assieme all'impressione di monumentalità che l'installazione comunica in chi la vede, naturalmente derivano dall'attività di scultrice di Marie-Jo Lafontaine.

Se all'inizio la sua ricerca si svolgeva su strutture tessili piatte e monocrome e su superfici della tessitura, ora si concentra principalmente su sculture monumentali, vivacemente colorate, chiaramente tridimensionali ed autonome, che organizzano lo spazio attorno in modo quasi architettonico. Anche le precedenti video installazioni dell'artista erano caratterizzate da una sistemazione all'interno di uno schema scultoreo-tettonico altamente simbolico.

Le Métronome de Babel (1984), ad esempio, viene proiettato in una costruzione a forma di torre, formata da 19 monitor messi uno sull'altro. Per la proiezione di *Round around the ring* (1981), un'installazione che usa come punto di partenza un incontro di pugilato, l'artista progettò una sorta di kabaa con cinque monitor posti in linea orizzontale, evocando così immediatamente associazioni con la piattaforma su cui tradizionalmente è collocato il "ring".

In tal modo, le sue sistemazioni contribuiscono a definire architettonicamente e simbolicamente lo spazio entro il quale interagiscono video e spettatore.

La maniera in cui i monitor sono collocati, gioca anche un ruolo importante nell'ordine interno, cronologico della performance. *A las cinco de la tarde* viene proiettato contemporaneamente su tutti gli schermi con una leggera sfasatura temporale, in modo che una certa immagine può essere sempre rivista o anticipata visivamente, guardando gli altri monitor.

Il fenomeno "tempo", di conseguenza, funziona da mezzo piuttosto che da materiale o da tecnica.

Inoltre, la velocità non è la stessa per le varie immagini, nel senso che le scene principali (come quella della lancia che penetra nel corpo del toro) sono proiettate lentamente e, ipso facto, estese e sottolineate. Uno sfondo musicale simbolico, più che narrativo-documentario o aneddótico, aiuta a coinvolgere quanto più possibile lo spettatore (per non dire ad integrarlo) in questo Gesamtkunstwerk. La ballerina di *A las cinco de la tarde* non balla alla musica spagnola del flamenco, ma ad una melodia araba ipnotizzante, che sottolinea la natura misteriosa e irrazionale dell'intero evento.

Il che prova, ancora una volta, che l'artista vede ed usa il video come un mezzo di creazione artistica più che come uno strumento con il quale si possono registrare le cose. Se esistono somiglianze tra alcuni dati tematici e tecnici della sua opera con *Blow Job* di Warhol, l'approccio di Marie-Jo Lafontaine a "tempo" e "spazio" e il modo in cui questi sono incassati in una struttura tematico-simbolica sottesa, mostrano sia l'unicità che la natura monumentale, scultorea e non aneddótica della sua opera.

(Jean Foncé, 1985).

Les larmes d'acier

Se ci si chiama Lafontaine e si fa del video, come non fare una cascata video? Tre, quattro, cinque o sei sorgenti, a una distanza di uno, due, tre secondi l'una dall'altra. Marie-Jo Lafontaine ha già ricominciato. All'inizio vi erano due che si affrontavano: bing e bang. Non si sa mai chi colpisca per primo. In tutti i modi, il secondo è già l'altro. Tutte le installazioni di Marie-Jo Lafontaine mettono in scena quei due là. Inseparabilmente alle prese. Toro e torero. Amanti. Robot asessuati. Boxeur. Lottatori. Duellanti. Sisifi dei muscoli. E i loro schizzi. Di sangue. Di sudore. Di luce. Di energia. Uno sprazzo di disperazione che non farà più né bing né bang.

(Jean-Paul Fargier, 1986).

"Le monde en augmentant son délire, fait monter l'enchère du sacrifice".

Jean Baudrillard

La fonte del potere sta nel corpo.

Culto del corpo, corpo architettonico, corpo scolpito.

Mille lance d'acciaio sottili si dispongono in innumerevoli possibilità che loro offre il corpo. Si ormeggiano l'una all'altra, e formano un complesso corpo-armato, corpo-strumento, corpo-macchina.

Dall'età classica, è tutta una scoperta del corpo come oggetto di culto e bersaglio di potere. Il dispiegamento di tutto un corpo di procedure e di saperi.

Questo è il momento in cui è nata un'arte, una estetizzazione, una apologia del corpo. La cerimonia importante è quella dell'esercizio e dell'aumento della padronanza del corpo.

Corpi che uno manipola in tutti i modi.

Corpi che obbediscono e rispondono.

Corpo meccanico del potere.

Volontà di potenza e di sottomissione.

Corpo narciso.

Corpo imprigionato dalla sua immagine.

Trappola che si sblocca in una allucinazione e in una pulsione.

Musica!

(Maria-José Lafontaine, 1986)

Victoria

"L'eroe è allegro, ecco quello che è sfuggito finora agli autori della tragedia" (Nietzsche, 1882).

Sin dall'inizio, Marie-Jo Lafontaine penetra nell'universo dionisiaco della lotta.

Con questa scultura audio-visuale, *Victoria*, l'artista si inserisce definitivamente nel profilo contemporaneo dell'"inabissamento" del simulacro.

Se la danza è di per sé rappresentazione, simulacro e rituale ancestrale degli istinti, essa è anche lo stadio ultimo e più che perfetto dell'intellezione del mondo, la sua messa in scena. Ma in *Victoria*, l'originale del rituale

danzato perde ciò che ancora nasconde di pulsionale e di primitivo, per mostrare al contrario, mediante teatralizzazione, i procedimenti di qualunque rappresentazione.

Victoria indica più esplicitamente la fine del simulacro stesso (la vittoria).

Victoria supera in modo 'celibe' o anche 'macchinico' lo sfinimento fino all'estasi: spossatezza di due danzatori che si fronteggiano e si sfidano, ma soprattutto lenta scomparsa di tutto quello che presiede al rituale e lo costituisce; cioè la ripetizione simbolica di atti di piacere e di sofferenza che dettano finalmente legge, poiché il rito reitera una pulsione per vietarne la realizzazione.

Marie-Jo Lafontaine ha scelto come modello la cerimonia del fronteggiarsi nel tango nella sua verità storica e nel suo scopo: il mito della Vittoria. In origine il tango si danzava tra uomini, laddove la violenza, l'attesa, la fatica e l'astuzia corrispondono alle regole della guerra e del dominio. Marie-Jo Lafontaine ha già trattato il trionfo della potenza mentale sulla potenza fisica. In *Victoria*, la vittoria appartiene al registro elevato della mitologia. Incarnata in una vergine alata con palma e corona, la Vittoria è la femmina mitica e dunque assente, ossessione e astrazione al tempo stesso, che la tradizione, fedele al registro temporale e umano, ha simboleggiato sotto la forma di una coppa: una sorta di modello e di specchio per l'illusione del vincitore.

Essa, dunque, non è altro che la traccia di un gesto eroico, la sua commemorazione; è senza dubbio il motivo per il quale Silla dovette, dopo le guerre d'Oriente, decretare i giochi della Vittoria, in quanto la Vittoria in sé non era più sufficiente.

Oltre che all'interno della scultura audio-visuale, installata in un piano a forma di spirale, il film stesso ripete il ciclo dello sfinimento e dell'estasi, generati dall'ambiguità tra sensualità e crudeltà, nello stesso modo in cui un'origine esige la sua origine, un omicidio precede un omicidio, il ciclo tiene in realtà conto della perdita discontinua ma ineluttabile e radicale dei valori della rappresentazione: essa non è divenuta altro che illusione di un'illusione. E ciò che resta d'eroico nel trionfo del vincitore è oggi dislocato nell'atto stesso di mettere in scena la commemorazione del trionfo.

L'ebbrezza e l'Allegria allora scompaiono. E per meglio ancora sottolineare questa sparizione, ricordo che uno degli artisti fondatori di questo ventesimo secolo, Jean Tinguely, eresse non molto tempo fa, nel 1970 a Milano, un'opera parimenti oscena (nel vero senso della parola) dedicata alla gloria e al trionfo della scomparsa dell'arte ufficiale e accademica: un gigantesco fallo autodistruttore era stato collocato dall'artista davanti alla cattedrale, s'intitolava *La Vittoria*!

(Loïc Malle, 1988)