

Nella visione periferica del testimone

di Gregorio Magnani

I video e i disegni di Marcel Odenbach danno l'impressione contraddittoria di un'estrema urgenza espressiva accoppiata ad un'altrettanto estrema reticenza. Confortati da un materiale storico, politico e personale carico di suggestioni e da colonne sonore che accoppiano Schubert con i ritmi tribali sudafricani, sentiamo, per dirla in maniera assai brutale, la mancanza di un messaggio, di una presa di posizione da parte dell'artista riguardo alle immagini che ha scelto. Situazione questa tanto più inquietante, dal momento che la sua figura appare prominente fra i personaggi del racconto che non riusciamo a decifrare. Questo, comunque, serve se non altro a chiarire che qualsiasi tentativo di far ricorso ad una pretesa obbiettività della rappresentazione sarebbe inevitabilmente frustrato.

I disegni sono invariabilmente strutturati su modelli architettonici. Questi vanno dall'architettura razionalista di Carlo Scarpa (*Der Groschen ist Gefallen*, 1977), alla torre di Babele (*Kurzer Aufstieg, Langer Sturz*, 1977), ai luoghi tipici dell'architettura gotica e barocca, al modernismo generico delle grandi città tedesche (*Die Stube zum Fenster hinauswerfen*), a moduli in cui il riferimento si fa più astratto e diventa leggibile solo come principio ordinatore della composizione (*Das Hauskonzert*, 1986). Integrati in queste costruzioni troviamo una miriade di frammenti di immagini trovate che variano dalla pornografia e semi-pornografia omosessuale, alle icone della vita politica e culturale, a quella dell'essere borghese. I frammenti, in parte cancellati dall'architettura, in parte sovrapposti ad essa, permettono la lettura di una serie di rimandi, per affinità o per opposizione, che servono a stabilire, se non un significato univoco dell'opera, almeno un'area di interesse. Ci muoviamo nell'ambito di un tessuto culturale che è al tempo stesso privato e collettivo e dove questioni di identità storica e di definizione del ruolo maschile hanno un ruolo prominente. Similmente, anche la struttura d'insieme dei video è architettonica. Questo non solo nelle installazioni, dove la prima funzione della dislocazione dei diversi apparecchi televisivi è quella di delimitare uno spazio, ma anche, più sottilmente, all'interno dei singoli monitor dove l'abituale divisione dello schermo in tre colonne verticali serve a demarcare la distinzione fra aree non omogenee. (*Dans la vision périphérique du témoin*, prodotta per il Centre Georges Pompidou nel 1986, è l'installazione in cui la struttura/cornice architettonica è forse più evidente. La troviamo sia nella disposizione simmetrica dei due monitor con la doppia sedia centrale, che nei video, entrambi dominati dalla contrapposizione fra interno ed esterno, esemplificata dalla carrellata nella galleria di Versailles divisa in due dall'immagine dello stesso Odenbach che corre — in senso opposto al movimento della telecamera — in una via parigina).

L'insistenza su questo paradigma architettonico ha una spiegazione biografica: Odenbach si è laureato in architettura prima di intraprendere la sua carriera d'artista. Essa ha però anche altre, più significative implicazioni. Da un lato è la metafora di un ordine capace di garantire la riconoscibilità dei sogni e la comunicazione sociale, dall'altro in Germania essa acquista un significato particolare. Qui la mancanza di edifici storici è l'effetto più immediatamente tangibile della seconda guerra mondiale, in cui la maggioranza delle grandi città tedesche furono rase al suolo. I palazzi ricostruiti in fretta e la bruttezza delle città tedesche sono il segno visibile del passato e della difficile



57. Marcel Odenbach, *Dreihändiges Konzert für entsetzlich verstimmte Instrumente*, 1984.

relazione che, nella coscienza nazionale, esso ha col presente, ma anche il simbolo della cesura e della rimozione della propria storia su cui si fonda la « Nuova Germania ».

Ci sono due modi di porsi dinanzi alla storia. Il primo è quello di considerarla come una realtà data, da accettare per quel che è. Il secondo è quello di considerarla come un insieme di fatti il cui significato viene essenzialmente dal presente. In questo caso i fatti, sia pure quelli del passato tedesco, sono descrivibili solo attraverso la loro relazione con l'uso che si sceglie di farne per giustificare una particolare costruzione del presente. L'adesione a questa seconda ipotesi crea non poche complessità per qualsiasi produzione artistica che intenda mantenere, anche solo come parte del suo progetto, una qualche relazione con la storia. Nel momento stesso in cui la storia entra nell'economia dell'opera, nessuna affermazione, e soprattutto nessun linguaggio, può esimersi dall'analisi della propria posizione rispetto ad essa.

I materiali dei video di Marcel Odenbach sono quelli dell'industria culturale contemporanea. Questo anche quando l'artista non usa spezzoni d'archivio e immagini pubbliche, sottratte al mondo della pubblicità, dell'erotismo o della politica. Anche le immagini private sono infatti, riconoscibilmente, rappresentazioni già autorizzate dell'immaginario borghese.

La logica che governa la giustapposizione delle immagini sembra seguire allo stesso tempo una varietà di strutture narrative distinte, complicandosi ulteriormente quando allo sviluppo temporale del racconto, che procede sempre per giustapposizioni di immagini pubbliche e private, trovate e costruite, si aggiunge il suo sviluppo spaziale, dove lo schermo si scinde in sezioni distinte, e, nel caso delle installazioni, si moltiplica per assumere posizioni che non permettono uno sguardo d'insieme. Il tempo che governa lo scorrere delle immagini è contraddittorio. All'inevitabile progressione cronologica che è implicita nel mezzo tecnico, si contrappone la mancata cronologia della narrazione. Le sequenze di immagini che si susseguono e si giustappongono all'interno delle opere video non seguono logica apparente. Ad esempio in *Die Einen den Anderen* riconosciamo gli appunti di un viaggio in Sud America, e qualche allusione ai molti nazisti che fuggirono in quei paesi, un *tableau vivant* derivato dai *Capricci* di Goya, un possibile riferimento all'uccellino meccanico del *Casanova* di Fellini e molte immagini dei disegni dello stesso Odenbach. Una serie di inquadrature ripetute (l'oscillazione di un candeliere, il cuscino rosso che vola, due uomini che giocano a braccio di ferro) indica lo stacco fra le unità semantiche e il ritorno a zero della narrazione. Se il tema del video è la relazione dell'io con ciò che è altro da esso, intendendo con altro anche i diversi momenti di una stessa vita, la ragnatela di segni su cui l'alternanza fra riconoscimento e distanza si forma è troppo ampia per consentire alla fine una visione sintetica del rapporto.

L'io può essere mostrato ma non detto, perché questo già lo presuppone, e soprattutto perché, per dirlo, Odenbach dovrebbe usare un linguaggio in cui è già implicita la relazione con il mondo. L'impossibilità di dire e la necessità di mostrare solo ciò che era già visibile per esibire le condizioni stesse della visibilità, accomuna molte delle più significative pratiche artistiche contemporanee, il cui nodo centrale è quello della relazione fra l'io e la storia. Si può pensare alla pittura di Gerhard Richter, alla scrittura di Hanne Darboven, alle fotografie architettoniche dei Becher e a quelle di Thomas Ruff e Candida Hofer. Comune a tutti questi artisti è un approccio essenzialmente descrittivo rispetto al materiale iconografico della loro opera. L'impulso a rappresentare il reale si muta in quello di catalogarlo; da pratica creativa autonoma, il lavoro artistico si trasforma in attività essenzialmente organizzativa, con una drastica riduzione della distanza che separa quest'attività da quella della forza-lavoro impiegata in altre sfere della società post-industriale.

Nel momento in cui Odenbach rinuncia alla produzione di un discorso autonomo, riconoscendo come unica lingua possibile quella data dalle circostanze culturali e produttive che essa abita, è la forma della sua opera a costituire il luogo di una diversa conoscenza. Mentre l'opera d'arte diventa incapace di dire altro che se stessa come se stessa, è la scelta dell'autoreferenzialità a diventare una forma possibile di contenuto. Il testimone che sa di raccontare se stesso descrivendo gli eventi che ha visto, complica il giudizio della corte, costringendola a giudicare lui per giudicare i fatti. La sua storia non si lascia isolare nel passato ma domanda di essere letta nel presente.

Ridotto ai minimi termini l'argomento è che la relazione fra io e storia non può essere rappresentata se non attraverso l'analisi dei termini di quella rappresentazione. Il sottotesto è che questa posizione si fa sempre più urgente nella Germania di oggi.

maggio 1990