

C'è chi lo usa come tavolozza, chi lo «moltiplica» in Internet. Nel libro di Allucquère Stone e nelle opere della Abramovic i nuovi confini

«Sento palpabilmente che il mio io presente è una maschera, proprio come lo erano i miei io passati. È la capacità di percepire ciò che è invisibile ai più, come qualcosa di molto evidente non è stata una dote passeggera; al contrario, ha dato origine a una sfida senza fine e costituisce per me una celebrazione continua del carattere sacro di un universo fatto di forme in trasformazione».

Allucquère Rosanne Stone è una donna in continuo movimento, fisico e mentale. Che ha attraversato, nel corso di una carriera turbolenta, discipline di ogni genere, dalla neurologia al cinema, dall'informatica alla fantascienza alla musica. Già collaboratrice di Jimi Hendrix alla fine degli anni '60, la Stone dirige oggi l'Interactive Multimedia Laboratory (ACTlab) dell'università di Austin in Texas. Le sue ricerche si rivolgono oggi alla comunicazione telematica e alla zona della rete, come i Mudei Moo, in cui l'interazione virtuale si realizza come immenso gioco di ruolo. Il suo ultimo libro, *Desiderio e tecnologia*, nasce da domande complesse e ambiziose. «Come vengono rappresentati i corpi attraverso la tecnologia? Come si costruisce il desiderio attraverso la rappresentazione? Come muta la socialità con la fine dell'era meccanica e l'avvento dell'era digitale?». Nell'articolo un fascio di risposte plurime, Allucquère Stone parte dalle modificazioni indotte dalle tecnologie virtuali nei concetti di presenza e spazialità.

Il progressivo perfezionamento dei sistemi di misurazione dello spazio fisico e simbolico (cartografia e psicologia), e la definizione di una serie di leggi volte a ricondurre il corpo fisico all'interno di una griglia di coordinate definite (censu, documenti relativi alla cittadinanza, indirizzi, passaporti, numeri telefonici, ecc.) hanno svolto finora una funzione di controllo sociale fondamentale. Questo insieme di elementi virtuali - spiega la Stone - è volto a definire il «soggetto fiduciario»: un'unità politica, epistemologica e biologica, misurabile e quantificabile, intesa come essenzialmente collocata al suo posto. «Il cittadino socialmente percettibile si compone dunque di un complesso di elementi fisici e discorsivi», mentre «l'identità si definisce come un corpo leggibile,



## Il corpo raddoppia

### Virtuale o reale, è comunque un'opera d'arte

come una fisicità mediata testualmente». Se le cose stanno così, è chiaro che le tecnologie virtuali, sganciando il corpo dalla soggettività (che in rete gode di una libertà d'azione potenzialmente illimitata), aprono dei problemi del tutto inediti sia rispetto alla reperibilità, che alla riconduzione giuridica.

Per rendere il concetto più intelligibile, la Stone racconta la storia di un travestimento telematico. È il 1982 quando uno psichiatra di New York, Sanford Lewin, si collega alle conferenze della rete Compuserve utilizzando «l'alias» di Ju-

lie Graham. Uno pseudonimo femminile che consente a Sanford di comunicare con altre donne, sperimentando modalità comunicative molto più profonde, confidenziali e complesse delle precedenti. A mano a mano che l'esperienza procede, Sanford definisce sempre meglio l'identità di Julie utilizzando degli stratagemmi per non incontrare mai dal vivo gli altri utenti della rete (dice di essere paraplegica, muta e di avere un volto gravemente sfigurato). Il suo profilo sociale in rete cresce intanto sempre di più. Fonda un gruppo

di discussione per donne, aiuta molte di loro ad affrontare gravi crisi depressive o problemi di dipendenza dalla droga e dall'alcool, si comporta come una saggia consigliera e una sorella affettuosa. Ma la straordinaria crescita personale di Julie finisce per mettere in crisi lo psichiatra, che non riesce più a convivere con una personalità sempre più indipendente, con idee e finalità proprie.

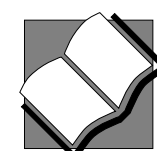
Sanford dapprima tenta di sostituirsi a Julie presentandosi come suo amico, ma senza ottenere grandi successi. Se Julie è vivace, estroversa e sensuale, Sanford è timido, sottomesso ed eroticamente incapace. Quindi è costretto a svelare la sua vera identità a utenti già insospettiti da diverse incongruenze. Il crollo del «mito di Julie» produce un'ondata emotiva in rete. Molte donne si sentono tradite da una «falsa persona» cui hanno rivelato i loro segreti più intimi, una persona che il «Sanford virtuale» non è in grado di sostituire in al-

cun modo.

Il caso presentato mostra, secondo l'autrice, come la rete sia un grande teatro di esperienza sociale. Se le due personalità virtuali di Lewin (Sanford e Julie) sono riconoscibili dagli altri utenti in base al carattere e alla gamma di interessi e desideri che esprimono, quello che viene a mancare è il cittadino riconoscibile sul piano politico (Julie è Julie o qualcun altro?). Dunque, il cyberspazio manda in pezzi l'unità di corpo/soggetto e l'identità fiduciaria stabilita istituzionalmente. Le nuove forme sociali della rete si articolano in uno spazio naturalmente definito dalla tecnologia. Se Paul Rabinow, descrive il concetto di biosociale come una graduale esplosione delle categorie di natura e cultura (basti pensare alla genetica) dove la seconda modella sempre più la prima, allora la vita nelle reti - spiega la Stone - può essere definita come «tecnosociale», una forma sociale che si sviluppa in una «tecnologia-concepita-come-natura».

Il cyberspazio si presenta dunque come un artefatto (per riprendere una definizione di Mc Luhan)

nel quale si possono scardinare le opposizioni binarie su cui è fondata tutta la cultura occidentale (mente/corpo, natura/cultura, emotivo/razionale, maschile/femminile, ecc.). Una riflessione questa, ripresa dal cyberfemminismo di Donna Haraway, con tutto il suo bagaglio post-strutturalista, da Bachelard a Foucault. Ma la Haraway sviluppa una visione del cyborg, volta alla ridefinizione di una soggettività femminista in continua evoluzione, che si confronta con la sua storia, dal separatismo al pensiero della differenza. Anche la Allucquère Stone dichiara di voler capire se esiste un «movimento di cyborg che potrebbe sferrare un attacco al resto della realtà». Ma la sua visione della tecnologia, del conflitto per una sua ridefinizione in chiave libertaria e dei soggetti che dovrebbero animarlo, è troppo angusta. Un conflitto che viene rappresentato come scontro tra la mentalità dei giovani hacker, creativi e visionari (quelli che ad esempio animavano l'Atari Research Lab dei primi anni '80) e i manager delle industrie del software, professionisti della legge,



■ **Desiderio e tecnologia**  
di Allucquère Rosanne Stone  
Feltrinelli Interzone  
pagine 213, lire 40.000

Una foto di Alain Volut. Sotto, Marina Abramovic siede su un mucchio di ossa: era la sua opera sulla ex-Jugoslavia alla scorsa Biennale di Venezia

dell'ordine e del profitto. Un conflitto che, analizzato esclusivamente su un piano simbolico e culturale, non include i soggetti che subiscono l'aggressione tecnologica giorno dopo giorno, sulla propria pelle (i teleoperatori a domicilio, le popolazioni costrette ad acquistare sola geneticamente modificata, le donne del Terzo Mondo impiegate dalle multinazionali, per fare solo alcuni esempi), senza considerare tutti coloro che dall'accesso alla tecnologia sono completamente tagliati fuori. Né sembra utile più di tanto il richiamo dell'autrice all'analisi foucaultiana del biopotere, come normalizzatore delle diversità e delle eterogeneità (che potrebbero oggi, secondo la Stone, esplodere nel cuore di strutture matematiche concepite per altri scopi). Un'analisi già contestata efficacemente dalla Haraway, che vede il potere contemporaneo strutturarsi non come *unicum*, ma come rete di rapporti e connessioni multiple, garantite proprio dai nuovi mezzi di telecomunicazione. Un potere che non teme dunque la diversità o la creatività, ma che le piega ai suoi scopi. Sfuggono infine all'autrice (o non vengono menzionate) tutte le potenzialità che il cyberspazio detiene, nella liberazione di quella che Pierre Levy ha definito «l'intelligenza collettiva», la socializzazione di saperi e conoscenze che rinnovando i concetti di autogoverno e il rapporto tra l'«io» e il «noi», potrebbero produrre una vera mutazione antropologica.

I capitoli del libro più interessanti finiscono per essere quelli meno teorici e maggiormente narrativi, che ricostruiscono la storia delle prime comunità telematiche di tecnofreak, o che affrontano il problema della personalità multipla sotto il profilo giuridico e psicanalitico. I passaggi più strettamente teorici sulla guerra tra «desiderio e tecnologia» si riducono invece a un esercizio postmoderno sulla frammentazione identitaria, senza che ne vengano colte tutte le implicazioni sotto un profilo etico, politico ed epistemologico. Il che, per un libro che viene dalla patria dell'innovazione tecnologica, è francamente un po' poco.

Marco Deseriis

Il personaggio Parla la celebre body-artista che si è esibita alla Biennale

## Abramovic: «Mi dipingo, dunque sono»

Le sue prossime opere: un'«autocrociissione» e una performance a Wall Street, regno dell'economia virtuale.

MILANO. «Facts & fiction, arte e narrazione». Questo il titolo dell'intelligente serie di incontri pomeridiani curata da Roberto Pinto che, dal 5 novembre scorso (ultimo appuntamento, il 21 gennaio prossimo, con la francese Sophie Calle), offre ad un entusiasta e strabocchevole pubblico di giovani milanesi l'occasione di conoscere da vicino alcuni dei più interessanti artisti contemporanei.

Il 3 dicembre è stata la volta di Marina Abramovic (Belgrado, 1945), un'artista molto nota nel nostro paese, dove ha avuto spesso occasione di lavorare. Sua, tra le altre, la performance/installazione sulla guerra nella ex-Jugoslavia, che ha fatto scandalo alla Biennale di Venezia di quest'anno. Tema della sua «lezione» milanese: il corpo nell'arte contemporanea. Né scelta tematica poteva essere più appropriata per un'artista che, dal '76 a oggi, ha fatto - e sono parole sue - «ossessivamente» uso del proprio corpo, della materia viva che marca il perimetro dell'individualità, interrogando la soglia tra sé e altro da sé, dentro e fuori, qui/ora/altrove.

A questa sapiente, sciamanica performer, che continua a sfidare il pubblico e le garbate, prudenti leggi del mercato dell'arte con un feroce non mediato discorso sul rischio, il

panico, il dolore come stadi necessari della coscienza e vero oggetto della ricerca artistica, abbiamo rivolto alcune domande.

**Lei attualmente opera ad Amsterdam, città d'acqua e di transiti, lontana dal suo passato e da ogni ipotesi di permanenza e radicamento. Perché ne ha fatto il luogo in cui vivere e lavorare?**

«Vivo a Amsterdam, provvisoria per sempre, perché è piccola e facile da lasciare. La mia casa/ufficio/studio è accanto alla stazione ferroviaria. Ho cominciato venticinque anni fa a abitare in quello che chiamo lo «spazio tra», vale a dire uno spazio tra situazioni, aeroporti, stazioni, controlli doganali. È questa la mia presente e vera realtà spaziale. Quando e attraverso quale percorso è arrivata al concetto di «tra» come spazio-casa, territorio abitabile?

«Nel momento in cui ho lasciato la Jugoslavia, nel '75, e ho incontrato Ulay, l'uomo con cui sono stata e ho lavorato sino all'88. Insieme abbiamo comprato un'automobile, che è diventata la mostra dimora itinerante, il nostro mobile spazio domestico. Quella che insieme abbiamo definito «action art» è nata lì. L'idea che stava alla base della nostra scelta e della nostra ricerca era che arte e vita coincidono, che le si

può concettualizzare separatamente. Se si accetta di vivere nell'assoluta precarietà, non si ha tempo di costruirsi alcuna abitudine. Le abitudini sono una prigione: qualunque cosa si faccia, in un attimo ci si ritrova in trappola, si cominciano a vedere le stesse persone, ci si sclerotizza in determinate relazioni, ci si ripete. Se si vive nello «spazio tra», invece, non si ha il tempo di sviluppare abitudini: si fanno continuamente nuove esperienze, il livello adrenalinico è alto, il movimento o il mutamento sono costanti. Amsterdam dunque la tengo come studio, non la uso per ideare il mio lavoro, ma per costruirlo. L'idea deve nascere nello «spazio tra».

**Oltre che di una dimensione spaziale, mi sembra si tratti di una dimensione temporale: non fermarsi mai troppo a lungo in nessun luogo, non sostare, non pensarsi stabili e perenni, non progettare la durata, non credere nella permanenza.**

«Se non si resta a lungo, si può essere maggiormente se stessi. A casa, ci si distrae da sé, ci si occupa delle cose. In nessun luogo meglio che in una camera d'albergo si può essere con se stessi. È vero che bisogna vedersela con la solitudine, che la vita privata deve sottostare a certe condizioni, in cambio però si trova la li-

bertà».

**Itineranza e bagaglio leggero hanno molto a che fare con la natura del suo lavoro artistico.**

«È vero, perché gran parte del mio lavoro sono io. Facendo opere col mio corpo non ho nulla da imballare e spedire come si fa con i dipinti, devo andare di persona. Naturalmente questo significa che non si può avere una famiglia, che a casa non c'è nessuno ad aspettarti, se non gli amici che hanno scelto il tuo stesso tipo di vita. Eppure oggi, mentre ci avviciniamo alla fine del millennio, sono sempre più numerosi gli artisti che lavorano con questa stessa idea di nomadismo, di «casa in nessun luogo». È uno stile di vita che dà assuefazione: dopo qualche tempo persino il desiderio o la fantasia di tornare a una vita normale smettono di farsi sentire».

**Nessuna rinuncia o rimpianto? Assolutamente. E lasciandomi alle spalle un certo modello di vita, mi sono liberata anche di altre cose. Su di me, ad esempio, il trabocchetto della nazionalità non agisce più: viaggiando, io integro nelle mie opere tutte le diverse culture con cui vengo a contatto, non ho da difendere nessuna posizione. Dal '75, quando ha lasciato Belgrado, lei è tornata nel suo paese solo quattro volte, l'ultima per**



creare l'opera che ha presentato alla Biennale di Venezia...

«Durante la guerra ci sono tornata solo per intervistare mio padre e mia madre, e un acchiappaparti, che aveva fatto quel mestiere per trentacinque anni e del cui racconto intendevo servirmi come una metafora. Non è stato facile tornare nel mio paese e neppure lavorare sulla sua storia, una storia troppo vicina e indecente, per cui provavo soprattutto vergogna».

**Vergogna?**

«Della guerra. Della distruzione. Perché appartengo a quella parte

del mondo. L'idea di quella violenza così vicina, così poco «esotica» e altra, mi era intollerabile».

**A quali opere sta lavorando oggi?**

«A due grossi progetti da completare prima della fine del millennio. Vorrei riuscire a mostrare come cambia l'energia da un secolo all'altro. Per me tutti gli aspetti naturalistici dell'arte degli anni Ottanta stanno lentamente morendo. Stiamo tornando all'inconscio del corpo: Aids, paura di morire, immortilità, clonazioni, tecnologia, tutto preme in questa direzione e la confusione è grande. Abbiamo perso

una sorta di pace interiore e, quasi completamente, il contatto col corpo. Oggi viviamo nel nostro cervello e nelle macchine intelligenti che ne sono l'estensione, non nel corpo. Vorrei creare un'opera capace di mettere a nudo i limiti fisici e mentali in cui si muovono sia la cultura occidentale sia quella orientale. Per questo collaborerò con un artista indiano. Vorrei ripensare al corpo come a qualcosa che è al di là delle spiegazioni scientifiche».

**Dove avrà luogo e come si intitolerà quest'opera?**

«Avverrà a New York, alla fine del '99, in uno spazio extra-artistico, in Wall Street, cuore materialistico del mondo. Si chiamerà «Ready-made miracle». Svelando l'economico, tenterò di riempire il vuoto creato dalla modalità razionale di percepire il mondo».

**È il secondo progetto?**

«Riprodurre con e sul mio corpo, come fossero spartiti musicali, le performance di alcuni dei *body artists* più estremi e radicali degli anni Settanta: Vito Acconci, Chris Burden, Gina Pace, Dennis Hopenheim. Voglio rifare, ad esempio, la «Crociissione» di Burden. Sono convinta che ci sia bisogno di una crociissione femminile».

Marina Nadotti