

Perdere Kant a Kassel

di Iain Chambers

The Allies who prosecuted individual Nazis at Nuremberg were invested in ignoring Nazism's political roots, for these roots were also America's. Both the United States and the Third Reich were nation-building projects; the United States is the outcome of a history of genocide, ethnic cleansing, official racism, and concentration camps (known as Indian reservations), and Nazi Germany followed a similar path in the construction of a German nation. Indeed, Hitler made plain that he modelled his program of genocide on that of the United States. Mahmood Mamdani, 'Neither Settler nor Native: The Making and Unmaking of Permanent Minorities'

The story lasts as long as the past, forever. Ah yes, that hurts, I know.
 Đaša Drndić, 'Trieste'



[Nguyễn Trinh Thi, 'And They Die a Natural Death']

Siamo al buio. In una torre che costeggia il fiume Fulda, annaspo per entrare nel basso corridoio. Spengo la luce del telefonino, mi piego verso il pavimento e mi abbandono al buio e ai suoni. Una volta abituati alla tenue luce, i miei occhi percepiscono le ombre di grandi foglie nelle umide mura. Si avverte anche il remoto motivo di un flauto. Mi abbandonano sempre più come tagliato fuori dal tempo e dallo spazio. Non ho alcun riferimento immediato per inquadrare e controllare l'esperienza. Tutto fluttua in una incertezza sensoriale. Se questo ha a che vedere con il sublime, si tratta di qualcosa di più vicino ai limiti del terrore e della dislocazione che alla registrazione di un eccesso da re-inserire presto entro la giurisdizione della ragione. Le forme che danzano sul muro, proiettate da piante di peperoncino, con il suono del vento, riprodotto in diretta dalla foresta Tam Dao in Vietnam, attivando effetti audio-visuali e l'accompagnamento ossessivo di un flauto indigeno – tutto ciò può far ricordare a qualcuno un dibattito europeo sull'estetica. Qui si potrebbe far scontrare il radicale conservatorismo di Edmund Burke, con la sua comprensione della terribile minaccia arrecata dai poteri extra-umani del sublime, e il calmo trionfalismo di Kant, che subordina il cosmo al volere e disegno della ragione. Ma, certo, questa tradizione può anche essere oltrepassata da altre traiettorie che non necessariamente debbono essere al corrente di questo locale dibattito europeo. Vero, ci troviamo nel nord della Germania, nella città di Kassel, per una mostra internazionale di arte, e quindi nel cuore della moderna filosofia occidentale e della sua agenda. Ma il lavoro – 'And They Die a Natural Death' – di Nguyễn Trinh Thi, che ho appena abbozzato, ha anche un'altra gestazione. È l'opera di un artista di Hanoi. Ciò non significa che dimori al di fuori dei linguaggi europei ed occidentali – filosofia, arte, estetica – che sto nominando. Il mondo dell'arte internazionale, sorretto da network transnazionali di biennali, gallerie, giornali e critica, stabilisce i termini di inclusione per chiunque voglia farne par-

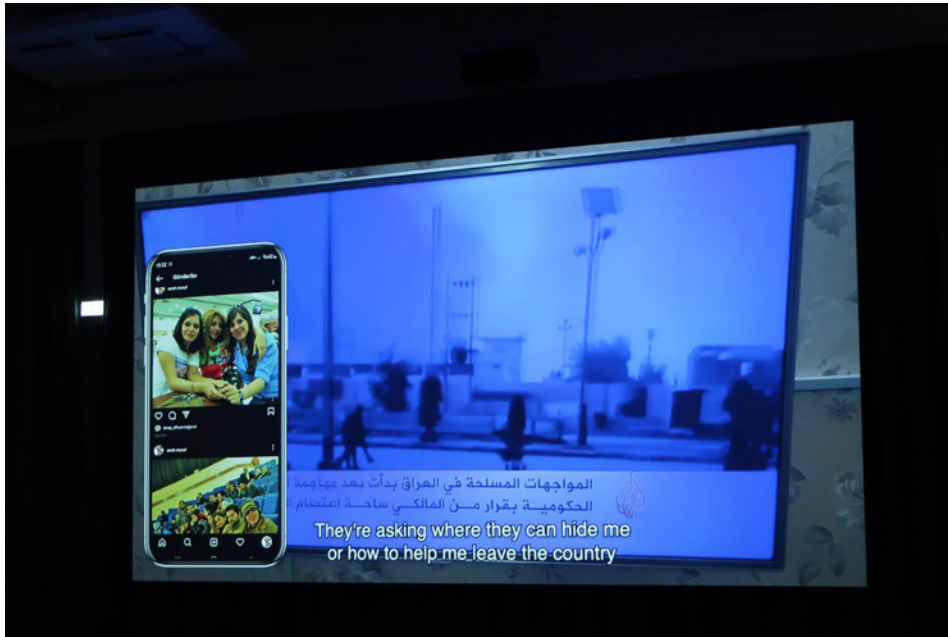
te, anche chi è antagonista o astutamente sovversivo. Non c'è uno spazio esterno per la redenzione alternativa. E però, questo lavoro, come quasi tutti quelli mostrati in questa edizione di documenta, insiste su di un altrove: un là nel qui. Potremmo dire, ed a ragione, che attraverso la direzione di ruangrupa, il collettivo indonesiano di Giacarta, responsabile di documenta 15, alcuni dei molteplici sud del mondo hanno trovato residenza temporanea. Hanno portato le loro storie e sensibilità culturali. Ma c'è anche qualcosa in più che qui è stato scoperto. La mostra d'arte internazionale, la grammatica dell'arte contemporanea contenuta nel valore dell'esposizione del singolo artista come 'capitale culturale' per musei, gallerie e investimenti, offre il contesto e il linguaggio della ricezione. Nell'estate del 2022 a Kassel, l'incompatibilità tra quella forma di ospitalità e gli invitati che rifiutavano di comportarsi secondo l'etichetta stabilita trasformava l'evento in qualcosa di meno preventivabile. Anziché una mera intrusione del mondo non-occidentale, un'ostentazione di ignoranza e cattive maniere, gli ospiti non sono stati mai né ostili, né aggressivi. Molti viaggiavano secondo altri itinerari, provenienti da storie differenti, con cose da dire che i padroni di casa non erano sempre disposti o capaci a sentire. La sovversione si dispiegava non nel rifiuto in bianco ma nel ri-lavorare e ri-giocare i linguaggi e le istituzioni dell'invitante contro la sua stessa comprensione de-materializzante dell'arte, estetica e pensiero critico. Tutto ciò ha condotto al rilascio, non pianificato, di altre, non-autorizzate, narrative dello spaziotempo della modernità. Se torniamo all'arte, possiamo vedere come il concetto, anche nelle più palesi manifestazioni degli artisti individuali e delle opere, si dipani e fuoriesca dalla cornice.



[Off-Biennale Budapest/Malgorzata Mirga-Tas, 'Out of Egypt']

Gli arazzi del collettivo Off-Biennale di Budapest, un gruppo che non ha mai ricevuto fondi statali ungheresi, sono chiaramente parte della tessitura di questa storia. La loro proposta, Roma-MoMa, pone la questione dell'arte Romaní o Rom: la possibilità/impossibilità di essere riconosciuti e rappresentati. Tra i lavori, gli arazzi, similmente senza-voce, di Margorzata Mirga-Tas, 'Out of Egypt', propongono un suggestivo contrappunto al bel film sui Rom di Tony Gatlif, 'Latcho Drom' (1993). La narrativa del film di Gatlif è esclusivamente rivolta alla musica 'gypsy', in viaggio dal Rajasthan all'Egitto, Europa dell'Est e Spagna. Mobilità e migrazione di suoni, immagini, vite, storie e culture contraddicono etichette e categorie che cercano la propria autorità in narrazioni nazionali e nei controlli di sicurezza della stabilità istituzionale. Molte delle opere mostrate a documenta 15 risuonavano con questo stile interrogativo di movimento e rifiuto di essere facilmente localizzabili. Stiamo parlando di un'estetica caricata di etica, liberata dal confinamento nella bellezza astratta della forma. Tuttavia, qui risiede la complicazione e l'apertura; quest'ultima non è cancellata. Acquista invece spessore materiale nel complesso di coordinate e problematiche più ampie. Qui le ossessive accuse di antisemitismo che hanno attraversato i 100 giorni di documenta ci portano molto al di sotto del rivestimento superficiale dell'identità pubblica tedesca in Israele. Parlare dei Rom nella storia moderna europea non significa prodursi in oscuri dibattiti su chi 'possiede' l'Olocausto. Significa, al contrario, riconoscere, molto più in profondità, la centralità del genocidio nel farsi della modernità occidentale, sia esso praticato nei lontani territori coloniali che all'interno dei confini nazionali (vedi 'Modernità e

e Olocausto' di Bauman). E quest'ultimo caso non è ristretto alla Germania. La storia della frontiera interna e le riserve indiane degli Stati Uniti, o il lento genocidio nell'Amazzonia contemporanea, sono parte anch'esse di questa storia condivisa. Essere perseguitati dall'Olocausto e dalla costituzione omicida della modernità è un necessario e inevitabile incontro con chi siamo. Come scrisse Joseph Conrad in 'Cuore di Tenebra', tutta l'Europa ha contribuito a fare Kurtz. La marginalizzazione, discriminazione e uccisione organizzata ('Pharrajimos' – vedi il film 'Korkora' di Tony Gatlif) delle popolazioni Rom e Sinti di Europa (probabilmente circa un milione venne ucciso) sono integrali a questa storia: prima resi 'altri', poi dichiarati nemici dello stato e infine sterminati. Raccogliere questo filo ci conduce al punto d'incontro tra il razzismo particolare denunciato dall'antisemitismo e la Shoah e le più ampie correnti di necropolitica esercitate persistentemente nella colonizzazione occidentale del pianeta: dall'America, Africa, Asia e Oceania alle terre natie degli stati-nazione moderni; dalle foreste, praterie e deserti degli Stati Uniti, Canada e Australia ai boschi, paesi e campi d'Europa. Come i video presentati dal collettivo Sada [Regroup] della diaspora irachena ci ricordano energicamente, questa aggressione sul resto del mondo continua senza pausa. I potenti filmati del gruppo fuoriescono da Baghdad, vivendo e cercando arte in 'Desert Storm' e 'The War on Terror': un collegamento nella catena omicida che unisce Kabul a Gaza, l'annegamento dei migranti nel Mediterraneo e lo Stretto della Manica alle imposizioni statali di ortodossie sessualizzate, riproduttive e razziste sul fronte interno.



[Sada [Regroup]]

Fare arte sotto tali circostanze è esattamente ciò con cui si confronta il collettivo palestinese The Question of Funding. Ci riferiamo alle grandi difficoltà finanziarie e materiali che incontra chi pratica e produce arte in Palestina. Anche il pennello e la tela devono essere contrabbandati per entrare a Gaza. Nel proporre una pratica circolare che critichi l'usuale ecosistema delle ONG necessitato dalla beneficenza occidentale, The Question of Funding propone la valuta del 'Dayra' (dall'arabo per circolo e circolazione), il cui valore cresce in base alle risorse donate dalla comunità. A documenta 15, il gruppo ha invitato uno dei primi collettivi artistici di Gaza, Eltiqua' Group for Contemporary Art. Lavorando sotto assedio, il collettivo offre un sistema di supporto locale: uno studio, risorse, una biblioteca e una galleria. Tra le opere, c'è una serie di Mohammad Al Hawajri dove note scene del canone artistico europeo vengono rivisitate nel contesto della violenza coloniale. In scene bucoliche prese a prestito dalla vita contadina dell'artista francese del diciannovesimo secolo, Jean-François Millet, l'intrusione anacronistica di soldati e armi israeliane trasforma la ruralità idealizzata in inquietanti scene di colonialismo contemporaneo.



[The Question of Funding/Mohammad Al Hawajri]

Riflettere su queste condizioni e sulla economia politica che sostiene il mondo dell'arte contemporaneo nel suo complesso significa guardare all'arte dal basso. Racconti e rappresentazioni non-autorizzate della modernità, il dispiegamento e l'interrogazione dei suoi linguaggi, provocano rivalutazioni radicali. L'indignazione ufficiale verso il collettivo Subversive Film per proporre film presi dall'archivio di Tokyo, dalla fine degli anni '60 all'inizio degli anni '80, di lotta anti-coloniale in Palestina, non può, come ho già suggerito altrove ('From Lampedusa to Kassel: migration, art and the ruins of Europe'), essere censurato come antisemitismo. Rivedere e rispondere a un mondo che resiste le categorie preparate significa comprendere la dislocazione, la vita e la migrazione come forme di sopravvivenza e resistenza. Ovvero, superare i confini sia fisici che metafisici. Nelle montagne dell'Anatolia, tra la Turchia e l'Iran, terra delle eredità armena e curde e della loro oppressione da parte dello stato turco, il bel film in bianco e nero di Pinar Öğrenci, 'Aşit', significa slavina o disastro. L'Anatolia orientale, il luogo del genocidio armeno e della repressione dei curdi (che un secolo fa sono stati utilizzati dalla nuova repubblica turca per sterminare gli armeni), diventa un luogo esposto di instabilità umana, minaccia e cordoglio. Non ci sono vincitori; solo la neve, le montagne e gli alberi sembrano permanenti. L'entrata nello spazio visuale è anticipata da una cortina di fazzoletti cuciti: un fragile schermo tra il conforto temporaneo dello spazio visuale e l'austerità dei disastri del mondo che infuriano di fuori. Facciamo adesso un passo indietro da queste opere e le interrogazioni critiche che pongono. David Lloyd ha scritto recentemente dello «sguardo bianco dell'astrazione». Il concetto è approfondito nel suo brillante 'Under Representation: The Racial Regime of Aesthetics', dove si legge il seguente passo:

...dal suo principio nella fine del secolo diciottesimo, la filosofia estetica ha funzionato come discorso regolativo dell'umano su cui riposa la concezione dell'ordine politico e razziale della modernità.

Questa idea cruciale indica con esattezza la centralità del regime di rappresentazione razzializzato della moderna estetica kantiana. Da legislatore morale del mondo, postazione ottenuta quale conseguenza dell'apparato razziale del colonialismo, tale estetica conduce alla libertà incontestata di rappresentazione che permette solo ai soggetti europei di presupporre universalità nei propri giudizi. Il possesso del mondo permette l'affermazione autonoma di soggettività attraverso l'obiettività dell'appropriazione individuale. Da questa hubris emerge una comprensione similmente disinteressata e de-materializzata di cosa costituisce arte ed estetica. La sua politica risiede esattamente nel suo universalismo rivendicato che lo pone al di fuori e oltre la politica. La chiusura concettuale e la riproduzione pedagogica dell'estetica occidentale e del suo regime filosofico sostituiscono la specificità dei processi e la particolarità dei luoghi in cui essi si svolgono.

Nella sua «fondamentale ma inconfessata differenziazione geopolitica», un ordine gerarchico riflette «un universalismo razzista, che quindi ci impone di ripensare il concetto medesimo di universalità» (vedi Marie Louise Krogh, 'Tutelage or assimilation? Kant on the educability of the human races', Radical Philosophy, 2.13, Autumn 2022, p. 46, p. 45). A documenta 15, ho incontrato il disfarsi di queste pretese in pratiche che rifiutavano di essere immediatamente riconosciute o assimilate in tale struttura di senso. Qui incontriamo la proposta di Alexander G. Weheliye: dal 'habeas corpus' al 'habeas viscus' (avere carne – vedi 'Habeas Viscus: Racializing Assemblages, Biopolitics and Black Feminist Theories of the Human' di Weheliye). Un passaggio dall'astrazione giuridica incorporata nell'«esercizio di potere egemonico dello stato-nazione biopolitico» al pensare e fare esperienza della carne della politica e della politica della carne: le sue differenziazioni, discriminazioni, abusi, violenze (vedi 'What is the Aesthetics of Necropolitics' di Marina Grzinić in 'The Aesthetics of Necropolitics' di Natasha Lushetich). Questa situazione ha trovato un adeguato riscontro a documenta 15 nelle pratiche comunitarie di ospitalità di Party Office B2B Fadescha da parte del collettivo di New Delhi e argentino Serigrafistas Queer, assieme alla musica, il ballo, il giardinaggio, cucina e cibo di tutti i giorni. Come ha detto il filosofo Peter Osborne, ciò mette in evidenza la «fictionalizzazione dell'autorità artistica e la collettivizzazione della fictionalità artistica» (vedi 'Anywhere, or Not at All: Philosophy of Contemporary Art' di Osborne). Forse dovremmo richiamare l'ammonizione in corsivo di Hannah Arendt su Kant che «il bisogno della ragione non è ispirato dalla ricerca della verità ma dalla domanda di significato. E verità e significato non sono la stessa cosa» (vedi 'La Vita della Mente' vol. 1 di Arendt). La ricerca del significato a documenta 15 ci ha portato su molte strade e pratiche che boicottavano qualsiasi insistenza su di una verità astratta e singolare. Sebbene instabile, aperta, e in elaborazione, tali processi erano socialmente e storicamente più rigorosi nelle loro risposte alle complessità del contemporaneo che la netta conferma di uno spazio concettuale stabilito. Questo è uno spazio, dopotutto, i cui richiami universali nascondono la formazione di una egemonia bianca europea e una comprensione razzista del sapere. Un'altra tempra e temporalità della modernità è così stata evocata.

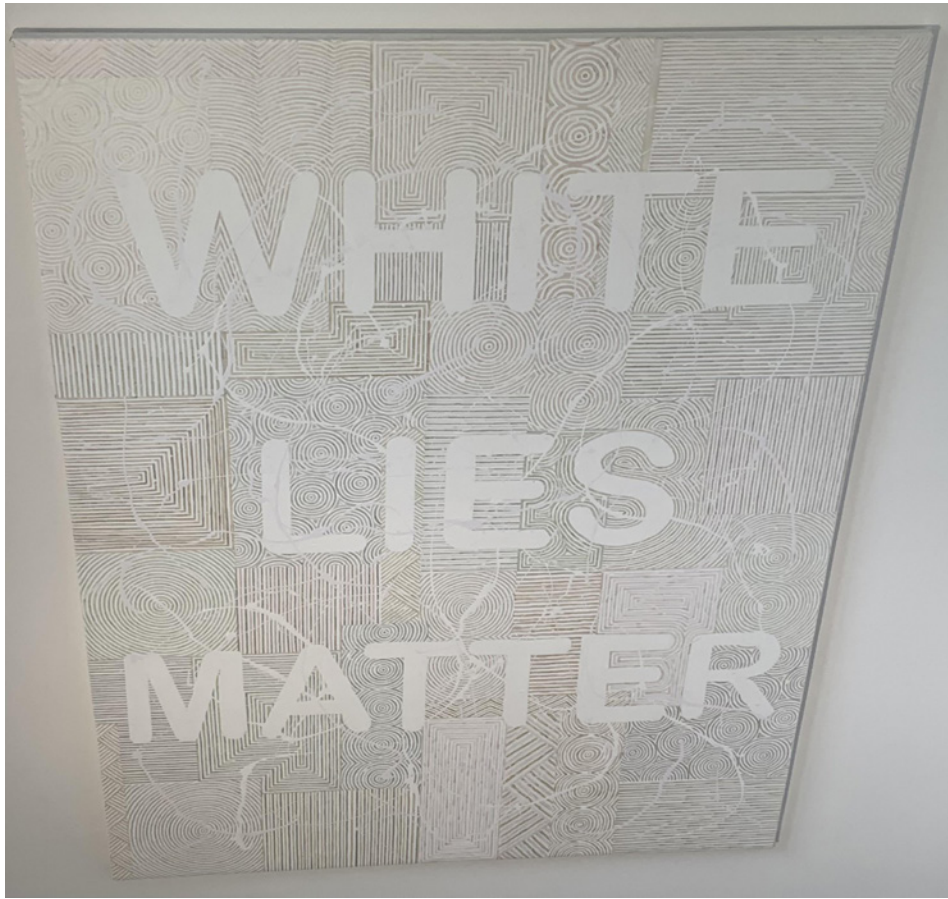


Quindi, c'erano corpi e processi anziché concetti e prodotti, collettivi più che singoli artisti. Allo stesso tempo, l'assenza di un controllo di curatela offriva siti in cui il cosiddetto sud globale finiva col conoscere il nord globale più di quanto questo potesse fare con il sud. Come precisò James Baldwin molti decenni fa, chi vive dietro e sotto il blocco di potere, nei mondi subalterni dei marginalizzati, negati e nei dimenticati molteplici sud del pianeta, conosce molto più del mondo egemonico che questo di loro e di se stesso. In queste relazioni asimmetriche di potere che strutturano le storie del presente, risiede non solo la registrazione delle terribili forze di morte, distruzione e appropriazione brutale ma anche le pratiche potenziali di un taglio radicale e di una domanda epistemologica. Come ha detto Benjamin Seroussi del collettivo brasiliano Casa do Povo di São Paulo: «Se chiedi a Calibano di curare documenta 15, che cosa ti aspetti?» (ad '(un)Common Grounds: Reflecting on documenta 15', 23-24 settembre 2022).



[Black Quantum Futurism]

La questione non era semplicemente opposizione o rifiuto, ma richiedeva la sfida ben più radicale delle riconfigurazioni che non automaticamente guardano all'Occidente per la loro autorità e conferma. A prescindere da quanto potente ed egemonico l'Occidente resti, queste riconfigurazioni sono attraversate da altre traiettorie, storie, culture e vite. Pur muovendosi all'interno delle istituzioni d'arte e tradizioni filosofiche dell'Occidente, queste traiettorie rimangono comunque irriducibili a tali premesse.



[Richard Bell]

Peter Osborne sostiene che qualsiasi comprensione dell'arte contemporanea è necessariamente imbozzolata in una filosofia del tempo. Ma potremmo anche invertire tale considerazione e sostituirla con 'preoccupazioni del tempo della filosofia'. Ciò catturerebbe una genesi occidentale e la sua incapacità di rispondere ad altre temporalità e al loro modo di segnare il passaggio del tempo. Ci condurrebbe alla rottura disgiuntiva dell'unità fictionale del contemporaneo. Quest'ultimo, come Osborne osserva, è una «fiction geopolitica» dato che dipende da una presupposta unità sociale e storica dello spaziotempo: esattamente ciò che la critica postcoloniale e le pratiche de-coloniali cercano di contestare. La fiction geopolitica di un mondo unificato, presentato piatto come una mappa pronta per misurazioni e interpretazioni, è destituita di fondamento.

Il 'venire insieme di tempi differenti' che costituisce il contemporaneo e le 'relazioni tra gli spazi sociali' in cui questi tempi sono integrati e articolati, sono dunque le due assi principali in cui il significato storico dell'arte è progettato. (Osborne citato)



[Richard Bell]

Pensare lungo questi assi di tempi e spazi sociali differenti, durante documenta 15, ha prodotto dei punti di uscita dalle coordinate usuali delle mostre d'arte internazionali. Allo stesso modo, portare dentro materia estranea ai circuiti e pratiche accreditate del mondo dell'arte occidentale, ha fatto sì che documenta 15 si dotasse di un'agenda alternativa. Se questo ha lasciato disorientati i curatori, galleristi e artisti affermati che si chiedevano 'Dov'è l'Arte?', contemporaneamente faceva esplodere una bolla dell'emisfero settentrionale. In particolare, gli spazi sociali oltre l'edificio neoclassico del museo Fridericianum usavano fabbriche dismesse, una chiesa sconsacrata, un ufficio della stazione ferroviaria, giardini itineranti, aree nei campi e boschi del parco cittadino esteso, installazioni fluttuanti nel fiume, una sala da ballo nel sotterraneo di un hotel, un sottopassaggio, una tenda nella piazza cittadina. Tale approccio decisamente ammorbidiva il ferreo iter usuale. Dove c'erano opere e installazioni, c'erano anche dibattiti, workshop (soprattutto per bambini), drink, musica, cibo e danza. Ci sono stati più di 1700 eventi nei 100 giorni di documenta. Si è prodotto un insieme di relazioni sociali molto differente dal calmo passeggio della mostra d'arte.



[Hamja Ahsan]

Inoltre, questi spazi creavano altre temporalità. Sorgeva il bisogno di allungare il tempo per visitare i molti luoghi e partecipare ai molteplici eventi; il biglietto d'entrata includeva il trasporto pubblico. Veniva pure lasciato dello spazio per altri tempi, sia passati che presenti e futuri possibili, flettendo la presunzione lineare della modernità, la sua arte ed estetica. Dei buchi emergevano. James Baldwin: «Gli artisti sono qui per disturbare la pace». La narrativa convenzionale che ci avrebbe accompagnato a casa con conclusioni preparate inciampava nel rifiuto della coerenza. Dietro l'assurda isteria mediatica che cercava anti-semitismo al lavoro ovunque, emergeva un'ansia più profonda tra i padroni di casa che le cose stessero sfuggendo di mano: i processi artistici stavano ricevendo la loro autorizzazione da un altrove. Un regime temporale esistente – come vogliamo chiamarlo: un orologio coloniale, la cronologia del capitalismo, il polso del Primo Mondo? – era sfidato da annunci di decolonizzazione. Vite, storie e culture che una volta erano ridotte a detriti antropologici, note a margine residuali del progresso moderno, acquisivano un'autonomia per ri-lavorare l'umano e la nostra casa nel pianeta.



[Maria Thereza Alves]

Il concetto guida di 'lumbung', portato da ruangrupa dall'Indonesia, proponeva la pratica della distribuzione/ridistribuzione collettiva al centro della logica organizzativa della mostra. Soldi venivano distribuiti in somme uguali ai collettivi invitati per essere gestiti in piena autonomia. Si è così prodotto un network allargato che ha coinvolto più di 1500 partecipanti. Vi era anche un fondo collettivo per eventi e bisogni non-pianificati. Discussioni e dibattiti venivano fatti, e decisioni prese, in assemblee o 'majelis', sia piccole che grandi, e venivano accompagnate da tre 'meydan', che in urdu, ucraino, farsi e arabo significa uno spazio accessibile e condiviso, una piazza o agorà per una conversazione o scambio pubblico. Una struttura orizzontale e rizomatica senza un definito centro di controllo emergeva di conseguenza. La trasparenza ricercata e la responsabilità condivisa di un'autogestione conduceva a frizioni con la gestione finanziaria di documenta e la sua autorizzazione politica da parte dei corpi locali e istituzionali dello stato tedesco. Come l'arte e l'estetica hanno iniziato a correre da sole oltre i recinti stabiliti e dentro la sfera pubblica per toccare i 'commons' e i temi di più ampio interesse processuale e di problematica politica, gli apparati di stato e i loro meccanismi repressivi hanno fatto sentire la loro voce sempre di più. Le cose si sono mosse rapidamente dall'ambivalenza isolata ma contestualizzata di una figura anti-semita in un dipinto collettivo indonesiano che protestava contro il colonialismo occidentale per arrivare alle interrogazioni del parlamento tedesco su ruangrupa e la loro gestione di documenta. Complessità, autonomie artistiche e libertà di critica venivano tutte appiattite di fronte ad accuse infondate di attentare alla cultura e identità tedesca (ma leggi anche europea e occidentale).



[The Nest Collective, 'Return to Sender']

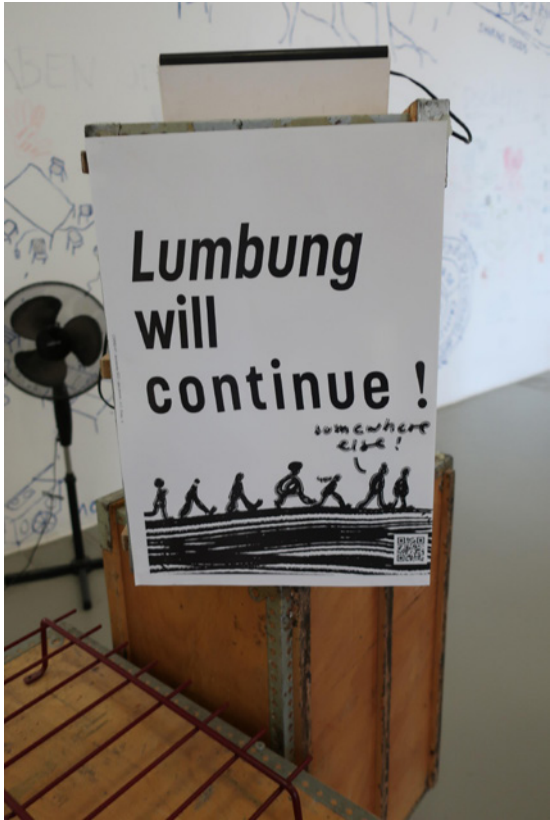
Il linguaggio althusseriano degli 'apparati ideologici' e 'apparato repressivo di Stato', sebbene elaborato molti decenni orsono nei giorni esaltanti dello strutturalismo marxista di Parigi, si mostrava ancora molto pertinente. Il grido di protesta che spudoratamente solcava le accuse di anti-semitismo, anti-sionismo e la difesa dell'identità nazionale in un groove condiviso mostrava i limiti dell'ordine costituito. La indisponibilità a scavare più in profondità per discutere pubblicamente di anti-semitismo, razzismo e nazionalismo all'interno di una mostra culturale transnazionale chiudeva qualsiasi possibilità di conversione sotto le nubi del controllo politico censorio dell'intero evento. Chiaramente, tornando ora alla formazione dell'estetica moderna europea, c'erano profonde tematiche in gioco, anche più profonde ed estese dell'istanza omicida dell'Olocausto europeo.

Forse nessuno vuole più leggere Hannah Arendt, Aimé Césaire, Frantz Fanon o James Baldwin. Il brutale esercizio di potere, sia materiale che simbolico, sulla classe operaia, i cosiddetti 'lower orders' e subalterni, i nullatenenti e poveri è impossibile da ignorare. La costituzione coloniale del presente diventa sempre più difficile da obliare. Ritorna come metodo di comando e governo che non solo garantisce coloro che hanno ammassato proprietà e ricchezze con il diritto di controllo e gestione ma impiega la norma di legge, a sua volta espressione del governo della proprietà individualizzata e le sue geografie razzializzate di diritto, per mantenere la stabilità dello status quo. Il baccano pubblico su documenta ha temporaneamente spaccato questa patina di democrazia sociale e la sua delega del ruolo dell'arte e dell'estetica per mostrare l'abisso. E l'abisso, come ebbe a dire Nietzsche, ti guarda quando inizi a guardarlo: ecco quindi le risposte di sdegno, rabbia, paura e violenza.



[La Intermundial Holobiente]

Documentare che cosa è accaduto a documenta 15 nel modo che ho appena proposto ci spinge verso un'altra direzione, ben oltre il suo ordine istituzionale pensato. Anche se seguissimo Kant, non è questo ciò che l'arte è preposta a fare prima di tornare ad un approdo ragionato? Ma allora ci sarebbe una traccia, un fantasma dell'esperienza, un certo eccesso, un mettere il piede fuori da certi confini che la razionalità non può mai pienamente assorbire né cancellare. Qualcosa vive, sopravvive, e questo non è mai semplicemente una questione 'estetica'. Se lo slittamento dall'istituzione estetica all'insinuazione materiale dell'etica del mondo è persistentemente messa da parte, reinserita come 'punctum' discorsivo, ridotta a una semiotica del gesto radicale, il processo non è mai nondimeno esaurito in tali procedure. Il mondo non può essere contenuto, continua le sue complessità omicide e sanguinosi dettagli per parlare oltre la rappresentazione. La documentazione di questa arte oltre 'l'arte', a documenta 15, ha segnato una ferita irreparabile e la contingente combinazione di circostanze critiche probabilmente irripetibili.



* Tutte le foto sono dell'autore
** Titolo Originale 'Losing Kant in Kassel', tradotto in italiano da Emilio G. Berrocal