PASCALE MARTHINE TAYOU
Le grand sorcier de l'utopie

Testi di | Text by
Nicolas Bourriaud
Pier Luigi Tazzi

Gli
Ori

Sommario | Contents

Nicolas Bourriaud
L'esodo di Pascale Marthine Tayou 8

Nicolas Bourriaud
The exodus of Pascale Marthine Tayou 11

Pier Luigi Tazzi
Entre brousse et banlieue 14

Pier Luigi Tazzi
Entre brousse et banlieue
(English text) 16

Opere | Works 19

Apparati | Appendix 255

Nicolas Bourriaud

L'esodo di Pascale Marthine Tayou

I

Quando si tratta del lavoro di un artista africano, la nozione d'identità non è mai lontana. Sembra quasi che un'opera d'arte contemporanea prodotta da un artista africano esista, agli occhi degli addetti ai lavori, solamente per il suo potenziale di rivendicazione o di protesta rispetto alla dominazione occidentale. Tuttavia, l'epoca nella quale si chiedeva ad un artista africano di manifestare i segni della sua appartenenza culturale si sta allontanando poco a poco: il cliché 'comunitario' è sempre riservato all'Altro. Il lavoro di Tayou non verte però sulla sua 'identità' africana, considerato che le sue opere mostrano abbastanza chiaramente come l'artista non si consideri identico a se stesso. Lavora, al contrario, sul dislivello, negli interstizi, ad iniziare dal nome che si è scelto e che ha deciso di femminilizzare, suscitando in questo modo un dubbio iniziale sulla sua identità, proprio come fece Duchamp con il suo pseudonimo di Rrose Sélavy… Camerun-Belgio: un altro scarto. Per quanto concerne l'estetica generale della sua opera, essa compie senza sosta il viaggio di andata e ritorno tra il continente africano e la sua percezione da parte degli altri, utilizzando delle forme 'tipiche' al solo scopo di confrontarle con la loro manipolazione da parte del mercato dell'arte o del discorso estetico occidentale. Con "Tayouken Piss" (2007), Tayou si appropria di un emblema turistico del Belgio, il Manneken Pis, attraverso quattro sculture monocromatiche a grandezza naturale, realizzate in cera a sua immagine. Le prime tre sono dipinte con un colore della bandiera belga (giallo, nero e rosso), la quarta completa il dispositivo con il verde che compare su quella del Camerun (giallo, rosso e verde). Un'altra opera, 'Jpegafrica/Africagift' (2006), consiste in un accumulo di bandiere provenienti da tutti gli stati africani. Questo ammasso capovolge la frontalità utilizzata da Jasper Johns per impadronirsi della *star-spangled banner* americana. L'artista non è un portabandiera.

II

Per Tayou, le immagini non sono mai nitide: quelle che raffigurano le relazioni tra l'Africa e il resto del mondo sono sfuocate, deliberatamente 'mosse' visto che la durata d'esposizione che fa subire alle forme è molto lunga. Potremmo d'altronde classificare gli artisti secondo questo principio: ogni opera possiede una struttura che produce una durata particolare e quest'ultima non si confonde con quella dei segni utilizzati per la sua composizione. Prendiamo questa serie di sculture, ognuna delle quali adotta il nome di una persona ("Alice, Verusca, Massimo, Lubi, Rossella, Fabrizio", 2006): la struttura di queste opere fa pensare all'arte africana tradizionale, dalla loro forma generale alla loro installazione su un piedistallo, il quale si allontana però dalla presentazione tipica dei musei e si trasforma in un tronco di legno; l'oggetto così posto sul suo piedistallo è un aggregato di chincaglieria, di piume e di souvenir d'aeroporto che riduce la lunga durata della tradizione all'epoca effimera del consumo turistico. Un'immagine 'mossa', ancora una volta. Questa serie di opere possiede un valore programmatico: la sua forma è quella di una nitida opposizione tra due mondi ed esprime, in modo umoristico e grazioso, un'antinomia brutale tra la cultura africana e l'uso che ne è fatto. Le opere di Tayou ci mettono spesso di fronte a uno scarto tra una forma e un'altra, tra un motivo decorativo e una funzione.

III

"Vestiges Épars" (2008) è un portico rettangolare al quale sono appesi degli oggetti di scarto, dei frammenti di lamiera o di plastica, dei piccoli detriti che l'artista ha recuperato non lontano dal luogo della mostra e appeso, a varie altezze, con delle cordicelle. In questa opera si manifesta chiaramente la preoccupazione di un'archeologia del presente: quali sono le cose che, attorno a noi, affiorano dal passato? Tayou percepisce ovunque la presenza delle attività passate, dei gesti compiuti, come una sorta di manto spettrale steso su ogni luogo: questi oggetti, una volta familiari, appaiano oramai come irriconoscibili. Si percepisce inoltre l'idea per cui l'arte rappresenta una "igiene della visione", secondo l'espressione usata dai Nuovi Realisti: non solo Tayou ci mostra, sotto una nuova prospettiva, gli oggetti che non notiamo più, persi tra la pletora di forme in cui evolviamo, ma l'artista incarna anche la figura dello 'spazzino', recuperando tutto quello che trova nei dintorni della propria mostra. Sarebbe fin troppo facile mettere questo atteggiamento sul conto di una sedicente estetica africana del riciclaggio. Io la interpreto più come un'etica dell'autogestione, una messa in scena dell'autarchia artistica. Si prende quello che c'è. "Plastic Tree" (2008), un ammasso di sacchetti di plastica in forma di arbusto, potrebbe essere scambiato per una sorta di mostruosità industriale: informe, con le sue tonalità di nero e arancione che evocano direttamente la fabbrica e la petrolchimica, sta all'interno della mostra come un'escrescenza minacciosa, pronta a proliferare. Altre opere oltre a quelle di Tayou sono oggi assimilabili a questa estetica dell'accumulo: in California, Jason Rhoades ha realizzato fino alla sua morte (nel 2005) delle installazioni gigantesche che potevano letteralmente inglobare qualsiasi cosa. Rhoades seguiva il filo di un'idea e procedeva accrescendo le dimensioni dell'opera, fino ad arrivare a proporzioni faraoniche. Tayou si situa molto lontano da questa ossessione del titanico che contraddistingue le opere di Rhoades: benché alcune sue installazione possano effettivamente assumere delle dimensioni monumentali, per lui non si tratta di un principio di composizione e l'installazione di sacchetti di plastica realizzata per Arte all'Arte nel 2001 non fa che rispondere alla grandezza del luogo. I gesti di Tayou sono sempre semplici.

IV

È oggi ancora possibile pensare un'estetica non tributaria del contesto visivo post-industriale? L'industria pesante ci appare come esotica, anche se abitiamo ad alcune centinaia di metri da una fabbrica. Quella che era una volta chiamata la classe operaia sembra appartenere al passato: in ogni caso, non ne possediamo più alcuna immagine. Il lunghissimo documentario di Wang Bing, "West of the Track", che illustrava la vita quotidiana nel complesso industriale di Ti Xie, in Cina nel 2002, assomiglia infatti al genere *fantasy*, per non dire *gore*. Tayou mostra i rifiuti industriali sotto forma di misteriosi feticci dall'origine incerta. A quale strano cerimoniale potevano servire questo tubo di plastica o questo pezzo di metallo verniciato? Capovolgendo così il processo di appropriazione degli oggetti rituali africani da parte dell'Occidente, Tayou attesta la sparizione di un mondo, quello del sistema industriale occidentale, con i suoi emblemi e i suoi modi di vita. "Nails" (2007) rimanda in modo sottile a questa estetica: ingrandimenti delle unghie posticce onnipresenti nell'universo femminile dell'Africa urbana, queste sculture monocromatiche in fibra di vetro fanno immediatamente pensare a delle carrozzerie di automobili e alla catena di produzione industriale dalla quale sono uscite. Questa serie di opere prende in prestito alcuni elementi del vocabolario formale del Minimalismo, ma li 'ricarica', trasportandoli discretamente nel campo dell'accessorio a buon mercato, verso i saloni di bellezza e i negozi delle estetiste. Formalmente offre un forte contrasto con altre opere, rappresentate, per esempio, da una scultura come "Elobi" (2008). Quest'ultima è composta da un intrico di rami, di pezzi di legno, di vegetali recuperati qua e là che formano una massa di tratti incrocciati. Delle linee radiali sottili che fuoriescono da una massa compatta la fanno sembrare un disegno nello spazio. Tayou organizza così il suo lavoro attorno a due poli estetici: una matrice industriale, che tratta gli oggetti di consumo in modo pop e un'altra, che potremmo definire come pre-industriale, che organizza dei cumuli di materia trovata qua e là. Da un lato, il 'contemporaneo', essenzialmente urbano, dall'altro, la zona rurale che resiste alla globalizzazione ma che ne è lentamente contaminata e ne porta le conseguenze. Il lavoro di Tayou compie un andirivieni permanente tra questi due immaginari che si contengono l'un l'altro: c'è del rurale nella città contemporanea e c'è dell'urbano nelle zone campestri. Il soggetto centrale del suo lavoro, in ultima istanza, non è altro che il rurale urbano e l'esodo rurale, come testimonia la ricorrenza delle figure della capanna, della soffitta, del rifugio o della casa, tutti luoghi che, nelle sue installazioni, non finiscono mai di cambiare le loro proprietà e caratteristiche.

V

Il sacchetto di plastica è il feticcio per eccellenza: un prodotto-base del mondo contemporaneo nella misura in cui accompagna i gesti di consumo, riunendo in una sola forma il risparmio e la spesa, il contenuto e la comunicazione dello stesso, quando divulga un messaggio pubblicitario. È inoltre il detrito più importante, il significante primordiale dello spreco, a tal punto che è oggi la principale posta in gioco nella lotta per lo sviluppo del riciclaggio dei rifiuti. Un tempo gratuito, puro accompagnamento dell'atto d'acquisto, è oggi sempre più spesso proposto ai clienti dei grandi magazzini come un articolo a pagamento, esprimendo così, più di ogni altro segnale, il passaggio verso lo sviluppo sostenibile e la responsabilità verso l'ambiente. Tuttavia, nel paesaggio urbano esso continua a svolgere il ruolo che fu, nei *westerns*, quello del piccolo cespuglio sradicato e sospinto dal vento nei villaggi dei pionieri. Il sacchetto di plastica ha la stessa natura: un oggetto errante, una sorta di virus onnipresente e indesiderabile che fa oramai parte integrante della città e che va avanti e indietro tra il rurale e l'urbano.

VI
Tayou ha inventato un termine per qualificare il suo lavoro: il '*taudisme*', che definisce, tra l'altro, come un 'rifiuto dell'inumano'. La presenza evidente della mano dell'artista in numerose installazioni va in questa direzione: l'umano è prima di tutto un evidenziatore, un'insistenza che incide gli oggetti. Al contrario, che cos'è l'inumano? È, in un'immagine, quello che funziona da solo, senza l'aiuto di una coscienza che lo guarda, senza che sia necessario sollecitare la presenza di un altro soggetto. La maggior parte delle immagini che compongono il nostro quotidiano funzionano da sole: si tratta di parti indipendenti dal meccanismo della comunicazione. Il lavoro di Tayou si colloca come un controcampo. Risponde prima di tutto ad altre immagini e ad altre forme. Parla al Minimalismo, all'Arte Povera, all'attualità, al discorso coloniale. Ci parla da un luogo chiaramente identificato come quello dell''Altro': come potrebbe altrimenti rendere esotica una borsa di plastica?

VII
Si potrebbe dire che ogni estetica è di circostanza, nella misura in cui costituisce un fascio di valori e di principi determinati da un posizionamento intellettuale. È illusorio cercare un'estetica globale in un universalismo retorico o, al contrario, in un *patchwork* di particolarismi. È necessario elaborarla attraverso l'analisi e la discussione delle circostanze, vale a dire attraverso dei giudizi di giurisprudenza. Tuttavia, se condanno la repressione politica in Birmania o in Corea del Nord, è sulla base di valori universali: credo che la democrazia e il diritto alla libertà di espressione si applichino a tutti gli esseri umani, qualunque sia la tradizione culturali a cui appartengono. Se mi oppongo all'infibulazione in nome del diritto delle donne a disporre del proprio corpo, devo ugualmente oppormi alla 'cultura' e alle tradizioni che sono le fondamenta di tale pratica. Nello stesso modo, non è possibile giudicare un'opera d'arte secondo dei criteri puramente universali, astraendola dal biotopo dal quale è nata. Possiamo, e dobbiamo, giudicare le opere dell''Altro', ma a condizione di metterle in relazione con il loro contesto. La giurisprudenza è un'arma che ci permette di sfuggire alle astrazioni vuote: sul piano politico, si oppone alla retorica del diritto dell''Essere-Uomo': non esistono dei diritti dell'Uomo astratti, ma solamente dei casi concreti. Sul piano estetico, ci permette di sbarazzarci della falsa opposizione esistente tra l'universalismo e il relativismo. Non esiste una Bellezza assoluta, ma solamente dei contesti e delle relazioni (dei "campi culturali", direbbe Pierre Bourdieu) all'interno dei quali le opere sono più o meno intense e generano vari livelli di attività e pensiero. Quest'opera precisa, in un contesto preciso, appare insignificante, insipida o ripetitiva; tal altra, al contrario, si rivela portatrice di nuove problematiche.

VIII
"Chalk E" (2008) è un quadro composto da gessetti multicolori, tra i quali dominano quelli di colore bianco, allineati in file orizzontali, con l'eccezione di alcuni che si sovrappongono in diagonale, in modo da comporre una sorta di tappezzeria. La trama ricorda d'altronde alcune tappezzerie di Alighiero Boetti, anche nel cromatismo. Una modalità di composizione indubbiamente ispirata alla tradizione, ma anche quadro costituito da oggetti che servono, normalmente, a disegnarne uno. Il gessetto permette di tracciare dei segni effimeri ed è anche uno strumento pedagogico. Al centro del lavoro di Pascale Marthine Tayou risiede un progetto che si articola attorno alla figura dell'artista e alla definizione personale che ne propone: l'artista è, secondo lui, un 'artefice', un individuo che fluidifica o riorganizza, trasportandolo da un luogo all'altro, tutto quanto si presenta, socialmente parlando, sotto una forma coagulata o come un intrico. Il passaggio dal nodo alle cordicelle liberate e poi quello dalle linee erranti al gomitolo compatto rappresentano il movimento fondamentale del lavoro di Tayou. Questo 'artefice' può "realizzare dei video senza essere un regista, scattare delle fotografie senza essere un fotografo…". Erra tra i formati, alla ricerca di un rifugio per i vari elementi raccolti: l'opera di Pascale Marthine Tayou si forma in questo modo su una figura fondante, quella dell'esodo, e sulla costituzione di una mitologia dell'artista in quanto abitante dell'esodo.

Nicolas Bourriaud

The exodus of Pascale Marthine Tayou

I
When it is a question of the work of an African artist, the notion of identity is never far away. It would even seem that a contemporary work of art produced by an African artist only exists, in the eyes of the art world, through its claim or protest potential in relation to Western domination. However, the time when an African artist was asked to show the signs of his cultural identity is disappearing little by little: the cliché 'community' is still reserved for the Other. Yet Tayou's work does not concern his African 'identity', for his work shows clearly enough that he does not consider himself as identical to himself. On the contrary, he works on the differences of level, in the interstices - beginning with the first name that he has chosen for himself, that he decided to make feminine, thus bringing an initial doubt about his 'identity' like Duchamp did in the past with his pseudonym Rrose Sélavy... Cameroon-Belgium: another difference. As for the general aesthetics of his work, it is a ceaseless coming-and-going between the African continent and its perception by others, only using 'typical' shapes in order to compare them to their manipulation by the art market or by Western aesthetic discourse. With "Tayouken Piss" (2007), Tayou appropriates a tourist emblem from Belgium, the Manneken Pis and through four life size monochrome sculptures creates his wax effigy. The first three are painted in a colour taken from the Belgian flag (yellow, black and red), the fourth completing the installation with the green which appears on the Cameroon flag (yellow, red and green). Another artwork "Jpegafrica/Africagift" (2006) consists of an accumulation of flags from all the African states. This pile reverses the frontality used by Jasper Johns to capture the American star-spangled banner. An artist is not a flag-bearer.

II
With Tayou, the images are never clear: those which represent the relations between Africa and the rest of the world are blurred, deliberately 'moved', for the exposure time that the shapes are subjected to is extremely long. Moreover, the artists could be classified according to this principle: any work possesses a structure which produces a particular term, and this is not merged with those of the signs which enter into its composition. Let's take this series of sculptures, each one of which obtains its title from someone's first name ("Alice, Verusca, Massimo, Lubi, Rossella, Fabrizio", 2006): the structure of these works returns to traditional African art, from their general shape until their installation on a base, which moves away nonetheless from museum presentation by transforming itself into a wooden log; the object thus placed on its pedestal is an aggregate of glass jewellery, feathers and airport souvenirs, which flattens the long length of tradition at the ephemeral time of tourist consumption. A 'move', again. This series of works possesses a programmatic value: its shape is that of a clear opposition between two worlds, and it expresses, in a humorous and gracious way, a brutal antinomy between African culture and the use made of it. In Tayou's work a shift is often present, between one shape and another, between a pattern and a function.

III
"Vestiges Épars" (2008) is a rectangular portico from which discarded objects are suspended, fragments of sheet metal or plastic, small detritus that the artist has salvaged not far from the exhibition place and hung, at different heights, with strings. In this work the concern of present day archaeology clearly surfaces: which things around us materialise from the past? Everywhere, Tayou perceives the presence of past activities, gestures accomplished in the past, like a sort of spectral layer which would envelope each place: these objects, familiar in the past, henceforth appear unrecognizable. Equally perceived is the idea that art represents a "hygiene of vision", according to the expression used by the New Realists: not only Tayou shows, from a new angle, the objects that we no longer notice amongst the plethora of shapes inside which we evolve, but furthermore, here the artist incarnates the figure of the cleaner, by gleaning everything which is lying around in the area surrounding his exhibition. It would be too easy to put this attitude down to an alleged African aesthetics of recycling. I see there more of an ethic of self-management, a staging of artistic autarky. We take what we have. "Plastic Tree" (2008), a pile of plastic bags in the shape of a shrub, could pass as a sort of industrial monstrosity: shapeless, with its black and orange tonality which directly evokes the factory and petrochemistry, it stands in the exhibition space like a menacing excrescence, as if ready to proliferate. Works other than those by Tayou today come under such aesthetics of agglomeration: in California, Jason Rhoades created

gigantic installations until his death (in 2005) which were literally able to incorporate anything Rhoades followed the thread of an idea, and proceeded by increasing the volume until reaching Pharaonic dimensions. Tayou situates himself very far from this titanic obsession which marks work by Rhoades: if certain installations can really become monumental, it is not for him a principle of composition, and the plastic bags installation created for Arte all'Arte in 2001 is only responding to the scale of a site. Tayou's gestures are always simple.

IV

Can we today envisage an aesthetics which would not be dependant on the post-industrial visual context? Heavy industry today appears exotic to us, even if we live several hundred metres from a factory. What was formerly known as the working class even seems to belong to the past: in any case, we no longer have any pictures of it. The lengthy documentary by Wang Bing, "West of the Tracks", depicting everyday life in the industrial complex Ti Xie in China in 2002, thus resembles the fantasy genre, even a gory film. Tayou himself shows industrial waste as mysterious fetishes, the origin of which proves uncertain. In what strange ceremony did this plastic tube or this piece of painted metal participate? Thus turning around the process by which the West took possession of African objects of ritual, Tayou testifies to the disappearance of a world, that of Western industrial system, with its emblems and its lifestyles. "Nails" (2007) subtly reflects this aesthetics: the enlargement of these false nails omnipresent in the feminine world of urban Africa, these monochrome fibreglass sculptures are immediately reminiscent of car bodywork and the industrial production chain that they came from. This series of works borrows some elements from the formal vocabulary of Minimal Art, but it 'recharges' them by discreetly leading it to the good value accessories market, towards beauty salons and beautician shops. Formally, it offers a marked contrast with another part of the work, represented for example by a sculpture like "Elobi" (2008). This one is made up of tangled branches, pieces of wood and vegetables salvaged here and there, which form a crosshatched mass. Fine radial lines, which escape from a compact mass, resemble a drawing in space. Tayou thus organises his work around two aesthetic poles: an industrial matrix, which treats consumer objects in a pop style; and one other, let's qualify it as pre-industrial, which organises bouquets of matter gleaned here or there. On the one hand, the 'contemporary', which is essentially urban; on the other, the rural zone which resists globalisation, but which sees itself slowly contaminated by it and bears the consequences. Tayou's work carries out a permanent coming and going between these two imaginaries which contain one another: there is some villager in the contemporary town and some urban in the rural areas. The central subject of his work, in the last instance, is no other than urban rurality and the rural exodus, as witnessed by the recurrence of the shed, loft, shelter or house shapes, many places which, in his installations, don't cease swapping their properties and their characteristics.

V

The plastic bag is the fetish of all fetishes: a basic product of the contemporary world in so far as it accompanies any consumer gesture, reuniting in one single shape the economy and expenditure, the contents and the communication of the contents, when it bears an advertising message. It is equally major waste, the significant master of waste, to such a point that today it is the central stake in the struggle for the development of rubbish recycling. Free in the past, a pure accompaniment to the purchasing act, it is increasingly offered to big store clients as an article to be purchased, thus expressing more than any other sign, the transit towards sustainable development and responsibility towards our environment. However in the urban landscape, he continues to play the role which was, in westerns, that of tumbleweed, uprooted and propelled by the wind to the pioneers' villages. The plastic bag is similar in nature: a stray object, a sort of omnipresent and undesirable virus which is now an integral part of the town, and does the coming and going between the rural and the urban.

VI

Tayou invented a term to describe his work: '*taudisme*' that he defines amongst many, as a 'refusal of the inhuman'. The obvious presence of the artist's hand in a number of installations goes in this direction: the human, it is above all a marker, an insistence which registers itself in objects. To the extreme, what is the inhuman? In an image, it is what functions alone, without the help of a conscience which is looking at it, without the presence of another subject being sought after. Most of those images which make up our environment work all alone: these are pieces detached from the mechanism of communication. Tayou's work is positioned as a reverse shot. It immediately replies to other images and to other shapes. It speaks to Minimal Art, to Arte Povera, to current affairs, to colonial discourse. It speaks to us from a place clearly identified as that of 'the other': otherwise how will it manage to make the plastic bag exotic?

VII

It could be said that any aesthetics is *ad hoc*, in so far that it constitutes a cluster of values and principles determined by an intellectual positioning. It is illusory to look for a global aesthetics in a rhetorical universalism, or to the extreme in a patchwork of idiosyncrasies. It is necessary to elaborate it in the study and discussion of the circumstances, that is, through jurisprudent judgements. However, if I condemn the political repression in Burma or in North Korea, it is from universal values: I think that democracy and the right to free expression applies to all human beings, whatever the cultural tradition to which they belong. If I oppose infibulation, on behalf of the right of women to use their body, I must equally oppose the 'culture' and the traditions that these customs are built on. In the same way, a work of art cannot be judged according to purely universalist criteria, lifted from the biotope it is originally from. One can, and must, manage to judge the works of 'the Other' but subject to aligning them with their context. Jurisprudence is an arm which allows us to get out of shallow abstraction: on the political plan, it is opposed to the rhetoric of the 'right-of-Manism': there are no abstract rights of Man, but concrete cases. On the aesthetic plan, it allows us to get rid of false opposition existing between universalism and relativism. There is no Beauty in oneself, but contexts and relations ("cultural fields", Pierre Bourdieu would say) in the interior of which the works are more or less intense, generating more or less activities and thought. This specific work, in a precise context, appears insignificant, dull or repetitive; such other, on the contrary, reveals itself as bearer of new problematics.

VIII

"Chalk E" (2008) is an artwork made up of multicoloured chalks amongst which white dominates, lined up in horizontal rows with the exception of several which overlay each other diagonally, so as to compose a sort of tapestry. The pattern incidentally recalls certain tapestries by Alighiero Boetti, including the colour range. Without doubt a composition style inspired by tradition, but also a piece of art made up of objects which usually serve to draw one. Chalk permits ephemeral marking, it is also an educational tool. At the centre of Pascale Marthine Tayou's work lies a project which structures itself around the artist's figure, and the personal definition of it that he proposes: the artist is according to him a 'maker', an individual who fluidifies or reorganises all that, socially speaking, presents itself in a coagulated shape or like an entanglement, making it pass from one place to another. The passage of the knot to loose threads, then free lines to a compact ball of thread is the fundamental movement of Tayou's work. This maker can 'produce a video without being a video maker, take photographs without being a photographer…'. He wanders amongst the formats, looking for a shelter for the diverse elements that he gathers: Pascale Marthine Tayou's work forms itself thus on a founder figure, that of exodus, and by the constitution of a mythology of the artist as a resident of the exodus.

Pier Luigi Tazzi

Entre brousse et banlieue

All'inaugurarsi del terzo millennio viene in emersione sulla superficie mobile della scena dell'arte un gran numero di artisti che, alieni da ogni sudditaza nei confronti dell'ideologia e dell'estetica dominanti nell'Impero, impongono la loro opera come introduzione, passaggi, ad un tempo nuovo, un *novum aevum*. Positivi e audaci - la positività del loro desiderio di felicità terrestre, l'audacia di proporre la loro propria differenza senza infingimenti giustificatori -, hanno allargato per loro stessi, prima, e per tutti, poi, il senso del mondo. Vengono dalle regioni africane e asiatiche del Mediterraneo, dalla Corea e dall'Africa sub-sahariana, dal sud-est asiatico e dalla Cina, dal sub-continente indiano e dal Giappone, e portano le loro rispettive differenze come una ricchezza nuova e preziosa, come un dono e come un'offerta generosa. *Lost in translation*, deflettono da ogni aspirazione di dominio, minano di continuo ogni volontà totalizzante dovunque essa insorga, affermano e ribadiscono la legittimità di essere minoranza e moltitudine insieme, aspirano a toccare il margine e infrangono le strutture che distinguono e separano centri e periferie, decorano, sulle ali della libertà che fanno volare la loro arte, le muraglie che si impongono di volta in volta a segnare nuovi confini e barriere e, così facendo, vi aprono brecce salvifiche, vie di fuga, accessi ad infrazioni alle leggi dei sistemi costituiti.

Pascale Marthine Tayou è uno di loro. Viene dal Camerun e ha cominciato ad esporre alla metà degli anni Novanta, prima in patria e quindi, e quasi subito, in tutto il mondo, dalla Corea di Kwangju - correva l'anno 1995 - all'Italia di Venezia - ora. Vive da anni a Gent, nel cuore dell'Europa occidentale, ma continua a mantenere una residenza a Yaoundé, la capitale del suo paese. Dice di essere oggi "*un flâneur qui adore les rayons de la technologie, un baladeur qui griffonne sur un ordinateur portable, un voyageur qui court sur les pistes du monde et se balance au son de la musique que crachent ses écouteurs coincés dans ses oreilles*". Quel che fa dai suoi inizi, almeno per quanto ne so io, è raccogliere materiali, oggetti e frammenti di oggetti, da quel che la risacca ha depositato sulla spiaggia del mondo e metterli in forma, recuperare da quegli agglomerati indistinti e sconvolti di tutto quello che l'esistenza ha consumato e che ora si è arenato sulla battigia del presente, una figura, che si profila come figura di senso.

Artefice prolifico, la sua vasta produzione consiste di oggetti, installazioni delle più varie dimensioni, video, sculture, fotografie, disegni, pubblicazioni, senza che questa molteplicità di media e di tecniche lo depisti da una sua poetica che resta costante e tesa, tramata su una sensibilità, individuale e tuttavia aperta ad accoglierne una collettiva e condivisa, e ordita sulla volontà di tradurre in forma le proprie personali esperienze.

Le sue installazioni, così come le sue mostre, si presentano sempre come una sorta di arena dove le varie componenti si affrontano e si sfaldano nell'elaborazione di un discorso unitario e insieme magmatico, suscettibile di innumerevoli digressioni, note a margine, infra- e sotto-testi, che non ne inficiano tuttavia l'integrità; una sorta di teatro dalle quinte e dai fondali mobili dove resta sempre a vista quel che è oltre la scena e di cui la scena si avvale come se si trattasse di una voce fuori campo e fuori controllo; come una parata fantasmagorica di icone, di segni, di indici, che rimandano ad un mondo di fuori, del quale rispecchiano le ombre e le luci, la felicità e la sofferenza, le glorie e il degrado, le qualità e la trivialità. Alla fine Pascale resta un uomo di strada, che si tratti di quelle asfaltate delle grandi metropoli o di quelle in terra battuta di suoi villaggi, di corridoi di aeroporti o di passaggi nei mercati all'aperto di tutto il mondo. Non mette in moto alcun processo di ibridazione che non sia già attivo nei paesaggi e negli ambienti che ha attraversato o che continua ad attraversare.

Per lui la messa in forma dei detriti del mondo non ha tuttavia carattere documentario o ossessioni di un riscatto che dovrebbe essere aiutato ad attuarsi dal darne testimonianza. Il versante politico della sua azione non si configura in apparati ideologici, mentre si manifesta attraverso la traduzione di un vissuto, la trascrizione di un'esperienza (come in "30 Dreamdays with my Dad", 2000). L'opera di Pascale consiste nella creazione di forme di grande icasticità a partire da quei detriti (come in "Plastic Bags", 2001). Più che invertire i processi di degrado, che affettano il mondo in cui viviamo, e di cui Pascale non solo prende atto, ma anche con cui convive, egli eleva monumenti (come in "Le Verso Versa du Vice Recto", 2000-2007) alla effettiva vivibilità di una condizione di esistenza condivisa dalle moltitudini del mondo attuale, di cui quei detriti sono la concreta testimonianza e il macroscopico prodotto.

In tutta la sua opera, dalle installazioni alle mostre, dai video alle fotografie, dai disegni alle sculture, si avverte una presenza, che non è mai quella del loro autore, ma in cui semmai a volte l'autore in quella presenza si maschera o si traveste (come in "Blues Night", 2007). La presenza, di cui sto parlando, non è mai riducibile ad un soggetto, secondo la grande tradizione dell'Arte Occidentale, non è mai suscettibile di trasformarsi magicamente in un 'noi', in un 'nostro simile', in un 'nostro prossimo'. L'icasticità del monumento riflette questa presenza, ma il riflesso è opaco. Vorrei qui esser capace di definirne meglio i contorni, ma il linguaggio, ma forse solo la mia scrittura, è insufficiente a fronte di questa presenza diafana come uno spirito. Una presenza che sfiora senza toccare, che a volte sembra moltiplicarsi ("Human Being", 2007), che ci sta accanto, di cui sentiamo il respiro, che non è differente dal nostro, che ci sta di fronte nella propria invisibilità.

Azzardo allora, senza alcuna certezza, un'ipotesi che nasce dalla storia stessa di Pascale Marthine Tayou. Mi sembra che in lui convergano diverse culture, o forse sarebbe meglio dire diversi paesaggi, che sintetizzerei con due termini francesi - il francese come sua seconda lingua -: la *brousse* e la *banlieue*. Intendo la *brousse* come zona incolta, selvaggia o comunque non urbanizzata, tipica delle zone tropicali di tutto il mondo, dall'Africa all'Australia, dove prende il nome di bush. Intendo la *banlieue*, come la zona suburbana che diventa negli anni delle grandi migrazioni, che caratterizzano il capitalismo avanzato, il luogo di stanza delle varie minoranze etniche e sociali. La presenza allora, che l'opera di Pascale evoca, emana da questi luoghi. Come la *brousse* è prossima ma allo stesso tempo staccata dalla foresta sacra, la *forêt sacrée*, in cui permaneva la relazione del vivente con l'altro-da-sé, i morti e gli spiriti, e che è stata abbandonata e quel rapporto interrotto, così la *banlieue* è prossima ma allo stesso tempo staccata dal centro, in cui si proiettano le utopie e le aspettative della modernità, le promesse del progresso e le speranze di un futuro radioso, ma che rivela, per questa stessa prossimità insopprimibile, le proprie contraddizioni e il proprio fallimento progettuale. La presenza, evocata da Pascale, mi sembra partecipare a questi due stati ed elevarsi a annunciare un'umanità nuova, il cui spirito si nutre sia dell'antica relazione con le cose e con il mondo della vita, che la *forêt sacrée* garantiva, sia della prefigurazione in atto di un nuovo tempo, *novum aevum*, e del quale gli artisti, di cui dicevo agli inizi, e fra i quali Pascale Marthine Tayou occupa una posizione di rilievo, danno, e sono, testimonianza, testimonianza non tanto di quello che è, quanto di quello che è da venire.

Capalle, maggio 2009

Les passeports, 1993

"La mia memoria africana è una memoria innata,
non è una ricerca o una presentazione,
è qualcosa che esiste qui e ora.
Questa memoria è evolutiva."

"My African memory is an innate memory,
it's not a quest or a presentation,
it's something that exists here.
It's an evolving memory."