

The Political Garden

Barry Schwabsky

Today, as we have widely seen, practices of collage and assemblage have once again come to the fore in art. Exhibitions like the one that reopened the New Museum in New York several years ago, “Unmonumental,” only serve to illustrate this. Yet something seems to have changed when we compare today’s ways of doing collage with those of the period of its first flourishing, what Clement Greenberg called “The Pasted Paper Revolution.” The principal of discontinuity was paramount then; many commentators have spoken of a “shock effect” produced by the abrupt juxtaposition of fragments of irreconcilable or at least incommensurable realities in, especially, the collages of the Dadas. Today there is no shock, though there may sometimes be nostalgia for shock. And a good thing it is, too, that art has foresworn shock. Today, only the most reactionary gestures or statements have any power to shock. Likewise, the power to envisage uncreated realms beyond the real, which was once the privilege of a progressive or revolutionary utopianism, has now been claimed above all by those who wish to create the foundationless simulacrum of an imaginary past. Writing from New York, I need only gesture toward the present contenders for the Republican Presidential nomination, in a struggle that has been polluting the press and the airwaves for some months now. But these are already late-coming epigones of a phalanx that has been at work for some time. I need only cite the famous statement of the notorious conservative activist and publicist Karl Rove, who in 2004 told the journalist Ron Suskind that “guys like me were ‘in what we call the reality-based community,’ which he defined as people who ‘believe that solutions emerge from your judicious study of discernible reality.’ ... ‘That’s not the way the world really works anymore,’ he continued. ‘We’re an empire now, and when we act, we create our own reality. And while you’re studying that reality—judiciously, as you will—we’ll act again, creating other new realities, which you can study too, and that’s how things will sort out. We’re history’s actors...and you, all of you, will be left to just study what we do.’” Undoubtedly my readers in Italy will be able to supply examples of similar thinking, only perhaps less imperial in tenor, in their own country. But I wonder if Rove was deliberately echoing (and thereby mocking) Karl Marx, who said, “Philosophers have hitherto only interpreted the world in various ways; the point is to change it.” The powerless, however, know that to change reality they have to work on it, and to work on themselves too; only the rich and powerful imagine that their very dreams can change the course of history, and that is often their downfall. To change things, to change ourselves—but how? For some, by starting small, by starting close to home. And precisely because this is far from the best of all possible worlds, *il faut cultiver nos jardins*. We needn’t be ironic about it, *à la* Voltaire. It’s not an escape from our real situation but a humbly small-scale intervention into it, a way of trying to start from our “discernible reality” to make it different without doing too much violence. And in fact I’ve been noticing the imagery or rather the metaphor of the garden arising more and more in contemporary art. Alessandro Roma, whose most recent works employ this theme, is not alone—though hardly part of a movement; he is one of a number of individuals who seem to be responding to an inchoate need of the time. We are trying, however gropingly, to rethink our relation to where we stand, to the earth, and realizing that our relations among ourselves—person to person, nation to nation, civilization to civilization—may come to nothing unless the fundamental ground of those relations, the terrain on which we subsist and the water and air that make it livable, can be assured. Today, more than ever, the theme of the garden seems an inherently political one. I have never heard Roma describe himself as a political artist but this may be

modesty on his part and perhaps even an implicitly political form of modesty. The theme of the garden proposes that human beings and nature can still collaborate—that culture need not after all be understood as the contrary of nature but as a form of relation to it. At the same time, this relation is never seen to be total or all-encompassing—it always has an inside and an outside. It is marked off with a fence (as we see in some of Roma's works) and therefore questions of ownership and power cannot be dismissed. Collage, too, seems inherently to take on a political cast today. And Roma is above all a painter but one who wills himself to use collage as a means of painting. He demands of himself this contradiction. But using collage today is no longer, as it may once have been, however, about confronting an apparent unity—the unity of surface of an academically finished oil painting, for instance—with a disruptive heterogeneity. Heterogeneity, today, is the assumed default state. The important issue is more concrete: how to negotiate the differences that we already know to exist—how to find common ground. Here, by the way, I must respectfully disagree with my friend Giorgio Verzotti, who has written (in the catalogue for the artist's exhibition last year at MART, Rovereto) that Roma's works “show us a hallucinatory landscape/world because they speak to us of our progressive loss of sense of reality.” My reading of the works is different, and less pessimistic, having to do, not with the loss of reality, but the task of reconstructing it. Yes, Roma builds his works out of fragments of mediated—one might even say synthesized—images of nature. But in handling these fragments, he does not concern himself with the question of their truth or falsity. Or rather, I believe, he works on the assumption that the truth he is concerned with is how true the image-fragment is to the place it must hold in his construction. And in this construction, even were one to grant that it might be possible that in its origins a given fragment might represent a falsehood—but how would one know, really, since its origins can hardly be reconstructed anymore?—that would not count against it. Quite the opposite, in fact, if the work's tenor is to suggest the possibility that we can still somehow redeem our fallen world. Roma's works speak wholeheartedly of a longing for beauty—the special beauty that belongs to everything that we succeed in rescuing from indifference. In this works I see nothing but what I'd swear I'm seeing for the first time. Redemption takes effort. The garden that Roma shows us—not a Garden of Eden, tragically projected back into some unknown past, but a Utopian garden, still incomplete and in process for the future—is a place of labor as well as of desire. It is important that one is always aware, looking at these works, that the mediated nature of many (but not all or even necessarily most) of the incorporated fragments is secondary: They have been pieced together by hand, as well as with a cunning eye. These are complicated surfaces, dense with information; the layering of things reminds us that each element has a verso, that some things must remain unseen. And the pieces fit together, but not easily. Adam had to sweat to eat after the expulsion from Paradise, and in this new garden under construction he still has to sweat. It's not quite home, as the title of one work, *Accorsi di essere in uno strano luogo* (Aware of being in a strange place), reminds us, nor is it yet ready to become a permanent abode, as we realize from another, *Il sole mi costrinse ad abbandonare il giardino* (The sun forced me to abandon the garden). The abandonment of the garden is probably not definitive. Even taking global warming into account, one should be able to re-enter later in the day, when the sun is not so high above one's head, or later in the season. But the plants one cultivates there must be adapted to the heat. And to those of us who step into it they give shade and fresh air; however relentless the sun, it is still always more bearable in the garden than anywhere else out of doors. And besides, that moment just before one realizes that the sun has become too intense can be an interesting one because you might realize that things look different than you thought: the scene before you starts to swirl; large things become small

and small ones large; distant ones rush close and what's at hand withdraws; up is suddenly down—one begins to see things, perhaps, with the eye of “the sunflower crazed with light.” (I borrow the phrase from Eugenio Montale, of course—a poet who means a great deal to the artist, as he has told me.) Now you realize that the field of vision is a sort of collage, a kaleidoscopic gathering of the most heterogeneous things in which each may momentarily take the place of each. Normal vision meant forgetting this, though it was always true. Everything is foreign to everything else. Our task may be somehow to clear and cultivate the space in which we can allow them to exist together. “Here stories are composed,” as Montale has written, “and deeds crossed out in the play of futurity.”

IT

Il giardino politico

Barry Schwabsky

Si è visto ampiamente come collage e assemblaggio siano pratiche ritornate oggi prepotentemente alla ribalta nell'arte, come dimostra, tra altre, la mostra “Unmonumental” che ha inaugurato il New Museum di New York qualche anno fa. Eppure si capisce che qualcosa è cambiato nel modo di realizzare i collage se si mettono a confronto i collage attuali con quelli degli esordi di questa tecnica che Clement Greenberg definiva “La Rivoluzione della Carta Incollata”. Protagonista assoluta a quei tempi era la discontinuità tanto che molti commentatori parlarono di “effetto shock” derivante dall'accostamento sconnesso di frammenti di realtà irriconoscibili o per lo meno incommensurabili, soprattutto riguardo ai collage Dada. Oggi lo shock è passato, anche se forse ha lasciato dietro a sé una scia di nostalgia.

Di positivo c'è che l'arte ha rinnegato lo shock; oggi infatti solo i gesti o le prese di posizione più reazionarie hanno potere a sufficienza per scioccare. Analogamente il potere di immaginare mondi non creati oltre il reale, un tempo prerogativa di un idealismo progressista o rivoluzionario, viene oggi rivendicato soprattutto da chi vuole creare un simulacro privo di fondamenti di un passato immaginario. Scrivendo da New York mi basta accennare agli attuali contendenti alle elezioni presidenziali, impegnati in una contesa che da mesi inquina la stampa e le trasmissioni televisive e radiofoniche. Ma ormai non sono altro che epigoni dell'ultima ora di una moltitudine che lavora da tempo. Basti citare la famosa dichiarazione del ben noto attivista e pubblicitario conservatore Karl Rove il quale, già nel 2004, dichiarava al giornalista Ron Suskind che “quelli come me appartenevano ‘a quella che chiamiamo la comunità basata sulla realtà’, e la definiva una comunità di persone che ‘credono che delle soluzioni possano emergere da una personale e ponderata analisi della realtà percepibile’... ‘Non è più così che funziona il mondo ormai’, proseguiva. ‘Ora siamo un impero e siamo noi a creare la nostra realtà quando agiamo. E mentre voi siete impegnati a studiare quella realtà – con tutta l'assennatezza che volete – noi continueremo ad agire creando altre realtà nuove che ancora una volta potrete studiare, e questo è il modo in cui andranno le cose. Siamo gli attori della storia... e a voi, a tutti voi, non resterà altro da fare che studiare ciò che facciamo’”. Certamente in Italia non mancheranno altri esempi di mentalità simili, magari con un tono non così magniloquente. Ma mi chiedo se Rove non stesse volutamente ripetendo le parole di Karl Marx (e così facendo schernendolo) secondo il quale “I filosofi si sono limitati a interpretare il mondo in modi diversi; si tratta ora di trasformarlo”. Chi non ha potere però, sa bene che per cambiare la realtà deve lavorarci sopra e lavorare anche su se stesso; solo i ricchi e i potenti immaginano che i loro sogni possano davvero

cambiare il corso della storia e questo ne provoca spesso la rovina. Cambiare le cose, cambiare noi stessi... ma come? Alcuni pensano che si debba iniziare da piccole cose, vicino a casa. E proprio perché il nostro non è certo il migliore dei mondi possibili, il *faut cultiver nos jardins* (dobbiamo coltivare i nostri giardini). Non serve fare dell'ironia come Voltaire. Non è una fuga dalla propria condizione reale, ma un umile intervento di modesta entità, un modo per cercare di partire dalla propria "realtà percepibile" per cambiarla senza troppa violenza. Abbiamo notato infatti che la rappresentazione per immagini o per meglio dire la metafora del giardino si impone in misura sempre crescente nell'arte contemporanea. Alessandro Roma, che utilizza questo tema nelle sue opere più recenti, non è il solo a farlo sebbene non si possa nemmeno parlare di un movimento; è uno dei tanti che sembrano rispondere a un'esigenza embrionale del nostro tempo. Stiamo cercando, seppure procedendo per tentativi, di riconsiderare il nostro rapporto con il luogo in cui ci troviamo, con la terra, e ci rendiamo conto che i nostri rapporti interpersonali – tra persona e persona, nazione e nazione, civiltà e civiltà – sono destinati a fallire se non si possono garantire le basi fondamentali di tali relazioni, ossia il terreno su cui viviamo e l'aria e l'acqua che lo rendono vivibile. Oggi più che mai il tema del giardino sembra intrinsecamente politico. Non ho mai sentito Roma definirsi un artista politico ma forse non lo fa per modestia, ma potrebbe anche trattarsi di una sorta di modestia implicitamente politica. Quello che propone il tema del giardino è che gli esseri umani e la natura possono ancora collaborare – che dopotutto la "cultura" non deve essere necessariamente intesa come l'antitesi della natura, bensì come una forma di relazione con essa. Tale relazione al tempo stesso non viene vista come totalizzante o onnicomprensiva – le rimane comunque pur sempre un dentro e un fuori. È delimitata da un recinto (come possiamo notare in alcune opere di Roma) e quindi non si possono ignorare i concetti di proprietà e di potere. Persino il collage sembra ora assumere intrinsecamente una connotazione politica. E, sebbene Roma sia principalmente un pittore, egli intende comunque usare il collage come mezzo di pittura, una contraddizione che impone a sé stesso. Ma usare il collage oggi non si configura più, come forse succedeva un tempo, come un modo di trattare un'apparente unità - l'unità della superficie di un dipinto a olio finito come detta l'accademia, per esempio - con un'eterogeneità dirompente. L'eterogeneità oggi è lo stato di default acquisito. La questione importante è più concreta: si tratta di capire come gestire le differenze che già sappiamo esistere – come trovare un terreno comune. Qui, detto per inciso, devo con tutto il rispetto dissentire dal mio amico Giorgio Verzotti, che ha scritto (nel catalogo della mostra sull'artista tenutasi l'anno scorso al MART di Trento) che le opere di Roma "ci mostrano un paesaggio / un mondo allucinatorio perché ci parlano della nostra progressiva perdita del senso della realtà". La mia lettura di queste opere è diversa e meno pessimista, dal momento che non della perdita della realtà si tratta quanto del compito di ricostruirla. È vero che Roma costruisce le sue opere utilizzando frammenti di immagini mediate – si potrebbe persino dire sintetizzate – della natura. Ma nel gestire tali frammenti, non si chiede se siano veri o falsi. O per meglio dire, credo che lavori partendo dal presupposto che la verità che lo interessa è l'autenticità dell'immagine-frammento rispetto al posto che deve occupare nella sua composizione. E in questa composizione, anche ammettendo la possibilità che in origine un determinato frammento rappresentasse il falso – ma come si fa a saperlo, dal momento che ben difficilmente se ne possono ormai ricostruire le origini? – questo non tornerebbe a suo svantaggio. È vero piuttosto il contrario se il tenore dell'opera è quello di suggerire la possibilità che sia ancora possibile riscattare in un modo o nell'altro il nostro mondo perduto. Le opere di Roma parlano incondizionatamente di un anelito alla bellezza – quella speciale bellezza che appartiene a tutto ciò che riusciamo a strappare dall'indifferenza. In queste opere non vedo

null'altro se non quello che giurerei di vedere per la prima volta. La redenzione richiede sforzo. Il giardino che ci mostra Roma – non un Giardino dell'Eden, tragicamente proiettato all'indietro in qualche ignoto passato, bensì un giardino utopico, ancora incompleto ma avviato verso il futuro – è un posto di fatica ma anche di desiderio. È importante rendersi sempre conto, guardando queste opere, che la natura mediata di molti (ma non di tutti, e neppure necessariamente della maggior parte) dei frammenti utilizzati è di secondaria importanza: sono stati messi insieme non solo con le mani ma anche con un occhio accorto. Sono superfici complesse, dense di informazioni; la stratificazione delle cose ci ricorda che ciascun elemento ha un verso e quindi che certe cose non si potranno mai vedere. I pezzi si adattano bene uno all'altro, ma non facilmente. Adamo deve sudare per mangiare dopo la cacciata dal Paradiso e in questo nuovo giardino in costruzione deve ancora sudare. Non è come essere a casa, come ci ricorda il titolo di un'opera, Accorsi di essere in uno strano luogo, e non diventerà nemmeno una dimora permanente, come si capisce da un altro titolo Il sole mi costrinse ad abbandonare il giardino. L'abbandono del giardino forse non è definitivo. Anche tenuto conto del riscaldamento globale, dovrebbe essere possibile ritornarci più tardi nel corso della giornata, quando il sole non sarà più così alto nel cielo, o più avanti nella stagione. Ma le piante che vi si coltivano devono essere adatte al calore. E a quelli di noi che vi entrano esse offrono ombra e frescura; e per quanto implacabile sia il sole sarà comunque sempre più sopportabile in un giardino di qualunque altro spazio all'aperto. D'altronde l'interessante è proprio quell'attimo che precede il momento in cui ci si accorge che il sole è troppo forte, perché solo allora si capisce come le cose appaiano diverse da quanto si pensi: la scena che vediamo inizia a vorticare; le cose grandi diventano piccole e quelle piccole grandi; quelle lontane si avvicinano precipitosamente mentre ciò che abbiamo a portata di mano si allontana; il su diventa improvvisamente il giù – forse si incomincia a vedere le cose con l'occhio del “girasole impazzito di luce” (una strofa presa da Eugenio Montale, un poeta che significa moltissimo per l'artista). Si capisce finalmente che il campo della visuale è una sorta di collage, una raccolta caleidoscopica delle cose più eterogenee, ognuna delle quali può momentaneamente prendere il posto di qualunque altra. Quando si guarda abitualmente ci se ne dimentica, ma è stato sempre così. Tutto è estraneo a tutto il resto. Il nostro compito può essere in un certo senso quello di sgomberare e coltivare lo spazio in cui possiamo permettere loro di coesistere. “Si compongono qui le storie”, scriveva Montale, “gli atti scancellati pel giuoco del futuro”.