*Guardare bene per poter vedere*

di Lucilla Meloni

L'orizzonte cade, si incrina, emerge un'ombra. Accade qualcosa che, almeno in apparenza, genera un senso di instabilità.

L'orizzonte, su cui tanto è stato scritto, fonte di innumerevoli immagini, è intrinsecamente legato allo sguardo, ne segna il limite, potrebbe esserne una metafora. Ricorre da sempre nel lavoro di Luis Felipe Ortega, che scrive: "Un orizzonte è un orizzonte ma dà accesso ad altri tipi di itinerari, fondamentalmente mentali, ma, a loro volta, spaziali".

Il percorso espositivo realizzato al MACRO si presenta come un tragitto puntellato da distinti ma relazionati momenti, che inizia con due quadri della serie *Horizons (2013-2017)*, composta nella sua totalità di 10 pezzi, ma potenzialmente in fieri, che può esser letta quasi come un manifesto di poetica.

Simile a una fotografia in bianco e nero, soltanto l'inchiostro e il lapis vanno a comporre il trascolorare della luce; nella serie si susseguono orizzonti immaginari, dai labili confini, luoghi instabili e del silenzio, dove tuttavia qualcosa può accadere.

Se il lavoro allude ai paesaggi oceanici di Hiroshi Sugimoto e infatti proprio un quadro della serie si chiama *Sin titulo (Horizonte para Sugimoto)*, in esso, nella differenza, nella ripetizione e nella variazione sul tema, c'è anche un'eco lontana delle tante Cattedrali di Rouen dipinte da Claude Monet.

Lo spazio, il tempo, il suono e il silenzio, il vuoto, sono i temi intorno ai quali Ortega tesse il suo pensiero, nella volontà di problematizzare, come afferma, questi concetti.

Prende così forma il corpus di un'arte silenziosa e riflessiva, a cui sembra essere sotteso un ordito geometrico, che in tutte le sue forme, tra video, fotografia, pittura, disegno, scultura, installazione, si misura con la fenomenologia del mondo e tenta di instaurare un ordine foriero di nuove visioni e di nuovi equilibri: "Le cose stanno sempre sul punto di rompersi, di fratturarsi. Mantenere un certo ordine è molto più complesso che assumere il disordine permanente", dichiara Ortega.

Un ordine che può essere percepito dalla prolungata visione della sua opera, dove il tempo, concetto con il quale l'arte da sempre si è misurata, diventa quasi palpabile, come nella nella visione delle opere video, là dove il tempo ordinario sembra interrompere la sua corsa e le immagini in movimento sembrano ritornare a essere fotogrammi, o addirittura quadri, quasi contraddicendo il medium che le contiene.

L'esercizio dell'osservazione si coniuga a un intento narrativo sempre presente nelle sue opere, dove di volta in volta si snoda un racconto, come in *Noche Larga en el Presente* (*Long Nigth in the Present)* dedicata alla strage di Ayotzinapa, che vide il rapimento e l'uccisione di 43 studenti in procinto di organizzare una manifestazione a Città del Messico.

Ortega in maniera discreta, quasi sussurrata, rende omaggio a quelle povere vittime con dei quadri astratti, il cui soggetto è solo evocato dal titolo ma non verbalizzato, che raccontano non solo la morte, ma l'assassinio.

L'artista, multimediale, sceglie di rappresentare questo abisso di ingiustizia attraverso la pittura, con una scelta formale che rievoca il pensiero di Gerhard Richter, che aveva delineato la distanza tra la raffigurazione fotografica e la raffigurazione pittorica di uno stesso tema drammatico, riconoscendo a quest'ultima la possibilità di trasformare l'orrore in dolore. "La fotografia suscita orrore, la pittura dello stesso tema, invece, qualcosa più vicino al dolore", aveva dichiaro Richter riferendosi al suo ciclo *Baader-Meinhof.*

Il paesaggio, e dunque il nostro essere nel mondo dei fenomeni, riveste un ruolo importante. La veduta intesa come una sorta di doppio, di alter ego, è al centro di *Mirando a través de algo que parece uno mismo* (*Looking trough Something that appears to be oneself*): 80 piccole fotografie con inserti di pittura acrilica.

Si tratta di una serie di scatti effettuati durante un viaggio in Brasile, che testimoniano un tragitto esistenziale, oltre che spazio-temporale. Affiancati, compongono visivamente un grande quadro, là dove ogni singolo brano ne sembra un dettaglio. Qui il tema del paesaggio è magnificato e soggettivizzato dall'intervento pittorico, dove la pittura aggiunge all' "hic et nunc" costruito dall'occhio fotografico un ulteriore punto di vista; le piccole scene, estrapolate dal loro contesto, isolate e fissate suggeriscono un particolare momento della coscienza.

Dai titoli emerge il mondo di relazioni che Ortega ha instaurato con filosofi, artisti, poeti, scrittori: legami e nessi sotterranei che hanno contribuito per un verso o per l'altro a limare, o a nutrire il suo mondo concettuale. Rapporti dichiarati a volte sotto forma di omaggi, a volte solo evocati.

*Doble Exposición (expandida) (Double Exposure (Expanded)*) è la riscrittura di *Flowers*, il libro d'artista di Fischli & Weiss; è un esempio di reinvenzione delle immagini create da un altro autore: "Ho appreso molto da questi artisti, così intervenire su uno dei loro libri ha significato una via per riconoscerli e per riconoscermi nei loro procedimenti, e anche per generare un minuzioso processo di osservazione. Ho lavorato tre mesi, dieci ore al giorno, intervenendo sul libro. Così ho conosciuto ogni millimetro di *Flowers*", dichiara l'artista.

A Pier Paolo Pasolini è dedicata l'installazione *Landscape and Geometry (for P. P. P.)*: ancora un paesaggio, ma questa volta solo mentale e evocativo, che trova luogo tra il vuoto e il pieno, tra la leggerezza dei fili tesi nello spazio - come il segno tracciato dal lapis sul foglio di carta - e la consistenza delle pietre vulcaniche colorate, che simboleggiano le lucciole, leggere e luminose.

L'opera è ispirata infatti all'articolo di Pier Paolo Pasolini '*Il vuoto del potere' ovvero 'l'articolo delle lucciole'*, pubblicato sul "Corriere della sera" il primo febbraio 1975. Qui lo scrittore denunciava la scomparsa delle lucciole a seguito dell'inquinamento dell'aria e dell'acqua e vi leggeva una metafora della trasformazione dell'Italia, della scomparsa della civiltà contadina e paleoindustriale e della omologazione culturale prodotta dalla società dei consumi.

Attuale più che mai in tempi di globalizzazione, questo pensiero di Pasolini si riverbera nell'opera e diventa brano poetico, flash della memoria, territorio immaginario.

Lo sguardo rivolto a ciò che egli, nell'arte contemporanea, ha ritenuto come esemplare, è documentato da *Remake:* il video prodotto nel 1994 in collaborazione con Daniel Guzmán, in cui l'artista ripropone alcune performance eseguite negli anni Sessanta e Settanta.

Negli ultimi decenni la pratica del remake si è affermata nell'arte visiva, nella musica e nel cinema, ma negli anni Novanta e nella specifica realtà del Messico questo lavoro si è subito connotato per la sua originalità ed è rimasto, storicamente, un punto di partenza per similari esperienze.

Per i giovani artisti la ricostruzione delle performance storiche nasceva fondamentalmente dalla lettura dei loro testi descrittivi: da un'interpretazione mediata dunque, in primis, dalla scrittura. A questo processo di traslazione si accompagna lo scarto temporale insito nel remake, dove nella figura del performer contemporaneo rivive un'opera avvolta in una sorta di aura per la natura stessa del suo medium e perché votata, concettualmente, alla irriproducibilità. Inoltre, in questo caso, le performance venivano presentate sul supporto del monitor, allontanandosi, anche per questo, dall'originale.

Presentato per la prima volta presso *Temistocle 44* nel 1994, lo spazio autogestito che l'artista aveva fondato insieme con Damian Ortega, Daniel Guzmán e altri, *Remake* rivista le performance di Terry Fox: *Corner Pusch* (1979), di Paul McCarthy: *Face Painting* (1972), di Bruce Nauman: *Self Portrait as a Fountain* (1966-1967) e propone un lavoro degli autori: *Boca* (1992).

Un altro lavoro degli anni Novanta è *Informe Sanitario* (Sanitay Report) che si compone di due azioni: nella prima, intitolata *Intrasportable* (*Intrasportable depicts*)*,* la telecamerariprende Ortega sdraiato in una strada cittadina, in prossimità di un muro, accompagnato dall'indifferenza dei passanti; la seconda azione, *Alimentésele con precaución* (*Feed Him(self) with Care*), presenta i due seduti a tavola, là dove uno dei due imbocca l'altro, che durante lo svolgimento del video finirà il suo pasto. Pasto che è la trasposizione simbolica del nutrimento intellettuale e creativo di cui si alimentavano convulsamente i giovani artisti, attratti da tutto ciò che al tempo era fuori dall'offerta formativa istituzionale, ed era forte in loro anche la volontà di sottrarsi al controllo dello Stato.

Questo lavoro d'esordio non ha perso di attualità all'interno dello sviluppo della sua ricerca: già poneva come essenziale il principio di relazione, simboleggiato dal cibo, quanto dallo spazio pubblico, esemplificato in *Intrasportable depicts.*

La città infatti sarà protagonista, anni dopo, di *Possessing Nature* (esposto nel 2015 alla 56. Biennale di Venezia nel Padiglione del Messico) e consentirà all'artista, memore delle riflessioni di Walter Benjamin quanto delle esperienze surrealiste e situazioniste, di disegnare un corpo individuale che muovendosi, guardando, filmando, inscrive in se stesso il passato e si fa anche spazio sociale.

La mostra si chiude con il video *Altamura* che fa da contrappunto ai due *Horizons* situati all'inizio del percorso: di nuovo la rappresentazione dell'orizzonte e di vedute che si fanno luoghi del pensiero, da cui emergono e in cui dialogano le voci di Kurt Cobain, di Jean Jenet, di Truman Capote, di Louis-Ferdinand Céline, di William Burrougts, di Samuel Beckett, di Pier Paolo Pasolini.

I movimenti della camera, che indicano la presenza del corpo che la dirige, filmano lentamente il panorama costiero dell'isola, fatto di sabbia, arbusti e mare, dove a suggerire la presenza umana c'è solo una barca, che a un certo punto compare alla vista.

Le sequenze, a colori, scorrono adagio, in alcuni istanti si bloccano, in altri passano dal colore al bianco e nero, in altri ancora si oscurano. In questo incedere il tempo, quello della ripresa e quello del nostro sguardo, e lo spazio, si dilatano e lo scenario può solo essere contemplato attentamente, dove il dettaglio, anche qui, risulta sostanziale.

Le voci che si intersecano al paesaggio sonoro creato da Mauricio Orduña parlano della condizione umana, del dramma della scrittura, dei sogni da cui siamo stati derubati, della politica, del tempo e della morte e nello svolgersi della trama si ripetono, si rincorrono. Il video si chiude sulle parole di Jean Jenet: "Je répondrais comme Saint-Augustin à propos du Temps: J'attends la mort".

Della durata di circa 19 minuti, *Altamura* mette insieme gli elementi centrali della poetica di Ortega, a cominciare proprio dall'urgenza, per l'artista, di ridefinire il tempo: il tempo della visione e quello dell'ascolto.

La lentezza, contro quello che Conrad in *The Shadow Line* definisce come "lo spirito della fretta moderna" diventa salvifica per riconquistare la propria dimensione esistenziale, per opporsi all'ideologia del consumo e al consumismo dello sguardo, ultima propaggine di quel mondo dei consumi già stigmatizzato negli anni Settanta da Pier Paolo Pasolini, la cui voce torna nel video a scandire il suo famoso atto d'accusa:"Il vero fascismo è proprio questo potere della società dei consumi che sta distruggendo l'Italia".

Dichiara l'artista di voler offrire all'osservatore la possibilità di compiere, nella visione di *Altamura*, un percorso esperenziale e in realtà per poter davvero vedere *Altamura*, così come le altre opere, è necessaria la volontà di porgersi in ascolto, di mettere a disposizione il proprio tempo, quello ordinario e quello della coscienza.