

Janez Janša, Janez Janša, Janez Janša



Firma

Aksioma - Institute for Contemporary Art, Ljubljana
Koroška Gallery of Fine Arts, 2010

Politica e poetica della sigla


Petja Grafenauer

I Traduzione da Zoé Valdes, *Kavarna nostalgija* (trad. in sloveno Nina Kovič), Založba Goga, Novo mesto 2009, p. 37.

'Non so se sia saggio mantenere questo nome: non suona come la firma di un grande artista, forse sarebbe più adeguato qualcosa di più leggero. Roch è troppo goffo, troppo pesante...'

Ho replicato che i grandi maestri dell'obiettivo si sono sempre presentati con nomi irrilevanti, che il cognome non fa la qualità del lavoro e che la società consumistica ha già fatto l'abitudine a questo.¹

Il nome dell'autore è un elemento dell'opera artistica così importante che spesso, per vari motivi, i nomi degli artisti vengono cambiati o perlomeno modificati. A volte nascondono il sesso dell'autore, la sua identità, la famiglia, si sottraggono alla questione dei diritti d'autore o la complicano, ma nella maggior parte dei casi lo scopo di tali modifiche è

4 quello di rendere i nomi quanto più possibile armoniosi, in modo che il pubblico possa memorizzarli al più presto e conservarli a lungo nella propria memoria. La lista dei nomi e le cause dei cambiamenti sono numerose e hanno degli esempi nei casi di George Sand, Elton John, Mark Twain, Nicholas Cage, Andy Warhol, Arman, Marilyn Monroe, David Bowie, Balthus, , Alva Noto.

E ciò, a partire dal Rinascimento e dall'emancipazione dell'autore-individuo dall'anonimato, è diventato sempre più importante. Quando nel 1995 un gruppo di esperti del Rembrandt Research Project, riuniti per accertare l'autenticità delle opere di Rembrandt, ha attribuito il celebre dipinto *Il cavaliere polacco* alla bottega di Rembrandt e non al grande maestro², il quadro è rimasto lo stesso oggetto, composto dalla stessa tela e dagli stessi pigmenti, ma il suo valore culturale e di mercato, nonché il suo posto sulla parete museale, sono completamente cambiati:

Rembrandt ha l'onore di essere inserito nelle collezioni più eminenti ed esige una rigorosa attenzione estetica da parte dei pellegrini dell'arte. Un Rembrandt d'eccezione, come lo è *La guardia notturna*, giustifica la sua posizione d'altare nel Rijksmuseum di Amsterdam, costruito come la cattedrale dell'identità nazionale. Se invece il dipinto è opera solo della bottega del grande maestro, e questo è lo stato di cui ora gode *Il cavaliere polacco*, si merita solo l'attenzione degli esperti di artisti olandesi minori del XVII secolo e un posto in una galleria di minore importanza dedicata alle opere della scuola di Rembrandt. E questa rivalutazione comporta un'altra conseguenza, nel senso più materiale del termine: se *Il cavaliere polacco* entrasse nel mercato come un'autentico Rembrandt, potrebbe superare il tanto atteso limite dei cento milioni di dollari.³

2 V. Saša Glavan [Nabergoj], "Vprašanje Rembrandtovega avtorstva-like, Možzbrado", *Zbornik za umetnostno zgodovino*, Vol. 34., Slovensko umetnostnozgodovinsko društvo, Lubiana 1998.

3 Arthur C. Danto, "The Art World Revisited: Comedies of Similarity", *Beyond the Brillo Box. The Visual Arts in Post-Historical Perspective*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, Londra 1992, p. 33.

Di conseguenza, il nome dell'autore, garantito nel modo più evidente da una firma autografa a margine del quadro, dona un valore del tutto particolare all'opera, una specie di aura di autenticità che non è legata né alla qualità né alle altre caratteristiche del quadro.

Nel suo libro *Ways of Seeing* John F. Berger parla di religiosità artefatta (bogus religiosity) attribuita alle opere d'arte.⁴ Infatti, con la possibilità di riproduzione, le opere d'arte hanno perso in gran parte la loro aura di unicità: con l'affermazione della fotografia, tutti hanno la possibilità di godere delle opere d'arte da casa e non solo coloro che possono permettersi un viaggio al Louvre o in qualche altro tempio artistico. Oggi, il particolare valore dell'opera d'arte, la sua aura, è preservato soltanto dalla sua unicità fisica. Il quadro è diventato una reliquia il cui valore si misura a volte in milioni di dollari. Tra tutti gli elementi che compongono l'opera d'arte, la prova che in modo più evidente dimostra se questa reliquia sia autentica o meno è proprio la firma autografa dell'autore.

La mistificazione moderna della firma nella pittura ovviamente non ne esaltava ad alta voce il valore culturale, di prestigio o di mercato. Nel momento in cui l'artista poneva la firma sulla propria opera d'arte, la considerava conclusa e pronta per la presentazione al pubblico. La firma, che costituiva una parte integrante dell'opera d'arte, esprimeva la sua autenticità e garantiva che l'autore aveva raggiunto il suo scopo di mano propria. Ciò nonostante, alcuni artisti hanno firmato copie dei propri lavori. L'opus di Jean Corot, per esempio, comprende circa 700 quadri, ma è noto che Corot firmava anche le copie che per lui venivano fatte da altri artisti, perché considerava un grande onore essere copiato.

Quando il mercato delle opere d'arte è cresciuto e i prezzi sono diventati sempre più da capogiro, sono aumentati anche i tentativi di truffa e di falsificazione delle opere d'arte e spesso la firma dell'autore ha svolto un ruolo cruciale. Uno degli esempi più noti di falsari di opere d'arte nel XX secolo è quello di Han van Meegren, il quale, per dipingere i suoi

⁴ John Berger, *Ways of seeing*, basato sulla serie BBC, British Broadcasting Corporation and Penguin Books, Londra 1972.

6 falsi Vermeer, recuperò vecchie tele del '600 e ricreò i colori del maestro con pigmenti originali. In altri casi di falsificazione, dove si trattava di porre la firma del pittore su opere non autentiche, hanno collaborato persino alcuni pittori come ad esempio Dalì, Picasso, Chagall e Mirò. Che Picasso si rendesse perfettamente conto dell'importanza e del valore di un'opera d'arte munita di firma d'autore, è dimostrato dal seguente aneddoto:

Entrò una donna, che teneva in mano un pacco, accuratamente legato con un cordoncino. Voleva vedere Picasso. 'Vorrei mostrargli una cosa che sicuramente troverà molto interessante'. Poteva aspettarlo anche l'intera mattinata, se fosse stato necessario. Quando Picasso tornò a casa dopo due ore, la donna aprì il pacco e ne tirò fuori un quadretto. 'Signor Picasso', disse la donna, 'mi permetta di mostrarle uno dei suoi vecchi quadri.' Picasso, visibilmente emozionato, come sempre quando si trovava davanti a qualche opera persa di vista da molto tempo, guardò il quadro e disse: 'Sì, è un Picasso. È autentico. Lo dipinsi nell'estate del 1922.' La donna gli chiese di firmare il quadro: 'Possedere un autentico Picasso senza la firma, è molto imbarazzante. Chi lo vede nella nostra casa potrebbe pensare che si tratta di un falso.' [Picasso le rispose]: 'La gente mi chiede sempre di firmare i miei vecchi quadri. È insensato!' [...] 'Ma, il quadro è suo! Signor Picasso, non potrebbe farmi il favore di firmarlo?' 'No signora! Se lo firmassi adesso, sarebbe un falso. Aggiungerei la mia firma nel 1943, quando il quadro fu dipinto nel 1922. No, signora, non posso firmarlo. Mi dispiace.'⁵

La consapevolezza degli artisti che la loro firma era importante non solo perché l'opera con questo atto oltrepassava il momento di *non finito*, ma anche perché la firma attribuiva

5 Brassai, *Conversations with Picasso*, trad. in inglese di Jane Marie Todd, The University of Chicago Press, Chicago, London [1964] 1999. Il brano è accessibile anche alla pagina web: <http://www.artnewyorkcity.com/2007/01/28/picassos-fakes-from-seth-godin/>

all'opera un timbro personale e con ciò un valore culturale e di mercato, con gli anni crebbe sempre di più. La questione dell'autografia dell'opera era diventata così importante da non poter essere affidata solo all'artista. Così, nella seconda metà del XIX secolo, appare sul mercato una figura nuova che, munita di un'ottima abilità investigativa, riusciva a identificare l'autore dell'opera. La grafologia d'autore divenne un'attività molto proficua. Oggigiorno esistono molti cataloghi e libri di testo con l'aiuto dei quali si possono decifrare le firme degli autori, come ad esempio *Artists' Monograms and Indiscernible Signatures, An International Directory, 1800–1991*, di John Castagno. Naturalmente si possono contattare anche numerosi esperti che, su commissione, possono aiutarvi a decifrare l'illeggibile firma di un artista sul quadro che avete nella vostra camera da letto.

Gli artisti sul mercato erano diventati inaffidabili e nel corso del Novecento cominciarono persino a giocare con il concetto di “religiosità artefatta” dell'opera d'arte. Da menzionare in proposito sono Marcel Duchamp o Andy Warhol, che ha introdotto nel mondo dell'arte la serigrafia, fino ad allora considerata adeguata per una produzione commerciale e tutt'altro che artistica. E non solo! Per Warhol

[...] la tradizionale abilità manuale non aveva alcun valore. Il fatto che fosse capace di disegnare, non aveva niente a che fare con la sua arte. Il modo in cui l'opera d'arte veniva creata smise di essere il criterio per la valutazione della sua qualità. [...] La creazione dell'arte divenne una serie di decisioni concettuali, tra cui la più importante divenne la scelta del motivo. Un paio di anni più tardi Warhol dichiarò: ‘La scelta dei motivi è la cosa più importante, è il frutto della fantasia.’⁶

A cavallo tra gli anni '60 e '70, Warhol rinunciò a qualsiasi contatto fisico con l'opera d'arte, ad eccezione della firma. In quegli anni a creare i suoi quadri erano Gerard Malanga

⁶ Tony Scherman, David Dalton, *Pop: The Genius of Andy Warhol*, Harper, New York 2009, p.342.

8 e Billy Name. In alcuni casi, addirittura, Warhol dava loro istruzioni per telefono. Le opere concepite in quel modo nella Factory venivano chiamate *arte telefonica*.

Ponendo interrogativi che l'ideologia dell'arte e il mercato dell'arte non potevano permettersi, l'artista perse la fiducia del mercante d'arte. Così come nel campo della musica sono le grosse *corporation* a decidere riguardo all'autenticità delle creazioni artistiche, nel campo dell'arte, questo compito molto spesso non spetta più solo all'artista. Sull'autenticità delle opere di Warhol oggi decidono due istituzioni, la *Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc.* e la *Andy Warhol Art Authentication Board, Inc.* che nel 2003 hanno creato un precedente nella storia dell'arte. Hanno deciso, infatti, che *Bruno B Self-Portrait*, un autoritratto con firma autografa e datata, tratto dalla serie *Red Self Portraits* e che Warhol aveva dedicato in forma scritta al suo gallerista Bruno Bischofberger, non era un'opera autentica di Warhol. Naturalmente, dietro questa storia c'è un forte interesse economico. La Fondazione, nata dopo la morte dell'artista, ha come scopo la verifica dell'autenticità delle opere di Warhol e si autofinanzia con la vendita delle opere che possiede, il cui valore ammonta a un totale di circa 500 milioni di dollari. Il suo interesse finanziario è quello di stabilire il prezzo delle opere di Warhol sul mercato, è perciò nel suo interesse che il minor numero possibile di Warhol autentici circolino al di fuori della proprietà della Fondazione. Prima che la *Andy Warhol Art Authentication Board, Inc.* inizi il processo di autenticazione, i proprietari dell'opera devono firmare un documento con cui si impegnano a non contestare l'*expertise*. Inoltre, la Fondazione non ha l'obbligo di fornire alcuna spiegazione delle ragioni della sua decisione; l'opera risultata non autentica deve essere contrassegnata da un altro marchio rilasciato dalla stessa Fondazione in forma di un timbro nero con la scritta DENIED (rifiutato). L'opera così marchiata perde per sempre il suo valore culturale e di mercato.

La firma della *corporation* assume il ruolo della firma autentica di un artista, ma tale trasferimento di autorità è an-

cora abbastanza raro e la firma dell'autore rimane a tutt'oggi segno di autenticità. Esistono numerosi manuali su come firmare le opere d'arte. Il primo suggerimento presente in tali testi, è quello di firmare in modo leggibile e per esteso. Inoltre, si consiglia agli autori di essere coerenti e di firmare sempre nello stesso modo. Per evitare la falsificazione, è necessario firmare prima che i pigmenti si asciughino, perché le firme apposte in un secondo tempo danno l'impressione di falso. E per finire:

Che la vostra firma non sia troppo risaltata o così grande da interferire con la composizione o da ostacolarla in qualsiasi altro modo [...]. La firma deve fondersi con l'opera e non rappresentare un elemento di contrasto. Il primo impatto deve essere quello di totale armonia con l'opera.⁷

I ventisette quadri dipinti da Viktor Bernik non seguono questo principio. Tutti misurano 50x70 centimetri e su ciascuno di loro è rappresentata la firma dell'autore con grosse applicazioni in acrilico. Ma l'autore dell'opera non è Viktor Bernik. Gli autori del progetto artistico, composto da 9 tritici per un totale di 27 quadri, sono Janez Janša, Janez Janša e Janez Janša,⁸ ossia gli artisti che appongono la firma sotto i tritici. I nove tritici sono quasi uguali e ciò che li distingue l'uno dall'altro è il loro essere, ciascuno, la raffigurazione manuale delle tre firme. Le minime differenze tra le firme si percepiscono a causa degli errori del pittore e in realtà richiamano le differenze tra le firme prodotte da uno stesso firmatario in occasioni diverse. Eppure le firme sono talmente simili tra di loro da poter essere considerate identiche dal grafologo, anche se, come è noto, tra la firma di oggi e quella di domani, ci sono sempre differenze.

I tritici si distinguono tra di loro anche per un'altra ragione, al confine tra valori intrinseci ed estrinseci del quadro. E ciò riguarda l'effettiva firma dell'autore. Non le firme di Janez Janša, Janez Janša e Janez Janša raffigurate sulla tela

7 Sign Your Art so People Can Read It... and Other Tips, <http://www.artbusiness.com/signart.html>, consultato il 29 luglio 2010.

8 Janez Janša nel novembre 2008 ha cambiato il proprio nome in Žiga Kariž. Dal novembre 2008 Žiga Kariž usa il nome Janez Janša come pseudonimo quando collabora con gli artisti Janez Janša e Janez Janša.

10 da Bernik, bensì le firme autografe degli autori del progetto. Queste firme si distinguono tra loro non per minime caratteristiche formali, ma sulla base di caratteristiche essenziali, dato che gli autori sono noti con più di tre nomi. Ne consegue che sono necessari tutti e nove i trittici affinché ciascuno dei nomi che i tre portano appaia in una firma. I tre quadri del primo trittico esposto alla mostra *Podpis (Firma)*, progetto collettivo di Janez Janša, Janez Janša e Janez Janša, vengono firmati dall'artista Janez Janša. Il secondo trittico è firmato dal secondo artista del trio, e quindi la firma che si legge, formalmente diversa, è Janez Janša. Il terzo è firmato dall'artista che usa Janez Janša come pseudonimo. Il quarto trittico è un'opera d'autore di tutti e tre gli artisti e i quadri sono segnati da firme omografe, ma diverse dal punto di vista formale e di contenuto.

I tre autori che portano i nomi Janez Janša sono problematici. Uno degli artisti Janša ha cambiato il proprio nome in Žiga Kariž nel novembre 2008 a Lubiana. L'altro, nato in Italia, secondo la legge italiana si chiama Davide Grassi. Vale lo stesso per il terzo Janez Janša, che in Croazia ha il nome di Emil Hrvatin. Per questo il ciclo dei trittici con le variazioni delle loro firme non termina con il quarto trittico. Il quinto, infatti, è firmato da Emil Hrvatin, il sesto da Davide Grassi e il settimo da Žiga Kariž. La composizione dell'ottavo trittico viene firmata da tutti e tre gli autori con i rispettivi nomi di battesimo, Emil Hrvatin, Davide Grassi e Žiga Kariž, nomi con i quali i tre hanno operato prima di effettuare il cambio di nome in Janez Janša nel 2007. Questo vuol forse dire che tra qualche decennio la Fondazione Janez Janša dichiarerà falso quest'ultimo trittico perché gli artisti lo hanno firmato contravvenendo alla loro decisione unanime di usare sempre il nome – e pseudonimo – Janez Janša nell'ambito del progetto *Janez Janša*? L'ultimo trittico è una specie di trittico 'sloveno ufficiale': la sua veridicità può essere riconosciuta dall'ufficio anagrafe della Repubblica di Slovenia. È firmato da Janez Janša, Janez Janša e Žiga Kariž.

Nei ventisette quadri appaiono quattro sintagmi diversi, quattro varianti di nomi e cognomi: Emil Hrvatin, Davide Grassi, Janez Janša e Žiga Kariž. Le loro combinazioni si intrecciano a due livelli e creano strutture semantiche diverse. In primo luogo si tratta di firme in funzione di immagini. Ciò che conta è che ciascuna firma è solo l'immagine di una firma, il che illumina il progetto dal punto di vista visuale e di contenuto. Che si tratti di rappresentazione, lo si deduce dalle dimensioni della firma e soprattutto dalla pastosità pittorica dell'applicazione in acrilico nero sul quadro. Il fatto che Janez Janša, Janez Janša e Janez Janša abbiano commissionato questa firma/immagine su quadro a una quarta persona, ossia a un pittore, evidenzia ulteriormente che si tratta dell'immagine di una firma e non propriamente della vera firma. Tutte le firme/immagini sono state dipinte dall'artista Viktor Bernik, che si presenta nell'ambito del progetto con il proprio nome e cognome. Egli, pur al servizio di altri autori, non si presenta pertanto come l'autore ombra della firma, né come un *ghostpainter*, ma come uno degli autori – con i due Janez Janša e con Žiga Kariž, già Janez Janša, che ora si serve del nome Janez Janša solo come nome d'arte. A questi ultimi viene attribuita l'opera poiché la loro firma campeggia su tutti e nove i trittici. In questo modo, la tensione che si crea pone un interrogativo sulla paternità dell'opera che in pittura, nonostante Warhol, rimane ancora una questione del tutto individuale ed essenzialmente legata all'espressione personale del genio artista. Chi è quindi l'autore, l'artista che ha creato il lavoro o gli artisti che hanno firmato il lavoro? Chi è il firmatario e quanti sono? Emil Hrvatin, con questo nome, è un autore diverso da Emil Hrvatin con lo pseudonimo Janez Janša? Qual è il valore culturale e di mercato di questo o quel trittico? Sono uguali o si distinguono tra di loro?

La tensione che si crea tra le firme/immagini e le firme/sigle pone dunque la questione della paternità delle opere, ma anche dei diritti d'autore. La questione si amplifica ulteriormente nell'ambito del vasto progetto *Janez Janša*, la cui complessità, sottoposta a una lettura rigidamente lineare, è

12 stata bollata da alcuni critici con l'espressione banalizzante "il mostruoso progetto Janša a tre teste".⁹ Eppure il progetto mostra chiaramente di non indossare i panni della critica sociale, e non si configura come una continuazione della sovraidentificazione,¹⁰ praticata da una parte della scena culturale alternativa lubianese degli anni '80 del secolo scorso. Il progetto *Janez Janša* funziona come una rete di significati. Come questa serie pittorica, anche l'intero progetto è basato su una ricerca non rettilinea e non tende a una meta strumentale (ad esempio alla critica sociale), bensì, attraverso instabilità e mutazioni, realizza nel tempo tensioni visuali, performative e concettuali non subordinate a un'espressione ideologica uniforme.

Il rapporto tra la politica e l'arte è una delle possibili chiavi di lettura del progetto *Janez Janša*. L'orientamento politico degli artisti non è collettivo ed è rappresentato piuttosto dall'intersezione degli orientamenti politici individuali degli artisti Janez Janša, Janez Janša e Žiga Kariž. Non si manifesta come l'immagine del politico nell'ambito di un progetto artistico, ma si realizza nell'interesse della loro opera e della loro attività pubblica. Il progetto dei ventisette quadri, ovvero dei nove trittici, non è un'immagine dell'elemento politico in pittura, bensì uno studio della possibile rete di significati politici in pittura.

Cosa colloca un quadro sul piano politico? Uno degli elementi più importanti della pittura, che sicuramente pone il quadro nell'ambito dell'"orientamento dell'attività umana verso una certa direzione per il raggiungimento di una determinata meta",¹¹ è la firma dell'autore. Come abbiamo già precisato, per quanto riguarda il progetto *Janez Janša* le firme possono essere prese in considerazione su due livelli. L'immagine della firma non è un atto politico, ma come ogni immagine, è un'immagine della politica. E l'immagine su un quadro è pura immagine del reale e non il reale stesso. La firma autografa di un'autore, la firma del quadro, è traslata direttamente dalla realtà al quadro e non è mera immagine. La sigla è un segno socialmente concordato che valorizza il

9 Marina Gržinić, "From Biopolitics to Necropolitics and the Institution of Contemporary Art", *Biopolitics, Necropolitics and de-coloniality*, n. 14, Pavilion, Bucarest 2010, pp. 35-48 e Marina Gržinić, "Na senčni strani Alp", *Maska* nn. 113-114, autunno 2008, pp. 66-72.

10 Cfr. Blaž Lučan, "Projekt Janez Janša", *Amfiteater*, 1,1 (2008), pp. 71-86; Rok Vevar, "Več kot nas bo, hitreje bomo na cilju!", *Večer*, 1 settembre 2007, p. 12.

11 Igor Lukšič, "Politika", *Enciklopedija Slovenije XV, Mladinska knjiga*, Lubiana 1995.

quadro nel quadro stesso, lo contraddistingue, lo attribuisce e fa sì che riceva una valutazione culturale e sociale, già prima dell'uscita dallo studio. Questa è la ragione per cui la firma di un quadro è più politica del disegno sul quadro, essendo il disegno solo un motivo, così come è un motivo l'immagine di un lavoratore in sciopero che di per sé non è in nulla più politica dell'immagine di un monaco appartato in riva al mare. Se il progetto *Janez Janša* trattava inizialmente temi relativi alla scena culturale slovena e estera, al mondo dell'arte, alla ripetizione, alla perdita e acquisizione di significati, alla storia dell'arte, all'identità dell'individuo, alla burocrazia, al mondo personale ecc. ora si sofferma sul medium chiave dell'arte pittorica e sulle tensioni che oggi-giorno ne derivano.

Tradotto dallo sloveno: **Jana Kenda**
Lettura in italiano: **Katia Mazzucco**

La crisi dell'iscrizione: il potere del nome proprio

Miško Šuvaković

... quaestio mihi factus sum ...

Aurelio Augustino

Critica, sovversione e attuazione della “soggettività” in stato di crisi

La prassi artistica, indirizzata verso la sovversione del potere sociale e delle sue identificazioni egemonistiche, è sempre attuata come evento singolare all'interno delle dinamiche sociali, come prassi critica, d'azione, attivista e impegnata nel campo della soggettività individualizzata e nel complesso campo delle identificazioni intersoggettive. La prassi artistica è indirizzata verso la distruzione e la deco-

struzione degli eventi nella socialità, che si tratti di prassi d'élite nell'arte sublime o di prassi alternativa nella cultura pop. La prassi d'azione è basata sull'atto individuale diretto, il più delle volte un atto etico, politico, esistenziale o, »behavioristicamente«, provocatorio, un gesto o una forma di comportamento in qualsiasi rapporto micro o macro sociale. La prassi impegnata si percepisce come una decisione importante dell'artista che, attraverso il lavoro artistico o la propria esistenza, assume intenzionalmente un ruolo insicuro e critico rispetto alle contraddizioni sociali e ai conflitti nonché nei confronti del potere repressivo, ossia del potere esecutivo e simbolico della politica. La prassi attivista nell'arte e/o con l'arte contrassegna un progetto attivo, concettualizzato e orientato verso una prassi concreta ossia una forma di vita. Si tratta di un intervento artistico nella cultura e nella società che porta a conseguenze efficaci politicamente e, di conseguenza, anche culturalmente e socialmente. La prassi d'azione, impegnata e attiva nella direzione della sovversione del potere sociale e delle sue potenzialità di identificazione, nasce dal basso (dal popolo, dai margini sociali, ecc.) come un atto originale. Le suddette prassi sono orientate verso le strutture gerarchiche del potere nella società e mirano alla provocazione, alla distruzione o alla decostruzione di esse. Per provocazione intendiamo una violazione relativamente »sicura« o il mettere in discussione (resistenza, problematizzazione) norme simboliche e discorsi del potere politico e sociale. La distruzione, invece, è un atto singolare – un eccesso, con il quale l'ordine simbolico o concreto dei rapporti intersoggettivi nella società si problematizza, si scompone o si decentralizza. La distruzione è un'attività che si instaura e si sviluppa nel gesto artistico sulla scia delle tradizioni storiche avanguardiste e neoavanguardiste. Gli aspetti politici della distruzione artistica si ricollegano agli esempi storici del dadaismo nell'arte tedesca dei primi due decenni del XX secolo. La decostruzione contrassegna nessi più complessi di attività artistiche e culturali, i quali sono mirati alla sottrazione del senso, delle ragioni, della legittimità e della

16 rilevanza dell'effetto di alcune pratiche sociali, soprattutto didattiche e di repressione, cioè pratiche di attuazione della vita quotidiana, con particolare rilievo sul potere sociale come fondamento per la costruzione della vita. Le sovversioni artistiche del potere si manifestano come uno sconfinamento – possiamo dire: trascendenza – dell'*arte* stessa in campo politico, inteso come formazione della »condizione umana«. Questa è la ragione per cui queste e altre prassi simili tendono all'immanenza in senso politico, vale a dire tendono al lavoro nella società.

La prassi artistica, votata naturalmente e dal punto di vista programmatico alla sovversione del »potere«, ha una forma indiretta nella presentazione mediatica critica e una forma diretta nella rappresentazione performativa in specifici micro e macro contesti. Ambedue le forme sono dirette contro i rappresentanti, gli effetti e l'apparenza del »potere« reale, attuale o simbolicamente mediato. La prassi artistica è considerata critica e sovversiva in senso concettuale, discorsivo e politico, in due casi:

- a) quando mostra o assume delle posizioni critiche o sovversive nei confronti del potere sociale, di adeguate egemonie di identificazione e dei suoi rappresentanti nel contesto di relative autonomie artistiche, e
- b) quando si presenta in modo sufficientemente trasparente come *prassi di indicazione* nell'ambito di una rete di prassi di indicazione sociali con la quale entra in »rapporto inerente al problema«, esibendole nel lavoro, nella produzione, nell'attività artistica stessa.

Nel primo caso abbiamo una »posizione politicamente critica e/o sovversiva« che viene illustrata dal lavoro artistico o dall'attività dell'artista in modo spontaneo o pianificato. La posizione politicamente critica e/o sovversiva dell'artista si configura come posizione individualmente articolata o non articolata dell'artista, come posizione di un gruppo artistico

o di un gruppo di interesse (micromondo, microecologia), come posizione di una micro o macro piattaforma politica e come posizione di situazioni polemiche e impegnate non articolate nell'ambito di contraddizioni sociali e di confronto.

Nel secondo caso abbiamo una posizione implicita o esplicita che è diventata prassi riflessiva, sintomatica o attiva di confronto con le condizioni materiali e le circostanze esistenti nell'arte, nella cultura e nella società. Tale posizione, che è diventata una prassi riflessiva, sintomatica o attiva, e di conseguenza una prassi indicativa e comprensibile, evidenzia la potenzialità dell'arte di confrontarsi con il »politico« e di renderlo visibile/udibile nella non-trasparenza politica della vita sociale.

Sul progetto *Janez Janša*: dalla *sovversione* alla *condizione umana*

Quando i tre artisti – il regista Emil Hrvatin, l'artista multimediale Davide Grassi e il pittore Žiga Kariž – cambiarono con formale atto legale i loro nomi di battesimo nel nome e cognome dell'allora¹ presidente del consiglio della Repubblica di Slovenia Janez Janša, compirono un cinico atto di critica culturale e di sovversione nell'ambito dell'opinione pubblica slovena. La loro azione aveva il carattere di »prassi artistica ai tempi della cultura«, il che vuol dire che intervennero nel *tessuto* del quotidiano sociale sloveno.

»L'arte ai tempi della cultura« è un indice identificativo indeterminato delle prassi artistiche dopo la fine della guerra fredda e del distacco da *specifiche prassi sintomatiche retro e postartistiche* dell'arte a cavallo fra gli anni '80 e '90 verso l'istituzione dell'arte critica e inteventista della nuova epoca globale e di transizione. L'arte ai tempi della cultura si manifesta nella messa in scena spettacolare del potere delle organizzazioni transnazionali neoliberali e degli imperi globali multiculturali, dagli Stati Uniti all'Unione Europea. Con il diffondersi dell'idea di globalizzazione e con lo spostamento

1 Luglio 2007.

18 pubblico dal locale verso il globale, qualcosa di molto importante è avvenuto nell'arte e nella cultura, un cambiamento che bisogna definire molto chiaramente.

Sono tipici delle culture globali di transizione i *corto circuiti* e i *corridoi* tra l'arte e la cultura. Esistono movimenti con i quali l'arte trasforma la cultura e con i quali la cultura si incorpora nell'arte. Come se tra la teoria dell'arte e la teoria della cultura si instaurassero labili confini trasparenti e permeabili. L'arte come prassi culturale opera grazie alla permeabilità dei rapporti nella megacultura moderna e nelle *prassi e sistemi culturali macroideologici* dell'Europa occidentale, del Nord America, dei paesi e delle culture postsocialisti e dei paesi del Terzo mondo. Tale prassi investe le dinamiche culturali dei cosiddetti primo, secondo e terzo mondo. Si evidenziano così diversi *lavori di indice*, che riflettono la realtà concreta o ne indicano il potenziale. Si instaura una condizione di arte in *tempo di disordine*. L'arte di oggi è un'arte svincolata da riconoscibili contestualizzazioni di indirizzo, stile, maniera, tendenza. È l'arte del disordine caotico e accelerato, di eventi artistici collocati nel campo culturale aperto dei nuovi media e della performatività »glocal«. In altre parole: (1) se, ad esempio, i realismi pittorici borghesi del XIX secolo o i realismi sociocritici del XX secolo tendevano alla rappresentazione visuale fedele e ottimale del mondo naturale e sociale al di fuori dell'arte, (2) e, ancora, se i realismi anti- o post-pittorici d'avanguardia e della neovanguardia (concretismo, nuovo realismo, neo dada, pop art, arte povera) tendevano al trasferimento letterale post- Duchampiano degli oggetti del mondo reale, estranei all'arte, all'interno dello straordinario mondo critico dell'arte, (3) ebbene il realismo simulativo, mediatico, globale e di transizione, si forma come rappresentazione di informazioni reali o fittizie, e come rappresentazione delle tracce, cancellate o trasferite, di tali informazioni e, ancora, come rappresentazione dei rapporti tra immagini e parole, nella costruzione dell'ideologia sociale del globalismo e cioè del *secondo mondo postconflittuale* (postcomunista) e del *ter-*

zo mondo (postcolonale). L'opera d'arte è, ontologicamente, un flusso mediatico di informazioni che svelano le funzioni dei contesti nella produzione della significazione sociale dei problemi della società postsocialista (di transizione), civile europea, liberale americana e postcoloniale. L'arte diventa una *sonda* per scoprire e rappresentare la cultura nelle sue manifestazioni sociali di funzione, di contesto e di produzione del valore pubblico.

Il progetto dei tre artisti Janez Janša è nato secondo questa modalità di sondaggio della cultura slovena quotidiana e dei suoi ambiti politici pubblici, nell'identificazione e articolazione del quotidiano.

L'espansione globale neoliberale e l'incessante transizione del mercato hanno già toccato alcuni punti critici. La crisi economica globale della fine del primo decennio del XXI secolo ha svelato le debolezze, le crepe e i limiti di una ipoteticamente stabile espansione economica, mostrando con ciò che il «cliché quotidiano» nasconde contrasti basilari della «condizione umana» (povertà, insicurezza sociale, epidemie globali e catastrofi naturali). I tre artisti che operano sotto il nome di Janez Janša² hanno trasferito i loro interessi dalla dimensione della «*doxa* slovena locale» – collegata al sondaggio critico sui ruoli dell'ex premier Janez Janša – al livello di riscontro delle basilari condizioni umane di vita. In altre parole, gli artisti hanno abbandonato l'interesse per i cliché culturali della società slovena quotidiana in favore di una ricerca per l'osservazione e la ridefinizione della struttura della denominazione umana. Hanno cominciato a studiare alcuni aspetti della definizione dell'essere umano come individuo attraverso la mediazione delle modalità di «nominazione» umana. La denominazione e designazione, ovvero la mediazione comunicativa e identificativa attraverso il nome, è diventata il tema centrale della loro ricerca artistica sulla *conditio humana*. Con piena fiducia nel valore del loro lavoro, sostengono che la «condizione umana», formulata nel nome pronunciato o scritto, non equivale alla *natura umana*.³ La trattazione della dipendenza dell'essere umano

2 I due artisti operano con i loro nuovi nomi ufficiali Janez Janša e Janez Janša, mentre il terzo artista è tornato al suo nome originario: Žiga Kariž. Žiga Kariž usa ora il nome Janez Janša come pseudonimo quando lavora ai progetti *Janez Janša*.

3 Hannah Arendt, *Vita Activa*, biblioteca August Cesarec, Zagabria 1991, p. 13.

20 dalla propria creatività e dalla creatività del mondo che lo circonda sta alla base del progetto che i tre artisti riformulano in modi e occasioni diverse. Abbiamo la firma di *Janez Janša* sul marciapiede della *Walk of Fame* hollywoodiana; la stessa firma realizzata in pietra e posata su un pendio alpino, o realizzata con il diodo ad emissione luminosa in occasione della mostra *Ars Electronica*; o, ancora, la firma presente sul formulario del passaporto o apposta sulla superficie di un quadro come appunto gestuale, quasi calligrafico, simile alle sigle di artisti come Pablo Picasso, Cy Twombly, Robert Ryman o Neša Paripović.

Tutto ciò che appartiene al mondo dell'uomo, o vi rientra grazie al suo *impegno*, diventa inevitabilmente elemento di condizionamento umano. Il nome è un "artefatto" linguistico/semiotico esclusivamente umano e in senso retrospettivo rappresenta anche una complicata condizione dell'umanità e del suo dinamismo. Da ciò deriva l'inquietudine che contrassegna la presenza dell'uomo nel mondo.

L'attività di questi tre artisti oggi non rappresenta più una manifestazione della cultura, bensì un modo di introdurre l'inquietudine nel quotidiano e nel trauma dell'esistenza umana.

Il nome e il nome proprio in tutti i mondi o in alcuni mondi *possibili*

Possiamo cominciare con alcune osservazioni. Il concetto di nome, apparentemente, non include la "descrizione" del nominato. Il rapporto fra nome e descrizione non è triviale, all'opposto, è importante per la comprensione del "significato del nome".⁴ Un nome pronunciato o scritto non offre la descrizione dell'essere o dell'oggetto. Per riferirci a un minerale possiamo dire: "Questa è una pietra!" o per una donna o un uomo: "Questa è Maria!" o "Questo è Pietro!". Facendo questo, non trasmettiamo la descrizione o la caratterizzazione di quella pietra (ad esempio, la pietra è un

4 Saul A. Kripke, "Imenovanje i nužnost", *Dometi* n. 4, Rijeka 1984, pp. 44-64.

minerale nero) o di quell'essere vivente (Maria è una vedova sexy, Pietro è un lavoratore diligente). Ciononostante, il "nome" non è solo un denominatore vuoto, ma rispecchia una plurisemia complessa e le potenzialità del riferimento e della comunicazione. Con questi rapporti referenziali, Maria e Pietro diventano "precisamente quella Maria" e "precisamente quel Pietro". Tuttavia, ci si può interrogare sulle modalità di proposizione del referente del nome. È solo deittico? Come afferma Ludwig Wittgenstein:

In molti esempi in cui si usa la parola "significato", anche se non in tutti i casi in cui viene usata, si può proporre la seguente spiegazione: il significato di una parola sta nel suo impiego nella lingua.

Il significato di un determinato nome si spiega a volte tramite la presentazione del referente di quel nome.⁵

Forse si tratta del complesso collocamento di catene «causali» o «del tutto casuali» e di reti di comunicazione che definiscono i rapporti tra il nome e il suo referente. Il nome di una persona appare sui documenti (sulla carta d'identità, sul passaporto, sui conti bancari), sui documenti ufficiali o personali inviati per posta, sulle opere artistiche o scientifiche, ecc. Può apparire anche sui graffiti stradali, come ad esempio quelli politici, con i nomi dei politici e dei leader: il soprannome TITO, scritto in caratteri bianchi sulle pareti degli edifici, rappresentava l'onnipresenza di Josip Broz Tito nella Jugoslavia socialista. Il graffito «Paolo ama Francesca» sulla facciata della scuola o «Paolo ama Paolo» ha un significato puramente personale che in un certo senso diventa pubblico. Le scritte dei nomi di persone sui manifesti, nelle pubblicità o sui cartelloni delle aziende, offrono informazioni utili sulla merce, sui servizi, sugli eventi culturali, artistici o di intrattenimento. Il nome non funge solo da rappresentazione di un determinato soggetto, ma è anche un marchio registrato che rappresenta una determinata prassi sociale. Ad esempio, se in un'affissione pubblicitaria appare la scritta

5 Ludwig Wittgenstein, *Filozofska istraživanja*, Nolit, Beograd 1980, p. 56.

22 D&G, ogni amante della moda sa che si tratta del marchio »Dolce e Gabbana«, e ogni amante della filosofia moderna sorride e nelle iniziali riconosce i filosofi Delleuze e Guattari. Si tratta comunque di »giochi linguistici« o di potenziali linguistici dei nomi.

Ci preme ribadire che la »catena/rete che determina« il rapporto tra il nome e il referente, risulta importante per la comprensione dell'opera artistica siglata con il nome proprio nel lavoro degli artisti Janez Janša, Janez Janša e Janez Janša. Nel giorno della sua nascita, il 17 settembre 1958, all'ex premier sloveno Janez Janša è stato dato il nome di Ivan Janša, che il politico non ha mai voluto cambiare ufficialmente. Nelle sue apparizioni pubbliche Janša ha però sempre usato il nome popolare sloveno »Janez« come soprannome. In altre parole, Ivan Janša ha sempre usato il nome Janez Janša come un *denominatore solido* nella sua carriera politica. È noto al pubblico con il nome di Janez Janša, ma nel 1988 è stato condannato con il nome di Ivan Janša, anche se la campagna per la sua liberazione è stata condotta nel nome di Janez Janša.⁶ Il 3 dicembre 2004 Janša ha giurato da premier nel Parlamento sloveno con il nome »Janez Janša«. Nella Repubblica slovena vivono persone che vengono battezzate/nominate con il nome Ivan, ma si fanno chiamare Janez. Il loro nome sembra un »denominatore solido«, ma come nel caso del premier Janez Janša, è di fatto un »denominatore debole«. D'altra parte, esistono o almeno sono esistiti tre »individui« Janša che alla nascita non sono stati battezzati/nominati con il nome di Janez Janša bensì Emil Hrvatin in Croazia, Davide Grassi in Italia e Žiga Kariž in Slovenia. In un certo momento (nel 2007) e in un certo contesto (Slovenia) questi tre »individui« decidono, di spontanea volontà e con atto amministrativo, di cambiare il proprio nome in Janez Janša, sapendo di prendere un nome che per l'ex premier era un »nome pubblico« e non un »denominatore solido«. Il nuovo nome è così diventato in Slovenia un »denominatore solido« per questi tre individui, anche se si tratta

6 Dopo l'arresto nel maggio 1988, Janez Janša è stato processato presso il tribunale militare con due giornalisti del settimanale *Mladina* e con un ex sergente dell'armata jugoslava per aver rivelato segreti militari. Al processo, noto come JBTZ, tutti e quattro sono stati condannati a pena detentiva. Janša è stato condannato a 18 mesi di prigione, ma è stato rilasciato dopo circa sei mesi. Il processo ha provocato numerose proteste contro il regime.

di un »denominatore debole« che è manipolato e definito attraverso una catena di comunicazione intenzionale.

Le oscillazioni del nome da denominatore solido a denominatore debole sono tra le riformulazioni critiche più significative del nome Janez Janša nel quadro del progetto dei tre artisti. Dopo il loro operato, in tutti i mondi possibili non esiste più un solo Janez Janša, e sono sempre più numerosi coloro che si riferiscono non solo a sé stessi («Io e il mio nome»), ma anche al suo nome e soprannome. Ognuno dei tre nomi Janez Janša è stato attivato separatamente, e quando uno degli Janez Janša è tornato al proprio nome originario, Žiga Kariž, ha dimostrato che tutti e due i nomi di persona hanno il carattere di »denominatore debole«. Ciò è ribadito dal fatto che il nome ufficiale di uno degli Janez Janša in Slovenia è Janez Janša, mentre in Croazia è Emil Hrvatin. E lo stesso vale per l'altro Janez Janša, il cui nome in Italia rimane ancora Davide Grassi. Ne consegue necessariamente che, con la mediazione della catena/rete comunicativa, il nome condiziona, intenzionalmente o meno, il rapporto con il referente. Si determina così una situazione ibrida e plurireferenziale che porta a conseguenze per la *vita stessa*.

Iscrizione e/o firma: codificazione o decodificazione della verità dell'«essere»

Janez Janša, Janez Janša e Žiga Kariž hanno cominciato a studiare anche l'annotazione del nome di persona, cioè della firma. La storia del concetto e del fenomeno della firma è una lunga storia europea di autenticazione dell'individuo tramite l'annotazione fisica, la scrittura fonetica o grafica, ovvero tramite una "traccia visibile". Si tratta della scrittura autografa di nomi, nomi e cognomi, iniziali, soprannomi e tracce con blasoni, emblemi, segni codificati e altri segni individualizzati e specificati. La firma viene a volte sostituita con la marcatura autografa nei formulari burocratici, con una "X" o con un "+". La firma è stata a lungo considerata come se-

24 gno e/o traccia di un'autenticazione ufficiale dell'individuo.

La grafia, come capacità, si riferisce alla trascrizione manuale di segni standardizzati. La storia della scrittura occidentale europea è lunga e alle sue origini si va dai Sumeri ai Fenici, dai Fenici ai Greci e ai Romani. Le scritture europee si sviluppano nel Medioevo a partire da tradizioni antiche. I caratteri neri gotici costituiscono la base della scrittura già dal XII secolo e poi fino al Rinascimento. Uno dei primi manuali per la scrittura fu pubblicato da Sigismondo Fanti e Ludovico degli Arrighi. Con lo sviluppo delle tecniche grafiche divenne possibile copiare e moltiplicare i manoscritti. Il manoscritto raccoglie pertanto l'abilità di scrittura manuale o di utilizzo dello strumento materiale per la scrittura (carbone, graffite, penna) con l'aiuto delle mani. La scrittura autografa richiede una coordinazione motoria del corpo – degli sguardi, dei muscoli, della pelle. È possibile portare l'azione della scrittura al grado di automatismo motorio. La forma peculiare di una scrittura autografa viene denominata "stile", "maniera" o "calligrafia". La scrittura manuale e la trascrizione fanno parte della grande tradizione occidentale dell'arte scrittoria prima della scoperta della stampa. La bella scrittura o "calligrafia" viene insegnata a scuola e ad essa si dedica una particolare attenzione già a partire dal XVIII secolo. Si distingue dalla calligrafia la "scrittura tecnica", che ne cancella il carattere personale e dà rilievo allo stile neutrale o impersonale della scrittura.

La firma autografa non ha goduto dello stesso status in tutte le epoche. Il timbro, l'anagramma, il blasone o un semplice segno sono i predecessori della firma personale, ovvero autografa. La firma autografa si associa all'età "moderna" in cui l'individuo si separa dalla tribù, dalla famiglia, dalla casta, dalla bottega e con ciò diventa il portatore del proprio io: "io lascio una traccia" con la quale confermo me stesso, la mia presenza e il mio intento di fare questo e quello. Il soggetto moderno è quello che si riconosce e si identifica nella firma autografa sull'assegno bancario, sul formulario elettorale, in fondo a una lettera. Nelle attività legali ed economiche la fir-

ma si deposita in tribunale, dal notaio o in banca e ciò rende possibile la verifica degli atti scritti e firmati e delle richieste del personale autorizzato. Ma oggi, al tempo di internet e della comunicazione via email, l'autentica firma autografa viene sostituita da quella "elettronica".

Nel contesto delle discussioni sulla scrittura e sulla firma autografa è necessario menzionare la grafologia. La grafologia come "studio della scrittura manuale" è assieme una scienza e una pseudoscienza. Si attesta verso la fine del XVI secolo con l'affermazione dell'individuo in termini moderni e con la necessità di lasciare tracce autentiche, ovvero firme sui documenti e nelle lettere. La prima società grafologica fu istituita nel 1871. La grafologia si afferma anche come strumento di interpretazione dei manoscritti, soprattutto in termini psicologici. Viene associata alla prassi diagnostica con la quale si studiano le malattie del cervello e del sistema nervoso. La grafologia costituisce inoltre una parte degli studi polizieschi, per l'identificazione di firme autentiche e di firme false. Il rapporto tra la firma autentica e quella falsa costituisce una delle grandi mistificazioni della civiltà occidentale, e pone la questione dell'identità corrispondente a una determinata firma.

La firma o sigla rappresenta una traccia autentica e leggibile riconducibile a un preciso individuo, ossia l'autentico autore di un'opera artistica. Ludger Tom Ring, ad esempio, firmava le proprie opere con un segno a forma di anello. Un anonimo maestro di Berna le contrassegnava con un garofano. Rubens firmava con le proprie iniziali – PPR – in stampatello. Il contrassegno dell'autore sull'opera d'arte diventa frequente a partire dal XV secolo. Per gli artisti del XIX e del primo XX secolo la firma rappresenta un "segno di autenticità del lavoro" e "l'istituzione del marchio dell'opera" (ad esempio le firme di Van Gogh o Picasso). I dadaisti (Marcel Duchamp, Francis Picabia) adoperano la firma come segno di conferma che l'opera d'arte o un oggetto ordinario viene attribuito con l'atto della firma. Le firme di Picasso e di Duchamp sono concettualmente inverse. Con l'atto della

26 firma, Picasso conferma che l'opera è stata "creata" con le sue mani; Duchamp invece suggerisce con il nome proprio o con lo pseudonimo che l'atto della denominazione è in realtà un atto di appropriazione culturale e, sul piano del valore simbolico, rappresenta per l'oggetto un cambiamento di direzione semantica.

Dopo la seconda guerra mondiale alcuni artisti hanno lavorato con la firma per trasformarne il valore di segno autentico di un artista e ottenere un modello decentralizzato, trasferito e sovraidentificato. Robert Rauschenberg ha cancellato il disegno di de Kooning. Dell'opera d'arte è rimasta solo la firma, che riporta il nome dell'autore del disegno cancellato. Il nome del pittore è l'unica traccia di persistenza di un'opera d'arte oggetto di appropriazione e di metamorfosi in un'altra opera d'arte (*Erased de Kooning Drawing*, 1953). Sulla superficie dei propri quadri Cy Twombly lascia, con gesti espressivi, una traccia grafica che può essere associata a uno specifico nome proprio (*Virgil*, 1973) come anche alla firma *trascritta* del pittore (*Untitled*, 1970). Twombly⁷ distrugge l'analoga potenzialità del quadro suggerendo che il gesto dipinto è eseguito come grafema del corpo stesso. La scrittura si mostra nell'esposizione dei rilievi significativi. Ciò dimostra che la trascrizione di un nome non ha referenti, descrizioni o catene causali nella comunicazione. Viene mostrata solo la presenza della scrittura come una traccia nella pittura. Robert Ryman ha eseguito alcuni quadri trascrivendo "R. Ryman" sulla superficie (*Untitled*, 1958 o *Untitled*, 1961). Da questi quadri Ryman ha escluso tutti gli aspetti importanti, ad eccezione degli elementi che costituiscono l'opera: la superficie, il colore, la firma e la data. Il centramento della firma sul piano del quadro non corrisponde a una "feticizzazione del nome del pittore e del valore del quadro", ma a una trivializzazione dei suoi contenuti extrapittorici. Neša Paripović ha creato una serie di opere grafiche dal titolo *Potpis levom rukom* (*Firma con la mano sinistra*) e *Potpis desnom rukom* (*Firma con la mano destra*) (1978) come decostruzione della firma e come veri-

7 Roland Barthes, "Cy Twombly: Works on Paper ... Readings: Gesture", *The Responsibility of Forms / Critical Essays on Music, Art, and Representation*, University of California Press, Berkeley 1985, pp. 157-176.

fica dell'autentico prodotto grafico. La firma è qualcosa che si deve rivitalizzare e depositare sul piano dell'insicurezza culturale, sul piano dell'instabilità e dello slittamento del denominatore in rapporto alle aspettative del denominato.

Nella tradizione del lavoro con le firme delle opere artistiche, si inseriscono anche i nuovi quadri di Janez Janša, Janez Janša e Žiga Kariž, che hanno eseguito una serie di lavori artistici performativi, multimediali e visuali basati sulla rappresentazione della firma: **Janez Janša**. Sono venuti a crearsi lavori del tutto diversi per occasioni diverse:

Firma (Konjsko sedlo), Konjsko sedlo, 2007;

Firma (Marciapiede della Walk of Fame hollywoodiana), Los Angeles, 2007;

Firma Evento Contesto, Berlino, 2008;

Firma (Conspire. Transmediale 08), Berlino, 2008;

Firma (NOME Readymade. steirischer herbst), Graz, 2008;

Firma (Kunsthau Graz), Graz, 2008;

Firma (Copacabana), Rio de Janeiro, Brasile, 2008;

Firma (Ars Electronica), Linz, Austria, 2009.

Il progetto *Firma* è concepito come una mostra di quadri. Vengono proposti nove trittici, tre dei quali sono composti da tre quadri contenenti la firma »Janez Janša». Ogni quadro rappresenta la firma di uno dei tre artisti. Ogni trittico è firmato da uno dei tre artisti: Janša, Janša e Janša. Ciascuno dei tre trittici appartiene ad autori diversi. Il quarto trittico è stato creato e firmato da tutti e tre. Il quinto e il sesto trittico sono stati firmati da due Janez Janša con i rispettivi nomi nei documenti croati (Emil Hrvatin) e nei documenti italiani (Davide Grassi). Il settimo trittico è stato firmato da Žiga Kariž con questo nome, dato che l'artista ha riconvertito il nome Janez Janša nel proprio nome originario, Žiga Kariž, nel novembre 2008. L'ottavo trittico è stato firmato con i nomi "originari" di tutti e tre: Emil Hrvatin, Davide Grassi in Žiga Kariž. Il nono trittico è stato firmato con i

Con ciò, è stata ideata la contraddittoria installazione dei quadri che, nella loro apparenza visuale, si basano sulla ripetizione monotona di una firma, dietro alla quale si nascondono diverse potenzialità di identificazione e autorizzazione dell'identità dell'artista creatore. È stato innescato un dispositivo di slittamento tra ordine simbolico e immaginario di identificazione dell'opera artistica (quadro con la firma) e identificazione dell'autore di quest'opera. Si mostra nella sua complessità enigmatica anche il rapporto tra il concettuale e il visibile, il privato e il pubblico, ovvero tra denominazione solida e debole. Sono distinte le potenzialità di "chi" si trova dietro il quadro e "chi" si trova sul quadro. La sostanza pittorica del quadro si frantuma nella prospettiva dell'aspettativa nominalistica:⁸ a partire dalla relazione del nome come contenuto del quadro, al nome come firma siglata - ovvero autenticazione del quadro -, al nome come rapporto discorsivo ed emotivo dello spettatore con gli artisti e con il loro ruolo nella vita, al nome come sapere di vita e come impossibilità di veicolare un messaggio dal significato univoco o un'idea unica. Le interruzioni stabilite tra ordine simbolico e immaginario delle "forme di vita" degli artisti appaiono come un ostacolo insormontabile, anche se i quadri si presentano come semplici rappresentazioni ripetitive/minimalistiche di tracce grafiche/trascritte che ricordano la firma di "Janez Janša".

La firma o sigla non è solo un resto grafico – una scrittura (*écriture*) che ci porta fino al suo autore assente.⁹ Con la firma qualcuno ha segnato il proprio futuro. Tramite la firma l'individuo diventa un soggetto.

Janez Janša, Janez Janša e Žiga Kariž hanno dato luogo a una situazione molto complicata. In altre parole, i quadri esposti in questa mostra non sono tracce di soggetti assenti. Al contrario, si tratta di "poligoni" nei quali gli individui che hanno creato questi quadri sono diventati soggetti in una rete di complessi rapporti intersoggettivi tra Emil Hrvatin,

8 Thierry de Duve, *Pictorial Nominalism / On Marcel Duchamp's Passage from Painting to the Readymade*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1991.

9 Jacques Derrida, "Signatura dogodek kontekst", in Aleš Pogačnik (ed.): *Sodobna literarna teorija*, Krtina, Lubiana 1995, pp. 119–141.

Davide Grassi e Žiga Kariž – ossia Janez Janša, Janez Janša e Janez Janša. Ma ad essere chiamati in causa sono anche quell'Ivan, alias Janez Janša, ex premier della Repubblica slovena, e le altre persone nella Repubblica slovena che portano il nome di Ivan o Janez Janša. Ossia, nuovamente: Janez Janša, Janez Janša e Žiga Kariž nei confronti di Janez Janša, che è anche Emil Hrvatin, e nei confronti di Janez Janša, che è anche Davide Grassi, e nei confronti di Žiga Kariž, che prima era Žiga Kariž, poi Janez Janša e poi di nuovo Žiga Kariž, e così via.

Questa complessa mappa intersoggettiva descrive in modo affettivo, e dal punto di vista del significato, il »delirio ready made« in cui si svolge una crisi delle modalità dell'identità/nome e della potenziale stabilità dei possibili mondi. La crisi simulata del nome combacia esattamente con la crisi globale dell'economia neoliberale. È *questo* il messaggio esplicito di queste opere artistiche o si tratta di un nuovo rebus da risolvere? Si tratta di una nuova trappola dell'iscrizione e della scrittura,¹⁰ cioè dell'esecuzione della potenzialità dell'*io*?! Janez Janša, Janez Janša e Žiga Kariž hanno aperto la porta su questo piano problematico e ora osservano e controllano la potenzialità delle contraddizioni e del confronto dell'identificazione in mondi del tutto diversi.

10 Giorgio Agamben, "Theory of Signatures", *The Signature of all Things – On Method*, ZoneBooks, New York 2009, pp. 33–80.

Tradotto dallo sloveno da **Jana Kenda**
Lettura in italiano: **Katia Mazzucco**

Janez Janša, Janez Janša, Janez Janša
FIRMA

www.aksioma.org/signature

15 marzo – 3 aprile 2011
Galleria A+A
San Marco 3073, Venezia 30124, Italia

Mostra

Curatore: Marko Košan
Produzione: Aksioma – Institute for Contemporary Art, Ljubljana
Coproduzione: Koroška Gallery of Fine Arts
Produttore esecutivo: Marcela Okretič

Tutti i dipinti in mostra realizzati da: Viktor Bernik

Libro

Editore: Aksioma – Institute for Contemporary Art, Ljubljana
e Koroška Gallery of Fine Arts
Rappresentanti: Janez Janša e Marko Košan
Redattori: Janez Janša, Janez Janša, Janez Janša
Testi: Miško Šuvaković, Petja Grafenauer
Traduzioni: Veljko Njegovan, Polona Petek, Irena Sentevska
Lettura: Jana Renee Wilcoxon, Nataša Simončič

Riproduzioni delle opere: Tomo Jeseničnik
Con il premezzo di: Aksioma e Koroška Gallery of Fine Arts
Progetto grafico: studiobotas
Stampa: Severin tisk, Zvone Sajevec, s. p.
Tiratura: 600 copie
Stampato nell' Unione Europea.
Lubiana, settembre 2010

Tutti i diritti riservati: gli autori dei saggi, Koroška Gallery of Fine Arts e Aksioma

Il progetto è stato sostenuto da: Ministero per i Beni e le Attività Culturali della Repubblica di Slovenia, Il Comune di Lubiana e il Comune di Slovenj Gradec



Koroška Gallery of Fine Arts, Glavni trg 24,
2380 Slovenj Gradec, Slovenia, tel.: +386 2 8822 131,
fax: +386 2 8822 130, galerija@glu-sg.si, www.glu-sg.si



AKSIOMA

Aksioma – Institute for Contemporary Art, Ljubljana
Neubergerjeva ulica 25, 1000 Lubiana, Slovenia,
tel. +386 591 90876, fax. +386 591 90877,
aksioma@aksioma.org, www.aksioma.org

