

Nell'orizzonte. Scultura e tempo in Bekhbaatar Enkhtur, Luca Francesconi e Namsal Siedlecki

Enrico Camprini

I.

Nel suo ultimo libro, Carlo Rovelli introduce il lettore alle distorsioni spazio-temporali che avvengono a ridosso dell'orizzonte di un buco nero. Se lo attraversassimo, almeno in teoria, le lancette del nostro orologio e la nostra vita procederebbero allo stesso ritmo senza alcun cambiamento, mentre se qualcuno potesse scorgerci da lontano vedrebbe il tempo rallentare fino a congelarsi. Il fisico, a mo' di esempio, ci suggerisce di immaginare uno scambio epistolare a distanza crescente, effettuato da località in cui il servizio postale funziona progressivamente a rilento. Pur inviando lettere ogni giorno, queste verrebbero consegnate a intervalli sempre più lunghi, lasciando all'ignaro destinatario la sensazione che il ritmo della nostra vita stia in qualche modo rallentando e che, in fondo, ci stiamo via via dimenticando di lui. Esempio in sé semplice e certamente incompleto (farsi un giro sull'orizzonte di un buco nero è qualcosa di più che spedire lettere durante un lungo viaggio), delinea però uno dei lasciti centrali della fisica moderna e del contributo di Einstein e Finkelstein: occorre affrontare la questione del tempo in modo prospettico. Non esiste durata omogenea, né un luogo – un orizzonte – in cui il tempo improvvisamente cambia, quasi fosse un'entità astratta e immateriale. Esiste invece una molteplicità di orizzonti che configurano altrettante prospettive temporali tra loro connesse in un concerto a più voci, in una tela dipinta a più mani dove ciascun passaggio di colore esiste sia in funzione di se stesso, sia di una tessitura complessiva¹.

Questa mostra, non solo metaforicamente, assomiglia a una trama di tempi in relazione. Non è il titolo a rivelarlo – la semplice sequenza dei cognomi degli artisti presenti elude velleità tematiche – ma la natura stessa delle opere e il modo per certi versi asincronico in cui abitano lo spazio espositivo. Le ricerche di Bekhbaatar Enkhtur, Luca Francesconi e Namsal Siedlecki trovano terreno comune nell'indagine del mezzo scultoreo da un punto di vista quasi classico, se guardiamo

¹ «La tessitura del mondo è in queste relazioni fra i tempi. Non c'è tempo universale: la realtà è la rete tessuta fra i tanti tempi locali dalla possibilità di scambiarsi segnali. Da vicino, l'orizzonte è un luogo normale. Da lontano, è il luogo dove si ferma il tempo». C. Rovelli, *Buchi bianchi. Dentro l'orizzonte*, Milano, Adelphi, 2023, pp. 36-37.

a certi riferimenti teorici ancora oggi fondamentali², secondo cui origine e esito della pratica è la collisione feconda di dimensione spaziale e temporale. Se da un lato rispecchia la natura specifica del medium, almeno nella sua più coerente declinazione moderna e contemporanea, lo spazio-tempo della scultura degli artisti qui presentati si dispiega in tale solco accentuandone determinati caratteri. In altre parole, per quanto la presenza fisica dell'opera nel contesto espositivo e l'esperienza dello spettatore enuncino in sé il problema significativo e percettivo della durata, i lavori dei tre artisti insistono nel codificare una temporalità interna ed esclusiva all'opera, un tempo *nella* scultura e *della* scultura.

Ciò avviene in modi molto diversi. Attraverso quella che può dirsi una vitalità intrinseca alla materia che si manifesta in un lento mutamento morfologico, ci suggeriscono le opere di Enkhtur; attraverso una sollecitazione quasi alchemica dei materiali e l'infusione della "vita" stessa nella scultura, è il caso di Siedlecki; oppure secondo un approccio narrativo in cui l'opera, pur autonoma in termini formali e visivi, elabora un discorso sul tempo, che per Francesconi è quello rappresentato dai cicli della natura e dal ritmo della nostra interazione con essa. Queste differenti prospettive danno alla luce l'orizzonte temporale composito di cui la mostra si alimenta. I lavori che la aprono e quello che la chiude mi sembrano esemplificativi di tale eterogeneità. I primi rappresentano una sorta di orologio, non solo simbolico, che tiene il tempo dell'esposizione: l'intervento in cera d'api realizzato da Enkhtur nello spazio antistante alla galleria, inevitabilmente, muterà e deperirà nei prossimi mesi ed è impossibile che resti allo stato attuale. *Viandanti* di Siedlecki, invece, è una serie di opere realizzate con una vasca galvanica – leggibile essa stessa come scultura – in un processo che terminerà nel corso di diverse settimane. Anche il lavoro che chiude la mostra sembra essere mutato nel tempo, sebbene non sia così. È un piccolo cavallo di bronzo, che Francesconi ha immaginato come scheletrico incrocio tra un animale e un vegetale. Opera che pare spogliata del suo volume originario, apparente testimonianza di una vita passata, assume invece presenza viva e critica sul nostro orizzonte di tempo, sul presente che viviamo e sul nostro modo di abitare la terra.

II.

² Penso, tra diversi esempi, a un classico come *Passaggi* di Rosalind Krauss, tuttora imprescindibile per un inquadramento storico e teorico della scultura moderna.

Luca Francesconi affida quindi un ruolo narrativo alle sue sculture, attraverso cui delinea un campo semantico preciso. I tre lavori esposti – esempio significativo della produzione recente dell'artista – si potrebbero definire come appunti di una riflessione portata avanti da anni sui cicli che caratterizzano e regolano la vita umana e non umana sul pianeta. Conviene cominciare dalla coppia di sculture di piccolo formato in bronzo, *Vomiting Man* (2018) e *Putrefied Fish* (2018), che ci suggerisce una comune narrazione. Già esposte insieme in una mostra dall'eloquente titolo *Eternal Digestion*, incarnano un duplice sguardo diretto a processi metabolici, quali fermentazione e decomposizione, che di fatto scandiscono il tempo della vita ad ampio raggio: alla morte segue, inevitabilmente, la putrefazione che avviene tramite un processo fermentativo il quale, a sua volta, libera energia per un nuovo ciclo vitale. Fermentare è prerogativa del vino, così come del nostro apparato digerente, e processi di decomposizione, passaggio di stato e liberazione di energia fanno a pieno titolo parte della cosiddetta catena alimentare. Le due sculture non mostrano altro se non ciò che fanno trasparire alla lettera – la carcassa di un pesce putrefatto e una bizzarra figura in procinto di vomitare – sollecitando lo sguardo su due processi per certi versi opposti l'un l'altro³.

La terza opera si colloca a livello semantico nello stesso territorio delle prime due e ne condivide l'orizzonte di tempo. *Horse. Agricultural Apocalypse* (2016), fragile figura a cui accennavo sopra, è una sorta di critica visuale alle alterazioni della catena alimentare indotte dalla produzione massiva, soprattutto in campo agricolo. Come suggerito anche dal titolo, si tratta di una scultura che, nella sua delicatezza, evoca sensazioni distopiche. Infatti, nel contestualizzare i suoi lavori, incluso questo, l'artista fa spesso riferimento all'agricoltura intesa come pratica ancestrale che consente di garantire armonia tra uomo e natura, nonché coscienza dei ritmi che danno forma alla vita⁴, soffermandosi sull'ormai apparentemente inarrestabile deriva industrializzata che ha portato alla diffusione capillare di monoculture, alla perdita progressiva di biodiversità e alla perturbazione di equilibri ecosistemici. *Horse*, scheletrico mammifero vegetale, dà forma metaforica a tale distorsione dei tempi naturali e mostra con chiarezza nella fisionomia del cranio della scultura i connotati di un rettile e, più precisamente, un riferimento alla figura biblica del serpente: immagine, per l'artista, degli inganni della società del consumo e della produzione

³ L'artista stesso nel testo che accompagna la mostra citata afferma: «Vomitare è un atto che falsifica la catena alimentare, alterando per un breve tempo quella sparizione nel nulla, e nuovo inizio, di cui noi stessi siamo attori: come qualsiasi altro essere vivente». L. Francesconi, *Eternal Digestion*, testo della mostra a cura di A. Iwataki e M. Vasseur Raluy, 67 Steps, Los Angeles, 2018.

⁴ A questo proposito vanno menzionate due mostre in particolare: *Calendario delle semine* (Galleria Umberto Di Marino, Napoli, 2009), *Snake, Rice, Food Outlet* (Jupiter Woods, Londra, 2016). In occasione di quest'ultima, la scultura *Horse* è stata esposta per la prima volta

massiva. Il tempo interno ai lavori di Francesconi si dà nei termini di un'ecologia narrativa della pratica scultorea, laddove la parola ecologia va intesa nella sua accezione più pertinente e profonda⁵, senza limitarsi alla sua riduttiva sfumatura ambientalistica. In questo senso, l'opera dischiude un orizzonte temporale ma anche spaziale mutevole e risemantizzabile. L'artista stesso, del resto, insiste sulle potenzialità narrative ed estetiche della propria ricerca anche in virtù delle diverse configurazioni relazionali generate dal contesto espositivo⁶. Ciò vale anche per questa mostra e per i rapporti, persino imprevisi, che si possono sviluppare nella collisione dei rispettivi tempi della scultura.

Al cavallo di Francesconi fa diagonalmente eco un altro animale, benché del tutto diverso. Se l'esile struttura filiforme del primo sembra scolpire lo spazio circostante occupandolo immaterialmente, il lupo in cera di Enkhtur pare comprimerlo e fare da catalizzatore visivo. Sdraiato sull'intercapedine che collega due muri della galleria, l'animale tiene tra i denti una stella, curiosa decorazione strappata non si sa dove e con la quale pare giocare. Pare anche disinteressarsi di ciò che accade intorno a lui, delle altre sculture che lo circondano, ma non possiamo esserne certi: la peculiare plasticità dei lavori di Enkhtur ci lascia nell'apparente attesa di un cambio di posa, di un movimento improvviso. Lo stesso vale per l'altro lupo presente in mostra. Collocato all'esterno della galleria, in una sorta di limbo tra spazio cittadino e spazio espositivo, non incute alcun timore né appare minaccioso, stiracchiandosi incurante di ciò gli sta attorno. Sono lavori esemplificativi della pratica di Enkhtur: sculture di animali, legate – in questo caso meno che in altri – a iconografie tradizionali dell'Estremo Oriente, pensate e realizzate direttamente nello spazio che dovranno abitare.

Opere che rispecchiano la natura effimera della materia che le compone, cera d'api, esistono solo in funzione della mostra, mutando e progressivamente deperendo venendo, infine, distrutte. Si tratta di un elemento specifico, ineludibile, della ricerca di Enkhtur e della via d'accesso primaria all'orizzonte temporale che la sua pratica rivela. È un orizzonte di tempo pienamente interno alla scultura e si articola a due direzioni. In primo luogo, si confronta con il problema secolare della vitalità dell'opera – della sua *agency* diremmo oggi – mediante la plasticità della posa conferendo alla figura un'apparenza in bilico tra movimento e stasi. Ma animazione e vita, ovviamente, sono cose ben diverse. La resa plastica di una scultura può solo alludere a una forza vitale; la materia che

⁵ Cioè, in termini filosofici, come campo di studio di relazioni interdipendenti. Cfr. M. Iofrida, "Ecologia e filosofia", *dianoia*, n. 23, 2016.

⁶ Sul rapporto tra la ricerca dell'artista e la curatela: "Intervista con Josef Hannibal", *Flash Art*, 4 febbraio 2017.

la compone, invece, nella sua organicità non sfugge allo scorrere macroscopico del tempo e, con grande immediatezza, lo rende visibile. I lavori di Enkhtur sono vivi poiché, paradossalmente, tra non molto tempo non ci saranno più.

III.

Se le sculture di Enkhtur oscillano tra la manifestazione plastica di una forma di vita e la sua effettiva presenza in quanto materia, quelle di Siedlecki si pongono in una prospettiva simile ampliandone il raggio d'azione. Come ricordavo in precedenza, i due lavori che aprono la mostra ne testimoniano concretamente la durata mutando e sviluppandosi nel tempo; il lupo di Enkhtur per cause naturali dovute all'organicità della cera, *Viandanti* (2023) di Siedlecki invece è un'opera di concezione specificamente processuale che si sviluppa quasi fosse uno studio d'artista senza artista, in cui una serie di sculture si autoproduce in un orizzonte temporale indefinito. Fuor di metafora, la dinamica trasformativa che l'opera mette in campo nella versione qui proposta è unidirezionale. Nella vasca galvanica installata all'ingresso dello spazio vengono inserite due piccole sculture in rame, riproduzioni di un ex voto francese risalente al 50 a.C., di cui una assume il ruolo di "anodo sacrificale" che progressivamente cederà il proprio corpo all'altra, di polo opposto. Il processo di galvanizzazione che accompagna la mostra vedrà dunque la formazione di dieci sculture, nove *Viandanti* scarnificati la cui massa è stata lentamente assorbita dal decimo, lasciato immerso nella vasca. Di questa serie *in progress* possiamo già osservare un primo esito: la materia ceduta ha conferito alla figura una porosità quasi corallina, assottigliandone e al contempo ammorbidendone le forme. Come è facile intuire, si tratta di un processo controllabile solo in parte. Il grado di reciproco mutamento delle sculture è spesso poco prevedibile e dipende da struttura e consistenza di ciascun esemplare di partenza; certo è, invece, che se si lasciano i *Viandanti* immersi troppo a lungo, l'anodo si deteriorerà completamente,

La capacità di Siedlecki di immaginare e indagare il medium della scultura e degli orizzonti temporali che può aprire passa dunque anche da una sorta di vocazione alchemica, che si esprime interrogando la materia stessa e scoprendone forme e dinamiche inedite. *Deposizione* (2020) – in modo persino più esplicito del processo galvanico di *Viandanti* – sintetizza ciò che intendo per tempo interno alla scultura. In Francia, a Saint-Nectaire, esiste una sorgente d'acqua con una percentuale di cristalli di calcite straordinariamente elevata: fatta correttamente incanalare, giunge fino a un pozzo in si possono collocare oggetti. Sotto questo flusso Siedlecki ha lasciato per circa

sei mesi delle tele grezze. Il processo, in sostanza, è analogo a quello della formazione delle stalattiti, che però impiegano millenni; *Deposizione* accelera a dismisura questo tempo, cristallizzato e pietrificato in una singolare macchina del tempo scultorea⁷. Tale rapidissimo passaggio da stato liquido a solido è simulazione, nuovamente, di un processo vitale, e trova una certa corrispondenza in termini visivi e formali con *Micelio* (2023). Corrispondenza che però si limita davvero solo a una certa assonanza estetica. Il lavoro, qui esposto per la prima volta, è composto da una particolare trama di spore di fungo che, fatte proliferare in una forma predefinita, la inglobano per poi essere sopresse tramite una fonte di calore, così stabilizzando e concretizzando l'oggetto scultoreo. Il risultato è una tavoletta di una consistenza difficilmente descrivibile, di chiara organicità, che presenta alcune lievi introflessioni che evocano addirittura suggestioni *optical*. Nel centro esatto dell'opera l'artista ha in seguito inciso a laser un quadrato di 6 centimetri per lato, misura canonica delle pietre d'altare delle chiese su cui, tradizionalmente, venivano posate le reliquie. *Micelio*, per l'artista, è una sorta di reliquia di un ciclo vitale compiuto, una scultura che ne racchiude la testimonianza.

Se indagare l'orizzonte temporale di una scultura può portare a includere una forma di vita al suo interno, ciò vale anche per chi la realizza. Limitandomi a guardare l'incrocio perpendicolare tra gli elementi metallici di supporto, sottili ma ruvidi, e alla loro giuntura, penserei a *Soffio* (2023) come a un lavoro piuttosto diverso da quelli che Siedlecki è solito realizzare. Per non farmi ingannare basterebbe semplicemente soffermarmi sul forte contrasto tra la struttura e la testa in cristallo che sorregge, ma c'è altro. L'opera è una scultura che parla di se stessa, della pratica artistica e di chi ne è coinvolto, realizzata soffiando il materiale all'interno di una testa di bronzo comprata da Siedlecki e trasformata in strumento per generare un positivo del vuoto al suo interno. Come un'unica scultura, il volto di cristallo coesiste con la canna da soffio, strumento che gli ha dato vita. La canna, che è stata infine sigillata, non è vuota né, di conseguenza, lo è la scultura: al suo interno è rimasto intrappolato un soffio. Non lo vediamo, ma è in circolo e, dall'interno, scandisce un tempo indefinito.

⁷ «Le tele si pietrificano nell'oscurità di una caverna, la natura velocizza se stessa [...]. Avvicinare e inglobare futuri sempre più lontani nella materia del suo presente. L'ipotesi di un futuro lontano e il mezzo che ci ha portato a vederlo. Una macchina del tempo». N. Siedlecki, cit. in P. P. Pancotto, *Namsal Siedlecki. L'Alchimista moderno*, in *MAXXI Bvlgari Prize. Alessandra Ferrini, Silvia Rosi, Namsal Siedlecki*, Mantova, Corraini, 2022, pp. 87-88.

