

FRANCO VACCARI L'ESPERIENZA DEL BUIO VERSO LO SCIAMANESIMO

FRANCO VACCARI EXPERIENCING DARKNESS TOWARDS SHAMANISM

Sergio Poggianella*

ABSTRACT

Il presente contributo analizza una delle opere più emblematiche e significative della produzione artistica di Franco Vaccari, La Scultura Buia, un'opera/performance temporanea in cui l'esperienza del buio viene giocata sui concetti di presenza-assenza, suggerita, sia concettualmente che visivamente, dal passaggio dalla luce al buio. Un buio labirintico che favorisce il coinvolgimento degli altri sensi e contribuisce a ritrovare quelle forme di luce presenti nei mondi dello spirito che proprio lo spazio ottico cela alla vista impedendone la visione. È lo stesso spazio del sogno e dello spirito, che lo sciamano attraversa – in uno stato alterato di coscienza – allo scopo di recuperare l'anima dagli esseri a lui più vicini, persa con il sopraggiungere di una malattia. Spazi bui in cui, come afferma Vaccari, le forme che si possono incontrare diventano eventi imprevedibili con caratteristiche allucinatorie.

This paper examines one of the most symbolic and meaningful artworks by Franco Vaccari, Dark Sculpture, an artwork/temporary performance in which darkness becomes a play of presence-absence, inspired, both conceptually and visually, by the transition from light to dark. A labyrinthine darkness that enhances the other senses and helps to rediscover the light forms of the Spirit worlds that are concealed precisely by the optical space, so they can't be seen. The Shaman passes through these dream states and Spirit worlds – in an altered state of consciousness – in order to recover the souls of the humans closest to him, lost after an illness. Dark spaces in which, as Vaccari states, the forms that may be encountered become unexpected events with hallucinating features.

KEYWORDS

buio, luce, performance, sciamanesimo, estasi

darkness, light, performance, shamanism, ecstasy



Fig. 1 - Franco Vaccari e Sergio Poggianella.

Per una serie coincidenze e comuni interessi per l'arte e lo sciamanesimo, abbiamo scelto di iniziare il nostro discorso prendendo in esame il catalogo La Scultura Buia (Vaccari, 1968); una delle opere prime, tra le più emblematiche e rappresentative della produzione artistica di Franco Vaccari. Giocata sui concetti di presenza-assenza l'esperienza del buio viene suggerita da questo libro-oggetto, con il passaggio dalla luce al buio e viceversa, indicato dalle due parole 'Entrata e Uscita' stampate: la prima sulla pagina bianca, che precede due fogli di plastica nera, mentre la seconda figura sulla pagina bianca che li segue. Se si eccettua il titolo 'Franco Vaccari. La Scultura Buia', impresso sulla copertina e le riflessioni dell'artista riportate nella quarta di copertina, all'interno del catalogo 23 x 23 cm – composto da 12 pagine bianche e da 4 pagine nere – troviamo, per l'appunto, solo le due parole Entrata e Uscita.

Il testo di Franco Vaccari, un breve trattato teorico sul senso di questo lavoro, stampato sulla quarta di copertina recita: «Le ricerche plastiche, pur nella grande varietà di esperienze, hanno sempre dato per scontato l'esistenza di uno spazio a 'priori'. Come per ogni concetto particolarmente familiare, così anche per lo spazio, l'esplorazione fenomenologica è partita da posizioni estremamente complesse per poi tendere all'elementare. È scontato che ogni concetto dovrebbe essere definito solo dal gruppo di operazioni relativo; da questo punto di vista l'artista finora si è servito di strumenti che a rigore non definivano 'lo spazio' ma 'lo spazio ottico', e questo perché l'elemento immancabilmente presente era la luce. Questo fatto incontestabile, proprio per la sua validità assolutamente generale, ci testimonia del suo carattere di postulato operativo inconscio; ne derivano una quantità di conseguenze comuni ad ogni ricerca; una di queste, particolarmente importante, è l'interazione (almeno da un punto di vista psicologico) fra oggetto e fruitore di tipo 'continuo'. Se si considera che 5 fotoni bastano per determinare una stimolazione ottica si capirà l'enorme quantità di informazioni, che qualsiasi opera, proprio per il suo carattere macroscopico, è capace di trasmettere. La Scultura Buia è un ambiente in cui è stata eliminata ogni presenza, ogni infiltrazione di radiazioni visibili: è un corpo nero, un ambiente reso assolutamente compatto da una assenza invece che da una presenza, in cui le forme che vi possono incontrare diventano eventi imprevedibili con caratteri-

stiche allucinatorie. Nella Scultura Buia si ha un salto qualitativo nel tipo di interazione fra soggetto e fruitore; l'informazione avviene ad impulsi e il carattere probabilistico dell'extrapolazione appare in tutta la sua evidenza, in essa si opera una ristrutturazione dello spazio sfruttando le sensazioni primordiali dell'udito e del tatto» (Vaccari, 1968).

La descrizione del catalogo qui riportata ci aiuta a mettere in luce il percorso iniziatico ideato dall'artista, nel passaggio da un mondo visibile a uno invisibile, completamente buio, all'uscita del quale possiamo ancora ritrovare la luce, ma non solo quella dello spazio ottico, ma anche quella nuova luce che tende a illuminare spazi, che a priori non esistevano, ma che ad esempio, sono esplorabili attraverso il sogno. Si tratta di quegli spazi bui in cui, come afferma Vaccari, le forme che si possono incontrare diventano eventi imprevedibili con caratteristiche allucinatorie; spazi bui, che nel corso di pratiche sciamaniche possono essere illuminati dal raggiungimento dell'estasi, consentendo così allo sciamano di ritrovare l'anima perduta dell'ammalato che ha in cura. Solamente lo sciamano, il 'tecnico dell'estasi' come lo definisce lo storico delle religioni Mircea Eliade (2004) – previa consultazione con i suoi spiriti coadiutori e in uno stato alterato di coscienza – è in grado di volare indifferentemente attraverso gli spazi del mondo inferiore e quelli del mondo superiore per effettuare il recupero dell'anima persa con la malattia.

TranSiberianArte – Dopo un lasso temporale di oltre quarant'anni dall'opera La Scultura Buia, il discorso del buio si è innestato sul tema dello sciamanesimo. Ciò è accaduto quando Franco Vaccari ha preso visione della mia collezione di arte sciamanica, ora confluita nella Fondazione FSP¹; la sua preziosa frequentazione, fin dall'apertura della Galleria Fonte d'Abisso a Modena nel 1978, mi ha indotto a occuparmi del suo lavoro, con l'allestimento di mostre e pubblicazioni di cataloghi². Da tale incontro è nata la comune idea di creare la performance *TranSiberianArte*. Per l'occasione è stata allestita una camera (o)scura, di fatto buia, il cui ingresso prevedeva un passaggio attraverso un corridoio costituito da due file di grandi feltri originari dell'Asia Centrale. L'accesso era acconsentito solo a quanti, rinunciando al primato della vista, ma muniti di torcia a pile, negando ogni auto-referenzialità, decidevano di intraprendere un viaggio in uno spazio buio popolato da 'paraphernalia' scia-

FRANCO VACCARI LA SCULTURA BUIA

Le ricerche plastiche, pur nella grande varietà di esperienze, hanno sempre dato per scontato l'esistenza di uno spazio « a priori ». Come per ogni concetto particolarmente familiare, così anche per lo spazio, l'esplorazione fenomenologica è partita da posizioni estremamente complesse per poi tendere all'elementare. È scontato che ogni concetto dovrebbe essere definito solo dal gruppo di operazioni relativo; da questo punto di vista l'artista finora si è servito di strumenti che a rigore non definivano « lo spazio » ma « lo spazio ottico », e questo perché l'elemento immancabilmente presente era la luce. Questo fatto incontestabile, proprio per la sua validità assolutamente generale, ci testimonia del suo carattere di postulato operativo inconscio; ne derivano una quantità di conseguenze comuni ad ogni ricerca; una di queste, particolarmente importante, è l'interazione (almeno da un punto di vista psicologico) fra oggetto e fruitore di tipo « continuo ». Se si considera che cinque fotoni bastano per determinare una stimolazione ottica si capirà l'enorme quantità di informazioni, che qualsiasi opera, proprio per il suo carattere macroscopico, è capace di trasmettere.

LA SCULTURA BUIA è un ambiente in cui è stata eliminata ogni presenza, ogni infiltrazione di radiazioni visibili: è un corpo nero, un ambiente reso assolutamente compatto da una assenza invece che da una presenza, in cui le forme che vi possono incontrare diventano eventi imprevedibili con caratteristiche allucinatorie. Nella SCULTURA BUIA si ha un salto qualitativo nel tipo di interazione fra oggetto e fruitore; l'informazione avviene ad impulsi e il carattere probabilistico dell'estrappolazione appare in tutta la sua evidenza; in essa si opera una ristrutturazione dello spazio sfruttando le sensazioni primordiali dell'udito e del tatto.

FRANCO VACCARI

manici e oggetti kitsch di modernariato, visibili solo quando e se illuminati dai raggi di una torcia a pile. Tale modalità di visita e incontro con gli oggetti esposti al buio, induceva all'esperienza della scoperta e della conoscenza costringendo i visitatori ad attingere nuove emozioni dagli altri sensi.

L'esperienza del buio mette in discussione il primato dell'occhio e dell'immagine data rendendo possibile il riscatto degli altri sensi, come l'udito o l'odorato e altre capacità, ad esempio l'immaginazione. Franco Vaccari nell'invito della mostra TranSiberianArt ribadisce: «La nostra cultura e in particolare l'arte dell'occidente hanno privilegiato l'a priori della vista; le nuove tecnologie hanno esasperato tale 'bulimia visiva'. Da qui la scelta del buio: essa riattiva la sensorialità messa all'angolo dalle priorità della vista e dà una rinnovata importanza all'udito e soprattutto al tatto. Se infatti con la vista siamo proiettati all'esterno, con il buio implodiamo all'interno. Il buio ci infonde calma e ci permette di recuperare la nostra corporeità in una percezione differente della realtà»³. Con tale modalità, nella camera buia, potevano materializzarsi, rendendosi possibili alla ricezione, i segni di un'antica cultura sciamanica: costumi, tamburi, amuleti, maschere e altri 'paraphernalia' in dialogo con oggetti kitsch, quest'ultimi in tale contesto artistico, 'duchampianamente' trasformati in opere d'arte contemporanea.

Così TranSiberianArte, un'installazione il cui nome rievoca le strade ferrate che uniscono Mosca a Pechino, come pure i tragitti delle antiche vie della seta, ha contribuito a restituire il valore dell'attraversamento di luoghi geografici e di territori dell'arte, diventando di fatto occasione nuova di conoscenza. Non è stata casuale neppure la scelta della cultura sciamanica di area euroasiatica: «Lo sciamanesimo – come sottolinea l'autore del presente articolo nell'invito alla mostra – non si fonda sulla fede né su di un sistema di credenze, non diffonde alcuna dottrina; esso si basa esclusivamente sull'acquisizione di una conoscenza attraverso l'esperienza. Per lo Sciamano il concetto di verità si fonda sull'esperienza personale; egli può conoscere le cose e averne consapevolezza perché le pratica, e la sua maggior fonte di energia è quella interiore che, attraverso una pratica appunto, attende di essere risvegliata»⁴. Attraverso l'esperienza estetica e allo stesso tempo etica proposta da TranSiberianArte si è inteso rimettere in discussione gli obsoleti concetti di arte primitiva e di arte contemporanea, azzerando la suddivisione qualitativa dell'arte nel mondo: da una parte la 'nostra', dall'altra la 'loro'. La contrapposizione tra 'primitivo' e 'civilizzato', come sostiene Claude Lévi-Strauss, non è reale, come non lo è la distinzione tra pensiero mitico e pensiero scientifico, in quanto la nostra specie è in sostanza da considerarsi unitaria. La Transiberiana (da cui TranSiberianArte) evoca il tema del viaggio e l'artista come lo sciamano, indica la strada di una nuova consapevolezza del mondo, anzi di mondi possibili.

Dal nostro punto di vista, nella costruzione culturale dell'artista-sciamano e dello sciamano-artista dentro il sistema dell'arte contemporanea, oltre agli esotismi legati al concetto di primitivo, entrano in gioco altri due importanti fenomeni: l'esotico e l'aura. Fenomeni che a ben guardare, in mancanza di precisi termini di riferimento sul piano teorico e pratico, con la loro indeterminatezza, forniscono tra l'altro fittizie giustificazioni sia agli addetti del sistema dell'arte, sia d'altro canto alle pratiche New Age degli attori neo-Sciamani.

Le fluttuazioni dell'esotico e dell'aura tra artisti e sciamani – Pur consapevoli di correre il rischio di prendere in esame argomenti, che rispetto ai temi finora trattati potrebbero risultare fuori contesto, crediamo possa essere di grande utilità l'approfondimento del concetto di 'esotico' e di 'aura'. Questo per far luce sui procedimenti di contestualizzazione simbolizzazione e significazione degli oggetti artistici ed etnici messi in atto dal sistema e dal mercato dell'arte. Il termine esotico allude a una strategia eurocentrica, utile per prendere le distanze dall'altro, evitando così il confronto tra il nostro concetto di opera d'arte e l'arte delle altre culture, che ancora una volta rimane un'arte primitiva o nel migliore dei casi, per ragioni di mercato, fagocitata nell'orbita del sistema dell'arte contemporanea, assume lo status di opera d'arte, perdendo, in tal caso, le sue prerogative originali di manufatto artistico.

L'arte esotica non pone a noi occidentali alcun problema di autenticità, come non si poneva per l'arte primitiva prima che questa entrasse nell'orbita dell'arte occidentale. Si deve poi tener presente, che l'esotismo non è una prerogativa occidentale, ma afferisce anche allo sguardo degli altri nei nostri confronti, anche noi siamo esotici e primitivi agli occhi degli altri. Mentre l'aura è la messinscena degli officianti nel sistema dell'arte, che in stretta collaborazione con il mercato prestano particolare attenzione ai rituali, che fanno da corollario alla presentazione delle opere d'arte al pubblico. Pur condividendo pratiche e strategie comuni, gli attori del 'sistema dell'arte' agiscono individualmente e questo è particolarmente evidente negli artisti; ma la partecipazione alla stessa credenza dell'aura da parte del pubblico giustifica l'operato del sistema. A proposito dell'aura Andy Warhol racconta: «Alcune aziende erano recentemente interessate all'acquisto della mia aura. Non volevano i miei prodotti. Continuavano a dirmi: vogliamo la tua aura. Non sono mai riuscito a capire cosa volessero. Ma sarebbero stati disposti a pagare un mucchio di soldi per averla. Ho pensato allora che se qualcuno era disposto a pagarla tanto, avrei dovuto provare ad immaginarmi che cosa fosse» (Warhol, 1998, p. 67). In tale processo s'instaura il 'circolo dell'aura', che coinvolge coloro che vi entrano in contatto, un potere circolare che passa dall'oggetto a chi lo possiede e da quest'ultimo all'oggetto.

Con queste premesse è facile intuire quanto l'aura, che circonda l'opera d'arte giustificandola come tale, sia un costrutto culturale; l'aura è soggetta alle influenze del mondo che la circonda e a sua volta influenza tale mondo. Nell'acquisire valore estetico, valore economico e valore simbolico, l'opera d'arte, la performance, la pratica sciamanica e i 'paraphernalia' sono l'oggetto di una storia che alimenta le narrazioni del sistema dell'arte. È compito dell'antropologia e della ricerca etnografica, affiancando all'ermeneutica la critica dell'ideologia, entrare in questo mondo, per far affiorare i significati impliciti nei discorsi e nelle azioni di coloro che ne fanno parte. Nel circolo dell'aura, l'ambiguità e l'ammiccamento, comportamenti diffusi tra gli attori del sistema dell'arte contemporanea e tra i neo-Sciamani contemporanei, anziché esplicitare i significati delle azioni, riservano a tutti ampi margini di manovra per eventuali correzioni e la possibilità di mantenere le distanze, per avere un maggior controllo su sé stessi e sugli altri, in sostanza un controllo sulla cultura.

Nel sistema dell'arte contemporanea accade



Fig. 2-5 - Book pages: Vaccari, F. (1968), *La Scultura Buia*, Centro di Documentazione Visiva, Piacenza.

sempre più spesso che decida chi ha potere politico e istituzionale, solitamente in cambio di denaro, favori e altre forme di potere, di condividere parte della propria aura con i nuovi ricchi, in costante ricerca di riscatti culturali. Se si eccettua l'opera d'arte, nessun oggetto possiede una tale quantità e qualità di aura e di potere, un fenomeno che alimenta i sogni dei ricchi collezionisti e dei grandi Musei, mettendoli in concorrenza tra loro nella lotta per l'accaparramento di opere d'arte, un genere di merce intenzionalmente creata per il mercato, dagli artisti che trasudano aura da tutti i pori. I critici stessi e i conoscitori d'arte sono, più o meno consapevolmente, dei 'mercanti d'aura' (Dal Lago and Giordano, 2006) che, in cambio di denaro, potere e incremento del loro status, sono spesso disposti a dare il loro contributo per la valorizzazione delle opere d'arte e degli artefatti etnici, disquisendo sulla loro originalità, autenticità, unicità, esclusività, rarità e valore, specialmente economico.

Il mondo dell'arte contemporanea è diventato il luogo di riferimento degli artisti che appartengono alle 'altre' culture: artisti che, per veder riconosciuto il proprio lavoro, devono confrontarsi con il sistema dell'arte, con il concetto di arte postulato dall'estetica e dalla critica occidentale, e regolato dalle strategie del mercato dell'arte. Per tentare di comprendere le dinamiche d'inglobamento dell'ar-

te delle altre culture nel sistema dell'arte contemporanea, ossia dell'incorporazione dell'oggetto, dell'artefatto etnico e dei 'paraphernalia' nel nostro caso o anche solo dell'idea di arte che si fanno gli artigiani-aspiranti-artisti del terzo mondo, ancora una volta dobbiamo partire dal concetto di arte contemporanea, la cui matrice culturale è occidentale.

Nell'arte contemporanea unitamente alle questioni dell'unicità, autenticità, originalità dell'opera d'arte, frutto del processo creativo dell'artista, entrano in gioco le questioni di status, alterità, riflessività e identità dell'arte. Oltre alla messa in discussione delle comuni nozioni di 'oggetti ibridi' o 'meticci', che gli artisti contemporanei di qualsiasi cultura attingono dal miscuglio culturale indotto dal fenomeno della globalizzazione, dovrebbe cambiare anche il rapporto tra l'arte contemporanea e l'antropologia, come sottolinea Sally Price: «Nel momento in cui la storia dell'arte, in un processo di revisione, sta considerando diversamente il tradizionale isolamento dell'oggetto della disciplina dalla vita sociale e culturale, e nel momento in cui l'antropologia sta scavando con sempre maggiore insistenza nelle modalità culturali delle moderne società industriali, anche la suddivisione qualitativa dell'arte nel mondo (da una parte la nostra, dall'altra la loro) è pronta per un serio riesame» (Price, 1992, p. 189). Forse ora



Figg. 6, 7 - Poggianella, S. (2005), TranSiberianArte. Installazione di Sergio Poggianella e Franco Vaccari, Rovereto (Trento), Galleria Transarte, 24 settembre-25 ottobre 2005 (credit: FSP).

risulta più chiaro il motivo per cui l'idea dell'artista-sciamano ha avuto molto più successo rispetto a quella dello sciamano-artista, la cui produzione artistica viene ancora relegata nell'indistinto e anonimo ambito dell'artigianato e delle arti minori. Alla luce di questa premessa dovrebbe risultare più chiaro il senso dell'operazione TranSiberianArte e il rapporto che intercorre tra l'opera d'arte e gli artefatti delle altre culture, nella concezione estetica del sistema dell'arte rispetto all'approccio antropologico.

L'autore ritiene che TranSiberianArte, salvo benvenute smentite, sia stata la prima mostra in assoluto, in cui degli artefatti sciamanici, i 'paraphernalia', sono stati posti nella condizione di poter interagire con l'arte contemporanea, a parità di status, nel contesto operativo di un'installazione. Come premesso la mostra si proponeva di far dialogare gli artefatti etnici, solitamente rinchiusi nei musei etnografici o accatastati nei magazzini dei collezionisti, con l'arte contemporanea, essa stessa a corto di prospettive e di pubblico. Finora l'arte etnica, a tutt'oggi da molti considerata un'arte primitiva, è stata messa a confronto con l'arte moderna e contemporanea, puntando sul concetto di affinità, ossia di somiglianza. Alcuni esemplari di arte tribale hanno guadagnato lo status di opera d'arte, con relativi onori, maggiori oneri per i collezionisti e l'aumento vertiginoso delle quotazioni di mercato, grazie alla pubblicazione nel catalogo *Primitivism in Modern Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, relativo all'omonima mostra, organizzata nel 1984 da William Rubin, direttore del Museum of Modern Art di New York.

Lo scopo dell'esposizione era far incontrare visivamente il mondo dell'arte moderna e contemporanea con l'arte tribale, mettendo a diretto confronto le opere d'arte dell'avanguardia storica, con alcuni manufatti autentici provenienti dall'Africa, dall'Asia e dall'Oceania, privilegiando il punto di vista dell'affinità, ossia dell'equiparabilità su di un piano estetico, di opera d'arte e di artefatto. Gli oggetti selezionati risultavano autentici, non perché fosse documentato il loro significato originale o il percorso dai luoghi di origine al Museo o alle collezioni private, ma perché anch'essi, acquisita una storia grazie alla permanenza nei luoghi dell'arte occidentale, erano stati investiti dall'aura:

per alcuni artisti delle avanguardie storiche, risultavano creati ad arte e alcuni tra questi venivano riconosciuti e proposti come capolavori da una parte della critica e dei conoscitori.

Per evitare proprio il confronto per affinità, i 'parafernalia' e le opere d'arte, nel nuovo contesto socio-culturale della mostra TranSiberianArte, sono stati diversamente proposti da una prospettiva socio-politica, evitando così un approccio acritico, che tutto avvolge nell'esotismo e nell'aura. Il ruolo giocato dal buio, concentrato all'interno dell'installazione TranSiberianArte, è risultato determinante per creare nuove opportunità sensoriali e mentali, nella ricerca di nuove forme di illuminazione e per entrare in contatto con quei mondi dello spirito, che nel nostro vivere quotidiano ci sfuggono o tendiamo a ignorare. Nell'occultamento fisico della luce, l'esperienza del buio, in questo contesto, è stata vissuta come una metafora dell'ignoto, dell'ignorare, della nostra difficoltà di immaginare mondi e realtà al di fuori delle forme fisiche visibili.

Da maestro dell'occultamento creato ad arte, un altro precedente esperimento sul tema del buio, viene fatto da Vaccari nel 1969, durante la mostra *Ambiente Geiger*, alla Galleria Techné di Firenze, appunto con un contatore Geiger. Al riguardo Vaccari scrive: «L'ambiente Geiger come caso di 'non ambiente', di superamento dello spazio ottico. Con l'uso del buio totale ho realizzato il 'silenzio ottico', condizione essenziale per avvertire di nuovo la propria fisicità e scoprire quella degli altri, svincolati da ogni rituale mondano o schema inibitorio. Nel buio si attua una specie di implosione che ci riporta nei limiti del nostro volume fisico mentre ci sorprendiamo a muoverci in un ambiente non più dominabile mediante il rito. Al buio ogni gesto diventa una scelta assoluta che è, insieme, scoperta e invenzione attuata attraverso l'uso nuovo e amplificato dei sensi e dell'udito e del tatto. Con il contatore Geiger, capace di evidenziare l'incessante passaggio dei raggi cosmici, ho voluto dilatare ulteriormente la mia capacità sensoria, percepire fisicamente la dimensione cosmica del mio essere su questa terra. Se si fa molto silenzio, se si sta quieti, se umilmente si costruiscono trappole accorte, possiamo costringere qualcuna di queste particelle a svelarsi. Nel quinto capitolo del Tao Te Ching di Lao Tze c'è scritto: Cielo e terra non hanno una-

rità, trattan tutte le cose come cani di paglia e i raggi cosmici, con la loro inesorabile cadenza che nessun evento influenza, testimoniano di queste parole. L'ambiente dove disponiamo le apparecchiature non ha importanza; con il manifestarsi dei primi eventi elementari si ha subito coscienza che nessun luogo è privilegiato ma è solo punto inessenziale di passaggio. I microfonomi cui assistiamo appartengono a una scala disumana o, meglio, non umana, e noi ci sentiamo attraversati come se non esistessimo, ignorati, fatti di vuoto» (Vaccari, 1968).

Qui le attinenze con lo sciamanesimo risultano evidenti: Il buio, ad esempio, favorito dal silenzio ottico è un equivalente del copricapo indossato dallo sciamano per creare uno schermo di separazione dal mondo visibile, durante le fasi di preparazione al viaggio verso mondi altri. Con il buio vengono poste in essere le condizioni ideali del sogno, aprendo gli altri sensi all'esplorazione di spazi sconosciuti. Scienza, fisica, sogni e visioni cosmiche, non più in contraddizione, interagiscono per risolvere altre aporie.

Le esposizioni in tempo reale e l'occultamento di TranSiberianArte – Dall'inizio del nuovo millennio, l'attenzione nei confronti dell'attività di Franco Vaccari si è progressivamente intensificata, raffinata, anche nella direzione della storicizzazione e della sistematizzazione, a partire dalle retrospettive di cui gli ha fatto omaggio la sua città; alle rassegne che hanno finalmente accolto e raccolto criticamente la sua filmografia; alle più recenti mostre in Italia e all'estero; alla quantità di libri pubblicati. Dopo un attento esame del materiale pubblicato abbiamo però rilevato un errore, rivelatosi poi un eclatante caso di occultamento, la cui causa non ci è ancora nota: infatti nel catalogo pubblicato in occasione della mostra *Esposizioni in Tempo Reale* del 2007 allo spazio Oberdan di Milano (Vaccari, 2007), è stata dimenticata l'esposizione in tempo reale TranSiberianArte. Quest'ultima, in ordine di tempo, era seguita alla numero 33 e aveva preceduto la numero 34. A conti fatti, in attesa che uno dei prossimi curatori di mostre di Vaccari trovi il modo di inserirla nell'elenco abbiamo nominato TranSiberianArte con il numero 33 e mezzo.

Un'altra storia di 'occultamento', e poco importa se volontaria o involontaria, perché la manca-



Fig. 8, 9 - Poggianella, S. (2005), TranSiberianArte. Installazione di Sergio Poggianella e Franco Vaccari, Rovereto (Trento), Galleria Transarte, 24 settembre-25 ottobre 2005 (credit: FSP).

ta attribuzione del numero – che in questo caso è equivalente alla mancata attribuzione del nome come atto che riscatta l'ordine al caos – decreta la vittoria del singolare e dell'irriducibile. Faccio un esempio: nell'opera musicale di Puccini-Alfano, il principe Calaf vince Turandot indovinandone il nome e proponendo alla crudele principessa il contro-enigma del segreto del suo stesso nome; nella celebre romanza del tenore, «il mio mistero è chiuso in me / il nome mio nessun saprà!», attraverso il nome o l'atto del nominare si manifesta il potere assoluto di chi ottiene la rivelazione del nome su chi è costretto a confessarlo. L'assenza del nome o la rinuncia all'atto di nominare, viceversa, rappresenta la resistenza di ciò che è unico alla logica dell'equivalenza e della traducibilità assolute. Così l'assenza di menzione della mostra TranSiberianArte: Esposizione in Tempo Reale s.n. – dove 's.n.' sta per 'senza nome' o 'senza numero' – dal suddetto catalogo di Franco Vaccari finisce paradossalmente per rappresentare – più di ogni altra opera, azione o evento che si voglia – l'occultamento dell'autore lungamente teorizzato e sperimentato. Vaccari, qui come mai altrove, si è eclissato – a partire dalla pseudo-coautorialità – lasciando che l'esperienza ideata, pensata, innescata prendesse la propria via.

Certo, se è vero che l'occultamento dell'autore porta scompiglio, sparglia le carte, provoca straniamento, anela all'imprevedibile – basti pensare che ci sono voluti venti anni per ripescare il taccuino inedito del 1989 e cinque anni per le stampe fotografiche di TranSiberianArte del 2005 – può essere altrettanto vero che sia, invece, sempre, più che prevedibile l'effetto ultimo: un oggetto su cui apporre un titolo, una firma, una data, pena l'esilio dal sistema dell'arte. Scacco matto per l'artista? Esattamente il contrario, da cui l'espressione ridanciana di Vaccari e di Duchamp durante la partita a scacchi. Duchamp riteneva che fino a cento anni fa la pittura fosse stata tutta al servizio della mente. Caratteristica che nel corso dell'ultimo secolo è venuta perdendosi un po' alla volta. In un sistema dell'arte dove, con frequenza, il ruolo della mente rimane sotto scacco, la vittoria dell'artista può essere affidata, oltre ogni processo artistico, solo alla propria capacità di produrre e animare un pensiero critico. Così è nata l'idea di una mostra di tracce occultate, con l'au-

gurio a noi e a Franco Vaccari di vivere 'nel tempo', ma anche come gli sciamani 'fuori dal tempo'; di continuare a 'conoscere la propria mente e a pensare con intenzione'.

ENGLISH

For several coincidences and being interested in art and Shamanism we have decided to start our paper by focusing on the La Scultura Buia (Dark Sculpture) catalogue (Vaccari, 1968); one of the most symbolic and meaningful artworks by Franco Vaccari. Based on the concept of presence-absence, the experience of darkness is suggested by this book-object, shifting from light to dark and vice versa, introduced by two printed words 'Entry and Exit': the first on the white page, followed two black plastic sheets, while the latter is on the following white page. Except for the title 'Franco Vaccari: La Scultura Buia', printed on the cover and the artist's reflections on the back cover, in the 23 x 23 cm catalogue – consisting of 12 white pages and 4 black pages – there are only the two words Entry and Exit.

The text by Franco Vaccari, a short theoretical treatise on the meaning of this artwork, printed on the back cover reads: «Despite its great variety of experiences, plastic research has always taken for granted the existence of an 'a priori' space. As with any particularly familiar concept, so in this case of space too, the phenomenological exploration has started out from extremely complex positions from which, ultimately, to attain the elementary. It goes without saying that any concept ought to be defined only by its related group of operations. From this point of view, the artist has hitherto used tools that not strictly define 'space' but 'optical space', the reason being that the unflinching attendant element was light. This indisputable fact, precisely because of its absolutely general authenticity, testifies to the nature of its unconscious operative principle. Numerous consequences, common to all research, ensue from it. One of the most important of these consequences is the interaction – at least from a psychological point of view – between the object and its 'continuous' type of enjoyment. When one considers that it only takes five protons to determine an optical stimulation it is clear the huge quantity of infor-

mation that any work, due to the very fact that it is macroscopic, is capable of transmitting. Dark Sculpture is a room in which all presence has been eliminated together with any infiltration of visible radiation. It is a black block, an environment rendered absolutely compact by an absence rather than by a presence, in which the forms that may be encountered become unexpected events with hallucinating features. In Dark Sculpture a sudden rise in quality occurs in the type of interaction between object and onlooker. The information takes place by impulses and the probabilistic character of the extrapolation is made fully apparent, engendering a reconstruction of space by exploiting the primordial sensations of hearing and touch» (Vaccari, 1968).

The catalogue's description helps us to highlight the initiation journey created by the artist: transitioning from a visible to an invisible totally dark world but as we come out we can still find the light, and not only the optical space light, but also that new light that illuminates the spaces, which a priori did not exist, but that can be explored through the dream, for example. As Vaccari states, in these dark spaces the forms that may be encountered become unexpected events with hallucinating features. The dark space during shamanic practices can be illuminated by reaching ecstasy, thus allowing the Shaman to rediscover the lost soul of the patient he is treating. Only the Shaman, 'the technician of ecstasy' as defined by the historian of religion Mircea Eliade (2004) – after consulting with his coadjutor spirits and in an altered state of consciousness – can fly indifferently through the underworld and the upper world to carry out the recovery of a soul lost after an illness.

TranSiberianArte – After more than forty years from Dark Sculpture, the darkness theme has grafted onto Shamanism. This happened when Franco Vaccari read my collection on shamanic art, now merged into the FSP Foundation¹. His precious attendance, since the opening in 1978, of the Art Gallery Fonte d'Abisso in Modena, induced me to approach his work, by staging exhibitions and publish his catalogues². From this meeting, blossomed the common idea of creating the TranSiberianArte performance. For the occasion, a dark room was set up, where by entering

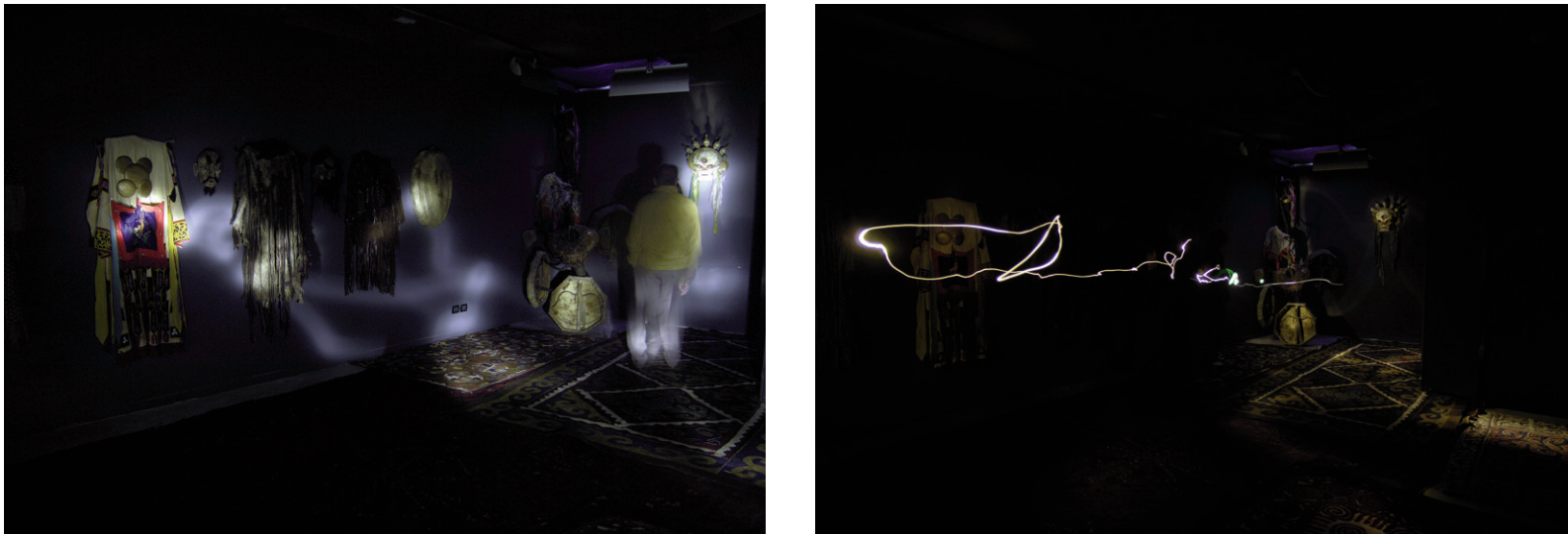


Fig. 10, 11 - Poggianella, S. (2005), TranSiberianArte. Installazione di Sergio Poggianella e Franco Vaccari, Rovereto (Trento), Galleria Transarte, 24 settembre-25 ottobre 2005 (credit: FSP).

one should pass through two rows of felt coming from Central Asia. Only whoever renounced to the predominance of sight could enter with a flashlight, giving up self-referentiality, deciding to undertake a journey into a dark space populated by shamanic 'paraphernalia' and modern kitsch objects, visible only when and if illuminated by the rays of a battery-powered flashlight. This kind of tour and encounter with the objects exhibited in the dark induced a discovery and knowledge-based experience, forcing visitors to draw new emotions from the other senses.

The experience of darkness questions the predominance of the sight and of perceived images and redeems other senses, such as hearing or smell and other abilities, such as imagination. Franco Vaccari on the invitation to the TranSiberianArte exhibition said: «Our culture and Western art, in particular, have privileged a priori the sight; new technologies have intensified 'visual bulimia'. Hence the choice of the dark. It reactivates the senses overshadowed by the sight and gives a renewed importance to hearing and, above all, to touch. In fact, by viewing we are projected outside, but in darkness we implode inside. Darkness instils a sense of calm and allows to explore the body in a different perception of reality»³. In this way, in the dark room there would be signs of an ancient shamanic culture, easy to understand: costumes, drums, amulets, masks and other 'paraphernalia' paired with kitsch objects transformed a la Duchamp into contemporary artworks, in this artistic context.

Thus, TranSiberianArte – its name recalls the network of railways connecting Moscow to Beijing, as well as the routes of the ancient Silk Road – has helped to restore the value of travelling through geographic places and art territories, that becomes a new opportunity for knowledge. The choice of the Eurasian Shamanic culture was not casual either: «Shamanism» – as I underlined on the invitation to the exhibition – «is not based on faith or on a belief system, it does not spread any doctrine; it relies solely on the acquisition of knowledge through experience. For the Shaman, the concept of truth is founded on personal experience. He may know things and be aware, because he practices them. His only source of energy comes from within and through practice he awaits awakening»⁴. The aes-

thetic and ethical experience offered by TranSiberianArte was intended to question the obsolete concepts of primitive and contemporary art, eliminating the qualitative subdivision of art in the world: on the one side 'ours', on the other 'theirs'. The contrast between 'primitive' and 'civilized', as Claude Lévi-Strauss argued, is not real, as well as the distinction between mythical and scientific thought, since our species is to be considered unitary. The Trans-Siberian (wherefrom TranSiberianArte) recalls the theme of the journey and the artist as the Shaman, showing the road to a new awareness of the world, or possible worlds.

From our point of view, in the cultural construction of the artist-shaman and of the shaman-artist within the contemporary art system, besides the exoticism linked to a primitive concept, two other important phenomena come into play: the exotic and the aura. On a closer inspection, these phenomena – without specific references on a theoretical and practical level – are indeterminate and provide fictitious justifications, both to the workers in the art system, and to the New Age neo-Shaman actors.

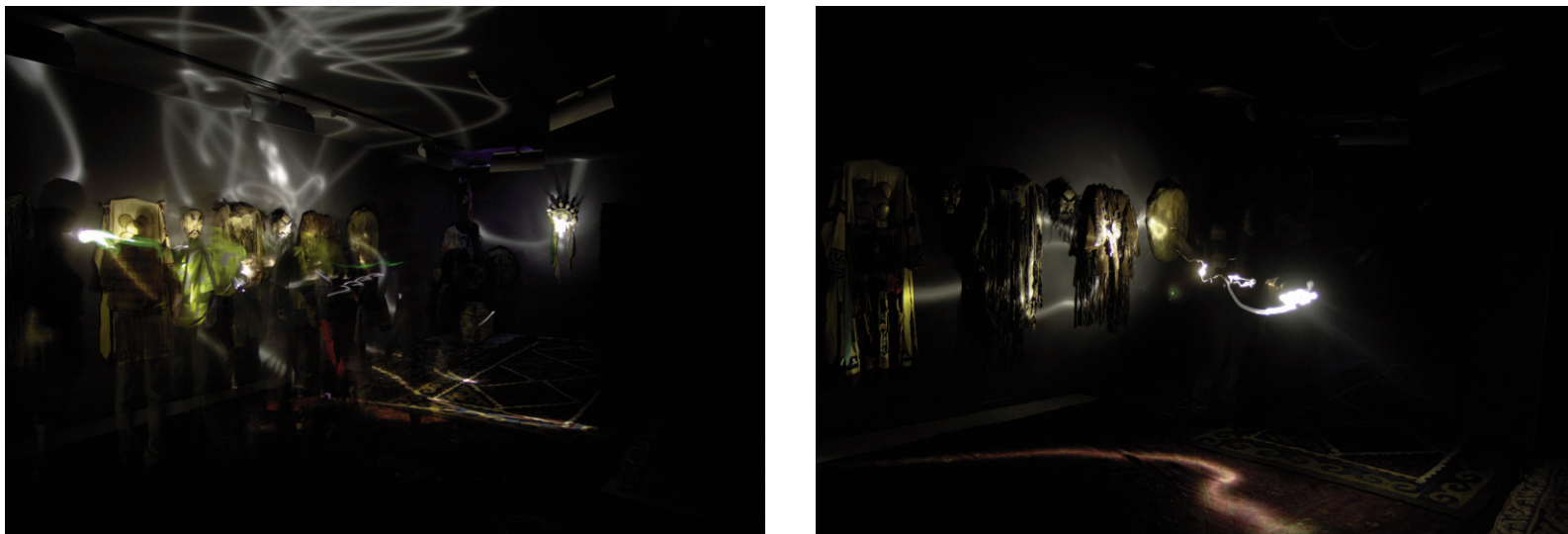
The fluctuations of the exotic and the aura between artists and Shamans – Although we are aware of taking a risk by examining topics that could be far from the ones debated up to now, we believe that an in-depth analysis of 'exotic' and 'aura' ideas can be very useful. This is to cast light on the processes of contextualization, symbolization and signification of artistic and ethnic objects implemented by the system and the art market. The term 'exotic' refers to a Euro-centric strategy, useful to keep a distance from others, thus avoiding the comparison between our concept of artwork and the same concept in other cultures, which remains a primitive art or, for market reasons, is absorbed in the orbit of the contemporary art system, getting the status of artwork, and, in this case, losing its original prerogatives of artistic artifact.

Exotic art does not have an authenticity problem for Westerners, as it was the case for primitive art before it entered in the orbit of Western art. It must also be noted that exoticism is not a Western prerogative, but also belongs to others, we are exotic and primitive too in the eyes of others. The aura is the sham of officiants in the art system,

which, in a close collaboration with the market, pay particular attention to the rituals that are an addition to the presentation of artworks to the public. Although they share common practices and strategies, the actors of the 'art system' act individually and this is particularly visible within the artists; but the operation of the system is justified by people believing in the aura. Regarding the aura Andy Warhol said: «Some company recently was interested in buying my aura. They didn't want my product. They kept saying, 'We want your aura'. I never figured out what they wanted. But they were willing to pay a lot for it. So, then I thought that if somebody was willing to pay that much for it, I should try to figure out what it is» (Warhol, 1998, p. 67). The 'circle of the aura' is established in this process, involving whoever is exposed to it, a circular power that goes from the object to its owner and back.

Now, it is easy to understand how the aura, which surrounds the artwork and transforms it into art, is a cultural construct; the aura is subjected to the influences of the outside world and influences it. By acquiring aesthetic, economic and symbolic value, the artwork, the performance, the Shamanic practice and the 'paraphernalia' become the object of a story feeding the narratives of the art system. Anthropological and ethnographic research, combining hermeneutics with the critique of ideology, has the task of entering into this world, to bring out the implicit meanings of the speeches and actions of its actors. In the circle of the aura, ambiguity and winking, widespread behaviours between the actors of the contemporary art system and among new contemporary Shamans, rather than clarifying the meanings of the actions, give much room for manoeuvre on possible corrections and the opportunity of keeping a distance, to have better control on oneself and others: culture control.

Increasingly often, in the contemporary art system it is decided who has political and institutional power; usually in exchange for money, favours and other forms of power, to share part of their aura with the new money, in a constant search for cultural redemption. Apart from the artworks, no object has such a quantity and quality of aura and power; a phenomenon that fuels the rich collectors



Figg. 12, 13 - Poggianella, S. (2005), TranSiberianArte. Installazione di Sergio Poggianella e Franco Vaccari, Rovereto (Trento), Galleria Transarte, 24 settembre-25 ottobre 2005 (credit: FSP).

and the main Museums, making them compete to hoard artworks. This kind of good is intentionally created for the market, by artists who are made of aura. The critics and the art connoisseurs are, more or less consciously, the 'merchants of aura' (Dal Lago and Giordano, 2006). In exchange for money, power and to increase their social status, they are often willing to contribute to the enhancement of artworks and ethnic artifacts, discussing their originality, authenticity, unicity, exclusivity, rarity and value, especially economic value.

The world of contemporary art has become a landmark for artists who belong to 'other' cultures: if artists want to have their work recognized must deal with the art system, with the concept of art postulated by aesthetics and Western critics and regulated by the strategies of the art market. To try and understand the dynamics of incorporation of other cultures' art into the contemporary art system - that is, the incorporation of the object, the ethnic artifact and the 'paraphernalia' or even the idea of art that the artisans-aspiring-artists of the Third World have - we have to start, once again, from the concept of contemporary art with a Western cultural matrix.

In contemporary art, together with the uniqueness, authenticity and originality of the artwork, the result of the artist's creative process, social status, otherness, reflexivity and art identity come into play. Besides questioning the common notions of 'hybrid objects' or 'crossbred', which contemporary artists of every culture draw from the mix of cultures caused by globalization, the relationship between contemporary art and anthropology should also change, as Sally Price points out: «While the art history, in a revision process, is considering the traditional isolation of the object from its cultural and social background differently, and while the anthropology is digging with increasing insistence in the cultural aspects of modern industrial societies, even the qualitative subdivision of art in the world (ours, on the one hand, theirs on the other) is ready for a serious re-examination» (Price, 1992, p. 189). Perhaps it is now clearer why the artist-shaman idea has been much more successful than the shaman-artist idea, whose artistic production is still relegated to the indistinct and anonymous branch of crafts and mi-

nor arts. On this basis, the sense of TranSiberianArte and the relationship between other cultures' artworks and artifacts should be clearer; in the aesthetic understanding of the art system with respect to the anthropological approach.

The author believes that TranSiberianArte, except for any welcome denials, was the first ever exhibit, in which Shaman artifacts, the 'paraphernalia', could interact with contemporary art as their equals, in the operational context of an installation. As stated above, the exhibition aimed to pair ethnic artifacts, usually confined in ethnographic museums or stacked in collectors' warehouses, with contemporary art in short of prospects and public. Until now, ethnic art, still widely considered a primitive art, has been compared with modern and contemporary art, focusing on affinity, namely similarity. Some tribal art pieces have earned the status of artwork, getting honours, greater values for collectors and a steep rise in market quotations, thanks to the publication in the *Primitivism in Modern Art: Affinity of the Tribal and the Modern* catalogue, of the homonymous exhibition, organized in 1984 by William Rubin, director of the Museum of Modern Art in New York.

The aim of the exhibition was to make the world of modern and contemporary art visually meet with tribal art, putting in direct comparison the artwork of the historical avant-garde, with some authentic artifacts from Africa, Asia and Oceania, focusing on artwork and artifact affinities - to compare on an aesthetic level. The selected objects were authentic, not because of their original meaning or provenance up to museums or private collections was documented, but because, they gained a story by being in western art places, they have been invested from the aura: for some artists of the historical avant-gardes, they were purpose-made and some of them were recognized and chosen as masterpieces by some critics and connoisseurs.

To avoid the comparison by affinity, the 'paraphernalia' and the artworks, in the new socio-cultural context of the TranSiberianArte exhibition, have been presented from a socio-political perspective, thus avoiding an uncritical approach, enveloping everything in exoticism and aura. The role of darkness in the TranSiberianArte installation has proved to be decisive for creating new

sensory and mental opportunities, to find new light forms and to get in touch with Spirit worlds, which slip away from us or we ignore in our daily life. In the context of physical absence of light, the experience of darkness has been interpreted as a metaphor of the unknown, of ignorance, of our difficulty in imagining worlds and realities outside the visible physical forms.

Vaccari, a master of the purpose-made concealment, made another experiment about darkness in 1969, during the Geiger Environment exhibition, at the Techné Gallery in Florence, precisely with a Geiger counter. About it Vaccari wrote: «Geiger Environment as a 'non-environment', to go beyond optical space. With the use of total darkness I produced 'optical silence', an essential condition for re-experiencing one's physical entity and discovering that of others, relieved from all forms of wordly ritual or inhibiting patterns. A sort of implosion is created in the darkness, bringing one back into the limits of one's physical volume while catching oneself moving in an environment that can no longer be dominated by means of ceremony or custom. In the dark every gesture becomes an absolute choice which is both discovery and invention, carried out through the new and amplified use of hearing and touch. Using a Geiger counter, with its capacity to register the incessant passing of cosmic rays, I wanted to extend my sensory aware awareness still further and physically to perceive the cosmic dimension of my being on this Earth. If one is very quiet and still if clever traps are built humbly, one may compel a few of these particles to reveal themselves. In the fifth chapter of *Tao Te Ching* by Lao Tze one read: Heaven and Earth have no humanity they treat all things like straw dogs and the cosmic rays, with their inexorable rhythm that no event can influence, bear witness to these words. The room we arrange the equipment in is of no importance; as the first elementary events make themselves felt one is immediately conscious that no place is privileged but only an unessential passing point. The micro-phonemes we can hear belong to an inhuman, or rather to a not human, scale and we feel ourselves being passed through as though we did not exist, as though we were ignored and made of emptiness» (Vaccari, 1968).

Here the affinity with Shamanism is clear: for



Fig. 14 - Poggianella, S. (2005), TranSiberianArte. Installazione di Sergio Poggianella e Franco Vaccari, Rovereto (Trento), Galleria Transarte, 24 settembre-25 ottobre 2005 (credit: FSP).

instance, darkness supported by the optical silence is the equivalent of the Shaman's headgear; it creates a barrier from the visible world during the preparation stages for the journey to other worlds. Darkness creates the perfect conditions for dreams, opening the other senses to the exploration of unknown spaces. Science, physics, dreams and cosmic visions are no longer in contradiction, but can interact to solve other aporias.

Exhibitions in Real Time and TranSiberianArte's Concealing – Since the turn of the millennium, the focus on Franco Vaccari's work has gradually intensified and refined, it was historicized and systematized, starting from the retrospectives presented by his hometown, the exhibitions that have finally accepted and critically collected his filmography, the most recent exhibitions in Italy and abroad, to the number of published books. After a close examination of the published material, however, we found an error; that turned out to be a striking case of concealment, whose cause is still unknown: in fact, in the catalogue published for the 2007 Exhibitions in Real Time at the Spazio Oberdan in Milan (Vaccari, 2007), the TranSiberianArte Exhibition in Real Time has been forgotten. It should have been after number 33 and before number 34, chronologically. In the end, waiting for one of Vaccari's upcoming exhibition curators to find a way to include it in the list, we have named TranSiberianArte Number 33 and a half.

This, voluntary or involuntary, 'concealing' story wins the competition for the most unique and incredible event, because it was not assigned with a number; and in this case, the missing number corresponds to a missing name, an action releasing order of the chaos. To give an example: in Puccini-Alfano's opera, Prince Calaf defeated Turandot by guessing her name and proposing to the cruel princess the counter-enigma of the secret of his own name; in the

famous tenor aria: «il mio mistero è chiuso in me, / il nome mio nessun saprà!» (But my secret lies hidden within me, / no one shall discover my name!), through the name or the action of calling a name, the absolute power of whoever knows the name is affirmed on who is forced to confess it. The absence of the name or the choice of not calling a name, on the contrary, represent standing up against absolute comparisons and interpretations. Therefore, the absence of the name for the TranSiberianArte Exhibition: Exhibition in Real Time s.n. – where 's.n.' means no name or no number (Senza Nome or Senza Numero, in Italian) – of Franco Vaccari's Catalogue paradoxically ends up representing – more than any of his work, action or event – the long theorized experimented concealment of the author. Vaccari disappeared in this artwork more than ever – staring from the pseudo-coauthor – let the conceived, thought and triggered experience take its own path.

Of course, the concealment of the author brings confusion, disrupts the order; provokes alienation, aspires to the unpredictable but its ultimate effect can always be more than predictable: an object to put a title, a signature, a date on, or it will be exiled from the art system. About this concealment case: it took twenty years to retrieve the unpublished notebook of 1989 and five years to retrieve the photographic prints of TranSiberianArte of 2005. Checkmate for the artist? Exactly the opposite, from which originates the amusing sentence of Vaccari and Duchamp during his chess game. Duchamp believed that up to a hundred years ago painting was entirely at the service of the mind. But over the last century this feature is getting lost a little at a time. In an art system where the role of the mind is frequently kept in check, the artist's victory can be entrusted only to his or her ability to create and bring to life a critical thought, beyond any artistic process. Thus, the idea of an exhibition on concealed traces was born, wishing to Franco Vac-

cari and to us to live 'in time', but also 'out of time' as the Shamans; to continue to 'know your own mind and to think intentionally'.

NOTES

- 1) For further details see: www.fondazione-sergiopoggianella.org [Accessed 15 November 2018].
- 2) The Art Gallery Fonte d'Abisso was founded in Modena in 1978, in the same year Franco Vaccari self-published the volume 'Duchamp and the Concealment of Work' and dedicated three solo exhibitions to him: 'Palestre Notturne' (Modena, 1986), presented by Achille Bonito Oliva, 'Codici a Barre. Segno dei tempi' (Modena, 1990) and 'Paesaggi in Codice' (Milano, 1991), with these exhibitions Tour Fromage Exhibition in Valle d'Aosta was represented, 'Obsessioni', curated by Flaminio Gualdoni.
- 3) This is what Micaela Sposito reported on the invitation to the TranSiberianArte Exhibition, installation by Sergio Poggianella and Franco Vaccari, Galleria Transarte, 24 September-25 October 2005, Rovereto (TN).
- 4) Ibidem, p. 2.

REFERENCES

- Dal Lago, A. and Giordano, S. (2006), *Mercanti d'aura. Logiche dell'arte contemporanea*, Il Mulino, Bologna.
- Mircea, E. (2004), *Shamanism: Archaic Techniques of Ecstasy*, Princeton University Press, Princeton.
- Price, S. (1992), *I primitivi traditi*, Einaudi, Torino.
- Rubin, W. (1984), *Primitivism in Modern Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, Museum of Modern Art, New York.
- Vaccari, F. (2007), *Esposizioni in tempo reale*, Damiani, Bologna.
- Vaccari, F. (1968), *La scultura buia*, Centro di Documentazione Visiva, Piacenza.
- Vaccari, F. (1968), *Atest*, Edizioni Geiger, Parma.
- Warhol, A. (1998), *La filosofia di Andy Warhol*, Costa&Nolan, Milano.

* SERGIO POGGIANELLA, anthropologist, is an art collector and curator; member of the International Society for Shamanistic Research (ISARS). Chairman of the Sergio Poggianella Foundation (FSP), for nearly forty years he has supervised and managed art galleries, with a significant curatorial activity resulting in 132 exhibitions and 83 published catalogues on these exhibitions. Tel. +39 335/64.74.797. E-mail: spoggianella@gmail.com