

## In ogni caso niente è una tela bianca

**Naeem Mohaiemen**

Runa Islam dispone generosamente opere aperte su muri, schermi e superfici, opere aperte sì, ma che non dovrebbero mai essere confuse con la celeberrima pagina vuota. Qui non vi sono dei vuoti significanti che possono diventare forme d'arte "Muzak". Anzi i suoi momenti celluloidi si innestano con l'ambiente della *dark science fiction*. Eliminando deliberatamente la sicurezza del contesto mi mettono in uno stato d'animo trascendente – alla fine si potrebbe essere ovunque, in qualunque momento. Ma non è mai qualsiasi cosa, la specificità tuttavia resta.

Un mazzo di carte formato da grandi attrazioni visive: funivie anacronistiche con destinazioni vaghe [*Time Lines*, 2005], corridoi scolastici da post sbornia Pink Floyd correate di possibilità maledette [*Conditional Probability*, 2006], delicata porcellana e il punto di non ritorno del protagonista [*Be The First To See What You See As You See It*, 2004], un anello che rotea con traiettoria cieca [*Dead Time*, 2000], immagine capovolta errore di identità momentaneo [*Stare Out (Blink)*, 1998], e cameriere incuranti che recitano la storia di Riccioli d'Oro quando non sono osservate [*Room Service*, 2001]. Durante la conversazione mi ha raccontato dell'avventura bizzarra di un gruppo di bobine Super 8 che si sono rifiutate di collaborare nell'impressionare l'immagine che aveva in mente, sia in Dhaka, Bangladesh (la cinepresa si è rotta) sia a Lamu, Kenya (la batteria dell'esposimetro si perse). Alla fine, quando gli spiritelli maligni furono stanchi di giocare con lei, le bobine erano risorte per il nuovo progetto veneziano – uno stock di pellicole nuove come la migliore tabula rasa. Runa con una calma perfezione ha preso alcuni momenti teatrali come suo punto di partenza. Le trecentosessanta riprese di Fassbinder del matrimonio visto come una gabbia claustrofobica [*Martha* ispirazione per *Tuin*, 1998], i brutti affari di Michael Caine nella distopia brutalista dei parcheggi di Gateshead [*Get Carter* come parte di *Scale (1/16 inch = 1 foot)*, 2003], la riluttante musa di Bergman che ora appare ed ora non appare più, [*How Far to Fårö*, 2004 e *What Is A Thought Experiment, Anyhow*, 2005-06], l'elegia del matrimonio di Sam Shepard provata fino all'imperfezione [*Director's Cut (Fool for Love)*, 2001]. Così come la fotocopia, scena per scena, di *Psycho* girata da Gus Van Sant fu più l'implosione di un genere che un omaggio, così anche l'opera di Runa è molto più che semplici riferimenti alle sue ispirazioni personali. I film fungono da piattaforme di lancio dai quali fluttuare via verso qualcosa di imprevedibile. Punti di partenza, ganci per appendere il cappotto prima di entrare in una stanza.

Conoscere questi riferimenti non è obbligatorio per intraprendere la visione dell'opera di Runa. Ma un interesse per i punti oscuri può aiutare a preparare il terreno. Unire tutto questo insieme è un impegno per narrazioni che trattano di aspetti trascurati – di visione e vita. Dai cumuli di spazzatura di fronte al suo appartamento di Londra [*Refuse/Refuge*, 1996] alle pratiche melanconiche dei venditori di fiori veneziani [*Merchants of Venice*, 2007] – icone solitarie alla deriva in cerca di significato. Nascosto in piena vista, ombre e periferie illuminate fino al punto di fuga. Non scritto fuori dal copione ma adattato. Si avvanza lentamente e si è ricompensati con visioni o allucinazioni.

Il desiderio di Runa di trapassare il quarto muro la porta ad allargare l'angolazione di ripresa e rivelare il tutto. Marionette e grovigli di fili di marionetta. La gente che incontra, le conversazioni che tiene, i libri che scopre, le stanze nelle quali entra, gli incidenti che accadono nel set – tutto ciò nutre il suo universo filmico. Le sue descrizioni ornate di delicate parole di un modello che diventa più grande del reale arricchisce di informazioni

la storia sullo schermo. Durante un viaggio di ricerca a Gateshead e al parcheggio *Get Carter*, scopre il modello originale come pensato dall'architetto al Baltic Arts Centre (recuperato da un armadio del comune). Altre tortuose investigazioni la portano all'architetto stesso, che le rivela perché il ristorante all'ultimo piano sia ancora incompleto. Inserendo modelli immaginativi nell'ambito della dura realtà, Runa ha costruito un 'set' che ha riprodotto il ristorante, e ha chiesto quindi all'architetto di consumarvi una prima cena. Dopo che lui rifiutò l'invito, improvvisò la scena con attori e comparse. Tra i credenti vi erano due anziani che erano state comparse nell'originale del 1971. Finale con nastro di Moebius impazzito, dove ogni porta conduce a uscite o vicoli ciechi.

*Refuse/Refuge* cristallizza le esplorazioni formali di Runa sui margini della superficie. Seicento lucidi dispiegati come un calendario, che coprono un anno di fotografie fatte ad un mucchio di spazzatura di fronte al suo appartamento. Se passi un po' di tempo con la serie, vedrai i micro-racconti pugnaci che ne saltano fuori.

"Sai che Natale è passato quando cominci a vedere gli alberi di Natale ammicchiati", mi disse. Natale? Ad ognuno il suo punto di vista: non avevo assolutamente notato gli alberi. Ero stato troppo ossessionato da altro: chi è il proprietario di quella macchina rossa che trova sempre parcheggio nello stesso posto? (trascorri anche solo qualche giorno a Brooklyn e sviluppi questa ossessione). Runa ride quando condivido con lei questo pensiero, così abituata, credo, a considerare punti di vista inusuali.

All'inizio la sua reazione alle molestie del vicinato fu "ma perché buttano l'immondizia sotto la mia finestra?". Ma quando iniziò a fotografare ogni giorno, ciò divenne una ossessiva catalogazione del cambiamento/non cambiamento. Un giorno una vecchia signora del quartiere vide Runa che stava documentando il mucchio e gridò approvando, "Giusto vai e dillo al Comune!" La signora avrebbe potuto impegnarsi in una crociata per liberare la strada dalle immondizie, ma in quel momento Runa aveva un'altra missione. Il tempo passa, il panorama di Londra immutato/statico. Oh aspetta, c'è la neve per strada. Sicuramente verrà freddo ora. Penso di coprirmi bene. Continuo a guardare le immagini. Quanta strada da fare.

Una volta durante la pausa pranzo di un workshop alla Tate, uno dei miei compagni di cella si rannicchiò su di me, con in mano una tazza di tè. Le ultime ore erano trascorse passando in rassegna artisti e il loro ruolo

durante la guerra – responsabilità, estetica, etica, bla bla. “Ma dimmi un po” disse, tirando fuori una fotocopia con al centro un pezzo di pellicola, “cosa ne pensi del lavoro di Runa Islam? Dovresti avere una tua opinione specifica.”

Ecco, proiettato su Runa il peso ovattato della significazione. Non la storia cinematografica, o dei passatempi, o del formalismo gelido, o della minuta precisione della rimessa in scena. Questi sono tutti vettori che il suo lavoro stimola con un silenzioso (tacito) intento. Ma qui c'è oltremodo il senso delle sue “origini” (parola orribile) nel formare il suo impegno/non impegno a partire dai divergenti interessi dello spettatore. Le sequenze al contrario dell'undici settembre – fumo, fuoco, agonia, apocalisse – percorrono fotogramma dopo fotogramma fino al momento zero in *Untitled* [2003].

Trovandoci in quel settembre a Manhattan, non vorremmo poter mandare il film al contrario? Con un semplice artificio, lei soddisfa queste fantasie. Ma che dire degli universi di significato che l'opera assume in base a quello che lei dovrebbe essere secondi altri. Britannica, ma del Bangladesh, Runa è abbastanza brava a eludere ogni tentativo di incastrarla nel concetto di asiaticità (il temuto progetto della “comunità artistica”). Stupido coniglio, cosa significa dunque? Runa Islam è un'artista che lavora nel, sul e intorno al film, ai processi e agli spazi fisici. E si è già detto abbastanza.

Frequentando/imbattendomi nelle proiezioni del suo lavoro negli anni, non mi hanno turbato le rappresentazioni politiche.

Guardando il freddo caos della distruzione, la studiata fisicità del vortice, lo stordito eccitamento dell'osservato, mi sono avvicinato ad una pura esperienza visiva. Sono stato il primo a vedere ciò che si vede, e sono tornato poi a impregnarmi delle immagini poco a poco. Una sera, mentre relazionava sul film di Francis Alys sulle Coldstream Guards, Runa parla dei rituali e della topografia – la familiare e turistica immagine da *Let's Go London* diventa nuova attraverso un autoriferito commento sulla monarchia. “Alys ha scritto un grande pezzo su Londra che in un certo modo può essere scritto solo da qualcuno che non è del luogo.” Dunque in qualche modo si spiega come quel visivamente favoloso, languido peana dedicato ai riscì di Dhaka [*First Day of Spring*, 2005] sia scaturito fuori dalla sua prima visita in Bangladesh dopo ventitre anni. È il contesto del Bangladesh che produce in lei lo shock dell'ignoto.

L'opera filmica di Runa ti marchia a fuoco la retina. Le immagini si ripresentano molto tempo dopo che vi siete allontanati. A lato del conduttore di riscìo catturato sul finire del *First Day of Spring* vi era questa citazione: “si è più abituati a guardare i loro colli che le loro facce”<sup>2</sup>. Nel secondo giorno di primavera, Runa voleva tornare indietro per rintracciare i nomi dei guidatori di riscìo ma le fu detto che sarebbe stata un'impresa impossibile. Un anno dopo vidi il film alla ICA. Un giornale di Dhaka passò un pezzo su un cimitero per riscìo: l'ossessione del governo per le tre ruote come causa delle orrende congestioni del traffico era arrivata al suo apice. Migliaia di riscìo non autorizzati erano stati presi e buttati in un campo vicino all'ufficio passaporti di Agargaon. Guardai a lungo il selvaggio caos dell'erba che cresceva ricoprendo le carcasse dei riscìo e cominciai a progettare la mia risposta filmica a *First Day*.

Runa dice che è interessata più a ricevere critiche dure e contrarie al suo lavoro che le consuete pacche sulle spalle. Il mio pezzo [*Dear Runa, I Found Your Props for Pawnshop/e-flux*, New York] era in parte un resistere, in parte cadavere eccellente – costruito sopra la sua struttura. Fu un gioco corretto dato il suo impegno alla ricostruzione/decostruzione.

O forse sono io nell'umore di *Black Sun*, che (nella sua incarnazione originale del 1997) gettò un'ombra perfetta sull'opera di altri artisti.

“Aspetta” mi scrisse un amico per email, “mi stai prendendo per i fondelli? Runa è una brava persona, sai”. No, non ti prendo in giro come potrebbe sembrare. Stiamo solo parlando. È inverno a Dhaka, sono seduto in una veranda avvolto in uno scialle. Runa è a Londra, in quello che credo sia, come immortalato dai Sundays: “Inghilterra, la mia terra, il paese della libertà / un clima così brutto / ma l'Inghilterra è felice come solo l'Inghilterra sa essere / perchè piangere?”<sup>3</sup>.

Noi stiamo solo parlando, attraverso le nostre cinesprese.

Naeem Mohaiemen è nato a Londra; vive e lavora tra Dhaka e New York. Utilizza il video, la fotografia e materiale di repertorio per esplorare tematiche relative ai fallimenti rivoluzionari, al panico per la sicurezza nazionale e ad altri marcatori storici (shobak.org).

<sup>1</sup> Tutte le citazioni provengono da una conversazione con Runa Islam avvenuta durante il Dicembre 2007, contrariamente verrà menzionato.

<sup>2</sup> 'Runa Islam', Nota file No. 7, Camden Arts Centre, Londra, 2005.

<sup>3</sup> Sundays, “Can't Be Sure” [Lato B di “I Kicked A Boy”], Reading, Writing, and Arithmetic, 1989.