



Emergency's Paediatric Centre In Port Sudan Supported By MAXXI, 2010.  
Courtesy: Emergency NGO; ZERO..., Milano; Team Gallery, New York.

## HUMANITY IS SOFTWARE

BY ALESSANDRO RABOTTINI

While most cultural products symbolize political commitment, exempting the viewer from the urgency of “doing”, the recent work that has won the MAXXI duepercento prize, by Massimo Grimaldi, even goes beyond the rare category of works that stimulate the viewer to “do something”. Grimaldi’s work “does”. It has no need of a viewer, it is pure action, free even of the hand of the artist. Alessandro Rabottini examines the reasoning behind this very costly (700,000 euros) work, the tomb of realism and cradle of a new type of artistic research involving pragmatism, the readymade and love.

I have to admit, first of all, that this article comes from a sort of presumption: namely the desire to “redeem” the work the Italian artist Massimo Grimaldi made for the opening of the MAXXI museum in Rome last May, to redeem it from the lack of discussion it has generated. I say this because I am convinced that this work has multiple dimensions that have met with few expressions of critical position, apart from the opinions that have polarized, for the most part, around questions we might say are of an “ethical” nature (is it an opportune work or, on the other hand, a case of opportunism?), instead of investigating the problematic linguistic and formal issues raised by the operation.

Emergency’s Paediatric Centre in Port Sudan Supported by MAXXI is the title of the work with which Grimaldi gained the “MAXXI dueper cento” award, following an international competition based on the application of a law enacted in 1949, stipulating that 2% of the expenditure for new public buildings should be set aside for the production of art works. Faced with the sum of 700,000 Euros earmarked for the production of a work, the winning proposal of Massimo Grimaldi was to donate all that money for the construction of a paediatric hospital of Emergency in Sudan. The spectacular, reckless architecture of Zaha Hadid, on the other hand, would have the task of functioning as a screen for the projection of a series of images that, over time, would document the construction and functioning of the hospital. Paradoxically, the most banal objection is also the one that in a certain sense does justice to the deeper nature of this operation: that of constituting a kind of moral blackmail. What juror, in fact, faced with the possibility of saving human lives, could bring himself to give that money for the creation of any other work of art? But it is precisely in the exclusion of any other possibility offered by art that the skepticism lies that has always been the driving force of Grimaldi’s work, an openly declared skepticism regarding art and its function in society. At first glance, Grimaldi seems to have made a monument to pragmatism: the expressive power of art, together with its capacity to imagine and transform reality, are completely shifted into the realm of direct action in the world. This form of “nullification” of art in favor of intervention in reality, not intended as a mere representation of a concrete act, has its roots not only in a radical interpretation of artistic realism as identification and proximity of the artist vis-à-vis the most discomfiting realities – to the point of erasing their mutual distance – but also in certain experiences of a conceptual matrix that have indicated a possibility of revitalization of art and its functions in the transformation of art itself into a “service”.

But in the case of the hospital in Sudan what is discredited is not only the opportunity of symbolically representing suffering: what Grimaldi wants to declare as null is the very possibility of the language to act in life. In a certain sense, this operation constitutes the tomb of realism in art – or of the possibility that suffering can be communicated by means of language and made “understandable” – in favor of an attitude that would be defined more aptly as pragmatic, that is the consequence of a self-censure realism imposes on itself after have probed its own limits and shed the guise of utopia. If people are dying, it is useless to represent their suffering; we need to put an end to that suffering, or at least to do what we can, within the limits of our role.

Now what makes this transition possible is the looming, bulky presence of something that is the quintessence of pragmatism: money. Without all that money, Grimaldi’s works can address the theme of the limits of art, its obsolescence in the face of reality, but they cannot perform that threshold the artist has evoked from the outset of his career – or, at least, they can only approach it on a smaller scale, or one that always, in any case, depends on the available budget. The critique of realism in art the work of Grimaldi seems to want to advance – ceding the place that was art’s to the convergence of ethics and economics – establishes a dynamic of interdependence among representation, money and action on reality: the more money there is, the less importance is assigned to the process of symbolization; the less money there is, the more the symbolic resurfaces.

But the logic of urgency that governs this operation requires not only the suspension of any form of idealization, aesthetization or conceptualization: this logic digs down to mine that last residue of humanism according to which an artwork can express its own political nature, producing some reflection in the viewer, thus creating a zone of suspension and ambiguity in which a hypothesis of change may eventually develop. To confront the brutality of reality in the form of emergency, Grimaldi calls on pure action, not only depriving the work itself of the “possibility” just outlined, but also denying the viewer any chance of redemption, any projection into an imaginative, political and ethical elsewhere. If all the work of Massimo Grimaldi feeds on a radical distrust of the possibility of art to act in reality, in this case even the conscience of the viewer becomes null, redundant. And this happens because Grimaldi’s hospital seems to belong to what Jacques Rancière has defined as “the ethical regime of images”<sup>1</sup>, namely that place where images are not perceived and judged as art but, instead, for their functional efficacy inside a community and their capacity to produce effects in the life of individuals. From this standpoint, it is obvious that the hospital can constitute an object of discussion inside art as art, but it can also be fully, satisfyingly perceived as a place of salvation for those who will be given care there. While on the one hand Grimaldi seems to turn his back on the possibilities of political imagination of the occidental viewer, on the other he “invents” a viewer thus far kept on the outskirts, putting the

user of the African hospital on stage, giving him a role that has rarely been granted in most of the existing examples of public art.

In his Capitalist Realism Mark Fisher calls on the concept of “interpassivity” as it has been formulated by Robert Pfaller and applies it to certain cultural products that, in his view, wind up by performing an act of political commitment in place of the viewer, absolving him in this sense of the need to take action:

“A film like Wall-E exemplifies what Robert Pfaller has called ‘interpassivity’: the film performs our anti-capitalism for us, allowing us to continue to consume with impunity. The role of the capitalist ideology is not to sustain a position in an explicit way, as propaganda does, but to hide the reality that the operations of capital do not in any way depend on a subjective conviction. It is impossible to conceive of Fascism or Stalinism without propaganda, but capitalism, on the other hand, can do very well without it, in fact it functions better when there is no one to plead its case.”<sup>2</sup>

Whether the apparent erosion of language on Grimaldi’s part, its ban in favor of direct intervention in the state of things, actually manages to activate a similar mechanism in the conscience of occidental viewers is a question I prefer not to address, because I know how much lucidity Grimaldi puts into his investigation of the problematic and as yet unresolved issues of the ready-made and of passivity as a contemporary existential dimension.

This lucidity is clearly expressed by the fact that although this work seems intended to trigger a suspension of art in favor of ethics, actually its greatest capacity to provoke remains at the linguistic level. While on the one hand, in fact, it appears as the opposite of what we know as the “relational aesthetic” – because it does not insert a real experience into the territory of art – on the other it does not constitute a pure extension of the ready-made, because it does not project the logic of the realm of art onto an object of the world. Or perhaps we should acknowledge that it does both these things to the fullest?

In both possible cases, it is no coincidence that the concept of “passivity” also determines the mode of formal presentation of Emergency’s Paediatric Centre. Grimaldi, in fact, extends to the architecture of the museum an intuition he has taken forward for years, namely that of producing a new work in the form of a digital slide show every time Apple launches a new computer model on the market. This sort of creative automatism makes technological innovation, over time, reveal itself as susceptible to improvement, unveiling at an increasingly fast pace its inner, innate destiny of obsolescence. Again in this case, it is exactly the contingency – raised by the enormous sum of money made available – that determines the identity of the project, reinforcing the connection between the outside world as a conditioning apparatus and the supposed idea of creativity as subjective intuition. But by using the facade of the museum as a projection screen, in a certain sense Grimaldi transforms the architecture itself into hardware, which as such is destined to age, to perform its functions in an inevitable and gradually more muddled way, while the images that play over its surface remain immaterial, like software, in an eternal state of updating, as the principle of survival that gives them life.

The importance of this work by Massimo Grimaldi lies precisely in its ability to bring out the limits and contradictions of what it apparently denies but actually, on the contrary, invokes with an almost melancholy tone: to rediscover that vague point where realism meets empathy, the moment when art, representation, solitude and the desire to reach the other, to touch him in his suffering, can blend together, finding reciprocal satisfaction. A point, a place and a moment that seem impossible to reach, to Grimaldi, and for this reason are displaced, as if they were a mirage. The redistribution of art in the overlaying of ethics and economics Grimaldi seems to advocate as an urgent necessity can actually be interpreted as nostalgic praise of something it is anything but pragmatic to desire: namely the possibility that in the pursuit of art and beauty there may be room for the practice of love.

## NOTES

1. Jacques Rancière, Malaise dans l’esthétique, Galilée, 2004.
2. Mark Fisher, Capitalist Realism, O Books, Winchester, UK, 2009, pp. 12-13.

DI ALESSANDRO RABOTTINI

Se la maggior parte dei prodotti culturali simbolizzano un impegno politico, emancipando lo spettatore dall'urgenza di "fare", la recente opera vincitrice del premio MAXXI dueper cento di Massimo Grimaldi oltrepassa anche la categoria delle rare opere che stimolano a "fare". L'opera di Grimaldi "fa". Non ha bisogno di uno spettatore, è azione pura, libera anche dalla mano dell'artista. Alessandro Rabottini argomenta le ragioni di quest'opera costosissima (700,000 Euro), tomba del realismo e culla di un nuovo tipo di ricerca artistica, fra pragmatismo, ready-made e amore.



Devo ammettere, prima di ogni altra cosa, che questo articolo nasce da una sorta di presunzione: ovvero dal desiderio di voler “risarcire” l’opera che l’artista italiano Massimo Grimaldi ha realizzato in occasione dell’apertura del museo MAXXI di Roma lo scorso maggio, risarcirla in qualche modo dello scarso dibattito che ha generato. Lo dico perché sono convinto delle molteplici dimensioni che quest’opera possiede, e alle quali hanno fatto seguito poche prese di posizione, se si esclude che la maggior parte delle opinioni si sono per lo più polarizzate attorno a questioni di natura diciamo “etica” (è un’opera opportuna o, al contrario, opportunistica?) piuttosto che indagare la problematicità linguistica e formale di quest’operazione.

Emergency’s Paediatric Centre in Port Sudan Supported by MAXXI è il titolo dell’opera con cui Grimaldi si è aggiudicato il premio “MAXXI dueper cento”, al termine di un concorso internazionale nato dall’applicazione di una legge del 1949, secondo la quale il 2% della spesa per nuovi edifici pubblici può essere destinato alla produzione di opere d’arte. Di fronte alla somma di 700.000 Euro da destinare alla produzione di un lavoro, la proposta vincente di Massimo Grimaldi è stata quella di destinare tutto quel denaro alla costruzione di un ospedale pediatrico di Emergency nel Sudan. Alla spettacolarità e alla sperimentalità dell’architettura di Zaha Hadid, invece, è stato affidato il compito di fungere da schermo di proiezione per una serie di immagini che, nel corso del tempo, documentino la costruzione e il funzionamento dell’ospedale. Paradossalmente, l’obiezione più scontata è quella che, in un certo senso, rende anche giustizia della natura più profonda di quest’operazione: quella di costituire un ricatto morale. Quale giurato, infatti, di fronte alla possibilità di salvare vite umane, darebbe quei soldi alla realizzazione di una qualsiasi altra opera d’arte? Ma è proprio nell’esclusione di una qualsiasi altra possibilità offerta dall’arte che riposa lo scetticismo che sin dall’inizio ha animato il lavoro di Grimaldi, uno scetticismo dichiarato e perseguito nei confronti dell’arte e della sua funzione nella società. A un primo sguardo, quello di Grimaldi sembra un monumento al pragmatismo: la potenza espressiva dell’arte, insieme alla sua capacità di immaginare e di trasformare la realtà, vengono completamente trasferite nel dominio dell’azione diretta nel mondo. Questa forma di “nullificazione” dell’arte a favore di un intervento nella realtà che non vuole essere una semplice rappresentazione ma un atto concreto, affonda le radici non soltanto in un’interpretazione radicale di realismo artistico come immedesimazione e prosimità dell’artista nei confronti delle realtà più scomode – fino ad annullare le distanze con esse – ma, anche, in certe esperienze di matrice concettuale che hanno individuato una possibilità di rivitalizzazione dell’arte e delle sue funzioni nella trasformazione dell’arte stessa in un “servizio”.

Ma nel caso dell’ospedale sudanese, a essere screditata non è soltanto l’opportunità di rappresentare simbolicamente il dolore: ciò che per Grimaldi è da dichiarare come nulla è addirittura la stessa possibilità che sia il linguaggio a poter agire nella vita. In un certo senso, quest’operazione costituisce la tomba del realismo in arte – ovvero della possibilità che il dolore possa essere comunicato per mezzo del linguaggio e reso “comprensibile” – a favore di un atteggiamento che sarebbe meglio definire pragmatico, e che è la conseguenza di un’auto-censura che il realismo impone a se stesso, dopo aver testato i propri limiti, e aver dismesso i panni dell’utopia. Se la gente muore è inutile rappresentare la sofferenza, bisogna mettere fine a questa sofferenza, o almeno fare quello che si può, nei limiti del proprio ruolo.

Ora, ciò che rende possibile questa transizione è l’ingente presenza di quel qualcosa che è la quintessenza del pragmatismo: i soldi. Senza tutti quei soldi, le opere di Grimaldi possono tematizzare i limiti dell’arte, la sua obsolescenza al cospetto della realtà, ma non possono performare questa soglia, che sin dall’inizio della sua carriera l’artista evoca – o, per lo meno, possono metterla in atto in scala ridotta, o in modo sempre e comunque dipendente dal budget a disposizione. La critica al realismo in arte che l’opera di Grimaldi sembra voler sostenere – cedendo il posto che era dall’arte alla convergenza di etica ed economia – stabilisce una dinamica di interdipendenza tra rappresentazione, denaro e azione sulla realtà: più soldi ci sono e più viene meno il processo di simbolizzazione, meno soldi ci sono e più il simbolico riemerge.

Ma la logica dell’urgenza a cui quest’operazione obbedisce esige non soltanto che qualsiasi forma d’idealizzazione, estetizzazione o concettualizzazione venga sospesa: questa logica scava fino a estrarre quell’ultimo residuo di umanesimo secondo il quale un’opera d’arte può esprimere la propria natura politica producendo nello spettatore una qualsivoglia riflessione, creando quindi una zona di sospensione e di ambiguità all’interno della quale possa eventualmente germogliare un’ipotesi di cambiamento. Alla brutalità della realtà nella forma dell’emergenza Grimaldi oppone l’azione pura, sottraendo in questo modo non soltanto all’opera stessa la “possibilità” cui ho appena accennato ma negando addirittura allo spettatore una qualsiasi chance di riscatto, una qualsiasi proiezione in un’altrove immaginifico, politico ed etico. Se tutto il lavoro di Massimo Grimaldi si nutre di una sfiducia radicale nei confronti della possibilità che l’arte possa agire nella realtà, in questo caso è persino la coscienza dello spettatore a scoprirsi nulla e ridondante. E questo avviene perché l’ospedale di Grimaldi sembra appartenere a quello che Jacques Rancière ha definito “il regime etico delle immagini”<sup>1</sup>, ovvero quel luogo dove le immagini non sono percepite e giudicate come arte ma, al contrario, per la funzionalità che esprimono all’interno di una comunità e per la loro capacità di produrre effetti nella vita degli individui. Da questo punto di vista, è ovvio che

questo ospedale può costituire un oggetto di discussione all’interno dell’arte in quanto arte ma, al contrario, essere percepito in maniera piena e soddisfacente come il luogo della salvezza per chi invece lì sarà curato. Se da una parte Grimaldi sembra voltare le spalle alle possibilità di immaginazione politica dello spettatore occidentale, dall’altra egli “inventa” uno spettatore finora tenuto ai margini, portando sulla scena l’utente dell’ospedale africano, investendolo di un ruolo di cui molto raramente è stato investito nella maggior parte degli esempi di arte pubblica. Nel suo Capitalist Realism, **Mark Fisher** riprende il concetto di “inter-passività” così com’è stato formulato da Robert Pfaller e lo applica a certi prodotti culturali che, nella sua tesi, finiscono per svolgere l’impegno politico al posto dello spettatore, emancipandolo in questo senso dalla necessità di intraprendere un’azione:

**“Un film come Wall-E esemplifica ciò che Robert Pfaller ha chiamato “inter-passività”: il film performa la nostra posizione anti-capitalista al posto nostro, permettendoci così di continuare a consumare impunemente. Il ruolo dell’ideologia capitalista non è quello di sostenere una posizione in modo esplicito, così come fa la propaganda, ma di nascondere la realtà che le operazioni del capitale non dipendono in nessun modo da una convinzione soggettiva. È impossibile concepire il fascismo o lo stalinismo senza propaganda, ma il capitalismo, al contrario, può farne benissimo a meno, anzi funziona meglio quando non c’è nessuno a perorarne la causa.”<sup>2</sup>**

Se l’apparente erosione del linguaggio da parte di Grimaldi, la sua messa al bando a favore di un intervento diretto nello stato delle cose, finisca o meno per attivare un meccanismo analogo nella coscienza degli spettatori occidentali è un argomento che preferisco lasciare in sospeso, perché so con quanta lucidità Grimaldi problematizza tanto la questione ancora aperta del ready-made quanto quella della passività come dimensione esistenziale contemporanea.

Una lucidità ben espressa dal fatto che, nonostante quest’opera sembri voler realizzare una sospensione dell’arte a favore dell’etica, in realtà la sua maggiore capacità di provocare resiste a livello linguistico. Se da una parte, infatti, essa si pone all’opposto di quello che conosciamo come “estetica relazionale” – perché non impianta un’esperienza reale nel territorio dell’arte – dall’altra essa non costituisce una pura estensione del ready-made, perché non proietta la logica del dominio dell’arte su un oggetto del mondo. O forse dovremmo riconoscere che fa entrambe le cose all’ennesima potenza?

In entrambe le possibilità, non è un caso che il concetto di “passività” determini anche la modalità di presentazione formale di Emergency’s Paediatric Centre. Grimaldi, infatti, estende all’architettura del museo un’intuizione che porta avanti da anni, cioè quella di produrre un nuovo lavoro nella forma dello slide show digitale ogniqualvolta la Apple rilasci sul mercato un nuovo modello di computer. Questa sorta di automatismo creativo fa sì che, nel corso del tempo, l’innovazione tecnologica si riveli di volta in volta come suscettibile di miglioramento, svelando in questo modo, e secondo una temporalità sempre più contratta, il proprio intimo e connaturato destino di obsolescenza. Anche in questo caso è appunto la contingenza – data dall’enorme somma di denaro a disposizione – a determinare l’entità del progetto, rafforzando così il nesso fra il mondo esterno come apparato condizionante e l’idea supposta di creatività come intuizione soggettiva. Ma nell’utilizzare la facciata del museo come schermo di proiezione, in un certo senso Grimaldi trasforma l’architettura stessa in un hardware che, in quanto tale, è destinato a diventare vecchio, a svolgere le proprie funzioni in modo inesorabilmente e progressivamente farraginoso, mentre le immagini che vi scorrono sopra restano immateriali come un software, in perenne stato di aggiornamento come il principio di sopravvivenza che le anima.

L’importanza di questo lavoro di Massimo Grimaldi risiede esattamente nel suo riuscire ad esaltare i limiti e le contraddizioni di ciò che sembra all’apparenza negare ma che, al contrario, invoca con tono quasi malinconico: ritrovare quel punto vago in cui il realismo incontra l’empatia; il momento in cui l’arte, la rappresentazione, la solitudine e il desiderio di raggiungere l’altro, di toccarlo nella sua sofferenza, possono fondersi tra loro, trovando reciproca soddisfazione. Un punto, un luogo e un momento che a Grimaldi sembrano impossibili da raggiungere, e che per questo motivo vengono dislocati come fossero un miraggio. La redistribuzione dell’arte nella sovrapposizione di etica ed economia che Grimaldi pare sostenere come una necessità improrogabile può essere in realtà letta come l’elegia nostalgica in onore di qualcosa che è tutt’altro che pragmatico desiderare: ovvero la possibilità che nella ricerca dell’arte e della bellezza ci sia posto per la pratica dell’amore.

## NOTE

1. Jacques Rancière, Il disagio dell’estetica, Edizioni ETS, Pisa, 2009, p. 41.
2. Mark Fisher, Capitalist Realism, O Books, Winchester, UK, 2009, pp. 12-13.