

Valentina Valentini
Il clamore e la voce

Prologo

"Ogni «inizio» è radicalmente contingente, e dunque nell'impossibilità di fondare alcunché"
(Cacciari, 1985).

a) Sono stata indotta a riflettere sull'apparire e sul scomparire delle forme artistiche, dalla controversa vicenda della pratica video, così accidentata che costringe quei pochi studiosi che tentino di storicizzarla, a mutare, a distanza di pochissimo tempo, i protagonisti principali, destinazioni e prospettive dei loro racconti. Ricominciare ogni volta la storia delle origini, ha il senso e lo scopo di determinare una sua meta e un suo destino.

Al momento attuale mi sembra che il video stia dileguando la speranza di esistere come forma artistica autonoma, troppo fragile per resistere separatamente dai grandi sistemi audiovisivi già esistenti, e che continui a vivere alimentando altri linguaggi (le arti visuali e plastiche, il cinema, il teatro). L'intertestualità sembra essere la sua vocazione più autentica, quella che si ritrova "alle origini". Il video interpreta la parte del medium che si immola di fronte al compito di interconnettere in una rete di relazioni i diversi sistemi isolati.

È da questa prospettiva che vedo nel video un punto di vista significativo, quando la pratica della sua autonomia dal cinema, dalla televisione, dalle arti plastiche si sta dimostrando perdente. Anche se ci sono autori e opere valide, non si è creato in questi anni *lo spazio* per far vivere una specifica produzione d'autore. Il video oggi esiste essenzialmente mescolato con le arti plastiche, fuori dall'apparato di produzione televisivo, come una componente testuale di opere costruite polifonicamente.

Il video come opera audiovisuale è in declino anche perché lo è la civiltà dell'immagine. In un mondo che muta la realtà fisica in segni, l'arte contemporanea resiste alla derealizzazione cercando qualcosa che permane (Serres, 1987). Infatti il dispositivo codificatore oggi dominante è l'architettura, la scultura, la parola-voce.

b) Da più di mezzo secolo, si è scoperto che la nostra percezione del tempo come concatenazione di causa ed effetto è illusoria, purtuttavia ci deve essere una ragione profonda (forse la vertigine di potersi voltare a piacimento in tutte le direzioni) perché essa sia così conaturata come forma di raffigurazione e comprensione del mondo. "Ma non vi è propriamente né inizio né causa. Ciò che riteniamo inizio è altrettanto fine, e ciò che immaginiamo causa è altrettanto effetto" (Cacciari, 1985).

Le avanguardie storiche hanno significato una fine e un inizio: "l'estasi negativa della rappresentazione", la fine dell'opera figurata e l'inizio del pensiero raffigurante il proprio farsi. Le nuove avanguardie, il cui apice si è dispiegato negli anni '70, hanno portato a compimento la disintegrazione della forma rappresentativa, professando la vocazione dell'illimitato, dell'inafferrabile, del fluire.

L'impasse attuale delle arti è che fare dopo l'esaurimento sia della forma storica della rappresentazione tridimensionale, prospettica, empatica, sia dell'aldilà della rappresentazione.

c) Manipolare in questo studio le categorie di inizio e fine, è una convenzione metodologica.

Mettiamo per ipotesi che «l'origine» dell'arte degli anni '70 siano le teorie artistiche elaborate dalle avanguardie storiche nel primo ventennio del novecento (da Mondrian a Malevič, da Artaud a Joyce e Kafka). Le teorie artistiche delle neoavanguardie, rispetto a quelle di fine novecento rappresenterebbero un *compimento* del processo storico, un suo culmine, mentre e simultaneamente le nuove avanguardie degli anni '70 verrebbero a marcare un «inizio» nei confronti dell'arte avvenire. Sarebbero contemporaneamente un compimento, rispetto alle avanguardie storiche e un inizio, rispetto alla incognita x, che è l'oggetto di questo studio.

Con una siffatta ipotesi possiamo tentare di costruire una rete di interazioni spazio-temporali in cui agiscono *figure* che si fanno portatrici del racconto delle esperienze intercorse in questo continuum che va dagli anni '70 a oggi, le *dramatis personae* del dramma della sparizione dell'arte (Baudrillard, 1988).

L'obiettivo è quello di analizzare il presente da una distanza storica, evitando di adottare il lontano passato come una maschera che protegge dalle incertezze del tempo in corso.

d) *Alcune cose che non ci sono più*

Procedendo nell'operazione di archiviazione delle forme storiche del passato prossimo, si incontrano categorie estetiche sulla cui inattualità potrebbero non esserci dubbi. Mi riferisco a dispositivi che hanno codificato l'esperienza degli anni '70, e che non sono più attivi nelle pratiche artistiche in corso:

L'indifferenza per la techné e la sua ignoranza. Aveva iniziato Warhol con i suoi film e hanno proseguito i performer, avventurosi oltrepassatori di ogni frontiera linguistica (Charlemagne Palestine, Vito Acconci e altri).

L'inciampo, il disturbo, l'immissione dell'extra-artistico come costitutivo del discorso di rottura dell'opera, di sua messa fuori gioco: far scivolare il set nel film (come le istruzioni di Tavel agli attori nei film di Warhol), ostruire la vista (come in alcuni spettacoli di Foreman).

L'autoriflessività nel senso che il processo del farsi del significato coincide, senza lasciare resti, con il processo di destinazione e costruzione dell'opera. Il suo senso sta tutto nel titolo, senza necessità di fare appello al dialogo critico, come in *Videotape 1974* di De Dominicis, dove una donna seduta di fronte alla telecamera chiede ad un *tu* invisibile, quale videotape vuole vedere. Una voce fuori campo – quella dell'artista – risponde: "Il videotape di De Dominicis". La donna guardando la telecamera chiede: "Ma è questo il videotape di De Dominicis?" E la voce fuori campo: "Sì". Lei guarda ancora e poi: "sono seduta e guardo me stessa. Voglio che voi mi guardiate". Dopo un po' si alza ed esce dal campo visivo.

Il valore forte del contesto, rispetto all'opera e all'evento, non più cornice, ma tensione a legare soggetto e oggetto, spettatore e evento. Questo spostamento, dall'opera alle sue circostanze di produzione e ricezione, è emblemizzato dallo spettatore che anziché incontrare l'opera, incontrava se stesso nell'atto di guardare.

La presenza del presente, equivalente alla testimonianza dell'«esserci», al di là dell'opera, dell'evento e dell'autore. Il tempo dell'opera è l'intervallo necessario a compiere un'azione, non è predeterminato da istanze testuali, ma viene delegato a necessità extrartistiche. Nei primi video, per esempio, la durata dell'azione era misurata dalla lunghezza del nastro magnetico, elemento estrinseco che interveniva ad *interrompere* in un istante casuale, il flusso illimitato dell'azione che si stava registrando (Chris Burden, *Afternoon at Portarossa Hotel*, 1975, dove non si sa chi vincerà la partita di Black Jack che Burden e Alexis Smith giocano di fronte alla telecamera). La performance è stato un processo aperto che aveva problemi di stabilire un termine di inizio e fine, per cui lo aspettava dall'esterno da sé. Lo sfinimento fisico di Charlemagne Palestine in *Body Music 1 e 2* (1973-1974) per esempio, ha determinato la durata naturale dei due video, commisurata alla resistenza del suo corpo. Nell'attesa che un qualche evento intervenisse dall'esterno a porre fine, il performer ripeteva la stessa azione, tornava da capo.

Il disprezzo per il mondo dell'arte e per la finzione spettacolare ai quali si opponeva il culto della realtà in tutte le sue forme: oggetti, luoghi, comportamenti.
L'evento, come specifico carattere sperimentale dell'opera – la performance – non solo perché avviene qui e ora, ma anche perché l'esito non è predeterminato, si cerca e si scopre solo agendo, al cospetto del fruitore.

1.1 Il Basamento *

Joseph Kosuth, assertore del valore dell'arte concettuale «teoretica» (che distingue da quella «stilistica», spuria, venuta quando l'establishment aveva deciso di assimilare le nuove forme d'arte), ha elaborato il gesto esemplare di Duchamp – collocare ~~un~~ ^{un} oggetto qualsiasi su una base, il pissoir che diventa una fontana –, applicandolo con radicale coerenza al suo lavoro: l'analisi sul contesto di produzione dell'arte.

Il discorso sul ready-made, negli anni '70 si è complicato, ^{forzare} innanzitutto perché con la pop art tutta la realtà era diventata un vasto deposito di ready-made, compresi gli artefatti prodotti industrialmente. (Nacquero anche i ready-made televisivi, fatti con spezzoni di trasmissioni tv come i *décollage TV* di Vostell). In secondo luogo perché il *basamento*, inteso come contesto culturale e sociale in cui l'operare artistico viene fruito, assume su di sé tutto il peso nel determinare il senso dell'opera. Infatti, fuori da un contesto, l'opera appariva all'artista «astratta», incapace di sopravvivere nei confronti degli apparati in cui si era organizzato il sistema dell'arte (il triangolo gallerie, collezionisti, studio di cui parlava Gerry Schum nei primi anni '70, quando per sfuggirvi inventò l'idea di una galleria televisiva). Valutare il ruolo del contesto procede di pari passo con la demistificazione della natura "trascendentale dell'arte" e con la comprensione dei meccanismi concreti della realtà, sia da parte dello spettatore che dell'artista. Con i nuovi «ready-made» che sono, negli anni '70, corpi e luoghi, non si pone più solo la questione se si tratti o meno di arte in presenza di «oggetti» e materiali extra-artistici, perché il ready-made degli anni '70 non è più un oggetto trovato, ma un evento, un'azione che l'artista fa in presenza di un testimone in un luogo, qualcosa che non tramanda ma consuma nella presenza. In tal caso il basamento è necessario per dare valore alla non-opera, all'evento e al gesto, per creare *l'aura dell'evanescenza*, scomparsa quella dell'unicità. Era il «qui e ora» della presenza di performer e spectator che legittimava l'evento come opera. Gli atti precedenti a questa drammaturgia della sparizione (dell'opera), secondo una formula di Baudrillard (1988), sono quelli agiti dalla body-art, che aveva fatto coincidere autore e opera nel corpo e nella presenza dell'artista in azione, nell'aver reso indissolubile performance – come processo di costruzione, dispendio di energia non finalizza a un prodotto, ma al suo proprio consumarsi e rigenerarsi – con l'opera stessa come evento.

Il nuovo statuto dell'arte degli anni '70 era la sua non oggettualità, il suo non essere separabile dal corpo dell'autore – produttore non di beni materiali ma di esperienze – e da quello dello spettatore.

Nel gesto di Duchamp era giocata una estrema sfida alla nascente serializzazione, la capacità sacralizzante del gesto dell'artista che con il semplice additare costituisce l'opera, il cui valore discende non dall'oggetto ma dall'artista. Negli anni '70 i nuovi ready-made sono gli artisti stessi, che usano come oggetto trovato il proprio corpo. Duchamp con i suoi ready-made discorreva con il sistema dell'arte, sfidandolo in un titanismo disperatamente ironico;

* I paragrafi che seguono costituiscono il tentativo di uno svolgimento storico che proceda per coppie di figure in cui diacronia e sincronia si compenetrino l'una nell'altra. A tal fine la numerazione dei paragrafi, distingue in 1 (le figure degli anni '70) e 2 (quelle degli anni '80), ma li accoppia nello svolgimento del racconto per evidenziare la loro contiguità spazio-temporale.

Beuys o Vito Acconci si armano ancora più ferocemente, eliminando la mediazione dell'opera-oggetto e avocando lo spettatore come testimone dell'atto che rimane solo nella sua coscienza. L'attività spettatoriale fornisce il *basamento* dell'arte delle neo-avanguardie.

2.1 La città

Oltre che come testimone, lo spettatore degli anni '70 era un «errante» che non poteva fermarsi su una sola posizione: era costretto ad aggirarsi inquieto fra le membra sparse che l'artista disponeva nello spazio (si tratti di lavori di Beuys o Carl Andre, di spettacoli di teatro ambientale o della proliferazione organizzata con ordine della scena di Wilson). La pluralità dei punti di vista corrispondeva al relativismo concettuale e alla pluralità dei paradigmi di un pensiero filosofico fuori ormai dalla metafisica. Il soggetto spettatore era chiamato in causa autorevolmente perché rimasto l'unico punto saldo, essendo scomparsa l'opera e contemporaneamente la possibilità stessa di farla esistere analiticamente.

L'erranza era una qualità indispensabile per avere accesso all'opera, che si allungava nello spazio, in orizzontale, occupando una superficie vasta. Non era possibile mantenere una postazione fissa, se non scegliendo preordinatamente di mancare alle regole del viaggiatore, che è un topos dell'estetica degli anni '70.

Il mondo degli ultimi «poemi» di Peter Handke è animato da personaggi che hanno tutti in comune con la voce narrante un aspetto: l'abitare provvisorio in qualsiasi parte del mondo, la condizione esistenziale "di colui che è sempre in procinto di partire per luoghi lontani" (1987:16). *Essere in viaggio*, equivale a temperare il timore dell'assoluto, come convenzioni storiche stabilite e come certezza metafisica, per «aprirsi» a degli universali umani. *Tenere la porta aperta* serve a scongiurare la perdita del linguaggio: l'immobilità è sentita come una malattia e nello stesso tempo come uno stato ideale.

Passeggiare per la città è un'attività alla quale lo scrittore presta particolare cura, rappresentando il contatto con il mondo, l'uscita fuori dalla tana, dove l'isolamento è totale. La passeggiata dello scrittore di Handke (1987) si dispone in un continuum di percorsi urbani e mentali insieme, simile all'attività dello spettatore che si aggira, nell'environment costruito per lui, dove il lavoro di interconnettere i vari pezzi coinvolge sia un'attività fisica che psichica.

La città come luogo delle interconnessioni funziona da paradigma per l'arte di questo ultimo decennio, che guarda all'architettura come dispositivo ordinatore che può offrire modelli per collegare in un sistema ciò che nel decennio precedente si è dato come dilatato sulla superficie. Le opere di Dan Graham (*Two Cubes, one 45 rotated*, 1986; *Cinéma 1981, STAGE I: the films is projected; the interior is Dark* e *STAGE II: the film is not projected; House lights are up*), Judith Barry (*Model for stage and screen, COCA, Coca-Cola Pavillon*, 1987) e di molti artisti, sia quelli che nei primi anni '70 sono stati coinvolti nell'area della performance art, che dei più giovani, educati alla scuola dell'arte concettuale, sono delle opere architettoniche (scatole, stanze, veri e propri edifici come la *Gelateria* di Thomas Schutte costruita nei giardini a Kassel, *Fami Home* di Guillaume Bijl) in cui si può entrare. In questi spazi l'azione dello spettatore è irrilevante; l'opera non prescrive il suo comportamento, anche se traccia il suo percorso.

Questa tendenza costruttiva e plastica (che le installazioni video hanno anticipato e nello stesso tempo codificato in un genere), esprime l'attuale concezione di flessibilità dello spazio, il suo concentrarsi e distendersi. Peter Halley (1987) conduce, a tale proposito, un'analisi interessante sul passaggio dalla rappresentazione dello spazio lineare – propria dell'arte astratta dei primi del novecento – a quello circolare attuale, che si ritrova nei video games, nella computer-graphic, nei supermarket. Per Halley, la fine dell'era cartesiana, ha fatto emergere il modello circolare, che è quello della rete, del *cell conduit*, il misterioso alimentatore elettrico nascosto nei sotterranei degli edifici. Soffermandosi sulla natura della superficie circolare, Halley la fa derivare dal percorso della linea che ritorna ad avvolgersi su se stessa, per cui il

cerchio attuale sarebbe un'implosione del lineare (non tanto un'alternativa oppositiva). Infatti, il massimo sviluppo della linea, la sua estatizzazione, si può raffigurare come una spirale, generata da un punto che ha un moto uniforme sopra un raggio, mentre questo ha un moto di rotazione in un piano.

Circolarità e verticalità sono le forme dello spazio-tempo di questo ultimo decennio, uno spazio che ha recuperato all'opera e allo spettatore una frontalità che tende a chiuderlo in un cerchio protettivo. La città è lo spazio organizzato dalle stratificazioni di più tempi, e l'opera che l'assume come modello, è un sistema interrelato di più parti, non frammenti su una superficie vasta lungo la quale lo spettatore si sceglie il suo percorso, ma organismo in cui è costretto a seguire delle direttrici.

1.2 Il dis-correre

La pratica artistica degli anni '70 ha lavorato a partire dalla rottura dei limiti della cornice, mettendo in atto diverse strategie di fuoriuscita dal «quadro». L'utopia delle avanguardie storiche dell'opera totale, capace di riunire ciò che era stato separato, ha celebrato i suoi compimenti e il suo annullamento nel gesto esorbitante dell'arte del decennio scorso.

Nei due programmi televisivi di Gerry Schum *Land art* (1969) e *Identifications* (1970), la differenza fra natura e uomo, soggetto e oggetto, dentro e fuori, paesaggio e inquadratura che lo delimita, è ancora chiarissima: l'artista della *Land art* cerca un contatto con la natura, abitando, percorrendola, inserendo in essa le sue azioni.

In un video di Douglas Davis, *The Florence Tapes* (1974), giocato sulla tensione a stabilire un contatto non neutrale con colui che guarda, l'autore costruisce un'azione in più atti rivolta esplicitamente a un «tu» che sta fuori dalla cornice del monitor, con la cui presenza presupposta discorre. Il lavoro di Davis è esemplare per il modo in cui concentra gli elementi comuni all'estetica video dei primi anni '70: localizzazione del soggetto enunciante e del soggetto destinatario, «stabilire dove sto io e dove stai tu»; sottolineatura dell'atto del discorso: «è proprio a te, spettatore che io ho deciso di rivolgermi»; l'interlocuzione diretta al fine pragmatico di indurre dei comportamenti nello spettatore: «togli i vestiti e buttali contro lo schermo del televisore». L'uso della seconda persona del discorso, il «tu», attesta che il video degli anni '70 era il medium dell'intimità in pubblico, una intimità imbarazzante, che sfiora con Vito Acconci (*Home Movies*, 1973) la seduzione erotica, il cui atto finale, sarebbe potuto essere quello in cui la spettatrice immaginaria risponde all'invito dell'uomo che le parla dal monitor ed entra dentro la scatola televisiva.

A distanza di dieci anni, la finestra che faceva da trait d'union fra interno ed esterno è pressoché scomparsa, e insieme la distinzione fra fisico (il paesaggio) e psichico (l'uomo che lo guarda). Nelle opere video di Bill Viola natura e uomo si equivalgono, la natura vibra con il corpo e le emozioni di colui che sente il suo pathos. Il meccanismo di estatizzazione – da fisico a psichico, da corpo a immagine e viceversa, dal segno alla cosa –, si manifesta ancor più chiaramente nelle sue ultime installazioni. In *Passage* (1987) l'immagine proiettata su un grande schermo è così corposa da sembrare malleabile, elastica. Al posto della finestra che collegava il paesaggio con l'uomo che lo contemplava, è rimasta la complessa rete di percezioni attraverso cui assorbiamo e modellizziamo il mondo, magnificata dagli effetti prodigiosi della tecnologia. Solo che il mondo in quanto realtà esterna, si percepisce a stento, dilegua. Privilegiata è la risposta sensoriale del corpo tecnologico che riceve e trasmette segnali la cui provenienza è invisibile.

Passage rappresenta il compimento delle azioni effimere degli artisti che affidavano al video la funzione di superficie in cui specchiarsi, per non riconoscersi: «io non sono Taka Iimura», o per celebrare il rito dell'identificazione come sdoppiamento. Le smorfie di Arnulf Rainer, sono appena l'antecedente archeologico degli ingrandimenti mostruosi di narici, orecchie, parti del corpo con cui *Passage* ci investe, rendendo irrisconoscibile il corpo umano in azione di inghiottimento del mondo e il mondo stesso.

La destituzione della polarità dentro-fuori, soggetto-oggetto, natura-uomo, cultura-natura e la restituzione degli effetti dell'avvenuta introiezione dell'esterno, trasforma il discorrere dentro-fuori in un movimento di forze reversibili a doppio percorso in cui il fuori e il dentro hanno accentuato la loro differenza, ma in un sistema dinamico di configurazione di energia. Più che saltare da una parte all'altra, il discorso contemporaneo si dà senza polarità tragiche, dove la differenza si svolge come manifestazione dell'uno. La dualità di corpo e immagine ne *La camera astratta* (Studio Azzurro – Giorgio Barberio Corsetti, 1987) agisce per contrasti fra trasparenza e plasticità, ma in entrambe le manifestazioni, è sempre l'attore che agisce qui e ora, in immagine dal set e dal vivo, sulla scena.

2.2 Il supermarket

Dal landscape naturale degli anni '70 a oggi, si è percorso un tragitto che ha portato dall'aperto (la natura, la città) al chiuso (l'edificio). Landscape naturale e urbano coesistevano come *luoghi* dell'errare in superficie dello «spectator» negli spettacoli di Wilson degli anni '70, come anche nei video di Bill Viola degli anni '80 e nei «poemi» di Peter Handke.

Uno dei sette *template* (luoghi deputati e strutture ricorrenti dell'opera video *Perfect Lives* realizzata da Robert Ashley, John Sanborn e Peter Gordon (1978-1983) è il supermarket, fra le cui isole colorate si aggira Robert Ashley nel ruolo del compratore che scivola con lo sguardo sulle merci esposte e a volte si sofferma per appropriarsene.

Come la città è il modello di sistema interrelato e funzionante di produzione testuale, così il supermarket, nel pensiero per equivalenze socio-topologiche della riflessione contemporanea, corrisponde al dispositivo che regola i rapporti attuali fra «spectator» e opera. Nel supermarket sono esposti oggetti lucidi e ben confezionati che attraggono aldilà della loro effettiva qualità e il cui valore di scambio risponde a logiche di mercato autonome (cfr. il lavoro di Jeff Koons e di Haim Steinbach).

Fra gli artisti statunitensi il supermarket è diventato il dispositivo modellizzante l'attuale sistema dell'arte, il topos di un immaginario che ha sostituito ai fantasmi dello schermo cinematografico, divenuto ormai un luogo da archeologia dell'immaginario novecentesco (cfr. Dan Graham *Cinema* 1981) e alla fantasmagoria degli impulsi luminosi dello schermo televisivo, oggetti tangibili che hanno un peso e una consistenza. La serialità variata delle merci negli shopping center stimola la fantasia di neo flâneur delle metropoli di fine secolo come i *Passages* parigini avevano stimolato Baudelaire e poi Benjamin.

Gli artisti nordamericani della nuova generazione che hanno studiato alle università l'arte concettuale, portano nella loro pratica artistica una forte componente di pensiero sociologico, dove l'influenza di Baudrillard ha sostituito quella di McLuhan. Le loro opere sono commenti, esemplificazioni di idee sociologiche che però non hanno più la forza di riduzione autoriflessiva e letteralizzante che aveva l'arte concettuale degli anni '70, di cui sono i proscuturi. Il saggio di Judith Barry *Casual Imagination* (1987) affronta il tema delle differenze fra lo spettatore di film e programmi televisivi e il consumatore di merci. Dalla comparazione ne deduce che alle controverse relazioni di identificazione e transfert, proprie del rapporto di fruizione introdotto dai nuovi media audiovisuali – messo violentemente in crisi negli anni '70 – fa fronte la relazione attuale, semplificata sul possesso dell'oggetto: il soggetto spettatoriale non è più né testimone che l'evento è avvenuto, né errante, colui che unisce gli *Scattered pieces* di Carl Andre, ma lo *shopping subject*: "The store is the plane upon which the subject and object are united in a real sense" (ibid.: 359).

Il modello del supermarket delimita lo spazio chiuso in cui il nuovo flâneur si avventura per le sue esplorazioni e dove può appropriarsi dell'oggetto dei suoi desideri, eliminando la distanza fra sé e l'opera. Rientrando in un luogo definito, il suo sguardo non incontra ostacoli, scivola nell'attesa di un punctum. Sia l'erranza che l'ostruire la vista, presupponevano uno spettatore forte, la cui presenza dava esistenza all'evento. Negli anni '80, il passaggio dall'e-

vento all'opera, ha portato a un indebolimento dello spettatore: più l'opera si definisce e minore è il lavoro dello spettatore.

In questi ultimi anni stiamo assistendo al trasbordare dell'oggetto fuori dalla cornice del monitor, al suo passare da immagine a cosa. Il dispositivo elettronico ha favorito questo passaggio di status dell'immagine che, attraversata da squeezezoom e da laser, ritoccata dai dispositivi della computer graphic, è esplosa dal bidimensionale al tridimensionale. Il video, scriveva Fargier (1985), tratta male i corpi, come aveva fatto a suo tempo il *burlesque*. Infatti nelle opere video degli anni '80, mentre l'oggetto aveva assunto un corpo lucido e pingue, la figura umana si era assottigliata, mangiata dalla luce, resa diafana e defigurata. Oggetto e corpo umano agivano indipendentemente l'uno dall'altro, disancorati in uno spazio-tempo senza direttrici e senza gerarchie: l'uomo non era più importante dell'oggetto: un ribaltamento di 360 gradi dalla body art.

1.3 Cum-templum

"Tempo, io ti possiedo! Gente di qui scordate la struggente Nostalgia per gli anni e i luoghi sacri del passato. Il sacro e vasto mondo è con voi!" (Handke, 1981: 98).

Nella generazione di artisti nordamericani degli anni '80, si distinguono due atteggiamenti nei confronti dello «shopping subject», uno più pacificato, per il quale l'arte non si distingue dall'intrattenimento, anzi serve a migliorare la qualità ludica, il décor: l'oggetto non ha bisogno di essere interpretato per essere goduto. L'altro, invece vuole conservare all'arte una funzione non rassicurante: "vorrei che la mia arte uccidesse", dichiarava alcuni anni fa Robert Longo, colpito dalla resa alla commercializzazione di molti artisti dell'area della performance. A questa ala appartengono gli eredi dell'arte concettuale e della performance art, gli artisti più influenzati dal pensiero europeo, quelli che hanno studiato le teorie filosofiche e sociologiche sull'arte nella società industriale, coloro che discorrono con media diversi, che li interconnettono in una stessa opera, come Jenny Holzer, Judith Barry, Robert Longo, la stessa Laurie Anderson, Barbara Kruger.

Questi due diversi atteggiamenti, risalendo all'indietro, si ritrovano nell'ambiguità della poetica di Andy Warhol che faceva dire a Beuys (1981), che Andy era una persona quasi religiosa perché "cerca di eliminare tutto, cerca di portare tutto a un punto zero. Cerca di essere sordo a tutto". Warhol era affascinato dall'artificiale (il mondo del cinema, Hollywood), dagli oggetti lucidi e piatti che incontrava nella realtà metropolitana: "il mondo mi incanta (...) dipingo ciò che conosco meglio". Il suo era uno sguardo di superficie: "mi piace essere un vuoto". La perfezione per lui stava nella piattezza, nella mancanza di profondità: "meno una cosa dice più è perfetta" (Warhol, 1978: 24). Nei suoi film degli anni '60 il soggetto stava fermo nell'inquadratura, per far sì che lo spettatore, guardando sempre la stessa immagine, potesse anche vagare con la mente, "si abitua a se stesso". L'ente (il molteplice) e il niente (nel senso di ne-ente: non esistente) vivono pericolosamente sulla soglia nel lavoro di Warhol.

Il problema che si pone nel valutare il passaggio dall'estetica dell'erranza a quella dell'appropriazione dell'oggetto, è capire quali differenti effetti raggiungano queste diverse strategie.

L'erranza produce distanza e capacità di relazione, mentre il possesso è appagamento cieco, che non fa vedere. Lo sguardo che scivola sulla superficie è invaso dalla fantasmagoria delle forme del visibile, è uno sguardo malato di realtà, che lascia passare tutto.

La questione del vuoto è al centro dell'arte degli anni '70 e del suo corrispettivo originario, il pensiero dei teorici dell'arte astratta, da Malevič a Mondrian. Nello spazio della superficie, soggetto e oggetto sono uniti sulla soglia di un illimitato senza referenti noti, ma concreto (cfr. Cacciari, 1985).

L'arte povera, l'arte concettuale, la performance art, hanno sgombrato il terreno dalle

stratificazioni culturali, dalle convenzioni artistiche, dagli apparati dell'arte e della cultura, praticando la volontaria dimenticanza come condizione per poter organizzare la festa del non esistente. Ma, per parteciparvi, allo stesso modo in cui il performer allenava il suo corpo a superare i limiti fisici e psichici, lo spettatore doveva imparare ad uscir fuori dal proprio «io» quotidiano, stare in quella condizione ideale che Robert Wilson ha previsto essere quella adatta ai suoi spettacoli, ossia il dormiveglia.

Le procedure più comuni messe in atto per addestrare lo spettatore alla dimenticanza di sé, sono state l'*autoriflessività* e la *ripetizione*.

Alle origini, il video per molti artisti è stato un mezzo per esercizi di autocontemplazione, giocati sulla restituzione in diretta della propria immagine. (Vito Acconci ad esempio «si autoregistrava»). Reciprocamente si inchiodava lo spettatore a guardarsi guardare, dove al posto dell'opera trovava predisposto il dispositivo spettatoriale.

Nel secondo caso, il dispositivo dell'iterazione ha abituato lo spettatore a fare attenzione non agli eventi della fabula ma ai micro eventi dell'intreccio, lo ha portato a considerare differenti nozioni di inizio, culmine e fine, a rilevare che possono esserci molteplici culmini e numerosi inizi come nel video di Marina Abramovich, *Art must be beautiful, Artist must be beautiful*.

Il dispositivo dell'iterazione, nell'estetica degli anni '70, ha funzionato per svuotare il racconto di senso e restituirlo alla sua essenza di atto del narrare, alla ritualità di celebrare la compresenza, nella quale anche il silenzio è virtualmente un racconto.

L'estetica della performance art si fondava sull'esercizio del *contemplate*, ovvero lo spectator era ammesso nel cerchio (templum) che l'augure descriveva per osservare al suo interno il volo degli uccelli, il che significava condividere uno spazio sacro, nel quale attendere che gli eventi reali si inscrivessero.

Il dato più significativo dell'attività di colui che contempla non è tanto l'essere attivo o passivo, vagante o immobile, quanto quello di risvegliare in sé la sapienza della conoscenza che passa attraverso il corpo di uno spettatore che è riuscito a uscir fuori di sé. Questa conoscenza non è quella di colui che decifra i simboli e i segni, che antepone lo «studium» al «punctum».

2.3 Il trionfo del sole

“Durante le ultime ore trascorse in casa, quanto più attorno a lui si era fatto silenzio, lo scrittore era stato incalzato dall'ossessione che fuori nel frattempo il mondo non esistesse più e che lui nella sua stanza fosse l'ultimo sopravvissuto; (...)” (Handke 1987:18).

L'opera di Gerhard Merz (*La vittoria del sole*, 1987) è il rovescio del pensiero di Malevič espresso per la prima volta in occasione dello spettacolo teatrale *La vittoria sul sole* (1913), con il mezzo quadrato nero che aveva risucchiato la luce per liberarsi dalle forme visibili, dalla realtà che incatena al divenire. Malevič aveva addensato la luce del sole per riuscire a vedere dal buio un altro mondo che la fantasmagoria del reale impediva di vedere. Il nero, come il silenzio, significava la possibilità di vedere il nuovo, sconfiggere la catena del tempo irreversibile e della morte, la polarità tragica di luce e tenebre, spettri e figure. Nel suo evidente riferimento a Malevič, l'opera di Merz sussume esemplarmente la sconfitta dell'utopia dell'arte astratta dei primi del secolo: l'arte non ha avuto la forza di andare oltre il visibile, anche se è riuscita ad andare oltre la rappresentazione del mondo, oltre l'immagine. La vittoria del sole invece è la sconfitta di un assoluto, l'utopia di creare nuovi mondi, oscurando quelli attuali. Anzi, con l'arte di questi ultimi anni, il mondo viene prepotentemente in scena. Con l'estetica oggettuale (da Steinbach a Koons, da Fischli e Wess a Thomas Schütte, da Guillaume Bijl a John Armleder), l'arte ricostruisce il mondo a grandezza naturale, non più iconograficamente o fantasmaticamente. Siamo fuori dalle differenze fra segno e cosa, fuori dalla polarità tragica, in un terreno omogeneo in cui il linguaggio cerca di aderire alla cosa stessa.

Sembra che in questo modo l'arte combatta la dematerializzazione del mondo, dove la realtà fisica, la presenza della cosa, è una reazione di fronte al pericolo di derealizzazione in atto.

Conservare il mondo sembra la preoccupazione più forte dell'arte in corso, museificare le forme del reale garantisce, mediante la sottrazione al flusso del consumo, un riparo e una immortalità alle cose esistenti. È una tendenza che rivela un atteggiamento nostalgico e sentimentale, che è di per sé una messa a morte delle forme reali e delle forme espressive, le prime museificate, le seconde costrette a operazioni di modellismo, in scala naturale o fuori scala. Il dispositivo del museo è l'equivalente del supermarket nel modellizzare la funzione «conservatrice» dello spazio della creazione artistica, in un inventario esotico di tutte le forme e i materiali esistenti, pietrificati come fossili, catapultati da altri pianeti, oppure in uno stadio di decomposizione, attaccati da malattie inquietanti (*Silicate 1988* di Tony Cragg), frammenti sopravvissuti al disastro nucleare come all'oblio del mondo. Prende terreno la fantasia macabra di Peter Greenaway, quando immagina in *A Zed and two noughts*, la messa a morte degli animali di uno zoo di fronte a un obiettivo fotografico che ne riprende la decomposizione. L'arte tardo-moderna erige monumenti alla morte, sia quando museifica le forme del visibile, nell'oggettistica, sia quando celebra la liturgia funeraria della sparizione dell'arte, erigendo sarcofagi di marmo. Cimiteriale è la gelidità della perfezione formale delle opere di Robert Longo, altrettanto imbalsamati sono gli oggetti d'uso quotidiano, tirati fuori dal flusso della vita. L'arte contemporanea parla ancora del vecchio mondo identificando la scomparsa di questa realtà storica, con il nulla, una fine contingente con la Fine.

La pratica dell'oblio della performance art aveva agito nei confronti della storia, come dimenticanza, rifiuto da parte dei padri – raccolti nel tempo futuro del progetto (quello di Beuys di creare la città di Dio sulla terra) – di tramandare. Il decennio successivo, quello cosiddetto postmoderno, non ha riscattato la storia, l'ha invece naturalizzata, approfittando della invalidazione del modello lineare irreversibile per indebolire la distanza fra i tempi del passato e del futuro, con lo scopo di utilizzare il passato come repertorio, di saccheggiarlo come banca dati, distruggendo i contesti. È la condizione denunciata da Kosuth in *Necrophilia mon amour* (1982): “Non c'è relazione critica con l'arte del passato, ma solo revisitazione cannibalesca, tesa alla sua cancellazione attraverso ridondanti celebrazioni. L'opera del passato si usa come natura, qualcosa di rinvenuto da usare...” (Kosuth, 1987:122).

La caduta della opposizione cultura-natura, naturale-artificiale è un altro elemento che attesta la fine delle polarità tragiche e l'insorgere del deserto sconfinato in cui non è possibile trovare rifugio. In questo senso il passato e il ricordo non sono più orizzonti di fuga, luoghi di cura dalla malattia del tempo (Rella 1981), né lo è la natura turbata dall'uomo che vi ha portato la morte, minacciata da presenze che compaiono sul monitor come puntini neri in lontananza che si avvicinano ineluttabilmente (Bill Viola, *Chott-el-Jerid*, *Anthem*, *Hatsu-Jume*). Ma non si tratta di un contrasto tragico, quanto dell'accettazione partecipe che la morte e la vita sono indissolubili.

Il supermarket, il cimitero, il museo, sono figure reciproche: il rito funerario là si compie con la culturalizzazione delle merci: dare immortalità all'oggetto di serie, rivestendolo di acciaio per impedire la sua deperibilità (Koons), dove il suo lucore, è proprio quello del cadavere imbellettato. L'operazione simmetrica ed inversa è quella di ridurre a repertorio iconografico la storia dell'arte, di naturalizzarla.

La liturgia tombale dell'arte di questo fine secolo celebra le macerie e, monumentalizzandole, non le rimuove né le attraversa.

Epilogo

“Gioca la partita. Comprometti ancor più il lavoro. Non essere il protagonista. Cerca il confronto. Ma agisci senza secondi fini. Evita i pensieri riposti. Non lasciar passare nulla sotto silenzio. Sii arrendevole e forte. Sii

scaltro, fatti coinvolgere e disprezza la vittoria. Non osservare, non esaminare, ma tienti pronto di spirito a cogliere i segni. Lasciati scuotere. Mostra i tuoi occhi, ammicca nell'intimo dell'altro, prepara l'ambiente e considera ciascuno nel suo quadro. Decidi solo nell'entusiasmo. Naufraga senza scomporsi. Soprattutto datti tempo e vai per le lunghe. Lasciati distrarre. Fai ferie, per così dire. Presta ascolto ad ogni albero e ad ogni ruscello. Entra a ristorarti dove hai voglia e goditi il sole. Scorda i familiari, incoraggia gli sconosciuti, chinati su cose di poco conto, non evitare di imbatterti nel vuoto dell'uomo (...)" (Handke, 1981:21).

Quali sono le figure di una drammaturgia della resistenza (dell'arte) di fronte alla minaccia della sua sparizione? Quali sono le qualità delle opere che sono andate oltre la celebrazione della morte e della museificazione del reale?

Fare silenzio, azzittire le molteplici voci soggettive che aumentano il clamore, ostacolando l'ascolto della Voce che deve essere ascoltata, la parola che emerge dal silenzio e dalla solitudine.

L'annuncio: l'ultima scena del poema drammatico di Peter Handke *Über die Dorfer*, ha luogo in un cimitero campestre di un piccolo paese, dove Nova, il personaggio le cui parole sono ispirate, emesse a fatica come le rivelazioni, tiene un discorso in forma di precetti, consigli e esortazioni, sintetizzabile in una massima: "Non fatevi dissuadere dall'aspirare alla bellezza", opporre ottusamente tensione e speranza come scudo nei confronti delle rovine del mondo.

L'attonitus: Nova, come i bambini che popolano i poemi di Handke raffigura l'ispirata, il *tonto* nietzschiano che è presa da sacro entusiasmo, invasa da una voce che la fa parlare. La sua capacità nell'esortare, la sua conoscenza di verità altre, proviene dalla sua separatezza dal mondo (infatti parla da sopra il tetto della Chiesa). La sua freschezza è il suo non prendere parte, essere estranea per meglio vedere e ascoltare.

Trasfigurare: lo scenario in cui Nova tiene il suo discorso è un cimitero, ma il luogo da simbolo di morte e lutto è trasformato in simbolo di vita e purezza naturale, luminoso e verde.

La profezia: Nova ha la capacità di immaginare, grazie alla sua energia interiore, una realtà differente da quella del luogo in cui si trova: "me lo vedo davanti come se non fosse un luogo qualsiasi, ma il teatro di un avvenimento, e come se l'annerito dei muri non fosse la fuligine del tempo passato, ma il colore di quel che sta per venire, di un temporale, di un nugolo di frecce che passando tinge il sole di nero. È il vuoto che precede la festa e insieme il senso di protezione che emana da una barricata di carri in cerchio" (ibid.: 71).

Trasmettere è l'azione efficace che compie Nova in un luogo salvato dal tempo, come è il cimitero. Comunicare è una funzione scomparsa nel tempo presente dove gli uomini sono diventati inghiottitori muti che divorano con una voracità insaziabile, ma non sono in grado di assimilare e rielaborare quello che hanno afferrato con i loro sensi. Il mondo in loro precipita, resta inarticolato.

giugno 1988

Riferimenti bibliografici

- Barry, J., *Casual Imagination*, in Wallis, B. (a cura di), "Blasted allegories, an Anthology of writings by contemporary artists", New York, The New Museum of Contemporary Art, 1987
- Barry, J., *Notes for Model for Stage and Screen*, in (a cura di) C.C. Bakargiev, "Non in codice", Roma, 1987
- Baudrillard, J., *La Sparizione dell'arte*, Milano, Politi Editore, 1988
- Beuys, J., *Factotumbeuys. Un'intervista di Pierre Restany*, Verona, edizioni factotum-art, 1981
- Cacciari, M., *Le icone della legge*, Milano, Adelphi, 1985
- Charles, D., *L'estetica della performance*, in "Alfabeta", n. 93, febbraio 1987
- Graham, D., *Cinema 1981*, in "Non in codice", Roma, 1987, cit.
- Halley, P., *On line*, in Wallis, B. (a cura di), "Blasted allegories, an Anthology of writings by contemporary artists", New York, The New Museum of Contemporary Art, 1987
- Handke, P., *Über die Dorfer. Dramatisches Gedicht*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1981 (trad. it. *Attraverso i villaggi. Poema drammatico*, Milano, Garzanti, 1984)
- Handke, P., *Nachmittag eines Schriftstellers*, Residenz Verlag, 1987 (trad. it. *Pomeriggio di uno scrittore*, Parma, Guanda, 1987)
- Koons, J., *Intervista di G. Politi*, in "Flash Art", novembre 1987
- Kosuth, J., *L'arte dopo la filosofia. Il significato dell'arte concettuale*, Genova, Costa e Nola, 1987
- Malevič, K., *Scritti* (a cura di A.B. Nakov), Milano, Feltrinelli, 1977
- Rella, F., *Miti e figure del moderno*, Parma, Pratiche editrice, 1981
- Renard, D., *Marie-Jo La fontaine*, in "Flash Art", Été 1985
- Serres, M., *Statues. Le second livre des fondations*, Paris, Ed. F. Bourin, 1987
- Steinbach, H., *Intervista di Michele Cone*, in "Artics", marzo-aprile-maggio 1988
- Viola, B., *Catalogo della mostra al Museo di Modern Art*, New York, novembre 1987
- Warhol, A., *Intervista*, in A. Aprà ed E. Ungari, "Il cinema di Andy Warhol", Roma, Arcana editrice, 1971