# L'arte di fine millennio

di Valentina Valentini

# Contro chi e per che cosa combattere

« (...) per me l'idea dell'arte è l'idea rivoluzionaria per eccellenza. (...) Se ci saranno delle possibilità per il futuro dell'umanità su un livello molto più alto ci vorranno dei cambiamenti radicali nei bisogni della vita, assieme a strutture radicalmente diverse di pensiero e di pratica e ad una più vasta consapevolezza delle arti come l'unica strada nella vita per produrre le cose. (...) Può darsi che diventi sempre più ovvio che questa cosiddetta "scultura sociale" sia l'ideale per sviluppare una più ampia e logica comprensione dell'arte e, in più, una conoscenza dell'arte che potrebbe cambiare i sistemi repressivi nel mondo, sia all'est che all'ovest, (...) un complesso e integrato tentativo di scoprire che cosa dovrebbe essere quello che io chiamo "la meta" dell'arte, che è di trasformare l'ordine sociale, di superare il sistema capitalista.

(...) per me l'ecologia non significa semplicemente la biosfera e la popolazione del pianeta o l'inquinamento dell'aria e dell'acqua; significa prima di tutto l'inquinamento dell'anima e della mente.

E poi anche del corpo sociale in generale.

E dopo, sì, sarà possibile, un poco alla volta, sviluppare un atteggiamento verso l'organismo sociale, proprio come un atteggiamento verso una persona viva, e in questo modo si potrà sempre mantenere il corpo sociale in una condizione vitale. Questa è la grande opera d'arte che le generazioni future dovranno risolvere: mantenere l'organismo sociale come un'opera d'arte permanente che deve essere in bilico con l'energia, l'immaginazione senza limiti, l'ispirazione e l'intuizione umana – e dovrà essere così ogni giorno ed in ogni momento, altrimenti finirà in un sistema morto: e poi la struttura del potere inizierà a lavorare contro gli interessi dell'umanità » (Beuys, 1981).

Bruce Naumann, nella sua opera video Clown Torture (1987), travestito da clown ripete capricciosamente battendo i piedi e digrignando i denti « I'm sorry and no, no, no, no », che parafrasato vuol dire: mi dispiace, ma io continuo a dire no, e dirò sempre no al sistema, perchè in quanto artista sono condannato a oppormi. L'essere artisti è essere out, potersi permettere, protetti dal travestimento, di rifiutare di indossare gli abiti normali. La parte che Naumann sta impersonando (e l'artista che si trucca è il soggetto di uno dei suoi primi video, Art Make-up, 1969), è un rituale che esorcizza l'integrazione. Yoko Ono, invece dichiara, con la sua mostra recente allo Whitney Museum of American Art di New York, che non è possibile mantenersi fedeli allo spirito contestativo del movimento Fluxus (nel cui ambito erano nati i suoi lavori degli anni '60), per cui sceglie di adeguarsi ai nuovi tempi: aso comune ed effimeri come una mela che si lascia marcire, o un martello da far usare per conficcare dei chiodi alle pareti, espone una mela e un martello in bronzo. Per non apparire una nostalgica hippie, Yoko Ono, sensibile alle tendenze di moda, attualizza i suoi lavori, ricostruendoli con un materiale come il bronzo che per la sua durezza e valore commerciale sarebbe omogeneo allo stile degli anni '80.

Contro cosa si ribellavano gli artisti negli anni '70 e contro cosa combattono oggi? In anni recenti il progetto di cambiare il mondo grazie alle azioni eroiche degli artisti, al loro immolare i propri strumenti e il loro ruolo sull'altare di una nuova società in cui l'arte non fosse marginale, è apparso velleitario. L'attraversamento di questo decennio è stato turbolento per molti dei protagonisti

della neo-avanguardia, che hanno vissuto nell'angoscia di scomparire di scena o di figurare come dei sopravvissuti, in un mondo che aveva rimosso completamente il senso delle loro azioni. Gli artisti che sono riusciti a salvare il proprio mondo poetico nella traversata degli anni '80, hanno nutrito la propria arte delle contraddizioni e dei conflitti che il mutato clima culturale e ideologico produceva, soprattutto il problema dello status sociale dell'artista, i cui privilegi erano stati rifiutati in modo radicale nel decennio scorso. Per un ex-performer come Robert Longo, è stato traumatico rendersi conto che il potere da comabattere era quello derivatogli dall'esercizio della propria arte: « (...) il film (Empire) è autobiografico ed è soprattutto sul fare l'artista. Voglio essere capace di dire al mondo com'è la vita e fare l'artista. Non è tagliarsi le orecchie o frequentare bar e disegnare camerieri. È qualcosa di molto costruito, proprio come fare l'avvocato o il dottore. E quel che è più importante è che gli artisti che conosco ovvero quelli che apprezzo cercano tutti di essere il meglio. Così il livello abituale della situazione è un'invenzione molto libera e indipendente dove sono io a inventare i sistemi di cui divento l'autorità. È in un certo senso bizzarro. Sono stato così sempre contro l'autorità, e un bel giorno mi sveglio e mi accorgo che sono l'autorità... E allora quello che faccio quasi quotidianamente è provare a creare qualcosa di sovversivo». (Longo, 1985).

L'impegno degli artisti degli anni '70 era rivolto innanzitutto a distruggere l'arte, a rivoluzionare i suoi statuti, a costituirsi come campo aperto a tutte le pratiche, a « qualsiasi cosa una persona stesse facendo, psicologia, sociologia o politica, (...), dice Vito Acconci. L'azzeramento del proprio ruolo corrispondeva allo scardinamento radicale dell'istituto dell'arte, attraverso la sua illimitata dilazione: « Nella maggior parte dei miei primi lavori, afferma John Baldessari, cercavo di essere quanto meno artistico possibile. Volevo conoscere cosa altro si poteva fare sotto l'egida dell'arte, così incominciai a pensare a cose che erano così marginali che qualcuno avrebbe poturo dire: ma questo non è arte (...). Mi interessano di più cose che, per qualche ragione, non sono considerate arte, mentre io vorrei farle accettare dentro il vocabolario dell'arte » (Baldessari, 1987 : 64). L'impegno a trasformare radicalmente i modi e i mezzi di produzione, come prescriveva un noto saggio di Benjamin, L'autore come produttore, aveva come principale obiettivo politico, quello di attivare lo spettatore, chiamarlo ad agire, come in Cut Piece di Yoko Ono. Al centro delle speculazioni estatiche del periodo g'era il dispositivo spettatoriale, rappresentare non l'altro (il mondo), ma se

estetiche del periodo, c'era il dispositivo spettatoriale, rappresentare non l'altro (il mondo), ma se stessi come spettatore, come colui che l'ha incorporato e non può far altro che « guardarsi

Il performer infatti ha rappresentato la fine della dialettica operator-spectator e la denuncia della natura solipsistica dell'attività artistica, del suo valore nominale. Se tutto poteva entrare nel campo dell'arte, tutti potevano autodefinirsi artisti. Il video di John Baldessari I am making art (1971), come molti altri del periodo (Baldessari, 1987 : 64), affronta con ironia la questione dell'autolegittimazione del proprio status « professionale » e denuncia la perdita di certificazioni oggettive e stabili, di consacrazioni ufficiali del proprio ruolo. La performance art, nell'opporsi al sistema dell'arte e all'organizzazione sociale della cultura, realizzava la sua politicità: innanzitutto perché era « live art », legata all'autore che la produceva, non autonoma né materializzata (poteva anche darsi solo come progetto e idea) il cui valore veniva misurato con il criterio pragmatico dell'esperienza reale che procura e di come riesce a cambiare la vita delle persone che vi partecipano. Era il tentativo di usare l'arte – che si autonegava come arte –, per compensare un reale privo di esperienze vitali, di emozioni e sentimenti. La dimensione spettatoriale nelle opere degli anni '80 ha perso il suo carattere pragmatico, prescrittivo e pedagogico (« ti dico cosa devi fare per cambiare te stesso e il mondo », e insieme quello autoriflessivo, narcisista, del performer incapace di dialogo, ossessionato di veder riflessa sempre la propria immagine, espressione di una identità infranta. L'opera ha riconquistato una propria autonomia (non richiede più l'intervento dello spettatore, non ci sono « istruzioni » da eseguire) e, dalla sua lontananza e compiutezza, calamita lo spettatore verso il suo centro, senza però darlo a vedere, rimanendo impassibile e composta. È proprio la sua definitezza che permette allo spettatore di scavalcarla e penetrarla. Tanto più è compiuta come opera, tanto più è lontana e irraggiungibile, tanto più riesce a stabilire un colloquio intimo con lo spettatore disattivato e sgombro di attese.

La grande mutazione, da cui discendono tutte le altre, riguarda profondamente il rapporto fra sé e il mondo: la forza totalizzante dell'utopia di Joseph Beuys era nel considerare l'arte come capace di cambiare la società, eliminare la repressione e il capitalismo. Il suo era il grande mito della neo-avanguardia, di competere con il mondo, con la varietà delle sue forme e la difformità dei suoi

materiali, mossa dall'istanza eroica di avere un ruolo fondativo, necessario e salvifico. In quest'ottica, l'arte degli anni '70 ci appare oggi con l'immagine di una grande rottura, di uno straripamento che ha invaso gli argini del sociale e dell'individuale. Impossessarsi delle immagini del reale, penetrare nella sfera del privato, mettere in mostra il proprio corpo, era dettato da una profonda istanza dell'arte di darsi come gesto vero, carico di conseguenze per l'autore e per lo spettatore. Ouesta illimitata apertura rende reciproci, nella visione di Beuys, l'arte e il mondo, da qui la loro immagine antropomorfizzata di opera d'arte permanente da tenere viva. L'artista usciva all'aperto, fuori dal suo atelier, per immergersi nel contatto con i fatti della vita.

Il mito dell'arte come soffio vitale del grande organismo sociale, nel transitare verso gli anni che hanno visto la fine delle utopie, si è trasformato nel mito opposto della recisa separatezza dal mondo, come condizione per poter creare « in vitro » esperienze vitali non più attuali fuori dallo spazio protetto dei laboratori artistici. Mescolarsi al mondo è sentito come un attentato alla propria capacità creativa: « nascondersi come da bambini nell'armadio per giocare » è la condizione

per salvaguardare la propria individualità (Kantor, 1987).

Nel manifesto politico poetico della Raffaello Sanzio, Il teatro avulso, si enuncia e si professa l'aspirazione alla disinformazione, al pregiudizio, alla separazione dal mondo, come possibilità di salvare la propria differenza e quindi la propria arte:

« Respiro dentro di me un'aria di intransigenza, di desiderio di mancanza di comprensione e di

mancanza di solidarietà artistica ».

E desidero che anche le parole dividano.

Sento che le risposte devono essere nette: o sì, o no, senza inutili salvataggi e convergenze. Senza le remore, che sono tipiche degli avari, dovute alla paura di perdere qualcosa. Quello che oggi ci abbatte è la somiglianza sostanziale.

(...) L'atto del conoscere, più che la conoscenza in sé, contamina: ecco perché io credo profonda-

mente nel pregiudizio.

Questo è il momento di rifiutare la conoscenza. Questo è il momento del Gran Rifiuto, dell'Auto-Esclusione, del Non Mettere le mani nella pasta » (Raffaello Sanzio, 1987-89).

# Trasformare l'apparato di produzione

« (...) per quanto rivoluzionaria una tendenza possa apparire, essa ha tuttavia una funzione controrivoluzionaria finché lo scrittore si limita a essere solidale col proletariato sul piano della fede poli-

tica, ma non come produttore ».

« (...) il posto dell'intellettuale nella lotta di classe può essere stabilito o meglio scelto solo sulla base della sua posizione nel processo produttivo (...) egli non deve rifornire l'apparato di produzione senza nello stesso tempo trasformarlo, nella misura del possibile, nel senso del socialismo ».

« (...) Un autore che non istruisce gli scrittori non istruisce nessuno. E' dunque determinante il carattere paradigmatico della produzione, che può in primo luogo avviare alla produzione altri produttori, e in secondo luogo mettere a loro disposizione un apparato migliorato. E questo apparato è tanto migliore quanto più porta i consumatori alla produzione, e cioè quanto più è in grado di trasformare lettori o spettatori in collaboratori » (Benjamin, 1955 : 212).

Dopo la festa dell'ideologia postmoderna, si vivono questi ultimi anni Ottanta come un intervallo in cui si riguarda il passato prossimo e si cerca di prolungare i suoi riverberi vitali sul presente. Ed ecco le monografie dedicate agli artisti e alle tendenze che hanno dato senso alla cultura di un'epoca, Andy Warhol, la pop art, Fluxus, l'internazionale situazionista. Si spolverano le radici perché il presente è oscuro, non ci sono nuove scuole, né tendenze, anche se si cerca da più parti di riunificare esperienze e individui per trovare dei denominatori comuni. Ci si commuove sui miti del passato per velare un presente opaco, incapace di crearne di nuovi.

Aldilà delle operazioni di recupero e delle rimozioni strategiche importa, in sede storico-critica, interrogarsi sui pilastri che fanno da ponte fra l'arte degli anni '70 e quella degli anni '80: serialità, spazialità, grande formato, intermedialità, sono alcuni di questi tratti di congiunzione. Il grande formato, come reazione all'estetica del frammento e della incorporeità dell'evento artistico, collega la stagione della performance art alla spettacolarità postmoderna e con diverse articolazioni,

informa anche la produzione artistica più recente. Serialità, significa innanzitutto « progetto ». contenere in una visione d'insieme le singole parti; coesione e sviluppo, ma anche iterazione e replicabilità del procedimento; agio che ha assunto l'opera a distendersi nello spazio e nel tempo e a inglobare differenti materie espressive. L'intermedialità è la forma che ha assunto la sperimentazione interdisciplinare degli anni '70 nel suo passaggio attraverso il sincretismo multimediale. La differenza rispetto all'assemblaggio di differenti materiali del passato decennio, sta nel fatto che gli artisti attualmente non passano da un medium all'altro alla ricerca di strutture minime comuni che legittimerebbero tale operazione, né assemblano media differenti per intensificare percettivamente il messaggio, ma usano diverse materie espressive come manifestazione di una unica idea. Nei film di Peter Greenaway, si esprime la sua idea sulla visione: recuperare attraverso il cinema la rappresentazione pittorica (sia citando quadri famosi, sia componendo le inquadrature alla maniera di generi pittorici) marginalizzata dai nuovi media. Infatti le immagini che il regista compone tendono all'immobilità del quadro (nei generi del ritratto, del paesaggio, della natura morta) e, per voler raggiungere l'ideale di perfezione della pittura, disintegrano il dispositivo filmico. L'intermedialità è il contrario dell'assemblaggio di linguaggi differenti in una unica opera di grande formato che li prevedeva tutti, ma scaturisce da una familiarità con tecniche e procedimenti limitrofi al proprio campo d'azione (pittura, fotografia, cinema per Greenaway).

La primarietà dello spazio è senza dubbio una delle eredità più forti della performance art, che ha reso impraticabili le definizioni tradizionali di pittura e scultura, architettura e arredamento. Concepire l'opera spazialmente, in un ambiente definito, sia esso galleria o spazio aperto, è diventata una pratica comune, che travalica il genere dell' « installazione ». Le opere recenti di un artista come Vito Acconci, Community House (1981), Houseboat (1988), testimoniano del passaggio da una poetica comportamentista individuale a una sociale, dagli spazi della vita privata a quelli pubblici: « Voglio che i miei luoghi diventino luoghi dove la gente cominci a cambiare le idee, a farsi domande sull'origine del potere » (Acconci, 1984), proponendo attraverso i suoi spazi-giocattolo, una dimensione ludica di coinvolgimento collettivo. Ecco che costruisce nei parchi, nelle gallerie, spazi da abitare, cabine di legno dove è possibile rilassarsi e meditare, scambiarsi delle comunicazioni intime, luoghi in cui in qualche modo decantarsi (Houses up the wall, 1985). L'altro carattere di queste opere ambientali è la loro dimensione in scala reale. Non si tratta di modellini, ma di vere e proprie costruzioni architettoniche come la gelateria a Kassel di Tomas Schutte, le piscine, le case collocate nei parchi di Vito Acconci. È il principio del costruire qualcosa che sia vero, che abbia una esistenza concreta esperibile dallo spettatore, in un ambivalente rapporto di mimetizzazione e differenziazione con l'oggetto reale che caratterizza molta della produzione artistica recente, non solo nel senso concreto dell'edificare un luogo. In questo tratto, la continuità con l'estetica del passato decennio si ritrova nella attribuzione di verità all'intervento artistico.

#### Realismo truccato

«In questo momento, penso, sia necessario il realismo: Quello che mi disturba nella letteratura di oggi, è che i giovani scrittori della Ddr, per disgusto o per disinteresse nei confronti della realtà, non sanno più descriverla. Sanno soltanto disegnare arabeschi sui propri stati d'animo » (Müller, 1988).

L'arte del Novecento ha dato corso a due differenti forme di rappresentazione: quella in cui l'artista si pone come spettatore di fronte allo spettacolo del mondo che gli scorre davanti e lo ripresenta (realismo), e quella in cui è il soggetto che produce il mondo, che lo fa esistere nel momento in cui se lo rappresenta (l'astrazione). La prima ripresenta il già visto, la seconda invece lo fa sparire, sprofondare e inabissarsi nel buio per scorgere nuove visioni. L'arte che ripresenta il mondo in immagine celebra la sua densità e pienezza e contemporaneamente la sua saturazione ovvero la possibilità di ricreare solo quello che già esiste.

Secondo la visione di Jean Baudrillard, l'arte, alla fine del millennio, non avrebbe più ragione di esistere nella sua autonomia e separatezza e, dalle avanguardie storiche in poi, non farebbe altro che recitare il dramma della sua sparizione, condannata a reiterare all'infinito il gesto del suicidio, senza però riuscirci, come gli eroi di Marie-Jo Lafontaine, intrappolati a ripetere ossessivamente

l'impossibilità di « arrivare alla fine ». Avendo già realizzato le utopie degli inizi del secolo (liberare i linguaggi dai loro referenti sensibili, rappresentare il mentale e il pensiero, creare dimensioni di verità, contemperare la dialettica fra le opposte polarità: individuale e universale, immanente e trascendente, astratto e figurato), sarebbe votata al ruolo istrionico di imitare il proprio suicidio, avendo perduto da tempo l'aura autentica della tragedia della sua morte.

Buona parte della produzione artistica attuale è impegnata a monumentalizzare frammenti di mondo, collocare le forme attuali in un museo-bunker e a prelevare oggetti e immagini di uso quotidiano (compresi quelli provenienti dall'universo artistico passato) per ricontestualizzarli. L'estenuazione del programma di ripresentazione del mondo è ben esemplificato dalle opere più recenti di Robert Morris composte prelevando delle immagini dallo Yad Vashem Holocaust Memorial Museum di Gerusalemme. L'esito raggiunto è di spettacolarizzare la morte e monumentalizzare i detriti della civiltà industriale, con le cornici ipertroficamente prevaricanti le immagini fotografiche, manipolate, dei cadaveri degli ebrei uccisi nei campi di concentramento nazisti. Opere come *Untitled* (1987), fanno diventare l'olocausto un soggetto da guardare voyeuristicamente (è la foto di un cadavere di una donna molto bella) incluso nella enciclopedia del sensazionalistico.

In Drawings (from life), un'opera di John Baldessari composta di tre immagini fotografiche in b/n che raffigurano dei carpentieri al lavoro, un uomo linciato che penzola da un albero e l'artista stesso che li sta fotografando, i soggetti sono prelevati dalla realtà quotidiana anziché dal repertorio artistico, convinto per questo di avere un più forte impatto patetico con lo spettatore, di inquietarlo con la verità svelata e magnificata dall'operazione di riquadratura. In ambedue i casi viene messo in scena il mondo, ripresentato, per rivelare i suoi orrori o per neutralizzare l'orrore. Quella stessa realtà verso la quale un decennio prima l'arte si protendeva per trovare legittimità di esistenza, ha subito un processo di implosione, perdendo la sua carica di conoscenza straniante e dirompente. Di fronte a un mercato che aveva bisogno di un'arte meno radicale ed effimera, come era stato il movimento della performance art, alcuni artisti sono rimasti fedeli ai soggetti « realistici », espressione del loro impegno nei confronti di un'arte non illusionistica, ma di fatto li hanno traditi con il trattamento e il procedimento di composizione, volto a realizzare delle opere ben confezionate e tecnicamente efficienti. In questa direzione, manipolare soggetti reali, il dispositivo elettronico fornisce un vero e proprio modo produttivo, attraverso la tecnica dell'intarsio, che permette di accostare immagini non contigue. In Steps di Zbygniew Rybczynsky, il film di Eizenstein, la Corazzata Potemkin, viene manipolato mescolando scene tratte dal film con immagini ad esso estranee, create ex novo, di turisti americani odierni che risalgono la famosa scalinata di Odessa ripresa nel film. Le immagini che Rybczynsky crea, come gli acrobati che solcano le strade di Manhattan su una fune sostenuta da due ragazze sospese in aria, non sono « riprese » da un set, non sono mai accadute di fronte all'obiettivo, sono immagini sintetiche ottenute matematicamente al computer con effetti di simulazione. Per cui il realismo dell'attuale produzione artistica non descrive tanto la realtà, quanto ricrea artificialmente una « non realtà », mascherando per naturale ciò che invece è calcolato. È un realismo truccato allo scopo di « farsi guardare », attrarre l'attenzione: la realtà è la fonte di un'arte che pretende di valorizzare la sua origine autentica. Molto più coerentemente con l'assunto della « sparizione dell'arte », l'operazione di chi letteralmente « espone » l'oggetto esistente, così com'è, senza belletto e trucchi.

## L'arte della rinascita

« L'involucro della vita quotidiana, appena sorto, sarà infranto dall'affluire di sempre nuove invenzioni e conquiste tecnico-culturali. La vita del futuro non sarà monotona.

Ancora più. L'uomo finirà con l'occuparsi seriamente di armonizzare se stesso. Egli si porrà come compito di assicurare al movimento dei suoi organi – per mezzo del lavoro, del moto, del gioco – un più elevato grado di chiarezza, di funzionalità, di sobrietà e con ciò stesso anche di bellezza. Egli proverà il piacere di dominare i processi inconsci del suo organismo, come la respirazione, la circolazione del sangue, la digestione e la fecondazione e di sottoporli, entro certi limiti, al controllo della ragione e della volontà. Anche la vita fisiologica sarà oggetto di un'esperienza collettiva. Il genere umano, il cristallizzato homo sapiens, si muterà radicalmente e per opera propria diverrà oggetto dei più complicati metodi di selezione artificiale e di addestramento fisico e psichico.

(...) Le arti: l'arte della parola, l'arte teatrale, le arti figurative, la musica, l'architettura forniranno a questo processo una forma ottima. Per dir meglio, l'involucro di cui si rivestirà il processo dell'edificazione culturale e dell'autoeducazione dell'uomo comunista svilupperà nella misura più straordinaria tutti gli elementi vitali delle arti odierne. L'uomo diverrà incomparabilmente più forte, più saggio, più acuto. Il suo corpo si farà più armonico, i suoi movimenti più ritmici, la sua voce più musicale; le forme dell'essere acquisteranno una dinamica rappresentatività. La media dell'umanità sarà a livello di un Aristotele, di un Goethe, di un Marx. Oltre queste altezze si eleveranno nuove vette » (Trotzsky, trad. it. 1958: 107).

Esiste una nuova speranza nell'arte di fine secolo? O si celebra la definitiva morte delle utopie, sia quelle delle avanguardie storiche che delle neo-avanguardie? *La vittoria sul sole* annunciata da Malevič, l'assorbimento del contrasto tragico fra individuale e universale, natura e spirito, vagheggiata da Mondrian, il superamento dell'arte come spazio separato e il suo fondersi con il sociale, sono

ideali esauriti per compimento o per irrealizzazione?

Sembra possibile, identificare l'arte che mira a una rinascita (delle utopie) come l'arte che non ha dichiarato persa la battaglia per l'invenzione e la creazione, che non vuole arrendersi ad accettare il ruolo di inventariare l'esistente, ma vuole guadagnare in purezza. Mentre l'arte di ripresentazione, citazionista, prende in prestito le forme dell'universo estetico esistente e le trucca, ma non può dimenticare il mondo, ed è infelice per questa incapacità di oblio, l'altra invece si è purificata dalle immagini, pur non essendo iconoclasta, è un'arte che manda bagliori aurorali, che reca con sé il bisogno di un nuovo lessico e quindi di una differente visione del mondo. Infatti fa saltare le classiche opposizioni dialettiche fra vuoto-pieno, superficie-profondità, dialogo-monologo, opacotrasparente, sincronia-diacronia, immobilità-movimento. L'arte della rinascita è appagata in un'apparente immobilità ipnotica, perché ha catturato tutti gli sguardi e tutte le immagini, ma vive in uno stato di sospensione, che è quello che attende l'irrompere di un gesto che spezzi lo stato di attesa. Fabbrica immagini in cui non c'è niente da vedere di individuato, ma che prescrivono l'atto rituale del contemplare, l'atto di purificarsi con la promessa che dal mutismo e dal silenzio si aprirà l'accesso alle infinite possibilità del visibile e dell'invisibile, alla virtualità non finita dell'apparire e dello scomparire, che è la dimensione propria della visione.

Le opere di alcuni artisti della più giovane generazione, nel teatro come nelle arti visive e nel video, offrono una prospettiva alla tesi sulla sparizione dell'arte, o almeno una risposta: « Non credo nell'abbattimento dell'arte – afferma Alfredo Pirri – anche se è dal luogo di questa sconfitta che l'arte canta il suo lamento disumano. Ho il terrore che l'artista diventi un semplice spettatore, che si limiti a osservare stupito, a bocca aperta, diventando il terminale di una catena di osservatori che si chiamano media, filosofia, politica, scienza, etc. Ma l'artista non osserva, è cieco, giudica senza vedere. Non mi oppongo a ciò che si ritrova come dono, ma a quel trovare che costringe alla rassegnazione, ad una condizione che impedisce di porsi nell'attesa dell'opera. Un'attesa paziente

che ha fiducia nella costruzione » (Pirri 1989: 77).

Nei lavori di Günter Förg, l'uso di materiali come il piombo, il bronzo, sta « (...) quasi a zavorrare la sospensione dell'opera alla materialità del suo esistere » (Tazzi, 1988). L'effetto che si vuole ottenere da questa sfida fra pesantezza e leggerezza, ascensionalità e sprofondamento, materialità della superficie pittorica e svaporazione baluginante della superficie cromatica, è una stabilità che è scompenso, attrazione verso un centro virtuale vuoto. « I lavori di Günter Förg — scrive Pier Luigi Tazzi — si muovono sul vuoto, su quello strato sottile della superficie senza spessore, perseguendo uno stato di equilibrio felice, sospeso. Stato difficile, che presuppone o contiene l'inevitabile caduta, che deve spaventare e allontanare ogni tentativo di equilibrio, che essa è testimonianza di un raggiungimento che nessuna immagine potrà restituire ma che nondimeno è stato, e continua a essere una volta cancellata, abolita la diacronia dell'esistere, e affermata la sincronia dell'essere » (ibidem).

L'equilibrio e l'armonia in effetti vengono da una lotta che non è la giustapposizione e la pacifica coesistenza dei contrari nell'indifferenziazione dei valori e dei contrasti, ma è l'indissolubilità dell'esistenza delle polarità, come esperienza del limite. I contrasti si accentuano, ricevono definitezza e perentorietà, si ristabiliscono le delimitazioni di campo, ma non dialetticamente, non rimandano ad altro, sono conglobati in un aldilà del tragico, aldilà della sconfitta e della vittoria. L'intenso desiderio di bellezza e di purezza che porta al sublime, viene sfidato con « le cadute di tono », con il nero appiccicoso che tinge i volti degli attori della Raffaello Sanzio nello spettacolo

La discesa di Inanna, risvegliati da una promessa di rigenerazione e di salvezza. Il valore che assume la superficie, (come la frontalità), oltrepassa la retorica dell'esteriorità come contrapposta alla profondità, dell'ideologia postmoderna, per riconquistare un suo senso originario, ciò che affiora all'esterno, sopra e fuori, da una lontananza; come manifestazione di « levitas » raggiunta per decantamento e svuotamento, non per opposizione al corporeo, al peso della materia e alla profondità del pensiero.

Vivono queste opere in una stagione di risveglio, in uno stato di innocenza e forza infantile. È da questo limbo che protegge dal mondo, è dalla paralisi e dal mutismo, dalla cecità, dalla pratica della disinformazione, dal « digiuno degli occhi », che proviene la forza di trasmettere messaggi con l'intonazione imperativa dell'ammonizione, come i blocchi di pietra di Bruce Naumann dove

sono incisi i vizi e le virtù.

Semplicità e naturalezza, evidenza e nitore sono i tratti di opere che hanno perso sia l'impenetrabilità, che scaturiva dai procedimenti di destrutturazione dei linguaggi, che la superfetazione citazionista e mitologizzante dei trucchi spettacolari. La loro definitezza è l'ambizione di far accadere l'opera come un evento naturale, nel senso che ha l'aspetto sicuro di ciò che è nel suo « luogo » da sempre. Aspirazione all'imperituro, alla persistenza delle lapidi e dei templi romani che è piuttosto una sfida all'obsolescenza della produzione industriale e al variare dei gusti. The Lovers. The Great Walk (1988-1989) di Marina Abramović e Ulay, ha come soggetto la Muraglia cinese. che ha ispirato i due artisti proprio « perché in qualche modo sembra toccare la vivezza della terra in quanto cosa viva, i cui impulsi e respiri si manifestano nel passaggio delle stagioni e delle stelle » (Abramović-Ulay, 1986). La dimensione soddisfatta di queste opere dà loro un'aura rituale, tende a sottrarle allo sguardo critico, che divide, per offrirle allo sguardo contemplativo, non prefigurando un senza tempo mitico, quanto un essere più profondamente immersi nel tempo che l'opera o l'evento istituisce, nel momento in cui si imprime nel corpo dello spettatore. Nei video di Bill Viola, lo spettatore viene immerso in uno spazio percettivamente denso, acusticamente e tattilmente, che dà la sensazione di essere trasportato nei luoghi che il video mostra, a camminare sulla neve, a sentire il temporale che si avvicina, a contemplare il riverbero della luce sulle onde del mare. Bill Viola comunica con le sue opere — espressioni del sentimento della totalità di corpo e mente, spirito e materia, pensiero e percezione — un senso di intimità e di mistero. In esse c'è l'attesa che succeda qualcosa, che l'evento naturale si compia davanti ai nostri occhi, come il dischiudersi dell'uovo e la nascita del pulcino in I do not know what it is I am like.

Giugno 1989

### Riferimenti bibliografici

Vito Acconci, On Art and Artists, in « Profile », vol. 4, n. 3, 1984.

John Baldessari, *Intervista*, a cura di M. Selwin, in « Flash Art » (international edition), n. 135, summer 1987, pp. 62-64.

Walter Benjamin, Schriften, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1955 (trad it. Avanguardia e Rivoluzione, Einaudi, Torino, 1973).

Joseph Beuys, Factotumbeuys, intervista di Pierre Restany, Edizioni factotumart, Verona 1981.

Tedeusz Kantor, Discorso pronunciato al Teatre Mercat de les Flors di Barcellona, in « Artics », n. 2, 1989.

Robert Longo, Le dinamiche del potere, intervista a cura di Maurice Berger, in « Onstage », n. 3, ottobre 1985.

Heiner Müller, Ma in Occidente che scriverei?, intervista di Vanna Vannuccini, in «Repubblica», 18 febbraio 1988.

Alfredo Pirri, Intervista, a cura di G. Di Pietrantonio, in « Flash Art », n. 147, gennaio 1989.

Raffaello Sanzio, Il teatro iconoclasta, Edizioni Essegi, Ravenna 1989.

Leon Trotsky, Letteratura arte liberta, Schwarz editore, Torino 1958.

Pier Luigi Tazzi, Günter Förg, catalogo della mostra, Galleria Pieroni, Roma 1988.

Abramović-Ulay, The Lovers, in «Artforum», dicembre 1986.