

Assolo

di Carlo Mc Cormick

Se un aspetto del nostro modello di grandezza eroica in campo artistico, affermatosi in qualche modo, sembra essere l'oblio e l'incomprensione dei nostri artisti durante l'epoca in cui vivono, allora cominciamo a fare chiarezza su di un fatto (forse) inevitabile – una rivalutazione e un apprezzamento dovuti al lavoro di Yoko Ono. Molta parte del disinteresse per Ono risiede nella mancanza di attenzione che ha offuscato molti artisti importanti che, come lei, facevano parte del movimento chiamato *Fluxus*. Negli anni Sessanta, questo riuniva una quantità di talenti diversi in una proliferazione di eventi creativi, pubblicazioni ed altre attività, sotto l'egida di una sensibilità sfuggente. Considerando la straordinaria sperimentazione multimediale e lo spirito che si opponeva all'*establishment*, proprio di *Fluxus*, insieme alla sua ribelle opposizione all'istituzionalizzazione, non dovrebbe sorprendere molto la lunga esclusione del movimento dal mercato dell'arte (e i recenti sintomi di un rinnovato interesse per esso, insieme al tentativo di cooptarlo).

D'altronde è anche vero che i gusti cambiano e, anche se Ono e i *Fluxus* fossero stati meno radicali, il fatto che ancora negli anni Settanta e Ottanta fossero sconosciuti rientra nella natura del nostro processo culturale, dove le fluttuazioni degli indici volubili della moda sono accentuate dai successi e dai fallimenti decretati dai moderni media. La cosa più complicata, e che reca un certo fastidio, è l'attuale resistenza verso Ono e la sua arte. La causa di ciò è evidente, anche se non lo sono le sue implicazioni: di volta in volta la forza e la creatività di Ono sono state ignorate o credute offensive, altri ne hanno diffidato a causa del suo matrimonio con John Lennon. La loro relazione decisamente pubblica, e tutto ciò che questo implica riguardo ai media, alle politiche culturali, e all'atteggiamento della massa (inclusi noi stessi), fa della nostra ambivalenza nei confronti di Ono un'argomento scottante che, io credo, possiamo accantonare almeno per un momento, per concedere al suo lavoro i meriti fino ad ora negati.

L'arte di Ono si situa, garbatamente, a mezza strada fra il fisico e lo psichico, in quel regno privo di dimensione dove la realtà e le sue rappresentazioni sono spesse, ma prive di sostanza, come immagini oleografiche, costruzioni tanto sfuggenti quanto la memoria e il desiderio che ne condizionano la nostra visione. Le sue idee sono così astratte e contemplative da svanire nell'attimo stesso in cui cerchiamo di afferrarle. Il suo lavoro consiste in un genere di espressione intimista e richiede, per essere afferrato, un'atmosfera di quiete e di paziente coinvolgimento. Ono ha dimostrato la capacità di utilizzare i *mass media* e il mercato come materie e strumenti per esprimersi, ma la sua arte trae origine dal ridotto ambito personale, nel panorama delle *performances* di avanguardia, nella New York dei primi anni Sessanta. I suoi interessi primari (e paradossalmente vi emerge un profondo coinvolgimento sociale) sono le idee, le emozioni e le situazioni che si collocano, in un certo senso, fuori dal tempo: in termini personali, l'essenza originale di sé e, più genericamente, un umanitarismo trascendente. Nei vecchi lavori di Ono colpiscono la determinatezza e il senso di fiducia, elementi tutt'ora vitali. Ono ritiene che l'arte scaturisca da un'esigenza, e dalle necessità di una vita vissuta individualmente e socialmente allo stesso tempo. In questo bisogno, il desiderio e l'ispirazione agiscono all'unisono: il processo non è né lineare né gerarchico, ma inscindibile e organico. Il desiderio e l'atto, il mezzo e il fine, sono tutt'uno. Nella convinzione che ognuno di noi possa essere un artista, che il marchio della creatività risieda piuttosto in uno stato d'animo che nel genio, Ono forse si è spinta più avanti di tanti altri radicali degli anni Sessanta, nel negare i

valori fondamentali dello status quo. La sua adesione all'ondata di pensiero antimaterialista, che ha infervorato per un periodo l'immaginazione occidentale verso la fine degli anni Cinquanta e negli anni Sessanta, armonizzava con il tessuto metafisico, e con le energie trascendenti di ciò che è incorporeo e intangibile, più di molta arte concettuale di quel periodo. Quest'ultima, per tutti i suoi attacchi alla supremazia dell'oggetto e ai valori materialistici, era di solito basata su una struttura logica concreta ed essenziale. Gli attacchi di Ono all'oggetto artistico – per esempio il suo *Painting to Be Stepped On* (1961), un tela adagiata per terra – non differivano nell'intento da certe azioni compiute nello stesso periodo, come quella di fracassare dei violini da parte di Arman, o quella in cui Nam June Paik bruciò un pianoforte. Il suo maggiore affronto alla fisicità, tuttavia, era il modo in cui le sue idee si opponevano alla materializzazione. Gran parte dell'opera di Ono rientra nell'ambito degli *'instruction pieces'*: semplici istruzioni, molte delle quali raccolte nel volume *Grapefruit*, che chiedono ai partecipanti di eseguire un'azione (« Pensate ad un oggetto perduto, / cercatelo nell'armadio »), o di pensare qualcosa (« Mettete un ricordo in una metà del vostro cervello / Chiudetela e dimenticatelo. / Lasciate che l'altra metà lo cerchi »). Alcuni dei suoi lavori che seguono questa linea, iniziano come oggetti tangibili, ma finiscono per diventare oggetti mentali: in *Part Piece*, (1961/71), una tela è ritagliata in segmenti irregolari perché lo spettatore li ricomponga nella sua mente, con l'aiuto della memoria. Altri lavori erano considerazioni circa la transitorietà del reale. Una mela marcisce lentamente per diventare un seme da piantare; un lavoro può studiare l'evaporazione dell'acqua, oppure il fumo e le ombre. Ono enfatizza l'idea, l'immaginazione o la percezione in alcune immagini, come quelle in cui si vedono distributori automatici che vendono cartoline in cui compaiono singole parole evocative, per esempio « cielo » (*Sky Machine*, 1966), oppure in giochi di percezione come *Pointedness*, (1964), nel quale si vede una sfera poggiata su di un piedistallo, su cui si legge la scritta « Questa sfera sarà una punta acuminata quando raggiungerà l'angolo più nascosto nella camera della vostra mente ». Ci sfida a vedere l'invisibile.

L'effetto, che Ono ricercava con la sua empirica « arte dell'idea », era il cambiamento, sia nella realtà sociale che nell'estetica, cambiamento che scaturiva dalla trasformazione della consapevolezza interiore. Il modo di manifestare il suo malcontento si afferma al di fuori delle solite mode della critica, che condizionano, più che altro politicamente, l'arte impegnata. Il lavoro di Ono mette a fuoco acutamente la realtà, isolando il dettaglio più terreno, quotidiano, dalle complicazioni e dalle distrazioni non pertinenti del suo contesto, distillandolo fino a renderlo un oggetto di contemplazione puro, semplice, compatto. Invece di reagire di riflesso, Ono si limita a constatare e a fare attenzione; chiede soltanto che noi facciamo altrettanto, e che rimaniamo soddisfatti dell'atto della ricerca, ponendoci delle domande, senza preoccuparci di rispondere. Nel momento in cui l'arte è stata nuovamente uccisa dalla stessa società elitaria, stringendo l'area di partecipazione all'interno dei confini della ricchezza, del potere, dell'educazione istituzionale e privilegiata, la democratizzazione della cultura, auspicata da Ono, sembra ora tanto aliena, come è necessario che sia. Ono non soltanto accetta, ma desidera nel suo lavoro una certa dose di dilettantismo, di non professionalità, un disprezzo irriverente per gli standard dell'arte « alta ». La sua arte rifiuta implicitamente il fatto che la nostra cultura dia al concetto di creatività degli attributi mistici e feticistici, e valorizza l'urgenza e l'immediatezza che l'espressione di sé può comunicare, quando è libera dalle ricercatezze. Le sue opere e i suoi film « per tutti » ci guidano a un approccio che è: « fai da solo ».

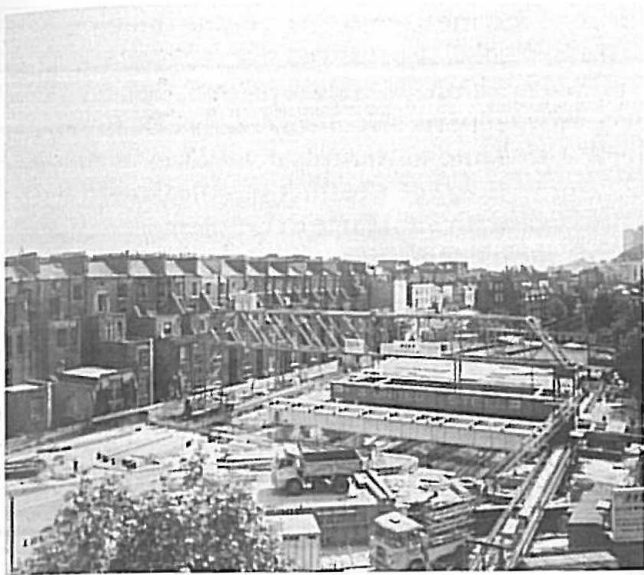
Il processo di semplificazione, di stampo minimalista, da parte di Ono, è molto più di una mera corrente stilistica. È un tentativo di spogliare se stessa, la sua arte e il suo pubblico, dei loro costumi. Esponendo gli argomenti senza i soliti artifici, ella si confronta con loro nel momento in cui essi si confrontano con noi: come verità nude e crude, vulnerabili e oneste. La nudità non è qui un espediente, ma una metafora della consapevolezza di sé. Spostando al centro del palcoscenico singoli oggetti quotidiani, che hanno un valore iconico, Ono separa ciò che è banale dalla frenesia senza coscienza di una civiltà inerte. Facendogli eseguire un assolo, senza fondale né attrezzatura. La tensione minimalista si trasforma in uno spazio vuoto senza tempo. Per quanto essenziale nell'atteggiamento, il lavoro di Ono lo è molto meno negli effetti. La semplicità è un ingrediente sostanziale del suo fascino sottile e seducente. La modestia, perfino la mediocrità della sua apparenza, è disarmante e ingannevole, poiché fa presa sulle aspettative del pubblico, collegando le percezioni con qualche mossa astuta e un po' di fantasia, che istiga l'immaginazione. Essendo questa un'aggiunta fastidiosa, il lavoro può risultare un enigma, un puzzle, un labirinto; oppure può

sembrare un lento procedere attraverso il ricordo di un luogo inesistente, così monotono che ci si può perdere in esso, dovendo tollerare l'isteria provocata dal senso dell'assurdo. L'individuale e l'universale si confondono nel panico del « déjà vu ». L'opera è una lusinga, una trappola psichica, per condurci a focalizzare l'attenzione sull'assenza del tedio, il perno del vortice della frustrazione. Nel vuoto creato dall'alterazione delle percezioni, ciò che generalmente non è rilevante diventa straordinario, oscillando intorno all'asse del desiderio come l'orologio dell'ipnotizzatore, il cui incanto è il sortilegio.

Troviamo che tutto questo si ripete continuamente nell'arte di Ono, ottenuto in modi diversi, ma sempre stringendo la stessa morsa. I film, per esempio, ripetono ininterrottamente immagini analoghe ma diverse: come le inquadrature dei « culi » in *Film No. 4 (Bottoms)*, 1966, o le lente panoramiche lungo paia di gambe in *Up Your Legs for Ever*, 1970. Le pellicole ipnotizzano servendosi di una ridondanza tenacemente ripartita, nello stesso momento in cui, dalle forme umane, si vengono a creare dei modelli astratti interferenti. Questa torsione senza fine fra varietà e similitudine, provoca un'incertezza sgradevole nelle nostre facoltà cognitive, o ve la scopre; un po' come nell'arte « Op » all'incirca nello stesso periodo, che sfaldava il tessuto logico della visione. Molti filmmaker legati all'underground, che operavano contemporaneamente a Ono, rifiutavano come lei la tradizione di una lineare progressione narrativa nei film. Questa liberazione permise a Ono di giocare col tempo, facendolo scorrere così indistintamente, così lentamente, da sembrare quasi che si fermasse o, addirittura, rintracciasse la propria orbita (come nella pellicola al rallentatore *Smile Film* (1968), che sviluppa per un'ora quel semplice movimento del volto, oltre la soglia della nostra attenzione). In questa illusione (la noia che impersona l'ossessione, oppure la schietta linea di un cerchio) lo spazio temporale, chiuso, del film, si apre su una costruzione psicologica multiforme. Spesso una sensazione di irrequietezza trattenuta, e di claustrofobia, si impossessa dello spettatore; e provoca anche una sensazione euforica di pace indisturbata, di ascesa in uno stato in cui le dimensioni del tempo e la forma corporea o svaniscono, o perdono il loro significato, astraendosi.

Perfino le opere di Yoko Ono più autobiografiche e idiosincratice, devono impegnare il pubblico per essere elaborate concettualmente. Le idee e i sentimenti, impersonati da questi lavori, sono inestricabili dall'azione e dall'esperienza da parte dello spettatore, e la loro efficacia e intensità sono accresciute o diminuite a seconda della partecipazione dello stesso. In *Painting to Shake Hands*, 1962, Ono stava in piedi dietro una tela bianca, nella quale era stato praticato un foro della grandezza di un polso, attraverso cui la sua mano salutava i visitatori. *Painting to Hammer a Nail*, 1961, era una tela messa a disposizione del pubblico, che utilizzava un martello e dei chiodi, facendola diventare un puntaspilli. Queste opere propongono una forma di democrazia e un senso della transitorietà delle cose, di carattere quasi buddista. Contenitori comuni del subconscio collettivo, essi comunicano non tanto il dettaglio dell'esperienza personale, quanto forniscono l'accesso introspettivo alle zone remote della mente e del corpo, dove si annidano i traumi, lo stupore, il terrore e la speranza, i fantasmi del destino e della disperazione, che tutti noi condividiamo. La filosofia Zen, negli enigmi di Ono, accetta e rispetta tale profonda risposta emotiva come attributo del reale. Ideali di mutamento sociale sono impliciti nella sua opera, ma mai a costo di abbandonare il punto di vista personale, dal quale è partita. Inoltre, il suo lavoro non sbaglia sui principi sociali, come molti credono. I cambiamenti che auspica, non possono essere misurati con qualche progresso lungo il cammino di una virtù sempre corroborante e di un vizio sempre più debole. La sua arte richiede, o piuttosto la sua arte è, una partecipazione di gruppo. È un viaggio in tondo, una trasformazione che ci rinvia a noi stessi.

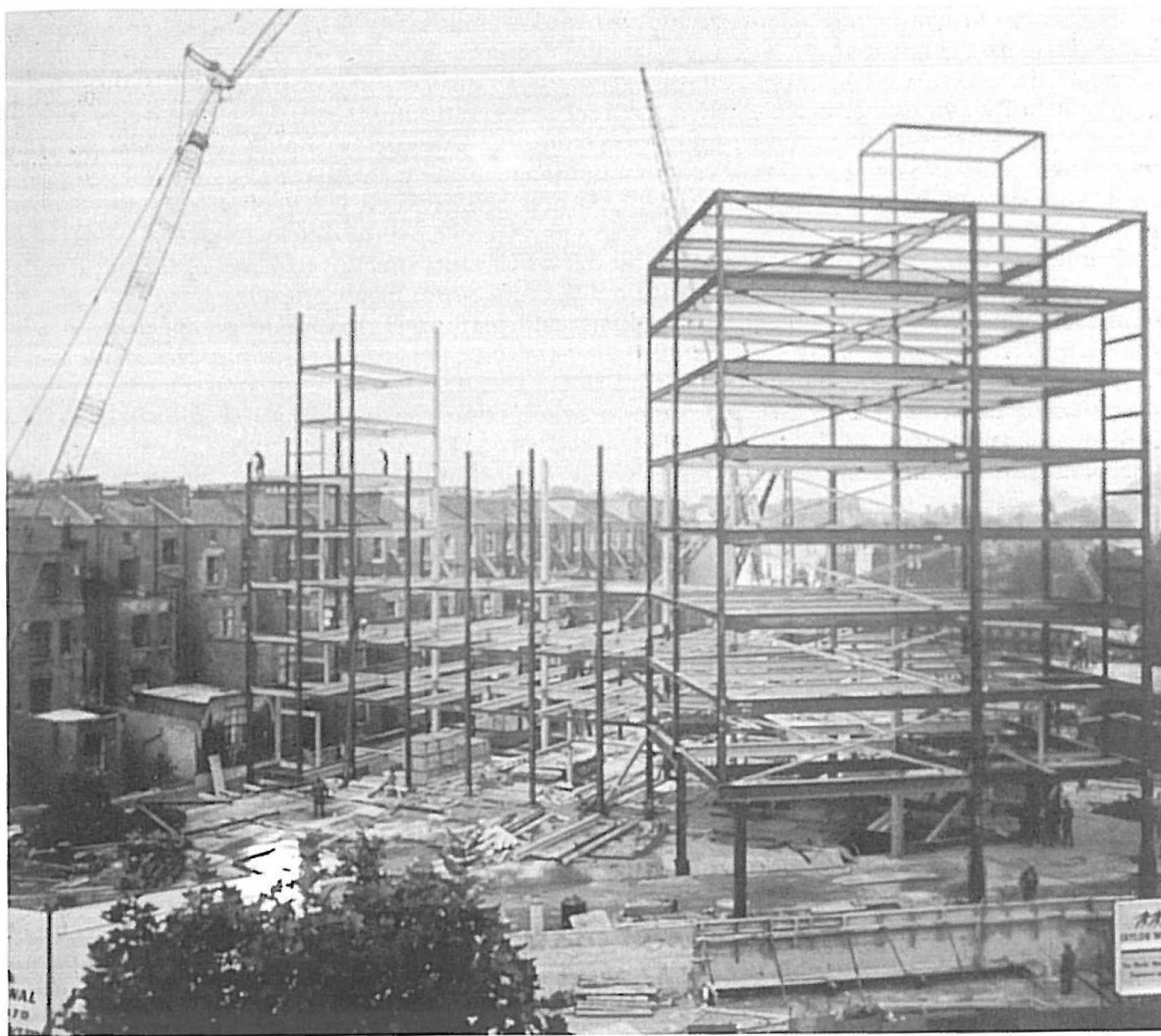
Prendiamo la multiforme opera di Ono, *Box of Smile*, 1971, realizzata ai tempi dei *Fluxus*: una piccola scatola di curio, solcata al suo interno e con un uno specchio adagiato sul fondo. Il sorriso che ci restituisce è, ovviamente, il nostro, moltiplicato sulle sue facce riflettenti: noi la apriamo, stiamo al gioco, e sorridiamo, mantenendo la promessa del titolo. L'opera è una trappola divertente e maliziosa: non tanto un contenitore, quanto piuttosto un passaggio che conduce nello spazio interiore dello spettatore. I suoi contenuti sono al suo interno soltanto quando li cerchiamo; ma una volta svelato il segreto, il ricordo che ne abbiamo fa di questo pezzo una scatola di sorrisi, anche quando è chiusa. Una curiosità? Piuttosto una fantasia, o un sogno e, quando finalmente le siamo di fronte, un desiderio. Colti nella follia, come solitari voyeur, percorriamo l'intero viaggio avanti e indietro nel momento in cui apriamo la scatola e vediamo il suo interno – un sentiero corto e scosceso che conduce alla rivelazione. Spesso l'arte di Ono abita il breve istante che inter-



11



12



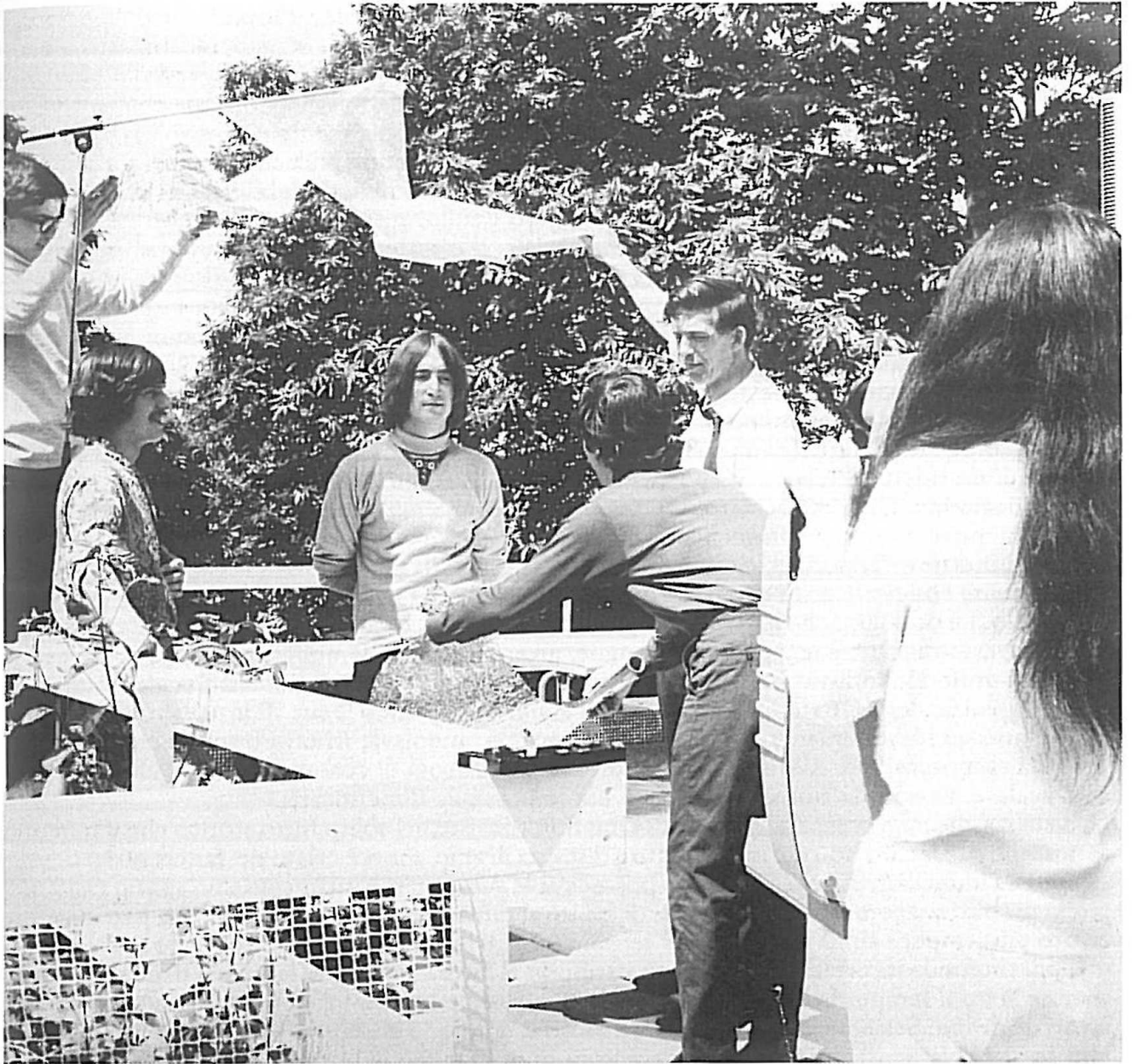
13

11, 12, 13. Yoko Ono, *Erection*, 1971.

corre fra l'aspettativa e la comprensione. La distanza fra l'occhio e la scatola, tenuta fra le mani, è una distanza che allarga la mente intorno al suo « universo quasi infinito ».

Se liberiamo l'opera di Ono dalle ragnatele che le si sono formate ai tempi del suo rapporto con Lennon (una rete aggrovigliata di coinvolgimenti personali che si conservano nella memoria comune a causa delle amare spaccature ideologiche e sociali che un tempo si verificarono), compare un'ambivalenza emotiva che è tanto mutevole, quanto tutti i cambiamenti radicali verificatisi nella loro lunga crociata concettuale, che è anche altrettanto divisa. L'arte di Ono emerse in occidente durante un periodo esplosivo di contraddizioni sociali; più tardi, quando svanì lo spirito anarchico della cultura, la sua prima ispirazione svanì con esso. Nel furore dei *media* negli anni Settanta, sospeso ogni sentimento di fiducia, Ono ritorse i nervi già tesi, e ciò che era rimasto dell'immaginazione degli anni Sessanta, in un teatro psicotico del confronto. Ciò che era stravagante e ridicolo nei *Fluxus*, divenne tragico e terrificante nel lavoro che Ono fece con la *Plastic Ono Band*; le sue grida brutali penetrarono nel sogno sproporzionato degli anni Sessanta, lasciando trapelare il dolore. Essa mutò gli auguri e i baci in metafore di tortura, in fantasie ardenti, mentre invocava soltanto che alla pace fosse data una possibilità. Ancora adesso sembra che qualcuno non l'abbia perdonata. Ma il suo vibrato, penetrante e acuto, più tardi entrò nel genere musicale della *new wave*, come una cadenza ossessionante, e la sua poesia della disperazione contribuì a lanciare i « punk ». Nello stesso tempo, il *sound* di Ono, un'estensione della *body art* concettuale, esplorava lo stesso genere di distorsioni psicologiche, evocative, come faceva il lavoro di Meredith Monk. L'istanza di partecipazione di Yoko era sempre risultata difficile, perché era tanto alienante quanto coinvolgente. Negli anni Settanta si spinse verso qualcosa che assomigliava al rituale voodoo, alla liturgia di una strega o di uno sciamano. Nel frattempo l'invito fu sintetizzato in inni (come *Cold Turkey*, 1970): la rabbia di Ono era soffocata dalle sue personali frustrazioni, e le sue parole venivano sputate fuori a scatti. Erompendo in un lamento delirante, la sua voce, immersa nel sudore freddo, elettrico, della chitarra di Lennon, rabbriviva, e si aggrappava ad un'immagine di pace che era poco più di un cuscino fatto a pezzi. Nella palude di sciocchezze che emergeva dalla musica, un tempo favolosa, le sue *performances* infilzavano, uno dopo l'altro, i delicati equilibri del sentimento di unione e solidarietà proprio degli anni Sessanta, altrettanto e oltre alle elaborazioni che Lennon fece della sua disillusione. Essi trasformarono le canzoni del grande canto collettivo, nel lamento regressivo di una terapia del « gemito primario ». (Molto più delicatamente, il tipo di catarsi che Ono operava nella sua musica era anche provocato in alcune sue opere precedenti, come *Mend Piece*, 1966, in cui porgeva agli spettatori una tazza da té rotta, chiedendo loro di aggiustarla).

Ono ha depositato alle sue spalle una forte eredità, che nessuno ha ancora preso in custodia, per il suo modo di scalpitare, infuriare e perfino adagiarsi sulla scena di una accresciuta consapevolezza sociale, provocata dai *media*; giocando a fare la martire, l'amante, l'agitatrice, la perfida orientale, il *fool*, lo sciamano, espandendo le sue bizzarre improvvisazioni in spettacoli lunghissimi. La sua carriera, provocatoria e anticonformista, offre scarsi appigli per essere giudicata propriamente, e molto suo lavoro rischia di cadere nelle crepe che si aprono fra l'analisi da museo e quella della cultura pop. Mi riferisco soprattutto alle sue *performances pop*, che utilizzavano i messaggi dei *mass-media* come canovacci per il suo attivismo politico e come scenari per sviluppare il concetto della « vita come arte ». Agendo come un pioniere, fantasioso e influente, del genere concettualmente ottuso della conferenza stampa, essa è stata l'interprete dei gesti estremi, come *The Bed In*, 1969, dove un pubblico solleticato e adulato fu invitato a conversare con lei e John, mentre stavano a letto insieme. Ma la genesi di eventi come questo è andata interamente perduta, quando sono scomparsi di scena gli *happenings* e i loro stratagemmi in voga negli anni Sessanta. Ugualmente viene trascurata la sua arte pubblicitaria, come, per esempio, l'annuncio per una fittizia « Galleria dell'immaginario » (1965), apparso in una rivista d'arte, oppure il progetto di un cartellone per le affissioni che ella intraprese nel 1969 con Lennon. Quando Yoko e Lennon decisero di diventare privati cittadini, ed ella pose fine a tutti i suoi sforzi beffardi e smise di fare arte, era giunta al punto di essere presa in giro dai suoi stessi scherzi, maledettamente seri. Il suo lavoro richiedeva il coinvolgimento di uno spettatore, che, però, sempre più spesso soffocava e distruggeva i suoi progetti. In quel periodo cominciò a dedicarsi alla gestione della fortuna del marito, in quanto ex-Beatle (compito che, come è stato detto, fu il suo proprio esperimento concettuale di « vita-come-arte »). Gran parte del nostro dibattito culturale, qualunque sia il suo grado di raffinatezza, procede da due opposti assoluti: ci arrocciamo in certe posizioni, e le abbandoniamo soltanto con riluttanza.



14. Yoko Ono, *Film No. 5 (Smile)*, 1968.

Ma quando cerchiamo di classificare i principi politici di Ono, i suoi riferimenti ideologici sfuggono. Sottoposta a una dissezione critica, l'anatomia del suo lavoro scompare. Rimasto a mani vuote, cercando di afferrarla, il suo pubblico ha ristabilito l'equilibrio, sostituendo le immagini che aveva di lei con altre, più crude e comprensibili; ha attenuato il disagio ostile che sentiva nei confronti del vuoto scaturito dalla sua opera, così saturo spiritualmente e filosoficamente, autoconvincendosi che in esso non vi è letteralmente niente. Forse non più a nostro agio, forse perché ostacolati dall'ambiguità, dalla molteplicità, e dai mutamenti radicali del fine estetico di Ono, ci troviamo adesso a tornare di nuovo sui suoi oggetti e sullo spirito del suo sviluppo caotico, con un'ampia visione della sua storia personale e sociale. Il carattere delle sue opere realizzate negli anni Sessanta, presentate allo Whitney Museum of American Art di New York, non produce un effetto di vicinanza, quanto quello di un distacco misurato attentamente. Un interesse ancora lieve ma crescente in campo artistico, lo ha ripescato nella memoria; ma Ono, come sempre uno spirito libero ed enigmatico, ha ancora una volta eluso il controllo dell'opinione della maggioranza e della manipolazione dei media, e non lascia che le convenzioni del sapere istituzionalizzato si pronuncino e parlino per lei.

Inattiva come artista fin dagli anni Settanta, Ono adesso espone la sua produzione allo sguardo crudele di un riflettore televisivo che desensibilizza, sovraesponde e logora tutto quello che trova sul suo cammino. Ono ha rischiato ripetutamente, procedendo come lungo un'alta fune sospesa nel vuoto, priva di protezioni, agendo intuitivamente, ignorando tutti i suggerimenti che le venivano dai direttori, dai politici, e da altri assortiti fautori della proverbiale critica d'arte. Ha fallito miseramente così tante volte e tante altre si è resa ridicola, da portare un rinnovato vigore all'arte del rischio. Le occasioni che ha saputo cogliere e le sfide che ha accettato, svelano in lei una certa crudezza; assomigliano a una perdita di sangue, un esorcismo di demoni privati. Tali scelte hanno avuto un profondo influsso sullo sviluppo stilistico ed emotivo che seguì, alla fine degli anni Settanta e all'inizio degli Ottanta. I suoi spettacoli erano belli quando le sue sfide erano condivise, ma risultavano sgradevoli quando lei insultava le persone, annoiava, irritava o semplicemente sfuggiva alla comprensione. Allora la sua arte diventava qualcosa di così remoto, così idiosincratico, maniacale e diverso da tutto il resto, che era impossibile dimenticarla.

La distanza che oggi ci separa dall'arte di Ono non consiste nel solito filtro storico che il tempo ci fornisce. Il suo lavoro non si è manifestato a distanza di anni, ma si è celato nei fantasmi del tempo. Fra noi e l'immediatezza che un tempo possedeva la sua arte, si è incuneato uno spazio insidioso, pieno di strati soggettivi di interferenza, di spinte al mutamento che collidono. Che perfino il suo lavoro più semplice abbia conservato la tensione, che il tempo abbia fatto risuonare nella sua arte una più profonda incertezza, deve essere attribuito al fatto che la forza primaria della sua opera è sempre stato il tempo. La sua arte non lo ha mai dato per scontato, né lo ha lasciato sfuggire. I lavori degli anni Sessanta che sono messi in mostra, non sono gli stessi di allora: Ono vi ha apportato dei cambiamenti che segnano il tempo in un modo che le potrebbe procurare una nuova ondata di impopolarità e di sfiducia generale. Il tempo, tuttavia, è una distanza che essa non ci lascerà attraversare come se non fosse lì. Al di là dei dubbi, generati dagli anni di inattività artistica, ci sono gli abissi dello scontro filosofico fra la sua « antiarte » degli anni Sessanta e le stanze del museo disposte per ospitare una storia del consenso dettato dal mercato. L'estetica dei *Fluxus* propugnava un'arte immateriale, che si opponesse a ogni collocazione, un'arte effimera che sfidasse la pesante immobilità dell'oggetto istituzionale, povera, giocosa, accessibile, che rifiutasse la ricchezza, la serietà e l'elitismo del mondo artistico. Come può allora Yoko ripescare da un passato così radicale le umili e deboli tracce dell'inafferrabile, e situarle sopra il piedistallo di un museo? Essa ha scelto di affrontare direttamente la frattura che divide la sua antica base ideologica, dagli attuali interessi che ha l'alta finanza nell'arte, attraverso un'operazione così vendibile da offendere decisamente la volgare ipocrisia della prudenza commerciale, piombando nell'insensibilità del gusto danaroso: ha distrutto la delicatezza e la poesia delle sue opere realizzate negli anni Sessanta, fondendole in bronzo. Più il gesto risulta odioso e meno si può negare che le assomigli così tanto. Il mondo dell'arte ha finalmente dato un ricevimento in suo onore, ed essa gli consegna la sua opera in un modo più impacciato, ma con un aspetto più ricco, e più imbalsamato di qualsiasi ambiente sociale a cui aspira. I suoi lavori sono così fastidiosi, vani, deludenti da rappresentare tutto ciò che io adoro nella sua arte. Quando chiesi a Ono di parlarmi delle sue opere, ella mi disse che un suo amico, una volta, le aveva suggerito di fondere in bronzo i suoi scacchi completamente bianchi (*Play it By Trust*, 1966). Tale incomprensione circa il suo lavoro la rese così furiosa da farla

piangere — il che le fece comprendere quanto potere avesse un'idea. Inoltre mi parlò di un viaggio a Leningrado, nel 1987. In quell'occasione, durante la visita di un palazzo, aveva notato, appese alle pareti delle camere, alcune fotografie che rappresentavano le stanze originali, accanto a quelle delle loro rovine, dopo l'invasione della Russia da parte di Hitler. Così gli spazi adorni in cui stava passeggiando erano soltanto ricostruzioni del passato. Disse che era dovuta scendere a patti col presente, in termini artistici, e che non voleva essere considerata una vecchia hippy, abbarbicandosi a un passato ormai scomparso. Poi parlò dei prodotti commerciali, e di come gli anni Ottanta fossero una seconda età del bronzo.

Per un momento mi fece desiderare che fosse ancora arrabbiata, ma più parlava, più i suoi *remakes* cominciavano a inquadrarsi nella filosofia Zen dei *Fluxus*. Cominciai a chiedermi se ciò a cui aveva sottoposto la sua opera non fosse altro che una nuova trasformazione nell'eterno; se ella avesse scelto un nuovo mezzo non per impossessarsi di uno status monumentale ma, come sempre, per riflettere un momento di passaggio: ora era il bronzo. E questi pensieri erano giusti. Soltanto se lasciamo spazio al dubbio, infatti, possiamo muoverci liberamente nell'opera di Ono. È quando cerchiamo di comprenderla che ricadiamo nello stesso vecchio equivoco. Mentre spiegava la sua arte, dovetti chiedermi chi fosse il più sciocco: chi valuta le sue monete al valore nominale, o chi non le crede.

L'arte di Ono è sempre stata pronta a sanare le sue ferite quando il mondo l'ha duramente offesa. Così quando disse che le sue fusioni la stavano aiutando a pietrificare il suo lavoro, dandole la libertà di cominciare di nuovo, fui lieto di aver lavorato in questa tomba di bronzo. Così quando Yoko si trasformerà nuovamente, forse io mi dovrò portare meno bagaglio, e sarà più facile mettermi al passo.

In: « Artforum », XXVII, n. 6, febbraio 1989, pp. 116 - 121.

Traduzione di Michela Giovannelli



15. Yoko Ono.