



I luoghi del conflitto nei linguaggi dell'arte

Lucilla Meloni*

Se l'idea del conflitto riconduce al “prendere partito”, all'opposizione alla struttura sociale vigente, legandosi più volte nel corso della storia ad un progetto di trasformazione, attraverso l'arte, della realtà (si pensi alla grande utopia surrealista), la formalizzazione del dissenso, cioè di quell'“essere contro” emerge nella ricerca artistica in alcuni momenti storicamente determinati.

Non è dunque una costante, quella del conflitto, ma è un bisogno che, almeno nelle società occidentali a capitalismo avanzato, si manifesta di volta in volta prepotentemente nel corso della storia da quando l'arte è diventata laica, politica nel senso più ampio del termine.

Passati gli anni del pensiero debole, della rivisitazione di stili che ritornavano dal passato, di un fare tutto implosivo verso se stessi o verso la storia dell'arte, araldo anche della pacificazione sociale, un filo sottile sembra riallacciare, *mutatis mutandis*, una parte della ricerca artistica recente e contemporanea a un fare “politico” tipico degli anni Sessanta/Settanta del Novecento.

Dagli anni Sessanta ad oggi diverse linee di ricerca si intersecano e conducono ai “luoghi del conflitto”: luoghi mentali, linguistici, operativi, pratiche tutte originate dal persistere del “pensiero forte”. Saranno qui trattati brevemente alcuni momenti giudicati salienti: dal situazionismo alle prime esperienze video, alla

* Critica e storica dell'arte

messa in discussione del sistema museologico-curatoriale, al “progetto” dei gruppi programmati, agli interventi dei collettivi operanti negli anni Settanta, fino ad arrivare ad alcune ricerche a noi contemporanee.

Di volta in volta, secondo la specificità della ricerca, il linguaggio, in tutte le sue declinazioni, viene sottoposto a verifica: si pensi all’uso del videotape nei primi anni Settanta, utilizzato come mezzo militante di impegno politico, secondo il pensiero per cui il video permetteva la partecipazione di ognuno all’uso dei media; all’appropriazione delle pratiche e dei dispositivi pubblicitari, alla strategia del “détournement” praticata dai situationisti, consistente nell’elaborazione di elementi verbali e segnici provenienti dai mezzi di comunicazione di massa, di cui venivano alterati e mischiati i codici, col fine di creare una nuova comunicazione, ai linguaggi “programmati”, e via dicendo.

In tal senso è il linguaggio (e non l’illustrazione) il luogo in cui si formalizza il conflitto, restando fedeli al pensiero di Vittorini che dichiarava nel lontano ’47 dalle pagine del “Politecnico” che la letteratura non doveva “suonare il piffero della rivoluzione”.

CINEMA-VIDEO-PUBBLICITA’-SISTEMA ESPOSITIVO

L’“Internationale Situationniste” è uno degli ultimi esempi di raggruppamento di artisti e intellettuali caratterizzato da comportamenti tipologicamente appartenenti all’avanguardia. Impegnati politicamente in Francia contro la guerra d’Algeria e poi nel ’68, la loro produzione di testi e manifesti attesta un impegno profondo.

Nel 1967 Guy Debord pubblica *La société du spectacle* che diventerà un film nel 1973.

L’intreccio, che segue secondo il presupposto teorico dell’autore un’incalzante intertestualità ed il “détournement”, per cui le immagini del film non visualizzano quelle narrate, è un atto d’accusa contro l’inautenticità della società capitalistica e la mercificazione del mondo. Debord denuncia che è il dominio incontrastato della merce a modificare il concetto di tempo, che diventa ora il “tempo del consumo d’immagini”.

L’assunzione dei differenti universi linguistici e la produzione di libri, di fotoromanzi, di fumetti, di film, annulla teoricamente lo statuto dell’opera d’arte come fatto estetico o artistico svincolato dagli altri codici comunicativi, e privilegia l’immersione

nelle trame del reale. L' "anti-cinema" di Debord, che voleva "filmare la teoria", se discende dalle pratiche dell'avanguardia con chiaro riferimento al fotomontaggio dadaista berlinese, se promuove la coscienza critica dello spettatore, confina al contempo con le ricerche dei primi videomakers che individuavano nel videotape la possibilità di portare la "guerriglia" all'interno dei mass-media.

Il video e il cinema militante degli anni Settanta nascono all'interno del grande laboratorio che fu il '68; il nuovo mezzo elettronico è salutato come il medium adatto a rivoluzionare le coscienze, legato al "cinéma-vérité", a demistificare l'immagine della realtà presentata dai media di stato.

Alessandra Cigala riporta in un suo testo il risvolto di copertina che accompagnava il libro di Michael Shamberg, tra i fondatori della prima televisione alternativa americana via cavo, *Guerrilla Television*, del 1971: "Questo libro è il primo della sua specie. Ci dice come possiamo spezzare il dominio della televisione sulla mente americana. (...) La politica è obsoleta e gli strumenti e le strategie di informazione sono mezzi più potenti per arrivare a mutamenti sociali".¹

Si pensi all'importanza della nascita negli USA prima e in Europa poi, delle prime televisioni alternative, così come delle prime radio libere.

Negli anni Settanta anche i dispositivi pubblicitari vengono manipolati ed utilizzati dagli artisti per ribaltarne il messaggio o come critica allo statuto dell'oggetto artistico ridotto a merce tra merci.

In questa fase l'assunzione del linguaggio pubblicitario gioca contro; soltanto alla metà del decennio successivo questo assumerà il senso di ciò che è preesistente a qualsiasi operazione mentale e formale, coincidendo con il reale stesso, da cui non è possibile prescindere.²

Il tema del consumo legato alle strategie pubblicitarie apparirà agli artisti riferibile al sistema dell'arte, di cui si smaschera il circuito espositivo, pubblico e privato e il mercato.

Già nel 1964 Marcel Broodthaers realizza un lavoro che verte

¹ A. Cigala, *Il cinema, il video e la rivoluzione*, in *Dissensi tra film video televisione*, (a cura di V. Valentini), Sellerio, Palermo, 1991, p. 239.

² Cfr: G. Celant, *Inespressionismo*, Costa & Nolan, Genova, 1988.

sull'equivalenza della promozione artistica con la pubblicità commerciale, essendo l'opera d'arte solo un oggetto di scambio. Nel 1968, in piena esplosione Pop, Dan Graham pubblica nella rivista "Harper's Bazar" una sua opera presentata sotto forma di inserzione pubblicitaria. Su tale linea provocatoria si situa anche la *Campagne d'affichage sauvage* di Daniel Buren, realizzata negli spazi pubblici destinati all'affissione dei cartelli pubblicitari.

Gli artisti indagano i due momenti che caratterizzano l'arte quale bene di consumo e dunque merce attraverso la decostruzione del contesto museologico-curatorio: a) il momento espositivo, cioè il ruolo del contenitore pubblico o privato; b) la firma come funzione indicatrice di autenticità e quindi di garanzia di valore.

L'indagine sul valore d'esposizione dell'opera e sul ruolo preponderante del museo è stata affrontata diversamente. Bertrand Lavier si fa organizzatore di mostre presentando le opere di una quarantina di artisti operanti tra il 1603 e il 1984 che rispondevano tutti al nome di Martin.

Il gruppo francese *Présence Panchounette* assembla e allestisce in un museo i lavori di differenti autori.

Sparire poi dietro l'opera, celando la propria autografia, mettendo in discussione mediante il procedimento dell'ambiguità ciò che è alla base del riconoscimento del valore dell'oggetto d'arte (la firma) scardina ogni tradizionale rapporto tra l'artista, l'oggetto prodotto, il pubblico e il collezionista.

Se la condizione sufficiente e necessaria affinché l'opera acquisti valore dipende dal suo essere socialmente riconosciuta e cioè acquistata, il collezionista diventa parte integrante dell'operazione: ultima articolazione della dialettica della sua esistenza.

Buren nel 1969 aveva dichiarato la necessità di un rapporto di uguaglianza tra artista e acquirente, negando il ruolo privilegiato dell'autore. Il *Certificat d'acquisition* e l'*Avertissement* trasferiscono inoltre al detentore dell'opera precise responsabilità.

Broodthaers trasforma la sua firma in elemento di transazione tra il simbolico e l'economico, per arrivare ad un principio di scambio esposto dalla traduzione delle parole, la conversione delle monete e la messa in parallelo dei valori economici, letterari e artistici.

È Philippe Thomas che con *Sujet à discrétion* sancisce l'intervento del collezionista come elemento fondante del compimento dell'opera. Questa è composta di tre fotografie rappresentanti tre

identiche vedute marine, accompagnate da didascalie. La prima fotografia non ha legenda; la seconda è firmata “Philippe Thomas, Autoportrait (vue de l’esprit)”; la terza fotografia deve essere firmata dall’acquirente.

L’opera è “à discrétion” perché sarà venduta in tanti esemplari quanti saranno i collezionisti; riceve il suo statuto d’oggetto d’arte soltanto se firmata nella sua terza parte.

Spingendosi ancora oltre nella negazione dell’autografia e scavalcando lo stesso concetto di pseudonimo, nel 1987 con la creazione dell’agenzia *Ready-made belong to everyone* Thomas arriva al punto estremo della fiction. Agenzia in cerca di personaggi, invita le persone ad entrare nel mondo dell’arte apponendo la propria firma.

Con una mostra realizzata al CAPC di Bordeaux *Feux pâles* (forse dal testo omonimo di Vladimir Nabokov *Feu pâle* in cui all’interno della narrazione la vera opera è rappresentata dal commento al testo stesso), il museo si fa luogo della finzione: firma infatti la mostra ideata in realtà dall’agenzia dell’artista.

La riflessione sulla finzione come carattere peculiare dell’essenza pubblicitaria, sulla firma in quanto garanzia del valore sociale della merce, il travestimento dell’artista che finge il luogo espositivo e viceversa, la possibilità offerta a chiunque di entrare nel sistema dell’arte come nella grande famiglia dei raccoglitori di “punti” regalati dai prodotti alimentari, testimoniano un pensiero che si muove all’interno delle pratiche simulative, che si fa esso stesso simulazione.

Le opere di Hans Haacke che ripetevano immagini e logoi pubblicitari, centrate sulle implicazioni derivate dal patrocinio artistico della Philips, della Mercedes, della Saatchi & Saatchi e sugli affari che alcune aziende intrattenevano con il Sud Africa all’epoca razzista, dimostravano la mercificazione dell’arte, la sua amoralità, la sua utilizzazione da parte dei grandi monopoli come bene non solo di investimento ma di immagine (o piuttosto di “ripulitura”) attraverso la pratica di sponsorizzazioni di grandi eventi artistici.

È evidente che nei lavori citati, l’utopia ha disertato, gli artisti si muovono tra percorsi ambigui, simulativi, dove il conflitto verso il sistema dell’arte si fa metafora della frattura che oppone l’arte alla società costituita.

IL '68. DAI GRUPPI AI COLLETTIVI

Se Joseph Beuys affermava che “la rivoluzione siamo noi”, se il Maggio francese trasformava in slogan frasi e pensieri provenienti dal surrealismo, come “l’immaginazione al potere,” a dimostrare come il linguaggio dell’arte, nella sua carica sovversiva, si era fatto dato culturale comune ad una generazione in rivolta, il '68 vedeva la contestazione degli artisti alla Biennale di Venezia, alla Triennale di Milano, alla Documenta di Kassel.

Proprio nel '68, all’interno della rassegna espositiva *Il Teatro delle mostre* organizzata alla Galleria La Tartaruga di Roma dal 6 al 31 maggio, dove ogni artista invitato esponeva per un solo giorno, Nanni Balestrini trasmetteva telefonicamente da Parigi gli slogan scanditi durante le manifestazioni, che venivano trascritti sul muro della galleria.

Negli anni Sessanta un’ipotesi di trasformazione radicale della ricerca visiva e dei suoi canali di diffusione è portata avanti dall’arte gestaltica e programmata, opposizione operativa che si formalizza nel lavoro di gruppo, fino alla negazione, in alcuni casi, dell’autorialità. All’interno del raggruppamento internazionale delle *Nuove Tendenze* si era svolto, inoltre, il dibattito sul tema del multiplo, individuato come centrale per il passaggio, appunto, dal feticcio unico e irripetibile dell’opera d’arte ad un’estetica diffusa e democratica.

Nel 1968 Enzo Mari, Enrico Castellani, Manfredo Massironi, Davide Boriani firmano il manifesto (condiviso da molti altri) *Un rifiuto possibile*, chiara presa di posizione critica nei confronti del sistema dell’arte.

In occasione del *Convegno di Verrucchio* del 1963, Enzo Mari, il *Gruppo N*, il *Gruppo T*, presentano la dichiarazione congiunta *Arte e libertà – Impegno ideologico nelle correnti artistiche contemporanee*, che è una vera e propria assunzione di responsabilità sociale nella proposta metodologica, tesa alla negazione dell’idea di cultura intesa come evasione, o sottoposta a logiche di potere perché strumentalizzata. I firmatari affermano la necessità di trovare canali alternativi per la conoscenza e diffusione della loro ricerca, che investe problemi propri della realtà: “(...) D’altra parte qualsiasi attività creativa che venga subordinata alle finalità immediate di determinati gruppi di potere, diventandone esaltazione, divulgazione, apparato pubblicitario, diventa stru-

mento di potere, ed in tal caso manca ai suoi compiti principali di attivazione della coscienza, di critica dall'interno, e non può diventare azione innovatrice, o meglio contributo alla azione rivoluzionaria".³

Tale progettualità non investe solo il campo della ricerca estetica ma si estende a tutta la vita sociale, mettendo in discussione il ruolo dell'artista, che si definisce piuttosto "operatore estetico".

Scrivono Marco Meneguzzo: "Agli inizi degli anni Sessanta una felice congiuntura stava facendo dell'arte programmata la propria bandiera". Dopo aver citato le esposizioni e i dibattiti dell'epoca, la "fama" raggiunta dall'arte programmata grazie alla mostra alla Olivetti nel '62, alle mostre internazionali delle Nuove Tendenze, l'autore conclude il paragrafo affermando: "Ciò che non si è perdonato all'arte programmata e cinetica italiana è stato il suo aspetto teorico e ideologico".⁴

Infatti già nel '68 l'esperienza dei gruppi programmati può dirsi conclusa: molti artisti usciranno completamente dal sistema dell'arte.

Il periodo che precede e segue la contestazione del '68 è segnato, anche in Italia, da una notevole produzione di riviste, di dibattiti teorici, di mostre, dichiaratamente collegati ai coevi avvenimenti politici. Tra le riviste, basti citare: "Bit", "Che fare", "Ombre rosse", "Quindici" diretta da Alfredo Giuliani e legata al *Gruppo 63*, in cui Umberto Eco scriveva di "guerriglia semiologica", "Cartabianca" etc.⁵

È centrale il rapporto immediato con la realtà. La discussione abbandona ogni autoreferenzialità per collocarsi all'interno del reale; nel numero 4 di "Ombre rosse" *Cultura o rivoluzione?* la redazione afferma che la contestazione culturale ha una prospettiva e un valore concreti solo se relazionata all'applicazione politica.

Emblematica in tal senso è la mostra organizzata nel 1973 a Bologna dall'Ente Manifestazioni Artistiche, presieduta da Luciano Anceschi e coordinata da Franco Solmi *Tra rivolta e*

³ E. Mari, Gruppo N, Gruppo T, *Arte e libertà - Impegno ideologico nelle correnti artistiche contemporanee*, "il verri", n. 12, 1963.

⁴ *Arte programmata e cinetica in Italia 1958-1968*, (a cura di M. Meneguzzo), catalogo della mostra, Galleria d'arte Niccoli, Parma, 2000, p. 50.

⁵ In riferimento alla dialettica socio-culturale, politica ed esistenziale dell'epoca, vedi: N. Balestrini, P. Moroni, *L'orda d'oro 1968-1977*, Feltrinelli, Milano, 2003 (1997).

rivoluzione – Immagine e progetto. Tra i partecipanti Hans Haacke, Duane Hanson che presentava due manichini raffiguranti un poliziotto bianco che picchia un nero, Fabio Mauri con *Ebrea*.

In uno dei comunicati stampa si legge: “(...) Si è convenuto che un tipo di rassegna rispondente alle esigenze attuali deve investire nel modo più largo possibile il problema proposto e quindi valersi di tutte quelle espressioni culturali in cui i concetti di immagine e di progetto trovano una loro proiezione alla luce di un atteggiamento che si colloca tra rivolta e rivoluzione”.⁶

Nello stesso 1973, anno del colpo di stato in Cile, a Milano nasce la Galleria di Porta Ticinese tenuta da Gigliola Ravasino, punto d'incontro di artisti, critici e pubblico che volevano rimettere in discussione i ruoli stabiliti all'interno del sistema dell'arte. Come presa di posizione rispetto al colpo di stato la galleria organizza *La mostra incessante per il Cile* che ha luogo durante la stagione artistica.

Gli artisti coinvolti nelle iniziative dello spazio espositivo danno vita al *Collettivo Autonomo Pittori di Porta Ticinese*.

Infatti un fenomeno degli anni Settanta è il passaggio dalle poetiche di gruppo (dell'arte gestaltica e programmata) alla nascita del Collettivo di artisti, che ripete, anche nella definizione, il linguaggio della politica.

Nuclei operativi si formano su tutto il territorio nazionale: in Lombardia operano, inoltre, il *Laboratorio di Comunicazione Militante*, il *Gruppo Piazzetta*; in Campania la *Casa del Popolo di Ponticelli*, il *Gruppo Studio P 66*, il *Gruppo Salerno 75*, l'*Humor Power Ambulante*, la *Cooperativa Artigiana e pronto intervento* di Pomigliano d'Arco; a Roma il *Gruppo di Coordinamento*; in Veneto il *Gruppo Cavart* di Padova, il *Gruppo 8 marzo*, solo per citare alcuni esempi. Tra il video militante si ricordi il gruppo romano *Videobase*, che ha lavorato sull'idea di televisione di base.

Il libro che Enrico Crispolti pubblica nel 1977 *Arti visive e partecipazione sociale* raccoglie e documenta queste esperienze artistiche, che coinvolgevano nella loro processualità l'artista, il territorio, il luogo di lavoro, le strutture di base.

Esperienze che si riconoscevano in una pratica del fare dichia-

⁶ L. Vergine, *Tra rivolta e rivoluzione*, “Il Manifesto”, 19 gennaio 1973.

ratamente politica, sociale, antagonista al vigente sistema dell'arte e all'industria culturale, al principio di acculturazione e alla divisione dei ruoli.⁷

Ciò che accomuna i differenti Collettivi è la pratica militante tesa all'intervento diretto nelle strutture del sociale, il tentativo di coinvolgere, nelle diverse esperienze, la cittadinanza, ritenendo che l'operazione estetica fondasse il suo valore soltanto all'interno di una comunicazione estesa, condivisa e democratica, che riqualificasse in alcuni casi l'esistente, come nell'esperienza del *Gruppo Salerno* con l'intervento al Mulino Stucky: esercizio di riappropriazione urbana. O, ancora, si tenta di demistificare l'informazione "di Stato" attraverso pratiche di controinformazione, come nel lavoro portato avanti dal *Laboratorio di Comunicazione Militante* di Milano.

I collettivi lavorano in alcuni casi in connessione con gli Enti locali, con i Comitati di Quartiere, come nel recupero di un'area di Sesto San Giovanni a Milano, si appropriano dei mezzi di comunicazione di massa, come nell'intervento *Operazione 24 fogli*, realizzato in diverse situazioni urbane come "momento di presenza contestativa entro l'orizzonte urbano", in cui gli artisti usavano il mezzo pubblicitario per eccellenza per modificarne il messaggio.

Tra gli autori Ugo Nespolo, Umberto Mariani, Fabrizio Plessi, Sergio Sarri, Francesco Somaini, Valerio Trubbiani, Emilio Vedova. Spiega Crispolti: "L'intenzione dell'operazione è la 'dissuasione manifesta', cioè l'inserimento in intenzione alternativa alla induzione consumistica nei canali stessi della pubblicità murale urbana. Lo dice molto chiaramente il manifesto che accompagna l'operazione, attraverso la quale 'operatori visivi' 'si appropriano di un mass medium urbano per agire nella dimensione di questo, che è lo spazio cittadino, per agire insomma nello spazio cittadino con un mezzo specifico e non improprio', nell'intenzione di restituire 'ad una comunicazione visiva urbana di massa eccezionalmente efficace ed icastica quale il manifesto murale delle maggiori dimensioni, tutta la sua capacità di trasmissione di idee'".⁸

⁷ Cfr: E. Crispolti, *Arti visive e partecipazione sociale. Da Volterra 73 alla Biennale 1976*, De Donato, Bari, 1977.

⁸ *ibidem*, p. 98.

Di fatto, il fare si fa immediatamente politico, l'intervento è avvalorato soltanto dal suo essere veicolo di fondazione di nuove socialità, di nuove aggregazioni intorno ai valori alternativi, cosicché in queste ricerche il linguaggio dell'arte perde ogni autonomia, ogni autoreferenzialità.

L'apertura dell'arte al contesto sociale si configura anche come fatto strettamente connesso ai rivolgimenti culturali che investivano trasversalmente la società, a partire dai bisogni, dalla lotta di classe, dalle urgenze e dalle contraddizioni fatte esplodere dai movimenti femministi, dalle frange giovanili. L'onda lunga che percorre gli anni compresi tra il 1968 e il 1978 porta di nuovo alla luce le problematiche legate al ruolo sociale dell'arte, alla sua carica rivoluzionaria, alla sua incidenza nel sociale.

I RITORNI DEGLI ANNI OTTANTA

Molte ricerche degli anni Ottanta (quelle che hanno dato l'imprinting al decennio) hanno segnato un punto di arresto di quella carica progettuale che ha attraversato una parte della storia dell'arte dalle avanguardie storiche agli anni Settanta; in quegli anni postmoderni, in cui sfuggirono i prodromi delle tragedie che si sarebbero abbattute da lì a poco non solo nel mondo, ma nella stessa Europa con la guerra nella ex-Jugoslavia, molti videro un "ritorno all'ordine".

Dichiara Lea Vergine nel 1987: "(...) Non siamo in un momento di grande confusione, come si sente dire spesso, no, siamo in un momento di qualunque organizzato, di omogeneizzazione delle emozioni, di pastorizzazione della cultura, di modelli fortemente televisivi. Siamo alla fine del secolo e, come è accaduto sovente in altre *fin de siècle* anche noi attraversiamo il manierismo, il riflusso, l'elusione dei problemi, il rifiuto del progetto (...). Ma quel che è più preoccupante è il ritorno del passato, l'espressionismo degli americani e soprattutto dei tedeschi, il terzo futurismo o la Scuola Romana degli anni Quaranta in Italia, tutto ciò che viene catalogato oggi come post-modern o post-avanguardia. È preoccupante perché non si tratta di un passato su cui ci si interroga, ma di un passato che si rifà senza mediazioni critiche; si va dalla copia alla mimesi, dal remake alla rivisitazione, dal rimpianto al processo di proiezione. Certo che l'arte non è mai stata così mondana, nel senso del mondano che toglie valore

(...). Ma poi cosa vogliono gli artisti di oggi? Distruggere un sistema di comunicazione e insediare un altro com'era successo ai loro predecessori dagli informali ai land-artisti? No. Perché quelli dell'arte povera o della body art a torto o a ragione, affetti da quel morbo squisito che è la volontà di rifare il mondo, proponevano un modello di far arte legato criticamente alle esigenze del loro presente, e comunque alternativo a quanto c'era prima. L'arte è stata negli ultimi trent'anni il desiderio di presentare modi inediti di comunicazione, è stata anche un cercare di liberare la gente perché riuscisse a vivere meglio la vita. A molti pittori di oggi invece il mondo pare andare benissimo così com'è".⁹

Agli artisti dell'arte povera e della body art, citati dall'autrice, si devono aggiungere, ancor prima, i situazionisti, gli artisti dell'arte programmata, che lavoravano in gruppo, i collettivi di artisti operanti negli anni Settanta su tutto il territorio nazionale, solo per citare alcuni esempi. Esempi però tutti caratterizzati da quell'"essere contro" e, nel caso dell'arte gestaltica e programmata, anche da quella "cultura del progetto" di cui parlava Giulio Carlo Argan e in cui egli riconosceva una linea di discendenza dall'avanguardia storica funzionalista.

Negli anni Ottanta, a fronte della annunciata catastrofe semantica, emergeva nella pratica dell'arte la necessità di riappropriarsi dei linguaggi tradizionali e concettualmente il rifiuto della intenzionalità politica, in senso lato, dell'opera.

Nel momento di massima esplosione della transavanguardia e dei vari citazionismi, scrive Giulio Carlo Argan: "Dietro il muoversi confusamente, senza direzione, dell'arte che oggi si chiama post-moderna, c'è la rinuncia ad ogni finalità e progettualità, la mancanza di ogni sollecitazione ideologica e di ogni ricerca di nuovi valori. Non è soltanto la condizione dell'arte: intenzionalità, finalità, progettualità sono ugualmente bandite da tutti i settori dell'agire umano, come devianti intrusioni morali in una problematica che si vuole puramente tecnica. La dissociazione dell'arte dal sistema è soltanto apparente, il post-moderno è all'unisono con il proprio tempo non meno che non lo fosse il moderno: con la differenza che il moderno era solidale con una cultura del progresso ed il post-moderno è solidale con una cultura del riflusso".¹⁰

⁹ L. Vergine, *Il tempo, il rimosso, il ritorno*, 1987, in L. Vergine, *L'arte in gioco*, Garzanti, Milano, 1988, pp. 76-77.

¹⁰ G. C. Argan, *Storia e antistoria*, "Flash Art", n. 129, 1985, p. 28.

Se questa lettura può risultare oggi, con la distanza storica, per certi versi datata, resta il fatto che da un punto di vista “progettuale” i vari ritorni degli anni Ottanta hanno segnato un punto di arresto in quella ipotetica linea di continuità che intrecciava i vari momenti del conflitto, e hanno di fatto reintrodotta, nel linguaggio, una nozione di “ordine” in contrapposizione al “disordine” praticato da tutta la neoavanguardia; l’autobiografia contro la dimensione collettiva.

Ma non va dimenticato che accanto ai “ritorni” operavano anche artisti che, al contrario, intervenivano sui dati del reale, come ad esempio in Italia il *Gruppo dei Piombinesi*. Questi, anticipando i procedimenti relazionali, si muovono negli interstizi delle pratiche e dei comportamenti sociali, colti all’insaputa della gente coinvolta.

Gesti automatici, attitudini comportamentali, tracce lasciate da differenti soggetti in altrettanti ambiti, rapporto con gli oggetti di consumo, azioni destabilizzanti costituiscono, alle origini, il loro lavoro.

RACCONTI CONTEMPORANEI TRA COMUNICAZIONE, COMPORTAMENTO, FIGURAZIONE

Molti artisti sono tornati, nell’ultimo decennio, prepotentemente, a prendere partito. E se la frase scritta da Shamberg nel 1971 oggi suona drammaticamente profetica dei colpi di stato mediatici, di cui l’Italia è l’esempio più miserevole, se il pensiero unico e la sistematica mistificazione della realtà vengono imposti dalla maggior parte dei mezzi di comunicazione di massa, se ai valori, che nel bene e nel male avevano accompagnato il pensiero europeo dal secondo dopoguerra ad oggi, si tenta di sostituire un fare privo di ogni etica, che premia, a danno dell’intelligenza e della riflessione, la furbizia e il facile (lecito o illecito poco importa) successo economico, se il pianeta è ridotto a merce di scambio gestito da un unico, potentissimo padrone, è normale che di fronte a tutto questo in molti artisti nasca l’esigenza di prendere partito, di opporsi ad un mondo in cui ci si riconosce sempre meno.

Oggi i luoghi del conflitto riemergono prepotentemente, con le dovute specificità rispetto ai lavori della neoavanguardia.

Una prima differenza è senz’altro il ritorno dell’immagine

intesa come rappresentazione della realtà, dal punto di vista iconografico; una seconda, non meno importante, è che oggi le conflittualità si manifestano all'interno del sistema dell'arte (cioè nel circuito espositivo), perché veramente il sistema fagocita tutto e sembra che non ci sia visibilità, se non al suo interno.

La coesistenza dei linguaggi espressivi fa sì che diverse ricerche convergano verso i luoghi del conflitto, attraverso il mezzo informatico, le videoinstallazioni, la fotografia, il video, la pittura.

Il tema della comunicazione, centrale nella nostra società, diventa campo privilegiato di scontro, così come la riflessione sulla diffusione del sapere, sulla privacy, sul controllo capillare che le stesse tecnologie consentono.

The File Room, l'opera che Antoni Muntadas presenta nel 1994, contiene un altissimo grado di quoziente informativo. Si tratta di un luogo adibito ad archivio, in cui un computer è a disposizione del pubblico. Alcuni monitor collegati in rete, installati tra gli schedari, ripropongono i dati forniti dal computer inerenti ad opere censurate nel corso del tempo. Concepito come work in progress, ciascuno potrebbe aggiungere ulteriori informazioni sul tema della censura.

L'opera genera la riflessione sull'arbitrarietà della cultura, sul confine che separa ciò che le diverse società hanno ritenuto lecito da ciò che hanno considerato pericoloso. Interrogativo quanto mai attuale su chi e perché ha deciso, nel corso del tempo, cosa doveva essere letto, immaginato, udito, visto, rappresentato e sappiamo che anche dietro la modalità di archiviazione dei dati si nasconde una visione del mondo.

Janny Holzer si appropria dei luoghi immateriali destinati all'informazione e alla pubblicità per alterarne la funzione: da "neutri" emettitori questi diventano segni stranianti nel contesto urbano. Abbandonati i *Truismi* su carta, l'artista usa i led per inviare i suoi messaggi: proposizioni incisive, normative, ironiche, politiche, poetiche, giocando sulla ripetizione e sulla moltiplicazione della comunicazione.

In Italia Tommaso Tozzi dai primi anni Novanta ha affrontato le problematiche legate al tema della comunicazione mediale e nel 1993 fonda il sito *Strano network*.

Nel suo lavoro la tecnologia non è assunta in quanto medium ma come luogo in cui si manifestano le incongruenze, le contraddizioni di una comunicazione teoricamente aperta e demo-

cratica, ma soggetta in realtà a logiche di profitto e di ghettizzazione. Accessibilità all'informazione, democrazia in rete, salvaguardia della privacy, diritto universale di accesso al sapere, sono i temi sui quali l'artista vuole portare l'attenzione del pubblico.

Un approccio diverso alla tecnologia, utilizzata comunque in chiave sociale, è messo in atto da Paul Garrin, che ha utilizzato l'interattività per generare in chi si avvicinava ai suoi lavori situazioni di panico, di disturbo, quali metafore della condizione sociale degli Stati Uniti; ha affrontato le tematiche legate all'ingiustizia, al disastro ecologico, al militarismo e alla disinformazione spacciata dai media.

White Devil (1991-92) è un'installazione interattiva che simula l'atrio di una villa protetta da un diabolico pit bull bianco. Dodici monitor, con l'immagine appunto del cane, circondano lo spettatore e ne seguono i movimenti, registrati da una telecamera collegata al computer. Secondo i suoi spostamenti, il pit bull cerca di impedirgli l'accesso alla villa. Altre proiezioni mostrano delle ville in fiamme. L'artista, collaboratore di Nam June Paik, fa parte di quella generazione che ha inteso l'utilizzo del video-verità come un principio di democrazia, nell'appropriazione e diffusione di un'informazione alternativa (si ricordi il famoso video da lui realizzato sui tumulti di Tompkins Square a New York).

Alcune pratiche relazionali tendono a scardinare il tradizionale rapporto che si instaura tra performer e pubblico, per privilegiare il momento del disagio, dello straniamento, dell'interrogativo. Enzo Umbaca nel video *Traffic* si traveste da zingaro e percorre i vagoni della metropolitana chiedendo l'elemosina; Marco Vaglieri nel video *Abbracci* documenta le reazioni dei passanti al suo tentativo di abbracciarli.

Il video di Cesare Pietroiusti *The Other's Gaze*, registra gli sguardi che si sono posati su di lui durante una sua azione consistente nel camminare normalmente in una strada di New York, ma nel cambiare direzione ogni volta che incrociava qualcuno che procedeva in senso inverso al suo.

Un'altra linea di ricerca, come detto prima, insiste sul riconoscimento immediato dell'immagine prodotta, poiché gli artisti più giovani sono strenuamente figurativi nella pittura, nella fotografia, nel video.

In questo caso il conflitto si manifesta in modo più evidente, mediato in minor misura dal linguaggio.

Se Fabio Mauri all'indomani del colpo di stato operato in Grecia dai colonnelli, rispose con un multiplo consistente in una busta di carta, simile a quella distribuita sugli aerei ai passeggeri soggetti a chinetosi, che simulava al suo interno il vomito rappreso, opera intitolata *Vomitare sulla Grecia*, la generazione recente privilegia l'immagine che "doppia" il reale, confondendosi con esso, e la struttura narrativa.

Si pensi al lavoro realizzato nel 2003 da Gianni Motti in occasione della I Biennale d'Arte di Praga, *Blitz*, che simula uno scenario inquietante e autoritario attraverso la presenza di soldati armati che controllano le mosse degli spettatori. E se il riferimento alle immagini televisive provenienti dall'Iraq è quanto mai scontato, ciò non di meno

l'osservatore si sente a disagio, costretto improvvisamente nel ruolo dello "spiato".

Così molte delle opere presenti nel 2002 alla Documenta 11 di Kassel insistevano sulla ricreazione di ambientazioni di guerra, come quella di Tania Bruguera, o sulla denuncia sociale che veniva "raccontata" attraverso la narrazione verbale e visuale, come nel film del *Black Audio Film Collective* sulla discriminazione razziale in Gran Bretagna.

Nella stessa scia l'opera fotografica presentata alla 49ª Biennale di Venezia del 2001 da Lucinda Devlin *Electric chair*, che documentava la stanza della morte.

A questa simulazione iconografica del reale si contrappone una volontà di denuncia che però non si sottrae alla ricerca linguistica. È il caso del video di Gea Casolaro *Volver atrás para ir adelante (Tornare indietro per andare avanti)*, riflessione sulla memoria e sulla sua cancellazione, sulle tracce occultate degli anni della dittatura, quanto sull'attuale catastrofe economica e sociale che ha investito l'Argentina.

Ambientato a Buenos Aires, nel video non c'è sangue né alcun altro elemento narrativo che racconti la tragedia; c'è un camminare (all'indietro) di una folla anonima di consumatori in prossimità di un grande e prestigioso centro commerciale, all'epoca della dittatura uno tra i tanti luoghi di tortura. In sovraimpressione scorrono dati statistici sui desaparecidos, sulle categorie sociali che si sono opposte al regime dei militari, sulle condizioni economiche passate e attuali del paese.

È un lavoro sulla memoria e sulla rimozione del vissuto (strana-

mente, in questo, l'Argentina sembra condividere il destino della Germania uscita dal Nazismo), che viene formalizzato attraverso la coesistenza dell'enunciato verbale e del linguaggio visuale.

Al camminare incessante della folla, che ondeggiando sembra danzare, si accompagna il procedere veloce delle frasi, all'anonimato che contraddistingue ciascun consumatore si contrappone la forza individuale di ogni affermazione, che scandisce giorni, anni, cifre, luoghi, categorie sociali, nella comparazione tra i dati storici del Regime e quelli provocati dalla crisi economica, ad indicare una chiara consequenzialità tra il passato e il presente. La struttura narrativa delle immagini e del discorso verbale è disarticolata, non doppia la realtà ma la decostruisce in particelle minime. All'osservatore è lasciato il compito di ricostruire la storia raccontata per frammenti.¹¹

¹¹ Cfr: Gea Casolaro, *Volver atrás para ir adelante*, (testo di O. Gambari) in *On Air*: video in onda dall'Italia, catalogo della rassegna video, Galleria Comunale d'Arte Contemporanea, Monfalcone.