

## T R A D I Z I O N I

Nel guardare alle pratiche artistiche attuali a volte non posso fare a meno di considerarle inserite in una "tradizione". Uso questo termine antipatico ma, a mio parere, necessario. So che tradizione fa pensare a tradizionale, cioè a un'arte ridotta al passato (nel nostro caso ad un passato prossimo). Tuttavia credo che come artisti e intellettuali di fine secolo non possiamo più essere ossessionati dall'idea di novità e angosciati dalle possibili influenze. C'è una storia recente che ci ha formato. Mi riferisco a quella delle avanguardie e delle neo-avanguardie. Purtroppo chi non ha le opportunità, le capacità, la costanza di interagirvi, di elaborarla, di avere un rapporto attivo con essa, ne è vittima, ne è interprete passivo; magari ha anche successo e funziona nei circuiti di mercato.

Delle linee di tradizione però esistono. La tradizione di maggior peso è senz'altro quella del collage, del montaggio, del foto-montaggio, del cut-up, dell'assemblaggio, della citazione deviata o no, differente o meno, dell'appropriazione. Dentro ci sono cubisti, futuristi, dadaisti, surrealisti, artisti visuali e scrittori, a partire dall'inizio del secolo fino ad arrivare ai nostri giorni, in un corso che vede continuamente riaffermare la sua vitalità straordinaria.

Da un certo punto in poi questa tradizione coinvolge anche l'arte cosiddetta astratta. Frank Stella negli anni Cinquanta iniziava a fare stripe paintings, bande di pittura in cui il

colore non significava altro che la sua stesura sulla tela, oppure shaped canvases, di colore alluminio, forme piatte di un certo spessore attaccate al muro. Nello stesso periodo Ad Reinhardt preparava dipinti neri in serie, secondo un'idea vicina alle linee di produzione industriale. Negli anni Sessanta, in Germania, Blinky Palermo appronta quadri in cui lo stesso atto del dipingere è assente. Il colore vi è dato dalla stoffa con cui è cucita la tela. Il colore è dunque oggetto trovato. E' bandita qualsiasi traccia di simbolismo, di emotività, di comunicazione. Si tratta di forme mute.

Allo stesso modo, nello stesso decennio, è possibile assumere completamente nel proprio lavoro, con un atteggiamento non molto dissimile, altrui forme riconoscibili. Elaine Sturtevant ripete i Warhol Flowers. E' praticamente aperta la strada a Mike Bidlo e alle ri-fotografie di Sherrie Levine, oltre all'attraversamento stilistico di Dokoupil, Stalder ed altri.

La Minimal Art alimenta il germe di una significativa contraddizione quando si estende all'arredo: si pensi alle formiche ricoprenti di Richard Artschwager e agli oggetti di Walter De Maria.

Nei decenni Sessanta e Settanta si impostano modalità di lavoro che negli anni Ottanta giungono a esprimersi più esaurientemente. Hans Haacke con numerosissime operazioni mette in atto quel criticismo radicale fatto di analisi, inchieste, campionature, esplicitazioni di meccanismi ideologici, adottato da individualità e gruppi recenti. Les Levine caratterizza il

proprio lavoro come comunicazione allargata e anonima, fuori dal contesto galleristico e museale. Si pensi ai manifesti per strada e nei mezzi pubblici.

E' Joseph Kosuth che chiarisce teoricamente e vive in prima persona il passaggio da un'analisi chiusa al campo linguistico alle estensioni della parola nello spazio sociale, allo scambio con il fruitore, all'interprete che modifica il significato. Lo stacco si evidenzia con Text/Context negli anni 1978 e 1979. Del resto egli era un attento osservatore delle pratiche di Louise Lawler che, per la prima volta nella sua carriera, nel 1978, includeva un lavoro altrui nella propria mostra, così come avrebbe fatto l'anno dopo anche Michael Asher.

Per inciso, è utile ricordare che in nuce tutto questo era contenuto nella valigia di Duchamp e in tutti gli artisti che come Broodthaers avevano già lavorato sull'idea di collezione e di museo. Ma è appunto negli anni Settanta che chiarificazione teorica e pratica di queste modalità di lavoro entrano a far parte di un bagaglio comune da cui si attinge ampiamente.

Siamo così alla costruzione della mostra come consapevole assunzione di forme anonime o attribuite ad autori specifici. Ci troviamo davanti all'arte intesa come regia, come concerto di forme e linguaggi, in cui si fondono e si scambiano anche i ruoli di artista, critico, curatore. Ci troviamo anche davanti ad un ritorno dell'arte come creazione che travalica il singolo e si esprime in termini comunitari. **Giulio Ciavoliello**

## GROUPS OR SINGLE?

Le dicotomie, le opposizioni, sono più spesso foriere di moltiplicazioni, di declinazioni al plurale che stadi sulla via dell'unificazione. L'opposizione tra produzione collettiva e creazione individuale fa appunto parte di quelle biforcazioni della soggettività che moltiplicano i punti di vista e le cose viste, gli oggetti e i progetti.

Sarebbe difficile sostenere che l'arte sia nata come espressione di una mentalità individuale, ma è indubbio che nell'età moderna essa sia diventata esattamente questo. Tuttavia sulla scena dell'arte si sono susseguite delle apparizioni plurivoche e delle comparse univoche, delle emergenze contraddistinte dall'identità perseguita ad ogni costo e delle opere in cui sembrano aver messo mano personaggi diversi e inconciliabili.

Se il soggetto è un'invenzione moderna, razionalista, dotato della coscienza come stigma individualizzante, l'autore, che ne è il doppio nell'ambito creativo, è anch'esso una figura della modernità che si equipaggia dei propri segni - la firma, l'originalità, la ripetizione - per affrontare la questione dell'individualità. Ma proprio nell'arte, e in quella moderna - i grandi autori, i grandi protagonisti, sono quelli che hanno saputo più degli altri mettere in rilievo istanze impersonali eppure collettive, determinare degli effetti transoggettivi eppure perfettamente localizzabili. Così come parliamo, in ambito scientifico, di effetto-Doppler, potremmo parlare in campo artistico di effetto-Caravaggio, o di luce-Vermeer, o di rosso-Tiziano.

In questo senso resta comunque importante la logica del nome proprio cui questi effetti o quelle grandezze si associano. Ma questi effetti e quelle grandezze, lungi dal restare confinati entro i limiti dell'individualità, segnano degli snodi che, pur senza poter aspirare all'universale, producono punti di vista inediti, veri e propri spostamenti collettivi. E' allora evidente che la funzione artistica non si chiude qui più entro lo spazio dell'opera intesa come creazione individuale, ma si distribuisce lungo serie di opere in cui il valore dell'originalità, la traccia del genio non emerge come tratto identificante ma piuttosto come punta estrema di una tendenza.

Ma, sarebbe inutile negarlo, del genio avremo sempre nostalgia.

Occorre però ricordare che la nozione di genio non è incompatibile con una concezione impersonale del fenomeno artistico.

Attraverso il genio infatti la natura stessa impone le sue leggi all'arte: con questo stratagemma la natura elargisce una dote innata ad un individuo permettendogli di creare una bellezza teleologica. Il genio sarebbe il momento genetico del fare arte (così almeno secondo Kant). Ma noi sappiamo che l'arte contempla anche un momento furtivo: alla genialità dell'artista dunque deve necessariamente corrispondere il gusto del suo pubblico e la sua capacità di esprimere giudizi estetici in cui il genio venga debitamente riconosciuto. Nel momento in cui però la soglia della genialità si abbassa al livello di una semplice scelta - ready-made- e il peso della fruizione si accresce fino a diventare parte determinante per il completamento dell'opera - ricezione- la sorte dell'individualismo geniale è segnata.

Se nella prospettiva kantiana solo alcuni sono o possono essere artisti, e solo alcuni prodotti geniali possono aspirare al rango di opera d'arte, mentre tutti devono necessariamente convenire nel giudizio di gusto, nell'ottica duchampiana tutti possono diventare artisti e trasformare in arte qualunque cosa, mentre pochissimi saranno davvero disposti a riconoscere in questo "qualunque cosa" un'opera d'arte autentica.

Questo spostamento concettuale cambia i termini dell'identità dell'opera, dell'autore e del pubblico stesso. Mentre quest'ultimo è sempre una collettività, anche se, nella prospettiva classica, indirizzata nei suoi giudizi da un'autorevole figura come quella del critico, autore ed opera cessano di essere realtà individuali per diventare individuazioni di qualcos'altro che sta fuori di esse.

Il nostro secolo si è aperto sotto l'egida dei grandi movimenti artistici, e senza di essi nessuna vera avanguardia sarebbe stata pensabile. Proprio per la sua spinta collettiva un movimento è qualcosa di assai differente da una scuola, in cui la gerarchia accademica impone la tradizione di un modello formale o concettuale da maestro ad allievo - una disposizione organizzativa sconosciuta ai movimenti che, almeno nelle intenzioni programmatiche, escludono questa forma di istituzionalizzazione (sia pure per smentirla subito dopo, come è accaduto per il surrealismo o per il Bauhaus).

Pur lasciando sopravvivere la figura dell'autore individualmente riconoscibile, i movimenti cercavano di dare un volto a tendenze plurali e rispondevano a modo loro alla crisi del concetto di genio, creando dei veri e propri insiemi di opere e costruendo un pubblico su misura per esse.

Non è un caso che i movimenti di avanguardia rispondessero nel campo estetico a ciò che nel campo politico erano i movimenti rivoluzionari. In entrambi i casi il tentativo di sfuggire all'individualismo si concentra nello sforzo di portare sulla scena del mondo aggregazioni collettive - l'arte di tutti la politica per tutti. Ma queste aggregazioni non sono che degli insiemi di individualità che non sfuggono alla nostalgia del soggetto: e se da un lato si limitano a subire passivamente, tristemente la cancellazione della differenza, dall'altro sono pronti a sottomettersi al fascino di un soggetto "più uguale degli altri" - ecco il culto della personalità o l'emergere di una figura dominante. Questa è stata la storia dell'arte fino all'altro ieri, occorre non dimenticarlo - anche se, nel ruolo-guida di personalità emergenti alla figura dell'artista-guida succedono le immagini dell'organizzatore culturale, del critico accentratore, del regista occulto.

Come al solito, non si tratta di uno spostamento da poco.

Dal Surrealismo alla Transavanguardia ciò che si sposta sono intere attitudini, dalle ideologie totalitarie alle società fantasma, dalle masse maggioritarie alle trame oscure, dalle società plasmate dai media alle comunità dell'informazione segreta, dalla rivoluzione calda alla guerra fredda, alla guerra parcellizzata, alla privatizzazione generalizzata

Piano Piano alle figure occulte si sono sostituite trame nascoste, bandiere ombra, società di comodo, investimenti fittizi, oscillazioni azionarie - in una parola alla logica del nome proprio si sostituisce la logica del prestanome, del per conto di chi, del cui prodest. In effetti gli ultimi decenni della vita culturale e politica (e non solo in Italia) si sono dibattuti tra presunti tramatori, fra presunte manovre

dietriste, fra ipotetico fumo negli occhi, e campioni dello smascheramento, martiri della verità ad ogni costo, parti civili indignate e decise "a fare luce". E se il gioco non fosse così semplice? Se la verità non fosse una luce nascosta nel buio e solo in attesa di essere disvelata? Se alla verità sostituissimo un vero che deve sempre essere provato, testato, che si può solo frequentare e mai rivelare?

E' ora di smettere di pensare all'arte come ad una istanza critica di verità. E' inutile chiedersi se l'arte stia o no dalla parte dei poteri nascosti o dei gruppi d'influenza, delle lobbies o delle logge. L'arte è un mondo a parte, ancorchè analogo a quello in cui viviamo, se non altro perchè ce lo presenta sotto un punto di vista inedito, come un guanto rovesciato.

Tra le cause del nascere e del proliferare di un numero di gruppi artistici in tutto il mondo in proporzioni tanto insolite io metterei per prima questa. Se gli artisti si occupano di fantasmi e di immagini perchè lasciare ai banchieri e ai pubblicitari l'esclusiva delle società fantasma e delle campagne d'immagine, visto che ne siamo coinvolti comunque, visto che ogni critica non potrebbe prescindere dall'utilizzare le armi dell'avversario? Se persino la Transavanguardia non è stata altro che la sapiente architettura di una regia internazionale, perchè non emulare quella stessa regia?

Perchè se così è stato, la vera arte consisterebbe nel progetto di insieme, non certo nelle opere singole che non ne rappresenterebbero che la secondaria facciata a livello di mercato delle immagini.

Questo spostamento dal davanti al dietro implica però la svalutazione stessa dell'opera come manufatto. Dall'opera artigianale all'opera output. L'opera- per geniale che sia-, per readymade che sia- diventa secondaria rispetto al motore mentale e organizzativo che la genera. Ma questo motore - come tutti i motori- è sempre plurale, collettivo: è un'organizzazione, un sistema che elabora un prodotto. Ma poichè ciò che interessa è l'elaborazione in sé e non il prodotto, l'attività collettiva si smaterializza, si scorpora, si mentalizza, è un insieme di rapporti - non per questo meno vigorosi, o coinvolgenti.

Seconda causa: il gruppo nasce come gruppo di relazioni che offre come opera le proprie relazioni. Un pò come accade in *Avvocati a Los Angeles*, le storie sono frequentate dall'esterno, il punto di vista non è quello delle vittime, protagonista vero è lo studio legale che gli avvocati vivificano con le proprie relazioni. La storia non appartiene più a nessuno, non c'è un punto di vista centrale da cui dominare i vari ambiti in cui si sperde, e meno che mai appartiene a chi la vive perchè quando è il momento entra in scena la terza persona, il legale, anzi i legali- perchè dall'alter ego perrymasoniano si passa all'alter-altri losangelesiano.

Vivere, agire, fare arte in terza persona, conto terzi, a responsabilità limitata, per azioni, in accomandita, su licenza, su commissione, pro tempore, in supplenza di, per gentile concessione.

Terza causa: costituirsi in gruppo significa non solo secondarizzare l'opera, ma anche spartirsi l'operazione, suddividersi i compiti (e i dividendi), ripartire le quote azionarie. Mutare il concetto di produzione ma anche quello di proprietà: se non c'è una verità di cui appropriarsi non ha senso chiedersi di chi è l'opera. In un duplice livello: dal lato di chi produce ma anche da quello di chi compra. Di chi è? La domanda si frammenta in innumerevoli frazioni di quota-parte: infatti

al gruppo artistico corrispondono i gruppi di acquisto, alla proprietà subentra la multiproprietà, al titolare la holding, alla rateazione il leasing. All'emergenza dei gruppi fa riscontro la proprietà di gruppo: al collezionista si affianca il mercante, al mercante subentrano le società, e spesso si verifica il caso di società che preferiscono affittare le opere anziché acquistarle. La verità a noleggio, l'arte charter, è una realtà già in vigore in molti musei o nelle *maison de la Culture* d'oltralpe, ma non è ignota neanche da noi, dove il miraggio della multiproprietà artistica ha già fatto proseliti.

Del genio, inutile negarlo, avremo sempre nostalgia.

Ma dalla concezione "ristretta" della genialità (in senso kantiano) attraverso la genialità generalizzata propugnata dalle avanguardie, si giunge alla genialità di gruppo, alla genialità condivisa, individuabile ma impersonale. L'opera d'arte diventa un'operazione dotata di valore estetico riconoscibile, ma di attribuzione incerta, frutto di relazioni interne spesso non esplicitate, semplicemente output nel lavoro teorico dibattimentale e organizzativo del gruppo. Operazione che, pur non appartenendo più ad un autore preciso, identificato, non è nemmeno "di tutti" o "per tutti", ma piuttosto è l'operazione estetica "di qualcuno". E' attraversando questa 'alcuncheità', questo essere un qualcosa di qualcuno, quest'indefinibilità soggettiva e oggettiva, che l'arte si proietta nella dimensione temporale e conquista la propria area estetica. E' in questo protendersi nel divenire che perde specificità e conquista genericità, sobrietà, determinazione, in una parola esce dal confine dell'*artistico* ed entra in quello *estetico*. Come dice Deleuze, ogni divenire è un fenomeno collettivo, e l'estetico è la restituzione del senso puro del divenire. Che sia praticato in gruppo, nomadicamente o in coppia - come Dupont & Dupont, mitici investigatori gemelli amici di Tin Tin - o da singles, facendo leva sulla pluralità soggiacente "sulla massa di tutti i miei atomi" (Carmelo Bene), ormai poco importa.

**Marco Senaldi**

## TEAM AIM

### Spirito di gruppo

Gli anni '90 si profilano al nostro orizzonte con il nascere e proliferare di un numero incalcolabile di gruppi, associazioni, clan, clubs, squadre, equipe, team., filiali. Ciascuno di noi ha una cartabancomat, o cartasi o visacard o presticash. Con i loro codici 'segreti'

*In quel silenzio di tomba il professore cominciò a parlare:*

*- Ecco di che si tratta. Sono venuto a sapere che avete fondato una società, una così detta "Società dello stucco".....chi me lo ha riferito, mi ha consegnato anche la lista dei soci. Voi fate parte di questa associazione, non è vero?*

*Nessuna risposta. Stavano tutti a capo china, muti, uno accanto all'altro, come per dire che l'imputazione rispondeva a verità.*

*Il professore andò innanzi:*

*- Procediamo con ordine. Anzitutto voglio sapere chi ha fondato la società, mentre io ho sempre chiaramente fatto capire che non avrei tollerato alcuna associazione tra studenti.*

*Silenzio profondo*

*Fai una vocetta timida azzarda:*

*- Weisz*

*Il professore guardò severamente Weisz:*

*- Weisz! Non sei capace di presentarti da solo?*

*L'interessato rispose sommessamente:*

*- Sì, certo.*

*- Allora perchè non ti sei presentato subito?*

*Ma il povero Weisz a questo non sapeva come replicare*

da "I ragazzi della via Pál" di Ferenc Molnar

Anche se non ancora al punto pronosticato dall'ultimo Wenders 'Fino alla fine del mondo', viviamo con la sensazione, ormai diffusa, di condividere ogni minuto della nostra giornata, la nostra biografia, con centinaia di sconosciuti. Certo, il sapore delle chips di Burghy è lo stesso in tutto il mondo, ma come e quando la pratica plurale o pluralistica sia entrata nell'arte è difficile da stabilire, almeno quanto comprendere come e quando abbiamo abbandonato ogni reticenza nel lasciare incustodito un messaggio di intimità esclusiva come quello telefonico- forse la più esclusiva tra le relazioni- ad una segreteria telefonica. Per non parlare dell'Auditel.

*Il ciou lo si è raggiunto domenica, anche grazie alle fine (ingloriosa) del Moro e alla notizia clamorosa dei brogli (notati in anteprima sul TG5, con gran fastidio di tutti, sabato sera). Tra milioni e duecentomila spettatori hanno seguito lo spoglio dei voti dell'ottava fumata nera trasmessa da RAI2, cinque milioni e mezzo hanno ascoltato il TG1 delle 20.*

*Ma forse il dato più sorprendente è quello registrato da RAI3, a cui era toccata la diretta più ostica, alle 10 di una delle più belle mattine di sole di questo maggio. Nonostante la rete fosse vuota (qui le trasmissioni non cominciano prima delle 11) un milione di italiani ha tormentato il telecomando pur di arrivare con il caffè in mano nel salone di Montecitorio, seguendo con amore crescente le intervistine di Italo Moretti con Enrico Manca o Carlo Vizzini, fino a diventare un milione e seicentomila all'ora della lettura delle schede.*

Giuliana Pajetta "L'elezione in diretta fa audience, fumate nere comprese" da "Il Manifesto" del 20 maggio 19



Il videoregistratore non è la consolazione che poteva sembrare; spesso la videocassetta prescelta per la serata è già stata noleggiata - in tutte le quindici copie disponibili al VIDEOHOME sotto casa - da altrettanti residenti della zona ma soprattutto con gli stessi gusti. Rientrando con la copia di un film che non abbiamo voglia di vedere, come pensare a loro? Sconosciuti replicanti o adorabili fratelli?

Dal versante berlinese, i Louvre boutique operano appunto sul messaggio televisivo e sull'informazione in genere, in una sorta di *trash* culturale. Sono in due, ma si avvalgono di numerosi collaboratori, secondo le esigenze di realizzazione delle opere. Pattinano sul linguaggio, l'ironia, lo scherzo Kunderiano dietro cui si cela l'inevitabile, ridicola tragedia

*Mi ricordo: brevi flash di memoria personale, le piccole cose scomparse, i fatti minori e l'eco dei fatti maggiori, i ricordi dell'autore e di tutti quelli che non fanno la storia e non fanno romanzo ma appena costume, e che rifulgono ora qui ora là nella testa della gente. Quelli che "fanno epoca".*

"Le voci della radio", 1984 da "I limiti della scena" di Goffredo Fofi

Da Amsterdam, i Seymour Likely, in formazione trina, presentano opere provocatorie un pò come la storia del loro nome e del loro lavoro, orientato nello spirito appunto di Seymour Likely, alias Sidney Wasserbach, nome che tradiva il suo essere ebreo negli Stati Uniti degli anni '50. Pittore astratto dall'idea piuttosto vaga di Europa, conosciuta attraverso libri e TV, collezionista di rari testi giapponesi e ghiotto di alghe marine (da quando ha saputo delle loro proprietà contro le radiazioni della bomba atomica) i tre sono i suoi romantici assistenti, fabbricatori di opere talmente dense di significato da sfiorare il non sense. Un non sense in viaggio dal provinciale all'universale.

#### MULTIPROPRIETA'

*La formula della MULTIPROPRIETA' prevede l'acquisto di un appartamento (regito notarile) solo per il periodo dell'anno che ti interessa, completamente arredato e corredato in comproprietà, con il diritto di utilizzo perpetuo dello stesso. E' inoltre possibile affittare l'appartamento ricavandone un reddito, oppure scambiarlo con altri villaggi vacanze in tutto il mondo, essendo il complesso associato a R.C.I., la piu importante e collaudata organizzazione di scambi internazionali.*

da pagina pubblicitaria della Best Holiday s.r.l. maggio 1992

Different Opinion invece estende all'infinito le proprie attitudini. Attenti consumatori di immagini, impossibile stabilire numero e nazionalità dei suoi adepti, in quanto D.O. non è altro che un insieme di eventi e situazioni che si realizzano sempre un pò al di là di sé. In virtù della propria intelligenza, e delle proprie azioni, non c'è bisogno di un nome ma di molti, quindi nessuno, per modificare, correggere, deviare, compromettere, erodere, rovesciare

Il videoregistratore non è la consolazione che poteva sembrare; spesso la videocassetta prescelta per la serata è già stata noleggiata - in tutte le quindici copie disponibili al VIDEOHOME sotto casa - da altrettanti residenti della zona ma soprattutto con gli stessi gusti. Rientrando con la copia di un film che non abbiamo voglia di vedere, come pensare a loro? Sconosciuti replicanti o adorabili fratelli?

Dal versante berlinese, i Louvre boutique operano appunto sul messaggio televisivo e sull'informazione in genere, in una sorta di *trash* culturale. Sono in due, ma si avvalgono di numerosi collaboratori, secondo le esigenze di realizzazione delle opere. Pattinano sul linguaggio, l'ironia, lo scherzo Kunderiano dietro cui si cela l'inevitabile, ridicola tragedia

*Mi ricordo: brevi flash di memoria personale, le piccole cose scomparse, i fatti minori e l'eco dei fatti maggiori, i ricordi dell'autore e di tutti quelli che non fanno la storia e non fanno romanzo ma appena costume, e che ritrulliano ora qui ora là nella testa della gente. Quelli che "fanno epoca".*

"Le voci della radio", 1984 da "I limiti della scena" di Goffredo Fofi

Da Amsterdam, i Seymour Likely, in formazione trina, presentano opere provocatorie un pò come la storia del loro nome e del loro lavoro, orientato nello spirito appunto di Seymour Likely, alias Sidney Wasserbach, nome che tradiva il suo essere ebreo negli Stati Uniti degli anni '50. Pittore astratto dall'idea piuttosto vaga di Europa, conosciuta attraverso libri e TV, collezionista di rari testi giapponesi e ghiotto di alghe marine (da quando ha saputo delle loro proprietà contro le radiazioni della bomba atomica) i tre sono i suoi romantici assistenti, fabbricatori di opere talmente dense di significato da sfiorare il non sense. Un non sense in viaggio dal provinciale all'universale.

#### MULTIPROPRIETA'

*La formula della MULTIPROPRIETA' prevede l'acquisto di un appartamento (regito notarile) solo per il periodo dell'anno che ti interessa, completamente arredato e corredato in comproprietà, con il diritto di utilizzo perpetuo dello stesso. E' inoltre possibile affittare l'appartamento ricavandone un reddito, oppure scambiarlo con altri villaggi vacanze in tutto il mondo, essendo il complesso associato a R.C.I., la più importante e collaudata organizzazione di scambi internazionali.*

da pagina pubblicitaria della Best Holiday s.r.l. maggio 1992

Different Opinion invece estende all'infinito le proprie attitudini.

Attenti consumatori di immagini, impossibile stabilire numero e nazionalità dei suoi adepti, in quanto D.O. non è altro che un insieme di eventi e situazioni che si realizzano sempre un pò al di là di sé. In virtù della propria intelligenza, e delle proprie azioni, non c'è bisogno di un nome ma di molti, quindi nessuno, per modificare, correggere, deviare, compromettere, erodere, rovesciare

*Tanto per cominciare, niente band nel senso tradizionale della parola con un numero fisso di componenti ma soltanto posse, termine anglo-giamaicano che indica un gruppo aperto in cui lo scambio e l'apporto anche occasionale di amici, di amiche che si alternano a cantare, suonare, ballare sono regole e non eccezioni. L'importante è che ci sia un "sound system" (cioè i piatti, il mixer e l'amplificazione per le basi) dei deejay o "Mc" (sta per Maestri di Cerimonia: usano il microfono sulla musica campionata) e dei "selecter" (creano le basi operando con giradischi e mixer). Il resto, dai graffiti agli strumenti musicali, viene, come si suol dire, da sé: sulla base del tempo, del luogo e della disponibilità di materia prima. Perché nel rap il rapporto tra pubblico ed esecutori è del tutto orizzontale: una trancia collettiva, un flusso continuo di energia, un comunismo delle emozioni, come è stato chiamato, al quale ognuno contribuisce secondo le proprie possibilità e, per quel che si può, senza ruoli prestabiliti.*

"Ragamuffin", KING, maggio 1992

Fortunatamente, pur appartenendo ciascuno di noi ad uno o più gruppi, o meglio "insiemi"- quelli che affittano un'auto all'aeroporto, quelli che fanno acquisti in leasing, quelli che girano senza contante, quelli che devono essere telefonicamente reperibili ovunque...- si può dire finalmente sfatato il fantasma dell'omogazione, perchè privati della possibilità di stabilire chi sia il padrone di cosa

*Ai vecchi tempi gloriosi della "studio system" le cose andavano molto meglio. Ogni singolo progetto veniva vagliato personalmente dai grandi magi, i produttori, esseri umani in carne ed ossa che amavano profondamente il cinema e nutrivano forti ed sane passioni per tutto e tutti. Oggi invece è tutto in mano ai computer delle multinazionali giapponesi e nessuno sa più chi sia il capo*

Robert Altman da un'intervista rilasciata per supplemento '7' del Corriere della Sera n° 18 maggio 1992

Nemmeno il nostro corpo ci appartiene del tutto; che ne sarà dei nostri organi se non ci schieriamo in tempo contro il loro trapianto e lasciamo parenti altruisti ed emotivi a decidere per noi?

Di fronte a tanta iucida irresponsabilità, l'idealista, l'eroe, l'anarchico, il ribelle, non sono che vecchi modelli. Meglio raddoppiarsi, moltiplicarsi, riflettersi

*Non arrivare al punto in cui non si dice più io, ma al punto in cui non ha più alcuna importanza il dire o il non dire io. Non siamo più noi stessi. ognuno si riconoscerà. Siamo stati aiutati, ispirati, moltiplicati*

da "Rizoma" di Deleuze e Guattari

Con quanto sollievo i dirigenti delle Multinazionali, di fronte ad un progetto poco attendibile presentato da personaggi dall'instancabile insistenza possono salvarsi con la prima persona sì, ma *plurale*. Noi non prevedevamo tale spesa nel nostro budget; la nostra politica è differente; questa soluzione, seppure interessante è incompatibile con la nostra filosofia. Com'è comodo dire noi, e com'è divertente!! Ci permette di esibire un'opinione che si spalleggia da sé, è in grado di autoprodurre il

proprio assenso, perchè originata da esso, perchè nata plurale. Non guardate me, io non sono io, ma il mio prodotto che era già nostro ancor prima che voi lo vedeste.

Eppure il fruitore non può sentirsi escluso, guardando all'opera, una sorta di *multiproprietà* può almeno ritenere statisticamente più probabile la propria identificazione. E poi come negare un'incremento di credibilità dell'opera? Contiene in se un'idea che ha già degli adepti. E finalmente, senza un responsabile, senza una biografia che giustifichi colore o forme, suggestioni e trucchi adottati, eccoci di fronte ad opere che non hanno risposte al di là di sé.

Il pubblico sarà costretto a fare capo esclusivamente ad esse.

A microtac, fast food, credit-card, videohome, personal computer, answering machines, rent-a car, leasing, corporations, holding e censimenti alcuni intellettuali hanno preso le proprie posizioni

Tutt'altro che moraliste.

Tutt'altro che ingenuie.

Tutt'altro che pacifiste.

*Ma soprattutto, come ogni Corporation di potere, con filiali in tutto il mondo.*

Alessandra Galletta

testo elaborato sulla base del testo di presentazione in catalogo di Invito Italiano alla Giovane Critica a cura di Achille Bonito Oliva, Termoli, giugno-luglio 1992

# DI MANO IN MANO

*Ein guter Zuschauer schafft mit — Schweizerisches Sprichwort  
Un buon spettatore crea anche — Proverbio svizzero*

Citazione tratta da *Passagen-Werk* installazione di Joseph Kosuth

Questo scritto parte dalla personale necessità di riflettere su un aspetto della ricerca artistica attuale che sta facendo dell'interazione con gli altri il proprio lavoro, la propria condizione necessaria di sviluppo. Il lavoro non è se non c'è il coinvolgimento di altre persone almeno nella sua realizzazione. Forse una superficiale lettura sociologica delle cose ci porterebbe alla constatazione che l'artista dopo un lungo periodo di assestamento rientra nelle regole della produzione e della costruzione economica della mutata società che non prevede più una realizzazione completa di un qualsiasi manufatto da parte del singolo individuo, ma richiede la collaborazione di più specializzazioni e sensibilità. Ma certamente sono anche molte altre le interpretazioni, anche quella di un rifiuto delle logiche esasperatamente individualiste che hanno governato la produzione nel decennio appena trascorso; la necessità del confronto personale anche in relazione alla perdita di un'ideologia o comunque di un pensiero fondante, forte, con cui confrontarsi, magari per contrapporsi.

Questa disposizione si riscontra in modo più evidente con la formazione di gruppi di lavoro o di scambio che sono proliferati in modo sempre più considerevole negli ultimi anni. Ma lo stesso uso dell'installazione come medium privilegiato di esposizione è già un primo e decisivo passo verso il coinvolgimento delle persone in un ambiente di cui diventa indispensabile la praticabilità dello stesso<sup>1</sup>.

Uno dei casi in cui questo rapporto con gli altri diventa materia per la realizzazione dell'opera, in modo evidente è il lavoro dei Piombinesi (Pino Modica, Salvatore Falci e Stefano Fontana, a cui si è aggiunto subito dopo il romano Cesare Pietroiusti) che hanno sempre "fatto agire" gli altri, sempre cercato di "catturare" le inconsapevoli costruzioni di immagini (ma anche di frasi) fatte dalla gente comune nei loro quotidiani ed a volte poco consapevoli gesti.

Quello che si può considerare il presupposto teorico del gruppo dei Piombinesi, l'inconsapevole funzione di protagonisti degli spettatori, quasi un "furto" della creatività di ciascuno, viene riassorbito nel lavoro di almeno due di loro, Pino Modica e Cesare Pietroiusti che ultimamente si sono avvalsi, anche se in modo diverso, della consapevole azione dello spettatore per creare uno spostamento del punto di vista. Modica ha infatti coinvolto degli extracomunitari che da venditori diventano compratori (anche se i dubbi sull'effettiva consapevolezza dei protagonisti restano). Ma soprattutto resta emblematico un lavoro di Cesare Pietroiusti che ha coinvolto tutti gli spettatori della mostra *Storie* (alla galleria Il Campo di Roma) in una visita guidata all'interno del palazzo dove stava la galleria, nelle case di persone occupate nelle loro attività quotidiane, facendo un corto circuito tra "attori" che non sono attori, e "spettatori" che diventano forse ancora più attori delle persone tranquillamente affaccendate nelle loro case. A questo punto viene legittima la domanda chi è il destinatario della fruizione di queste "non opere". Probabilmente questo è uno degli elementi che andrebbero più di ogni altri ridiscussi. Questi lavori (e vedremo anche altri in modo più preciso), mettono in discussione proprio un fruitore astratto e non coinvolto,

"contemplativo", a favore di un'interazione diretta ed interattiva. Anzi si potrebbe addirittura ipotizzare che il principale destinatario del lavoro sia lo stesso artista e le stesse persone coinvolte; le opere, quello che può rimanere a testimonianza dell'evento, è semplicemente un sovrappiù necessario per autofinanziarsi, ultimo appiglio per il fetichismo quotidiano (visto che la voglia di partecipazione è già appagata dal "farsi" del lavoro). Ma sicuramente un altro elemento su cui bisognerà riflettere è la necessità di usufruire del circuito espositivo tradizionale. Ancora una volta bisognerebbe fare i conti sull'effettiva necessità di costruire un oggetto da veicolare attraverso questo canale (costruito dall'insieme galleria, critico, collezionista, artista, rivista, museo, ecc.). Se sia possibile fare delle "rivoluzioni" linguistiche usufruendo degli stessi "mezzi espositivi" che, senza bisogno di far ricorso a McLuhan, sappiamo tutti quanto siano condizionanti per il "messaggio" stesso.

Il precedente diretto più facilmente individuabile è la performance, ma nell'attuale ricerca sono presenti elementi che la superano, o comunque da cui se ne distanziano. Forse la diversità principale sta proprio in un cambio di prospettiva: la performance è comunque ancora un tentativo di trasformare lo spazio, magari trasformando la materia in energia<sup>2</sup>, o cercando, in alcuni casi, di instaurare un rapporto con il trascendente. Quest'aspetto in cui l'artista assume il ruolo di sciamano/sacerdote del rito si è ormai consumato (naturalmente sto facendo delle generalizzazioni), a favore di uno scambio, di un rapporto più diretto. Beuys diceva (e non era il solo) che il tempo che stiamo vivendo non era adatto all'uomo; ma mentre il suo intento era quello di incontrare e parlare alla gente per fare da ponte di collegamento tra "basso" (la natura, gli animali, le cose), l'uomo e l'"alto" (lo spirito), adesso si cerca di fare da collegamento tra individuo e individuo. Certamente però il suo modo di agire e di intendere l'arte è stato quello che più di ogni altro ha influenzato gli artisti di cui ci stiamo occupando in questo scritto. L'altro polo, forse ancora più preciso, ma non so se altrettanto conosciuto in Italia è sicuramente costituito dal lavoro di Vito Acconci<sup>3</sup> di cui recentemente si è vista una mostra a Prato. Certamente il suo modo di procedere e di intendere l'happening<sup>4</sup> ha aperto la strada ad un intervento di confronto e di scambio con lo spettatore. Altra via di interpretazione è quella legata all'analisi del gruppo Fluxus<sup>5</sup> nelle sue molteplici e multiformi manifestazioni. Naturalmente in questo gruppo di artisti non è possibile dimenticare Giuseppe Chiari che, per fare un esempio del suo lavoro recente, ha realizzato una performance al Museo Pecci di Prato in cui venivano coinvolti a produrre suoni tutti i presenti.

In modo più legato all'interesse per un'opera d'arte interattiva è l'attività di Piero Gilardi, sicuramente tra gli artisti della generazione dell'Arte Povera, quello più interessato a questi problemi. Mi sembra interessante inoltre che le sue attuali ricerche si siano indirizzate all'uso delle nuove tecnologie come momento di attuazione di questo coinvolgimento non passivo del fruitore dell'opera. Mi riferisco soprattutto alla creazione di spazi virtuali o comunque

all'uso del computer come mezzo interattivo dove lo spettatore può realmente condizionare e mutare le regole del gioco. Naturalmente la capacità sempre più grande delle macchine a disposizione porterà a superare gli inevitabili schematismi e il pesante condizionamento che ancora subisce chi viene a trovarsi di fronte ad un'opera interattiva, in cui ancora sono insufficienti i parametri con cui si possono condizionare le regole stesse del gioco.

Sono comunque moltissime le mostre incentrate sul rapporto tecnologia - arte e sulla costruzione di spazi virtuali, ultime delle quali *Through the Looking Glass: First Encounter With Virtual Reality*, alla Jack Tilton Gallery, e *Technorama* alla Barbara Toll Gallery, sempre a New York.

L'uso del computer è quindi una delle cause (oltre che delle conseguenze) di questo modo di fare. Ma si ritornerebbe ad un ipotetico e poco identificabile personaggio se non ci fosse una capillare opera di proposizione e di scambio fatta da chi usa questi mezzi come Tommaso Tozzi o da altri che si muovono nella sua stessa direzione. Anche qui si recupera il contatto diretto con le singole persone che sono chiamate ad interagire. Il superamento di questa "distanza" tra propositore della situazione e il suo interlocutore viene colmato proprio da questa presenza capillare, questa pratica da hacker<sup>6</sup> che lo porta a dialogare in tutti i momenti in cui si presenta l'occasione. Il gap della mancanza di conoscenza personale viene così ad essere un falso problema, perché è la pratica stessa che diventa il modo di conoscere. Le pratiche di Tommaso Tozzi ci riportano anche all'ambiente dei centri sociali dove l'interazione è considerata una pratica democratica di diffusione dell'informazione e nello stesso tempo antagonista nei confronti dei monopoli dell'informazione. Così i media, l'arte, la musica<sup>7</sup> diventano momenti di incontro e di scambio.

Le istituzioni hanno perso la loro credibilità, e altrettanto impraticabili ci sembrano i movimenti di alternativa allora non resta altra via alla democrazia (alla necessità di entrare in comunicazione con gli altri) che l'impegno diretto.

Le ideologie si sono perse, i miti collettivi non funzionano più come prima, e le forze che in questi anni sembrano in grado di aggregare le persone sono dominate da spinte particolaristiche e fondamentalmente reazionarie; allora ricominciamo da capo, dai rapporti individuali, parliamo, incontriamoci, dialoghiamo per capire. Queste sembrano le proposizioni. Il tutto condito con un po' di cinismo, una buona dose di disincanto e di ironia. Il problema è proprio la comunicazione: il metalinguaggio, l'autoreferenza sono stati degli strumenti fondamentali per analizzare il proprio mezzo espressivo, per capire più in profondità quali fossero i meccanismi compositivi e costruttivi; ma questo sguardo proiettato all'interno ha reso più profonda la distanza e gli steccati che la allontanavano dal problema concreto della comunicazione, del trasmettere. I lavori si sono allontanati dal "pubblico".

È forse anche per questo che molti artisti hanno sentito il bisogno di lavorare anche con la scrittura, vista forse come mezzo meno ambiguo per svolgere un parallelo sforzo di farsi comprendere e di creare un dibattito, un confronto che negli ultimi anni si è perso. Sono decine e decine gli esempi che si possono fare in questo senso, tra gli altri si possono segnalare le riviste *Tiracorrendo* realizzata dal gruppo dello Spazio di Via Lazzaro Palazzi, dal primo numero di *Documentario* da Massimo Kaufmann e Marco Cingolani (e ancor prima con *Tecnica Mista*), o la stessa *Il cieco e il topo* di Armando Della Vittoria (Gabriele Di Matteo), Gatto Silvestro e Vedova Mazzei, presentata qualche giorno fa in

questo spazio. O anche i libri scritti da Tommaso Tozzi, Cesare Viel, Luca Quartana, Emilio Fantin. O nello stesso senso potrebbero essere intese le conferenze tenute ancora da Cingolani o da Adriano Trovato.

Alcuni artisti allora hanno cercato di sanare questa distanza. Lentamente si riporta il problema ad una scelta e ad un confronto individuale. Si ricomincia a parlare, a stabilire delle differenze che non devono essere per forza delle divisioni, ma si stabiliscono delle posizioni, si fanno delle scelte. Il lavoro non solo risente di questo aspetto ma spesso è la relazione personale, individuale e specifica ad essere il lavoro.

La comunicazione è piana (o si cerca di farla diventare tale), non ci sono livelli da sanare, non esiste un alto e un basso. Esistiamo nella nostra solitudine e allora non abbiamo bisogno solo di opere da guardare, di azioni da "subire" come spettatori, ma di rientrare nel gioco della partecipazione.

Partecipazione, magari solo come condivisione di un'emozione di cui spesso si è fatto a meno.

Questa ricerca naturalmente non è certamente solo italiana ma è ben presente nelle esperienze giovani di molti artisti (ed ha naturalmente anche padri molto significativi). Oltre i già citati Beuys e Acconci, particolare importanza acquistano un gruppo di artisti americani che hanno fatto della comunicazione esplicita con la gente la loro dichiarazione di poetica, tra gli altri mi viene in mente il lavoro di Tim Rollins che ha realizzato un gruppo di lavoro con i suoi studenti firmando i suoi lavori con l'aggiunta della sigla K.O.S. (Kids of Survival)<sup>8</sup>.

Tornando all'Italia, un'altra sperimentazione ancora in corso che mi sembra possa aggiungere ancora un elemento a questo discorso è certamente quello di *Uno al Quadrato*<sup>9</sup> — Piero Almeoni, Manuela Cirino, Maurizio Donzelli, Roberto Marossi — in cui la collaborazione non procede verso un lavoro di gruppo, ma alla pluralità di interventi all'interno dello stesso lavoro facendo dello scambio un'indagine e una pratica artistica. Naturalmente in questo caso l'apertura dell'opera si chiude all'interno stesso dei quattro artisti che stringono un legame di fiducia reciproca e ogni lavoro viene scambiato in modo da diventare frutto di questo rapporto consolidato<sup>10</sup>.

Anche se poi le procedure e la fatture dei lavori si discostano un analogo rapporto di scambio e di solidarietà interna è presente nel lavoro del gruppo di Lazzaro Palazzi (di numero variabile ma a cui hanno fatto riferimento Rüdiger, Trovato, Airò, Moro, Uberti, Rabbiosi, Kozaris, Dugnani, Mele, ecc.) che hanno utilizzato la struttura del gruppo per esplicitare e discutere i propri problemi artistici e per avviare un serrato dialogo di confronto e per affermare la propria esistenza. In questo senso mi sembra importante sottolineare come la già ricordata rivista *Tiracorrendo* sia stata comunque un momento di discussione e di dibattito, ma lo siano stati in modo ancora più esplicito le numerose conferenze tenute da singoli artisti o dall'intero collettivo una delle ultime nell'ambito di una iniziativa curata da Frank Perrin all'Hotel des Arts di Parigi, *La galerie parlée*, in cui al posto della solita conferenza che prevede una divisione (anche spaziale) tra scena e platea, si è preferito distruggere questo schematico a favore di un dialogo interpersonale che i membri del gruppo hanno intrapreso singolarmente. Inoltre è certamente da ricordare la mostra *Avanblob* allestita alla galleria Massimo De Carlo di Milano nel 1990. In quell'occasione veniva completamente trasformato lo spazio espositivo presentandosi come un lavoro collettivo. Certamente però anche in questo caso lo

scambio con il pubblico diventa un momento staccato e differente dalla realizzazione dell'opera vera e propria in cui non ci sono effettivamente dei motivi per considerarla "aperta" capace di trasformarsi e di elaborarsi nel momento dell'incontro con le persone.

Altro momento collettivo e di scambio (ma in senso ancora più esplicito) presente a Milano è il lavoro che stanno realizzando tre artiste — Antonella Ortelli, Silvia Truppi e Carla Vendrami — che hanno realizzato una struttura mobile per interventi, installazioni, mostre (denominata *la casina*) considerandolo un luogo di accoglienza e di dialogo con le persone e con i luoghi. Un lavoro nato dalla necessità di considerare il lavoro artistico come momento di colloquio e non di esaltazione individualistica, e, parallelamente dal loro lavoro di volontariato fatto nel carcere di San Vittore, usando in questo modo la casina come ideale luogo di scambio tra dentro e fuori<sup>11</sup>. Precedente diretto di questa esperienza è la mostra *Conforme con le norme vigenti* in cui venivano presentati i lavori di Antonella Ortelli, Carla Vendrami, Luca Quartana (anch'egli sta facendo un'analogia esperienza al carcere di San Vittore), Marisa Lucia e Marzia Belloli, quest'ultime due reclusi. Alla base comunque di tutti questi artisti (compresi il gruppo di Lazzaro Palazzi e i componenti di Uno al quadrato) c'è la comune esperienza di alcune mostre molto importanti (e anche molto trascurate) realizzate tutti assieme prima alla Casa degli artisti a Milano e soprattutto *Politica, del per o riguardante il cittadino*, realizzata con un enorme sforzo a Novi Ligure nel 1988, e *Conto Terzi*, nel comune di Soncino nel 1989. Fondamentali esperienze di scambio per un folto gruppo di artisti appena usciti dall'Accademia di Brera e alla ricerca di un proprio modo di fare arte.

Continuando il nostro giro di artisti italiani anche Maurizio Cattelan è sicuramente uno dei rappresentanti più autorevoli di questa "tendenza". Infatti molti dei suoi lavori implicano come supporto necessario l'interazione e la comunicazione personale che egli stesso riesce ad effettuare, anzi si potrebbe addirittura affermare che anche i lavori più "oggettuali", meno performativi, hanno comunque bisogno di una preparazione realizzata attraverso rapporti personali con operatori, finanziatori che determinano l'esito dell'opera. Valga per tutti la sua ricerca di 100 sponsorizzatori che possano supportare e scegliere il destinatario di una borsa di studio che servirà a finanziare un giovane artista che avrà l'obbligo di non esporre per un anno. Il lavoro diventa quindi completato e firmato proprio dai rapporti instaurati. In modo analogo si possono analizzare i lavori scaturiti dal suo personale rapporto con un gruppo di extracomunitari di Forlì.

Sul fronte internazionale Peter Fend mi sembra sia uno degli artisti che più di ogni altro cerca in ogni progetto di creare una rete di relazioni che coinvolgano il maggior numero di persone possibile al fine della realizzazione dello stesso. l'opera di Fend è spesso di proporzioni gigantesche perché materia dei suoi lavori sono gli interessi e le speculazioni economiche che avvengono nella società occidentale a scapito dell'equilibrio ambientale o delle nazioni più povere. Ed è logico pensare questa pratica come il risultato dell'evoluzione dei lavori di Hans Haacke, in cui non c'è solo un elemento di denuncia sociale, ma anche un capillare lavoro di informazione e di smascheramento dei giochi di potere che muovono anche l'economia del mondo dell'arte.

Lo spettatore ha un ruolo ancora più importante nella fattura stessa dell'opera nei lavori di Liam Gillick. Nella mostra in corso alla galleria Le case d'arte di Milano,

Gillick chiamava gli spettatori a prendere o a lasciare oggetti, segni, fogli, da una bacheca su cui lui per primo aveva lasciato le tracce del suo passaggio. Quella mostra può esser vista come un concreto tentativo di far entrare l'"altro" all'interno dell'opera. L'"altro" è coinvolto anche in molte altre occasioni, valgono ad esempio le indagini di Sophie Calle o le visite guidate di Andrea Fraser.

In questo veloce elenco non possono certamente mancare il lavoro della Premiata Ditta (Anna Stuart e Vincenzo Chiarandà) che hanno basato il loro lavoro sulla raccolta di dati (e sulla loro presentazione) e sul rapporto di scambio di informazioni e di idee (soprattutto con persone legate ad altri ambiti lavorativi), acquisendo e facendo interagire un modello economico statistico con un modello estetico.

Per certi versi ancora più importante si rivela l'opera degli altri nel lavoro di un'altra coppia di artisti, Formento e Sossella che, con il loro operare da "Supplemento" alle altre iniziative, non possono prescindere dall'attività e dai mezzi usati dalle persone con cui lavorano in un continuo sconfinamento dall'ambito artistico.

Più incentrato sul rapporto personale con le persone è il lavoro di Emilio Fantin che già nel suo precedente operare "strappi" di muro di opere o di scritte di altri implicava come base di partenza l'espressione e la comunicazione di altre persone. Ancora più eclatanti in questo senso mi sembrano i suoi ultimi lavori, vere e proprie raccolte di scritti e di disegni di persone a cui viene richiesto in questo modo di esprimersi. Oppure il lavoro presentato alla mostra Medialismo, alla galleria Paolo Vitolo di Roma, dove Fantin presentava una valigetta contenente un biglietto per New York con la possibilità di essere introdotti nell'ambiente artistico da una persona che già ne faceva parte.

Anche il lavoro di Alberto Zanazzo si è proposto in alcuni suoi passaggi come un lavoro interattivo di rapporto con altre ben determinate persone; valga per tutti il triplice momento in cui si articolava l'opera presentata in questo spazio.

Il lavoro di Eva Marisaldi sembra voler accorciare lo spazio tra spettatore e artista, anzi nelle sue ultime proposte questo non esisterebbe senza il fattivo intervento di altre persone, a volte del pubblico, come nel lavoro presentato alla mostra *Nuova Officina Bolognese* in cui le persone intervenute potevano dialogare con lei — che stava distesa dentro una grossa scatola metallica — tramite una grata. Le frasi, lo scambio avvenuto in quell'occasione diventavano la materia anche di un'opera successivamente presentata allo Studio Guenzani a Milano. In questa stessa mostra un altro lavoro esplicitava in modo chiaro la direzione di ricerca intrapresa: a quattro persone veniva richiesto di scrivere, senza la possibilità di vedere e rivedere cosa stessero scrivendo, perché le mani e il quaderno di appunti erano infilati in un manicotto che funzionava da camera oscura. L'esperimento va fatto con gli altri; le scoperte non sono tali se non si può condividerle e trasmetterle, anche le esperienze più intime come il disagio o lo sforzo di memorizzazione di un discorso interiore (anche se scritto).

Se stabilire confini tra ciò che è arte e ciò che non è di pertinenza nel campo dell'arte è sempre più difficile e di scarso interesse è ancora meno importante crearne divisioni all'interno e di fatto questi aspetti diventano una pratica di lavoro anche per critici o per spazi espositivi. Già la mostra *Chambre d'Amis* organizzata da Hoet (che sembra tornato alla "restaurazione" con la sua Documenta) era mettere in pratica un rapporto di scambio e di partecipazione con le persone che si sono occupate di arte. La mostra infatti si

svolgeva all'interno delle case private costringendo lo spettatore ad entrare all'interno dello spazio intimo della casa, dove il padrone di casa diventava a sua volta "maestro di cerimonie", accompagnatore e espositore, costringendo a riprendere in mano il rapporto che lega le singole persone di scambio e di comunicazione. Un veicolo comunicativo che invece di mantenere e conservare la sua sacralità diventa esso stesso fonte di incontro. Certamente una pratica di apertura che se vogliamo possiamo ritrovare nell'esperimento tentato da Victor Misiano per la mostra *Molteplici culture*, in cui gli inviti alla mostra era fatti "nel tentativo di creare una 'catena' ipotetica di pittori moscoviti in cui ognuno venga nominato e definito come l'"altro" dal pittore precedente della serie"<sup>12</sup>. Anche qui troviamo che centrale in ogni scelta è il rapporto che si viene a creare non con un casuale interlocutore ma con quella determinata persona e non altre, un rapporto personale a cui è demandato il compito di creare catene, solidarietà, eventualmente confini.

*No Man's Time* si basa anch'essa su una proposta molto simile anche perché gli artisti vengono a creare una mostra collettiva che non è solo la somma di tutti i lavori accostati l'uno all'altro, ma diventa frutto dell'incontro quotidiano di artisti che sono stati invitati a soggiornare a Villa Arson a Nizza proprio con l'idea di riuscire a creare uno spazio comune, in cui le varie esperienze potessero diventare condivisibili. E il grande merito di quella mostra risiede nell'essere un'esposizione in cui i singoli lavori fanno spazio ad un'idea collettiva di scambio e di dialogo, quindi di comunicazione. Più vicino a noi mi sembra si siano mossi in questo senso più gli artisti stessi che i critici, ad esempio Marco Moschini che lo scorso anno organizzò l'*Operazione San Giustino*, una mostra di un giorno in cui dieci artisti invitati da Moschini ad esporre dieci opere, al termine della giornata diventavano proprietari dei lavori degli altri. Certamente anche questo un modo per fare "gruppo", non nel senso di avere un lavoro in comune (anzi i lavori erano molto differenti l'uno dall'altro), ma di stabilire una solidarietà.<sup>13</sup>

Anche alcuni luoghi, alcune gallerie, si prestano ad una interpretazione di questo tipo, infatti per esempio se per certi aspetti lo spazio di Cusano Milanino, il Care Of, oppure la galleria Neon di Bologna sono stati i luoghi più aperti ad una sperimentazione che prevede lo scambio personale come pratica di lavoro, siamo qui riuniti nello spazio Viafarini che è nato proprio con quest'intento e già nella sua prima mostra<sup>14</sup> era evidente che l'operazione che stava alla base della nascita stessa dello spazio si basava proprio sull'intento di rimanere un luogo aperto alle spinte propositive di tutti quelli che avevano energie da spendere in tale direzione.

Quindi tutto il mondo dell'arte sembra coinvolto in questo processo di ripersonalizzazione dei rapporti; in un momento molto confuso sia dal punto di vista economico che dal punto di vista delle idee espresse, questo può risultare uno degli elementi comuni. Anche perché non si possono scordare alcuni fattori determinanti: la relativa esiguità del numero delle persone coinvolte nel mondo dell'arte per cui, alla fine, ci si conosce "tutti" (almeno quelli della propria generazione) e lo scambio personale diventa naturale, automatico ed indispensabile (pensiamo inoltre quanto sono stati importanti certi sodalizi tra artisti, o tra artista e gallerista o tra artista e critico). Il secondo fattore è legato alla realizzazione pratica dell'opera che spesso viene costruita manualmente da artigiani (o da altri artisti), l'artista in questo modo svolge una parte del lavoro mettendolo nelle mani di un "altro". Infine diventa quasi inutile

sottolineare come alla base della scelta di tutti gli operatori ci sia comunque la volontà di mettersi in gioco, di esporsi in prima persona ed è quindi in parte implicito nel voler intraprendere questa strada che ci si basi sul confronto e sul dialogo. L'interazione quindi sembra uno dei momenti essenziali della ricerca artistica attuale, anche in quelli in cui nelle opere (o sarebbe meglio dire nella loro formalizzazione) questo non risulta visibile.

Roberto Pinto

#### NOTE:

1. A questo proposito vedi anche "Remarks on installations and changes in time dimensions" di Benjamin Weil, in *Flash Art International* n. 162, January-February 1992.

2. Vedi per esempio quello che dice Terry Fox in Achille Bonito Oliva, *Dialoghi d'artista*, Electa Milano 1984, p. 270 e ss.: "Quando faccio una performance di solito arrivo in uno spazio, per trovare una sistemazione, poi esaminando lo spazio e l'energia della stanza. Attraverso la mia performance cerco di dare energia allo spazio; questo è il punto".

3. Anche se Vito Acconci ha fatto delle personali in Italia nel 1972 all'Attico di Roma, nel 1973 alla galleria Schema di Firenze, nel 1974 alla galleria Castelli di Milano e alla Forma di Genova o nell'81 al PAC di Milano, certamente la sua importanza è stata inferiore a quella più demiurgica di Beuys, che in Italia è stato di casa.

4. A questo proposito è molto interessante il testo "La performance secondo la realtà" pubblicato nel catalogo della mostra *Vito Acconci* pubblicato dal Museo Pecci, Prato 1991, pp. 144 - 152.

5. Per una documentazione sul movimento Fluxus vedi il catalogo della mostra *Ubi Fluxus Ibi Motus* curata da Achille Bonito Oliva, Mazzotta, Milano 1990.

6. Gli Hacker sono quegli utenti di computer che si inseriscono nei programmi e nelle banche dati protette per rubare informazioni o modificarle; e Tommaso Tozzi ha spesso chiamato il suo modo di procedere Hacker Art vedi anche *Ipsa Facto* n. 2; *Opposizioni 80*, Sheker Edizioni, Milano 1991, oppure l'articolo "Comunità virtuali - Opposizioni reali", uscito su *Flash Art* n. 167, pp. 163-165.

7. In quest'ottica mi sembra emblematica la fioritura di gruppi musicali nati all'interno dei centri sociali in cui ad una base musicale relativamente poco complessa si accompagnano testi molto precisi di opposizione al sistema, e di interazione con il pubblico che in qualche modo viene chiamato a partecipare a cantare ed a inventare nuove strofe come la pratica del hip hop e del rap americano hanno iniziato già da alcuni anni.

8. Per una particolareggiata documentazione e per una lettura a più voci dell'opera di Tim Rollins & KOS vedi il n. 20, June 1989 di *Parkett* a lui dedicato.

9. Lo chiamo così dalla prima mostra che hanno realizzato allo spazio Care Of di Cusano Milanino nel 1990, anche se non è un vero e proprio gruppo (naturalmente ognuno di loro partecipa anche ad esperienze separate) e non ha quindi un nome preciso.

10. Un esperimento per certi versi analogo si è svolto poco tempo fa alla galleria 303 a New York con la mostra *One Leading to Another* dove, su un progetto di Peter Nadin del 1978, per cinque settimane di seguito degli artisti erano chiamati a rielaborare opere realizzate da chi li aveva preceduti.

11. Questo lavoro, la ricerca di un ambiente esclusivamente femminile, ci porta chiaramente a considerare il pensiero femminile e femminista come uno degli elementi che hanno portato al pensiero che l'opera d'arte potesse assumere anche la dimensione della condivisibilità e dello scambio (argomento che certamente meriterebbe un approfondimento). Naturalmente per l'Italia il primo pensiero va all'opera di critico e di teorico svolta da Carla Lonzi.

12. Victor Misiano, *Progetto di gruppo*, in AA.VV. *Molteplici Culture*, Ed. Carte Segrete, Roma 1992. Catalogo della mostra svoltasi nel maggio 1992 nel Museo del Folclore e dei poeti romaneschi di Roma.

13. Marco Moschini stesso dichiara: "...è molto naturale incontrarsi tra artisti per scambiarsi i pezzi, per una forma di solidarietà, ma che può essere vista anche come una forma di investimento, la garanzia di puntare oltre che sul proprio anche sul lavoro altrui". In *Flash Art Italia* n. 163, Estate 1991, p. 153.

14. La mostra si basava proprio sulla presentazione di opere degli altri artisti che lavoravano in una direzione compatibile con questi presupposti, da parte di Laurie Palmer e Federica Thiene che proiettavano diapositive di tutti questi lavori.