

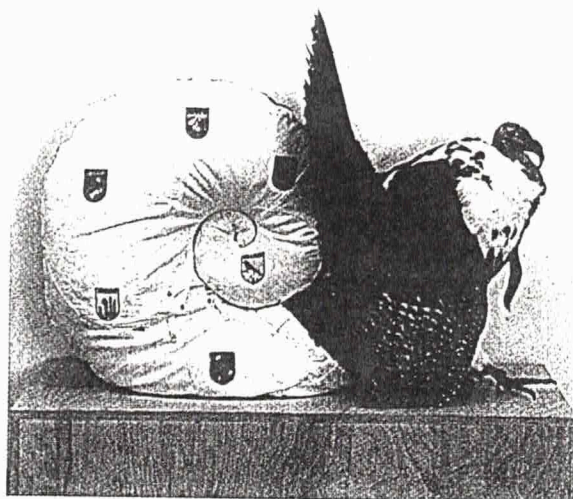
# TRA ARTE E MODA

DALLA SOGGETTIVITÀ ESPRESSIONISTA

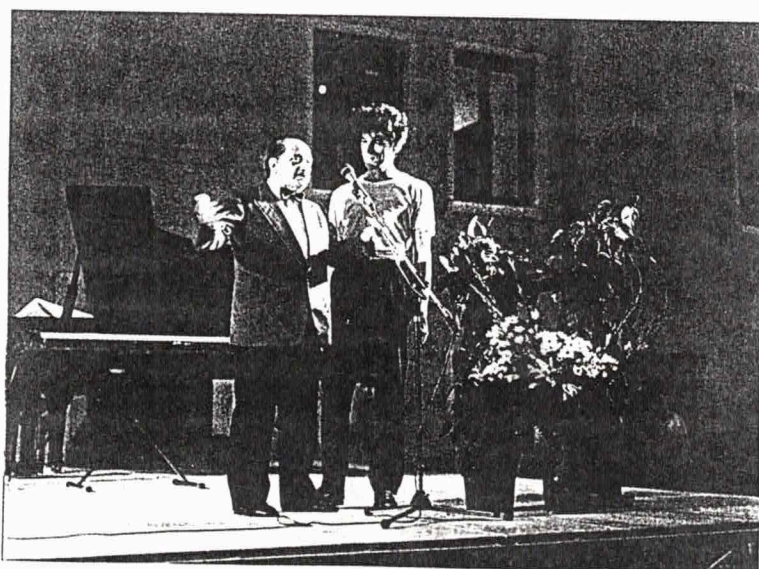
DEGLI ANNI CINQUANTA ALLA CASUALITÀ ANTICELEBRATIVA CONTEMPORANEA

SILVIA GRANDI, SABRINA ZANNIER

Gli esseri umani sono soggetti all'immediato fascino di ogni estensione di sé, riprodotta in un materiale diverso da quello stesso di cui sono fatti<sup>1</sup>. Niente meglio della moda incarna questa forma di narcisismo, questo bisogno di moltiplicare il proprio sé adottando involucri, travestimenti, maschere che esulano dalla mera funzione del coprire la nudità per assumere precise valenze simboliche e distintive. Valenze che implicano una continua tensione verso il nuovo perché la necessità di cercare margini di originalità è la condizione essenziale di ogni processo culturale. Analizzando in parallelo il sistema della moda e quello dell'arte degli ultimi quarant'anni è possibile individuare delle alternanze cicliche confluenti in due costanti che di decennio in decennio producono singolari diversificazioni. Questa dinamica di reazioni stilistiche, atta a definire un sistema di contrapposizioni polari, è indubbiamente enfatizzata dalla logica di mercato, con la quale anche l'arte, così come la moda, si trova a dover fare i conti. Gli anni Sessanta e Ottanta sono accomunati, sia a livello di moda che di arte, dal dominio della politica dell'oggetto, mentre gli anni Cinquanta e Settanta pendono sul versante opposto del soggetto. Se il trionfo della merce negli anni Sessanta vede uno sviluppo di ordine esclusivamente quantitativo, negli anni Ottanta vi è un'aggiunta di contenuti qualitativi. Si guarda sempre all'oggetto ma con attenzioni diverse. Il diffondersi dell'industrializzazione, con la conseguente democratizzazione dei beni di consumo, la nascita dell'industria di Pret-à-porter (produzione serializzata) — che istituisce un sistema nuovo di produzione-consumo rispetto a quello dell'Alta Moda, caratterizzato dal capo unico e ricercato — la diffusione dei fenomeni di moda attraverso i mass media, creano una fiducia incondizionata nell'oggetto. Un oggetto che deve essere attraente, lucido, laccato, che deve rispondere al nuovo bisogno di funzionalità e di semplificazione formale, vivacizzata da colori saturi e squillanti. Dall'abito alla macchina, dallo stivale al



MEYER VAISMAN, SENZA TITOLO TACCHINO IV, 1992. TECNICA MISTA, 81,5 X 45,5 X 112 CM. COURTESY GALLERIA JABLONKA, COLONIA.



EMILIO FANTIN DIFFUSIONE, CONCERTO PER UN PIACERE PUBBLICO, 1993. SANDRO PATERNOSTRO CON EMILIO FANTIN, XLIV BIENNALE DI VENEZIA, FOTO MARIO GORNI.



JEAN PAUL GAUTIER, COLLEZIONE 1993/94.

frigorifero, fino alle opere di Lichtenstein o ai ritratti di Marilyn Monroe di Warhol, nella cultura "Poptical" la moda, il design e l'arte sono immediati, diretti, di facile decifrazione<sup>2</sup>. Dopo gli anni del gigantismo, delle produzioni di massa, in cui l'aspetto privilegiato era quello quantitativo, l'industria della moda comprende che è necessario trasformare il proprio modello produttivo ponendo più attenzione agli aspetti qualitativi e di personalizzazione del prodotto. Dai Sessanta passiamo agli Ottanta lasciando gli anni Settanta ad un passo successivo perché, sorti sotto il segno contrario della soggettività, rappresentano un momento di transizione che, come vedremo in seguito, troverà sviluppo nella più stretta contemporaneità. L'abito deve essere prerogativa di funzionalità, senza per questo trascurare valenze di tipo estetico. Inizia il boom del Pret-à-porter firmato che apre la fase mitica dell'Italian-style e vede nello stilista l'eroe degli anni Ottanta. La moda si riappropria del suo potere impositivo cercando di ricostruirsi quell'auraticità completamente svanita negli anni post-contestazione. In reazione all'eccessivo appiattimento e all'azzeramento delle divise poveriste inizia una proliferazione senza precedenti di stili e tendenze sempre più diversificati, spesso anacronistici. Il folk culturale, il polistilismo eclettico, la moda androgina, la frammistione delle sollecitazioni culturali e delle operazioni di recupero citazionista, l'aspirazione della poetica del look definiscono un clima frammentato che dalla metà del decennio ci porta a un quadro generale della moda che ha perso la sua immagine di sistema unitario e circoscritto, creando un clima di incertezza generale, in cui risulta difficile distinguere un filo conduttore comune. Ma l'eccessiva

attenzione alla superficie, intesa come esteriorità, come involucro di un contenuto che si fa sempre più esiguo, fino quasi a scomparire a favore dell'ostentazione del fascinosa, del glamour attraverso una costante teatralizzazione della vita posta alla stregua della mondanità, promuove un presentismo a oltranza. Anche nell'arte l'attenzione è volta agli aspetti decorativi e accattivanti di un oggetto-merce che dopo la smaterializzazione degli anni Settanta recupera le valenze di piacevolezza e gratificazione estetica. Dopo il trionfo dell'oggetto, che abbiamo visto caratterizzare i due decenni precedenti, la costante che accomuna gli anni Cinquanta e Settanta è il dominio del soggetto. Gli anni Cinquanta possono essere connotati da una soggettività espressionista sul fronte dell'arte, che vede uno scollamento con il sistema della moda. Quest'ultima è impegnata a integrare un ordine già noto in passato, ben incarnato nell'Alta Moda dove lusso e sofisticazione ripresi dal repertorio hollywoodiano sono volti a rassicurare e consolare le masse ancora scosse dal conflitto mondiale. Il New Look di Christian Dior — gonne ampie e lunghe, vita strizzata, seno valorizzato dalla guepière e dalla profonda scollatura — nato in antitesi alle ristrettezze e alla mascolinizzazione imposte dalla guerra, è interpretabile come una ripresa degli elaborati abiti con crinolina disegnati da Worth, emblema del lusso e dell'ostentazione delle aristocratiche del Secondo Impero. Nell'arte, invece, la ricerca vuole registrare le nuove inquietudini esistenziali prendendo atto dell'incertezza dilagante in tutto il sistema sociale. Ma la reazione verso le atrocità e le distruzioni della guerra si esplica in una risposta di tipo emotivo e introspettivo, in accordo con le teorie psicologiche ed epistemologiche del periodo. La protesta dell'artista si svolge a livello privato-esistenziale, attraverso una pittura informale, gestita con mezzi tradizionali per esprimere, con la sola forza gestuale e impulsiva, la sua voce solitaria che non si ripercuote né sulla moda né sulla nascente cultura di massa. Dalla soggettività espressionista con gli anni Settanta si giunge alla soggettività razionalizzata. La protesta, generata anche da un nuovo conflitto (la guerra del Vietnam) e poi sfociante nella massiccia opposizione alla società capitalista, si appella alla collettività divenendo più esplicita e imperativa. L'introspezione si esteriorizza, si assiste ad una fuoriuscita del sé attraverso un coinvolgimento più diretto delle masse tale da annullare la distanza tra artista e pubblico. All'eccezionalità dell'artistico e dell'estetico si sostituisce l'autenticità del vissuto facendo confluire il fenomeno artistico nell'esperienza sensoriale comune. Nel contempo si verifica anche un'uscita dagli spazi e dalle codificazioni tradizionali, sia nell'arte sia nella moda, con il rigetto della mercificazione imperante nei vicini anni Sessanta. La superficie del quadro non basta più, diventa

costrittiva in quanto simbolo di segno-merce da smantellare, c'è una sorta di movimento esplosivo di invasione dello spazio con la presa di coscienza dei mezzi espressivi offerti dalla tecnologia. L'energia diventa allora uno dei temi fondamentali, utilizzata accanto a materiali di origine organica: gli artisti adottano pelli di vacca o di daino, tronchi di legno e residui ferrosi, utilizzano l'energia sotto forma di tubi al neon, di lampadine; gli stilisti si rivolgono ai tessuti ruvidi, dalle affascinanti texture ben lontane dai pattern geometrici che richiama il fatto a mano, la bellezza del povero, dell'incompiuto, del non rifinito: questo il nuovo concetto dell'estetica occidentale. Se con il poverismo e la trascuratezza del



DOLCE & GABBANA, COLLEZIONE 1993/94.

proprio aspetto esteriore si arriva ben presto all'azzeramento delle valenze intrinseche alla moda stessa, anche sul fronte artistico si giunge a una sorta di saturazione per eccesso: all'arte si sostituiscono i discorsi sull'arte, all'oggetto — azzerato e ridotto a una cifra — si sostituisce il concetto, con un rigorismo analitico quasi maniacale, spinti dall'ansia di distruggere qualsiasi concezione superata di prodotto artistico e di introiettare al più presto le nuove possibilità espressive. Riconsiderando la ripartizione dei decenni fin'ora esaminati, questa prima metà degli anni Novanta sembra confluire sul versante del soggetto introducendo, però, un ulteriore scarto rispetto agli anni Cinquanta e Settanta, che ci permette di connotarla come periodo della soggettività coscientizzata. Dopo la fine della contrapposizione tra le due grandi potenze mondiali, che

allo scorcio degli anni Ottanta aveva fatto sperare in un futuro di pace, assistiamo invece ad una esplosione frammentata di conflitti tra gruppi sempre più ridotti: dal nazionalismo al regionalismo e al provincialismo, fino a quella che Guattari definisce la "rivendicazione di singolarità soggettiva", che si esplica nella "riterritorializzazione conservatrice della soggettività"<sup>3</sup>, nel tentativo di creare una sorta di recinto attorno all'io. Non solo a livello socio-culturale e politico, ma anche nell'atteggiamento del pubblico verso la moda, si assiste alla tendenza a creare blocchi identitari forti, di differenziazione e di identificazione soggettiva. Questo perché il sovraccarico di stimoli e di proposte della moda e dell'arte alla fine degli anni Ottanta ha condotto alla saturazione comunicativa: il valore informativo si disperde in un rumore di fondo in cui è veramente difficile se-

prendono atto del crescente desiderio di autonomia dei consumatori. Dopo la smania di possesso — tipica degli anni Ottanta — dell'abito firmato o del capo-novità come tratto di distinzione personale, richiedono beni di consumo superiore, simbolici di un'elevazione spirituale e culturale piuttosto che economica. Non è più di moda essere esasperatamente alla moda. I capi sono in sintonia con il risorgente amore per la natura, per le fibre ecologiche, per i colori naturali; le scarpe non devono essere solo belle o eleganti o sexy, ma hanno forme anatomiche, comode, esteticamente anche brutte, ma in linea con l'imperante ideologia del rispetto dell'ambiente e dell'uomo come parte del sistema. Non si deve ostentare lusso, ma in accordo con le problematiche mondiali (crisi economica, paesi sottosviluppati, standard di vita più bassi) ci si ammanta di un neo-calvinismo

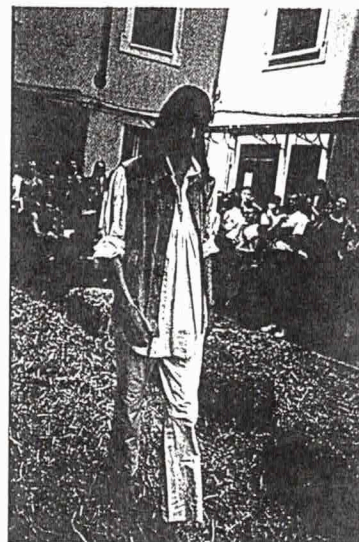
stesse armi. Non vi è un vero e proprio rifiuto, ma un processo di selezione mediante la campionatura di suggestioni provenienti da diversi ambiti culturali per giungere alla commistione di immagini recuperate dalla pubblicità, dal fumetto, dalla letteratura e dalla storia, come in Meyer Vaisman, Maurizio Cannavacciuolo, Jan Knap, Gianmarco Montesano, Michele Zalopany, fino ad arrivare alla visionarietà surreale di Kostabi e Igort, o alle atmosfere favolistiche di Dirk Larsen. Se molte tendenze neo-poveriste della moda di oggi possono essere di primo acchito paragonate alla moda contestataria generata dal '68 — nella riproduzione di tipologie neo-hippy e neo-psichedeliche — l'immissione delle tematiche intimiste della new-age, che convivono con recuperi di diversa estrazione, dal Liberty al costume etnico, dal tardo-medievale alla geometrica linea-



BIBLOS DONNA, COLLEZIONE 1993/94.



MOSCHINO, COLLEZIONE 1993/94.



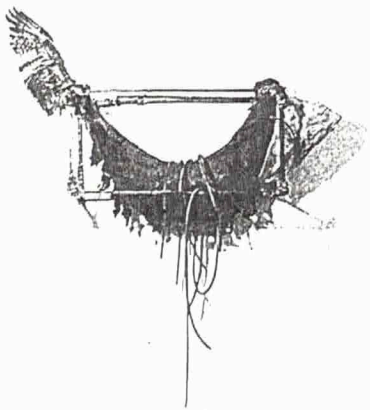
COSTUME HOMME, COLLEZIONE 1993/94.

lezionare un suono. L'inflazione del senso porta ad "una ricettività senza giudizio... una tolleranza che alla fine determina solo indifferenza"<sup>4</sup>, con incapacità di orientarsi tra una miriade di segni e conseguente senso di panico. Ma l'atteggiamento aggressivo della rivendicazione identitaria contro il mito dell'omologazione e dell'appiattimento rischia di trasformarsi in un'effettiva chiusura, in un estremo radicalismo quando invece le attuali potenzialità comunicative, il nomadismo tra i popoli e le frammistioni linguistiche possono portare a un indubbio arricchimento culturale, a un'apertura senza precedenti. Le forti imposizioni della moda anni Ottanta, l'eccessivo potere degli stilisti, riconosciuti come unici detentori del gusto, l'esasperazione dell'immagine, sono temi soppiantati dalle ultime tendenze della moda che, veicolando l'esigenza di impegno e di purismo,

post-capitalista per cui occorre riciclare, recuperare, non gettare via e rallentare il ritmo del ciclo produzione/consumo/obsolescenza del prodotto. Stilisti come Martin Margiela e Xuly Bet hanno fatto del riciclaggio una filosofia, quest'ultimo addirittura proponendo capi d'abbigliamento ottenuti unendo assieme pezzi provenienti da diversi abiti comprati in mercatini dell'usato. Questa tendenza, che i francesi chiamano *recuperation*, è fatta di pulizia ecologica, affiancata anche da una nuova sensibilità per abiti che sono in sintonia con l'ambiente naturale, prodotti con materiali e fibre provenienti da coltivazioni biologiche, ottenuti con tinte vegetali, come le nuove linee di jeans Levi's. Anche nell'arte l'operazione di riciclaggio è attuata da artisti che si oppongono alla iperproduzione di segni e di immagini della soverchiante cultura veicolata dai mass media con le sue

rità Decò, dal glam-rock fino allo stile Impero, determina la differenza che ci permette di escludere un recupero alla pari. Negli assemblaggi stratificati di Jean Paul Gautier, nei barocchismi neo-dandy di Dolce & Gabbana, nei cappotti dalle grosse ed evidenti cuciture di Ernestina Cerini, così come nei giacconi patchwork di Moschino, c'è una libertà di assemblaggio che può sfociare nell'incompiuto, nell'anticanonico e in una maggiore casualità anti-celebrativa che si contrappone al citazionismo ordinato, calibrato e impacchettato degli anni Ottanta. Nelle sfilate alcuni stilisti veicolano un'immagine di rigore, pulizia morale e ideologica proponendo abiti dall'aria disinvolta, semplificata e quasi intellettuale, come Donna Karan e Jil Sander, o addirittura abolendo la passerella e sostituendola con un video, come nel caso di Margiela, che ha scelto persone della stra-

da con una forte caratterizzazione personale, o come Ennio Capasa, della Costume National, che ha fatto sfilare modelli scalzi in un cortile tra le installazioni di paglia colorata create da Cariello e Sanalidro. Come la moda che, pur opponendosi alla superficialità e all'edonismo degli anni Ottanta mediante l'ironia e l'ambiguità stilistica di molte sue proposte, non ne radicalizza la critica, così nell'arte non si può pensare di fare del brutalismo solo spinti dalla volontà di immettere valenze opposte a quelle del decennio scorso. Non è ritornando a forme regressive che si riacquista una sorta di purezza idealistica e di impegno del fare artistico. In questo modo si ricade nella teatralità cambiandola di segno: da un'estetica del bello si passa a un'estetica del brutto. Se all'inizio degli anni Novanta sono emerse nuove istanze che hanno rotto il precedente sistema rappresentativo, con un'irruzione della realtà nell'arte, ciò non è successo mediante una metafora della violenza nel mondo, ma con un preciso riferimento alle reali forme di questa violenza. Spesso le trasposizioni artistiche delle problematiche attuali — il razzismo, l'omosessualità, l'AIDS, il potere dei mass media, la violenza sessuale e psicologica, lo sfascio del sistema politico — sono risolte in modo esplicito, con un linguaggio impulsivo e aggressivo che tende a produrre nel pubblico un effetto sciocante alla stregua dei fenomeni che vuole condannare, riproducendone spesso le sensazioni di disgusto e di rigetto. Partendo da situazioni riprese dal mondo reale si arriva alla formalizzazione di contenuti esasperati, tanto da divenire surreali, in cui le valenze negative vengono amplificate all'eccesso. Animali squartati e organi in formalina esposti in uno scaffale pseudo-farmacologico di Damien Hirst; zampe mutilate, pareti e cuscini sporcati con un colore che riproduce tracce di sangue ed escrementi di volatili nell'installazione di Ricardo Brey; liquami e secrezioni organiche accompa-



RICARDO BREY, SENZA TITOLO, 1993, TECNICA MISTA, 183 X 150 X 55 CM. FOTO VICTOR DAHMEN.

gnate da crude pitture pornografiche che ostentano il brutalismo della violenza sessuale sulle donne in Sue Williams; le foto di Cindy Sherman in cui gli organi genitali femminili sono ingigantiti fino al grottesco o i mozziconi di sigarette incrostati come un nuvolo di insetti sul cappotto e sugli stivali di Ingeborg Luscher, provocano intenzionalmente disgusto e rifiuto di tipo viscerale perché giocati in termini materici e oggettuali, privati di qualsiasi mediazione simbolica ed evocativa. Il freddo e impassibile richiamo alla morte nei corpi immobili di Andres Serrano innescano, invece, un processo di rifiuto meno immediato perché di primo acchito i corpi fotografati sembrano attori abilmente truccati e in posa in un set cinematografico. L'ambiguità si fa poi ancora più sottile in *TV Lustre-Sister of Electricity* di Pipilotti Rist, dove le decorative gocce di cristallo dell'installazione baroccheggianti tentano di velare le immagini che riflettono contenuti esistenziali, di relazione tra il corpo dell'artista e gli altri, e nel contempo di attutire il pesante impatto ipertecnologico della struttura formata dai monitor. L'ambiguità tra

impegno e ironia, spesso risolta con una rappresentazione parodistica della realtà: l'atteggiamento di distacco e di freddezza rispetto all'espressività intrinseca dei segni e degli oggetti, la sostituzione del significato dell'opera in sé con un sistema di interrelazioni, di dialogo con il mondo, sono posizioni che alcuni giovani artisti hanno già adottato. Il repertorio delle forme e delle immagini esistenti viene infatti costantemente rimesso in gioco, non per formare nuove strutture di senso che significhino in sé, bensì per stabilire relazioni e intessere rapporti con quel reale ormai totalmente modellizzato che li circonda. Janine Antoni, pur rimanendo ancorata alla sua matrice oggettuale, tenta allo stesso modo di smantellarla in un rapporto ambiguo di costruzione-distruzione intervenendo direttamente con il suo corpo o con azioni che simulano pratiche artistiche. Gli oggetti sparsi di Luca Quartana perdono la loro valenza di ready made per assumerne una evocativa: l'oggetto testimonia una presenza, diventa quindi significante in quanto stabilisce un rapporto di diverse relazioni, con lo spazio, con l'artista, con il pubblico. Se in questo caso il dialogo con l'esterno è generato dalla presenza di un oggetto in uno spazio, con Emilio Fantin sono le persone, coinvolte nelle sue operazioni multiple, a svolgere, in una sorta di estrinsecazione del sé dell'artista, un complesso sistema relazionale. Relazioni sensoriali, che scattano dal rapporto tra fruizione auditiva e visiva accomunano, pur con realizzazioni formali diverse, le immagini totemiche computerizzate di Gary Hill, che affiorano e scompaiono al passaggio del pubblico, il ludico accumulo di cassette in cartone colorato ironicamente collegato a emissioni sonore di Liliana Moro, e le mescolanze di suoni vocali emessi da tre pseudo-laringi di Maureen Connor. In quest'epoca di profonde contraddizioni culturali, di crollo di certezze, di perdita del centro e di decoificazione generalizzata, sono questi alcuni degli atteggiamenti che possono attuare un rapporto equilibrato tra l'apertura transnazionale e una più forte presa di coscienza della propria soggettività, nella consapevolezza di trovarsi in un equilibrio comunque in movimento, formato dalla spinta di diverse energie dinamiche.



CINDY SHERMAN, SENZA TITOLO, 1992, FOTOGRAFIA A COLORI. COURTESY METRO PICTURES, NEW YORK.

*Silvia Grandi è critico d'arte, vive e lavora a Bologna, Sabrizia Zannier è critico d'arte, vive e lavora a San Daniele del Friuli (UD); entrambe si occupano dei rapporti fra arte e moda.*

**Note:**

1. Marshall McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, Milano, Garzanti, 1976, p. 47.
2. Cfr. Alessandra Vaccari, "I primi anni Sessanta", in S. Grandi, A. Vaccari, S. Zannier, *La moda nel secondo dopoguerra*, Bologna, Clueb, 1992, pp. 51-87.
3. In Franco Berardi, *Come si cura il Nazi*, Roma, Castelvecchi, 1993, p. 20.
4. Franco Berardi, "Poetica dello scratching", in AA.VV., *Hip hop rap graph gangs*, Milano, ES/Synergon, 1992, p. 67.