

C'è ancora qualcosa di nuovo da cercare nell'arte?
di Brigida Di Leo

Oggi sembra essere sempre più difficile cercare qualcosa nel campo dell'arte, soprattutto se si procede attraverso i canoni tradizionali, dal momento che tutto sembra essere stato visto, o fatto. Quando fecero la loro apparizione le prime installazioni, le prime performance, si ebbe la sensazione che un fermento fin troppo rivoluzionario si fosse diffuso nell'ambito artistico e che la commistione di generi, che prevedeva mezzi e materiali inusuali, dovesse portare al caos completo ed alla cosiddetta "morte dell'arte" e, soprattutto, lasciare il tempo che trovava.

Si è poi creduto, ed oggi è una delle tendenze più diffuse, che l'arte si dovesse cercare soprattutto nelle installazioni multimediali, che svincolano completamente dall'impegno di aprire un dialogo tra l'arte cosiddetta "ufficiale" o, come si diceva un tempo, "maggiore" e le cosiddette "arti minori", tra le avanguardie ed il kitsch, tra l'arte e la quotidianità. A proposito di kitsch, ma anche di quotidianità, vanno ricordate le opere della serie *Banality*, realizzate alla fine degli anni ottanta da Jeff Koons ed esposte alla galleria Sonnabend di New York, alla Donald Young di Chicago ed alla Max Hertzler di Colonia. Le opere appartenenti alla serie sono sculture provenienti dal mondo del kitsch: realizzate in porcellana o legno dipinto, rappresentano un grande orso di peluche che abbraccia un bobby londinese, Michel Jackson con il suo scimpanzé Bubbles ed un'immagine di Playboy con una donna in una vasca da bagno con la testa tagliata. Per questa serie Koons aveva preparato delle pubblicità per alcuni giornali, in seguito aggiunte alle opere in mostra, in cui egli veniva ritratto in situazioni verosimili, ma passibili di interpretazione o di giudizio, che dovevano suggerire quali sarebbero state le reazioni alle sue opere. Il suo rapporto con la quotidianità è evidente: dopo gli anni novanta l'artista si propone di cancellare i confini tra apparenza e realtà, tra arte e merce, tra superficie e profondità. In questo periodo comincia a lavorare con Ilona Staller, conosciuta attraverso i giornali pornografici che Koons acquistava per studiare come rendere più tonalità possibili di pelle, quando stava realizzando la serie delle *Banality*. Nelle opere più recenti ha reso pubblico il privato, appellandosi al senso di non-colpa, di non-vergogna ed ha fatto un'azione radicale: essendo stato tacciato di pornografia, ha affermato: "Io mi occupo del soggettivo e dell'oggettivo. Il modernismo è soggettivo. Io uso il modernismo come metafora della sessualità senza amore. Il sesso con l'amore è uno stato più elevato, è uno stato oggettivo...nelle mie opere c'è

comunque amore: questo è il motivo per cui non sono pornografiche”.¹ Nel Dicembre 1999, Koons mostra la serie *Easyfun* presso la galleria “Sonnabend” a New York. Questa è una sequenza di monocromi: piatti specchi senza decori affissi al muro, opposti in quanto a gusto agli specchi incisi con i fiori della serie *Banality*. Alla mostra compaiono la testa di una giraffa, un asino ed un canguro, per esempio. Erano piazzate ad altezza occhio, così da trasformare la gallerie in una sorta di stanza da gioco per bambini:

“Il loro messaggio è inequivocabile, la loro promessa senza limiti. Io sono quello che mi detta la forma e sono altro ancora: luce, colore ad una superficie riflettente, e offro ad ogni nuova vicinanza e ad ogni nuovo individuo la loro realtà riflessa- Diversamente da altre opere, attraverso il riflesso di ogni momento, mettono l’osservatore nel presente del suo tempo e del suo essere”.² Nel produrre un’altra serie di lavori *Easyfun-Ethereal*, cioè dei collages di immagini prese da “brochure” di cibi amati dall’infanzia che costituiscono sensuali attrazioni per adulti, ha presentato fantasie che sembrano realizzate da un computer e ricordano anche le opere di Lichtstein o di Rosenquist, mentre, per l’aspetto surreale, Dalì e Magritte.

In questi quadri, Koons ha però sradicato il tocco personale, così da lanciarli al mero livello concettuale, come se volesse portare avanti la sua pittura, negandole però la gestualità soggettiva e le vecchie verità intellettuali.

Per definire la sua estetica si è usato il termine *postmoderno*, il che implicherebbe la messa in pratica, ironica e liberatoria della sua ideologia artistica che si esprime attraverso un ampio spettro di stili e di motivi. Ispirandosi ai quadri di Boucher e Fragonard, realizza un collage di se stesso all’interno delle foto pornografiche; attraverso questi studi descrive in maniera minuziosa situazioni intime giudicandole, forse, come momenti meno fittizi dell’esperienza umana: egli ha voluto usare il sesso, fra persone che si amano, per esprimere la purezza degli oggetti, degli esseri umani tolti dal loro contesto abituale e trasferire un messaggio dalla vita privata al pubblico.

Le prese di posizione di Pipilotti Rist sui giochi di potere e le relazioni tra i sessi sono molto distanti dai discorsi teorici che sottintendevano le prime opere femministe. Interessante è l’uso che fa Rist della macchina fotografica: le artiste che utilizzano le nuove macchine digitali di piccolissimo formato considerano questo oggetto come un prolungamento del loro corpo. “Kristin Lucas, come fa notare Roselee

¹ J-Ch. Amman, in <http://www.finesite.webart.ru/shocking/koons-2.htm>

² E. Schneider, “Surface and Reflection”, in *Jeff Koons*, a cura di Eckhard Schneider, Kunsthaus, 2001, pag.18.

Goldberg, porta la sua telecamera fissata su un casco e filma la vita delle strade di New York o di Tokyo, percorrendo queste città a piedi; Pipilotti Rist lega la sua alla fine di una lunga pertica e si filma in una prospettiva particolare mentre fa la spesa in un supermercato zurighese: secondo queste due artiste la cacofonia delle metropoli svanisce per i mezzi di comunicazione che usano e sperimentano e alle quali rivolgono una critica implicita”.³ In Eiya-Liisa Ahtila la mescolanza di dramma, di realtà e di narrazione interna obbliga lo spettatore a costruire una visione personale dello spettacolo al quale assiste ed a domandarsi dove si situa - se esiste- la frontiera tra la normalità e la patologia, fra il sogno, l’immaginario ed il reale. Nei *Video* di Ann-Sofi Siden, la cinepresa come apparecchio di registrazione è talvolta riconoscibile nell’osservazione freddamente distante di un meccanismo di telecamere a circuito chiuso, in un sistema di sorveglianza o, in altri casi, nell’occhio incarnato in uno spettatore affettivamente e fisicamente presente, ma che non esprime o sottintende nessun giudizio morale”.⁴ Esiste, invece, spesso, un significato politico evidente nelle opere dell’iraniana Shirin Nasseh, che parla delle condizioni sociali e religiose che limitano la possibilità di espressione nel suo paese d’origine. Janine Antoni intende partire “da un’esperienza che voglio regalare a me stessa”; spiega così come le sue opere nascano da una sua esperienza “situata” o contestualizzata di donna, consumatrice ed artista. L’insieme delle tematiche che emergono dalle opere di Janine Antoni deriva da un continuo lavoro di indagine che l’autrice compie sulla propria identità di donna, collocata all’interno della cultura occidentale e cattolica. Mentre progetta l’azione artistica, si offre come oggetto dell’operazione estetica, subendola sul proprio corpo e mettendo in gioco il suo panorama onirico. Come è stato osservato da una parte della critica, impiega il proprio corpo, e la propria storia, per rileggere l’evoluzione storica del concetto di donna e di bellezza. Nel momento in cui la Antoni mette in scena la propria identità, si mostra come possibile testimonial della società americana, come un corpo su cui attuare un esperimento di indagine e di analisi per portare alla luce quali siano i significati più reconditi e nascosti sotto l’immagine patinata e sensuale della donna moderna. Lavora confrontandosi con le femministe degli anni 70, con il loro senso dello humor, il loro modo di procedere e con l’accento che ponevano alla performance. Rispetto all’arte degli anni 70, Janine Antoni rivela uno sguardo di riflessione ironica e provocatoria, accompagnata da un linguaggio che si presenta delicato, soft, in modo che lo spettatore non sia assalito dalla crudezza della

³ R. Goldberg, *La Performance*, Editions Thames & Hudson SARL, Paris, 2001, pag. 225

⁴ M. Archer, *L’art depuis 1960*, Editions Thames & Hudson SARL, Paris, 2002, pag. 221

performance ma, al contrario, che rimanga affascinato e perturbato dalle operazioni che questa artista mette in scena. La Antoni propone allo spettatore un'analisi semantica della quotidianità, attraverso una manipolazione della realtà e di reiterazione dell'azione banale, cui si accompagna una precisa simbologia, come la camicia da notte che le "ricorda l'immagine del malato di mente perseguitato dalle sue visioni". E' l'artista stessa ad affermare: "Sono interessata ai rituali quotidiani del corpo ed a convertire gli atti più essenziali, quali mangiare, farsi il bagno ed asciugarsi, in processi scultorei. Anche nel far questo imito i riti fondamentali delle belle arti, quali la cesellatura, (con i denti), la pittura (con i capelli), la modellazione (con il corpo)". Queste parole ricordano le affermazioni di Yves Klein, che riconosceva che le tradizionali tecniche limitano l'espressione artistica e perciò bisognava trovarne di nuove:

"Un giorno mi resi conto che le mie mani e gli arnesi del lavoro che usavo per dipingere non bastavano più. Era la modella stessa che doveva fare da pennello per la tela monocromo blu. No, non era una follia erotica. Era molto bello. Ho buttato per terra una grande tela bianca e la ragazza ci si è gettata dentro e ha dipinto il mio quadro rotolandosi sulla superficie della tela in tutti i sensi".⁵

Janine Antoni ripropone, come Klein, un gesto banale trasfigurato in una operazione estetica che riporta ad una presa di coscienza dell'identità femminile. L'artista non "cerca" la protesta, "ricerca" la sua identità di donna. Secondo le affermazioni di Braidotti a proposito delle sperimentazioni di Cindy Sherman, ma che possono essere riferite a Janine Antoni l'artista ha la consapevolezza che il soggetto donna non sia un'essenza monolitica definita una volta per tutte, ma piuttosto il luogo di una serie di esperienze multiple, complesse e potenzialmente contraddittorie, definite da variabili sovrapposte...a questo riguardo l'idea della politica della collocazione...può evidenziare l'importanza di rifiutare ogni generalizzazione sulle donne per tentare invece di essere il più possibile consapevoli del luogo dal quale si parla. L'idea chiave consiste nel guardare la natura situata delle affermazioni al tempo e alla storia.

Il rifiuto di pensare in termini di o/o, cioè o arte o creazione, o arte o artigianato, o arte o architettura, o arte e scienza, caratterizza l'opera di numerosi artisti. Jeff Koons ha lavorato persino con il vincitore del premio nobel per la fisica Richard Feynman. "Il tedesco Tobias Rehberger, nato nel 1966, disegna e pianta un orto con i legumi, o chiede ad artigiani africani di fabbricare mobili classici o modernisti, a partire da rapidi schizzi eseguiti da lui stesso".⁶ Come

⁵ G. Martano, Yves Klein: il mistero ostentato, Torino, S.E., 1970, pag.60

⁶ M. Archer, Op. cit., pag.230

Dan Peterman, o come il suo conterraneo Kai Althoff, o Jorge Pardo, Tobias Rehberger afferma che il suo scopo è quello di vedere le cose in maniera nuova: in questa ottica, anche seminare un orto e far crescere delle piante significa “guardarlo in maniera differente” e, quindi, fare un’opera d’arte. D’altra parte, tutti questi artisti rifiutano le opposizioni e, in casi estremi, anche il dialogo tra arte, intesa come “arte ufficiale” ed altre discipline, come il design, l’artigianato, la scienza, il quotidiano. Sempre Rehberger precisa: “Non so nulla di giardinaggio, ma neppure di design: se chiedo ad un ortolano di far nascere delle piante o ad un artigiano di realizzare una copia di Le Corbusier, non c’è molta differenza”. Il ricorso a fenomeni artistici anteriori, che vanno reinterpretati in una nuova luce, porta questi artisti a rifiutare, con la velocità tipica della nostra epoca, anche avanguardie recentissime, che sono già ritenute sclerotizzate, come la pop art, l’arte frattale, il minimalismo, dalle quali, comunque, non si sentono assolutamente influenzati. Uno degli avvenimenti che ha sempre tenuto conto dei nuovi fenomeni artistici, anche di quelli apparentemente più strani e meno legati all’arte ufficiale, è da considerarsi Documenta di Kassel. In questa manifestazione, nel 1997, Carsten Holler ha realizzato, insieme a Rosemarie Trockel, *A house for pigs and people*.

“Gli spettatori potevano osservare dei maiali posti all’interno, ma si vedevano anche essi stessi riflessi negli specchi che tappezzavano i muri della porcilaia. All’interno del locale, il muro era, in realtà, uno specchio senza stagno, quindi trasparente, attraverso il quale il pubblico poteva vedere i maiali e gli spettatori, a loro insaputa.

In questo montaggio, spiega il critico Daniel Birnaum, Trockel ed Holler, mettendo in evidenza la linea di demarcazione tra umanità ed animalità spingono gli spettatori a porsi la stessa domanda: “Che cos’è l’animale? Che cosa è l’uomo?”.

Si tratta di un’operazione, allo stesso tempo, artistica, intellettuale e politica, in cui il rapporto osmotico tra arte e società diviene essenziale: entra in gioco, come era già successo con l’espressionismo tedesco, e come accade spesso durante le crisi sociali, l’ironia, la satira amara che porta in primo piano la denuncia di alcuni fenomeni, come lo sfaldamento della famiglia o l’indebolimento dei ruoli all’interno di essa. Richard Billingham, nato nel 1970, presenta in alcune sue mostre (come quella tenutasi a Londra nel 1997, *Sensations*) foto della sua famiglia nelle quali il suo cane mangia dei piselli sparsi sul pavimento, o suo padre si mostra completamente ubriaco; Dinos Chapman, a sua volta, sostituisce alla bocca ed al naso dei suoi personaggi degli organi genitali, per attestare l’impossibilità, da parte dell’uomo, di assumere, nel mondo odierno,

un'identità propria ed autonoma. Tutte queste manifestazioni estetiche possono essere considerate dirette filiazioni della performance che pur essendo stato un genere estremamente praticato all'inizio del XXI secolo non ha perduto la sua energia ed il dinamismo che le sono congeniali. Oggi questa forma d'arte è cambiata dal momento che deve riflettere il gusto e la velocità dell'industria della comunicazione da quando internet permette il trasferimento di immagini del mondo intero: la performance è stata quindi influenzata dai programmi televisivi dalla pubblicità e dalla moda: internet è considerato così da alcuni artisti come uno spazio in cui collocare la performance che oggi è ancora "un antidoto indispensabile agli effetti alienanti della tecnologia". La presenza dell'artista di performance conferisce a questa tecnica la sua posizione centrale; la sua esecuzione in diretta spiega la seduzione che esercita sul pubblico che frequenta nuovi musei per vedere l'arte di oggi. Il rapporto diretto degli artisti in carne ed ossa è accettato e richiesto in questi luoghi come la contemplazione delle opere d'arte esposte". Come fa notare Goldberg il termine performance artistica serve a descrivere ogni tipo di rappresentazione messa in scena realizzata in pubblico "istallazioni interattive esposte nei musei, sfilate di moda immaginarie, passando per serate organizzate dai DJ, che obbligano lo spettatore a decrittare le strategie concettuali di ciascuna e metterle alla prova, per decidere se entrano nel quadro relativo alla performance, o in quella dell'analisi di una cultura popolare."⁷

Si tratta di opere talvolta effimere: sorge allora spontanea la questione di quali opere potrebbe ospitare oggi un museo: soltanto forse le opere del passato, realizzate con materiali durevoli; perciò è nata recentemente una ricerca sul valore e la possibilità del museo in relazione alla sua funzione. Se si considera il museo di Barcellona MACBA, che risale ad una decina di anni fa, realizzato da Richard Mayer, o al più recente museo KIASMA di Helsinki, opera di Steven Hall, appare chiaramente l'intenzione di migliorare le condizioni della città, di raccordare il vecchio ed il nuovo, di creare una continuità tra il nuovo museo e le case di abitazione che erano state costruite prima dell'edificio del museo. "Così l'artista giapponese Tadashi Kawamata ha costruito una passerella che portava da una delle finestre situate al primo piano del museo ed arrivava al balcone del primo piano delle case vicine. Senza raccordare materialmente il nuovo e l'antico, si poteva immaginare l'inserzione storica di un edificio moderno in un vecchio quartiere". Si tratta sicuramente di un'opera d'arte nuova, come fa notare Michel Archer, ma anche di qualcosa d'altro: inoltre, il

⁷ R. Goldberg, Op. Cit., pag.226.

fatto che sia, o che sia posta come tale, non fa dimenticare che sia una passerella, “una passerella reale che agisce come tale e che diventa anche oggetto d’uso”.