

Arrivi e Partenze Europa

Ancona, Mole Vanvitelliana -19 febbraio – 9 maggio 2010

(saggio in catalogo Andrea Bruciati)

Il secolo breve: la seduzione della *katáchrēsis*.

Invitato a curare una rassegna che voleva offrire una panoramica quanto più plausibile sull'attuale sistema dell'arte nell'area Euro, ho perseguito lo scopo di suggellare in un'unica base fondativa l'intera operazione, nel contempo culturale, enciclopedica e romantica. Al di là dell'innegabile e seducente potere dell'elenco, della lista dei partecipanti, degli autori chiamati a contribuire con una loro opera simbolo alla ottimale soluzione espositiva, si apriva il piacere subliminale di riunire tra loro elementi e poetiche in apparenza prive di un legame specifico. Il rischio era certo quello dell'enumerazione caotica, il pregio era quello di mostrare e suggerire proposte qualitative, non severamente limitate da un tema troppo stringente. La volontà era, invece, quella di creare una enumerazione di immagini e sensazioni, che facessero scorgere la vertigine dell'illimitato, dell'emozione di una catalogazione forse impossibile. Partendo da tratti propri della cultura classicista e giudaica, ho cercato infatti di serrare le fila per evidenziare delle linee guida che traessero informazioni e nutrimento dal passato secondo una sensibilità contemporanea, ripartendo dal problema della forma e della sua rappresentazione. Fra il simbolico giardino delle delizie di Bosch e un quadro moltiplicato di Pannini sta in fondo l'antico dilemma della conoscenza sistemica che, da semplice atto inventariale, si schiude ad un significato che diviene immagine. Quello stesso dilemma dell'enumerazione di un indicibile, che, nell'evo contemporaneo, si affida alla tecnologia e quasi mai all'Arte, sia essa indagata secondo un'analisi strutturale o simbolica.

A vent'anni dalla caduta del Muro di Berlino e nel decennio contrassegnato dal crollo delle *Twin Towers*, dalla crisi del mondo occidentale e dallo scoppio della bolla finanziaria del 2008, una ridefinizione del ruolo dell'opera e dell'artista è d'uopo. In questo decennio in cui, parafrasando Eco, la civiltà ha perso la sua capacità di stupirsi e guarda tutto senza più vedere nulla e in cui si verifica la perdita dell'innocenza e l'appiattimento delle soluzioni espressive, che tanto hanno caratterizzato il passaggio di fine millennio, la risposta artistica sembrerebbe risiedere nel recupero del valore intrinseco dell'opera. L'avvento dei nuovi media non ha prodotto soltanto nuovi linguaggi e nuove forme d'arte, cui il sistema può permettersi di dedicare uno sguardo distratto, ma sta trasformando radicalmente le forme e i linguaggi di tutta l'arte contemporanea, superando finalmente l'*impasse* postmodernista. D'altronde le nuove generazioni, come affermava lo stesso Cocteau a proposito del suo amante, "visitano le nostre rovine e non vi vedono che uno stile", avendo comunque la certezza che quanto faranno avrà la meglio sul resto e non rassomiglierà a niente. Certo è che la costituzione di un alfabeto nuovo, nato non tanto dalle macerie ma dalla impellenza di senso delle formulazioni estetiche, è un dato di per sé inedito. Vi contribuisce in modo ancor più massiccio la 'necessità' concreta di esprimere situazioni o esigenze finora mai verificate, dovuta sia a censura verbale (un termine proprio è sostituito da perifrasi o metafore eufemistiche), sia a quanto alcuni linguisti, Charles Bally ad esempio, hanno teorizzato come 'mancanza' o 'insufficienza' nel lessico (una lingua non dispone di un vocabolo preciso quando si deve designare un certo oggetto o nozione). L'arte parimenti ricorre con il proprio potenziale immaginifico ad un neologismo o all'uso estensivo di un termine nel medesimo codice. L'idea figurata in questo senso ci aiuta: il collo della bottiglia, le gambe del tavolo, il letto del fiume, la cresta e la catena delle montagne sono estensioni dell'uso di segni che designano parti di individui, oppure di oggetti, diversi da bottiglie, tavoli, fiumi, montagne. È un uso 'deviato', un abuso: tale è il senso del termine latino *abusio*, calco del greco *katáchrēsis*, da cui l'italiano catacresi. La catacresi è un fattore importante nella costituzione del lessico di una lingua e ritengo che tale principio di polisemia possa essere estesa alla ricerca prettamente estetica relativa al codice iconografico. Ci troviamo d'altronde e sempre più spesso, soprattutto nelle giovani generazioni, dinanzi ad una 'miopia' spesso lessicale, che risponde a una esigenza di economia: si usufruisce del già esistente, anziché introdurre neoformazioni. Ciò vale anche sotto il profilo stilistico, basti pensare alla fortuna di rassegne organizzate nell'ultimo biennio quali *Abstract America* alla Saatchi Gallery di Londra, *Modernologies* al MACBA di Barcellona, *Under the Knife* all'Armory Center for the Arts di Pasadena, *Learn to Read Art* al Badischer Kunstverein di Karlsruhe, fino a *Collage: The Unmonumental Picture* al PS1 di New York. Ciò che risulta interessante per la gran parte degli artisti invitati

ad *Arrivals and Departures* Euro è appunto la verifica e la ricerca dei traslati non più tali: metafore (ma anche sineddochi, metonimie, iperboli...) 'spente', riconoscibili soltanto nel loro passato valore per mezzo dell'etimologia o della storia stessa dell'arte. L'attenzione all'immagine disfunzionale, rilevata da autori della generazione di poco precedente come Mark Bradford, Christian Holstad, Wangechi Mutu, Henrik Olesen, Kelley Walker, è in tal senso significativa e trova conferma in una tradizione che dalle avanguardie storiche si muove sino ad arrivare alla riattualizzazione negli anni Sessanta e Settanta da parte di figure come Martha Rosler e Nancy Spero. D'altronde una catacresi o una metafora spenta possono sempre essere rivitalizzate: in poesia, nei giochi di parole, nel racconto fantastico, nella creazione simbolica, nell'invenzione estemporanea del discorso quotidiano, in generi e forme svariate della comunicazione letteraria e non letteraria e perfino in convenzioni culturali, mode, atteggiamenti.

Quello che è un portato generazionale, si incontra / scontra con il paradigma classico della rappresentazione, tipica della cultura di provenienza degli artisti qui rappresentati. Ad essere posti in profonda discussione sono gli stessi codici linguistici che sono impiegati strumentalmente dalla retorica, dove si afferma e vale anche stilisticamente la disposizione delle immagini (la *dispositio* o la catacresi). Se l'esigenza dell'aspetto indiziario si convalidava nella costituzione dell'archivio, ponendo assieme diversi oggetti, la catacresi è il passo successivo ed ulteriore: i materiali sono funzionali all'immagine per costituire altro. Gli artisti di questa generazione possono tornare senza preoccupazione alcuna ad utilizzare la rappresentazione poiché oramai certi che non è il contenuto referenziale ad essere oggetto dell'opera ma, nel decennio segnato dalla postproduzione, è ovvio che la rappresentazione sta per altro. Un'arte, quella degli ultimi dieci anni, che si serve, come materia prima, di materiale culturale preesistente, proveniente tanto dalle opere di altri artisti quanto dal mondo della comunicazione e dal sistema dei media; un'arte in cui la figura dell'artista si rimodella su quelle del deejay e del programmatore e mutua dalla cultura delle reti e dell'mp3 nuove modalità di produzione di senso. Video musicali come *Pass This On* (2009) dei 'The Knife' o *Meet me Halfway* (2009) dei 'Black Eyed Peas' costituiscono degli esempi significativi di questa attitudine alla interazione dei codici visivi all'interno di contesti altri. L'artista si avvale pertanto del materiale già a disposizione, trovato o autoprodotta, per uscire dal linguaggio o per imbastire un discorso nuovo per il quale però mancano le parole, i segni. Come se gli oggetti visivi venissero applicati ad altre interfacce sensoriali virginali per acquistare finalmente senso ed essere esenti da esercizi di stile o manierismi di sorta. In quest'ottica c'è una 'sculturalizzazione' del mondo e tutti gli oggetti visivi vengono comunque e solo convalidati dall'esercizio critico dell'artista come stimolatori sensoriali più tattili che bidimensionali. A questo proposito, Georges Didi-Huberman, sulla scia della lettura di Rodin compiuta da Rosalind Krauss, propone di applicare all'impiego dell'assemblaggio nel XX secolo la nozione di "immagine dialettica". Trasposta nell'ottica di questa indagine, la proliferazione, consentita dal calco, dà al movimento un senso interamente nuovo, un senso dislocato: non è più il movimento vitalistico o spirituale, ma un movimento di altro genere, organico piuttosto, seguendo i diversi significati della parola greca *organon* (organo del corpo vivente, ma anche strumento di un lavoro, strumento musicale, "materia sulla quale si lavora", forma di linguaggio, particolarità di stile, lavoro...). È un movimento nel quale l'inanimato si compone con l'animato, dove la 'vita' non è altro che l'inquietante e mobile forma all'opera, agonia e parto mescolati, 'energia' e 'relitto' mischiati, decomposizione e morfogenesi intrecciate o, piuttosto, dialetticamente annodate. L'oggetto vuole costituirsi altrove, vuole funzionare al di là della visione. Potremmo a tal proposito ritrovarci dinanzi all'ennesima variazione del paradigma duchampiano, caro ai primi anni Novanta, in cui ciò che conta non è l'impronta retinica, ma l'idea. Lontano da ogni ammiccamento agli artisti che hanno segnato il passaggio di Millennio, la ricerca si orienta oggi verso un'altra tipologia di altrove, che necessita di seduzioni visive molto complesse. È come se le opere venissero usate come parole all'interno di un discorso o di una poesia, piegate alla suggestione di per sé indicibile e ad un immaginifico lontano da qualsiasi traduzione verbale. Da qui un ventaglio di opzioni tecniche, spesso virtuosistiche, che portano le giovani generazioni a campionare disinvoltamente anche le pratiche di realizzazione delle opere, il loro *modus operandi* e la *techné* correlata, senza nessun ritorno all'ordine formale o all'ideologia. Dall'arte topiaria al *fold out*, dall'*incunabulum* baconiano al collage, dal disegno alla fotografia digitale, gli ingredienti di questa cucina rielaborata eppure radicata alla tradizione sono potenzialmente infiniti.

Il ritorno all'opera è forse l'aspetto più rivoluzionario in un'ansia da prestazione continuativa: snodo centrale della riflessione è che quella che hai dinanzi non è l'opera, ma l'opera non esiste senza ciò che hai davanti. Si può pertanto raccontare un'opera minimale di Joseph Kosuth o un tripudio barocco di Matthew Barney, ma non si può descrivere un lavoro di John Stezaker senza per forza scomodare una differente analisi strutturale e linguistica. Una recente teoria del linguaggio ci ha dimostrato che una presenza è raccontata molto meglio

da un'orma, da una traccia, che non dalla descrizione puntuale di chi l'ha prodotta. L'orma mette in moto l'intelligenza, l'immaginazione, la poesia, legandola profondamente alla realtà d'un fatto, d'una figura, senza la necessità della sua pedissequa rappresentazione che non ne coglie né il momento, né la postura, né l'andatura. Per questa ragione l'essenza della vita nella sua completezza è nelle tracce che lasciamo, è la nostra scrittura, senza la quale non esiste testimonianza viva, perché solo la scrittura continua a vivere dopo la nostra scomparsa. In questo contesto il confine organico dell'opera è forse quello dell'afasia, le isoipse e le isobare che gli artisti cercano di tracciare e costruire mirano verso quella direzione: l'afasico si sta sforzando, mette dei suoni che non sono parole, ma senza i quali non puoi sperare di capire quale parola tenti di dire. È un po' come la vendetta della retina: non è il retinico che si afferma, ma è il primato antropologico del corpo all'interno di un orizzonte concettuale. Siamo cioè dinanzi ad una generazione di artisti che non ha assistito l'Abramović mentre si strappava i capelli, ma ha studiato le foto e i video della sua performance, che non ha visto Pollock dipingere, ma ha osservato le foto di Namuth, e che quindi non ha bisogno di vedere gli squali affettati di Hirst che ogni sito web o rivista divulga. Una generazione che è tranquillamente convinta che l'immagine non sia surrogabile proprio perché, forse, nella nostra società ciò che sopravvive a tutto è appunto l'immagine.

Ribadisco che non siamo nel clima del postmoderno degli anni Ottanta perché nessuno di questi artisti pensa di poter instaurare di nuovo un regime narrativo; credo che sia piuttosto una potenzialità etica quella che esce nuovamente allo scoperto e, finalmente, viene esplorata. È certo che il *cliché* dev'essere evocato, subito messo da parte e ricaricato di senso al fine di conseguire delle tonalità emotive. In questo decennio breve, forse proprio per la mancanza di linee ideologiche vincenti, è stata tracciata, come un fiume carsico, l'esigenza di tornare al valore, al potere trasformativo dell'Arte. Le neo avanguardie e il postmoderno si sono avvolte nella pelliccia comoda dell'Arte senza funzione (l'Arte è morta, ecc), ma artisti oramai smaliziati hanno compreso, nuovamente, che forse l'Arte è utile, serve ad una comunità in senso politico ampio e non demagogico. Il potere di suggestione risulta vincente ma non deve essere subalterno ad una potenza immaginativa legata alla pubblicità o ad un'estetica aggressiva che connota il volgare del millennio. Questi giovani artisti vogliono il potere di fascinazione, che sanno di poter esercitare sullo spettatore, potere con tutte le ambiguità che questo comporta ma di certo che assume valenze non più reattive o psicologiche, volte alla trasgressione come dieci anni fa. La finalità che si propongono è quella di un irretimento persistente: desiderano creare delle opere che si ha voglia di riguardare, creare cose a cui si anela per creare una intossicazione nello spettatore. Qui si apre la forbice e il pericolo perché ci sono artisti che si servono di questo magistero formale funambolico per lanciare dei messaggi politici o culturali impegnati ed altri che assomigliano al pifferaio magico.

Bibliografia di riferimento:

Alain Badiou, *L'Être et l'événement*, Paris, Editions Séuil, 1988, (trad. it. *L'Essere e l'evento*, Genova, Il Melangolo, 1995). *Being and Event*, New York / London, Continuum, 2005.

Nicolas Bourriaud, *Radical: pour une esthétique de la globalisation*, Paris, Denoël, 2009.

Terrell Carver, Jernej Pikalo (a cura di), *Political language and metaphor: interpreting and changing the world*, New York, Routledge, 2008.

Michael Compton, *The Readymades. Meaning and Representation in Art*, in Jo-Anne Birnie (a cura di), *Duchamp Readymades*, Vancouver, Vancouver Art Gallery, 1978.

Jacques Derrida, *Mal d'archive. Une impression freudienne*, Paris, Galilée, 1995 (trad. it. *Mal d'archivio. Una impressione freudiana*, Napoli, Filema, 1996). *Archive Fever: a Freudian impression*, Chicago, University of Chicago Press, 1996.

Thierry de Duve, *Kant after Duchamp*, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 1996.

Umberto Eco, *La struttura assente* (ed. cons.), Milano, Bompiani, 1980.

Umberto Eco, *Vertigine della lista*, Milano, Bompiani, 2009 (*The infinity of lists: an illustrated essay*, New York, Rizzoli International Publications, 2009).

Georges Didi-Huberman, *La ressemblance par contact*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2008 (trad. it. *La somiglianza per contatto*, Torino, Bollati Boringhieri, 2009).

Rosalind E. Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 1985 (trad. it. *L'originalità dell'avanguardia e altri miti modernisti*, Roma, Fazi, 2007).

Bice Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 1989.

Gerald Posselt, *Katachrese. Rhetorik des Performativen*, München, W. Fink Verlag, 2005.

Richard Sennett, *The Craftsman*, New Haven, Yale University Press, 2008 (trad. it. *L'uomo artigiano*, Milano, Feltrinelli, 2008).

Wu Ming, *New Italian Epic*, Milano, Mondadori, 2008.