

Nicholas Bourriaud

Visiting professor: Joseph Kosuth

Le mie ultime ricerche in ambito estetico mi hanno condotto a lavorare con gli artisti più o meno della mia generazione, gente come Maurizio Cattelan. In un testo pubblicato sulla rivista "Documents" ho parlato del mio metodo come 'estetica relazionale'. Sottolineare i punti salienti di questa nuova generazione di artisti è quanto io chiamerei un interesse per le relazioni e per i rapporti umani. Credo che oggi ci troviamo di fronte all'emergere di una cultura di interazioni. Si è costituito recentemente un nuovo sistema dell'arte ed esso è basato sull'idea di relazioni. Un breve sguardo sulla storia dell'arte: la prospettiva, la 'veduta', era basata su quel punto particolare in cui, come disse Panofsky, noi diventiamo il soggetto, che è precisamente la posizione caratteristica dell'umanesimo; la costituzione del sé a partire da un punto. Un successivo slittamento significativo nella storia dell'arte è quello dell'"all-over", un modo di estendere l'identità umana. Seguendo la stessa linea, vale a dire il corso del soggetto, direi che l'arte di Performance andrebbe definita più 'all around' che 'all over' ('tutto intorno' piuttosto che 'tutto sopra', n.d.t.). Ciò che voglio sottolineare è questo slittamento dall'autorità dell'immagine verso un modo più democratico di percepire l'arte, uno spazio che dovrebbe essere partecipativo piuttosto che basato sull'autorità dell'immagine, come è prevalentemente accaduto nella storia. Un testo molto importante per capire la crescita di questa nuova cultura è quello di una conferenza che Marcel Duchamp tenne nel 1954, a Houston, intitolata Il processo creativo. Fu la prima volta che Duchamp espresse la sua idea di 'coefficiente artistico' e l'idea che un'opera d'arte era fatta di due componenti diverse: ciò che l'artista voleva fosse espresso e ciò che l'artista non intendeva affatto esprimere. Secondo Duchamp, questa seconda componente era il luogo in cui si verificava una sorta di lotta tra l'osservatore e l'artista. Questo è particolarmente importante dal momento che è la base per una nuova cultura dell'interattività tra l'osservatore e l'artista. A mio parere è una delle prime affermazioni teoriche rivolte a criticare o a mettere in crisi l'estetica di Emmanuel Kant, che era e ancora è una presenza preponderante nel mondo dell'arte. Molte affermazioni e posizioni recenti possono essere ricondotte al testo di Duchamp: per esempio è stato Jean-Luc Godard che ha detto che occorrono due persone per produrre un'immagine. Ciò di cui desidererei discorrere è l'idea che qualsiasi forma sia una contrattazione ed è basata sulle relazioni umane. Dico questo perché non credo nel linguaggio formale: credo che il significato emerga dalla installazione delle forme, da come si correlano l'una all'altra, dal modo in cui si ordinano nello spazio artistico. Mentre l'interattività è diventata, naturalmente, una sorta di parola chiave, il mio personale concetto di essa va oltre il mondo di gadget come internet. L'interattività incomincia con una stretta di mano che, in un certo senso, è più interessante di qualsiasi relazione possa essere mediata da mezzi tecnologici. Per quanto riguarda il mio interesse nell'interattività, vorrei dare la definizione seguente dell'attività artistica: l'artista inventa relazioni tra la gente con l'aiuto di segni, forme, azioni o gesti. Il mio primo caposaldo è che credo fermamente sia difficile, oggi, rappresentare la realtà. In un certo senso, penso che noi abbiamo oltrepassato la rappresentazione della realtà: noi dovremmo produrla, la realtà. Ovviamente un artista può

continuare a rappresentarla, ma il risultato dipenderà dalla maniera in cui intende questa operazione: la rappresentazione non deve essere un fine in se stessa, ma uno strumento all'interno di un meccanismo molto più complesso. Per definire questo approccio, dovremmo usare la locuzione 'realismo operativo': 'realismo' perché si tratta, comunque, di un atto volto verso la realtà che è diretto a penetrarla, ma 'operativo' perché la maggior parte delle opere d'arte oggi sono orientate a una fuga dal mondo dell'arte in quanto tale e verso l'inserimento all'interno di processi reali. Ciò che caratterizza gli artisti che mi interessano al momento è l'equilibrio tra contemplazione e funzione. È difficile distinguere tra ciò che è funzione e ciò che è pensato solo per essere visto. Alcuni esempi: un artista che è particolarmente caratteristico in questo senso è Peter Fend. Fend lavora sia come un architetto sia come un politico e quindi mentre il suo lavoro viene naturalmente visto all'interno di un sistema, esso ha anche possibili applicazioni altrove: nella realtà. Fend si contrappone a un artista come Guillaume Bijl che è ancora all'interno della logica del ready-made e lavora con l'illusione cercando di ricreare la realtà con gli strumenti della realtà stessa. Gli artisti come Peter Fend semplicemente creano un modello per la realtà che è in grado di funzionare, che può essere usato come uno strumento. La stessa cosa può essere rilevata a proposito di gente come Henry Bond e Liam Gillick e del loro progetto dei primi anni novanta intitolato "Documents", nel quale i due lavorarono come un ufficio stampa. Quando ricevevano una notizia, si buttavano sul luogo in questione esattamente con lo stesso atteggiamento di un qualsiasi altro giornalista. Gillick e Bond producevano immagini a partire da un modello di attività che era completamente efficiente e perfettamente reale. Una metafora molto semplice per il mondo dell'arte in relazione alla realtà funzionale è quello di una nave portaerei: un po' al largo, non è completamente immersa nella realtà. L'arte è come l'aereo che vola sopra una città e compie la sua incursione prima di ritornare alla base. Quando io parlo di realtà, mi riferisco al suo aspetto funzionale, al suo vero sistema economico; l'arte a questo punto è molto ambigua nelle sue relazioni, dal momento che come una portaerei è al tempo stesso interna ed esterna rispetto alla terraferma. Questi artisti creano modelli sociali e realtà modellanti: non realtà in senso proprio, ma meccanismi che operano come se fossero tali. Cos'è oggi un artista? Non è colui che fa dei quadri o delle sculture oppure anche delle installazioni. Per me queste parole sono totalmente obsolete: parlerei piuttosto in termini di superfici, volumi, meccanismi. Oggi un artista è colui che produce mostre, esibizioni, che sono la nuova unità di base dell'arte. L'opera d'arte non è più significativa. Ciò che è significativo, comunque, è l'itinerario che l'artista designa tra un'opera e l'altra. Un'opera è come una scena rispetto al corso intero di un film: guardi alla scena e vedi un frammento dal film. Per quanto interessante o invitante possa essere l'immagine, ciò che conta è il film da cui è stata tratta. La cosa più rilevante è la mostra in quanto evento, perché la mostra, in un certo senso, è l'accelerazione o la condensazione dello scambio interpersonale. In questo senso è naturalmente un modello sociale. È molto significativo il fatto che lo spazio in cui ha luogo la mostra dovrebbe divenire il luogo di effettiva produzione dell'opera stessa. Molte mostre mi vengono in mente: quella del 1990 di Pierre Joseph e Philippe Parreno 'Les Ateliers du paradis'; un'altra intitolata 'Work in progress. Work' alla galleria di Andrea Rosen; 'Questa è la mostra. La mostra è molte cose', a Gand, a cui ha partecipato Maurizio Cattelan. 'Moral Maze' a Digione curata da Liam Gillick e Philippe Parreno. Tutte queste esposizioni erano luoghi di produzione in cui il tempo dell'opera coincideva con quello della mostra. Naturalmente possiamo guardare indietro agli anni sessanta: tutto questo potrebbe assomigliare alla Process Art. Questa, comunque, tendeva a feticizzare l'opera. Se l'enfasi viene invece posata su come materialmente l'opera viene prodotta, questa nozione di produzione non è immune da critiche. Etimologicamente, 'produzione' viene dal latino 'producere', porre qualcosa davanti a qualcuno e condurlo innanzi. Una alternativa potrebbe essere 'conduzione', dal

latino 'conducere' che significa avere qualcosa accanto a sé e farlo avanzare. Nell'ambito della conduzione, un artista non può più nascondersi dietro un'opera d'arte. Questo implica anche l'idea di arte come produzione.

A mio parere, il processo più importante che si è verificato dall'inizio dell'arte moderna è stata la trasformazione dell'opera da un monumento a un evento. Un evento è qualcosa che dobbiamo condividere e comprendere; nessuno comprende un evento in se stesso; esso richiede una certa discussione, un tentativo di stabilire uno scambio con i partecipanti o altri osservatori. Un'altra nozione degna di nota è quella di convivialità, particolarmente importante nel corso degli ultimi anni. Rirkrit Tiravanija, per esempio, ad 'Aperto 93' ha installato un'area nella quale venivano condivise minestre e spaghetti. Altrove, Angela Bulloch ha lavorato estensivamente sull'idea di mettere insieme la gente, come ha fatto Andrea Fraser con le sue conferenze nei musei. Felix Gonzalez-Torres, anche, ha invece insistito sullo stesso tema con riferimento ai caffè, incluso un recente chiosco a Grenoble. Se guardiamo un po' indietro nel tempo, Gordon Matta-Clark ha messo su un ristorante nel 1971, Daniel Spoerri era solito organizzare pasti negli anni sessanta, e Robert Fillou e George Brecht avevano un negozio insieme vicino a Nizza nei tardi anni sessanta. Ciò che vorrei rilevare, comunque, è che mentre la convivialità della produzione o le relazioni tra persone era, per gli artisti degli anni sessanta e settanta, un obiettivo, ora è un punto di partenza per gli artisti. Ci sono anche mostre che producono incontri, collaborazioni, o anche contratti, molti dei quali sono stati stretti solo da poco: due anni fa, Dominique Gonzales Foerster ha lavorato con una pleora di galleristi, facendo i loro ritratti sulla base di una fotografia o solo su qualche brandello di informazione. Maurizio Cattelan ha disegnato scene per numerosi galleristi: a Napoli, i galleristi ospiti sono stati vestiti come galleristi; a Parigi Emmanuel Perrotin è stato bardato metà da coniglio, metà da qualcosa di molto più sessuale. Questa collaborazione tra artista e gallerista è solo formale, ma serve anche a sottolineare il contratto tra loro. Potremmo anche menzionare artisti come Sam Samore o Noritoshi Hirakawa, che per una mostra a Parigi ha chiamato numerosi veggenti impostando poi la sua installazione sulla base delle risposte ricevute. Philippe Parreno cerca la collaborazione di esperti tecnici. Alix Lambert, nel tentativo di materializzare i rapporti sociali, i contratti sociali e istituzionali che legano le persone, si è sposato sei volte.

Tornando alle tipologie filosofiche che si evidenziano in questo genere di meccanismi artistici, arriviamo al punto della mia riflessione: le considerazioni di Karl Marx riguardo all'essenza dell'umanità. È stato Marx ad asserire per primo che l'umanità non ha alcuna particolare essenza, che questa essenza giace nelle relazioni tra tutte le persone che costituiscono l'umanità, e che le persone producono la realtà stabilendo dei legami reciproci. Un altro punto importante, per me, è la nozione di Georges Bataille secondo cui è impossibile pensare il mondo, quello che ci circonda, quando noi siamo soli. Devono esserci due persone perché sia possibile pensare.

Naturalmente, quest'idea è parte di un aspetto più vasto che è la modernità stessa e che potrebbe essere definita una lotta contro la separazione dei ruoli nell'area sociale. Un pensiero suggestivo è che Taylor ha inventato il suo sistema di lavoro nelle fabbriche nel 1891, esattamente nello stesso momento della storia nel quale è stato inventato il cinema. Penso che ci sia un legame molto forte tra le due cose, riguardo a quanto sia possibile manipolare e controllare l'utilizzo del tempo. Il sistema di Taylor è stato inventato per razionalizzare il tempo degli operai, e in un certo senso il cinema ha conferito un tempo dato all'immagine. Un'opera d'arte si pone come il diretto opposto: è lo spettatore che decide come comportarsi di fronte a essa, quanto tempo spenderle di fronte, cosa che si oppone direttamente ai tentativi di controllare il tempo messi in atto alla fine del diciannovesimo secolo. In questo senso, l'opera agisce come una sorta di attrattore di comportamenti, con l'artista come una sorta di 'semionauta' ('semio': segni e 'nauta':

viaggiatore) nella realtà. Oggi è particolarmente interessante il fatto che questa prossimità sia realizzata nella galleria o nello spazio del museo, dove l'artista inventa una specie di comunità. Il sociologo francese Michel Maffessoli ha individuato la nozione di immagine come qualcosa che attrae e che successivamente coagula piccole comunità di persone che condividono i medesimi valori. Questo spiegherebbe perché oggi gli artisti operano direttamente nel campo della realtà, tentando di introdurre loro stessi nel meccanismo dell'economia, il quale produce significato sociale. Questa pratica non intende negare la specificità dell'arte, ma crea una certa ambiguità tra contemplazione e funzione. La realtà in cui viviamo è fatta di immagini. In questo senso, il ruolo dell'arte non è più quello di produrre immagini. Essa ricicla semplicemente immagini preesistenti in altri campi - cinema, mezzi vari di informazione. L'artista non si può più ritirare in una torre d'avorio. Non è più possibile adottare l'attitudine dei filosofi critici come ai tempi di Wittgenstein. Se oggi rimane il bisogno di sovversione, in particolare nell'arte, mi piacerebbe riferire gli eventi avvenuti in Francia ai tempi della alla fine degli anni sessanta riguardo al movimento maoista. Il filosofo francese Robert Linard lavorava in una fabbrica, preparando la rivoluzione dall'interno, come semplice operaio, piuttosto che porsi dall'esterno come leader che osserva la realtà. Questa è la differenza tra la resistenza, che proviene dall'idea di stare di fronte a qualcosa, e la diversione, che semplicemente devia il flusso. L'allontanamento della metafisica è stato un passo importante, ma rimane il quesito: cosa dobbiamo farcene della filosofia critica? Cosa dobbiamo fare del progetto critico portato avanti dall'arte moderna? Questo è il problema che la nostra generazione sta affrontando. In riferimento all'architettura, Jean-François Lyotard ha detto che oggi essa produce piccole modificazioni in uno spazio ereditato. Così noi definiamo il postmodernismo: l'architettura oggi sta abbandonando l'idea di ricostruire il mondo. Il problema è: cosa dobbiamo fare con ciò che ereditiamo? Resta da modificare il progetto critico; non può essere preso per buono dal momento che esso deve inserirsi in nuove strategie di lavoro. Quest'idea può spiegare il lavoro di molti artisti, come quello di Felix Gonzalez-Torres che ricicla forme già storicizzate come il cubo bianco minimalista riempiendo però questa forma con contenuti nuovi che sono orientati in senso sociologico o psicologico. Questa idea di riciclo accompagna uno slittamento globale all'interno dei sistemi di produzione e delle relazioni create dal capitalismo. Oggi, i paesi industrializzati producono sempre meno in termini di materiali grezzi. Si rifiniscono sempre più di frequente materiali provenienti dai paesi del terzo mondo. Se guardiamo agli eventi dalla fine del secolo scorso, è evidente che l'arte moderna è stata, in un certo senso, generata dai nuovi sistemi di lavoro come il taylorismo o il fordismo. L'arte doveva reagire alla separazione delle fasi lavorative e alla iperspecializzazione del sistema lavorativo. Questo spiegherebbe anche artisti come Jackson Pollock e Robert Ryman, che hanno interiorizzato quel sistema. Anche l'arte concettuale è stata una specie di interiorizzazione critica della divisione del lavoro, dal momento che è rimasta all'interno della medesima logica seppure invertendola. Ciò che è veramente importante è che noi comprendiamo che la modernità in se stessa è stata una reazione al sistema; l'obiettivo della cultura moderna era ricostruire le possibilità di riconciliare i differenti aspetti della vita che erano stati completamente divisi e controllati dai metodi produttivi. Il taylorismo oggi non fa più parte di questi metodi; il sistema più aggiornato è quello del toyotismo, inventato dal noto teorico Ohno. Le fabbriche Toyota hanno qualcosa che si definisce '0 stock', un flusso produttivo continuato che non prevede stoccaggio. Non c'è niente nella fabbrica a parte ciò che gli operai abbisognano per produrre; nel taylorismo avevamo la razionalizzazione del tempo, qui abbiamo la razionalizzazione degli oggetti richiesti dal lavoratore. Molte mostre di arte contemporanea oggi operano in modo molto affine all'idea di '0 stock', che coincide più o meno con l'idea che il luogo della produzione sia il medesimo di quello della esposizione. Non ci sono giacenze, tutto è alla luce. Penso che la questione più

importante nell'arte sia: è necessario cambiare gli oggetti intorno a noi o dovremmo forse trasformare dapprima le relazioni umane in posti di lavoro come fabbriche e uffici? Su cosa scegliamo di lavorare? Il ruolo dell'arte nel porre in dubbio il sistema sociale è di considerevole importanza. C'è una intuizione molto rilevante nella filosofia marxiana secondo cui le cose progrediscono creando luoghi chiamati interstizi, posti che sono isolati rispetto al più vasto contesto sociale e liberi da relazioni di mercato. Althusser ha scritto un testo su questo tema: tali luoghi non funzionano nello stesso modo degli altri luoghi sociali, che possono esserne contaminati poco a poco; credo che l'arte operi in questo modo. Essa produce modelli sociali che sono in qualche modo capaci, che potrebbero essere capaci di contaminare la società intera, anche se questi modelli sono di per sé inefficienti. Un'opera è la concretizzazione in quanto oggetto di un certo numero di relazioni sociali. Il problema che dobbiamo affrontare è che la società oggi limita le possibilità di relazione tra le persone. Sento che tutti i tipi di opere d'arte che ho menzionato cercano, in qualche modo, di allargare le possibilità e di stabilire nuovi contatti, nuove vicinanze tra la gente. Oggi, il ruolo dell'artista non è più un'eccezione. Comunque, l'artista rigetta le regole comunitarie sostituendole con reti e possibilità relazionali nuove, creando non tanto un nuovo soggetto individuale (come secondo la prospettiva tradizionale) ma soggetti in quanto gruppi, intersezioni tra persone che formano nuove soggettivazioni al posto di un soggetto tradizionale.

### **Nicholas Bourriaud**

Critico d'arte contemporanea, vive e lavora a Parigi. Ideatore e direttore della rivista Documents, collabora con altre riviste tra cui Flash Art. Ha curato numerose mostre con artisti della nuova generazione tra cui "Standards" alla Biennale del 1993 e "Traffic" nel 1997.