

Siamo in processo di creare una cultura fondata esclusivamente su un nuovo rapporto ai tempi, che in mancanza di un termine migliore possiamo designare con quello di "tendenza". Uno degli effetti di questo cambiamento culturale a larga scala è l'avvicinamento recente tra arte e moda. E un fenomeno innescato e di cui il mondo dell'arte si rende conto senza volerlo riconoscere e trarne le conseguenze.

Prima degli anni settanta le relazioni tra i due campi erano molto rari ed estremamente limitati nell'ambito dell'alta moda come per esempio i vestiti Mondrian di Saint-Laurent. Senza nessun dubbio la moda ha fatto esplodere i giacimenti visivi dell'arte moderna, trasformando la modernità in una semiotica del vestiario necessariamente svuotata della sua violenza, così come del suo significato.

Con gli anni settanta l'emergenza simultanea della Pop Art e dell'industrializzazione della moda (debutto dello stilista del pret-a-porter) ha riavvicinato le due attività. In realtà il decennio della performance, della Body Art, di Fluxus e delle avanguardie ha ignorato, in modo combattuto, la moda come sotto-insieme di un sistema d'industrializzazione del sè. Per delle ragioni politiche, ma non solo per quelle, il conflitto arte e moda, a quell'epoca, era completamente opposto.

La moda, industria estetica ed estetizzazione dell'industria, è apparsa come l'estensione de La società dello spettacolo (Guy Debord): capitalismo immateriale, sentire delle apparenze dei corpi e dei modi di vita. Si tratta di uno sviluppo che troverà il suo culmine nel corso degli anni ottanta, decennio degli stilisti (Thierry Mugler, Jean Paul Gaultier). L'idea della moda rinvia allora a una presenza immediata, all'epoca, alla stagione, alle tendenze. Adesione senza mediazione se non si è sotto il segno della moda stessa come espressione stilistica della presenza al presente (tautologia).

L'arte implicava, nella sua ideologia beuysiana, un rapporto critico con il presente. Le avanguardie degli anni sessanta e settanta non hanno prodotto immagini più durature della moda. Anche nelle forme d'espressione più effimere si sono deliberatamente opposte a tutte le reificazioni del presente dell'"oggetto d'arte" in mercanzia estetica e di conseguenza in "segni di moda". La performance, per esempio, messa in forma sperimentale dell'immediato, è stata un rimettere in causa il presente allo stesso modo della modellizzazione per il consumo immediato operato dalla società dello spettacolo.

La critica d'arte, o l'arte come attività critica, opponeva alla moda la prospettiva di un libero rapporto nei confronti del presente, vale a dire di un rapporto non identificato e aperto ai tempi. La moda significava alienazione dell'individuo e una concezione prefabbricata della sua epoca, per le forze industriali e mercantili all'opera nella società dello spettacolo. L'attività artistica presupponeva essenza negativa, o se si vuole critica, tragica, o rivoluzionaria aperta al presente contro il presente come riproduzione dell'uguale (il consumo come illusione di novità).

L'essenza dell'attività artistica consisteva nell'introdurre la contraddizione nel presente: vale a dire del "Nuovo", della differenza. Le cose sembravano rapprese nel seguente fraintendimento: l'arte come spazio critico del presente, la moda come spazio mimetico del presente. L'arte apriva la possibilità di un rapporto non identificato al presente (la differenza). La moda chiudeva la possibilità di qualunque rapporto libero col presente per imporre un rapporto univoco e mimetico al presente (la similitudine - il consumo).

Gli anni ottanta hanno visto questa opposizione dialettica sgretolarsi da un nuovo consenso arte e moda nell'egemonia delirante del capitalismo postindustriale. Da un lato

la moda è diventata, con la vivacità di "stilisti" (da Gaultier a Calvin Klein), la forma d'abbigliamento e comportamentale di quello che Debord, qualche mese prima di suicidarsi, chiamava il capitalismo integrato. Dall'altro, l'arte contemporanea ha smesso di manifestarsi come un'alternativa politica per farsi specchio schizofrenico del presente sociale. Specchio della soggettività standardizzata dall'economia di mercato (Haim Steinbach, Jeff Koons, Robert Longo...).

Oppure, specchio diffratto della soggettività dissociata: il sesso, il fascino, l'intossicazione, la violenza, la morte e la trasformazione del sè... e altri derivati senza illusioni con Nan Goldin (*Ballade of sexual Dependency*), ma anche Cindy Sherman, Barbara Kruger, Richard Prince, Larry Clark... È divenuto evidente, nel corso di questo decennio dei media e dell'immagine, che una circolazione segreta ha operato tra l'arte e l'immaginario della moda, delle riviste, dei film glamour, senza parlare di "Vogue" francese e italiana (le foto di Helmut Newton e di Guy Bourdin) e della factory di Warhol che diventava retrospettivamente il modello microsociologico di questa interfaccia.

Il riconoscimento di queste interferenze si sviluppa anche nel campo teorico, in particolare presso Adorno: "In virtù della sua attitudine a essere manipolata commercialmente la moda penetra profondamente nell'arte. Essa non si accontenta di sfruttarla, la moda è una delle figure tramite cui il movimento storico contagia la sensibilità e per mezzo di questo intermediario, le opere d'arte, anche nei loro elementi più tenui, il più delle volte nascoste ad esse stesse."

Con gli anni novanta paradossalmente lo spandersi del sistema della moda va a ridistribuire i rapporti tra arte e moda. Oramai i due universi coesistono e si influenzano a vicenda. Molti artisti vi si ispirano direttamente: Matthew Barney, Vanessa Beecroft, Jack Pierson, Sylvie Fleury, Marie Ange Guilleminot... L'arte contemporanea, da una parte, non è più riducibile alla negatività critica. Rifiutando il consenso del decennio precedente, l'arte degli anni novanta cerca delle nuove possibilità d'interazione con lo spazio sociale, politico e soggettivo (Pierre Huyges, Philippe Parreno, Dominique Gonzalez-Foerster, Rirkrit Tiravanija, Maurizio Cattelan...).

Dall'altro, la moda, come spazio artificialmente separato della realtà si autodistrugge sotto l'influenza della strada, della musica, del cinema e dell'arte contemporanea. Queste molteplici influenze prendono il nome di "tendenze" che per effetto di ritorno contagiano la produzione artistica. La moda finisce, almeno nelle sue frange più creative (Martin Margiela, Comme des Carcons...), di essere una celebrazione artificiale della bellezza e della femminilità, "una fabbrica di sogni" fascinosi.

La moda non è più lo spazio protetto, ella è oramai attraversata da tutte le violenze, contraddizioni, ambiguità che frammentano lo spazio soggettivo e sociale. Dopo Martin Margiela, senza dimenticare l'evoluzione della foto di moda dopo Day e Jurgen Teller, questa dislocazione della moda tiene tanto alla crisi economica che a mettere sottosopra la sua legittimità sociale che all'evoluzione, a volte, della creazione.

Allo stesso tempo la moda, privata dell'artificiale positività trattenuta per mezzo delle leggi del marketing, promuove, nei suoi margini, un'interazione possibile con l'attività artistica. Non è che entrando nel museo o facendo degli oggetti da esposizione (*The Winter of Love*) la moda si eleva al rango dell'arte, perchè oramai arte e moda partecipano dell'erosione dei dualismi che ancora possono costruire l'economia libidinale: maschile-femminile, eleganza-trivialità, corpo socializzato-corpo sessuale. Oramai, alla frontiera tra arte e moda, si sviluppa una interzona che sfugge al dualismo arte/moda. Questa interfaccia, questa linea che attraversa il mondo dell'arte, come della moda, è il luogo della molteplicità degli stili di vita che generano le nuove forme di resistenza soggettiva. Ciò è vero dal punto di vista dell'arte come da quello della moda.

L'arte per rapporto alla moda ha certamente un ruolo di esemplarità. Cindy Sherman ha valore di modello concettuale per la dissociazione della personalità nell'iconografia

contemporanea della moda. Allo stesso modo la fotografia di Nan Goldin s'impone essa stessa come il referente visuale ed esistenziale della marginalità, del contagio e dell'ambiguità sessuale. La nudità nelle immagini di Wolfgang Tillmans si libera di ogni riferimento sessuale e serve per una valutazione etica di una moda alla ricerca della verità. E un'etica che ritroviamo anche nelle foto di Anders Edstorm al limite della fotografia amatoriale.

Dal canto suo, la moda, può egualmente concorrere a una valorizzazione della soggettività a una resistenza nei confronti dei modelli di normalizzazione e clonazione che l'industria dell'abbigliamento diffonde tramite il potere delle grandi marche e delle top-model (media corporei di questa standardizzazione soggettiva). Inoltre, bisogna differenziare ciò che nella moda partecipa alla produzione di soggettività nuova, eterogenea, multipla e le forze che, al contrario, lavorano per la clonazione del sé sulla ripetizione di un modello dominante (la top-model). In quanto non sistema unilaterale, la moda è attraversata da forze contrapposte.

La sua produzione di soggettività può andare verso il meglio o il peggio. Il meglio è l'invenzione di nuovi comportamenti e di nuove sensibilità d'abbigliamento, di nuove maniere di mettere in gioco il suo corpo e il corpo sociale: Martin Margiela (la moda archeologica), Viktor et Rolf (la moda riflessiva), Hussein Chalayan (la moda virtuale), Alexander McQueen (la moda post-punk)... Il peggio è l'abbrutimento della massificazione mediale alla quale sono condannati gli adolescenti e la moda delle vittime (WLT per esempio: standardizzazione techno della soggettività, per non citare che lui).

In realtà, oggi l'opposizione arte e moda continua, ma in un modo nuovo, questa volta in maniera globale e più complessa che negli anni settanta. Bisognerà analizzare le strategie degli artisti e degli stilisti di moda come per esempio Bernadette Corporation (Moda) o Pierre Huyghes (Arte) nel modo in cui investire questa interfaccia presa nel vortice delle tendenze che si rinnovano molto più velocemente che le estetiche, le generazioni e le idee.