

Visiting Professor: John Armleder

Giorgio Verzotti

La presenza dell'oggetto d'uso, legato alla vita quotidiana, scelto dall'artista come elemento linguistico che interagisce con gli elementi tradizionali, o che li sostituisce, data almeno dalle avanguardie storiche. Il collage in uso presso i cubisti e i dadaisti sostituiva la pratica aulica, tradizionale, della pittura "pura" e immetteva nella composizione elementi provenienti da contesti non artistici. Il frammento di giornale o di carta da parati che Braque, Picasso o Ardengo Soffici applicano alla superficie pittorica in contiguità con le zone dipinte può essere inteso nel senso di un puro valore formale (soprattutto nel caso di Braque), ma inevitabilmente apre il confronto fra i linguaggi tradizionali e quelli parlati nella vita.

Il rapporto fra cultura "alta" e "bassa" che tanta importanza riveste nell'evoluzione dell'arte contemporanea nasce anche da qui. Si può dire anzi che la presenza dell'oggetto contrassegna tutto un versante delle ricerche artistiche, quello grosso modo identificabile con un concetto di artisticità inteso come strumento di indagine critica sul reale, che nell'evoluzione delle avanguardie dialettizza con un versante da intendersi come polo opposto e complementare, teso alla espressione dell'interiorità dell'artista quando non della sua spiritualità. Il primo versante ha origine con i momenti di più radicale messa in discussione dell'artisticità tradizionale, cioè in particolare con il movimento Dada. I Merzbau e la Merzbild, la costruzione Merz e l'immagine Merz create da Kurt Schwitters sotto forma di assemblages di materiali disparati, bi e tridimensionali, devono il loro nome alla contrazione del termine Kommerz, che figura sotto forma di ritaglio di giornale in una di queste composizioni.

Il commercio, come metafora del mondo reale contrapposto a quello ideale (idealistico) dell'arte, non potrebbe essere più pertinente a definire una forma d'arte che vuole trovare ispirazione, cioè forme e contenuti specifici, negli aspetti della vita comune e non più nel museo. Quello dadaista è un movimento che si contrappone all'arte come disciplina distaccata dall'esperienza perché il suo è un intento dichiaratamente antiborghese. Tristan Tzara arriva a dire che se la borghesia chiede all'arte di produrre il bello, compito dell'artista Dada diviene la produzione del brutto.

Tale carica antiborghese, intesa come lotta contro il luogo comune, permane nell'evoluzione delle avanguardie, che presso i Surrealisti trova un aggancio organico con l'attività politica vera e propria, intesa ovviamente in senso rivoluzionario. Tesi al sovvertimento non solo dell'assetto sociale capitalista, ma soprattutto dell'identità dell'individuo borghese e del suo mondo interiore, i Surrealisti costruiscono oggetti cui attribuiscono un forte valore perturbante in senso freudiano, con valore liberatorio dai tabù psicosessuali indotti dall'ordine socio-politico. Nel novero delle pratiche Dada e surrealiste si muove Marcel Duchamp che si può considerare l'artista più importante fra quanti hanno adottato gli oggetti in arte.

La sua non è stata tanto una scelta formale, quanto una decisione di ordine concettuale. Decidendo di esporre come opera d'arte uno scolabottiglie, un pettine, un attaccapanni o una ruota di bicicletta montata su uno sgabello, Duchamp è intervenuto non tanto sugli aspetti estetici di detti reperti, ma piuttosto sui meccanismi mentali che, tradizionalmente, sovrintendono all'attribuzione di valore artistico presso la nostra cultura. Che cosa, infatti, ci impone di pensare che quello scolabottiglie diventa un'opera d'arte? Nient'altro che la

decisione dell'artista, cioè di un operatore culturale riconosciuto come tale, legittimato da un contesto; tale contesto è costituito da un luogo deputato, la galleria d'arte o il museo, e dall'aspettativa di un pubblico, che sa appunto che il ruolo di un artista è quello di produrre opere d'arte.

Si comprende allora come l'interesse di Duchamp per l'oggetto trascenda l'oggetto stesso e si sposti piuttosto sul contesto, cioè sul sistema dell'arte e sui processi di attribuzione di artisticità che l'artista tematizza, implicitamente, col suo gesto di de-contestualizzazione, cioè con l'azione di spostare uno scolabottiglie da una cantina a una galleria d'arte. L'oggetto diventa un segno che apre a una riflessione di tipo critico e teorico sulla natura dell'arte nella nostra società. Duchamp chiama i suoi oggetti ready made, già fatti, pronti per l'uso senz'altro intervento da parte dell'artista. In causa non c'è più infatti l'espressione di un mondo interiore, di una soggettività, come succede tradizionalmente in arte, ma unicamente una volontà di riflettere e fare riflettere, una dimensione mentale distaccata com'è appunto quella di un teorico. L'oggetto ready made, come si vede, muta il senso stesso del fare arte, e costituisce una delle più importanti eredità che le avanguardie storiche lasceranno alle neo-avanguardie susseguenti. Molti aspetti dell'uso dell'oggetto comune in arte dal secondo dopoguerra a oggi dovranno infatti qualcosa a Duchamp.

A partire dalla fine della seconda guerra mondiale, come è noto, il centro propulsore dell'arte contemporanea si sposta da Parigi a New York. Qui si sono rifugiati molti artisti europei in esilio, e qui nascono i nuovi campioni dell'arte internazionale, Pollock, De Kooning, Gorky, Rothko, spesso influenzati, ai loro esordi, proprio dagli europei, soprattutto gli artisti surrealisti. Negli anni cinquanta si genera un clima artistico che comincia a guardare alla civiltà industriale e alle sue icone come a una fonte di ispirazione per i nuovi linguaggi artistici. Il movimento americano, significativamente chiamato New Dada, porterà alle estreme conseguenze le premesse di Schwitters, in un senso però quasi esclusivamente formale.

Pittori come Jim Dine, Jasper Johns e Robert Rauschenberg creano grandi composizioni polimateriche che è riduttivo definire pittoriche; esse non solo inglobano gli oggetti comuni quali scope, pale, porte in legno nella loro integralità di reperti quotidiani, ma assumono formati molto grandi e bizzarri, fino a presentarsi come pannelli o costruzioni dall'ampio impianto scenografico. La scelta di operare in questo modo è determinata dalla volontà di reagire alla grande stagione dell'Espressionismo Astratto, rappresentata da Pollock e dagli altri artisti che abbiamo sopra citati, che nella loro drammatica gestualità esprimevano un senso tragico dell'esistenza, una negatività, in gran parte determinata dal trauma che la guerra aveva causato alle coscienze di un'intera generazione.

Rauschenberg e Dine non vivono più questo trauma, e abitano in un contesto sociologico che comincia a mostrare gli aspetti positivi della contemporaneità, primi fra tutti un diffuso e apparentemente inarrestabile benessere economico, di cui la metropoli diviene l'emblema più significativo. Sdrammatizzate ed emotivamente coinvolgenti in senso ludico sono anche le performances a cui questi artisti si dedicano come sviluppo nel tempo e nello spazio reali dell'ottimismo che motiva le loro creazioni. L'intento è quello di riqualificare in senso vitalistico i gesti e gli oggetti della dimensione quotidiana e desublimata, perfettamente degna di divenire materia di ispirazione artistica, come insegna il musicista John Cage a cui gli artisti New Dada guardano come a un maestro. Negli anni sessanta, un tale atteggiamento favorirà la nascita della Pop Art, che si appropria, se non degli oggetti veri e propri, delle immagini della civiltà massificata e consumista.

In questo ambito, gli oggetti vengono non più adottati nella loro fisicità, ma rifatti dall'artista con effetti di ironica mimesi: è il caso di Claes Oldenburg che costruisce macchine per scrivere o lavandini in materiali incongruenti e soffici, o di Andy Warhol che stampa in serigrafia la perfetta imitazione delle scatole di spazzole Brillo sui lati di parallelepipedi in

legno. In Europa, nella stessa epoca, l'oggetto vive una diversa sorte, quella che i Nouveau Réaliste gli attribuiscono con un'aggressività molto lontana dalle distaccate repliche dei Pop americani. I francesi Arman e César aggrediscono l'oggetto, lo sezionano ed espongono le spoglie o accumulano quantità inverosimili degli stessi esemplari con un effetto molto più inquietante dei colleghi Pop come se volessero esporre l'oggetto nella sua veste di rovina (non raramente i Nouveau Réaliste espongono veri e propri rifiuti) per proporci altrettanti memento mori della civiltà che l'ha prodotto.

Gli anni sessanta costituiscono comunque il decennio in cui le estetiche dell'oggetto caratterizzano gli stili di vita e la produzione culturale più tipici dell'epoca, in cui la tecnologia tende già a una ridefinizione generale dell'esistente. Questo significativamente il decennio in cui il design, la produzione industriale dell'oggetto d'uso provvisto di forti qualità estetiche, viene consacrato come disciplina autonoma, non più dipendente da architettura e arte visiva.

Non stupisce quindi che nel decennio seguente l'arte viva un forte rifiuto dell'oggetto e della sua estetica, vista come meramente tesa alla celebrazione acritica dell'assetto della società occidentale. Proprio questo assetto diviene oggetto di forte contestazione dalla fine degli anni sessanta, a cominciare dalle grandi rivolte studentesche del 1968 e dal movimento operaio degli anni seguenti. La cultura più avanzata fa proprie queste istanze contestative, che presto sfociano in vero e proprio lavoro politico in senso socialista rivoluzionario. Vicini a queste posizioni i maggiori artisti degli anni settanta rifiutano l'oggetto comune come rifiutano i linguaggi tradizionali dell'arte, e si dedicano piuttosto alla manipolazione della materia intesa in senso originario e primario, anche se non escludono la tecnologia avanzata.

La terra convive allora con la luce al neon, il feltro con la fotografia, il sangue umano con la scrittura manuale, e in un generalizzato rifiuto dell'arte intesa come produzione di merci di lusso, invece dell'oggettualità dell'opera d'arte gli artisti propongono gli eventi: operazioni nella natura, visualizzazione di reazioni chimiche fra materie diverse, testimonianze fotografiche di comportamenti agiti nella realtà, performances con l'intervento diretto del corpo dell'artista o di suoi partner. L'attenzione non viene rivolta all'oggetto se non come elemento coniugato alla stregua di altri, spesso all'interno di un discorso simbolico, come succede con Joseph Beuys.

Con l'Arte Concettuale si arriva poi alla tendenza più smaterializzata e mentale che l'arte contemporanea abbia prodotto, dove l'oggetto è eclissato dal puro processo eidetico documentato con scritte o fotografie. Fra i rari ritorni in scena degli oggetti, quelli di Joseph Kosuth, il padre dell'arte concettuale, (una sedia, una sega, un orologio da muro e così via) servono come meri documenti di un'analisi del funzionamento del linguaggio verbale nel suo rapporto con la realtà.