

LUIGI BERNARDI

È POSSIBILE CONSERVARE L'EVENTO?

È noto che buona parte dell'arte contemporanea si prospetta in termini di *evento*. Nella strettissima connessione tra arte e vita ad essere protagonista non è più l'oggetto, bensì la presenza e l'azione dell'artista. La cui creatività si riflette in comportamenti tra i più anonimi e consueti quali, per esempio, l'esibizione della propria femminilità da parte di un Orlan o il tempo dell'invio di una cartolina come è avvenuto con On Kawara. A fronte di questa dematerializzazione estrema dell'oggetto artistico, le attestazioni e condizioni di esistenza sono il supporto fotografico filmico ecc. o la trascrizione stessa del critico che a suo modo partecipa e *dà forma* egli stesso all'evento. Il problema è se questo insieme di tracce è destinato alla dispersione o può costituirsi in patrimonio. Sarà possibile, utilizzando un'istituzione come il museo, che almeno finora ha svolto funzioni fortemente stabilizzanti, conservare questa robusta fetta dell'arte degli ultimi quarant'anni che sembra nata davvero all'insegna baudelairiana del *transitorio*, del *fuggitivo*, del *contingente*?

Cominciamo col notare che a noi il museo appare come una sorta di surdeterminazione della cornice. Diciamo che la cornice simboleggia una duplice funzione e la rafforza: antitesi nei confronti del mondo esterno e sintesi al proprio interno¹. Anche il museo obbedisce alla medesima logica. Nel museo l'opera esiste certo per se stessa, ma *anche* in rapporto alla serie che la precede e la segue, serie che il museo certifica e legittima grazie a quel collante che è l'idea dell'arte con la maiuscola, vera e propria epifania di

¹ Su questi problemi è fondamentale il saggio *La cornice* in G. SIMMEL, *Il volto e il ritratto*, Bologna, Il Mulino, 1985, pp. 101-108.

una forma senza tempo. Il museo finisce col fondare la nostra coscienza della pittura come pittura. Autonomizza e scioglie le opere dai legami col contesto storico e sociale in cui sono nate. Sedlmayr ha collegato la perdita del centro con la nascita del museo inteso come una chiesa estetica, un pantheon dell'arte nel quale le creazioni delle varie epoche e dei popoli più disparati vengono a trovarsi l'una accanto all'altra con pari diritti². Ma perché ciò fosse possibile era necessario, osserva Sedlmayr, che le varie divinità, per le quali un tempo queste opere d'arte furono create, perdessero i loro attributi divini: era necessario che Eracle e Cristo diventassero fratelli e decadessero ambedue come divinità per potere essere visti nel tempio dell'arte sotto un nuovo aspetto, come manifestazioni cioè di una divinità che ha divorato le altre³. Forse anche per questo solo apparentemente il museo è aperto tutti: di fatto è aperto ai seguaci della nuova fede, a quelli che si riconoscono nella parrocchia estetica. Era ovvio che questo regno della Forma o dello Stile, oltre a garantirsi ed a garantire una tradizione, finisse a sua volta col favorire un'arte che avrebbe privilegiato il rapporto con la tradizione artistica medesima anziché il confronto con le cose e Foucault è stato uno dei primi ad accorgersene:

È possibile che *Le Déjeuner sur l'Herbe* e *l'Olympia* siano state le prime pitture da "museo": per la prima volta, nell'arte europea, delle tele sono state dipinte non precisamente per replicare a Giorgione, a Raffaello, a Velasquez, ma per dare testimonianza, al riparo di questo rapporto particolare e visibile, al di sotto della referenza decifrabile, di un sostanziale nuovo rapporto della pittura con se stessa, per manifestare l'esistenza dei musei, e il modo di essere e di parentela che li vi acqui-

² H. SEDLMAYR, *La perdita del centro*, Torino, Borla, 1967, in particolare pp. 42-47.

³ *Ibidem*, p. 43.

stano i quadri⁴.

Era l'idea del superamento rispetto alla realtà, della trascendenza rispetto a quest'ultima, che rendeva possibile l'allineamento esibito dal museo/enciclopedia che manifestava possibilità di apertura apparentemente illimitate. Illimitate naturalmente fintanto che non veniva messa in discussione l'opposizione arte *contro* mondo della contingenza. Il collegamento tra un'opera e l'altra era trasferito sul piano della storia, ma di una storia degli stili, prosciugata degli agganci con la realtà e risolta sul piano delle forme: sono i presupposti di quella linea modernista esplicitata da Greenberg⁵ e teorizzata poi da Fried con l'ipotesi di una *presentness*⁶ che ci trasporta in un universo *altro* rispetto alla realtà quotidiana. Smithson ha espresso come meglio non si potrebbe, e *pour cause*, queste verità:

I musei, come i manicomi e le prigioni, hanno reparti e celle - in altre parole, stanze neutre chiamate "gallerie". Quando un'opera d'arte viene esposta in una galleria, perde la sua carica e diventa un oggetto portatile o una superficie avulsa dal mondo esterno. (...) Le opere d'arte guardate in tali spazi sembra stiano passando una specie di convalescenza estetica. Le si scrutano come tanti invalidi inanimati in attesa di critici che diranno se sono curabili o incurabili: la funzione curatore-secondino è quella di separare l'arte dal resto della società. Poi segue l'integrazione: una volta che l'opera d'arte è completamente neutralizzata, resa inefficace, estratta, sicura e politicamente lobotomizzata, è pronta per essere con-

⁴ M. FOUCAULT, *Scritti letterari*, Milano, Feltrinelli, 1996, pp. 138-139, (Si tratta del saggio *Un fantastico da biblioteca*).

⁵ C. GREENBERG, *Modernist Painting* in C. GREENBERG, *The Collected Essays and Criticism*, IV, Chicago, The University of Chicago Press, 1993, pp. 85-93 (la prima stesura del saggio risale al 1960).

⁶ Per la *presentness* vedi di M. FRIED, *Art and Objecthood*, 1967, in G. BATTOCK, *Minimal Art*, New York, E.P. Dutton, 1968, pp. 116-147.

sumata dalla società. Tutto viene ridotto a foraggio visivo e a mercanzia trasportabile. Le innovazioni sono sostenute solo se sostengono questo tipo di confino⁷.

Le intemperanze di Smithson sono indicative del mutato clima della fine degli anni Sessanta quando sembrò imperativo riavvicinare l'arte alla vita e creare progetti che debordassero dai suoi confini istituzionali. Fu allora che si ebbe quell'esplosione che rivoluzionò il mondo dell'arte o, meglio, pose fine a quelle false rivoluzioni che altro non erano che asettiche metamorfosi formali. È il BLAM! di cui parlò Danto allorché recensì nel 1984 l'omonima mostra al Whitney che stendeva il consuntivo dell'esperienza pop, di quella minimalista e delle performance⁸. Del resto già nel 1972 Steinberg aveva sostenuto che, a partire dagli anni Sessanta, con lavori di Rauschenberg come *Third Time Painting* (1961) e *Overdraw* (1963), era avvenuto qualcosa di grosso, quasi una sorta di mutamento epocale o di paradigma:

The picture plane, as in the enormous canvas called *Overdraw* (1963), could look like some garbled conflation of control systems and cityscape, suggesting the ceaseless inflow of urban message, stimulus, and impediment. To hold all this together, Rauschenberg's picture plane had to become a surface to which anything reachable-thinkable would adhere. It had to be whatever a billboard or dashboard is, and everything a projection screen is, with further affinities for anything that is flat and worked over – palimpsest, canceled plate, printer's proof, trial bank, chart, map, aerial view. Any flat documentary surface that tabulates information is a relevant analogue of his picture plane – radically different from the

⁷ Citato da K. BAKER, *Minimalismo*, Milano, Jaca Book, 1989, p. 106.

⁸ A. DANTO, *BLAM! The Explosion of Pop Minimalism and Performance, 1958-1964*, in *The Wake of Art. Essays by Arthur Danto*, a cura di G. Horowitz, T. Huhn, Amsterdam, G+B Arts, 1998, pp. 57-62.

transparent projection plane with its optical correspondence to man's visual field⁹.

Sulla scorta di Steinberg, Foster ha osservato che la superficie pittorica di *Overdraw* ricorda i tabulati di cui parla Foucault quando denuncia la natura artificiale, umana, storicamente condizionata, di saperi esposti ormai a fratture, dispersioni e discrasie¹⁰. L'arte si riapriva allora alla realtà con una consapevolezza inedita. Smithson con la dialettica dei siti e dei non-siti colse la complessità epistemologica del problema: conoscere (sottomettere il reale ad una pratica conoscitiva) significa selezionare, schematizzare, "impoverire" necessariamente il mondo. Col non-sito l'artista cattura e porta in galleria una realtà per più versi "tradita", ma l'atteso avvicinamento alla vita, non mediato cioè da un linguaggio quale che sia, è a suo modo illusorio: la vita rimane fuori della cultura. Se il sito può avere una sua identità, l'ha unicamente per la dialettica che instaura con la cultura del non-sito, galleria o museo che dir si voglia. Il museo fino a ieri cercava di operare come contenitore dalle illimitate disponibilità senza rimettersi in discussione, ma nel frattempo entrava in crisi l'idea di arte a cui dava credito. Perché questo? Perché sempre più frequentemente apparivano sulla scena opere che opportunamente è stato proposto di chiamare *manifestazioni*¹¹ per la loro natura più sintomatica che simbolica. Ora il patrimonio relativo a quest'arte-evento è per sua natura difficilmente musealizzabile o mummificabile. Danto ha teorizzato da tempo un'arte che ritorna alla realtà più di quanto la realtà quotidiana torni nell'arte¹². Un' arte plurale ma soprattutto immanente, terreno d'elezione per una creatività ormai indivi-

⁹ L. STEINBERG, *Other Criteria*, New York, Oxford University Press, 1972, p. 88.

¹⁰ D. CRIMP, *On the Museum's Ruins*, in H. FOSTER, *Postmodern Culture*, London, Pluto Press, 1985, in particolare p. 45.

¹¹ Per il concetto di *manifestazione* vedi P. BURGER, *Teoria dell'avanguardia*, Torino, Bollati Boringhieri, 1990, in particolare p. 61.

¹² A. DANTO, *Symbolic Expressions and the Self*, in *The Wake of Art*, pp. 97-114.

duale nel senso che non prevede più “ratifiche” alte. Si pensi a quando Danto, a proposito di una mostra di arte al femminile (si tratta di *Making Their Mark. Women Artists Enter the Mainstream, 1970-1985*, tenuta nel 1989 alla Pennsylvania Academy of Art) osserva che un’ iniziativa del genere una volta sarebbe stata impensabile: prima l’arte era arte e basta e non arte maschile o femminile¹³. Come dire che il dato di partenza, il *gender*, era superato trasceso e comunque riciclato in universo di discorso che lo spogliava delle sue referenze immediate. Ebbene, proprio Danto ha richiamato l’attenzione sulla contraddizione o difficoltà di iniettare nell’effimero una durata artificiale: si rischia una sorta di *taxidermia* estetica quanto mai fuorviante¹⁴. Il problema allora è proprio questo: non tanto la difficoltà materiale di “schierare” accanto ad un Picasso una performance sia pure attraverso la necessaria documentazione del filmato o video di rito, quanto quello di convertire l’evento in un universo di discorso stabilizzante come quello tuttora presente nel museo tradizionale. Se mutamento di paradigma c’è stato, se la frattura con l’arte del passato è insanabile e incommensurabile, non c’è solo la difficoltà di giuntare ciò che non può essere aggregato. C’è e s’impone il problema di come conservare senza snaturare. Un problema che è emerso con lavori come quelli, per esempio, appartenenti all’area della Land art o della Body art per i quali tra l’altro la fotografia funziona non solo o non tanto come mera documentazione, ma come garante di consistenza e di esistenza. Ma c’è di più. Pensiamo alla famosa serie di pannelli *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real - Time Social System, as of May 1, 1971* di Hans Haacke, proposta per la prima volta appunto nel 1971 come spaccato di quella che appariva una speculazione edilizia senza controlli: da allora le cose sono cambiate, quello che sembrava un ghetto è diventato una zona appetibile e chi aveva acquistato ha visto raddoppiare il

¹³ *Ibidem*, p. 89, il saggio a cui appartiene il riferimento è *Learning to Live with Pluralism*.

¹⁴ *Ibidem*, p. 61, si tratta del già citato *BLAM! The Explosion of Pop Minimalis*.

valore del suo investimento. L'intervento di Haacke già allora non mirava certo all'"artisticità": *oggi* mantiene ancora un valore storico-sociologico, ma è estraneo rispetto all'idea (tradizionale) di un'arte che ha *anche* un valore sociologico, ma non solo quello. La vecchia idea del museo/enciclopedia era basata sulla coincidenza di arte e buona arte. Malraux parlava metaforicamente di un museo senza pareti¹⁵ sostenuto dall'*evidenza fotografica* che integrava, omogeneizzava e unificava privilegiando il dato visivo, cioè la forma o lo stile, e implicando l'idea di un mondo diverso rispetto a quello quotidiano, un mondo al quale lo spettatore poteva accedere dimenticando se stesso. Oggi le performance, per esempio, puntano a coinvolgere lo spettatore, ma si tratta di uno spettatore quanto meno *gendered*. La stessa fotografia, che funzionava ieri per Malraux come anello inverte ed unificante, oggi pretende un riconoscimento *ed* obbedisce a logiche artistiche complessivamente *diverse* da quelle tradizionali (che erano legate al mito del bel quadro e dell'*authorship*): come inserirla nel museo immaginato da Malraux? Peralto l'*eterogeneità* era potenzialmente presente anche nel passato: proprio perché la fotografia non sarebbe mai stata in grado di illuminare lo stile della fotografia come *arte* (a differenza di quanto invece avveniva per lo stile della pittura e della scultura tradizionali), incompatibilità e chiusura erano latenti anche nel mitico museo senza pareti.

Noi oggi viviamo davvero sulle rovine del museo tradizionale nel momento stesso che non solo il duopolio pittura/scultura è stato superato, ma che l'arte è andata davvero *beyond the frame*, avvicinandosi ai fatti della vita, coincidendo con essi e dando il via a quel clima di esteticità espansa che è un'aspirazione dei nostri tempi. Viviamo su tali rovine grazie ad un'arte *diversa* per la quale stentiamo ad individuare i modi della conservazione. Sarà bene cominciare col riconoscere in queste rovine la presenza di

¹⁵ Vedi A. MALRAUX, *The Voices of Silence*, Princeton, Princeton University Press, 1977 (trad. it. *Il museo dei musei*, Milano, Leonardo, 1994; l'edizione francese *Les Voix du Silence* è del 1951), in particolare il primo saggio *Museum Without Walls*, pp. 16-128.

ciò che Melville ha chiamato *artworld*¹⁶: un complesso e contraddittorio network comprensivo, oltre che delle cose e delle persone, di musei di gallerie di spazi alternativi, di siti e non-siti, arene di varie e reciproche esclusioni. L'*artworld* è il mondo dell'arte istituzionale ma riportato, calato, sulla terra e scandito da tempi molteplici e contraddittori. Se tale mondo è in grado di digerire tutti gli scandali che si presentano, esso può farlo assorbendoli come tali, assumendo le interne controversie e i dissensi radicali come propri, come connaturati alla sua stessa natura. Apprezzare un lavoro in questo nuovo "museo" significa mappare esplicitamente il suo mondo e farlo parzialmente, con pregiudizio. Ciò che è abbandonato o radicalmente trasformato in questo passaggio dal museo di ieri all'*artworld* di oggi è qualsiasi fede nell'omogeneità, nella semplicità o univocità dell'arte e della storia dell'arte: la scena è inevitabilmente *plurale*. È anche esplicitamente una scena: un riconoscimento ulteriore di come oggi, a dispetto dei nostalgici dell'arte tradizionale, siamo sottomessi al teatro, alla connaturata teatralità delle manifestazioni artistiche contemporanee. Quella che rimane sul terreno è la difficoltà di assicurare nel lungo periodo quell'effimero e quella contingenza ormai strutturali in un'arte che ha introiettato il *sapere della superficie* così caratteristico dei nostri tempi postmoderni. Forse la possibile via d'uscita sta appunto nell'immaginare nuove strutture: nell'uscire cioè dai vecchi schemi e dalle vecchie categorie culturali di riferimento. *Beyond the frame* appunto...

¹⁶ S. MELVILLE, *Notes on the Reemergence of Allegory*, in *Seams: Art a Philosophical Context. Essays by Stephen Melville*, a cura di J. Gilbert-Rolfe, Amsterdam, G+B Arts, 1996, in particolare p. 163.