

Da: *Quotidiana. Immagini della vita di ogni giorno nell'arte del XX secolo*, a cura di D. Ross, N. Serota, I. Gianelli, G. Verzotti, J. Watkins, catalogo della mostra (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 5 febbraio - 21 maggio 2000), Edizioni Charta, Milano 2000, pp. 35-41.

Segnali di vita. Cinque annotazioni sul rapporto fra arte d'avanguardia e vita quotidiana

Giorgio Verzotti

I

L'artista si osserva in uno specchio che, per un gioco di riflessi dovuti alla sua posizione, rimanda, a lui e a noi, due volte il suo doppio profilo. *Io* scrive l'artista in testa alla fotografia, e *Noi* aggiunge di lato, apponendo una freccia: l'immagine di sé moltiplicata, il rispecchiamento nella molteplicità, è per *Io-Noi-Boccioni* l'emblema del soggetto nuovo, cittadino della città che sale. Anche i suoi personaggi si affacciano, dal balcone di un caseggiato milanese vicino alle periferie che pochi anni prima aveva dipinto, da lì osservano la strada, e *la strada entra nella casa*.

È significativo che così poca attenzione sia stata portata agli specifici temi scelti da Umberto Boccioni per declinare il nuovo linguaggio futurista, temi che da un lato configurano gli aspetti più comuni di una qualsiasi città, un cantiere edile, una strada notturna, l'interno affollato di un bar, e dall'altro rimandano al mondo affettivo dell'artista stesso, attraverso i ritratti della madre colta nel suo ambiente domestico. Il dinamismo plastico descrive il mondo nuovo come luogo intermedio fra esterno e interno, fra tempo collettivo della socialità e tempo individuale della quotidianità, fra dimensione pubblica e vita privata. La nuova sensibilità si fa carico di ambedue le dimensioni che fondano l'esistenza, e similmente le trasforma.

II

Seduto ad un tavolo, l'artista si osserva fumare la pipa, in atto meditativo. Seduto, non in piedi, non pronto all'azione. Il suo rispecchiarsi moltiplicato rimanda alla scissione costitutiva del soggetto, non al suo ottimistico superamento nella fusione con la collettività. Marcel Duchamp con il ready-made ci introduce nel mondo di Odrakek, dove gli esseri inanimati si animano, per addolorare i viventi, come nel racconto *Il cruccio del padre di famiglia* di Franz Kafka. Il ready-made duchampiano non pone in causa solo il contesto artistico come elemento significante, testimonia anche dell'alienazione che sovrintende i nostri rapporti con gli oggetti comuni, ormai scissi anch'essi fra valore d'uso e valore di scambio. È la parola *kommerz* a denotarne ormai la natura, e quella dell'orizzonte operativo che ne discende. L'arte tende a sovvertire questo orizzonte, o almeno a superarlo, ma il superamento della mercificazione non può che avvenire a partire dal suo culmine, da un suo eccesso, oltre il quale si intravedono le nuove forme, la nuova bellezza. Allacciato però a quell'origine, il nuovo ne reca l'impronta, come una sigla derisoria, nel suffisso *merz* di Kurt Schwitters.

Alienazione e disalienazione sono i due termini opposti entro i quali si dipana gran parte della storia delle avanguardie, ed è sempre l'esistenza comune, la sfera quotidiana che viene tematizzata in questi casi estremi. Essa va intesa come l'ambito dell'esperienza che sottopone a verifica l'entità reale dei mutamenti. Tuttavia le sue istanze verranno spesso poste in secondo piano, quando non

censurate, in nome dell'ideologia. Non parliamo solo, evidentemente, delle avanguardie artistiche. La scissione fra privato e pubblico domina da sempre la formazione dei saperi, e solo di recente questo asservimento è stato rimesso in discussione. La quotidianità non fa testo nei saperi ufficiali, in quanto mostra della realtà l'aspetto più irrilevante perché effimero e relativo. Essa si identifica, come in genere il privato, con il non-valore. È famosa l'invettiva di Hannah Arendt contro il buon padre di famiglia, considerato come il più grande criminale del XX secolo in quanto traslascia i suoi doveri di *citoyen* per dedicarsi unicamente al sostentamento di sé stesso e della propria famiglia: "la trasformazione del padre di famiglia da membro responsabile della società, interessato a tutte le questioni pubbliche, in bourgeois attento solo alla propria esistenza privata e ignaro di ogni virtù civica, è un fenomeno moderno internazionale. Le esigenze del nostro tempo (...) possono trasformarlo in ogni momento in uomo-massa e fare di lui lo strumento di qualunque follia ed orrore"¹.

Ma se la sfera dell'esistenza autentica è quella politica, cioè la sfera della partecipazione attiva alla vita sociale, è proprio in nome del politico che il privato, il quotidiano, è stato ripensato in tutt'altra forma, nelle vesti cioè del rimosso dalla storia. Il represso, il rovescio dei saperi ufficiali viene preso in carico dal politico da quando quest'ultimo assume una funzione decostruttiva e liberatoria. È la storia della follia di Foucault, delle donne, degli emarginati e dei diversi che fino ad ora sono stati taciuti. Ed è anche la storia della vita quotidiana, un continente letteralmente riscoperto dalle correnti più avanzate della storiografia contemporanea, a partire dalle *Annales* francesi. Per Philippe Ariès, l'emergere nel corso della modernità delle occasioni in cui è possibile percepire la differenza fra spazi pubblici e promiscui e spazi privati, dove poter per esempio stare in solitudine, determina un "nuovo modo di concepire e di organizzare la vita quotidiana (...) come una esteriorizzazione di sé e dei valori intimi che si coltivano dentro di sé. Tutto ciò conduce a prestare molta attenzione e cura nei riguardi di quanto accade nella vita quotidiana, all'interno della casa o in relazione al proprio comportamento, e a introdurre in questi elementi delle esigenze di raffinatezza (...); è il gusto che diviene allora un vero e proprio valore"². Attraverso il gusto che si coltiva nel privato, il soggetto della quotidianità diviene allora valore.

Che i contenuti rimossi vengano "parlati" non significa solo aggiungere altri e imprevisi temi ai saperi consolidati, significa anche mutarne profondamente lo statuto, i criteri di interpretazione e valutazione.

L'avanguardia artistica è un sapere contaminato, che veicola i contenuti repressi, e dove l'alto e il basso concorrono, fuori dalle gerarchie, a fondare una controstoria. Anche quella dell'uomo-massa si trova compresa nei suoi discorsi, che ne descrivono impietosamente lo stato psicologico e sociale ma di cui sanno profetizzare anche un destino diverso. I manichini metafisici di George Grosz, dalla testa perfettamente sferica come una burlesca astrazione, abitanti di città geometriche, sono però indicati dagli abiti che indossano come tipici *bourgeoises*, al pari dell'uomo in bombetta di René Magritte.

E se i personaggi dell'artista tedesco annunciano la catastrofe incipiente di cui storicamente sono gli inconsapevoli complici, e con ciò denunciano la schiavitù sociale che li definisce e limita, Magritte ci parla direttamente dell'inconscio come dell'enormità che ci divide, ma anche della forza che ci può riscattare.

È significativo che ambedue queste istanze vengano contemporaneamente attivate in una delle figure centrali del secolo, e che la sua centralità derivi proprio dalla sua indifferenza. Andy Warhol

¹ Hannah Arendt, *Ebraismo e modernità*, Feltrinelli, Milano, p. 73.

² Philippe Ariès, *Per una storia della vita privata*, in Aa.Vv. *La vita privata dal Rinascimento all'Illuminismo*, Laterza, Bari, 1988, p. XI.

ha saputo introdurre la creatività "artistica" in ciò che Benjamin Buchloh definisce "la sfera più avanzata e raffinata dell'alienazione professionale, la progettazione pubblicitaria". Nel suo design per scarpe femminili Warhol portava dunque elementi non-commerciali, che il critico vede nella sua "finta naïveté, il fascino dell'incolto, la madre analfabeta, il bricolage preindustriale". D'altra parte, nel mondo della creatività non alienata (perché non funzionale) come è supposto essere il mondo dell'arte, ha tematizzato ampiamente gli automatismi compulsivi dell'uomo-massa.³

Attraverso la coazione a ripetere e i gesti meccanici, l'artista richiama i processi di feticizzazione della merce che accompagnano la sua produzione, e di reificazione del soggetto allusa nelle serigrafie che parificano Marilyn alle bottiglie di coca-cola. Oltre a ciò, l'incipiente totale pervasività dei mass-media si trova già annunciata nel riciclaggio delle immagini da esse prodotte: la realtà scompare dietro il suo doppio simulacrale, la verità diviene una variabile del sistema delle informazioni, e il *Tunafish Disaster* esiste nella misura in cui diventa prima pagina di giornale.

Eppure, al culmine del processo di de-realizzazione, l'artista indica una sorta di via d'uscita che passa attraverso una nuova e più acuta consapevolezza dei tempi e degli spazi della quotidianità. Nei film di Warhol la realtà si fa percepire attraverso l'imposizione di un tempo che proprio perché assolutamente reale diviene eccessivo ed abnorme, come in *Empire*, o grazie alla quasi tautologica ostensione degli *screen test*.

Gli anni Sessanta si aprono anche con i quadri specchianti di Michelangelo Pistoletto che pongono in atto una dialettica molto simile, agita però all'interno del medesimo testo che assume con questo un valore perturbante anche più intenso. L'immagine che affiora sulla superficie dello specchio descrive esseri umani anonimi e per lo più colti nell'atto di osservare, in un non-agire che li accomuna agli stereotipi. Ma lo specchio apre al mondo delle possibilità e pone in relazione immediata la fissità col divenire. Nel cortocircuito temporale che l'opera induce ogni volta, il nostro presente si sovrappone al tempo raggelato delle figure e lo inverte di senso sempre diverso. Anche lo spazio viene investigato nelle sue funzioni significanti: non solo dà voce all'opera che ne riflette e rimanda il "qui" fenomenico, ma perturba anche la nostra percezione razionale ponendo in essere l'istanza del doppio. Come in Magritte, anche qui l'uomo-massa ci viene mostrato sospeso fra la dimensione dimessa dell'esistenza e la sua possibile proiezione nelle enormità oniriche dell'inconscio.

III

Le neo-avanguardie dal secondo dopoguerra in poi sono state attraversate dalla generosa utopia del superamento dell'arte come dimensione separata, elitaria e incapace di trasformare la vita. Nel caso esemplare di On Kawara, l'opera si basa interamente sulla registrazione della propria esistenza colta nel suo mero divenire nel tempo e nello spazio, realizzata per semplice accumulo e catalogazione di dati. Una simile attitudine presuppone un tempo liberato, scandito in modo discontinuo e indipendente da ogni costrizione poiché incarna l'utopia di cui l'arte si fa portatrice. La fusione fra arte e vita qui si fa piena e letterale, e non comporta atti drammaticamente dirompenti. Il *pathos* prometeico delle neo-avanguardie viene così un po' raffreddato nella scelta di un agire completamente radicato nel tempo quotidiano, ma non per questo diminuisce il suo valore. Tuttavia la "vita" che assorbe in sé la polarità "arte" e con essa fa tutt'uno, come in un movimento di superamento dialettico, resta una categoria incriticata, in questa e in molte ricerche coeve. Rimane in esse come un residuo idealistico che ipotizza la vita come un territorio libero, atto perciò stesso a

³ Benjamin Buchloh, *L'arte unidimensionale di Warhol: 195'6-1966*, in *Andy Warhol, una retrospettiva*, Venezia, Palazzo Grassi - Milano, Bompiani, 1990, p. 41. Si veda più oltre: "Al contrario, il suo riuscito debutto nel campo delle belle arti (...) non poteva che dipendere proprio dalla sua capacità di cancellare dai dipinti e dai disegni (...) le tracce del fatto a mano, dell'artisticità e della creatività, dell'espressione e dell'invenzione".

consentire la piena realizzazione della *s/definizione* dell'arte, senza aprire contraddizioni con l'assetto sociale e politico. Possiamo ascrivere questo limite ideologico anche alla figura più significativa in questo senso, quella di Joseph Beuys.

Una istanza davvero anti-idealistica, più che nelle esperienze comportamentali (e facendo le dovute eccezioni, incarnate non a caso dalle donne, da Martha Rosler a Yayoi Kusama a Valie Export), si manifesta sul piano dell'approccio analitico, quando gli artisti si rivolgono al sistema dell'arte, di cui scandagliano il funzionamento, come a una parte integrante del più generale sistema delle informazioni, a sua volta inteso come legittimazione ideologica della struttura socio-economica. Se Hans Haacke propone nel 1971 un lavoro sulla speculazione edilizia newyorkese⁴, Dan Graham si rifà al linguaggio standardizzato dell'architettura popolare inteso come sistema di regole condizionanti il vissuto degli abitanti delle sconfiniate periferie urbane americane. Nei suoi interventi sulle riviste d'arte e poi nelle sue fotografie pone a confronto quei moduli costruttivi con le coeve poetiche minimaliste. Jeff Wall si muove in una prospettiva analoga quando mette in opera strutture significanti fra loro incongrue come i mezzi tecnici impiegati dalla pubblicità, il richiamo colto alla pittura di Poussin o Cézanne, e i contenuti relativi, soprattutto nelle prime opere, alle condizioni di vita del proletariato suburbano o degli emarginati. Così la contraddizione emerge in primo piano e, si può dire, sovrintende alla costruzione stessa dell'opera. La luce del *lightbox* invece di materializzare l'aura che circonfonde la merce ne enfatizza il rovescio, rappresentando gli effetti della divisione sociale del lavoro sul piano della vita quotidiana nelle città del tardo capitalismo.

IV

Accanto agli alberi superstiti su un terrapieno che sostiene il ponte di una superstrada si dipana il racconto dello *Storyteller*, il narratore, le cui parole restituiscono una identità al suo sparuto pubblico di emarginati. E in nome delle condizioni di vita che il soggetto prende coscienza della propria collocazione sociale e tramite questa della propria storicità. Ed è una storia di vita quella che si rivolge al soggetto nella sua unicità biografica, irriducibile ad ogni generalizzazione o categoria⁵. La coscienza dell'unicità di ogni *Io* matura nel confronto col quotidiano e solo così trova un legame organico con la collettività di cui fa parte. La narrazione di sé ricongiunge alla storia dei molti e alla storia *tout-court*, senza che nulla, nessun "residuo", venga più taciuto. "Possa ciascuno essere il proprio storico": l'augurio di Jean-Luc Godard alla fine del suo film *Tout va bien* è lo stesso di molti artisti che hanno operato nello scavo della memoria individuale per ricomporre quella collettiva. Christian Boltanski ha riunito immagini e oggetti che ricostruiscono la sua infanzia senza porre differenze fra eventi salienti e altri privi di importanza, per intensificare così i processi di identificazione da parte del pubblico. Mescolando la verità con la finzione, la memorialistica con il *récit*, i documenti con gli oggetti e i segni allusivi, il suo lavoro ha aperto ad una riflessione sulla storia collettiva recente che vede nell'Olocausto, nella sua realtà quanto nel suo valore di metafora del negativo, un punto dolente tuttora irrisolto. Lo ha fatto con un linguaggio significativamente neutro, generico, anonimo, non espressivo⁶, per meglio chiamare in causa la collettività. Lo *Storyteller* di Jeff Wall non a caso dispone solo della parola, il mezzo espressivo più semplice, per comunicare, la ridondanza dei messaggi mass-mediali non gli compete.

⁴ Si tratta dell'opera *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a real-Time Social System, as of May 1, 1971*.

⁵ Su questi temi cfr. A. Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*, Feltrinelli, Milano, 1997.

⁶ "Adesso, in una galleria come Sonnabend, una foto di mediocre qualità è "artistica", è rifiutata dal gusto comune, dunque è accettata in questi luoghi privilegiati. Il mio desiderio di lavorare con foto di buona qualità corrispondeva a un desiderio di neutralità. La buona qualità non è nulla, è la normalità. La cattiva qualità è il desiderio evidente di fare arte". La dichiarazione dell'artista (1981) è riportata in *Christian Boltanski*, Galleria d'Arte Moderna, Bologna - Charta, Milano, 1997, p. 142.

Nel cuore stesso della società dello spettacolo, gli artisti adottano mezzi semplici, e possibilmente immediati, per costruire narrazioni. L'arte di oggi è spesso volontà di raccontare, di fondarsi su strutture narrative che chiamano in causa realtà esistenziali, forse per contrastare il senso di derealizzazione che comporta l'ormai imperante cultura della virtualità, e l'immaterialità della tecnologia digitale.

Una sensibilità vicina a tutto ciò spinge artisti come Nan Goldin o Wolfgang Tillmans a usare la fotografia per rappresentare il proprio essere nel mondo, come in un ininterrotto diario visivo. Ciò che le immagini restituiscono è una soggettività fondata quasi integralmente, e costruita giorno per giorno, nell'insieme di relazioni con gli altri, con *l'altro* che con la sua pura istanza determina quella dell'*Io*. Anche qui, la fotografia restituisce il senso del tempo quotidiano nel sovvertimento di ogni scala di valori che distingue fra evento ed evento, fra personaggio e personaggio. Altri criteri valutativi sono infatti necessari, a partire da un sapere fondato sull'affettività. Così l'immagine si fa attestato di un rapporto intimo, condiviso unicamente fra i rappresentanti della comunità di cui si ritraggono gli stili di vita, e nello stesso tempo diviene documento di una dinamica sociale storicamente connotata.

V

Esiste una tendenza messianica nell'arte moderna e contemporanea, ed esiste una tendenza che le si contrappone. Da Kazimir Malevich a Yves Klein ad Anselm Kiefer, la prima chiama in causa il cosmo, il mito, il trascendente o, nelle sue variazioni secolarizzate, le visioni del mondo organiche, le grandi tradizioni e l'ideologia. La seconda si rifà invece alla terra, intesa come l'orizzonte mondano colto nella sua inevitabile banalità, alla materia, al corpo e alla sessualità, alla vita quotidiana, e, nelle sue valenze progettuali, al sapere scientifico. Dall'Espressionismo alla Body Art molti artisti hanno voluto reintrodurre nell'arte contemporanea la dimensione primordiale del sacro e la sua correlata violenza offrendo l'esperienza del cerimoniale che origina lo shock psicofisico. In altri casi l'artista-martire, incarnando la figura eroica dell'eversore e dell'emarginato, ha voluto testimoniare, con il suo esempio, del vero senso della vita.

Molti altri artisti hanno invece consapevolmente rifiutato sia i ruoli eroicizzanti che le ideologie complessive, ed hanno costruito con il pubblico una relazione paritaria. In nome di quest'ultima, gli artisti hanno messo in discussione il concetto stesso di avanguardia inteso come ambito aristocraticamente separato dai linguaggi correnti del mondo, e hanno fatto ricorso a pratiche linguistiche semplici e ampiamente socializzabili, dall'uso ludico dello spazio e del tempo reali aperto al coinvolgimento del pubblico come nell'Happening di Kaprow, Rauschenberg e Oldenburg alle azioni di riconoscimento del proprio e dell'altrui corpo operate da Vito Acconci nei primi anni Settanta. In Europa, Pistoletto con gli *Oggetti in meno* (1965-1966) pone le basi del ribaltamento della visione individualistica ed eroicizzante dell'artista-demiurgo che sfocia, negli anni più recenti, in un'attività in parte basata sulla collaborazione. Franz West realizza invece sculture che assumono una funzione utilitaria quali sedie, poltrone, divani e altri elementi di arredo con materiali grezzi e con l'abilità costruttiva di un bricoleur neo-primitivo. L'opera viene così a radicalizzare ogni "estetica della ricezione" in quanto il fruitore diviene il fattore attivo che attribuisce senso all'opera, che la fonda come tale, semplicemente usandola, ponendo nient'altro che il suo proprio esserci. Si può dire in questo caso che l'artista e l'osservatore insieme ridefiniscono il lavoro artistico a partire dalla sfera dei bisogni, della più immediata quotidianità.

Molti artisti più giovani trovano in Pistoletto e West dei precedenti, nel senso che le loro operazioni vanno nella direzione da loro già indicata. Andrea Zittel, Jorge Pardo e di altri ancora creano dispositivi che inducono relazioni con il pubblico, invitato tramite l'opera a intessere pratiche di comunicazione interpersonale il cui motore è l'emotività colta nella sua immediatezza, ancora al di

qua del suo possibile diventare pensiero.