

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. 49-52.

Continuità di realismo e quotidiano

Jonathan Watkins

Il realismo ottocentesco, e la successiva, inarrestabile avanzata impressionista, hanno segnato un inequivocabile rifiuto del romanticismo e dell'accademismo nell'arte. Il realismo esprimeva allo stesso tempo una sorta di agnosticismo estetico e un'accresciuta fiducia nel valore dell'esperienza al di là dei confini di un mondo artistico paludato. Figure convenzionali in paesaggi immaginari cedevano il posto al qui-ed-ora, alla rappresentazione di eventi di cui si poteva davvero essere stati testimoni, eventi che coinvolgevano individui fin troppo umani. In breve, il quotidiano veniva proposto come necessario e sufficiente.

Un analogo slittamento di paradigma si è avuto alla fine del XX secolo. Si è trattato in certa misura di una reazione agli eccessi del primo postmodernismo, alla sua teatralità, alle tendenze esoteriche e simboliche, e a quell'ossequio per le teorie poststrutturaliste che oggi appare assurdo. La presunta liberazione insita nell'avvento del postmodernismo si è presto rivelata un *cul-de-sac* di nostalgia e mediazione gratuita, che svigoriva i gesti artistici con un'ossessiva tendenza alla citazione. La recente ripresa di interesse artistico per il quotidiano, in sintonia con il movimento realista ottocentesco, costituisce un antidoto schietto ed efficace.

La mostra *Quotidiana* è particolarmente preziosa in quanto accosta visioni contemporanee del quotidiano e antecedenti modernisti. Sarebbe fuorviante sostenere che il realismo abbia stabilmente dominato la successiva storia del modernismo, ma ne è stato senza dubbio un ininterrotto filo conduttore. In precedenza aveva esercitato influenze isolate, contribuendo, per esempio, all'eccezionalità di Goya e della pittura olandese del XVII secolo. Nelle sue manifestazioni ottocentesche il realismo finì per subire la reazione romantica - si pensi all'arte per l'arte e altre forme di estetismo - per poi restare nell'ombra fino agli sconvolgimenti della prima guerra mondiale. L'inaudito cataclisma non solo ha recuperato il realismo, ma lo ha rafforzato, imprimendogli quello slancio che l'avrebbe sostenuto nei successivi decenni modernisti.

La continuità nella storia del realismo è analoga alle forme di continuità attraverso cui il realismo stesso si definisce, forme che si sono precisate nettamente con la guerra. È quasi un'ovvietà che il modernismo più radicale si sia manifestato all'inizio del movimento moderno, e che la sua forma specifica sia stata determinata in misura significativa dal dogma estetico che esso soppiantava. Artisti quali Giacomo Balla, Umberto Boccioni, Gino Severini, Pablo Picasso, George Braque e Marcel Duchamp hanno enfaticamente negato, ciascuno a modo suo, le convenzionali distinzioni tra arte e vita - fondate sull'idea di una qualità artistica intrinseca e trascendente - tra artisti e filistei, tra luoghi consacrati all'arte e il volgare mondo circostante. Il realismo aspira a cancellare le linee tracciate tra questi presunti opposti.

I futuristi italiani, tra cui Balla, Boccioni e Severini, abbracciarono un ipermodernismo particolarmente aggressivo nel liquidare la tradizione artistica. Auspicavano la demolizione dei musei, mentre le loro opere assorbivano il quotidiano in termini di contenuto - dinamiche scene di

vita urbana - nel contempo incarnando la tendenza a estendere il futurismo ad ambiti artistici non eccelsi, quali gli abiti di tutti i giorni, l'arredo stradale e gli oggetti da cucina. Collocandosi politicamente tra una megalomania immatura e un idealismo ricco di buone intenzioni, questi artisti furono storicamente vitali non per volontà di potere, bensì perché seppero insistere sulla necessità di dare all'arte l'occasione di ripartire da zero e godere di ordinaria rilevanza umana. Sotto molti aspetti furono i precursori di artisti contemporanei esposti qui, quali Andrea Zittel e Daniel Buren.

Le imprese dadaiste di Duchamp sono state assai meno stravaganti, ma hanno influenzato direttamente e in modo assai più profondo la pratica artistica moderna. I suoi *ready made*, come *Porte-Bouteille (Scolabottiglie)* del 1914, sovvertivano ogni concezione dell'opera d'arte come risultato di intenzione artistica, sensibilità e tocco personale, con ciò spalancando le porte dell'universo artistico. Il quotidiano vi faceva irruzione. Come soggetto, si fondeva con gli strumenti della sua rappresentazione - in altre parole, il quotidiano e gli strumenti della sua rappresentazione diventavano una sola cosa - e di conseguenza il mezzo artistico veniva percepito in continuità con tutto il resto, non come qualcosa di prezioso e separato.

Il *ready made* è ormai scontato - presente in mostra anche nelle opere di Tony Cragg, Bill Woodrow, Sarah Lucas, Ceal Floyer e Felix Gonzalez Torres - ed essenziale soprattutto per comprendere il lavoro di Richard Artschwager, Andy Warhol, Robert Gober, Jorge Pardo, Charles Ray, Fischli e Weiss. Al pari delle dichiarazioni futuriste, l'introduzione del *ready made* da parte di Duchamp ha prodotto un realismo che implica un movimento a doppio senso tra arte e non-arte, ma, viste le sue implicazioni per qualsivoglia esperienza artistica, ha avuto una portata più vasta. Un'opera d'arte va dunque fondamentalmente interpretata come invenzione umana che occupa il proprio posto accanto ad altri fenomeni terreni, e come tale va valutata. Dalla seconda guerra mondiale in poi, culminando forse nell'opera di Carl Andre, astrazione "concreta" è il compendio di tale realtà ineludibile.

Non è un caso che il collage, con la sua incorporazione di manufatti che ne evidenziano la natura materiale complessiva, abbia esordito proprio durante l'evoluzione di futurismo e dada. Il titolo e la tecnica usati da Picasso in *Natura morta con sedia impagliata*, 1912, olio su tela con impagliatura di sedia, sono esempi eloquenti della rivoluzione allora in corso, così come le indicazioni di catalogo di altre opere coeve, sue e di Georges Braque. L'artista thailandese contemporaneo Udomsak Krisanamis, che attualmente lavora a New York, usa il collage con analoghe implicazioni, nonché per comunicare la sua esperienza quotidiana di immigrato recente. Ritagli di giornali e riviste, meticolosamente coperti di colore - salvo i vuoti della lettera "o" - alludono al lento e faticoso processo di imparare a vivere in una cultura straniera.

Virtualmente il collage funziona allo stesso modo dell'appropriazione immagini - l'appropriazione di immagini è virtualmente collage, *ready made* - ed entrambe appartengono al repertorio pop art. La sfida dada alla nozione convenzionale di paternità artistica si è incarnata in questo movimento, che parallelamente riformula il rapporto tra arte pura e cultura popolare. Celebrazione e critica di quest'ultima, la pop art paradossalmente affermava artificio e superficialità, mascheramenti di altre realtà, riflettendo inoltre una sorta di filosofico scetticismo al cuore del realismo. Warhol, per esempio, tratta sostanzialmente nello stesso modo le immagini della minestra Campbell, di incidenti automobilistici, di sedie elettriche, e i ritratti di celebrità, con ciò ribadendo che il quotidiano non si trova necessariamente in strada, abietto o dozzinale.

La pop art di Richard Hamilton è stata più apertamente ironica e meno impassibile di quella di Warhol, rivelando un esplicito impegno sociale. Tale tendenza, insieme all'uso del collage e altre strategie pop, ha raggiunto l'apice nell'opera "contro culturale" di altri artisti della fine degli anni Sessanta e Settanta, il cui esempio più notevole è forse Martha Rosler. Ispirandosi anche al repertorio di immagini antinaziste di John Heartfield, in un periodo in cui il marxismo era ancora spendibile, Rosler affronta i temi della guerra e del patriottismo, della politica sessuale, delle

differenze di classe, dei senza casa e del consumismo. Preoccupata di rendere accessibie la sua opera al maggior numero possibile di persone, richiamando un vasto pubblico non specialista, Rosler aderiva a un realismo ai cui strumenti quotidiani facevano da contrappeso messaggi politici radicali - nello sforzo di cambiare realmente la vita quotidiana.

Rosler e molti artisti della sua generazione non si sono limitati a usare la fotografia, ma ne hanno fatto un mezzo artistico per antonomasia. In questa mostra le opere fotografiche - in contrasto con quelle che derivano dalla fotografia - risalgono al 1966, con la serie *Tract Houses (Case a schiera)* di Dan Graham. A partire dallo stesso periodo, con l'eccezione delle opere (non pittoriche) di Udomsak Krisanamis e On Kawara, la pittura scompare dalla selezione, con ciò suggerendo che, nella storia del realismo artistico, la pittura sia stata spodestata dalla fotografia. Si tratta naturalmente di un'estrema semplificazione, soprattutto alla luce dell'attuale fioritura della pittura processuale e della pittura interna alla tradizione concretista, ma non c'è dubbio che nella pratica artistica si sia giunti a una conclusione importante, e ciò ha probabilmente a che fare più con le esigenze del realismo che con la ridondanza della pittura.

Il realismo è stato accelerato dalla continuità di immagini ottenute automaticamente con la fotografia, e analogamente attraverso l'uso di film e video - anche qui le immagini stesse sono *ready made* - ed è senz'altro inconcepibile un'inversione di tendenza. Il ruolo della pittura si è dunque modificato attraverso varie fasi e movimenti, il più reazionario dei quali è stato forse il neoespressionismo che a un certo punto apparve come stile inevitabile del postmodernismo e antitesi del realismo - una forma estrema di romanticismo. La retorica che accompagnava il neoespressionismo enfatizzava l'individualismo attraverso un "ritorno" alla pittura, sostanzialmente comunicando l'impressione di un tormentato e profondo solipsismo (maschile).

Il primo postmodernismo era anche caratterizzato da un'estetica taglia-e-incolla nettamente distinta dal collage modernista e dall'appropriazione pop art - distinzione forse antagonista in quanto dettata dalla convinzione, presa a prestito dalla filosofia estetica corrente, che l'innovazione artistica non fosse più possibile e che la cultura occidentale fosse destinata a un futuro pieno del suo stesso passato. Così il postmodernismo si adeguava alla tendenza neoespressionista all'introspezione e il distacco. Dilagava, tanto in pittura quanto nel fotomontaggio al computer, l'appropriazione di immagini dalla storia dell'arte, così che i gesti artistici venivano esplicitamente confusi con gesti precedenti compiuti da altri - era un postmodernismo accademico, molto libero all'interno di limiti angusti. Un postmodernismo *fin de siècle*, già concluso nel 1990.

Oggi la pittura è molto meno rigida. Minimalismo e astrattismo, quasi fuori legge fino a poco tempo fa, si inseriscono naturalmente in una varietà postmoderna più autentica, e, in generale, c'è spazio per opere più dirette e con un fondamento teorico meno esplicito. Nel caso della fotografia, questo si manifesta in particolare nella recente diffusione di istantanee, a colori, di soggetti non in posa. Principali esponenti di questo tipo di realismo sono Nan Goldin, Fischli e Weiss, Richard Billingham, Wolfgang Tillmans e Beat Streuli. Altre opere fotografiche recenti esposte qui, di Maria Hedlund, Sam Taylor-Wood, Hannah Starkey, Sarah Jones, Thomas Struth e Gillian Wearing, sono più costruite ma altrettanto preoccupate di coinvolgere l'osservatore con la loro familiarità.

Fotografia, video e cinema si prestano naturalmente a questo tipo di rappresentazione. Considerandola di per sé, ne ricaveremmo forse un'idea troppo letterale del realismo contemporaneo, come se nei quadri cercassimo semplicemente gente come noi. Il valore e la sfida del realismo consiste piuttosto nella continuità che esso afferma a diversi livelli, compreso quello pittorico, verso un'integrazione autentica dell'arte con il quotidiano. Le opere di questa mostra indicano che ciò è possibile.