

NOTE SULLO SPETTATORE

Se è vero che la storia dell'arte ha cessato di produrre arte, e l'artista si è fatto spettatore della storia, non resta forse che riconoscere l'opera dello spettatore.

Tommaso Trini

L'ambiente postumo di Duchamp dice sulla nostra posizione odierna di spettatori d'arte più di qualunque considerazione teorica. I due buchi che aprono uno spiraglio di visibilità condizionata nella porta che sbarrata in permanenza l'accesso alla stanza di *Etant donné*:

1. *La Chute d'eau* / 2. *Le Gaz d'éclairage*, così come è stata ricostruita al museo di Filadelfia, ci chiudono anche in un cerchio di proibizione e permissività. Solo attraverso questi due buchi possiamo mettere gli occhi (letteralmente) sull'opera, ma il mito che scorgiamo al suo interno (letteralmente) non è diretto agli occhi. Inoltre, applicare solitariamente i nostri occhi ai due buchi ci confina al di qua dell'opera, ci illumina sul nostro stato: siamo voyeurs, guardoni.

L'accesso avviene dunque sotto la regola del visibile, che è il solo regno possibile allo spettatore, mentre la offerta è condizionata dalla regola dell'invisibile, che è il regno del creatore e di Duchamp in particolare. Sbarrata la porta al pubblico-massa, è il singolo spettatore, uno alla volta, che viene attirato, affinché si scopra — in loco e de visu — voyeur di sé come spettatore: è guardone di un guardone d'arte. Non diversamente ci comportiamo, certo meno coscientemente, quando affrontiamo attraverso i buchi del tempo la visione dell'arte contemporanea, non solo e tanto nei suoi frammenti/opere quanto nel suo intero disegno. Il suo crescente fondo di accelerazione, che pur continua a basarsi dai tempi del Vasari sulla successione di 'scuole' e 'maestri', preme in effetti sul pedale del ritardo con cui il pubblico è risucchiato dalle 'correnti'. È un'arte la cui evoluzione si è attuata, dal punto di vista dello spettatore *avan-gardone*, sovente solitario e sempre privato, sotto forma di disorientamento sistematico. A lui Duchamp — di cui Octavio Paz scriveva che 'ha opposto alla vertigine dell'accelerazione la vertigine del ritardo' — ha nascosto per vent'anni l'esistenza del suo ambiente ed impone ora altri divieti, così come ogni avanguardia gli ha imposto di essere eternamente in ritardo d'azione sull'opera, che pure, spesso, tendeva a coinvolgerlo. Per lui, è la lezione duchampiana, la vertigine dell'accelerazione dell'arte moderna si è costantemente ribaltata in vertigine del ritardo senza beninteso ricavarne alcun mito.

Modernità la cui pratica ha tuttavia visto crescere a dismisura il ruolo dello spettatore e l'importanza dei suoi interventi come fattori oggettivi di evoluzione. Questa crescita dell'Altro come opposto e complementare all'io creativo, il quale lo ha tanto dolorosamente avvertito come contrario che a più riprese ha tentato di identificarsi in lui secondo la logica dell'identità dei



Su una pagina del catalogo della sua ultima mostra a Berlino, Robert Filliou ci scrive: « Ecco il testo per una rivista ideale: Non batterti con le armi di un altro (ovvero Non farti bello con le penne del pavone) — Non cavalcare il cavallo di un altro (ovvero Non attaccarti al tram) — Non discutere gli errori di un altro — Non interferire con il lavoro di un altro ».

contrari, è avvenuta nel segno di una sua progressiva *esternizzazione*, per cui lo spettatore privatizzato, facilmente compartecipe se non complice appunto perché privatizzato, ha preso il posto della totalità del mondo esterno nell'ossessione che l'arte ha di impossessarsi della propria immagine speculare.

Le contraddizioni che pone l'esistenza stessa dello spettatore non sono mai state affrontate dagli artisti come contraddizioni interne, inerenti alle cose e ai fenomeni di cui si occupano. Al contrario, essi hanno attirato lo spettatore dall'esterno, quando lo hanno attirato, per ricollocarlo infine con le natiche per terra. Si sa, ad esempio, quanto l'artista lamenti la rapida consunzione del suo oggetto d'arte, prodotto di ricerca, in oggetto estetico e prodotto economico. Ciò che vuol dire raggiarsi da soli: l'esperienza estetica è propria dello spettatore, il metro del valore economico fa parte dei suoi mezzi di osservazione. Più generalmente, lo sviluppo dei fenomeni ha cause interne (in arte, la sua pratica specifica) e non esterne (contaminazioni varie, compresa quella dello spettatore-attore). Si situa nelle contraddizioni interne, e rigetta ancora più lontano da sé ciò che prende dall'esterno.

È rivendicando il suo punto *esteriore* di osservazione che lo spettatore può oggi praticare l'arte come oggetto di conoscenza. Esteriorità oggettivamente motivata sia dalla enorme accumulazione di oggetti d'arte verificatasi in questi decenni (non può ritenersi destinatario di tutti), sia dalla frammentazione delle varie ipotesi di ricerca (non può dividersi fra tutte). In altri termini, gli sono state negate alcune delle sue prerogative più classiche in cambio di una partecipazione in bianco; bene, che decida lui sulle modalità e i tempi del convivio. Inutile, impossibile, fungere ancora da conoscitore e posterità. Può solo essere testimone e materiale fra materiali, e deve decidere di esserlo con modalità diverse e specifiche a seconda che gli sia socialmente riconosciuto il ruolo di semplice lettore o di mercante o di critico o di collezionista, ecc.

Da un punto di vista forzatamente esterno, dove il condizionamento dello spettatore è stato regolato dalla bipolarità di contesto artistico e contesto extra-artistico, le innovazioni/trasformazioni proposte dalle avanguardie si presentano sotto il profilo della loro strumentalità e agibilità. Esse concernono le tecniche e i luoghi, le forme di presentazione e di esecuzione. Nella misura in cui questi elementi base della comunicazione in arte

sono l'opera, sono cioè la cosa e non il senso che l'idealismo fa preesistere alla cosa, essi coincidono anche con i mezzi a disposizione dell'osservatore.

Tecniche. L'intera gamma delle tecniche extra-artistiche è stata esplorata e conquistata, ha raggiunto lo status di arte e convive con quelle più tradizionali di pittura, scultura e assemblaggio; l'artista è evaso da ogni specializzazione, lavora attraverso il quadro e il film e il libro e il disco contemporaneamente; non è più depositario di tecniche, e più recentemente si è liberato dal mito della tecnologia. Ma la spirale di appropriazioni successive ha per lungo tempo costituito l'intrigo con cui varie forme d'arte sono avanzate nella suspense del disorientamento sistematico.

Luoghi. Si è passati dalla galleria e dal museo alla strada, dalle istituzioni d'arte ai canali d'informazione di massa e al decentramento aristocratico sui mari e nei deserti; questa espansione ha dato i risultati più notevoli quando è stata accompagnata da una parallela occupazione di spazi non solo fisici ma mentali; così si è passati dall'occhio alla mente e al corpo, dall'oggetto alla pura idea, in una progressiva consapevolezza che l'arte può accadere ovunque. Per lo spettatore, si è trattato spesso di essere semplicemente informato di tali occupazioni mediante la fotografia. La fotografia è in gran parte dei casi il documento elevato a potenza di opera. È anche il mezzo più usato per riportare tutti i nuovi luoghi fisici e mentali nella galleria e nel museo: il cerchio è regolarmente chiuso. Ciò rende molto problematico l'ultimo e più radicale atto che è nei voti di molti giovani artisti: l'evasione dalla cultura. Si tratterà di portarne fuori anche noi.

Presentazione. La varietà delle forme di presentazione non è solo la somma di tutti i luoghi e le tecniche di cui l'artista si è impossessato, ma anche la differenza fra i vari modi di concepire il rapporto col pubblico. Le forme spettacolari, intuizionali, magico-rituali e simili chiedono il suo consenso che poi va, attraverso l'opera, all'ideologia dominante. Le forme analitiche, critiche, oggettivo-impersonali, presuppongono il pubblico come elemento dialettico se non interno nel campo specifico dell'arte, lo adoperano come mezzo d'indagine interna.

Esecuzione. È regolata comunque dall'intenzionalità dell'artista; può essere affidata materialmente al pubblico nei casi di presentazione rituale, durante le quali le persone hanno funzione di materiale vivo e partecipe (happening, gesto, ecc.), ma è riassunta nel ciclo di simbolizzazione controllato dall'artista. Più generalmente,

continua a pag. 81

NOTE SULLO SPETTATORE

l'offerta consiste nel contribuire alla compiutezza inesauribile di un'opera intenzionalmente incompiuta. Lo spettatore esegue realmente l'opera, la pratica come oggetto sociale, solo quando la compra, la misura nella sua dimensione economica e si fa garante della sua pertinenza alla storia dell'arte.

Molti degli scambi intercorsi tra artista e spettatore in questo secolo sono stati favoriti dalla dottrina per cui « arte è ovviamente tutto ciò che un artista dice e dimostra che è arte » — e da questa dottrina sono poi stati regolarmente nullificati. La vicenda del Ready-made è esemplare a questo riguardo. Se c'era un'opera di cui si poteva ragionevolmente pensare che fosse creazione dello spettatore, questa è il Ready-made. Un quadro è un motore di segni che muove il suo universo, la pittura, e presuppone un creatore. Un oggetto di vita, quotidiano e banale, offre i suoi segni già apparecchiati, è mosso dal suo uso, e presuppone solo qualcuno che lo guardi. Nello scoprire la nozione di Ready-made, Duchamp ha perfettamente praticato il suo adagio « ce sont les regardeurs qui font la peinture » — come spettatore ha visto in una ruota di bicicletta o in uno scolabottiglie un potenziale motore di segni per l'universo pittura.

È noto che cosa successe: firmato, esibito in galleria, il Ready-made fu dapprima ricevuto come provocazione, come oggetto contro lo spettatore, poi venne rilevato dagli imitatori come ghiottoneria di sofismi, infine fu cesellato dalle generazioni successive in gioielli di linguaggio (quadri-trappole, accumulazioni, ecc.). È il battesimo dei vari creatori che ha recuperato il Ready-made al sacco degli oggetti estetici e alla « droga delle abitudini » comune agli artisti e al pubblico. Si sa anche come Duchamp ha tentato di preservarne il delicato meccanismo, la verità: ha limitato la loro produzione annuale, li ha ordinati in una prospettiva di « appuntamenti »: facendosi cioè demiurgo ordinatore invece di dio creatore.

Che il Ready-made fosse in potenza un'opera dello spettatore, lo dimostra l'aneddotica del metronomo di Man Ray. Distrutto una prima volta da Man Ray, il metronomo diventa Ready-made per il pubblico, è l'*Objet à détruire* che nel '57 un gruppo di studenti manda in frantumi. Ma c'è di mezzo l'artista, che riprende in mano l'intera faccenda, ricostruisce l'oggetto in più copie, lo ribattezza « oggetto indistruttibile » — insomma, al dio creatore non la si fa. E può darsi che Man Ray abbia avuto ragione nel distruggere la nozione stessa di Ready-made.

Questa nozione si è basata fondamentalmente sul passaggio da un contesto ad un altro; ha decontestualizzato un oggetto, da oggetto d'uso nella vita a oggetto estetico nell'arte, e ha ancor più contestualizzato lo spettatore, da « regardeur » potenzialmente creativo a visitatore di museo. In questo senso, il Ready-made ha agito contro lo spettatore non già perchè lo ha provocato ma perchè ha contribuito, attraverso i sofismi dell'anti-arte, a relegarlo nel doppio fondo della relatività di ciò che è arte e ciò che non lo è. Senza la complicità del gruppetto di spettatori-lettori-mercanti-critici-collezionisti che fa passare alla storia dell'arte ciò che arte non era, la storia cessa di produrre nuova arte e l'artista rientra nella comunità degli spettatori di questa storia.

Sarebbe illusorio continuare a pensare che lo spettatore può essere autonomo e creativo fintanto che agisce in un sistema — quello dell'artista — dominato dal centralismo simbolico di un creatore in continua trasformazione. Un altro aspetto del loro rapporto conferma questa dipendenza: lo scarto tra ciò che l'artista vuole dire e ciò che lo spettatore crede di vedere. Questi è stato sì coinvolto, incentivato, reso partecipe, ma solo nella prospettiva che crei tutt'al più

un'opera *diversa e distinta* da quella immaginata dallo artista. Ciò accade perchè il primo agisce nell'ambito dell'esperienza estetica, mentre il secondo si riserva anche quello dell'arte come tale. L'esperienza estetica — che ha nell'oggetto d'arte solo uno dei suoi possibili riscontri — è proprio della sensibilità in generale, riguarda le questioni di gusto e i giudizi che si danno in nome del gusto; e ovviamente è comune tanto allo spettatore quanto all'artista. Nell'estetico sono entrambi autonomi e creativi. Allorchè si è avuta identificazione tra i due, ciò è accaduto sul piano dell'esperienza estetica. Si può essere certi che tutte le volte che un quadro, un gesto, un evento, hanno richiesto di essere ricreati dall'esterno, lo hanno fatto in termini di sensibilità e di gusto, non di identificazione di come l'arte è arte. Uno sbocco evasivo in cui si perde infine la sola realtà tangibile da cui tutto muove: la presenza dell'opera. Oggi sembra che l'opera tenda a scomparire nella misura in cui scompare l'oggetto a favore di un'idea, un concetto, un proposizione analitica o critica. È vero il contrario. Si ha riduzione simbolica, l'opera che tende a significare solo se stessa e identificare ulteriormente gli elementi della sua specificità e della sua pratica, è una realtà che enuncia e non decifra, che va inequivocabilmente usata e non decifrata, e in questo uso comune si pareggiano i significati non più distinti dell'artista e dello spettatore.

Le cose, dunque, stanno muovendo. Nella bipolarità vigente di arte e non-arte, arte ed estetico, si assiste a una radicalizzazione dei primi termini, fattori primi di chiarificazione. I dati dell'esperienza estetica vengono ora separati, dopo una stagione di generosa contaminazione, da quelli dell'arte; l'opera discorsiva e dichiarativa non dà più adito a ri-creazioni divergenti ma fa convergere colui che fa e colui che percepisce (legge e colleziona) in una medesima discussione; l'artista si prepara nei casi più avanzati a sostenere l'intera serie di determinazioni del suo lavoro, è produttore di opere che sono insieme pratica e teoria di un campo reso sempre più specifico. Se evitiamo di fare esempi e nomi, una volta tanto, è per contribuire alla riduzione del centralismo simbolico con cui il sistema « artista » domina da sempre la scena — e anche, perchè no, in ossequio al processo di oggettività e impersonalità che anima alcune delle ricerche in questione.

Le cose muovono ma non è chiaro dove.

Apparentemente, potremmo assistere a un ennesimo giro di boa tra i due poli arte-arte e non-arte, poli che in questo secolo si sono presentati sotto due forme precise, antitetiche e ricorrenti: lo Spettacolo e la Scienza. Dal punto di osservazione dello spettatore, lo sforzo di rendere spettacolare modi di percezione e azione del contesto dell'arte (dove è soprattutto l'uscita dal contesto che era spettacolare) è risultato altamente compromettente, lo ha allettato in strada per poi condurlo dal mercante, lo ha illuso sulla sua partecipazione attiva rivelatasi puntualmente richiesta di consensi. D'altro canto, lo sforzo di rendere scientifico il discorso dell'arte lo ha trovato ogni volta impreparato, e più ancora ha minacciato di separarlo drasticamente dall'evoluzione dei fenomeni. La deviazione spettacolare (che riguarda non solo l'arte, ma anche il contesto teatrale, letterario, cinematografico, poetico) è simile a quella scientizzante nel presupporre illusoriamente un'arte di tutti, di massa. È infatti attraverso una pratica razionale e scientifica dell'arte che molti « operatori » hanno tentato di affermare la più ampia e corretta socialità delle loro ricerche; ma la storia ha fin qui detto che l'avvento di un'arte che prende coscienza di sé come arte chiude la strada a un'arte delle masse, a un'arte posta al servizio della comunità. Quel che la Scienza ha sancito, lo Spettacolo ha cercato di farlo dimenticare. ■