

PRESENZA ASSENZA

Daniel Buren
Peinture, 1971
m. 20 x 10 recto verso
Tela tessuta a strisce bianche e azzurre i cui
estremi bianchi sono ricoperti di
pittura bianca dritto rovescio
(Sotto, una scultura di Sol LeWitt)
Guggenheim Museum, New York
Foto Marzio Marzot

AUTOUR D'UN DETOUR

Daniel Buren

1. Svolgimento dei fatti

Descrizione del progetto *accettato* dal Guggenheim Museum nell'ottobre 1970 per essere realizzato in occasione della VI Guggenheim International Exhibition da inaugurarsi l'11 febbraio 1971.

Due pitture:

N. 1) Interno (al centro del Guggenheim Museum dalla cupola in alto alla prima rampa in basso).

Pittura acrilica su tessuto di m. 20 x 10, visibile dritto-rovescio.

Descrizione: tessuto di cotone a strisce alternate bianche e azzurre ciascuna di cm. 8,7, e le cui due strisce bianche esterne sono ricoperte di pittura bianca dritto-rovescio.

N. 2) Esterno (al centro della 88ma strada tra Madison e la 5^a Avenue), luogo scelto a cura del Museo.

Pittura acrilica su tessuto di m. 1,50 x 10, visibile dritto-rovescio.

Descrizione: tessuto di cotone a strisce bianche e azzurre alternate ciascuna di cm. 8,7, e le cui due strisce bianche esterne sono ricoperte di pittura bianca dritto-rovescio.

La tela n. 1 è stata installata il 10 febbraio, vigilia dell'apertura. Alcuni artisti partecipanti, guidati da Dan Flavin, hanno immediatamente minacciato il museo di ritirarsi dalla mostra se il lavoro non fosse stato immediatamente tolto. Il Museo mi domanda allora di esporre solo la tela n. 2 e di ritirare la tela n. 1 dalla mostra in cambio di una mostra personale offerta dal Guggenheim subito dopo questa mostra di gruppo. Prima ancora che io dessi la risposta, la tela n. 1 veniva ritirata dalla mostra senza alcuna autorizzazione da parte mia.

Non era più il caso evidentemente di esporre la tela n. 2 senza la tela n. 1, ciò che sarebbe stata una mutilazione del progetto originario.

Quanto alla *one-man show*, interessante in altre condizioni, era solo un'abile mossa per discolpare, se l'avessi accettata, la censura esercitata da certi artisti allo scopo di evitare un confronto che non potevano tollerare e di riportare così il nostro lavoro fuori del suo contesto iniziale con conseguente disinnescamento della sua presenza problematica.

Ho tentato di fare una petizione per sapere chi effettivamente, tra gli artisti partecipanti, era a favore della presenza del nostro lavoro in questa mostra, petizione che ha raccolto 14 firme (di cui, secondo la versione del Museo, certune equivoche); 5 artisti non hanno firmato, 1 era assente da New York. La forza minoritaria che agiva contro il nostro lavoro è stata assai più virulenta ed efficace di quella maggioritaria dei più discreti, i quali per principio si opponevano alla censura esercitata. Notiamo che Carl Andre ha ritirato il suo lavoro dalla mostra in segno di protesta contro la

censura subita dal nostro.

Questa censura, intervenuta su un lavoro il cui progetto era già noto da tempo (ottobre 1970) ed era stato *accettato per iscritto* dal Museo (6 gennaio 1971), lavoro che d'altra parte è formalmente lo stesso dal novembre 1965, pone per lo meno alcuni interrogativi, al di fuori della libertà d'espressione alla quale d'altronde noi non abbiamo mai creduto persino nel ghetto artistico.

2. L'ordine costituito

Ciò che soprattutto attira la nostra attenzione è che questa censura è stata resa obbligatoria dalla reazione di certi artisti e non in primo luogo da quel che alcuni chiamano il sistema (ossia il museo), e ciò rafforza la tesi da noi sviluppata in precedenza, e cioè che nell'ambiente artistico il sistema è l'artista. In parole chiare, il potere è tra le mani di una certa avanguardia artistica, alleata a certi gruppi potenti — Gallerie d'avanguardia — che nel loro insieme possono esercitare su Musei, riviste, ecc., una censura vera e propria misurabile sul piano dell'informazione che queste truccano e della storia che scrivono e diffondono grazie a questi stessi mezzi finanziari. Basterà notare a questo riguardo come è stata ripartita la selezione del VI International Guggenheim dove si contano non meno di 12 americani contro 8 artisti che rappresentano il resto del mondo!

Senza voler giudicare in modo arbitrario e globale se queste pratiche hanno luogo più frequentemente negli Stati Uniti che altrove, esse hanno luogo per ragioni politiche ed economiche che non devono sfuggire a nessuno. L'arte non è al di sopra delle ideologie, bensì è parte o anche, nel caso delle « avanguardie », riflesso dell'ideologia, e se è il caso di quella dominante. Nella nostra società è l'espressione dell'ideologia borghese e di ciò che comporta, nella società americana è l'espressione dell'imperialismo e della sua affermazione. « ... Nell'ambiente artistico, il pilastro del sistema è l'artista stesso. Sia che contesti o no. Se l'artista ha qualcosa contro il sistema artistico, dovrebbe cominciare a contestare se stesso in quanto artista, ossia il suo prodotto in quanto gadget culturale. È questa un'attitudine poco diffusa. Tutto ciò per dire e ripetere che la contestazione nel campo dell'arte non può essere esclusivamente esteriore (formale) ma sostanziale, ossia a livello del prodotto, ed è qui, unicamente qui, che sta il rischio, l'eventuale interesse e l'esigenza responsabile dell'artista. Il luogo in cui si mostra il lavoro (parliamo del nostro) è una conseguenza diretta del lavoro stesso e non viceversa. (...) Infatti, è l'opera stessa che si presenta impersonale/neutra, senza composizione, senza alcun incidente che diverta lo sguardo, è l'opera tutta che diventa l'incidente in rapporto al luogo in cui è presentata.



Costatiamo che la proposizione, quale che sia il luogo in cui è presentata, non disturba il luogo suddetto. *Questo luogo cioè appare così com'è*. È visto realmente. Questo fenomeno apparentemente contraddittorio è dovuto in parte al fatto che la proposizione non è distraente. Inoltre, poiché è il suo proposito, il suo proprio luogo è la proposizione stessa, (...) questa proposizione non ha un luogo proprio. In un certo senso, una delle caratteristiche della (nostra) proposizione è di *rivelare il contenente* che le serve da riparo». (Citazione da « Mise en garde n. 3 », luglio 1969, pubblicato in VH101, marzo 1970, n. 1.)

3. L'ordine architettonico

Nella dimostrazione tentata (e censurata) a New York, all'interno del Museo Guggenheim, c'era tra l'altro una certa utilizzazione del locale che rivelava sia il luogo che l'attrazione vertiginosa che esso costantemente esercita al di fuori delle rampe, e rende, in forza della sua stessa architettura, ciò che viene esposto all'interno delle rampe obsoleto e *ec-centrico*. Una delle ragioni di questo fatto è che la maggioranza delle opere che si fanno sono a priori pensate in vista del loro supporto definitivo, della loro cornice, ossia dei muri dei musei o delle gallerie e anche del loro involucro, che, nella maggioranza dei casi, sono scatole o cubi. Questi cubi o scatole privilegiano ciò che è mostrato in essi e permettono inoltre di mettere insieme nello spazio e nel tempo opere che senza tale artificio non potrebbero esistere, essere viste. Nulla di simile al Museo Guggenheim. L'architettura interna di questo museo offre due costatazioni dall'apparenza contraddittoria: 1) in forza del suo sviluppo a spirale non separa più le opere esposte in una serie di scatole contigue e isolate le une dalle altre, in altre parole confronta e rivela immediatamente il confusionismo e l'aberrazione dell'arte che si svolge simultaneamente sotto i nostri occhi — sotto i nostri piedi. In una certa misura, non rispetta le classificazioni che vengono abitualmente fatte in un museo/scatola.

2) sviluppa lungo tutti i suoi 7 piani/rampe un potere assoluto che assoggetta irrimediabilmente tutto quanto vi si lascia prendere/espone e con ciò dimostra quel che l'abitudine ai musei/scatola potrebbe farci dimenticare, ossia che il « Museo/galleria non è quel luogo neutro che vorrebbero farci credere, bensì il punto di vista unico da cui un'opera è vista e, tutto sommato, il punto di vista unico in vista del quale essa è fatta. Per non essere preso in considerazione, o essere considerato come naturale/scontato, il Museo/galleria diventa la cornice mitica/deformante di tutto ciò che s'inscrive in esso ». (Da « Limites Critiques », ottobre 1970.)

Possiamo dire che nei musei/gallerie tradizionali (scatole) l'architettura neutra, cubica, valorizza le opere esposte. L'opera appare quando il museo scompare. Tale scomparsa è infatti solo un'illusione creata dall'abitudine che abbiamo di un'architettura recuperatrice/conservatrice. (Cfr. « Limites Critiques », ottobre 1970.)

Basta che questa architettura s'imponga con tutto il suo peso ed è l'opera (fatta in vista d'un luogo abituale, cubico, classico) che scompare. È quanto accade con il Museo Guggenheim ed è perciò, tra l'altro, che un'opera capace di evidenziare chiaramente tale stato di cose (tela n. 1) può creare, ha creato, agitazioni insospettite. Ci troviamo allora di fronte a due rivelazioni conflittuali:

A) rivelazione del museo con forza tale che questo non privilegia più ciò che alloggia/presenta, ma al contrario lo maschera, lo riduce, lo distrugge, infine lo soffoca per esporre se stesso.

B) rivelazione simultanea del disadattamento di un'arte che in effetti è pensata e concepita solo in vista di un

riparo architettonicamente neutro e senza idee, ciò che permette comunque di adattarsi e d'imporvi la propria volontà senza rischi. Ossia rivelazione di tutta un'arte unicamente pensata in vista di uno spazio che valorizza, dunque un'arte mistificatrice/mistificante, illusionista e regressiva.

4. L'ordine turbato

La nostra proposizione, per aver mostrato/rivelato troppo chiaramente tali contraddizioni, non poteva non essere censurata. Censura anch'essa rivelatrice se pensiamo che la mostra di cui parliamo aveva per scopo, a voler credere al suo catalogo, di presentare le ricerche più radicali dell'epoca! Il radicalismo di taluni si è esercitato in un modo per lo meno inatteso, e ha mostrato d'altronde che in arte il solo radicalismo accettato è quello dei piccoli borghesi/conservatori. La situazione della tela n. 1 al centro del Guggenheim accentuava ancor più tale stato di cose. Per la prima volta, non si girava più attorno ad un ambiente vuoto e affascinante (attrazione del vuoto accentuata dal basso parapetto), ma si girava attorno a un'opera che rivelava via via i suoi aspetti, il suo dritto e il suo rovescio, pur offrendosi all'apprensione solo frammento per frammento, e che, d'altro canto, sospesa nel vuoto, rafforzava l'idea stessa dell'architettura del Guggenheim che gioca sull'assenza di muri. Possiamo anche dire che per la prima volta c'era qualcosa da vedere in questo museo e che tale evidenza è parsa intollerabile a quegli invitati per i quali questa realtà avrebbe finito per far volgere la schiena degli spettatori alle loro opere. Lo sviluppo a spirale del Museo articola tutte le esposizioni che vi si fanno verso l'esterno, le rigetta in qualche modo contro muri (obliqui) sui quali esse scivolano, e tale rigetto è tanto più risentito in quanto lo « spettacolo » offerto dalla stessa architettura attira irrimediabilmente verso l'interno della spirale, ossia verso la parte vuota del museo, laddove non c'è nulla, un nulla avvincente che accentua l'inanità generale delle opere che tentano di confrontarsi con essa. Utilizzare l'ambiente di questo museo, come faceva la pittura n. 1, voleva dire accentuare questo fenomeno con, per la prima volta, un confronto diretto dello sguardo, non già sul vuoto, ma su qualcosa che nient'altro offriva se non la propria immagine e poneva chiaramente il problema della sua presenza. Presenza giudicata immediatamente inaccettabile. Effetto curioso, in seguito alla rimozione della tela, il museo non apparve più come una gigantesca scultura che dispiegava la sua spirale trionfante, bensì come un buco enorme, stupido e *inabitato*.

Possiamo ugualmente dire che il Guggenheim *mette al riparo dagli sguardi* (e non è uno dei suoi aspetti meno paradossali in quanto museo!) le opere che vi sono mostrate, a tal punto che visto dal basso, ad esempio, nulla è visibile se non orgogliosamente il Museo stesso; questa impressione d'altronde ha gradi diversi lungo tutti i 7 piani/rampe, dato che Frank L. Wright si è ingegnato a rendere al contempo difficile (per l'impossibilità d'indietreggiare) la visione delle opere allorché siamo di fronte ad esse, e pressoché impossibile senza distorsioni quando le si vede apparire dal punto diametralmente opposto. L'utilizzazione del centro, come volevo farle io, rendeva da un lato visibile l'opera proposta, e ciò nel solo modo possibile in questo Museo, e d'altro lato rafforzava/rivelava l'effetto centripeto causato dalla stessa architettura concentrando gli sguardi non più sul vuoto ma su « qualcosa ».

Questo qualcosa (la tela n. 1) così proposto nel centro del Museo ne rivelava in modo inequivocabile la funzione segreta, funzione che, come abbiamo visto, subordina tutto alla sua architettura, un'architettura dai due aspetti antinomici ma sincronizzati: a) *centripeto*, poiché la vista è costantemente e

irresistibilmente attratta verso il centro fisso generalmente vuoto del Museo; b) *centrifugo* sulle rampe, rendendo ec-centrico ciò che vi è esposto.

L'aspetto centripeto, che già in tempi normali storna gli sguardi dalle opere centrifugate, era notevolmente accentuato dalla *posizione* centrale della *proposizione* che spezzava simultaneamente, per la sua presenza normale (insolita?), sia la funzione narcisistica di questo monumento/scultura non più riflessa, sia il parapetto dietro il quale abitualmente si rifugiano, più o meno bene, le opere esposte, precipitando nel vuoto/nulla tutto ciò che vi era attratto per la sua natura stessa (e cioè la maggioranza delle opere presentate).

La nostra dimostrazione sollevava altri punti che sarebbe lungo qui esaminare. Diciamo in succinto che si aveva l'instaurazione di un dialogo tra la tela n. 1 e il suo contesto (come abbiamo appena visto), tra la tela n. 2 e il suo contesto (la strada), e un terzo scambio incrociato tra la tela/pittura n. 1 e la tela/pittura n. 2 nonché tra i contesti/ripari n. 1 e n. 2. Questi problemi (e altri), avvertiti confusamente o chiaramente da certi artisti (cerberi della tradizione avanguardistica dell'arte mistificatrice), sono risultati intollerabili nelle loro conseguenze dirette, ossia nel porre nuovamente in questione la maggioranza dei lavori presenti e soprattutto quelli più affermati (vedi Judd e Flavin).

5. L'ordine ristabilito

La pretesa *ostruzione* causata dalla nostra *proposizione*, e che è servita da pretesto a coloro che l'hanno censurata, non era infatti che la *rivelazione* abbagliante non solo del nostro lavoro — con le sue contraddizioni, i suoi limiti, ecc. — ma anche del lavoro degli altri. Tale « rivelazione » è parsa intollerabile a taluni e ha fatto scoppiare un seguito di azioni paniche quasi incredibili all'interno di un museo nel 1971, se consideriamo la sorprendente celerità di questo genere d'istituzioni nel recuperare ed esporre velocemente e alla rinfusa qualunque avanguardia; azioni che hanno portato alla censura pura e semplice di un tessuto di cotone a strisce verticali alternate bianche e azzurre e le cui due strisce bianche esterne erano ricoperte di pittura bianca dritto-rovescio.

Si è potuto assistere, e ciò per la prima volta contro la nostra *proposizione*, nel riparo/rifugio di un Museo, alla « aggressione rivelata grazie alla neutralità/impersonalità del proposito, aggressione che è tra l'altro quella dell'arte ».

(Ripreso dall'intervista apparsa in *Opus International*, n. 12, giugno 1969.) ■

8 marzo 1971
Tutte le citazioni sono estratte da diversi testi e interviste scritti o fatte da Daniel Buren.

UN ERRORE COMPRENSIBILE

Michel Claura

L'artista vive nell'abitudine della sua arte e questa attività abituale, che lo qualifica come artista, si accompagna necessariamente con la comodità intellettuale che nasce dal condividere l'abitudine (dell'arte) con gli altri membri della sua corporazione. Questa abitudine si stabilisce nel rimettere continuamente in dubbio la *forma da dare all'arte*, così che l'artista possa offrire il suo contributo all'infinita elaborazione della storia (della tecnica) dell'arte. La mostra è il ricettacolo che valorizza una produzione

che, in sé, offre interesse solo per il suo produttore o al più in vista di un vago perpetuarsi dell'arte come ideale.

Il sistema dell'arte (abitudine) introduce inevitabilmente un sistema sovrapposto la cui funzione è d'installare pubblicamente il sistema primo, costituito, nel nostro caso, dalla pratica artistica in quanto attività di una categoria d'individui. Tale superstruttura, nota più generalmente con l'appellativo di « sistema artistico », e che ignora il fondo (l'arte) privilegiandone la forma (la sua continuità), si scompone nel modo seguente (Parleremo solo del sistema dell'avanguardia, cerbero dell'arte « eterna », la quale risponde direttamente e senza ambiguità ai principi dell'economia del mercato classico).

In primo luogo troviamo l'artista detentore della verità. Che non è dunque un artista qualunque. Per arrivare a tale posizione, bisogna che ce lo abbiano installato i detentori del potere economico. L'artista che ha raggiunto questo stadio è depositario del *potere istituzionale*, poiché la sua verità (il suo prodotto) sembra corrispondere a ciò che si può vendere meglio in un ristrettissimo mercato (quello dell'avanguardia). La sua è la posizione più forte, ma egli sa bene che è fragile (il mercato è capriccioso); così che vi si attacca come una sanguisuga.

In seguito viene il mercante che, finché considererà che l'artista da lui messo al potere è redditizio (come rappresentante dell'ideologia « alla moda »), metterà sulla bilancia tutto il peso della sua influenza (economica) affinché il suo soggetto (l'artista) non si sgonfi come un pallone gonfiato.

C'è poi il museo. Istituzione privata o organismo direttamente dipendente dalle collettività pubbliche, questo si considera talvolta autonomo. Ma in effetti non è che la pedina dei detentori del potere economico (e dei suoi rappresentanti, gli artisti), senza dimenticare inoltre che esso si assume la grave responsabilità di garantire l'ideologia dominante.

Per non dimenticare nessuno, menzioneremo il critico che, come parassita inconsistente, mette la sua penna al servizio di chiunque.

Questo schema è sempre accuratamente dissimulato. Ma può accadere che, costretto alle corde dalle sue contraddizioni, il sistema *debba svelarsi*.

Ha dovuto svelarsi, senza possibile scampo, alla sesta mostra internazionale del Museo Guggenheim.

Fatto sta che è la *proposizione* presentata da Daniel Buren che ha rivelato il totalitarismo della superstruttura del sistema dell'arte. Ma non è un caso. Non è un individuo provocatore che è stato escluso, è un lavoro. E questo lavoro riguarda innanzitutto l'arte nella sua abitudine, e nella sua avanguardia abituale.

Ovviamente, questo sistema dell'avanguardia, particolarmente rappresentato in questa mostra dalle migliori gemme della novità, non può tollerare che la funzione oggettivamente regressiva dell'arte sia messa in luce, poiché sarebbe il primo a subirne le conseguenze. Nel momento stesso in cui questa avanguardia varca i pesanti battenti della consacrazione, ecco che una sola *proposizione* (significativamente tacciata d'intrusa dopo essere stata accettata dagli organizzatori ed essere conosciuta da oltre cinque anni) viene a rimetterla in discussione.

Ma soprattutto sono altri intrusi — coloro che, se ci riferiamo al sistema dell'avanguardia che gli è proprio, sono già « superati » (statisticamente, sette anni sono già troppi per essere ancora d'avanguardia), coloro che si trovano là solo perché sono inevitabili (hanno il potere istituzionale di cui sopra) ma anche perché sono necessari affinché la nazione che essi rappresentano sia in grado di lottare contro una certa degradazione della sua immagine sul piano internazionale, anche all'interno del sistema grottesco dell'avanguardia, e

perché si vorrebbe elevarli a padri in rapporto a questi giovani stranieri esuberanti — sono quelli che si mostrano più intransigenti. Il fatto è che, nel loro miserabile sistema, essi hanno solo un piede nell'avanguardia e un altro già nell'arte di tradizione. Ciò è noto a tutti. Più di ogni altro, dunque, sono costretti a censurare un lavoro che gli taglia d'un colpo le gambe.

A Berna, nel marzo 1968, Buren aveva incollato le sue carte a strisce verticali bianche e colorate sui muri e sui pannelli pubblicitari della città. Fu arrestato dalla polizia in piena notte, su denuncia di abitanti della città (1). A New York, nel febbraio 1971, il Guggenheim ritira il lavoro di Buren, su denuncia di alcuni artisti partecipanti. Si censura sempre in nome dell'ordine. Chi denuncia acquisterà un giorno coscienza di ciò per cui opera? ■

(1) Il museo, che presentava allora la mostra « Quando le attitudini diventano forma », non prese minimamente le difese di Buren, anzi lo denunciò ulteriormente come elemento non invitato alla mostra.

René Denizot

La cronaca dell'avvenimento non è riducibile a una cronologia dei fatti. Come se la successione degli atti, nell'ambito dell'esposizione al Museo Guggenheim, dovesse compiersi secondo un ordine che determina il senso e le modalità di ogni azione possibile, di cui la cronaca ne ritraccerebbe in modo empirico la logica. Rispetto a questo ordine, l'azione di Daniel Buren nel Museo apparirebbe, in quanto avvenimento, come una figura deviante nella cronologia della mostra. Essa avrebbe precisamente il senso di un avvenimento che mira a far parlare di sé.

Sotto questo punto di vista, l'avvenimento designerebbe il suo responsabile come elemento passibile di un processo alle intenzioni — è proprio così che hanno voluto intenderlo coloro che hanno preteso l'allontanamento di Buren e la soppressione del suo lavoro nell'ambito della mostra.

Ma affinché tale processo fosse giustificato, sarebbe stato necessario in tal caso o che Buren fosse un intruso nella mostra, ciò che è impossibile poiché egli è stato invitato, o che il lavoro presentato nel Museo non corrispondesse al progetto di mostra già approvato, ciò che è ugualmente falso. Buren presentava una proposizione che è formalmente la stessa da più di cinque anni, e la posizione richiesta dalla proposizione per essere esposta nel Museo era stata prevista e accettata da tempo.

Non è dunque dal punto di vista della cronologia, ossia dell'organizzazione spazio-temporale della mostra, che l'opera di Buren è avvenimento, ma è innanzitutto avvenimento in se stessa, ossia nella sua propria visibilità.

Paralogismo e logocentrismo

In tal senso, l'avvenimento, che è manifestazione propria dell'opera, non potrebbe essere preso come manifestazione aneddotica e sporadica (*événementielle*) di un'intenzione sovversiva. Questo equivoco, anzi, rivela — da parte di coloro, artisti, museo, gallerie, che direttamente o indirettamente hanno intentato all'autore un processo alle intenzioni per sopprimere il lavoro esposto — un paralogismo che deriva da un logocentrismo. Infatti, il paralogismo consiste nel censurare l'opera in nome di una supposta malevolenza dell'autore, nel sostituire a un *critica del senso proprio dell'opera* come opera d'arte — ossia ponendosi come punto di partenza e insieme d'arrivo il problema del senso dell'arte in quanto arte — un'accusa all'autore. L'interdizione pura e semplice dell'opera documenta questo paralogismo secondo il quale l'opera è confusa con l'autore e l'arte con l'artista. Questa confusione

non è affatto fortuita, essa deriva dallo status stesso dell'arte determinata e conservata dall'eterna avanguardia che si guarda bene prima di tutto dal rimettere tutto in discussione. Per fare ciò l'avanguardia non ha altra soluzione che la censura e la diffamazione. Ma questi atti stessi derivano dall'inerzia dell'avanguardia, cerbero dell'ordine che impone, e dal suo logocentrismo.

Ciò che il problema elude

Aver messo fuori gioco il lavoro di Buren, pur lasciando intatto il senso della proposizione come avvenimento, manifesta inesorabilmente quel che da sempre questa proposizione rivela nella sua visibilità, e cioè che l'arte, come problema dell'origine dell'opera d'arte, è proprio ciò che l'arte elude in quanto gioco del mondo dell'arte. Secondo questo gioco, l'arte è ogni volta quel che vien giocato e rappresentato dall'avanguardia; ciò che permette variazioni infinite, che diventano illusione di cambiamento, pur non cambiando nulla all'essenziale, poiché l'arte, quali che siano le sue « mode », resta la messa a punto fissa come *concetto* (e come *oggetto* per quanto riguarda l'opera), nell'ottica della rappresentazione, dell'idea soggettiva che l'avanguardia chiama « arte ». Secondo questa determinazione, come supporto ideale (*subjectum*) dell'ideologia che la determina, si confonde incessantemente con la soggettività degli artisti custodi dell'ideologia dominante. All'arte come ideale corrisponde il linguaggio che lo conserva: il logocentrismo della retorica che sostituisce le parole alle cose. È dunque l'arte dell'assenza, dell'impotenza e dell'inerzia dell'avanguardia, l'arte come ciò che il gioco dell'arte elude, che l'opera di Buren rivelava già con la sua presenza problematica e che conferma suo malgrado l'avanguardia mettendo fuori gioco il lavoro di Buren.

Avvenimento e avvento

La proposta di Buren è avvenimento nella sua stessa manifestazione perché, in quanto opera d'arte, è avvento del senso dell'arte come problema dell'origine fondamentale a partire dalla quale e in vista della quale si distingue in proprio come opera d'arte e non come rappresentazione dell'arte. Ecco perché la soppressione dell'opera all'interno della mostra, lungi dal rendere visibile, a causa del suo ritiro, la presenza degli altri lavori esposti, restituiva l'esposizione a ciò che è, ossia la rivelava ineluttabilmente come cornice vuota, luogo comune nel quale tutto ciò che viene deposto prende indifferentemente il nome d'arte.

Ciò vuol dire che la proposizione di Buren è visibile perché è un'opera d'arte e non perché è esposta in un museo o galleria. Nello stesso tempo, quando Buren espone in un museo o galleria questi luoghi non sono più luoghi di esposizione privilegiati in senso tradizionale, ossia prima ancora che qualcosa vi sia esposto, ma al contrario sono, come qualunque altro luogo, rivelati come luogo a partire da quel che vi si espone, cioè essenzialmente si mostra ed è visibile. È dunque il luogo che viene esposto a partire da ciò che essenzialmente si espone e non il contrario. Ecco perché l'opera, se è veramente un'opera d'arte, nell'espone il Museo o la Galleria, rivela l'inerzia di questi luoghi di « esposizione ». Ecco perché inoltre Buren per completare la sua dimostrazione aveva posto all'esterno del Museo una tela che rispondeva alla tela situata all'interno del Museo. Infatti, l'opera d'arte, essenzialmente da vedere, è per la sua essenza stessa ciò che c'è di più visibile; non perché la sua presenza è valorizzata da una cornice, o segnalata mediante un vocabolario convenzionale o attitudini ostentatrici, ma perché essa è essenzialmente ciò che vien mostrato ed esposto, e come tale è ciò che più pare e più è. L'arte in sua presenza è puro apparire. Non è né un concetto né una tecnica. ■

BUREN, HAACKE, CHI ALTRO?

Sotto, una delle fotografie (di Hans Haacke) le cui didascalie, direttamente tratte dai registri catastali del New York County Clerk's Office, hanno causato l'interdizione della mostra di Haacke al museo Guggenheim.

Hans Haacke, 640-44 E. 12 Street, Block 394, Lot 29, 6 story walk-up tenement, Shalane Realty Estates, Inc., 'Peggy Schwartz', President; 'Arthur Front', Vice President; 'Harvey Schwartz', Secretary; Acquired 10/3/'60 from 280 Stanton St. Corp./Mortgage \$ 36,000.- At 6% interest held by the American Baptist Home Mission Society, Riverside Drive, NYC, 8/6/'62.



L'interdizione subita da Daniel Buren al Museo Guggenheim di New York si è ripetuta a soli due mesi di distanza e nello stesso museo contro un altro artista, Hans Haacke. Un'intera mostra di Haacke è stata annullata per ragioni politiche. Questo secondo caso, più che il primo, ha sollevato un processo al Guggenheim e ai suoi responsabili. Ma sarebbe errato limitare il processo a un solo museo e alle sole istituzioni: la libertà si gioca, come dimostra il caso di Buren, all'interno dell'arte stessa e dei suoi diretti protagonisti. Ricordiamo i fatti. *Buren*. Il 10 febbraio scorso, la sua grande tela di 200 mq., presentata nell'ambito della sesta mostra internazionale del Guggenheim, viene rimossa dal vasto pozzo centrale del museo, dove era stata appena esposta secondo un progetto concordato da tempo. Motivo: un gruppo di artisti

partecipanti non tollera che la tela di Buren, per dimensioni e centralità, metta in crisi la visibilità dei loro lavori. Questi artisti cacciano Buren non in nome di valori estetici o politici, ma in nome della concorrenza, che essi, con processo alle intenzioni, ritengono sleale.

Una delle azioni svolte da Buren mediante la pratica/teoria della sua pittura anonima e impersonale è di rivelare che l'opera d'arte, specie d'avanguardia, vive di un *sistema di presentazione* regolato dal museo o galleria. Mercato e istituzioni controllano oggi non tanto l'oggetto d'arte quanto il suo modo di presentarsi. (Es.: un museo tedesco invita Buren a una mostra di arte per la strada, Buren intende esporre nel museo, gli si risponde che può farlo solo 'a suo rischio e pericolo'). Che il lavoro di un artista consista nell'oggetto e anche nella sua presentazione critica, ciò è intollerabile.

Haacke. Il 1° aprile scorso, Thomas Messer, direttore del Guggenheim, annulla la mostra personale di Haacke prevista per il 30 aprile. L'artista americano intendeva esporre un'indagine in tre parti nei sistemi fisici, biologici, e sociali, secondo una ricerca nota e apprezzata da tempo. Il museo censura i pezzi sociali. Due di essi consistono in 160 foto di facciate di edifici (catapecchie) di Manhattan, accompagnate da didascalie che riportano, senza commenti, nomi di proprietari e dati finanziari immobiliari. Un terzo pezzo è costituito da questionari con domande sulle droghe, la guerra in Vietnam, ecc.

Thomas Messer aveva obiettato in una lettera del 19 marzo:

'Abbiamo costantemente ribadito che per statuto noi perseguiamo obiettivi estetici e educativi in sé sufficienti e privi di motivi ulteriori. Su tale base, l'amministrazione ha stabilito una linea di condotta che esclude qualsiasi impegno attivo con finalità sociali e politiche. Comprendiamo, certo, che l'arte possa avere conseguenze sociali e politiche ma riteniamo che queste vadano incoraggiate indirettamente per la forza generalizzata ed esemplare che l'opera d'arte può esercitare sull'ambiente, e non già, come lei propone, usando mezzi politici per raggiungere scopi politici, per quanto questi possano apparire in sé desiderabili'.

Non sappiamo invece che cosa sia stato obiettato a Edward Fry, valente critico americano e curatore del Guggenheim, che ha collaborato con Haacke al progetto della sua mostra e lo ha in seguito difeso pubblicamente. Abbiamo solo appreso che Fry è stato licenziato.

Qualcuno si domanda chi vorrà ancora esporre al Guggenheim. E' il caso di domandarsi invece se e quali altri artisti sapranno mettere a nudo altre istituzioni. ■