

«Arte come arte»¹ e arte come processo

Daniela Palazzoli

La mostra che ci viene proposta dal Centro Comunitario di Brera (Milano, maggio '73), pur essendo assai ambigua nella sua formulazione storica — essa esclude per esempio gli scultori minimal americani, che pur precedettero e anticiparono nelle loro opere alcune delle formulazioni che sono alla base del lavoro dei pittori qui presentati —, ha indubbiamente il merito di sottolineare un problema di grande attualità: quello della rivelazione dell'arte a se stessa, attuato nelle forme tradizionali della disciplina pittorica (e scultorea, qualora si fossero presentati anche gli scultori).

L'arte come arte — l'arte dei minimal americani ha teso ad identificare il proprio oggetto per esclusioni. Questa riduzione tende ad eliminare dai compiti dell'arte ogni compito che non è quello della propria rivelazione assoluta e definitiva («Sto facendo l'ultimo quadro che sia possibile fare», dice Ad Reinhardt, rivelando così la fulminea equazione fra pragmatismo e ottusità critica). La riduzione consiste sul piano della pittura in una critica serrata al concetto di «rappresentazione» e al suo strumento privilegiato: la prospettiva. La ripresa in grande stile della scultura negli anni '60 fu dovuta, come dice giustamente Crimp, alla convinzione che la pittura non avrebbe mai potuto con successo diventare anti-illusionistica¹. La strategia della pittura minimale dunque, che si sceglie per obiettivo di abolire ogni riferimento che non sia intrinseco al proprio oggetto, inferisce pragmaticamente il proprio obiettivo nello smontaggio e nella critica di quello strumento linguistico privilegiato che è la prospettiva. Quanto ai vari elementi del dipingere: forma, colore, stesura, testura, linee il loro reciproco rapporto nel quadro è dipendente dalla necessità di evitare ogni identificazione di tipo rappresentativo e narrativo.

La critica che conduciamo a un tale modo di procedere è di due ordini. La prima, immediata, si rifà al concetto stesso di «contesto» che queste opere pragmaticamente pongono come termine critico della propria definizione dell'arte. Come l'arte concettuale ha dimostrato molto bene, il problema reale dell'arte è che l'orizzonte disciplinare che questi artisti pongono alla propria soggettività non è affatto così statico ma muta col mutare delle stratificazioni culturali e che, dunque, la riduzione da essi operata assomiglia come modo di procedere un po' al voler vuotare il mare con un ditale. Mi spiego. Nella misura in cui io intendo misurarmi con una disciplina: la pittura, non posso non tener conto delle varie letture storiche — dei dialetti e delle deformazioni — cui la fruizione della mia immagine va soggetta. Quindi, o rimango circoscritto all'ambito storico cui la mia cultura e la mia lettura sono vincolate, oppure devo tener presente, a mo' di computer, tutte le chiavi di lettura (i pregiudizi di lettura se vogliamo) che vanno evitati. Vedi ad esempio

il caso di Ryman, la cui relatività gestuale viene qui da noi letta ipso facto come una trascrizione informale del gesto pittorico. Ecco dunque un primo motivo di critica ad «Arte come arte», nella misura in cui questo pragmatismo è troppo pragmatico per venir letto esclusivamente in chiave estatica e contemplativa — vi è in esso una reale volontà di confronto con la propria materia — ma è d'altra parte troppo dialettale per farsi comprendere in un circuito culturale di vasto respiro. E' questo stesso piccolo sintomo che ci conduce alle seconde più vaste conseguenze di un equivoco di tal genere, qualora non si accetti, come noi non accettiamo, di mitologizzare ancora una volta «la merce che vien d'al di là del mare»! La nostra stessa cultura, che in questa stessa problematica affonda radici assai profonde — che qui non è possibile toccare ma che vanno tenute presenti, nelle loro componenti essenziali: astratte, puristiche, concrete che esse siano — ci fornisce gli strumenti operativi per condurre più a fondo questa critica nei confronti di una struttura il cui grado di reificazione ha attinto livelli ben maggiori di quanto suppongano gli artisti minimali. Infatti oggi non è più soltanto lo strumento linguistico che è stato privilegiato — la nozione di uno spazio unitario del quadro. E' la totalità della produzione artistica a venir reificata a merce e a venire vista non come espressione significativa del soggetto-artista, ma come opera-prodotto scorporata da lui e inclusa in una cornice sociale che attraverso la sua cornice la possiede e la aliena da sé come merce.

Fu proprio Duchamp, se vogliamo, a mettere in chiaro il meccanismo di funzionamento dell'arte come merce, che consiste nel sottrarre un oggetto al proprio contesto per esporlo in altro, rispetto ad esso autonomo (es.: il quadro è un fare dipinto). Ma così come egli scoprì questo meccanismo fu anche il primo a restarne vittima poiché il gesto espositivo che rappresenta se stesso, invece di rappresentare l'oggetto della propria analisi, si pone ancora come assoluto, come un dato una volta per tutte da far rivivere in modo fittizio, negli aggiornamenti critici delle interpretazioni di coloro che si cibano di questi déjà vu ormai inglobati nella struttura sociale dell'arte, e che sono dunque stati completamente alienati da sé.

Non si tratta quindi tanto di ridurre ai minimi termini la gabbia della disciplina poiché così facendo non si fa altro che istituzionalizzare di più la disciplina e ridurre la gabbia già stretta a dimensioni ancor più repressive. Si tratta cioè come sempre, non già di enunciare ciò che si sa fin troppo bene in astratto; la logica della repressione che è intorno a noi, bensì di attivare ciò che si intuisce e che non si sa ancora come realizzare socialmente. Non si tratta di eliminare l'errore, e la possibilità dell'errore, bensì di confrontarsi con l'errore nella sua totalità, totalità che

dall'individuo può essere vissuta solo entrando nella separazione e affrontando le ragioni della separazione non con le armi della separazione ma della totalità. Perciò non è alle illusioni dell'illusionismo che si deve rinunciare ma alle illusioni della propria condizione. Per esempio *non* dire come è divenuto vezzo di alcuni artisti: «se io mi definisco artista ciò che faccio è opera d'arte», ma «la mia condizione di lavoro è quella di artista e dunque produco solo opere d'arte», il che implica che non dovrò preoccuparmi di trovare dei limiti disciplinari al mio lavoro ma sarà la quotidianità del lavoro stesso a scontrarsi col limite della propria totalità.

L'arte è dunque l'avventura del soggetto che tende a trasformare la percezione emotiva della totalità in realizzazione sociale, visibile e vivibile, del significato, attraverso la propria forza-lavoro che costituisce il limite concreto, lo scontro e il banco di prova, della tesi della sua ricerca. Componente intellettuale e componente fisica si incontrano su questo terreno della critica quotidiana alle strutture organizzate per la produzione dei sensi del significato.

Solo dei critici darwiniani, per i quali il fare cultura si presenta come un processo evolutivo di adattamento all'ambiente — quando il discorso dell'arte è una critica alla specializzazione ambientale dal punto di vista della totalità —, possono vedere il fenomeno della nuova pittura come un processo che scalza il discorso concettuale. Essi sono invece stati sempre presenti, anche quando noi non ce ne siamo accorti, e sono due aspetti sincronici di quel processo di ricerca del significato, condotto attraverso un fare dipingendo piuttosto che attraverso un fare filosofando. I concettuali hanno avuto forse delle remore nei confronti del coinvolgimento fisico del lavoro, che possono vedere come lavoro passivo aggregato alle macchine e ai congegni che si sono incorporati l'uomo per produrre non la spiegazione del significato ma per produrre una struttura organizzata che produce tutti i sensi del significato. Trovandosi in presenza di questo immenso dizionario dei sensi del significato i concettuali cercano di rivitalizzarne i concetti, provocando dei corti circuiti sulle discipline. La loro ricerca di significato passa attraverso le discipline che essi mettono in corto circuito attraverso un uso guerrigliero dell'interdisciplinarietà. Essi hanno compreso benissimo la critica delle avanguardie alla istituzionalizzazione dell'arte in quanto cornice che reifica tutti i significati, e appunto per questo investono uno stesso oggetto dei diversi significati che il punto di vista di ogni disciplina ha su di esso. La non omogeneità di questi punti di vista, il loro stesso potenziale di riserva alle paure dell'uomo nei confronti dell'ignoto che egli cerca in ogni modo di esorcizzare nell'apparato sociale, si vendica, portandoli ad esplodere, nullificandone la pretesa di obiettività. Questa subitanea intrusione del significato, che nasce dalla distruzione dei sensi del significato già organizzati, viene realizzato da altri artisti cercando di trasformare il lavoro passivo del dipingere in lavoro attivo, in ricerca critica e costitutiva attraverso il processo del proprio operare. Il quadro in questo senso costituisce il limite, ma anche la forza del proprio confronto con un fare quotidiano, nello scontro con la fisicità della propria materia che non è vissuta come materiale da strutturare ma come disponibilità critica degli elementi della disciplina ad essere

costitutivi della propria criticità. All'atteggiamento dogmatico della fondazione del progetto si sostituisce quello processuale di una creazione continua del significato che si esplica nella quotidianità dell'agire. Quotidianità che ripropone fra l'altro il tema del «tempo» nella percezione dell'opera. Infatti gli artisti americani in generale sembrano dedicarsi a smontare la costruzione privilegiata dello spazio prospettico con dei progetti di quadri che il fruitore afferra immediatamente nella loro monolitica aderenza all'ipotesi della ricerca. Corretti ma freddi. Le opere degli artisti italiani, e più in generale europei, non è che: abbandonano lo spazio illusionistico, *ma* abbandonano lo spazio illusionistico nella misura in cui instaurano un altro rapporto con l'azione del dipingere. Lo spazio del quadro è cioè lo spazio fisiologico in cui si realizza un comportamento. Il tempo non è più dipendente dal tempo impiegato nella lettura dei rapporti spaziali fra le cose — né è il tempo estatico del quadro in sé come realizzazione del progetto — ma diventa la qualità del tempo di un'esperienza vissuta come processo critico di produzione del quadro.

Concludendo dunque è evidente che il problema che ci si pone è assai più complesso di un generico «giudizio» artistico sulla e di una descrizione della attività di questi pittori americani. Poiché oggi non esistono soluzioni date una volta per tutte, ma l'unica garanzia del processo creativo è che esso sia vissuto giorno per giorno, nella dialettica continua della costituzione del proprio oggetto e di critica degli oggetti, compreso il proprio quando esso diventa parte di un panorama degli oggetti. Non si tratta dunque di giudicare l'operato di questi artisti americani, ma di considerarli parte di una più vasta direzione di ricerca che, qualora non sia ad essi compresente, li invalida nella loro stessa esigenza costitutiva, poiché li rende feticci di quella stessa disciplina rappresentativa cui volevano sfuggire. La comprensione dell'arte nasce solo dalla partecipazione ai suoi problemi e dalla critica ai suoi linguaggi. Essa si fonda su un dialogo, personale e sociale, che per esistere ha bisogno di strutture, e di strutture che funzionino non una tantum, come è avvenuto per questa mostra che è stata già però un'occasione positiva per sollevare il problema, ma che funzionino nella quotidianità e incidano nella vita dei cittadini, per invitarli non una volta tanto a «mettersi l'abito della festa» per andare a vedere una mostra, nell'ambito dei programmi della società dello spettacolo, ma per prendere parte a un dialogo che li riguarda nella ricerca di quel significato di cui l'arte è un veicolo ma di cui noi siamo, o dovremmo essere, i protagonisti.

Daniela Palazzoli

¹ *L'occasione di questo discorso è stato un dibattito su una mostra di pittori americani dal titolo «Arte come Arte». La nostra riflessione critica sul tema della mostra, e sul carattere di frammentazione delle strutture in cui si attua di solito il nostro discorso, ha però finito per portarci ad investire il problema da un punto di vista più generale. Ci ha cioè condotto anzitutto a un'autocritica nella misura in cui il nostro impegno non si attua in un confronto critico e operativo continuo, nella ricerca di una maggiore operatività all'interno della situazione in cui ci troviamo ad agire. Ci pare che questa critica possa essere costitutiva di una azione capace di confrontarsi e di rispondere alle richieste della base reale con cui intende confrontarsi.*