

L'arte in Spagna dopo Franco

Un giovane critico interroga un gruppo di artisti sul significato del "fare arte" oggi in Spagna. Come il potere contribuisce alla proliferazione dell'arte.

Domanda: Che significato ha, sul piano della pratica e della produzione, essere artista?

Carlos Alcolea. A mio avviso essere artista non ha alcun significato. L'artista « non ha » né pratica né produzione. L'artista « non fa niente ».

Julia Varela. Cos'è il sistema di produzione, il sistema politico?

Eduardo Alaminos. Mi riferisco al sistema di produzione globale dove la pratica e la produzione artistica fanno parte di questo sistema. Si tratta di un sistema di produzione all'interno di questo sistema.

Carlos Alcolea. Prima di tutto occorre chiarire che il potere è sapere. Dal momento che vengono impiegati dei meccanismi del sapere in proprio potere, si esercita un potere sui meccanismi del sapere. È una sorta di chiasma, si gioca con due termini che hanno lo stesso concetto: sapere e potere.

Eva Lootz. Ma questo è chiaramente un concetto rinascimentale. Non è più operativo. Vale a dire, l'enunciato sapere è potere, è il concetto classico umanistico-rinascimentale.

Carlos Alcolea. L'artista non è tenuto a sapere né a potere.

Eva Lootz. Si tratta di analizzare quali sono in realtà questi poteri e questi saperi che l'artista ottiene mediante la pratica dell'arte.

Carlos Alcolea. Ecco la prima cosa che occorre chiedere: cos'è l'artista? A questo livello l'artista non è niente, è un bracciante. Cosa incide allora sull'artista?

Eulalia. Sono convinta che l'artista non conosce né domina a sufficienza questi poteri e questi saperi, non è forse così?

Carlos Alcolea. Ma deve. È un problema hegeliano. « Deve saperlo ».

Eulalia. Ci sono cose che vanno oltre quello che si può proporre e che altri manipolano.

intervista di Eduardo Alaminos

Carlos Alcolea. Ma l'artista « deve », che è una questione quasi di nazismo. Dico che è nazismo perché questo è il contenuto della parola « dovere ». Dopo di che se l'artista innocente, che fa l'innocente, realizza un'arte innocente, mi sembra un problema del tutto trascurabile, è quasi un atteggiamento di difesa. Se si lotta contro lo sfruttamento è necessario conoscere i meccanismi del potere (che è il sapere) che si oppongono al proprio metodo e alle proprie convinzioni.

Eva Lootz. Sì, Perché, in un certo senso, stiamo uscendo da una idea che ha largamente dominato durante molto tempo, l'idea romantica dell'artista. Idea che chiaramente delimita: la società espelle, isola l'artista. Ossia, l'artista è considerato come una puttana della società, bene o mal pagata, adorato e isolato al tempo stesso.

Carlos Alcolea. Come qualcosa che adorna. L'artista più dell'opera. L'artista orna molto più del quadro che ha dipinto, cioè, possedere l'artista appeso alla parete potrebbe essere quasi molto più importante.

Eva Lootz. Come la società che per mantenere la propria immagine senza distorsioni relega gli aspetti che non vuol vedere di se stessa, confina gli altri, l'artista, il criminale, la donna...

Eduardo Alaminos. Non credo che l'artista sia un emarginato né che il potere lo emargini. Piuttosto il contrario. Lo fa suo.

Eva Lootz. Parlavo del concetto romantico dell'artista.

Eduardo Alaminos. Parlando qui, degli emarginati (il criminale, il pazzo...), sembra che in quattro e quattr'otto si voglia paragonare entrambe le immagini. Penso che in realtà questo non accada. L'artista non è emarginato dalla società, anzi viene integrato direttamente nel processo produttivo.

Juan Hidalgo. All'artista gli sono concesse cose che ad altri emarginati sono rifiutate.

Eva Lootz. Proprio per meglio emarginare. Si tratta, inoltre, di uno schema psicologico conosciuto, in effetti per poter mantenere impunemente un'idea o una immagine propria, come fa l'inconscio che relega altre cose, la società si serve dell'artista per poter conservare una immagine di se stessa.

Juan Hidalgo. Il potere è permissivo con l'artista e il suo comportamento.

Santiago Serrano. Dal mio punto di vista, esclusi, significa che in un modo o in un altro questi individui testimoniano gli autentici errori della società.

Eduardo Alaminos. In questo senso è il potere che produce questi saperi per poter meglio intervenire là dove in realtà è necessario.

Juan Hidalgo. Penso che la prima cosa da discutere sia quella di sapere cos'è l'artista. Partiamo dall'ipotesi che coloro che parleranno lo siano, e non so fino a che punto questi si sentano veramente vincolati a ciò che tradizionalmente è o viene considerato artista.

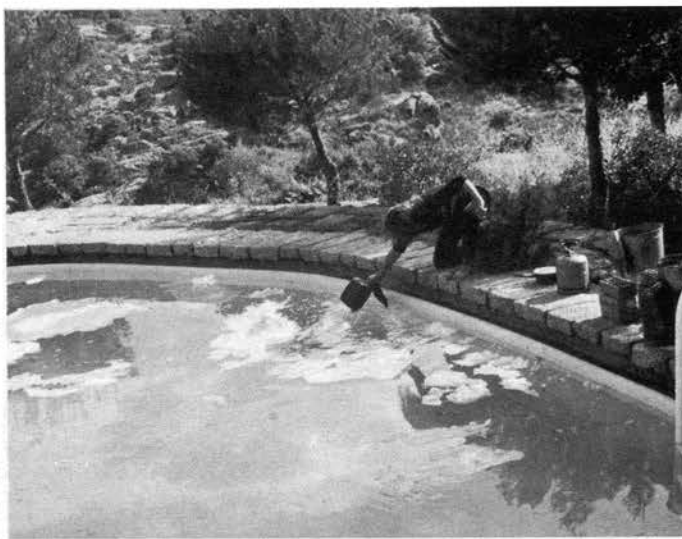
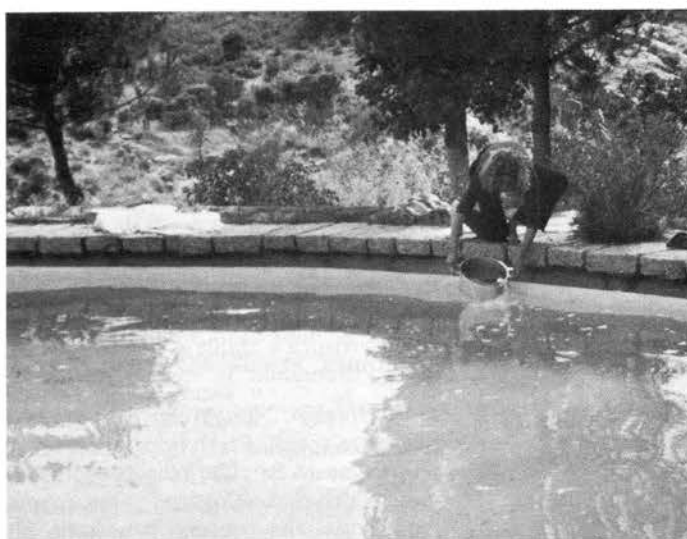
Carlos Alcolea. Essere artista è una situazione da artista. Tutto ciò non è che esistenzialismo. L'artista ha un potere basilare su mezzi molto concreti; la comunicazione, la distribuzione del denaro, delle merci, tutto questo forza l'artista ad essere concreto. Se non vuoi essere artista non lo sei, in ogni caso diranno sempre che lo sei. Sei detto come artista.

Juan Hidalgo. Allora fai parte del meccanismo di cui Eduardo parlava poco fa.

Carlos Alcolea. Sì, sì... succede che è molto difficile sfuggire a questo meccanismo. Come qualsiasi emarginato che non ha scampo. Forse l'unica soluzione, come artista, è quella di lavorare nel proprio ambito, ossia, svilupparlo.

Fernando Uria. Io lo vedo da un punto di vista abbastanza diverso dal vostro. Sono convinto che dalla fine del secolo scorso esista una idea dell'artista che si associa a due situazioni: lo sviluppo culturale e l'avanguardia.

Ed è una situazione che viene favorita sia in un sistema socialista che in un sistema capitalista; cioè, l'artista viene



Eva Lootz nasce a Vienna nel 1940. Studia filosofia e si diploma alla scuola ufficiale di cinematografia. Dopo aver viaggiato in Europa e Asia minore, dal '68 si stabilisce in Spagna, dove inizia ad occuparsi di attività plastiche. Dal '73 espone in personali e collettive. La foto riproduce l'azione «Paraffina», che ebbe luogo il 13.7.77 in un locale della navata di Madrid. 400 Kg. di paraffina bianca furono rovesciati e si sparsero poco a poco sopra l'acqua di una piscina, ricopren-

dola. L'azione durò nove ore. Queste parole della Lootz introducono il suo lavoro: « Perseverare in una specie di rito significa proporsi un'azione formale e vedere come attraverso essa si possa giungere alla luce. È come buttare un amo nello stagno, ritirarlo e trascinare tutto un mondo di foglie secche, rami e insetti, mentre il pesce che ha originato la ricerca resta nella trama di un tessuto continuo. L'azione formale è un'azione neutrale come costruire una strada ».

considerato come un individuo geniale, un prototipo e al tempo stesso come un rivoluzionario che dipingendo quadri fa la rivoluzione. Contemporaneamente appare come un lavoratore che riacquista quel carattere positivo del lavoratore che possiede dei materiali, tele, quadri...

Di conseguenza l'artista gioca in entrambi i casi con una duplice ambiguità: da una parte, fa parte di una avanguar-

dia, dall'altra, lo si accomuna a un essere qualunque che lotta, a un lavoratore che lavora o, perfino, a emarginati come il bambino, il pazzo, il primitivo. Vale a dire che l'artista sembra assai felice di rappresentare questo ruolo grazie al recupero di tutti questi elementi.

Eduardo Alaminos. Celandò il significato della sua produzione.

Fernando Uria. Sì, certo, ci sono pittori

che dipingono come pazzi, ma i pazzi non potranno mai diventare geni. Invece, all'artista è concesso di essere pazzo. C'è gente che è repressa perché sessualmente è perversa ma l'artista può mantenere la sua perversione e la società glielo consente tranquillamente.

Eduardo Alaminos. E qui segnalerei, anche, la libertà con la quale si può utilizzare l'inconscio, spacciandosi come macchina desiderante con flussi «decisivi»...

Fernando Uria. Sì, certamente. Questo è il problema. Quanto più l'artista viene integrato in questi campi d'azione tanto più consoliderà un certo numero di meccanismi. Vale a dire, quanto più l'artista si afferma come rivoluzionario, lavoratore, bambino, selvaggio o pazzo, mantiene, in un certo modo, uno status che al potere fa comodo; cioè, funziona come un emarginato ma allo stesso tempo dà prestigio. Allora forse l'unica via d'uscita sarà di pensare l'arte in altri termini: negare questo ruolo di artista oppure giocare con l'arte in modo tale da deformarla completamente.

Eduardo Alaminos. Sono convinto che l'artista rappresenti coscientemente dei ruoli polivalenti.

Carlos Alcolea. L'artista viene pensato come un bambino e come tale gli si consente tutto. Dallo scivolare giù da una scala al suicidio.

Eduardo Alaminos. Forse per chiarire la funzione o significato dell'artista bisognerà analizzare gli effetti reali della sua pratica, come si materializza, a chi va diretta, come viene fruita, mediante quali dispositivi, dove è prodotta. Tutto ciò determinerebbe il concetto del suo significato.

Carlos Alcolea. Ma anche la società lo possiede. Non importa come.

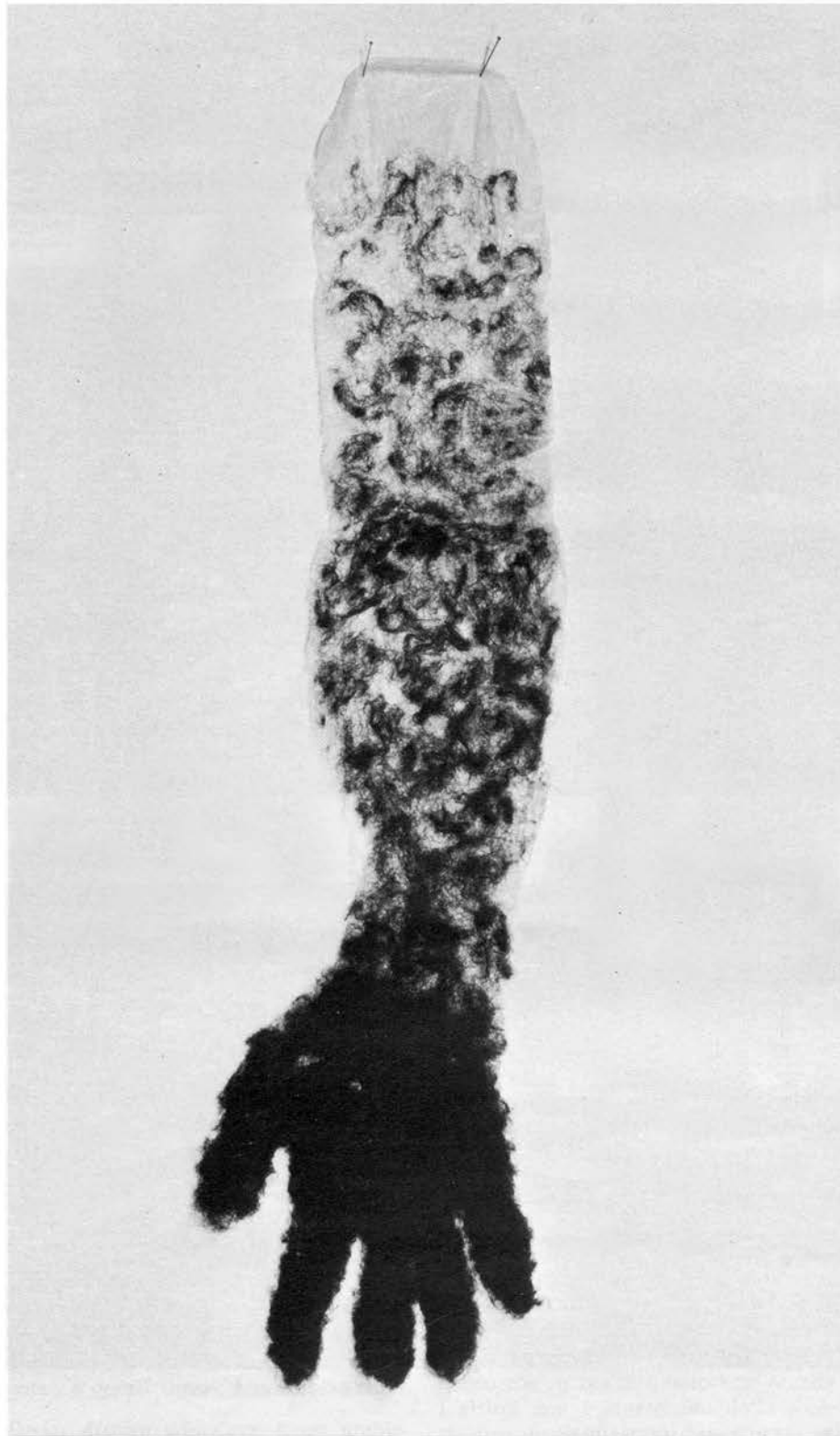
Juan Hidalgo. Credo che la soluzione più appropriata sia quella di sentirsi più creativi nella propria situazione. Ciò che non ha senso, o non è possibile, è mantenere un privilegio per alcuni; che questi possano realizzare delle opere, e che altri le ricevano.

Eduardo Alaminos. Che vuol dire o che significa una società in cui tutti siano in grado di agire su un piano di creatività «artistica» simile a quella che stiamo considerando in questo momento?

Juan Hidalgo. Non è che debba essere su questo piano. Perché dovrebbe essere proprio così? Sarebbe meglio che scomparisse del tutto. Cosa sai, cosa sappiamo di quel che pensano o possono immaginare in realtà altre persone?

Eva Lootz. È proprio questo che interessa al potere. Mantenere privilegi.

Juan Hidalgo. Al potere sì che interessa! Ma ciò che a noi interessa non è questo. Quello che a noi preme è proprio il contrario.



Eva Lootz, Brazo. Dal catalogo edito dalla Galleria G di Barcellona, 1977: «Alla Lootz interessa il campo indecifrabile della continuità, un'estensione da cui tutto possa convergere in un punto focale, congiunto sempre mediante comunicazioni infinite... Queste lastre, barre, assi non contengono in sé un significato. Questo va cercato nei punti di contatto, nelle interrelazioni, assedio di un paesaggio fatto di diversi strati. Al centro, come detonatore, un'azione formale qualunque, sperimentazione di un materiale, separazione di un gesto».

Carlos Alcolea. Lo scopo del potere è mantenere le istituzioni. Se a noi interessa distruggere il potere, dovremmo, senza tardare, distruggere l'arte. L'arte fra virgolette, l'arte delle gallerie.

Juan Hidalgo. Il potere è in grado di poter controllare un determinato gruppo. Ma se la si fa finita con il potere, e tutti possono farlo, non è possibile alcun controllo. Fino a che punto coloro che fanno parte di questo gruppo sono disposti ad essere creativi?

Carlos Alcolea. L'unica cosa che il potere sviluppa è il sapere. Il potere controlla tutte le forme scientifiche di produzione; l'arte attualmente è una forma scientifica per il fatto che c'è una merce che è chiamata opera d'arte. C'è un potere che può controllare questo. Ti sta controllando la tua produzione fino in fondo. Di conseguenza, occorre rendere impossibile questo controllo, disfarlo, distruggere tutti i legami che uniscono l'arte e la produzione artistica. Rendere impossibile il controllo della produzione artistica, farla impazzire a livelli primari, non a livelli di pura schizofrenia o paranoia. Produrre senza consapevolezza, senza immaginazione, senza orecchio, senza alcun senso, senza nessuna capacità di percezione.

Fernando Uria. Non so se sono molto d'accordo con quello che ha detto Juan. Quando affermi che l'artista deve sparire e che comunque tutti possono esserlo, mi pongo un problema simile ad altri livelli istituzionali, ad esempio, a quello che affrontiamo con i pazzi. Quando comincia ad esserci una contestazione della follia, appare immediatamente questa affermazione: «tutti siamo pazzi» o «la follia non esiste». Sono convinto che esista lo stesso pericolo con l'arte, «tutti possiamo essere artisti» o «l'arte non esiste». Ma queste sono delle false affermazioni. Il fatto, oggi come oggi, è che c'è gente che è stata etichettata come artista, che produce un certo numero di cose che fanno parte di questo sapere e di questo occorre prenderne atto. Si tratterà piuttosto di realizzare un lavoro di disarticolazione di tutto ciò. Penso che un passo molto importante da parte dell'artista possa essere la rottura con la propria identità; cioè, che l'opera improvvisamente appaia senza un nome che la identifichi e gli dia un valore. Vale a dire, giocare con la personalità fino a tal punto che il corpo stesso dell'artista possa trasformarsi in opera, essendo l'esplosione di questo fenomeno di identificazione, in un certo modo interessante forse perché recidersi le membra può essere una prima reazione contro questi meccanismi, ma quello che potrebbe esserci di veramente importante è che il soggetto sparisca.

Juan Hidalgo. Alcuni sarebbero più do-

tati di altri. Ma all'anonimato si arriverà solo nel momento in cui non ci sarà più alcun gruppo o firmato nulla.

Fernando Uria. Credo che sia utopistico.

Juan Hidalgo. Naturalmente!

Fernando Uria. Tutti questi elementi fanno che un'opera sia di qualcuno, di un soggetto e sembra difficile che l'artista vi rinunci anche perché questo costituisce appunto la sua forza. E ciò che lo rende diverso da un pazzo. Un pazzo non ha identità, è uno schizofrenico, non funziona, è un essere anonimo.

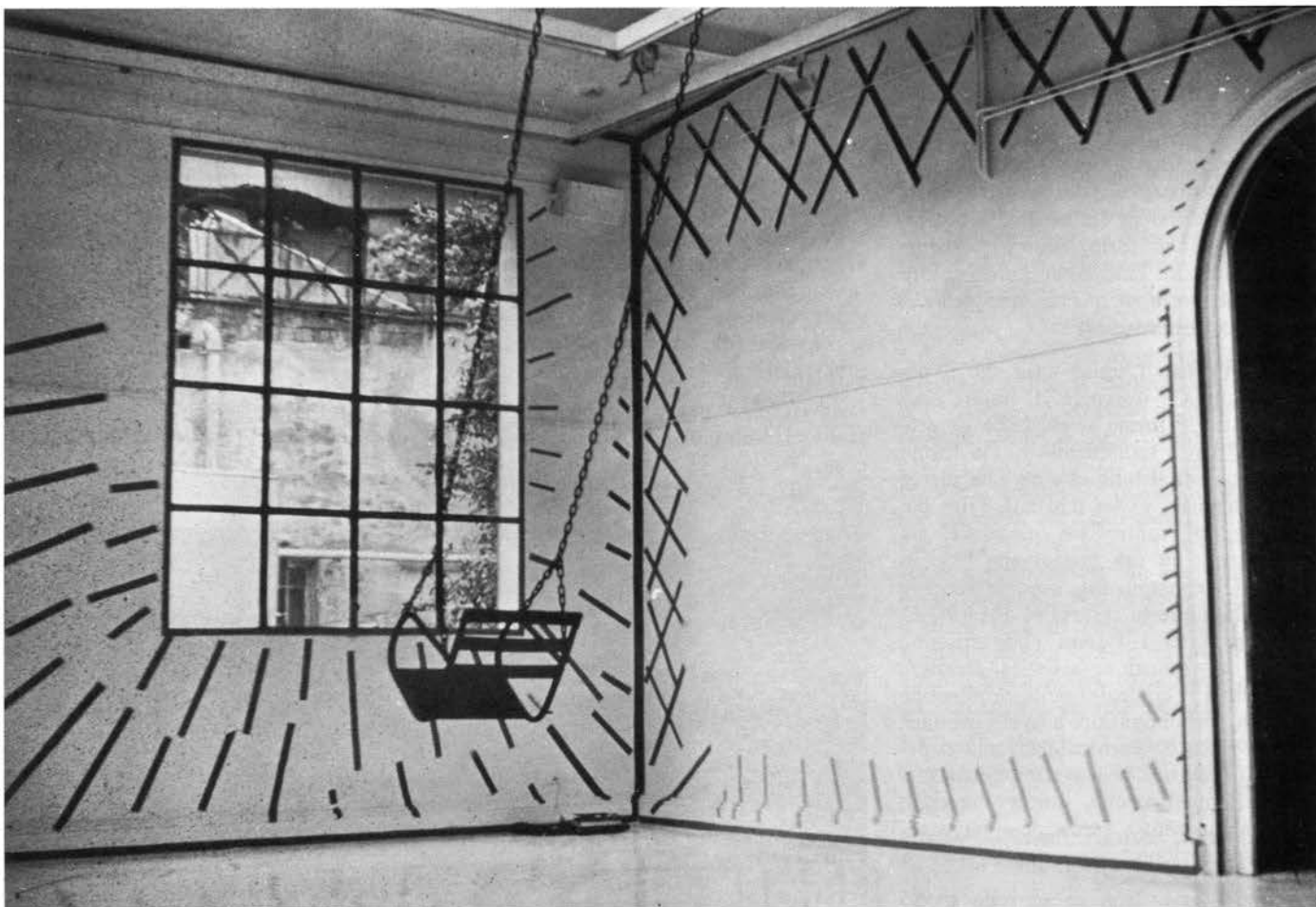
Juan Hidalgo. Penso che anche nella vita di ciascuno di noi succeda la stessa cosa. Tu vivi la tua dalla tua nascita fino alla tua morte, e io la mia. A me

sembra che anche in questo ci sia una storia completamente diversa. E questo succede anche all'artista. Sono convinto che è molto difficile che tu e io, o un gruppo o milioni di persone possiamo vivere esattamente la stessa vita e avere le stesse esperienze. Quindi è logico che se un artista qualsiasi realizza un'opera, anche se anonimamente, sarà sempre in un modo o nell'altro firmata. Perché se tu e io scrivessimo la stessa frase ci saranno sempre delle differenze, anche in qualunque altra nostra attività, nel camminare, ecc.

Di conseguenza ci sarà sempre questa differenza, che, anche se anonima in principio, sarà sempre perfettamente riconoscibile.



La pratica artistica di Nacho Criado va inserita in quella dell'arte ambientale. Nella foto, Nacho Criado, 1973: «Vedendo quella massa, si arrampicò fino alla cima e lì, inclinato sopra le pietre, con un gesto brusco attivò questo potenziale, finora inerte, senza possibilità di controllo». L'artista interessato all'antropologia cerca di «smitizzare il mito» senza l'impasse della lingua scritta. Sono azioni dell'artista le ricostruzioni di ambienti ancestrali, quasi gesti primitivi di un esorcismo, che comprendono il rituale del vestirsi e dello spogliarsi, l'immergersi nella natura, il penetrare in una grotta.



Juan Navarro Baldweg, Luce e metalli, 1976, Barcellona, «L'artista — si legge in una presentazione di Eduardo Alaminos — ci si presenta come un maestro di cerimonie che sa restare nell'introduzione, sulla soglia del suo spazio (relazione fisica con certa minimal art),

senza spiegare la totalità del fenomeno, lasciando allo spettatore la possibilità di ricostruire lo spazio proposto. Si tratta di uno spazio di vuoti attivi e di presenze al limite della sua dematerializzazione totale, confluenza di uno spazio fisico con uno spazio assente».

Carlos Alcolea. Ci sono diversi problemi, l'identità dell'artista e l'essere artista. Sarai sempre identificato come artista.

Juan Hidalgo. Quando parlavo di artisti, non mi riferivo alla mitologia dell'artista, bensì delle loro attività.

Nacho Criado. Penso che capacità creativa voglia dire trasformazione di determinate forme di espressione da parte di persone alle quali non vengono riconosciuti dei valori, ma solo meriti dilettantistici, ma se queste nuove forme di espressione sono riprese dall'artista, assumono un valore assolutamente diverso.

Carlos Alcolea. Su questo piano l'artista funziona come funziona tutto. Credo che non esista alcuna differenza. Senza essere artista ti impieghi in uno studio di pubblicità e con una frase potrai rivoluzionare un prodotto. Vale a dire, funzioni.

Domanda. Quali sono i criteri necessari per scegliere e dare un valore all'«opera d'arte», e come è possibile per il potere mantenere artisti diversi e dispositivi differenti affinché la pratica dell'arte proliferi e si moltiplichi?

Nacho Criado. Esistono gruppi che producono e gruppi che verificano.

Carlos Alcolea. Puoi dire «X», questo può servire, e «Y» non servire. Esistono macchine selettive molto più efficaci dell'artista e la sua produzione. Le macchine funzionano senza alcun controllo umano o desiderante. L'opera viene sottoposta a un controllo per il suo valore decorativo o per la sua capitalizzazione.

Santiago Serrano. Ma non è sempre stato così. Anche se non fosse stata capitalizzata, cioè trasportabile, l'immagine dell'arte, in ogni secolo, è stata incredibilmente sottoposta a manipolazioni. Si dipingeva una mandorla mistica in cui veniva rappresentato un individuo ieratico e terrificante che operava violenza sulla gente. Qualcosa che non suscitava né passione né desiderio, bensì il contrario.

Fernando Uria. Forse ciò che dice Santiago è interessante perché l'artista oggi può emergere con autonomia, in effetti l'artista cominciò a operare a livello di prestigio e di sostegno per la Chiesa o i Re. Cioè, un po' più un po' meno di come mantenevano i medici. Esistevano sotto il manto dei collegi ecclesiastici o reali. Quando la borghesia accede al potere ciò che fa è sparpagliarli in tutto il corpo sociale e di conseguenza acquistano autonomia, in questo modo i medici possono funzionare con visite domi-

ciliari e altre; forse nell'arte succede la stessa cosa: vi sono elementi di prestigio che in seguito si individualizzano. Forse la nascita dell'artista come personalità fa in modo che si possa leggere la storia in maniera personale.

Carlos Alcolea. Tutto funziona a livello dell'occhio dell'altro. Questo è lacaniano. È l'occhio dell'altro che dà un valore a l'essere dell'altro che è morto.

Julia Varela. C'è una cosa importante da fare — anche perché se cominciamo con Lacan da qui oggi non usciremo più — ed è quella di incentrarsi sul momento attuale, perché tu parli della storia dell'arte e questa storia ha avuto inizio in un'epoca determinata e la nostra visione sarà aleatoria a furia di dare interpretazioni personali, se tutto ciò non è sottoposto a un lavoro serio.

La questione è: cosa interessa oggi all'artista, cosa interessa a voi.

Carlos Alcolea. L'arte non colonizza niente, né il soggetto né l'estetica. E tanto meno il potere colonizza l'arte. Questo è oscurantismo, c'è qui sotteso un problema del quale noi vogliamo parlare e che nessuno riesce a cogliere. Ed è che l'arte non funziona e neppure il potere.

Eduardo Alaminos. Ma no, l'arte sì che funziona, e a molteplici livelli, perfino

come crisi. Si produce e si sviluppa arte, questa può variare o mutare. Dire che l'arte non esiste è in questo momento utopistico. È come dire che adesso la storia non esiste. Esistono degli artisti, canali dove è possibile vedere l'opera da loro prodotta e degli spazi del tutto particolari per fruirne.

Eulalia. Quel che per me è certo è che esiste il potere.

Carlos Alcolea. Ma si potrebbe anche pensare che il potere rispetto all'arte non esista. L'arte è il potere e il potere è l'arte. C'è un'arte del potere e un potere dell'arte. E non esistono neppure delle differenze. L'artista non è in grado di assolvere il ruolo di persona o individuo che può fare lo sgambetto a qualcuno, l'artista sorregge tutto il sistema del potere. Tracciando una linea non fa che sostenere il potere!

Eduardo Alaminos. Io darei qui un ta-

glio. Da una parte tu differenzi il potere, dall'altra l'arte. Quindi sarà necessario osservare e analizzare la trama che si intesse nei rapporti del potere con la produzione artistica.

Quando tu affermi qui c'è il potere, qui c'è l'arte, sembra quasi che non esista alcun spazio. Si ha la sensazione che affinché il potere e l'arte si confondano in una stessa cosa sia necessario costruire delle reti specifiche, degli spazi specifici. Bisogna esaminare questi spazi, dare a loro un carattere. Non è sufficiente identificare arte e potere, ammetterlo così può sembrare una semplificazione. Dobbiamo osservarli in opera.

Carlos Alcolea. Se sei un artista e una rivista che parla di te lo afferma, allora tu rappresenti il potere e possiedi un capitale, maneggi delle opere che sono delle merci, che hanno un valore di scambio e al tempo stesso un valore di

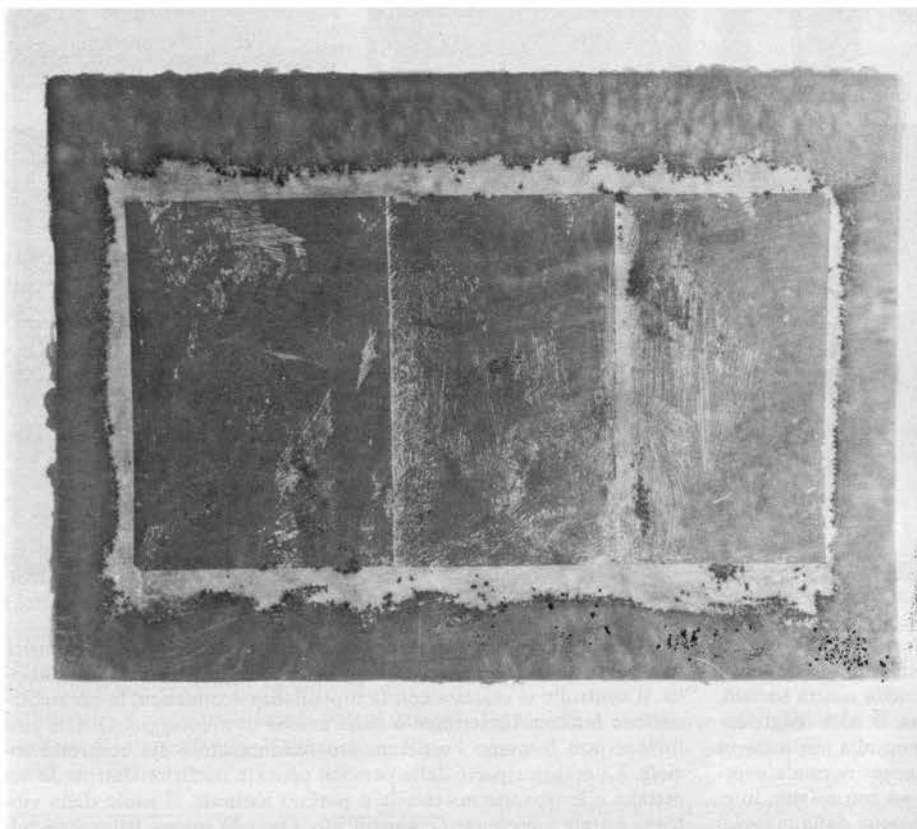
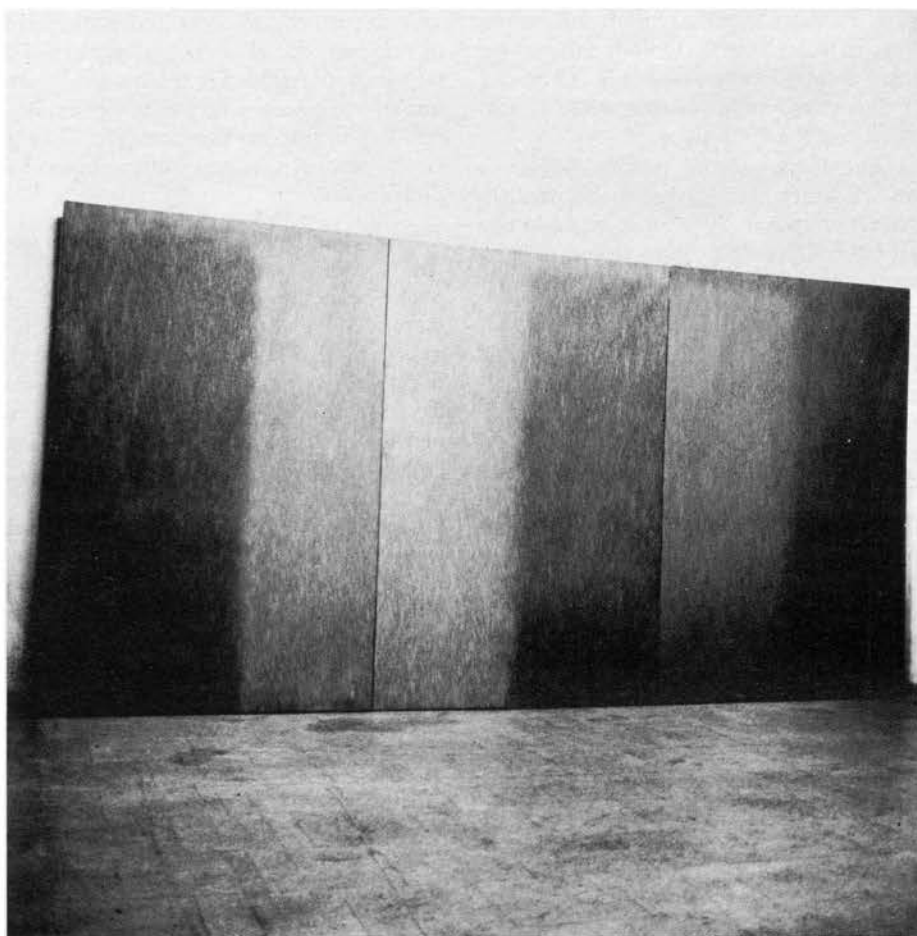
non-uso; è proprio qui, in questo valore di non-uso, che si colloca la rottura con la merce normale. La merce artistica è una merce pazza. Una merce della quale non si può fare un uso concreto. Non la si usa perché la si può immagazzinare e dimenticare.

Eduardo Alaminos. Penso che esista ancora qualcosa nell'arte oltre a questo, anche se nella società capitalista è una merce. Nel distinguere che l'arte ha un valore di scambio come un alcunché di definitivo, come la fine di una traiettoria di circolazione, il discorso diventa un discorso sull'economia, un vicolo cieco. Questo significa vedere l'arte sullo stesso piano della produzione del capitale, del plusvalore. In questo modo si potrà anche affermare, come qualcuno ha fatto, che l'artista produce plusvalore dal momento stesso che firma un contratto con una galleria. Così lo sbocco è in rapporto ai modi di produzione, il che



Eulalia. Il regime capitalista crea ogni giorno situazioni come questa sulla classe operaia, 1976, cm. 50x60, offset. «Esclusione e violenza stanno alla base di ogni relazione che si instaura nella nostra società. Il potere è di pochi: quindi è necessario regolare la vita (degli uomini) fin dalla nascita. Le istituzioni corrispondono alla struttura in cui si articola l'esistenza: le etichette sono già pronte: normale/anormale, giusto/ingiusto, funzionale/non funzionale, sacro/profano, integrato/escluso. Un gruppo di queste stanno in funzione della maggioranza: famiglia, scuola, caserma, fabbrica. Isolando gli individui, esercitando un costante controllo sociale: il potere di dettare regole, mandati e proibizioni, e di imporle con la dipendenza economica, l'ideologia, la violenza. La famiglia approfitta dell'età infantile per introdurre nel bambino l'identificazione col repressore: il padre cederà il passo al maestro, al capitano e al padrone, senza discontinuità nella dominazione. La scuola cerca di fabbricare uomini addomesticati per collocarli in luoghi predeterminati dalla classe sociale di appartenenza. La caserma cerca di completare la castrazione mentale

dell'individuo, costruendo con la disciplina e l'obbedienza all'autorità una parte dell'inconscio attraverso innumerevoli pressioni. In fabbrica, il controllo si esercita con la dipendenza economica, la gerarchizzazione interna, l'inserimento nella catena di montaggio. Queste istituzioni non formano l'ordinamento fondamentale del controllo sociale. La maggior parte delle persone educate tradizionalmente le accettano e le trovano necessarie o perfino naturali. Il ruolo della violenza è stato mascherato e giustificato. Quando queste istituzioni falliscono, entra in scena la violenza senza finzioni. Se l'individuo sfugge al controllo viene recuperato con la forza. Nella società classista l'emarginazione precede il "delitto". Lo sfruttamento si basa fin dall'inizio su chi non può competere nella lotta per un "buon" posto sociale. Il sistema si propone di garantire la propria perseveranza escludendo, controllando, reprimendo. La sorte di quelli "out" è al tempo stesso minaccia ed estorsione verso quelli "in". Così la libertà diventa, per i sottomessi, libertà di lavorare per un padrone, abitudine all'egoismo individuale, accettazione dei valori borghesi». (*Eulalia*)



In alto: Santiago Serrano, Trittico, 1976, olio su tela, cm. 450x225. In basso: Acrilico, aquarello, carta, 1970, cm. 65x70, Galleria Amadis. « La pittura maschera il quadro. La pittura truoca il quadro, lo utilizza e lo rende specchio di se stessa. Questo trucco si deposita lentamente e con precisione e si riparte sul quadro con maggiore o minore intensità. Lì la pittura (camuffamento/trucco) si andrà depositando con economia, con ordine, lenta e osmotica fino a formare uno strato, un livello con una densità determinata che sommata consecutivamente ad un altro processo osmotico/pittorico, riuscirà in definitiva a formare una maschera. Il quadro si nasconde a se stesso, si mimetizza, si reintegra, si difende. Fa finta di essere, appare. L'osmosi colore/materia bagna il quadro, vi si deposita. Il colore non definisce niente, né si definisce a se stesso, è materia ». (Santiago Serrano)

non è certo. L'arte non è semplicemente una merce come le altre, ma, anche se lo fosse, che non è certo un problema basilare, produce altri effetti in rapporto con il potere e a sua volta il potere sembra approfittarne. Pone altre domande.

Carlos Alcolea. Se si compra una superficie artistica e non si è in grado di usarla in maniera corporea, cambia qualcosa. Ed è per questa ragione, perché l'arte pone delle domande, che dobbiamo ingoiare tutto senza poterla contestare.

Si può forse utilizzare un'opera d'arte? *Santiago Serrano.* Perché, non potrebbe essere possibile utilizzare l'arte conservandola?

Carlos Alcolea. L'arte come valore d'uso non è utilizzabile.

Santiago Serrano. L'uso, precisamente, del non-uso come strategia.

Eduardo Alaminos. Il potere si prefigge altri scopi quando racchiude l'arte in spazi determinati: musei, collezioni, ecc. È proprio qui che il potere assicura la materialità del discorso artistico, il significato stesso dell'opera. L'arte è, così, riconvertita quando entra in questi spazi. Cosa si prefigge con questo il potere? Che conquiste realizza il potere?

Carlos Alcolea. Il potere usa, non si prefigge niente. Usa e consuma semplicemente. Il potere si usa, si usano i codici. Tu usi un libro. Credi forse di usare un oggetto? Te ne dimentichi perfino.

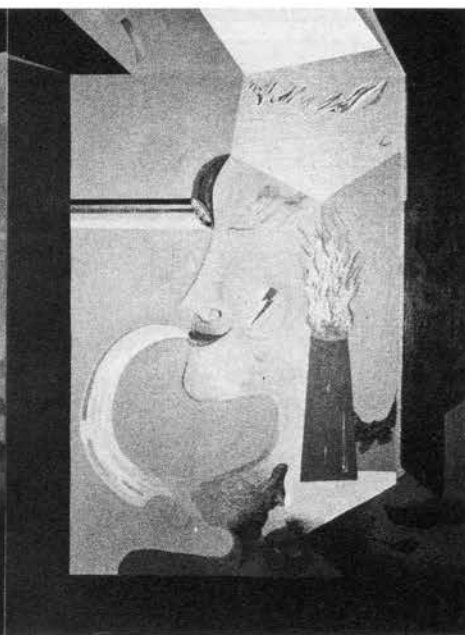
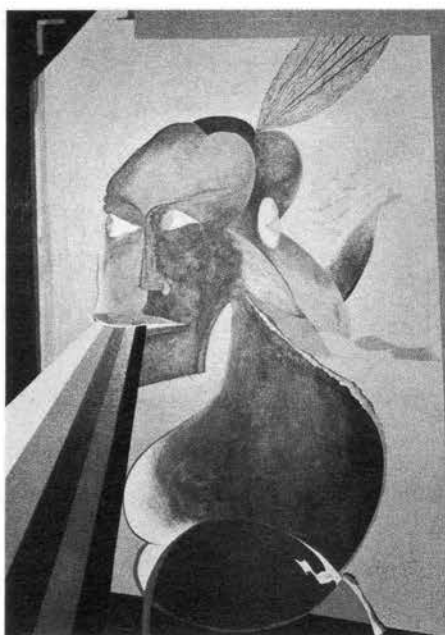
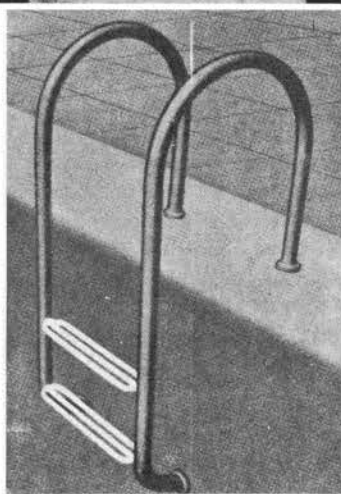
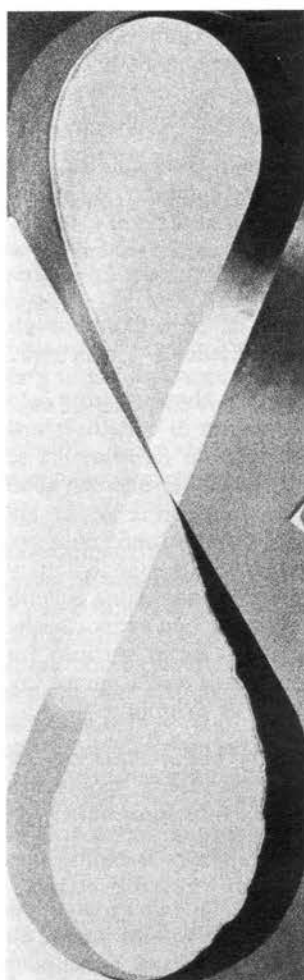
Santiago Serrano. Non sarà forse perché sei usato dall'oggetto?

Nacho Criado. Io sono convinto che il potere soltanto si afferma. Oltre ad usare, abusa, ma questo vuol dire affermarsi, costruire il proprio tempo, definirlo mediante un certo numero di cose fra le quali l'arte ne fa parte in modo perfetto.

I poteri si danno il cambio mutualmente. Allo stesso modo consentono che l'arte sostituisca altri oggetti o costruiscono oggetti che distruggono altri, oppure macchine che, senza servire a niente, sostituiscono altre.

E neppure credo a questo concetto del valore d'uso. C'è un livello delle cose che è stupido, ma anche che è reso possibile da coloro che costruiscono queste macchine, questi oggetti, questi utensili che servono esclusivamente a caratterizzare un'epoca, un tempo. E questo succede durante tutto il corso della storia, in modo da non lasciare un'epoca in bianco. Potrebbe essere fantastico scoprire un'epoca storicamente senza memoria, esclusivamente con i rappresentanti del potere.

Eduardo Alaminos. Tutto ciò ti porta a impostare una strategia a partire dalla tua pratica dell'arte.



Carlos Alcolea, *Schreber también Escribe*, 1976, cm. 380x170, acrílico su tela. « Lo espectro cromático producido-indotto attraverso il circuito ano (ricettore del raggio di luce) tubo digestivo (assimilazione luminosa) bocca (vomitato dello spettro digerito). Radicalizzare l'analisi dell'Anti-Edipo sopra il presidente Schreber, eliminare i codici psicoanalitici della pratica pittorica: svolgere una fisica biologica. Intensificare l'analisi prima di forzare il sistema riproduttivo del gesto... Non dipingere, produrre il minimo fino a zone costantemente bombardate. «Sovrecitare» l'analisi microscopica, impazzire la pro-

duzione. La relazione tra sapere (analisi) e potere, attaccata senza utilizzare le strategie stabilite. Compreso abbandonare l'uso delle strategie: produzione di rotture, tagli, sabotare qualunque segno di controllo o di normatizzazione. Aver dipinto tagliando in maniera generica « ciò che si sa » dipingere. Ridurre la linea. Attaccarla per ragioni specifiche alla sua apparenza. La nozione del tempo applicarla materialmente col pennello. Capacità di vedere lo slittamento. Separazione momentanea, non per osservare il segno e recuperare la visione globale, bensì come sosta muscolare della mano ». (C. Alcolea)

Domanda. *Come è possibile utilizzare il sistema artistico stabilito a partire dalla pratica stessa? Come analizzare i risultati e farli propri? Come forzare la propria analisi?*

Nacho Criado. Penso che sia interessante che, di fronte a questi meccanismi di controllo del potere, l'artista imponi il problema del potere di incisività del suo operare.

Poiché a noi non interessa sottoporci a questi meccanismi di controllo, impostiamo automaticamente alcune possibilità del potere di incisività delle nostre attività. Quindi è anche possibile porci il problema della massima efficacia. Questi livelli io non li considero politici in quanto sono simili a organizzazioni che cercano di creare strategie. L'arte non opera in questo modo.

Juan Hidalgo. L'arte opera anche infiltrandosi nel corpo stesso del potere provocandone, quando è possibile, l'esplosione. Fino a che punto l'arte è in grado di farlo? Ma questa è un'altra questione. Ci sono molti artisti oggi che fanno cose proponendosi proprio questo; sono consapevoli di essere manipolati dal potere e sanno anche che è difficile uscire da questo circolo vizioso. Ma si può fare. Fino a che punto siamo tutti d'accordo? Forse se fossimo tutti d'accordo...

Nacho Criado. Sotto forma di arte, sotto

il suo mantello, il potere controlla e agisce su una maggioranza. Forse allora la minoranza che lavora lo fa in modo alquanto disperso. Perfino attorno all'arte di avanguardia, sperimentale, che sembra funzionare con un grado massimo di incisività o attivazione di anti-potere, si sono raggruppate persone che non hanno nulla a che fare fra di loro.

Juan Hidalgo. Non credo che l'arte di avanguardia né tutto quello che dici, in sé sia qualcosa che vada contro il potere.

Eduardo Alaminos. Sembra piuttosto rappresentarne la potenza.

Juan Hidalgo. Naturalmente, la maggior parte degli artisti sono come quelli di una volta.

Eduardo Alaminos. Le strategie che ciascuno sul piano della sua pratica può sviluppare riusciranno soltanto a scuotere l'idea di identificazione fra arte e potere. Ma ciò che in realtà può mandare in rovina questa identificazione sono le strategie che ciascuno si imporrà come discorso contro il potere.

Julia Varela. Se non si sa cos'è l'arte, allora le strategie o le tattiche da applicare saranno un po' alla cieca. Non credo nell'arte come stupidità del potere né come qualcosa di stupido nella sua rappresentazione. Che cos'è l'arte? Fino a questo momento non sappiamo cos'è.

È forse qualcosa di morto che il potere ha utilizzato in un momento determinato come un alcunché che resta lì e continua a servire, non a livello di rappresentazione, ma come disciplina?

Juan Hidalgo. Come disciplina in questo senso è del tutto valida, o come lotta contro il potere e le istituzioni, evidentemente dipende dal modo in cui la si affronta.

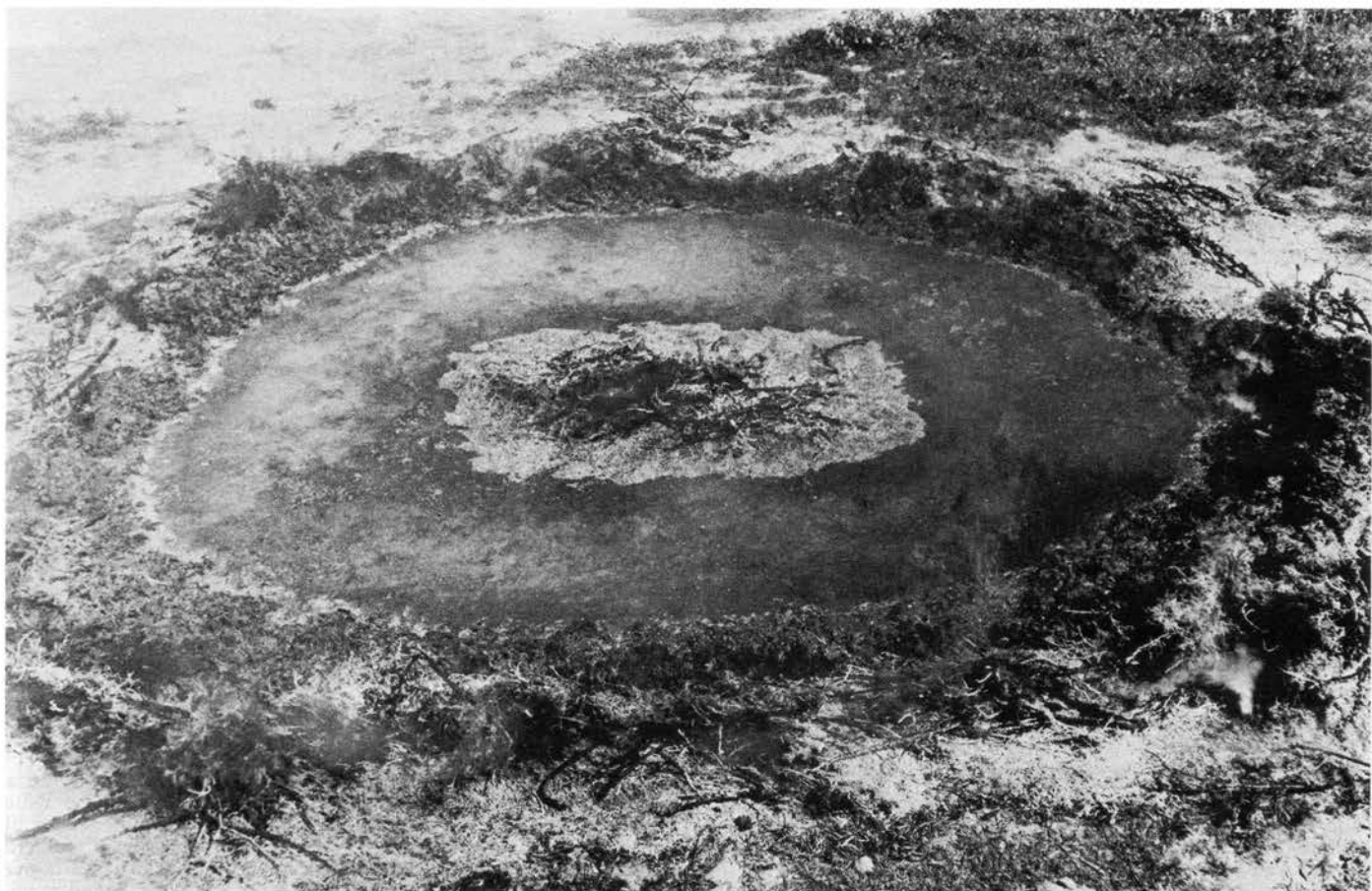
Santiago Serrano. E come potrebbe essere quest'arte, individuale o collettiva?

Juan Hidalgo. Penso che se ti trovi solo e non hai alcun modo di collettivizzarti per lottare, allora la fai da solo; ma se incontri un gruppo di persone che sono più o meno d'accordo con te si può anche fare. Perché no? In fondo tutti coloro che individualmente stanno lottando in questo modo formano una collettività, anche se non si conoscono, anche se non hanno preso alcun accordo fra di loro. Ognuno agisce su un punto. Come se si trattasse di microbi.

Eduardo Alaminos. Ma affrontando tutto dalla propria specificità, cioè senza accoppiare all'arte altre funzioni.

Julia Varela. Certamente. E inoltre non si tratta neppure di fare un'arte rivoluzionaria. Il potere, se sarà in grado, ingoierà comunque tutto.

Carlos Alcolea. L'arte agisce come una



Nacho Criado, Orme concentriche, 1973, ceneri vegetali, diametro m. 15. «...E necessario anche verificare la capacità di situazione

che possiede un'opera all'interno di un mezzo. Ciò che è importante è collocare l'opera in un sistema di realizzazioni, nel suo materiale».

funzione microscopica del potere. Come un argomento del potere.

Eduardo Alaminos. Non è chiaro che l'arte riproduca i meccanismi del potere.

Carlos Alcolea. Non li riproduce, microscopicamente rappresenta il potere.

Eduardo Alaminos. Oppure che attraverso questo microscopio si possa osservare...

Fernando Uria. Parli del potere come se da una parte potesse esistere e dall'altra fosse in grado di riprodurlo.

Eduardo Alaminos. Al contrario, voglio eliminare il carattere immobile di questa identificazione.

Fernando Uria. Forse è necessario porsi prima il problema di sapere se l'arte è o non è una tecnica di controllo. Perché se l'arte in sé è una tecnica di controllo allora non c'è arte né brutta né bella, e neppure arte rivoluzionaria o arte di destra. Occorre distruggere l'arte, non è così? Forse la domanda potrebbe essere quella della morte dell'arte. Come potrà scomparire? In che misura gli artisti sono disposti a eliminarla?

Juan Hidalgo. Il fatto è che le strutture sono morte. E il problema che devono affrontare coloro che hanno un'attività pubblica è quello di impiegare queste strutture senza alcun entusiasmo. Ma in realtà non credo che questa questione interessi ai presenti. La cosa più importante, credo, è che ciascuno, isolatamente o in gruppo, affronti in maniera diretta questa lotta politica. Alcuni lo faranno con determinati mezzi, altri ancora con mezzi diversi.

Fernando Uria. Ma il problema rimane. Se l'arte è una tecnica di controllo, occorre agire in modo specifico contro questa tecnica.

Carlos Alcolea. Mettere fuori uso l'arte, privarla di ogni controllo, spingerla sempre più verso equivoci totali.

Juan Hidalgo. Non credo che tutti coloro che producono ciò che tu chiami arte o quel che si è definito come arte, lo facciano come tecnica di controllo... controllo di qualcosa.

Fernando Uria. Può essere, non so. Ad esempio in altre istituzioni, come quella medica, la psichiatrica.

Alcuni affermano che fino alla fine del XIX secolo era tutto un disastro. In seguito i sistemi si moltiplicano, allora la psichiatria diventa operante. Ciò nonostante il problema attuale è come uccidere la psichiatria e di fatto gli psichiatri consapevoli di questo si pongono il problema di come suicidarsi, come uccidere l'Istituzione senza che questa sia in grado di riprodursi. Di conseguenza la prima cosa che cercano di fare è quella di analizzare il fenomeno in

cui si trovano e disarticolarlo, ma cercando di farlo dall'interno dell'istituzione stessa.

Juan Hidalgo. Certamente. La stessa cosa succede agli artisti. C'è un mucchio di gente ormai che sente questi problemi. Fino a che punto si è disposti ad affrontare tutto ciò?

Carlos Alcolea. In primo luogo screditando l'arte. Mai mantenere un discorso pedante sull'arte.

Eva Lootz. L'arte è qualcosa di molto viscido. Non la si può paragonare alla scienza.

Eduardo Alaminos. Potrebbe anche essere una questione da sviluppare, quella di chiederci il perché l'arte come produzione è qualcosa di estremamente viscido e ambiguo o se il suo discorso è ambiguo o meno, se è accettabile o no nella sua totalità.

Carlos Alcolea. Sei convinto che l'arte sia qualcosa di viscido? Credi forse che Picasso, ad esempio, sia stato un artista viscido? L'arte non è affatto qualcosa di viscido, ha solo un prezzo. L'arte scivola fra le mani mentre la si sta realizzando. La sua pratica sì lo è. Una volta creata l'opera d'arte non è più una cosa viscida.

Julia Varela. Ma ha ragione in una cosa. Sembra che sia faticoso per noi approdare a una conclusione concreta; nell'analisi della produzione artistica, in questo ha ragione.

Eva Lootz. Nel senso che ha un po' di questo e un po' di quello, che è razionale, scientifica, se vuoi, o semplicemente irrazionale.

Carlos Alcolea. È da lungo tempo che si cerca di fare dell'arte un fatto scientifico, una questione di peso, di applicazioni. Tutto ciò non ha alcun valore, è come un tornare indietro.

Eva Lootz. Ma significa anche mirare alla sicurezza scientifica.

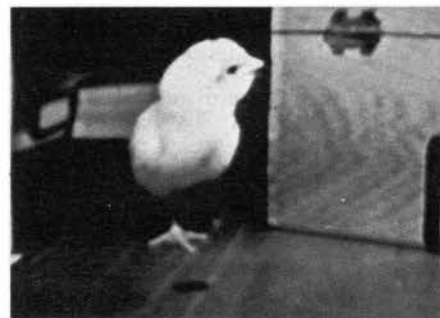
Carlos Alcolea. Cos'è la cibernetica o cos'è l'astrazione oggi? A questi livelli tutto è scientifico, per studiare, osservare, atteggiamenti questi, propri della scienza.

Eva Lootz. Ma come contropartita esistono anche nella pratica attuale dell'arte livelli molto più analitici per quanto riguarda la sua produzione, livelli non strettamente scientifici; sono la conseguenza di un'analisi più che l'abilità individuale o il prodotto dell'ispirazione.

Carlos Alcolea. È qualcosa di diverso parlare di analisi e di scienza. Anche perché questa non è mai analitica, è empirica, positiva. La scienza viene applicata. Non si applica mai un'analisi artistica. A cosa applichi tu scientificamen-



Nacho Criado, Informazione d'arte in una coltivazione di termiti, aprile '73, Mengibar.



Juan Navarro Baldweg, Siesta, videotape, '75.



Eva Lootz, Guata y paraffina, 1974, 100x70.

te un'opera d'arte? La scienza è un qualcosa per produrre, è la riproduzione, è un meccanismo per produrre merci. L'arte, no.

Eva Lootz. Siamo arrivati al punto da considerare la scienza quasi un mito, non è vero?

Carlos Alcolea. La scienza andrebbe relegata a compiere operazioni come quella di fabbricare un pacchetto di sigarette. Non è un'opera in serie e non lo si va ad acquistare come se si trattasse di un'opera d'arte anche se è assai gradevole o il pacchetto è stato ben disegnato, ma per fumarlo. Non lo maneggerai mai come un'opera d'arte.

Fernando Uria. Sembra quasi che quando attacchi nella sua totalità la tecnica che possiedono i gruppi professionali, sono tutti d'accordissimo. Ma al momento della pratica pensano di non essere uguali. Se tu parli di psichiatria con uno specialista e lui ti dice: «sì, certo, la psichiatria è repressiva, è un vero e proprio disastro. Io applico una psichiatria differente, sono più permissivo, sono tollerante, ascolto e comunque io non manipolo». Ho la sensazione che la stessa cosa possa accadere qui con l'arte. Noi tutti siamo d'accordo che l'arte può essere una manipolazione, che fa parte del potere; ma quando si tratta di agire voi continuate a farla. Di conseguenza il problema che vedo è in che misura voi non fate parte di questo potere oppure, se continuate a funzionare sarà perché pensate che la vostra pratica non entra a far parte di questo potere. Allora, sarebbe interessante vedere come giustificate questo.

Eulalia. Ma se adesso mi metto a spiegare il mio lavoro, del perché faccio questo, del perché faccio quello, perché non dipingo e impiego delle fotografie che non realizzi personalmente... Questo significa che ciascuno deve spiegare il proprio lavoro ed è qualcosa che per ora non è possibile.

Eduardo Alaminos. Però le pratiche così come si sviluppano sono suscettibili di analisi.

Juan Hidalgo. E tu, Fernando, poni questo problema da purista. Anche se ti sbagli non importa...

Eulalia. Io non posso giustificarmi. Credo che ogni persona che vede il mio lavoro è in grado di giudicarlo, ma io non posso giustificare quello che faccio e non faccio contro...

Fernando Uria. Immagino che quando lavori affronti questo problema.

Eulalia. Intendo dire che se comincio a spiegare il mio lavoro non lascio possibilità agli altri...

Fernando Uria. Ma questo mi sembra un atteggiamento tipico dell'artista: è

così complesso che non lo posso esprimere, non ho parole per dirlo.

Carlos Alcolea. Qui hai ragione, gli artisti si difendono parlando della loro evoluzione, sviluppo, curriculum...

Fernando Uria. Non credo che sia così difficile affermare che io con la mia opera non mi pongo nessun problema oppure, cerco di disarticolare quella cosa.

Carlos Alcolea. Nell'arte ci sono dei meccanismi che se vengono impiegati in maniera rivoluzionaria, non in senso sociologico né storico, conducono a un limite in cui si è abbandonati a se stessi.

Eduardo Alaminos. Cosa intendi dire per rivoluzionario?

Carlo Alcolea. Rivoluzionario nel senso di rompere, di operare una rottura tangenziale, dove una linea non attraversi il nucleo ma si diriga verso la periferia, ma che non attraversi il centro.

Eduardo Alaminos. Si tratta di una idea ambigua.

Carlos Alcolea. Ad esempio, nella pratica potrebbe essere un pittore, un fotografo, un cineasta... ma arriva il momento in cui uno decide di rompere e afferma che la sua opera non passa attraverso il centro, non andrai a vederla, giacché non riproduce niente.

Eduardo Alaminos. E in che misura questa rottura non cade nell'ambito degli specialisti? Non ti rafforzi anche tu come specialista?

Carlos Alcolea. Fin dal momento in cui si è consapevoli che non si tratta di questo. Per esempio, c'è gente di cui non si parla.

Juan Hidalgo. Una cosa importante, in questo senso, è che oggi si tende a lavorare in gruppo, non isolatamente.

Eduardo Alaminos. Questo rappresenta fino a un certo punto un passo in avanti e, rispetto al rafforzamento dell'identità del soggetto, può anche diventare un atteggiamento fortemente critico.

Fernando Uria. Non ne sono molto convinto. Anche il gruppo può servire per produrre di più.

Eduardo Alaminos. Come vedi tu il lavoro di gruppo in funzione del rafforzamento della propria identità?

Fernando Uria. Qui gioca ancora una volta l'idea di avanguardia; l'impostazione di questi gruppi è: noi siamo degli artisti politici, quindi non è affatto bello che io lavori isolatamente, anche per via di quella cosa chiamata individualismo borghese. Mentre invece il gruppo presuppone un lavoro collettivo che coincide con la visione marxista di collettività. Il gruppo, in sé, appare come rivoluzionario di fronte all'artista che lavora isolatamente, e questo è falso.

D'altra parte il gruppo potenzia l'opera artistica a livelli produttivi. Produce maggiormente perché sono di più a farla e al tempo stesso hanno una maggior capacità di diffusione.

Juan Hidalgo. Ma si può pensare un altro tipo di gruppo, con una struttura di base differente, in cui certa gente contribuisce al lavoro di una sola persona con un certo numero di cose che da sola, questa, non sarebbe in grado di accogliere.

Fernando Uria. Ma quello che non riesco a capire perché risulta così difficile dire, da un punto di vista artistico mi interessa a questo problema, voglio analizzarlo...

Juan Hidalgo. Forse perché coloro che realizzano questo tipo di cose o attività non sono abituate a questa idea o, per meglio dire, non si sono mai posti questo problema.

Eduardo Alaminos. L'altra questione era come utilizzare il sistema artistico a partire dalla pratica stessa, per quanto riguarda la sua analisi...

Penso che questa analisi abbia due linee fondamentali: una, interna, che si riferisce alla pratica stessa e l'altra, esterna, che tenga conto, a livello della sua produzione, degli spazi dove i suoi risultati agiranno. Vale a dire, che l'analisi non dovrebbe chiudersi esclusivamente nella pratica ma tenere anche presente, evidenziandola al massimo, la critica della circolazione dell'opera.

Non si tratta soltanto che l'artista sul piano della pratica — e questo mi sembra già abbastanza — affronti molti e svariati problemi ma anche a mettere in evidenza possibili alternative allo spazio in cui questi agisce, e non alternative al di fuori, ma dentro questo stesso spazio artistico.

Julia Varela. Carlos affronta un problema interessante quando dice che a furia di analisi si arriva alla conclusione che non si dovrebbe far nulla di così evidente e tangibile; cioè, lavorare all'opera intensamente ma senza produrre molto.

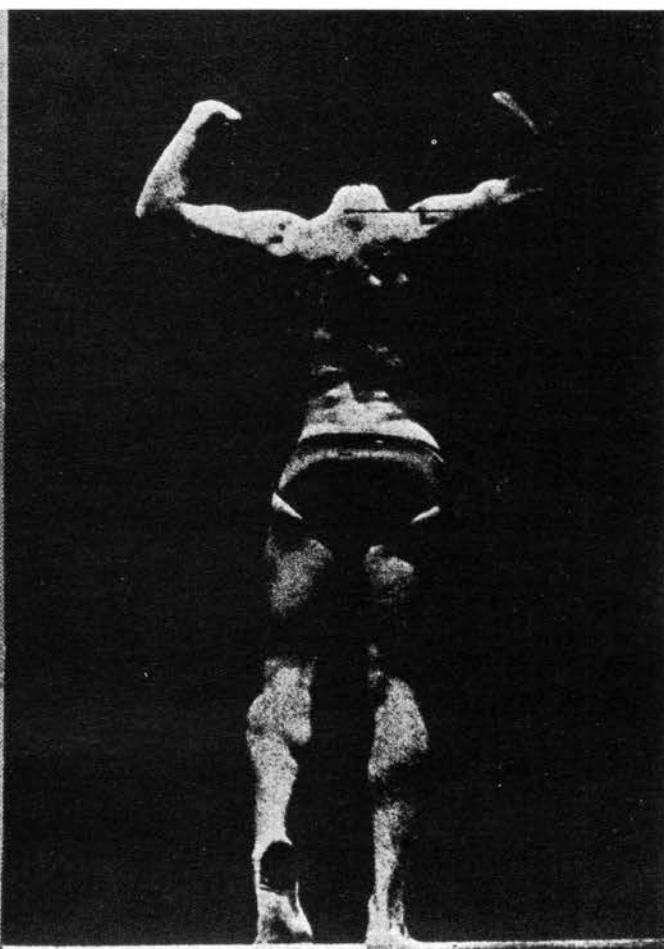
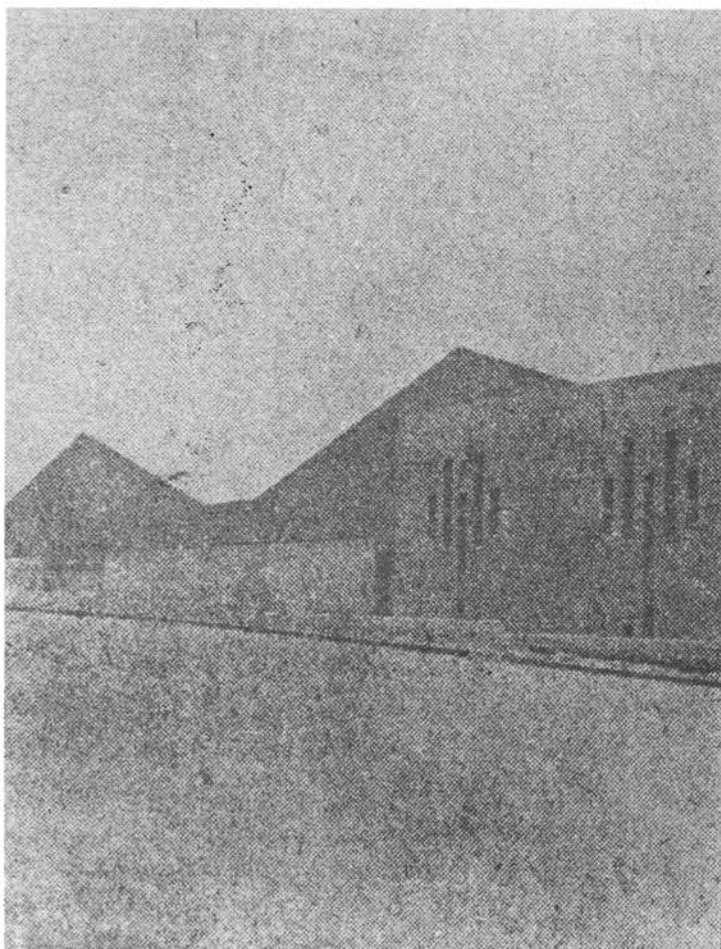
Juan Hidalgo. Questa è una esigenza di tutti coloro che lavorano in un certo tipo di arte contemporanea.

Julia Varela. Anche se Eduardo aveva ragione quando poco fa affermava...

Eduardo Alaminos. Queste analisi sono traducibili a livello di spazi pubblici? Perché non mettere in questione il meccanismo conservatore di una mostra o l'impiego conservatore e sistematico di un determinato spazio?

Juan Hidalgo. Fortunatamente cominciano a sorgere gallerie diverse...

Eduardo Alaminos. Non basta dire mi limito ad analizzare quel che faccio —



Eulalia, La cultura della morte, 1973, cm. 70x50, serigrafia. L'artista, nata a Tarras, ha studiato Belle Arti a Barcellona. Sul giornale spa-

gnolo « Etnografia » si legge: « Ha un carattere solitario, introverso, vagabondo, ansioso per il destino della libertà e della dignità umana ».

indubbiamente importante — ma non mi curo dello spazio dove mostro la mia opera; il problema è che dell'opera deve anche far parte questa analisi dello spazio in cui l'opera circola.

Nacho Criado. Tu parli dei territori dell'arte. Ma è necessario anche verificare la capacità di situazione che possiede un'opera all'interno di un mezzo. Ciò che è importante per me è collocare questa opera in un sistema di realizzazioni, nel suo materiale, nello spazio in cui verrà sviluppata.

Eduardo Alaminos. Detto in altro modo, fino a che punto l'artista non è condizionato dall'idea conservatrice dello spazio dove agisce l'opera e in che modo questa spazialità innesca il processo di analisi. Basta forse pensare l'arte solo sul piano della pratica nel contesto artistico?

Carlos Alcolea. Non c'è nulla di tutto questo, né tempo né spazio, e neppure la galleria o il capitale. Nulla funziona nell'arte.

Santiago Serrano. Ma può anche esistere un rapporto fra come l'opera è conservata e come essa incida sulla sopravvivenza dell'artista.

Fernando Uria. Ho la sensazione, dall'esperienza che ho, quando parlo con coloro che fanno arte, che hanno da una

parte una pratica spontanea e dall'altra che sono a loro agio nel loro ambito, nel loro territorio. Tutti sembrano essere d'accordo nel contestare il potere, ma l'opera va in un'altra direzione. Vale a dire, quando si tratta di radicalizzare l'opera, vengono radicalizzati i suoi codici e questi mettono tra parentesi la questione del potere.

Eduardo Alaminos. Quello che tu affronti è il problema, che è anche raccolto dal marxismo e poi lasciato in un vicolo cieco, della autonomia dell'opera d'arte. Cioè, si considera la produzione artistica, e l'opera, svincolata da rapporti più ampi e concreti e al tempo stesso non la si pensa in termini di potere. Ciò favorisce un'interpretazione dal carattere temporale ed evolucionista (storica).

Fernando Uria. Sì, ma d'altra parte il marxismo dice che l'arte non è che il rispecchiamento di questi rapporti; tutto ciò non ci porta da nessuna parte perché finisce con l'essere una interpretazione meccanicistica. Da una parte l'artista radicalizza la propria opera, dall'altra si occupa di politica. Sono tutti d'accordissimo con le lotte ma non c'è alcun modo di sintonizzare. Perché fino a quando non saremo in grado di sapere se l'arte è o non è una tecnica di controllo sociale, come funziona all'in-

terno di un sistema sociale produttivo, come entra a far parte di un sistema nel quale il potere viene esercitato a diverse istanze, c'è come un obbligo a vivere una sorta di schizofrenia.

Eduardo Alaminos. Fino a che punto l'artista non ha interiorizzato l'autonomia artistica nella pratica...

Fernando Uria. Penso che tu chieda molto all'artista. A mio avviso non è decisivo parlare dei problemi che pongono i rapporti degli artisti con le gallerie... che è un problema che concerne tutti coloro che vi si recano, ma quello che l'opera abbia una certa carica esplosiva che potrebbe benissimo essere lo smontaggio della costruzione dell'arte oppure un'analisi che possa in realtà recuperare lo spettatore e utilizzare in altri ambiti.

Non chiederemo all'artista di moltiplicarsi e di essere in ogni luogo. Ciò che è fondamentale è che l'opera sia radicale, il resto non concerne l'artista, altrimenti non si farà altro che moltiplicare una volta di più la funzione dell'artista come missionario che risolve tutti i problemi e che interviene ovunque; cioè, siamo di nuovo all'avanguardia. Sono convinto che sarà necessario radicalizzare il campo specifico e in seguito sottoporre ad una attenta analisi critica tutto il suo montaggio. □