

**Saluti dal Museo della Biennale  
(l'arte nell'epoca della sua irrealtà)**

Il discorso andrebbe ripreso dalle conclusioni sull'evento del Grand Tour, la maratona visiva che, da Venezia a Munster, indicava, a mio avviso, come la logica dell'evento avesse scavalcato quella dell'esperienza, promuovendo l'invisibilità dell'arte come rappresentazione del mondo e la visibilità del reale come presentazione artistica del mondo.

Questa riflessione, che investiva principalmente il rapporto tra opera e spettatore, mancava volontariamente una riflessione sulla genesi dell'opera d'arte in rapporto all'artista. Che cosa accade prima della costruzione dell'opera? La ricerca di un artista è, lo credo da sempre, una ripresa del discorso sull'arte a partire da un punto in cui, secondo la sua prospettiva, questo discorso si è interrotto. Questo non significa riferirsi ad una determinata ricerca più o meno vicina all'artista in termini temporali, ad un'opera contemporanea piuttosto che ad un'altra di cinque secoli addietro, quanto riprendere il gesto artistico nella stessa direzione di chi ha preceduto il proprio, nella volontà di una trasformazione ulteriore del discorso aperto da quel gesto. Ogni artista guarda, ricreandola allo stesso tempo, alla tradizione di cui necessita senza alcuna logica causa-effetto, come ad esempio accade nella storia dell'arte, ma soltanto con l'urgenza che permette di sentire vicino, nel senso di contemporaneo, un gesto lasciato in un punto del tempo. In virtù di questa costruzione rivolta ad una tradizione soggettiva, fondata su una nuova interrogazione, l'artista potrà permettersi quella necessaria miopia per ignorare quello che il mondo presenta come fondamentale, scoprendo a volte il necessario dove non si presta attenzione o scavando ulteriormente dove il resto del mondo vede già il fondo. La forza di questo sguardo si fonda sul continuo slittamento del significato dell'opera d'arte, che in sostanza è destinato a rimanere oscuro tanto al pubblico quanto allo stesso autore, perché la possibilità di guardare dell'uno e la possibilità di creare dell'altro, non sono garanzie della vera vita di un'immagine. Per questa ragione, ogni interpretazione dell'opera, ogni spiegazione che ne possa facilitare l'avvicinamento, non potrà mai sostituire la sua vera presenza, quella che ad ogni sguardo si mostra sempre come differente. Si ritorna difatti più volte a guardare lo stesso quadro o lo stesso film, ad ascoltare ripetutamente lo stesso concerto per pianoforte, ignorandone l'apparente conoscenza e rivolgendosi piuttosto alla sua sconosciuta presenza. In quale luogo l'opera d'arte si rende presente? Come valutare la realtà di un'opera d'arte una volta scartato il contesto in cui l'opera ci appare? Nel testo sul Grand Tour avevo promosso l'esperienza dell'arte, ovvero quel particolare legame in cui lo spettatore può naufragare durante la visione dell'opera, quel momento nella vita dello spettatore che muove verso una maggiore coscienza del vivere, in luogo dell'evento dell'arte, come momento in cui lo spettatore viene chiamato a giudicare la riuscita o meno dell'opera, secondo una logica del gusto. Ma l'esperienza dell'arte, come confronto tra opera e spettatore, può darsi soltanto alla luce dell'opera d'arte, la cui presenza non è mai stata e non può essere garantita dal luogo che la ospita né tanto meno dalla letteratura sulla vita dell'autore. Prima ancora che sull'esperienza dell'arte è necessario riflettere sulle condizioni in grado di determinarla, indagando il rapporto tra opera ed artista. E' da questo legame che può generarsi la visione come vertigine dello spazio e del tempo, effetto del legame incomprensibile tra l'intenzione dell'artista e la sua traduzione in linguaggio. Questi due momenti, intenzione e linguaggio, sono necessari alla nascita dell'opera ma insufficienti alla realtà dell'opera, la quale resta in una zona imprecisata del loro incontro. Le premesse del vissuto e l'estetica della forma non sono sufficienti al formarsi della visione, poiché non possono reggere la presenza di un ignoto, il vero significato dell'opera, che abdica sempre a ogni conoscenza riconducibile alla storia dell'uomo, per quanto poi l'opera stessa sia una parte di questa storia. Come ogni vita umana fronteggia il mistero della sua futura e sconosciuta sparizione, la storia dell'uomo fronteggia il mistero dell'opera d'arte come corpo estraneo e necessario ad una realtà che non ha in fondo né finalità né riuscita, ma soltanto coscienza di un attraversamento nel tempo.

Lo scorso anno, durante una visita al New Museum di New York, avevo appuntato ulteriori riflessioni sull'invisibilità dell'arte, proseguendo quelle elaborate sul Grand Tour. Al secondo piano del museo, l'artista Jeremy Deller esponeva una sorta di soggiorno, creato con mobili Ikea, in cui una serie di professori dell'università e altri studiosi erano stati invitati dall'artista a riferire sul conflitto iracheno. Il pubblico del museo si sedeva comodamente all'interno dell'opera, faceva domande all'esperto di turno, ascoltava per un po' di tempo, e poi, ringraziando con la stretta di mano, si alzava soddisfatto proseguendo la visita. Nella stessa sala espositiva erano presenti anche altri lavori dell'artista: una bandiera con scritto *It is what it is* in arabo e in inglese, un'auto carbonizzata in un attentato, un wall-painting della mappa degli Stati Uniti con le città irachene che sostituivano quelle americane, una sequenza di foto di Baghdad con relative didascalie scritte dell'artista per spiegare le immagini. Ho annotato alcune considerazioni con l'intenzione di svilupparle a breve, ma ho temporeggiato fino alla visita della collezione Boros di Berlino, nel dicembre dello stesso anno. Le due esperienze, di natura opposta e convergente, mi sembravano la radicalizzazione di una visione dell'arte ereditata dalle figure di Joseph Beuys e Andy Warhol. I due artisti avevano spostato il discorso dell'arte dall'opera all'autore, il primo in termini religiosi, lasciando l'opera come traccia simbolica di una vita eccezionale, il secondo in termini pubblicitari, lasciando l'opera come traccia superficiale di una vita normale. Oggi è probabilmente in virtù di questa eredità che, nella maggior parte delle esposizioni, l'opera si dà da una parte come commento sociale a seguito di un vissuto privato, e dall'altra come fisicità del reale nell'auspicio di uno stupore collettivo. Le parole chiave per quest'arte di derivazione beuysiana sono: società, impegno, simbolo, ecologia, speranza, diritti, eccetera. Quelle di un'arte di derivazione warholiana sono: mondanità, quotidiano, percezione, banalità, oggettività, prodotto, eccetera. Anche dopo questa visita sono passati alcuni mesi senza una riga scritta, fino all'ultima Biennale di Berlino, contemporanea alla retrospettiva di Bruce Nauman presso il museo Hamburger Bahnhof della stessa città. L'arte invisibile dell'evento, nelle sue declinazioni di religione e superficie, del dopo Beuys e dopo Warhol, iniziava a transitare nella mia mente verso un'arte irreali, assumendo inconsciamente Nauman come padrino. Qualche mese dopo la conclusione dell'evento e ad un mese dall'apertura di una mia mostra personale a Reggio Emilia presso la Collezione Maramotti, la cui progettazione era iniziata proprio nelle giornate newyorchesi per concludersi negli ultimi giorni della Biennale, i tempi mi sembravano maturi per sviluppare quegli appunti che avevo accumulato da più di un anno. L'unico scopo delle righe a seguire è soltanto la possibilità di orientare nuovamente la mia responsabilità di artista, confrontando di continuo i sentimenti che all'inizio della mia ricerca mi hanno spinto alla scelta di praticarla e le modalità con cui la vita dell'arte oggi si manifesta. L'orientamento, in questo caso, non è altro che una messa a fuoco che può permettere ad un artista una necessaria indifferenza agli eventi del mondo, la cui comprensione è possibile soltanto attraverso una logica di fedeltà assoluta alla propria ricerca, nella consapevolezza che l'oblio del mondo può condurre tanto ad una sua maggiore restituzione quanto ad una totale uscita da esso. Ma non esiste altra partita.

“What is waiting out there”, il titolo dell'ultima Biennale di Berlino, sembrava rivolgersi ad una porzione di realtà separata da un presente in crisi. «Technological developments as well as global economic, political and social crises of the present have caused cracks in our reality, widened the gap between the world we talk about and the world that is really there», si legge nel volantino che presentava la manifestazione. Prima domanda: in quale modo è possibile distinguere questi due livelli di realtà? E poi: come è possibile pensare a queste due realtà in rapporto ad un presente senza crepe? E ancora: non è forse l'arte la risposta ad un reale sempre e per forza di cose incrinato, la cui forza è proporzionale al decadimento connaturato all'esistenza dell'intero genere umano? «The works presented in the show reject the tendency – increasingly observable in art – to turn away from the reality and toward art-immanent and formal problems. They counter this tendency by insisting on a stringent view of our present and its reality», prosegue il breve testo. Di quale realtà stiamo parlando? Di quale presente? La questione del reale in rapporto ad una realtà del tempo sembra dunque essere centrale per riorientare una riflessione sull'arte e sulla sua funzione.

Il discorso andrebbe ripreso, ancora una volta, dall'equivocato pensiero di Duchamp sul ready-made, il quale se indicava l'intera realtà come potenziale opera d'arte, ammetteva questa trasformazione in un ambito esclusivamente linguistico. L'equivoco nasce dall'aver letto quest'indicazione nella logica dell'autore e non in quella del linguaggio, ovvero che la trasformazione da realtà ad arte sia possibile in virtù della volontà dell'autore e non in quella di una messa in crisi del processo mimetico che distingue generalmente il modello reale dalla sua rappresentazione. La superficiale lettura del pensiero di Duchamp, ovvero considerare l'origine dell'opera d'arte come atto legato al sistema più che al linguaggio, ha permesso di ridurre il pensiero dell'arte ad una strategia di convivenza tra l'autore e il contesto dell'opera, rafforzando entrambi nell'esclusione del vero oggetto della loro partita, l'opera d'arte. Questa esposizione liminale dell'artista sul linguaggio promossa da Duchamp, da cui l'artista è poi rientrato attraverso la sua ultima opera *Etant donnés*, sembra poi essere stata ridiscussa nelle seconde avanguardie, per stabilizzarsi infine, con Warhol e Beuys, proprio nelle due accademie del sistema e dell'artista, ovvero in quei due termini di cui Duchamp si era servito per giocare la partita dell'opera nel linguaggio. In fondo il discorso di Duchamp si era generato alla luce di un preciso confine tra la realtà e la rappresentazione, ma adesso, che la reversibilità tra i due termini potrebbe essere totale ai fini della creazione dell'opera, e non potendo la distinzione dei due termini affidarsi a categorie linguistiche, pittura piuttosto che video o altro, né tanto a meno a tecniche particolari, è necessario forse risalire al rapporto che lega l'intenzione dell'artista alla traduzione formale nell'opera, affinché sia l'opera l'unica a parlare. Per chiarezza, è forse necessario sottolineare che l'opera d'arte non è mai l'oggetto che guardiamo, ma quello che quest'oggetto apre al di là della sua stessa materialità. Proprio in quest'apertura il discorso dell'arte si dà come vita fuori dal mondo, eliminando il contesto in cui l'opera si presenta. Non basta né l'intenzione, che rischia di essere confusa con la biografia dell'autore piuttosto che con l'ideologia del tempo, né il risultato formale, che rischia di restare una decorazione estetica piuttosto che una moda culturale. Ciò che resta è qualcosa che non è né l'uno né l'altro, qualcosa in grado di perdere sia l'autore che l'oggetto, lasciando soltanto l'opera d'arte come interrogazione dello sguardo nella coscienza di chi guarda, riformulando il senso del vivere all'interno della vita dello spettatore. Ma in che modo il gesto che collega l'intenzione alla forma, prima di scalzare entrambe attraverso l'immagine che andrà a tracciare, garantisce l'autenticità di un qualcosa che possiamo chiamare opera d'arte? Non è proprio dell'opera d'arte innescare quel rovesciamento del tempo e dello spazio per cui qualcosa ci riguarda da vicino ed è, contemporaneamente, ad una distanza assoluta da noi? Dov'è il resto del mondo mentre guardiamo un'opera d'arte? Se la prospettiva del mondo è, per forza di cose, la prospettiva del qui e ora, quella dell'opera è, a mio avviso, sempre quella del non ancora e del già stato.

Le opere che ho visto nell'ultima Biennale di Berlino mi sembravano iscriversi in una logica del presente, nel qui e ora del mondo, senza essere in grado di evocare nulla di più dell'evidenza di un'informazione. La logica era quella di rivolgersi ai fatti conosciuti assumendoli a manifesto di un dissenso che trovava nell'estetizzazione dei contenuti la formula per far breccia sul sentimento del pubblico. Una sorta di notiziario politicamente corretto in grado di spiegare il mondo attraverso gli strumenti della comunicazione di massa, con l'unica differenza di un uso degli stessi all'interno di un contesto specificatamente artistico. Mi sembrava che per rafforzare quest'utilizzo decontestualizzato non bastasse più la moda del site-specific, ma veniva in soccorso una sorta di meaning-specific, dove uno stesso contenuto di attualità, riutilizzato nel contesto dell'arte, consentiva all'artista un uso trasandato del linguaggio. Perché le immagini di guerra di Stanley Kubrick sono differenti da quelle che trasmette la televisione? E' forse necessario vedere un'esposizione per scoprire che la vita umana è un luogo di dolore e di violenza o è proprio a partire da questa irriducibile realtà che l'arte ci dà la possibilità di arrestare l'emorragia del reale che scorre in ogni esistenza umana? Nell'arte del quotidiano promossa dall'evento di Berlino la vita di tutti i giorni mi sembrava non essere interrogata nello splendore della sua cruda miseria quanto nell'opacità della sua

camuffata ricchezza. Una natura morta fiamminga non è né più né meno che l'evidenza di un presente che da lì a breve non sarà più, e del fatto che questa realtà è ogni giorno a pochi centimetri da noi, e che in fondo nella vita di un essere umano non c'è molto altro, o meglio che tutto il resto è grandioso proprio in virtù della sua finitudine, che abita già le cose a noi più prossime. L'arte di questa Biennale sembrava avvalersi più dell'evidenza del necrologio che dell'ambiguità della lapide. La rappresentazione non era più in grado di generare quell'ambiguità che mantiene in sospensione la realtà e il suo doppio, quanto piuttosto di documentare l'evidenza che lascia coincidere la realtà e la sua informazione. L'opera era visibile a partire dal grado di comprensione con cui si manifestava, riducendo la sua enigmaticità all'evidenza di un'illustrazione scientifica, e trasformando la complessità della visione nella verità della comunicazione. Non dovrebbe l'opera d'arte, nel momento stesso in cui richiede un'esperienza diretta dello spettatore, sottrarsi contemporaneamente alla comprensione di colui che la guarda? Non dovrebbe rappresentare sempre l'apertura di una realtà ulteriore all'interno della realtà che abbiamo intorno, per darsi come sua continua proiezione? Non dovrebbe, ancora, rappresentare sempre il luogo in cui il gioco della nostra partita esistenziale è destinato a rimanere estraneo alle regole che l'opera stessa ha stabilito, permettendoci di continuare a giocare con la nostra vita proprio attraverso di essa? Mentre mi muovevo nelle varie sedi della Biennale le opere mi apparivano come inchieste di operatori socio-antropologici in cui il loro significato era proporzionale al loro grado di comprensione, attraverso didascalie socio-culturali e introduzioni storico-biografiche. Caratterizzate dall'accesso veloce determinato da un elenco di significati che liberavano lo spettatore dal peso irriducibile dell'ignoto, i lavori di questi artisti sembravano offrire dimostrazioni in luogo di interrogazioni, mancando la possibilità di una comunicazione vera, quella sempre muta nel silenzio di chi guarda. Mi sembra che una parte del pubblico e degli artisti abbia il timore di reggere questo silenzio, questo vuoto che l'arte ci manifesta come realtà ultima dell'esistenza, questa vertigine di amare la vita a partire da ciò che ci è estraneo e inspiegabilmente vicino, e ci appartiene soltanto come un sentimento più forte dell'evidenza biologica della vita stessa.

L'arte, a mio avviso, si dà sempre come processo di conoscenza e mai come piacere estetico, per quanto poi, spesso, le cose possano anche essere intrecciate. Ma, a questo punto, è dal processo con cui questa conoscenza può originarsi che dipende la vita stessa dell'arte, con tutta la forza con cui questa parola ci apre uno spiraglio di immortalità. E forse è proprio dalla matrice etica da cui il gesto artistico si origina che questa vita immortale può prendere forma, nonostante l'etica non sia infine garanzia della realtà di un'opera d'arte. La sostanza è nella modalità con cui questo gesto si iscrive nel linguaggio, nella possibilità che l'artista sia in grado ogni volta di rischiare la sua stessa vita, di morire in vita per un'esistenza molteplice, consumata in ogni tentativo di riformulare l'orizzonte di senso comune. Ogni giorno la domanda sul senso dell'esistenza, domanda depositata tra il non aver scelto di nascere e l'irriducibile attesa della morte, guida la vita verso una partecipazione intima del mondo, nella consapevolezza che non ci sarà mai risposta al significato ultimo della vita. E' proprio dall'impossibilità di questa risposta che prende senso un discorso sull'arte come voce singolare nel rumore dei fatti del mondo. Ogni esistenza umana è la traccia temporale della sua unicità ma anche la possibilità di interrogarsi sulla forma di questa traccia, rendendo plurale l'esistenza di un uomo. Questa pluralità non è data dalle varie occasioni che il mondo offre alla vita in attesa della morte ma dalla prospettiva temporale che ogni essere umano assume vivendo prima della morte. Il mondo, anche se particolarmente avanzato in termini tecnologici, dalla medicina all'ottica alla biotecnologia, potrebbe non determinare alcuna crescita circa l'identità degli individui che lo abitano, per il semplice fatto che lo sviluppo del mondo non è allineato alla coscienza individuale. L'arte non è uno strumento di trasformazione del mondo ma sempre di definizione della sua identità. In arte non esiste né evoluzione né progresso né storia, e la storia dell'uomo e la storia dell'arte non sono l'una una parte dell'altra almeno quanto non lo sono l'arte e la storia dell'arte. L'esistenza di Galileo o di Napoleone trasforma il

mondo almeno quanto quella di Proust modifica la vita di pochi. E Chaplin o Bach non sono dei rivoluzionari in quanto la rappresentazione del mondo non incide direttamente sulle sue trasformazioni materiali. In questo senso l'arte, a differenza di ogni scienza attuale, non ha alcuna funzione diretta sul mondo, poiché è semplicemente l'evidenza di un essere al mondo. Così, se il mondo si trasforma di continuo attraverso la storia, l'arte sembra essere sempre nello stesso punto, iniziando il suo discorso proprio dove il mondo si mette a tacere.

A questo punto, ritornando alla domanda del volantino della Biennale di Berlino, diventa necessario capire quello che intendiamo per realtà. Un livello di realtà è dunque quello della trasformazione del mondo, un altro quello con cui l'individuo sembra avere coscienza della sua esistenza. Allineando il processo storico al primo livello e il processo artistico al secondo, potremmo collocare nel mezzo quel processo che, muovendosi di continuo dall'uno all'altro, ne garantisce l'osmosi in virtù di una separazione da entrambe, la rappresentazione. E' l'autenticità del processo di rappresentazione, l'urgenza con cui l'intenzione dell'artista e la sua forma linguistica si legano, che determina la realtà dell'opera d'arte. Ma in che modo questo legame ha urgenza di essere espresso? E perché è così urgente, tanto da non dare respiro alla vita di uomo finché quest'uomo non sarà più in grado di respirare? Si potrebbe rispondere che è urgente perché la vita è breve, ma non è sufficiente. Ognuno in fondo ha consapevolezza di questo, o almeno ogni uomo che voglia valorizzare la sua vita. Ma una volta coscienti di questa brevità, perché parlarne? Perché fare della propria vita il luogo in cui accogliere questa domanda con la sola prospettiva di mantenerne il peso? Bisogna rispondere alla fine che non c'è alcuna risposta, se non quella che quest'urgenza è dettata dal non aver altra scelta, una volta assunta la prospettiva per cui la realtà non è in sostanza quella che vediamo di fronte a noi. L'altra realtà, quella che non vediamo e a cui continuamente tendiamo, è forse soltanto il sentimento di scartare quella che vediamo per amore di ciò che non conosciamo, ma che percepiamo appunto a partire da un inspiegabile innamoramento. Ma qual'è infine il modo per amare la vita da una prospettiva opposta alla realtà oggettiva del mondo? L'unico modo sembra essere quello di guardare da una prospettiva che non va dalla vita verso la morte ma piuttosto al contrario: una prospettiva dei morti. Dalla morte verso la vita allora, pensandosi in qualche modo già morti, e non avendo così nulla da perdere nel momento in cui si traccia nell'arte la testimonianza di una vita eterna, quella mai calcolata sul presente. La prospettiva dei morti guarda alla realtà come possibilità di una vita più reale, quella in cui il reale non si può più percepire a partire dall'esserci qui e ora, ma dal sentire di non esserci già più. La prospettiva opposta risulta quindi irreali, poiché tautologicamente testimone del proprio tempo. In questo sentimento l'opera d'arte si deposita nel mondo come interruzione del reale nel tempo aperto dalla durata di una domanda senza risposta, destinata all'eternità di una morte vissuta all'interno della vita stessa. Questo aprirsi inattuale sul presente di una vita già stata e ancora vissuta, consiste in fondo nell'interrogare un dramma a cui l'essere umano è, ancora una volta, incapace di rispondere. Guardare in faccia l'ignoto, questo è il mistero che ogni opera arte custodisce. E in questo guardare, in questo sentire che tutto è lì, finalmente morire, morire ogni volta nel pieno della vita, prima della morte biologica di cui non potremo mai essere spettatori ma di cui adesso possiamo, ancora in vita, vederne chiaramente l'immagine, e vivere il baratro luminoso della nostra umanità.

Flavio de Marco  
Bologna, novembre 2010