

ARTE OGGI

Appunti per avvicinarsi all'arte contemporanea

La natura dell'opera d'arte attuale può essere descritta paragonandola al corpo di una medusa.

I celenterati mostrano tutto il loro fascino a chi si immerge e li guarda nel loro ambiente naturale, ma se spiaggiati fuori dall'acqua non sono che una disarticolata massa gelatinosa.

Molto spesso pensato all'arte contemporanea, si immaginava qualcosa di strano, dotato di grande fascino e valore per alcuni, ma incomprensibile, bizzarro e banale per la maggior parte del pubblico. Come il corpo della medusa è costituito per quasi un 90% dell'acqua in cui fluttua, l'opera d'arte assume in se stessa il contesto in cui vive ed è parte di un sistema culturale, economico e mediale che ne giustifica l'esistenza e le conferisce valore.

Dall'oggetto al suo ambiente attraverso l'immagine, i testi che seguono suggeriscono una breve carrellata su alcune problematiche dell'arte contemporanea, utile a chi è pronto a immergersi nel mondo in cui viviamo.



L. Lawler, *Woman with Picasso, 1912, 1986*



Oggetti

L'oggetto assume un ruolo di primo piano nell'arte del XX secolo, non solo in ambito artistico, ma anche nella vita degli individui. Non più relegati al genere della natura morta dipinta sulla tela, gli oggetti invadono gradualmente gli spazi espositivi mentre le opere abbandonano muri e piedistalli per affrontare direttamente il fruttore.



P. Picasso, *Natura morta con sedia impagliata*, 1912

L'indagine sulla conoscenza della realtà che muove le prime ricerche cubiste di P. Picasso, porta a una dissezione degli oggetti della nostra esperienza che vengono poi riorganizzati in composizioni armoniche dal pittore. Integrando materiali reali come la corda e la cerata, un lavoro come *Natura morta con sedia impagliata* desacralizza l'opera d'arte, che qui non è più una rappresentazione visiva, né l'espressione di un'emozione. Il dipinto di Picasso diventa un oggetto in se, quasi un vassoio su cui l'artista

presenta una nuova realtà, soluzione formale agli stimoli che riceve dal mondo che lo circonda.

In questo senso il Cubismo diventa emblematico di una pratica di scomposizione e ricomposizione che definisce l'opera come organizzazione strutturale dell'esperienza della quotidianità.

L'oggetto reale diventa espressamente opera d'arte nella pratica del **ready-made**, inaugurata da M. Duchamp con la celebre *Ruota di Bicicletta* (1913). Il lavoro dell'artista si limita alla scelta di un oggetto qualsiasi che, estratto dal suo contesto d'uso abituale viene esposto come opera finita. Le cose più banali assumono così una valenza nuova anche grazie alla denominazione affidatagli dall'artista. È questo il caso della provocatoria *Fontana* (1917) sottoposta da Duchamp sotto falso nome alla Society of Independent Artist di New York – di cui l'artista stesso faceva parte – che la rifiutò contribuendo paradossalmente al suo successo.

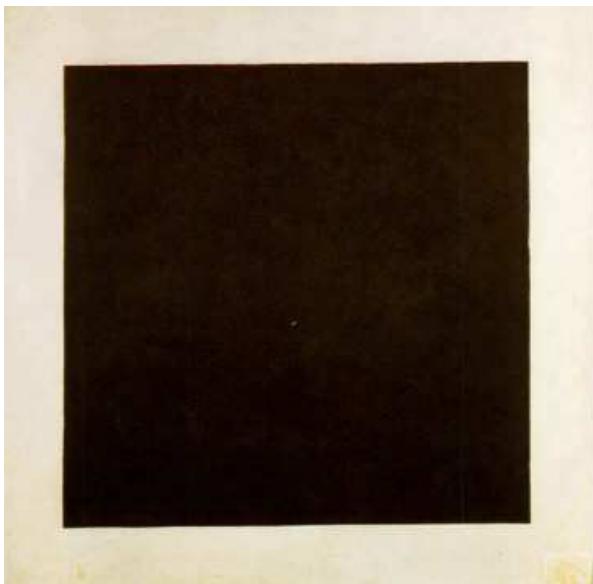


M. Duchamp. *Fontana*, 1917

Il senso di spiazzamento provato dal fruttore di fronte all'oggetto sovvertito dei surrealisti è chiaramente espresso nella frase di Lautrémont "Bello come l'incontro casuale di un ombrello e

una macchina da cucire su un tavolo anatomico". Opere come il ferro da stiro chiodato di Man Ray o la tazzina foderata di pelliccia da Meret Oppenheim, stimolano il senso di stupore causato dall'improvvisa irruzione dell'inconscio e del sogno nella lucida banalità del quotidiano, creando un corto circuito rivelatore.

Le ricerche condotte nell'ambito delle avanguardie durante i primi decenni del secolo scorso costituiscono una premessa fondamentale alle comprensione della produzione artistica successiva. Il critico americano A. Foster ha suggerito la similitudine tra la vicenda dell'arte contemporanea e la vita del paziente di uno psicanalista freudiano che deve scontrarsi con la ricorrenza dei traumi subiti nella sua infanzia. Come questi eventi traumatici, le avanguardie rappresentano un punto di non ritorno nella storia dell'arte che riemerge prepotentemente nelle esperienze artistiche degli anni Sessanta.



K. Malevic, *Quadrato nero su fondo bianco*, 1915

Il confronto tra un dipinto suprematista e la tela di J. Dine introduce ulteriori interessanti riflessioni sull'oggetto. Dopo un periodo di astrattismo, la Pop art rappresenta un ritorno alla realtà delle

cose che negli anni Sessanta invadono le abitazioni dei cittadini dell'Europa occidentale e degli Stati Uniti, trasformando radicalmente la loro vita. La forma pura evocata nell'opera con cui K. Malevic trascende la rappresentazione e il dipinto stesso, assume la concretezza di una bandana su una specie di cielo azzurro nell'ambito della società dei consumi. La geometria perde il suo valore trascendente e diventa lo schermo dove proiettare la visione del quotidiano.



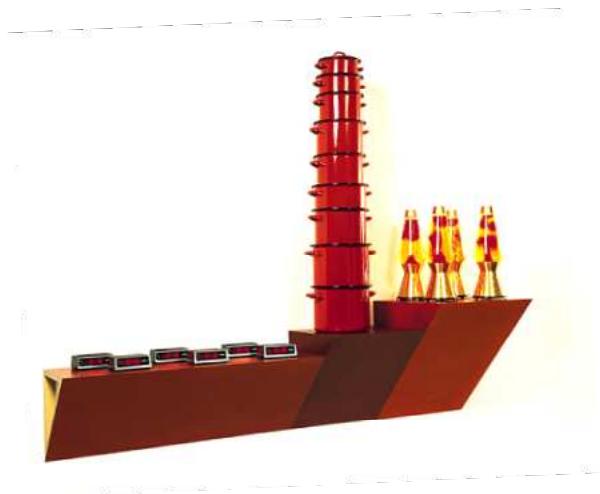
J. Dine, *Piccola bandana rossa*, 1961

Nell'ambito della Pop Art americana, la serialità della produzione di massa, la qualità visiva accattivante dei prodotti e la loro popolare superficialità è materia delle indagini linguistiche condotte da artisti come A. Wahrol e C. Oldenburg ma si riflette anche in molte ricerche successive, tra la smaterializzazione dell'oggetto stesso fino all'annullamento della fisicità dell'opera e la celebrazione della sua presenza nel mondo.



C. Oldenburg, *Morbido dentifricio gigante*, 1964

Il prodotto – e l'opera d'arte – diventano feticci con il pieno sviluppo del consumismo negli anni Ottanta. Il lavoro dell'americano H. Steinbach affronta la varità delle suppellettili che costituiscono il nostro mondo arginandola secondo criteri formali che accomunano cose eterogenee al di là della loro funzione per esporla



H. Steinbach, *Ultra red #2*, 1986

su scaffali laminati a sezione triangolare. L'opera d'arte stessa è un prodotto, un bene di lusso che esiste e acquista valore in ragione del contesto in cui viene creata e presentata. Lo dimostrano chiaramente i *Surrogati* di A. McCollum, che si limitano a creare un equivalente in gesso smaltato del valore di scambio dell'opera d'arte nel sistema di transazioni economiche e culturali che stanno dietro al successo di un artista.



A. McCollum, *Surrogati*, 1982

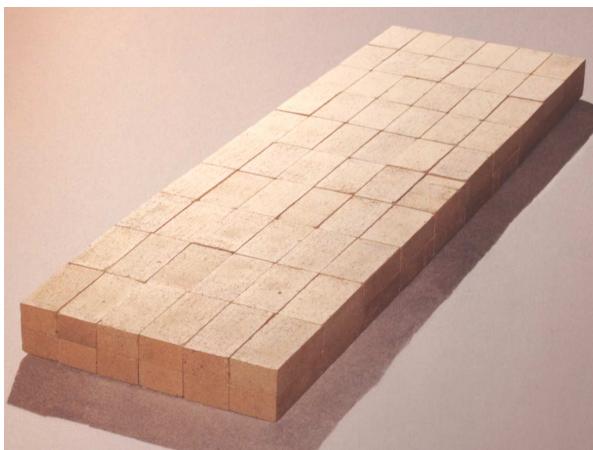
In tempi più recenti, il riferimento al feticcio e alla sublimazione del prodotto in oggetto di desiderio sono stati evidenziati dal lavoro di P. Dejanoff. Il cristallo sintetico in cui fa realizzare le copie dei cerchioni della sua BMW Z3 nuova fiammante diventa una visualizzazione del bene di lusso sottolineando ancora una volta la coincidenza tra prodotto e opera d'arte.



Plamen Dejanoff, *Ruota*, 2002

Se le conseguenze della Pop Art hanno avuto tanta influenza sull'arte più recente, il grande trauma che ha segnato la seconda avanguardia

con cui tuttora si scontrano gli artisti è il complesso di esperienze plastiche etichettate come minimalismo e presentate ufficialmente con la mostra *Primary Structures* al Jewish Museum di New York nel 1966. D. Judd definisce i suoi oggetti "specific objects", strutture essenziali, costituite da materiali industriali come mattoni o lastre metalliche semplicemente disposti nello spazio secondo schemi seriali. Opere come la sua, quella di C. Andre o di R. Morris arrivano a proporre l'equivalenza di astrazione e realtà di un oggetto neutro, facendo convogliare ready made e pop art nell'ostentato azzeramento di ogni significato che esuli dalla semplice presenza dell'oggetto nello spazio e dalla relazione dei fruitori con esso. Una posizione così estrema trova critiche già al suo interno basate sul fatto che nessun oggetto può davvero essere privo di connotazione agli occhi di un fruitore. L'oggetto diventa necessariamente campo di proiezione dell'individualità soppressa e negata dal puritanesimo della forma e del buon design.



Carl Andre, *Equivalent VIII*, 1966

A metà tra Pop Art e minimalismo, l'ambigua funzionalità degli oggetti di R. Artschwager si contrappone a simili strutture primarie sottolineandone la natura sfuggevole attraverso l'uso di un ovvio illusionismo e di un materiale comune e artificiale come la formica usata per il rivestimento di economici mobili da cucina.



R. Artschwager, *Tavolo e sedia*, 1963-64

Lo scontro tra una dimensione pubblica dell'oggetto, rigore formale e proiezioni personali, produzione industriale e artigianato ha conseguenze particolarmente interessanti nel lavoro cominciato negli anni Ottanta dall'artista americano R. Gober. I suoi scarichi sembrano volgarissimi oggetti prodotti in serie, ma in realtà



R. Gober, *Senza titolo*, 1999

sono repliche pazientemente realizzate a mano. Installate in ambienti naturali straniati o nei muri delle gallerie, in modo da corrompere l'assetività dello spazio espositivo, visualizzano una certa ossessione per la pulizia, estetica e morale, evocano la fisicità del corpo aprendo orifizi che conducono ad una realtà accuratamente rimossa dall'esperienza quotidiana.

La comprensione dell'atteggiamento assunto oggi dagli artisti nei confronti dell'oggetto e dell'opera d'arte necessita il riferimento alla complessità delle esperienze che si sono brevemente menzionate. Al rigore formale del modernismo e all'aspetto attraente e un po' asettico degli oggetti di desiderio si contrappongono la precarietà, la delicatezza e la flessibilità che caratterizzano il nostro tempo. La ruota di bicicletta e l'urinatoio di M. Duchamp, le lattine di zuppa Campbell di A. Wahrol, i palloni da basket di J. Koons e molti altri oggetti protagonisti dell'arte del secolo scorso posano per un'ultima foto di gruppo in un'opera di J. M. Armleder che offre ulteriori riflessioni sull'oggetto d'uso e l'opera d'arte.



J. M. Armleder, *Non farlo!*, 1997/2000

Un'ironica considerazione dell'avanguardia con un ennesimo ritorno alla realtà delle cose si riscontra anche nel lavoro in cui l'artista inglese C. Foyer ha creato la sua moderna natural morta. *Monochrome Till Receipt (White)* è semplicemente uno scontrino che documenta

l'acquisto in un supermercato di 40 oggetti bianchi con riferimento all'amata/odiata purezza della cromofobia modernista.

Nel 2007 la mostra *Unmonumental, The Object in the 21st Century* allestita al New Museum di New York ha cercato di mappare le tendenze più attuali riguardanti l'oggetto nell'arte contemporanea in cui si evidenzia un ritorno all'assemblaggio di elementi eterogenei, applicato alla realizzazione di strutture apparentemente temporanee e fragili.



Immagini

La nostra conoscenza del mondo è mediata dalle immagini che si sovrappongono alla realtà, rivelandola e nascondendola attraverso una rappresentazione che, per la sue implicazioni semantiche, va ben oltre il semplice dato visivo.



J. Kosuth, *Una e tre sedie*, 1965

L'uso fotografia come mezzo espressivo autonomo rispetto alla pittura si afferma pienamente nell'ambito delle arti visive con quasi 150 anni di ritardo rispetto alla data ufficiale della sua invenzione nel 1839. Nonostante il rapporto tra figurazione e riproduzione ottica della realtà informi la storia della pittura occidentale sin dai tempi del Rinascimento e si manifesti ampiamente nell'Ottocento e nelle ricerche delle avanguardie storiche, è a partire dai tardi anni Settanta che l'immagine fotografica assume una sua specificità. La funzione documentaria dello scatto, che registra una contingenza bloccandola nel tempo e

trasformandola così in una sorta di ready made temporale, risponde all'esigenza di artisti e galleristi di concretizzare in oggetti azioni e performance, altrimenti effimere. Non è un caso se, per lo stesso motivo, in quel periodo si diffondono l'uso di teche e resine, contenitori trasparenti in grado di conservare i resti delle performance condotte dagli artisti come fossero reliquie e la pratica di esporre tranches-de-vie avulsi dal loro contesto, come le tavole imbandite dei *Tableau Piége* di D. Spoerri. La fotografia permette di ottenere una sorta di congelamento della realtà, creandone un calco in cui la vita e la morte si confondono.



R. Opalka, Autoritratti, 1968-

I daguerrotipi ottocenteschi che ritraggono persone decedute vestite ed atteggiate come fossero ancora in vita erano una pratica abbastanza diffusa nel periodo in cui la principale funzione della fotografia era confermare e celebrare l'appartenenza degli individui alla società attraverso il ritratto. La meticolosa registrazione del proprio invecchiamento condotta da R. Opalka si inserisce in una tendenza di esplorazione della fotografia rispetto al tempo e alla conservazione dell'attimo che diventa un

incubo tassidermico nelle teche realizzate da D. Hirst negli anni Ottanta.



D. Hirst, *L'impossibilità fisica della morte nella mente un vivo*, 1991

Entrambi questi esempi rivelano la potenzialità plastica e formativa della fotografia che, come anche nel caso dell'artista austriaco E. Wurm, non si ferma alla superficialità dell'immagine per porsi in qualche modo come scultura.



Erwin Wurm, *One minute sculpture*, 1997

Tornando alla nozione comune di immagine, l'ambiguità della rappresentazione già evidenziata dai surrealisti trova nella fotografia un utile strumento per indagini linguistiche incentrate sulla sua presunta autenticità rispetto a un referente reale. Emblematica in questo senso l'operazione

condotta da J. Kosuth accostando un oggetto, la sua immagine e alla definizione dello stesso trattata da un dizionario.



R. Magritte, *Il tradimento delle immagini*, 1948

Il concetto di verità è stravolto da simili ricerche e conduce ad un uso della fotografia come messa in scena, in cui l'immagine assume ancora una volta una valenza plastica, se non altro per gli elaborati set di ripresa che precedono la sua realizzazione.



C. Sherman, *Film Stil # 21*, 1978

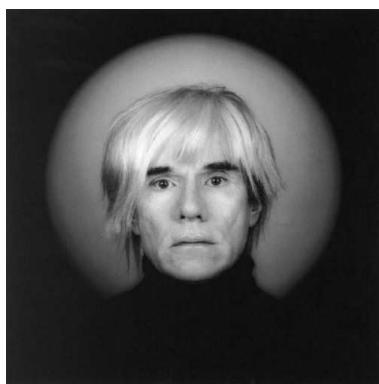
Opere come gli scenari creati da J.Wall e i presunti fotogrammi tratti dagli inesistenti film in cui si proietta C.Sherman nei panni di immaginari personaggi femminili rimandano al mondo di finzioni scenografiche in cui viviamo. Il ruolo preponderante dell'immagine fotografica e

cinematografica nella nostra esperienza della realtà è esplicitamente indagato da T. Demand che ricostruisce in cartoncino colorato i set di immagini tratte dall'iconografia mediale di quotidiani e notiziari televisivi per ottenere fotografie che appaiono incredibilmente simili a quelle che riconosciamo e assumiamo come vere.



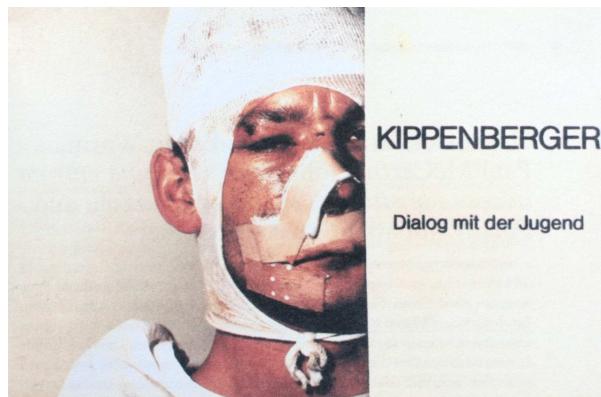
T. Demand, *Presidenza*, 2008

La rappresentazione di un soggetto implica molto spesso la sua celebrazione attraverso una sorta di sublimazione che conduce alla crezione di un'icona. Il potenziale mediatico dell'immagine in quanto trasfigurazione del reale è un altro tema



R. Mapplethorpe, *Andy Wahrol*, 1986

forte della società contemporanea ampiamente trattato da artisti come A. Wahrol e M. Kippenberger. Al di là delle differenze nei loro lavori, entrambi hanno esplorato le potenzialità espressive del mezzo, utilizzando indifferentemente diverse tecniche di riproduzione dell'immagine, come la fotografia, la serigrafia, la stampa tipografica e la pittura.



M. Kippenberger, *Dialogo con i giovani*, 1981

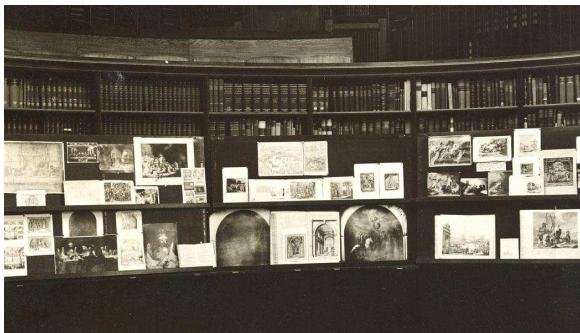
L'adozione delle dinamiche della spettacolarizzazione mediatica struttura il lavoro di V. Beecroft. Combinando media, moda e pubblicità l'artista crea tableau vivant in pelle, ossa e accessori firmati allestiti nella cornice di location prestigiose come eventi performativi che vengono documentati da eleganti scatti e riprese.



V. Beecroft, *V.B. 47*, 2001

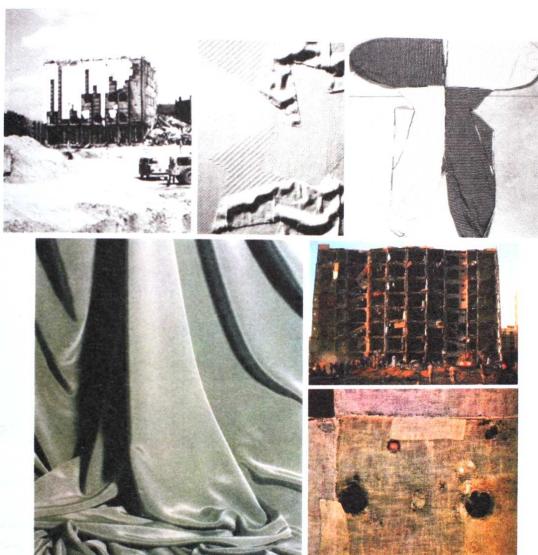
Un diverso atteggiamento degli artisti rispetto al contesto mediale in cui viviamo e alla sovrabbondanza di messaggi visivi che ci circonda è quella del collezionista che prova a arginare il kaos raccogliendo e ordinando in

classificazioni immagini eterogenee. L'ambizioso progetto intrapreso da A. Warburg nei primi decenni del Novecento con il suo *Mmemosyne*



A. Warburg, *Mmemosyne Atlas*

Atlas è il precedente di molte ricerche recenti che hanno portato ad assimilare l'attività dell'artista a quella del dj che mescola musica presente e passata, combina stili e generi e crea nuovi ibridi impensabili prima. Artisti come il fotografo W. Tillmans allestiscono mostre che integrano ritagli di giornale e immagini eterogenee accostate



L. Jacob, *Album III*, 2004

alle proprie foto. L'opera *Album III* di L. Jacob esemplifica la tendenza a strutturare per analogia formale centinaia di immagini tratte dalle fonti più diverse e rende la consapevolezza dei processi associativi che strutturano la nostra conoscenza del mondo. Anche i dipinti di N. Rauch

evidenziano il ruolo dell'artista come agente mediante in un mondo mediato che risulta



N. Rauch, *Cespuglio*, 2001

enigmatico e solo apparentemente comprensibile. L'interazione di pittura e fotografia è alla base della ricerca che G. Richter persegue dagli anni Sessanta. I suoi dipinti sono supportati da una straordinaria collezione di oltre 4000 immagini in cui iconografia mediale, memoria e vita privata si confondono. La raffinata tecnica pittorica utilizzata



G. Richter, *Betty*, 1988

dall'artista nasce dalla combinazione e dall'imitazione delle caratteristiche visive e materiche delle fotografie e dei dipinti e suggerisce riflessioni sulla natura delle immagini in genere.



G. Brown, *Nausea*, 2008

Utile alla comprensione del ruolo giocato dalla pittura oggi, dopo l'effimero successo dei movimenti di figurazione neoespressionista negli anni Ottanta, il lavoro di Glenn Brown spazia dall'ambito accademico a quello della cultura popolare indagando il modo in cui la riproduzione dei dipinti stravolge la qualità degli originali.

Alla profondità dell'immagine, la sua fisicità materica e culturale, intesa come stratificazione di memoria, storia dell'iconografia e immaginario popolare, indagata da G. Richter e G. Brown, si contrappongono ricerche incentrate sulla leggerezza immateriale della bidimensionalità, esemplificate dal lavoro di T. Murakami e W. Sasnal.



T. Murakami, *And Then, And Then (Blue)*, 1996

La considerazione di questi artisti sottolinea una delle caratteristiche delle ricerche più recenti che per la pittura contemporanea rappresenta forse quello che in passato era stata l'opposizione di astrattismo e figurazione: il fronteggiarsi di eleganza incorporea e fisicità.

La tensione dialettica che si scatena in questa opposizione assume particolare importanza nell'ambito delle più recenti manifestazioni dell'uso di immagini in movimento nelle arti visive. La cosiddetta videoarte nasce poco dopo l'ingresso della fotografia nel mondo dell'arte e si diffonde nella seconda metà degli anni Settanta.

Le diverse modalità di presentazione delle immagini in movimento basate sulla diffusione per proiezione hanno evidenziato una necessità di dare alla mera visione la concretezza di un'esperienza che coinvolge il visitatore e la sua percezione fisica dello spazio, quello che, nel mondo dei videogiochi, è il contrasto tra esperienza ottica e aptica. Il luogo della videoproiezione diventa un ambiente immersivo in cui gli schermi articolano lo spazio in un vero e proprio percorso tra immagini che il fruttore è invitato ad attraversare come un flâneur.



Spazi

dell'ambiente circostante e all'estensione dell'intervento dell'artista allo spazio espositivo per coinvolgere il visitatore secondo il modello dell'opera d'arte totale. Nelle visioni utopiche delle avanguardie lo spazio è percepito come il fluido

Lo spazio espositivo, sia esso galleria, museo, collezione privata o qualsiasi altro luogo scelto dall'artista o dal curatore per il suo intervento, ha un ruolo fondamentale nel definire l'esistenza dell'opera d'arte. Lo spazio è, al tempo stesso, una componente formale dell'opera che, nella vicenda dell'arte moderna, ha assunto un'importanza particolare in quanto mezzo espressivo carico di implicazioni sociali, politiche ed economiche.

Nel giorno del suo trentesimo compleanno Y.Klein inaugurò alla galleria Iris Clert di Parigi un evento di grande portata mediatica. 3000 inviti erano stati inviati per il vernissage e chi ne era sprovvisto poteva accedere alla mostra pagando 1500 franchi alle guardie in uniforme che presidiavano l'ingresso. All'inaugurazione i visitatori furono tanto numerosi che intervenne la polizia per disperderli; la durata della mostra fu prolungata registrando una media di 200 visitatori al giorno. Ma cosa c'era all'interno della galleria? Nient'altro che una stanza vuota, imbiancata di fresco, la moquette grigia a terra.

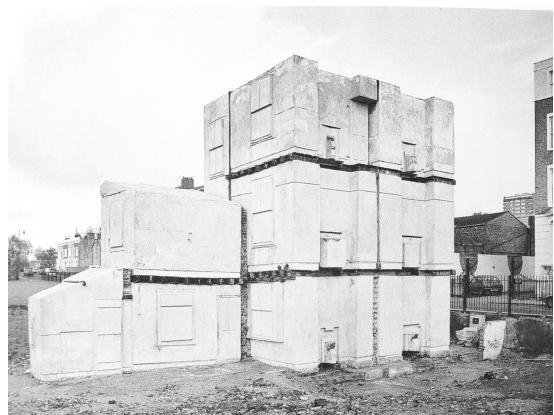
Il vuoto di Klein ha precedenti nelle origini del modernismo e si pone come primo esempio di una processualità che ricorre con variazioni fino alle esperienze più recenti.

Dai tempi delle avanguardie si assiste a una progressiva apertura dell'opera all'integrazione



U.Boccioni, *Forme uniche nella continuità dello spazio*, 1912

che connette corpi e oggetti, l'etere in cui si confondono scoperte scientifiche e spiritismo. *Forme uniche nella continuità dello spazio* di U. Boccioni è il chiaro esempio di un processo di materializzazione dello spazio che definisce l'opera come sintesi della dialettica di vuoto e pieno. Lo stesso principio assume valenza esistenziale nell'opera di A. Giacometti e una straniante connotazione emotiva nei calchi di



R. Whiterhead, *Casa*, 1993/1994

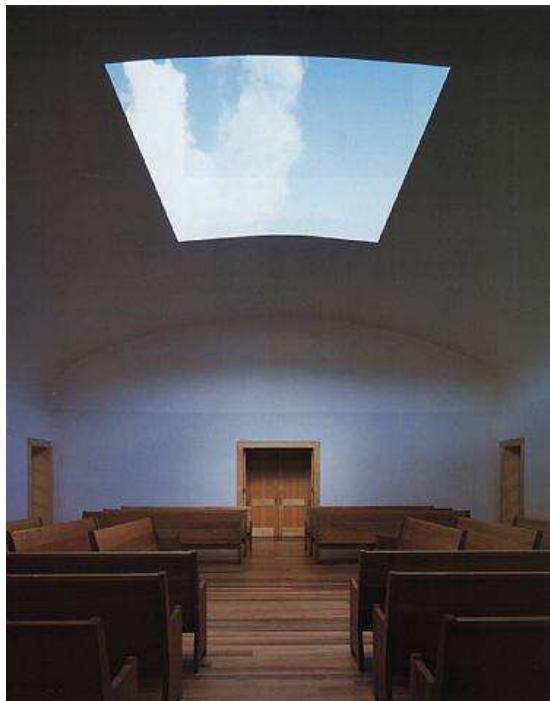
spazi vuoti e interstiziali realizzati della scultrice inglese R. Whiterhead. Uno dei suoi lavori più straordinari è il calco degli interni di una vecchia casa londinese destinata alla demolizione.

La nuova concezione dell'opera d'arte come oggetto nello spazio imposta dalle avanguardie vede una radicale modifica degli allestimenti espositivi. L'intervento di A. Dorner presso il Landesmuseum di Hannover in Germania sul finire degli anni Venti è un'esempio di questa necessità di semplificazione maturata in relazione alle coeve esperienze architettoniche. Con l'aper-



tura della galleria di B. Parson a Manhattan nel 1948, lo spazio per l'arte moderna trova la sua forma definitiva in una stanza bianca e luminosa, il cosiddetto *white cube*, più neutra possibile in modo da assicurare che qualsiasi oggetto esposto possa splendere della sua aura. Uno spazio che rientra a pieno titolo nella nozione di trauma di cui si è scritto in apertura, se non altro per la quantità e ricchezza di lavori che con esso si sono confrontati, esporandone le potenzialità espressive e i limiti fisici. Nel 1966 il gruppo di artisti concettuali Art & Language fondato da T.

Atkinson e M. Baldwin concepisce l'idea di una mostra in cui la galleria sia esposta come opera d'arte, un ambiente la cui assoluta neutralità è garantita dall'uso dell'aria condizionata (The Air Conditioning Show). Tale neutralità diventa pu-

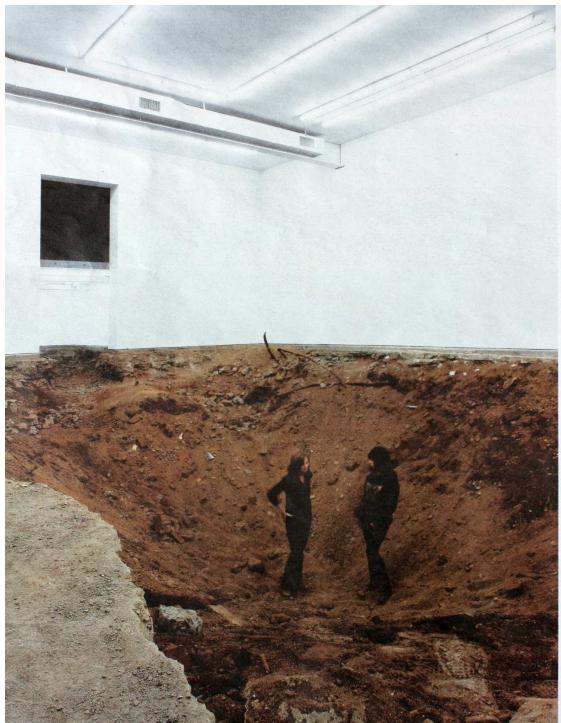


J. Turrell, *Sala di assemblea quackera*, Live Oak, Texas

rezza spirituale negli interventi di J. Turrell. L'artista che ha aperto il soffitto degli spazi espositivi per creare epifanie celesti, lavora dal 1974 a un visionario progetto che prevede la realizzazione di un osservatorio astronomico in un cratere del deserto dell'Arizona estendendo il concetto di spazio al paesaggio come nel caso delle esperienze della Land Art.

La luce ha parte attiva anche nei lavori di M. Bartolini che annullano la nozione di spazio attraverso l'eliminazione degli spigoli di ambienti completamente bianchi, dove il visitatore ha la vertiginosa sensazione di camminare nel niente. Sottili o brutali corruzioni del *white cube* sono ancora quelle operate da M. Bonvicini creando un pavimento bianco che crolla sotto i passi di chi accede in galleria, dai minimi interventi sonori e visuali di C. Foyer, dall'azione invasiva di M.

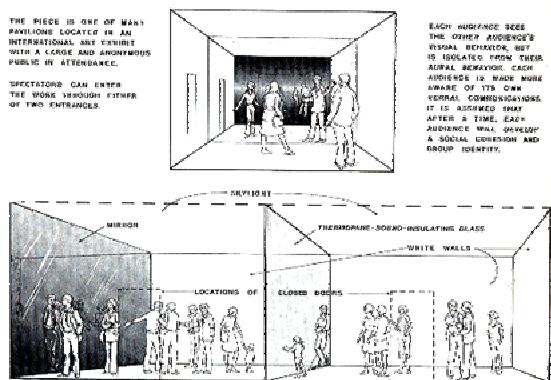
Elmgreen e I. Dragset che nel 2003 hanno smantellato i muri della galleria Portikus di Francoforte o dello scavo realizzato da U.Fischer presso Gavin Brown a New York.



Urs Fischer, *You*, 2007

Tutti questi lavori evidenziano il ruolo attivo del visitatore che fa esperienza dell'opera e la dimensione sociale necessariamente implicata dall'uso dello spazio come forma espressiva.

A partire dagli anni Settanta, alcuni artisti hanno indagato lo spazio pubblico e privato rispetto al comportamento dell'individuo solo e in gruppo. La ricerca di D.Graham si estende all'architettura



D. Graham, *Public space / two audiences*, 1976

offrendo molteplici spunti di riflessione sullo sguardo, la percezione e l'immagine attraverso l'impiego di superfici trasparenti e semiriflettenti che emulano quelle in cui ci muoviamo quotidianamente.

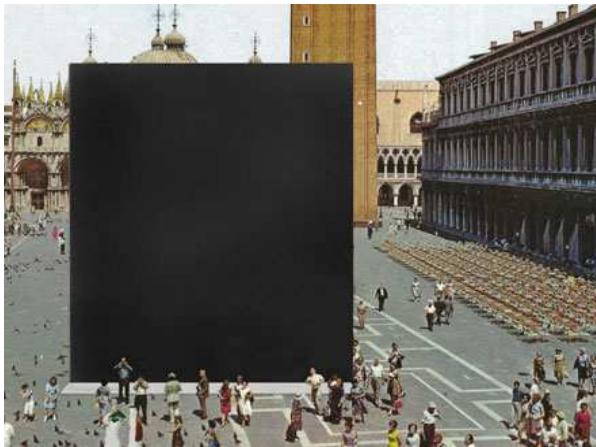
Al di là delle differenze, questa veloce panormica consente di definire lo spazio espositivo come un campo di forza attivato dagli artisti e dal pubblico in fase di creazione e fruizione, un po' come nel caso degli happening realizzati da A. Kaprow a partire dagli anni Settanta. L'esperienza dell'arte si fa insomma prepotentemente sensoriale, e prevale sulla mera visione. Sintomatica in questo senso è l'ampia diffusione dell'uso del suono nella produzione artistica degli ultimi vent'anni. Le onde che si propagano per compressione dello spazio e le frequenze che investono fisicamente il visitatore riconducono l'esperienza del concerto e del rave al sogno dell'opera d'arte totale e alla nozione di etere delle avanguardie.



C.Nicolai, *Live a Netimage*, Bologna 2006

Il passaggio da una dimensione architettonica e sociale a una valenza politica - necessariamente anche economica - dell'opera nel suo contesto di esistenza è un'ulteriore implicazione dell'uso dello spazio come elemento formale preponderante. Il progetto che G. Schneider propose in occasione della Biennale di Venezia nel 2005 consisteva nell'installazione in piazza San Marco di un cubo nero simile alla Ka'ba della Mecca. Un'operazione

di rigore minimalista che nella cornice del terrorismo globale post 11 settembre assumeva però un potere iconico tale da essere lungamente osteggiata dall'amministrazione comunale che infine ne impedì la realizzazione.



G. Schneider, progetto dell'installazione, 2005

L'opera d'arte come transazione economica teorizzata da N. Bourriaud con la definizione di estetica relazionale (1998) definisce il ruolo dell'artista contemporaneo come organizzatore di un contesto fluido di mediazioni e rapporti tra entità mentre la concretezza dell'opera d'arte lascia spazio a un immateriale sistema di relazioni. Tra gli artisti emersi negli anni Novanta, R. Tiravanija trasforma le gallerie in luoghi dove la gente si incontra per mangiare e parlare. P. Dejanov e S. Heger hanno ceduto il loro posto all'interno della mostra Dream City (Monaco di Baviera, 1999) alla casa automobilistica BMW che, con disappunto del curatore, installò uno stand pubblicitario all'interno dello spazio espositivo, ricompensando gli artisti con un'auto Z3 Roadster, da essi donata successivamente al museo delle arti applicate di Vienna MAK a condizione di poterla utilizzare per un certo periodo di tempo come parte viaggiante della collezione.

In un progetto realizzato nel 2001 per la Kunsthalle di Berna, M. Eichhorn ha speso il budget destinato alla sua mostra per i restauri del

museo che da tempo erano stati rimandati e, esponendo ancora una volta delle stanze vuote ai visitatori, ha evidenziato con la documentazione in catalogo le prove di una cattiva amministrazione del museo.

Operazioni come queste riportano l'attenzione a ruolo delle strutture espositive nella certificazione dell'esistenza dell'opera d'arte e al loro valore semantico intrinseco. Artisti come M. Broothears e M. Dion hanno allestito dei veri e propri musei, mettendo in discussione i criteri espositivi e servendosene come linguaggio nella creazione di surreali Wunderkammer e improbabili collezioni. L'autorità del museo è stata palesemente messo in discussione dall'intervento realizzato da F. Wilson presso la Maryland Historical Society di Baltimora nel 1992. Esplorando le collezioni e i pezzi non esposti, l'artista ha creato associazioni di oggetti che rivelano la repressione e rimozione



Fred Wilson, Oggetti in metallo 1793-1880, 1992

di certa storia delle comunità afro-americane riportata alla luce da questo intervento.

Se in simili operazioni l'artista assume un ruolo di curatore, nell'arte degli ultimi cinquant'anni si è assistito viceversa alla confusione di quest'ultima figura con quella dell'artista fino al punto che nelle mani del curatore la mostra e lo spazio espositivo diventano uno strumento d'espressione a tutti gli effetti, quasi un'opera d'arte. La figura di H. Szemann, storico curatore indipendente che per

primo portò le esperienze minimal in Europa con la mostra *When attitudes becomes form* (Basilea, 1973) è quella che meglio rappresenta questa tendenza. Fu lui a ideare *Grossvater, ein Pionier wie wir*, un'esposizione dedicata alla biografia del nonno, geniale parrucchiere attivo nell'Europa dei primi del Novecento, allestita nell'abitazione da lui lasciata al nipote. Un'operazione che rappresenta l'esigenza di un ritorno ad una intimità sentita dal curatore a seguito del lavoro svolto per la vastissima mostra Documenta 5 di Kassel (1972), ma soprattutto un'apertura alle possibilità espressive dell'esporre oggetti in uno spazio scelto appositamente e un'eredità preziosa per le successive generazioni di curatori. La settima edizione dell'evento itinerante Manifesta, allestita nel 2008 in diverse sedi in Trentino e Sud Tirolo, ne ha dimostrato il valore. La scelta geografica è quella di utilizzare come spazi espositivi una ex fortezza asburgica e dei fabbricati industriali in disuso descrive un'aspetto essenziale della concreta percezione dello spazio nel mondo occidentale tra memoria di uno scenario industriale e stimolante necessità di dare un senso ai vuoti lasciati dalla fine modernità.

Massimo Palazzi, 2010