

# una certa Roma

di Lucrezia

## Qui regna l'ovvio

**R**IAPRONO le gallerie: da Cannaviello, di giovedì alle sette (narrative art. 2) trovi la Spagnoli, la Lonardi, il Bonito Oliva, la Fioroni, altre e varie eminenze che si fermano a guardare fotografie, complete di pensieri, ad opera dei vari Boltan-sky, Carpi, Cutforth, Hutchin-son.

A voce, Costantino Dardi, l'architetto, ti racconta che ha lavorato tutta l'estate in Polonia e per la Polonia («una serie di motel prefabbricati») e che in Polonia ha avuto modo di scoprire che «la cosa più bella e interessante della Polonia è Varsavia».

Sulle pareti, Hutchinson, che ha fotografato e fotocopiato in bianco e nero le pagine di una sua vecchia agenda telefonica, e a colori certe chiese moderne del New England, ti racconta e spiega a sua volta altre cose interessanti. Per esempio, a proposito delle pagine dell'agenda telefonica: «Io non so se sia arte o non arte, ma so per certo che è roba un mucchio più interessante di alcuni dipinti che mi è capitato di vedere».

IL TEMPO

Pag. 12 - Giovedì 9 Ottobre 1975

## filtro giallo

# Un fenomeno dell'ultima avanguardia

La Narrative art in una vasta e interessante mostra allestita nella Galleria dello Studio Cannaviello.

Cominciamo dal catalogo, a cura di Antonella Greco, che lo Studio Cannaviello ha preparato per presentare questa mostra antologica di Narrative art. Testimonianza grafica preziosa il catalogo raccoglie gli scritti di Renato Barilli, Filiberto Menna, Achille Bonito Oliva, James Collins, Vittorio Fagone, Corinna Ferrari, Italo Mussa, Margarethe Jochimsen, Barbara Radice, Peter Schjeldahl, Silvana Sinisi, Maria Torrente, Angelo Trimarco e Lara Vinca Masini. Le riproduzioni fotografiche sono di Sergio Pucci.

Questa selezione di saggi critici opportunamente sistemata è una documentazione della nuova forma di espressione artistica che viene definita Narrative art o anche Story art. La raccolta vasta ed esauriente rivela l'acuta indagine di chi ha predisposto la mostra e offre un nuovo motivo di ricerca per chi vuole approfondire la materia.

La perfetta traduzione dal tedesco ci consente con profonda chiarezza la lettura di Margarethe Jochimsen. L'autrice fa la storia del movimento e nell'esame della relazione tra fotografia e testo, quale forma bipolare d'arte, scrive che la fotografia e il testo infatti non stanno fra loro semplicemente in un rapporto integrativo, ma nella loro mutua relazione producono un «terzo», un quid di nuovo, che non può essere espresso né dal testo né dalla foto presi di per se stessi.

Testo e foto si rafforzano non solo nel senso di un chiarimento dell'eguale enunciato contenuto in ambedue, ma insieme creano un nuovo enunciato. In questo senso possiamo parla-

re di una nuova forma di espressione artistica.

Achille Bonito Oliva ci dà una spiegazione di questo nuovo processo formativo scrivendo che gli artisti della Narrative art, pur adoperando la tattica dell'uso incrociato di letteratura e fotografia, riescono a tenere i due linguaggi distanziati e separati mediante un'ulteriore tattica che consiste nel farli divergere e nel non tenerli mai al servizio dello stesso significato.

La divaricazione semantica tra i due linguaggi adoperati crea un varco che coincide con l'arbitrarietà di tale divaricazione e con la libertà di non riferirsi mai ad altro.

Questo nuovo processo formativo — conclude l'autore — poggia sull'impossibilità della letteratura e della fotografia di scambiarsi relazioni. Letteratura e fotografia hanno assunto una struttura circolare ed una impenetrabilità che permette ai due generi di giacere, l'uno accanto all'altro, senza contatto semantico.

La Narrative art è quindi un fenomeno di punta

dell'ultima avanguardia come leggiamo in Renato Barilli. Ma lasciamo la lettura dei testi e iniziamo l'itinerario suggeritoci da Cannaviello in questa mostra che può definirsi un avvenimento insolito e certamente inedito, che replica per la seconda volta, tra un maturato e vivo interesse.

La mostra (piazza dei Massimi 1/a, Roma) espone le opere di David Askevold, di Didier Bay, di Bill Beckey, di Christian Boltanski, di Cioni Carpi, di Robert Cumming, di Roger Cutforth, di John C. Fernie, di Jochen Gerz, di Peter Hutchinson, di Jean Le Gac, di Franco Vaccari, di Roger Welch.

Il linguaggio dell'arte narrativa si fonda sul rapporto tra parola e immagine in una maniera in cui entrambi i generi, quello letterario e quello fotografico concorrono a determinare una unità linguistica tendente a spostarsi sul versante dell'elaborazione e dell'analisi concettuale degli strumenti adoperati.

Così Filiberto Menna illustra la motivazione della mostra che come abbiamo

visto ha l'intento di fornire un censimento internazionale degli artisti e dei critici che hanno partecipato all'elaborazione di quella che viene definita Narrative art.

Il testo e le otto immagini di Cioni Carpi producono un processo formativo intitolato *Io non saprei dire se tu dove crediamo meglio si interpreta il concetto della forma bipolare d'arte che è alla base del movimento*.

L'opera di Christian Boltanski intitolata *Recit-souvenir* ci riporta nei luoghi d'infanzia in una ricerca sistematica del tempo perduto.

Bill Beckley con *I was in the supermarket* rappresenta con la fantasia cose reali.

David Askevold ci porta fuori del tempo con immagini sfocate. Didier Bay enigmatica con *La lady Birds* del 1974. Stravagante come sempre Robert Cumming che dalla California ci manda la somma *Di due più due* e ci dà quattro mele.

Roger Cutforth presenta l'immagine-testo intitolata *Pat at Virginia water*. Jean Le Gac ci racconta la storia dell'*En mini bus*. Mentre Peter Hutchinson zarezza questa volta con una scimmietta dattilografata *In chance and the universe*.

Purtroppo i limiti dello spazio della rubrica non ci consentono un discorso ampio su tutti gli artisti e ricordiamo ancora John C. Fernie con la *Configuration at the moment of observation*, Jochen Gerz con la sequenza *La matin même* quasi un sogno poetico nel paesaggio. E infine le immagini di Franco Vaccari *Per un trattamento completo* e il complesso di foto-testo-disegno di Roger Welch *Excerpts from a tape made on sept. 1973*.

G. S.

## Arte

di Maurizio Fagiolo dell'Arco

# Narrative Art

Cannaviello piazza de' Massimi 1-a

**R**ICOMINCIA la stagione delle mostre con il consuntivo di una corrente che appare oggi sulla cresta dell'onda. La Biennale dei Giovani di Parigi esibisce proprio in questi giorni i lavori di molti operatori di questa corrente (o che alla stessa cercano di accodarsi). Dunque, si tratta di una operazione basata sull'individuo-artista che scavalca la tradizionale comunicazione attraverso un'operazione artistica, mirando a fissare momenti o attimi della sua vita fissati dalla fotografia, commentati da una esplicazione autografa. Poco di nuovo, come si può capire: mi sembra eccessivo quindi come fanno i prefatori della utile mostra romana (Bonito Oliva, Menna) attribuire a questi operatori la capacità di operare una « unità linguistica tendente a spostarsi sul versante dell'elaborazione e dell'analisi concettuale degli strumenti adoperati ».

Ecco un lavoro per tutti, e dei primi: è di Christian Boltansky del '72. In alto due fotografie di un bambino per mano a un uomo e una donna, in basso una scritta che dice presso a poco: « Le due fotografie sono state prese probabilmente lo stesso giorno e quasi nello stesso posto. Il bambino che si vede nelle due immagini dimostra tre o quattro anni. C'è il sole. L'uomo e la donna hanno l'aria grave e triste. Per terra c'è un gran vaso di pietra in cui è piantato un albero. La donna è giovane e bella. L'uomo è vestito di bianco. Dietro la fotografia a sinistra è scritto a matita "comio padre a Seville nel 1934" ».

dietro quella di destra 'con mia madre a Seville nel 1934'». Voila, il gioco è fatto.

Evidentemente la corrente artistica appare d'una estrema e disarmante facilità, e infatti gli imitatori di due o tre autentici artisti sono ormai legioni. Non parlerei neanche di una corrente, ma della logica conseguenza di quella che si definisce « Body art », ovvero l'arte del corpo, in cui l'artista non esibisce più opere ma si esibisce.

Quanto al risultato raggiunto, questo repechage nei cassetti della soffitta, questa ricerca del tempoperduto nelle

cianfrusaglie private ha uno scatto piuttosto relativo. Siamo quindi grati a una galleria che si distingue per la tempestività dell'informazione internazionale, e anche perché in questa occasione ha documentato con un ricco catalogo tutta la pubblicistica che ha accompagnato il fenomeno, ma restiamo dubbiosi sulla validità di una corrente che sostiene che un lettino da psicanalista possa in un momento grave come questo tramutarsi in luogo creativo. Quanto alla filosofia del « fatevi i fatti miei », è ormai storia e non può ridursi a nuove gags avanguardistiche.

## A PROPOSITO DI "NARRATIVE ART"

Apprendo la stagione con una nutrita rassegna di «narrative art», lo Studio Cannaviello prosegue il programma iniziato nel novembre scorso con una collettiva di tredici artisti di questa tendenza presentati da Filiberto Menna e, quindi, con la prima personale a Roma di Christian Boltanski.

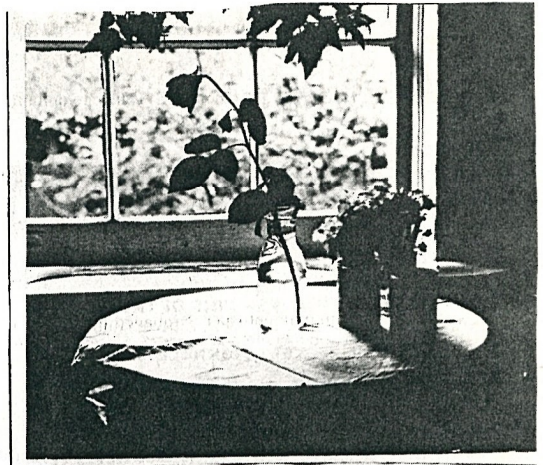
Recensendo la mostra di Boltanski («Momento-sera» del 22 gennaio 1975) osservavo come i veri padri del pittore polacco fossero Szajna e Hasiór. Ne ho avuto ampia conferma durante un recente viaggio in Polonia ribadendo quindi come gli incunabili di molta «narrative art» siano da ricercarsi soprattutto in Szajna («Momento-sera» del 24 settembre 1975 e «Il Giornale» del 3 ottobre 1975). L'immediato dopoguerra costituì per l'arte polacca una sorta di doloroso inventario. Molte esposizioni erano fatte di fotografie, documenti, oggetti, lettere, atti ad evocare la tragedia del periodo bellico. Tra queste una, aperta il 15 aprile 1945, era consacrata alla memoria di ventiquattro artisti di Cracovia assassinati dai nazisti. Molti anni dopo Szajna riprende il tema in **Reminiscenze**, un environment dedicato appunto ai suoi colleghi periti ad Auschwitz, dove lui stesso era stato imprigionato nel 1941. **Reminiscenze** era composto di foto, indumenti, poverissime masserizie, dall'inequivocabile valore di **memorializzazione**, il che era sufficiente a distinguerlo da altri assemblaggi di marca più o meno neodata. Realizzato dopo il 1967, esposto due anni dopo a Cracovia e Varsavia e quindi a Venezia alla Biennale del '70, **Reminiscenze** fu trasformato, nel '72, in una rappresentazione plastico-spaziale che riscosse un vasto successo internazionale: fu, tra l'altro, il fulcro del festival teatrale di Edimburgo. Ed anche questo deflagrare nel teatro mi pare confermi il carattere narrativo di questa opera così provocante e aperta: aperta come è aperta la vita e l'incessante elaborazione della memoria.

La personalissima e sia pu-

re etereodossa «narrative art», di Szajna non è quindi una oziosa evasione del passato bensì un documento in memoria e, alla pari, una domanda perentoria sull'oggi, dal momento che si qualifica come un mezzo articolatissimo per classificare la violenza e l'aggressione. Al contrario i raffinati (ma non sempre) e scialbi (quasi sempre) esempi di «narrative art» collezionati dalla Cannaviello finiscono ad essere delle presuntuose storielline autobiografiche svolte con compiaciuto e snobistico ermetismo combinando fotografie e testi scritti. Molto recupero dell'inutile, dell'effimero, dell'ovvio, non volto

però ad un supplemento di verità (l'utilizzazione dell'azzardo e uno dei principi del cosiddetto pensiero «laterale») ma piuttosto ad una esibizione di narcisismo.

Un'ultima osservazione. Tra tanti narratori dell'ultima ora per lo più importanti (quanti ahimè ancora ne verranno!), valeva la pena di ricordarne uno italiano che ha almeno qualche precedenza: mi riferisco a Ferruccio De Filippi che alcuni anni fa fece a cura di Liverani una curiosissima performance a Torre Astura combinando lettere, fotografie dei familiari e materiali vari, in un impasto indubbiamente «narrativo».



I was in the supermarket reading the contents of various cans of soup. One had peas, another had carrots and a third had mushrooms. I couldn't decide which one to buy so I took all three and mixed them together. As I ate I was interrupted first by the phone, then by the doorbell. It was the same person both times, a woman in her early twenties. She had invited herself over for dinner. I divided the soup in half, but as I did, the phone rang again. It was another woman, about twenty-six or seven. I split up the soup three ways, trying to do it equally as to not alienate either. But I hadn't accounted for the single rose that was setting in the center of the table. I had unconsciously taken it from the vase and was fondling it when I realized that I was expected to give it to one of them. Thinking fast, I bit off the stem, but the petals stuck to the top of my mouth. That evening the conversation was fragmented, the content divided between gardening and the pros and cons of various kinds of makeup.

BILL BECKLEY: «I was in the supermarket»

GIOVEDÌ-VENERDÌ 16-17 OTTOBRE 1975

### Momento-sera

L'ultima avanguardia

## Debolezze romantiche della 'Narrative Art'

Con puntuale tempismo, lo Studio d'arte Cannaviello presenta, nelle sue sale di Largo dei Massimi, questa « Narrative Art. 2 »: una sorta di consuntivo dell'ultima avanguardia, a conferma delle fortune che la tendenza sta vivendo: dalle prime esperienze alla mostra allestita, nel 1974, nel Palais des Beaux Arts di Bruxelles, alla Biennale dei Giovani inaugurata, proprio in questi giorni, a Parigi.

Ma si tratta veramente di una tendenza? Noi riteniamo di no, e riteniamo di no perché non vi è nulla che converga verso siffatte considerazioni, in dipendenza proprio della precarietà delle ragioni esposte dai singoli protagonisti e della estrema alfabetizzazione del mezzo espressivo, non suscettibile, così come proposto, di sviluppi o di riduzioni. E ci spieghiamo.

La « Narrative Art » o « Story Art » (come alternativamente viene definita) si presta a tante interpretazioni di sapore letterario ma, oggettivamente, consiste in una sorta di linguaggio scritto-visivo o, se si vuole, ottico-percettivo, realizzato attraverso l'incontro fotografia-scrittura. Cioè, si tratta di fotografie raffiguranti scene, persone, cose o l'autore stesso, sotto le quali appaiono delle didascalie (come nei fumetti, per intenderci). E la grande discussione che attorno alla metodologia si conduce, si riduce, in pratica, all'analisi del rapporto instaurabile tra scrittura ed immagine, rapporto che alcuni vogliono strettamente consequenziale, altri vogliono volontariamente riducibile al « non sense ».

Può un tale linguaggio identificarsi nella tendenza? Lo ripetiamo: per noi no. Al massimo si potrà dire di indagine nell'ambito di quella crisi che investe il discorso artistico del nostro tempo, disperatamente alla ricerca di una propria identità, una volta dato per scontata la morte dell'arte e la fine della sua funzione in rapporto ai rinnovati mezzi di comunicazione che prepotentemente hanno invaso il nostro universo visivo. Una ricerca, dunque, e di modesta valutabilità, salvo a confermare la crisi che è, poi, incapacità dei protagonisti di risolversi fuori dalla categoria. Ma non è stato Le Corbusier a sostenere che sarebbe venuto un giorno in cui ciascuno avrebbe realizzato da sé il proprio quadro? Per gioco, naturalmente, per pienezza di realizzazione, per compimento di un destino, una volta risolto il problema della integrazione tra arte ed archi-

tettura (problema che Le Corbusier considerava non risolto).

Non staremmo, quindi, a sbracciarsi tanto, scomodando Proust e Joyce, evocando i fantasmi della *recherche*, come fanno molti dei commentatori di questa espressione artistica, quasi che ad essa sia riconducibile tutta l'esperienza dell'uomo nella rinnovata condizione socio-politica (senza contare il problema della partecipazione che, in questo caso manca). Si tratta, nella migliore delle ipotesi (come è il caso di Boitanski), di un discorso solipsistico, condotto sul filo della memoria, nel cui ambito la cadenza del gesto e dell'immagine converge verso il recupero di una condizione di memoria in grado di consentire un tentativo di approccio (con scelte terribilmente romantiche, ci sembra) con la propria identità: la riscoperta dell'io, cioè. Da qui il richiamo di Proust. Dimenticando, a nostro avviso, che in Proust se in principio il personaggio che dice « io » ci appare estremamente fragile e vulnerabile nella sua azione tesa alla ricerca di una propria disarmata infanzia (la campagna di Combray), via via, poi, questo personaggio cresce, scopre Swann, scopre la figlia di Swann, si abbandona al fascino delle *jeunes filles en fleurs*, vive l'impatto con i Guermantes e le violente sensazioni di « Sodoma e Gomorra », ama Albertine, la perde, la rammenta, struggentemente, in un tempo ritrovato. Una concezione di tipo platonico, dunque, che fa dell'arte la via della conoscenza, intendendo per conoscenza, però, il rifiuto del precario in favore della fusione tra fatto e memoria.

Ora, in questi nostri protagonisti della « Narrative Art » il fatto rimane poveramente tale (cioè fermato nella fotografia) e la memoria si conferma sovrapposta, attraverso lo scritto che accompagna la fotografia stessa, senza vivificarla di contenuti e di ragioni: quando, addirittura, non si scade nella « gag ». L'io non si fa mai adulto, rimane a livello di balbettio, confinato in una campagna che ha tutto l'aspetto del cespuglio piantato nell'asfalto del ricordo di Combray. E poi c'è la tristezza di questi artisti: la loro incapacità di vivere veramente le esperienze evocate attraverso queste fotografie (la stanza vuota rimane stanza vuota, i fiori sul tavolo rimangono fiori sul tavolo). Forse proprio perché ad esse intendono dare parsignificati, a nostro avviso, gratuiti: per la semplicità stessa del mezzo portato al livello di epifania espressiva, per quel tanto di *minimal* che esasperatamente evidenziano, per quella carica di concettualità, decisamente calata in una sproporzione tra causa ed effetto, riducibile; ancora una volta, al discorso sul corpo fisico dell'artista, proposto come campo di indagine estetica (leggi *body art*). Senza contare l'aspetto epidermico di certi atteggiamenti. Scomodare Joyce: perché? Forse per il fatto che Ciani Carpi estemporaneamente le proprie divagazioni, in un affannarsi di fraseggio, più o meno divagante? Andiamo, è troppo poco. Così come è troppo poco rifugiarsi dietro affermazioni quali: « Io non so se sia arte o non arte, ma so per certo che è roba un mucchio più interessante di alcuni dipinti che mi è capitato di vedere ». Giustamente, una cronaca su questa mostra, intelligentemente apriva con il titolo: « Qui regna l'ovvio ».

Vito Apuleo

# Irruzione ironica fra i concettualisti

di **ACHILLE BONITO OLIVA**

ROMA, novembre.

L'autunno romano tende al buono. Anche sul piano artistico le gallerie hanno ripreso la loro attività d'informazione, al di là di ogni crisi di mercato. Intanto Roma non ha un vero e proprio mercato, bensì un collezionismo precario e discontinuo che si muove più secondo i capricci del gusto che secondo un disegno culturale. Roma continua la sua allegra danza nel vuoto.

Questa crisi ha i suoi aspetti positivi, sgombra il terreno dell'avanguardia, di questa parola patetica che è l'avanguardia. Generalmente essa è la conseguenza di una visione « darwinistica » dell'arte, di una mentalità evolutivista che crede nello sviluppo assoluto del linguaggio artistico, al di fuori dei contraccolpi della storia.

Ora, piuttosto che di avanguardia, converrebbe parlare di ricerca artistica, intesa come analisi e coscienza dell'arte come linguaggio, in rapporto dialettico con l'intero sistema sociale. Per

questo oggi l'arte dei giovani è divenuta più vigile e raffreddata, più distaccata ed ironica.

Le gallerie romane, dicevo, hanno ripreso la loro attività. Fra le molte « L'Attico » con Mattiacci, « Sperone » con André e Anselmo, « D'Alessandro-Ferranti » con Paolini, « Romantici » con Warhol e infine « Cannaviello » con la mostra sulla « Narrative Art ». La Narrative Art è una derivazione dell'arte concettuale. Di questa assume il procedimento analitico. Nasce dall'uso simultaneo dell'immagine fotografica e della letteratura, che formano insieme un'opera unitaria. Ma l'unità del lavoro poggia sulla diversificazione tra testo e immagine, nel senso che la narrazione avviene su due linee parallele che non convergono mai: la fotografia produce un'informazione e la parola ne produce un'altra assolutamente indipendente. Ne nasce un'opera che contiene all'interno livelli d'informazione che riguardano non tanto i racconti prodotti dal mezzo fotografico, e dalla letteratura, quanto un'analisi dei processi narrativi che tali mezzi possono produrre.

La mostra comprende opere di Askevold, Bay, Beckley, Boltanski, Carpi, Cumming, Cutforth, Fernie, Gerz, Hutchinson, Le Gac, Vaccari, Welch; il catalogo contiene, oltre alle immagini delle opere, anche un'antologia internazionale dei testi critici sulla Narrative Art.

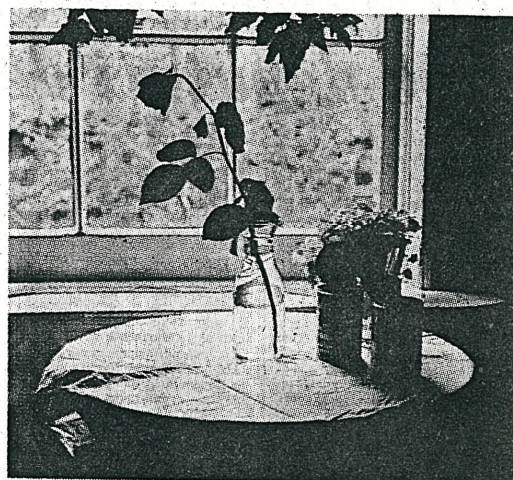
Ma facciamo qualche esempio. Cutforth, attraverso l'uso del mezzo cinematografico e fotografico, analizza le dimensioni dello spazio e del tempo. Lo spazio viene analizzato nella sua profondità mediante un percorso prospettico, compiuto dal fondo al primo piano, e fissato dall'obiettivo della macchina da ripresa. Il tempo è presentato mediante un corpo nudo di donna disteso che guarda il fluire dell'acqua di un fiume. L'uso dell'immagine è sempre didattico, anzi didascalico. Il divaricamento dal significato visivo avviene nell'uso di un testo scritto a mano, sotto la fotografia, che procede in una narrazione autonoma.

Anche Hutchinson utilizza per l'immagine il mezzo fotografico e per la parola la scrittura a mano. Immagine e scrittura crea-

no un'opera in cui esiste una contrapposizione tra i due termini. La dimensione temporale è dettata dalla sequenza delle immagini che svolgono una narrazione in cui anche lo spazio viene isolato nella sua sostanza di elemento separato.

Carpi introduce in quest'area di ricerca gli strumenti acuminati e crudeli della cultura europea. Con malignità metafisica, attraverso sequenze fotografiche e letterarie in cui presenta il proprio corpo allampanato come un funambolo, produce un discorso non sulla presenza ma sull'assenza, non su ciò che è esibito bensì su ciò a cui l'esibizione può solo alludere, il ritorno all'oggettività.

Beckley presenta la rassicurante immagine di una natura morta, costruita dal vivo, con la fotografia di un interno domestico. Ma la scritta stampata al lato dell'immagine produce una messa in dubbio del visibile, nel senso che si inoltra in una serie di considerazioni in cui cultura ed esistenza, sguardo ed umore si incrociano e si accavallano nel luogo del non-sense.



Bill Beckley: « Senza titolo » (1974).

da Roma a Parigi  
a New York

## Se il centro non tiene l'anarchia si scatena sul mondo. L'avanguardia: che cos'è l'avanguardia

Arturo Bovi



che stampano la loro impronta sul muro. Piero Manzoni, collegandosi a precedenti dadaisti, sviluppa e termina la sua vita stendendo una pagina di anonima, mortuaria definizione sul volto di Duchamp. Se all'inizio, utilizzando oggetti d'uso comune come panini e batuffoli di cotone li qualificava mediante il colore e poneva l'attività dell'artista - chiarisce Argan - come «attribuzione di significato, ben presto giunge ad eliminare ogni procedura tecnica e a porre l'arte come

dentati dadaisti, sviluppa e termina la sua vita stendendo una pagina di anonima, mortuaria definizione sul volto di Duchamp. Se all'inizio, utilizzando oggetti d'uso comune come panini e batuffoli di cotone li qualificava mediante il colore e poneva l'attività dell'artista - chiarisce Argan - come «attribuzione di significato, ben presto giunge ad eliminare ogni procedura tecnica e a porre l'arte come puro atto: e non soltanto a «firmare» come arte cose e perfino persone, ma a presentare scatole ermeticamente chiuse in cui è contenuta una linea tracciata su un rotolo di carta e perfino fiato e feci di artista. Si tratta palesemente di atti demitificatori nei confronti non solo dell'arte ma di tutto ciò a cui la società annette un valore: implicano tuttavia il pensiero che l'esperienza estetica concerna soltanto l'artista che la compie e che il fruitore non possa che acquistarla a scatola chiusa senza scelta o giudizio come fa, del resto, con i prodotti industriali». A questo punto interviene e si focalizza in una operazione e in un movimento a largo raggio la funzione militante del critico francese Pierre Restany come partecipazione diretta e personale all'operazione estetica. Argan spiega: se l'artista non è più il detentore di una tecnica, se non produce più oggetti da valutare non può esservi una critica giudicante a posteriori e se l'operazione estetica è scelta o giudizio non può esservi un giudizio primo dell'artista e un giudizio secondo del critico. D'altra parte il puro atto dell'artista sarebbe incomunicabile e non avrebbe durata se non fosse verbalizzato dal critico: fruitore primo e privilegiato che dà al pubblico il modello di una fruizione efficace, ma anche estensore di un parlato che fa parte integrante dell'operazione estetica.

Nel 1960 nasce il «Nouveau Réalisme» che non impegna né limita la libertà dei suoi componenti. Restany dice: «Questi nuovi realisti considerano il mondo come un quadro, la grande opera fondamentale di cui si appropriano certi frammenti dotati di significato universale. Ci mostrano il reale negli aspetti diversi della sua totalità espressiva. Ciò che viene manifestato attraverso il trattamento di quelle immagini obiettive è la realtà intera, il bene comune dell'attività degli uomini, la Natura nel XX secolo, tecnologica, industriale, pubblicitaria, urbana». Nel contesto della fenomenologia di questo mondo si impiegano immagini del cinema, fotografie dei rotocalchi, cartelli pubblicitari, le luci del neon e fluorescenti, i colori acrilici, tutti i tipi di plastica. Si rifiuta la tecnica organizzata,

scrivevo la parola «Poesia». E anche se il mio scopo era di rendere possibile questa immedesimazione, non potevo tuttavia annullare la nostra radice che è un'altra; la nostra cultura, la nostra educazione sono diverse, per cui non tracciavo sulla sabbia disegni o segni, ma la sola parola «Poesia». Usavo per scrivere una piuma zebra, scelta per caso che, essendo la piuma di un animale, si identificava maggiormente con il mondo dei pellirosse e si collegava an-

sta immedesimazione, non potevo tuttavia annullare la nostra radice che è un'altra; la nostra cultura, la nostra educazione sono diverse, per cui non tracciavo sulla sabbia disegni o segni, ma la sola parola «Poesia». Usavo per scrivere una piuma zebra, scelta per caso che, essendo la piuma di un animale, si identificava maggiormente con il mondo dei pellirosse e si collegava anche con il loro abbigliamento. Mattiacci è entrato nel vivo di una situazione negli anni '60 con Pascoli, Ceroli, Kounellis, Schifano, Tacchi, Lombardo, Mambor ed ha iniziato alla Tartaruga con Plinio de Martis la sua prima operazione di serpente gigantesco alla Jonesco, quindi il camminamento nei cilindri praticabili all'Attico, il suo stimolante «rapporto con il mondo» alla Biennale di Parigi, la sua «Azione al Circo Massimo (il tempo del vento)», «Sentire il rumore del mare», «Cultura mummificata» con calchi di libri in alluminio, la «sostituzione spalle sotto un cappuccio fatto di piume di uccello. Il periscopio visivo e partecipe di Mattiacci è sempre teso a un coinvolgimento di ordine mentale, oltre che fisico e sensoriale, fino al recupero del mito dei pellirosse, a un problema della vita di natura assistenziale.

La Narrative Art americana ed europea di questi ultimi anni, di cui attualmente espone in tempi successivi e ricorrenti un'ampia rassegna lo «Studio Cannaviello» (piazza dei Massimi, 1) si muove in dimensioni diverse per quella che è una «esperienza vissuta» attraverso la memoria del tempo e i tempi della memoria e attraverso l'apparizione dell'imprevedibile che è il principio stesso della narrazione. La quale - chiarisce Mussa - rifiuta la teorizzazione dell'arte, non il suo enunciato mentale. «La pura teoria esclude l'imprevisto quotidiano, prende distanza da tutto ciò che non è razionale e soprattutto non si sofferma sui particolari dell'esperienza vissuta registrati dalla coscienza o dal subconscio». Di qui l'antirazionalità degli artisti della Narrative Art nei loro «apparenti paradossi verbali» e «non senses linguistici». Secondo James Collins la Narrative Art si esprime con maniere semplici, in vari modi e attraverso l'esperienza quotidiana, ma proprio per questo essa «diventa la spia di un mondo che non può parlare ma che può soltanto essere parlato, di un'arte che ha perso l'illusione di articolarsi per simulare la complessità del reale». Secondo Renato Barilli nella efficace antologia della Narrative Art raccolta da Cannaviello, e di cui un aspetto è nella

notevole collezione De Crescenzo a Roma, possiamo notare almeno tre filoni principali: il primo e più diretto è quello che comprende i casi di Vaccari, di Hutchinson, forte di Badura, dove si tratta di gareggiare in velocità con l'attimo trascorrente e di prendere appunti scritti che lo integrino, ma restando sempre nella stessa dimensione dell'effimero. Gli altri due filoni si possono riportare ad analoghi tipi di ricerca da tempi in atto nella letteratura, e la cosa non ci meraviglia, poiché il programma del recupero dell'inutile ha caratterizzato gran parte della migliore sperimentazione letteraria del Novecento. Vengono anzi, di lì, due etichette tra le più prestigiose: la ricerca del «tempo perduto» e «l'epifania», il filone proustiano non a caso seguito in prevalenza da artisti francesi, Boltanski con i suoi inventari di cose minime e insignificanti, i pazienti repertori da soggetto candido e un po' psicopatico, Le fac autotironico e autocritico e il filone anglosassone che ha, in letteratura, il suo padre inevitabile in Joyce, cui si deve la fortunata e centrale proposta del concetto e del termine di epifania. Proposta che ci viene anche data dal cinema di Warhol, dall'underground.

Nella rassegna del disegno in Usa lo «studio Cannaviello» ha offerto parallelamente a quello in Italia una panoramica compiutamente rappresentativa storicamente e criticamente. Da Rauschenberg, Lichtenstein, Rosenquist, Oldenburg, Warhol, a Twombly, Kosuth, Christo, Shapero, Acconci. Da Piero Manzoni, Michelangelo Pistoletto Pino Pascali, Gianfranco Baruchello a Eliseo Mattiacci, Fabio Mauri, Carmen Gloria Morales, Giulio Paolini. Per indicare solo alcuni, pochi nomi fra i tanti significativi. Ed il testo di Bonito Oliva è senza dubbio interessante sul tema disegno/trasparenza in cui «l'arte del comportamento, nel senso che lavorando attraverso modelli che rimandano alla totalità antropologica, dà a questo genere la capacità non solo d'informare ma anche di esprimere. Qui il segno è direttamente comportamento, in quanto afferma con la propria presenza la realtà di un immaginario che scavalca la parzialità del presente, a favore del disegno, inteso come modello che vuole ricacciare il futuro nel qui e ora dell'immagine. In definitiva il disegno vive lo spazio smaterializzato dell'immagine, promuove e privilegia più il mondo delle ombre che quello delle apparenze, riafferma la possibilità e l'uso di un linguaggio che, operando sulla propria esilità, lascia varchi e interstizi che permettono all'immaginario, inteso come pulzione e progetto, di concretizzarsi in una immagine. Ora l'immagine sembra ancora attaccata alla rete originaria, alla struttura psicosomatica dell'artista, il quale può utilizzare il disegno come transizione. La transizione non significa un luogo di passaggio, non indica il provvisorio, ma stabilisce, invece, un luogo arioso e dinamico in cui l'immaginario non trova punti morti, ma soltanto spazi inclinati su cui scivolare e cancellarsi».

«Parole sante e benedette» - mi dice Cannaviello - ed io sono d'accordo con lui immerso nei più dolci ricordi hegeliani della mia adolescenza percorsa da brividi proustiani e lettere da Dublino (ma solo limpide confessioni letterarie poi sconfessate da Musatti). Ma vedi mi dice Cannaviello - vedi l'ultimo numero di «Art presse»: qui non si tratta dell'immaginario (sinonimo di poetico) in una spazialità ariosa e dinamica, ed è sempre l'immaginario nota bene che scavalca la parzialità del presente, qui il presente è invero nella più cruda, continua trasposizione fotografica di strutture, volumi corporei (diciamo strutture,

1. Piero Manzoni «Pani plastificati», 1961/62, cm. 85x90
2. Mattiacci «Il Simbolo», 1974
3. Max Ernst «Deshabilés», 1920 cm. 25x18

volumi per una indicazione pietosa di laica filologia) ma in realtà sono soltanto corpi in preda a una lussuria iniziale o di movimento». È vero Pierre Guyotat non è più una leggenda. Pagine e pagine per il possesso totale visivo, del corpo umano e naturalmente quale che sia la sua disponibilità sessuale de membres ed d'orifices: phallus-bouche-vagin-anus et pour une sexualité démocratisée et naturelle in cui «è severamente proibito mettere in dubbio la genuinità di una scena perché «proibito» stampa dal vivo e a colori persino il batticuore che precede l'orgasmo». «E tu mi dici che in una «Cave» sotterranea a Parigi una giovane critica d'avanguardia ha dato il via a una «conceptual-happening-Leaving-erotic art» al suono della Marsigliese (Allons enfant pour la... liberté) in tutte le direzioni io non so se dal punto di vista concettuale e in una simile commistione

«Cave» sotterranea a Parigi una giovane critica d'avanguardia ha dato il via a una «conceptual-happening-Leaving-erotic art» al suono della Marsigliese (Allons enfant pour la... liberté) in tutte le direzioni io non so se dal punto di vista concettuale e in una simile commistione semantica si possa ammettere tutto questo Art press si difende inizialmente: «La porno dans une revue d'art? Qu'est ce que ça veut dire? Retour dans art press, plutot qu'indé d'habitude... Et bien d'abord envisager un problem de fond qui se pose tres simplement. Comment se fait - il que tout le monde étant contre la censure (Giscard, lui c'est autre chose - dit qu'elle n'existe pas) tout le monde (la droite, la gauche, le mouvement de femmes, les esthetes et les proxénètes...) se trouve etr quand meme contre la porno? Sur que qualche cloche dans l'équation, qu'on en «oublie» quelque part un des termes. Surtout que, pauvres films pornos, taxés d'un cote, accusés de reproduire l'idéologie dominante de l'autre, quelle transgression dérisoire, chacun d'eux représente, si l'on songe - n'est-ce pas - che déjà «Justine» en 1791. «Madame Bovary» et les «Fleur du Mal» en 1857, «Ulysse» en 1922... (tous ouvrages, c'est un lieu commun de le répéter, aujourd'hui en livres de poche) et Bataille et Genet! pas «Madame Edwanda».

En revanche, ce qui est nouveau, et en attendant que le cinéma porno produise sans doute son Bataille, c'est l'aspect quantitatif du phénomène. Des que la vague de réaction (bien naturelle, faut retenir) se sera aplanie, qu'à nouveau on achètera son hebdo porno dans le premier kiosque venu, que la porno sera revenue un genre cinématographique parmi d'autres, que l'on baignera dedans comme on baigne dans la télé et les campagnes électorales, à qu'elle formidable prise de conscience on assistera Souvenir-vous en '68, ce qu'il a fallu de grèves et de barricades, de discours et de pavés, pour que l'on commence à enregistrer que tout était politique. La porno, proliférant, conspuré et redoublante va commencer à faire entrevoir que tout est sexualité. Une revue d'art comme le reste...» Che «Art press» indagherà sulla «porno» è legittimo e può essere anche utile come inchiesta, in una società attuale che sale o discende le scale delirando per l'Eros fisico. Ma che la porno sia arte come pretendono le giovani avanguardie della Cave parigina, è

## La «Narrative art» di Peter Hutchinson

## Un rapporto mutuo tra immagine e parola

«Kunstwollen», volontà di fare arte, per Riegl, volle significare il gusto caratteristico di ciascuna epoca, di esprimersi attraverso determinate manifestazioni artistiche. Il gusto della nostra epoca è quello di togliersi medaglie e cose preziose. Prosperano i mercati di merce in apparenza povera. Apparenza = bugia. Ha le gambe corte, l'artista della «Narrative art»? O un foulard fatto di sciami d'insetti multicolori, ectoplasmici, ammiccanti, anironici? Egli sa che vestendo il saio dell'adepto rinuncia all'arte maggiore, per entrare nell'insignificante, nella miseria di mezzi: è una professione di ascetismo. Per di più, non è escluso che il confronto «vis à vis», fruitore — opera, svegli il sospetto di essere presi in giro. E non ha obiezioni, se è così. S'ha da squinternare per aprire gli occhi? Gli squinterni, se questo apre un canale verso il genuino e l'individuale.

Malevic non c'entra per niente, non serve a me per dare l'esempio del bisogno di tendere all'essenziale per non farsi irretire da quanto c'è intorno. Fare un punto nero sull'universo bianco. E' nulla, è nulla. Fa paura. Fotografare un tratto di sentiero di campagna e scrivere accanto che il di «X» vi si è seminato una riga d'erba è banale. Ritornare dopo «Y» giorni, e rifotografare lo stesso tratto di sentiero di campagna, con l'erba cresciuta sulla riga descritta prima, e scriverlo accanto a una mediocre fotografia di Kodacolor, ac-

costata alla prima, sconcerta. La sera che questo lavoro di Hutchinson mi si scoperse, allo studio Cannaviello in Roma, rimasi così sconvolto nella lenta esplorazione delle poche righe e dei pochi decimetri quadrati di carta, che — nessuno supponendo che al piano inferiore della galleria ci fosse un ritardatario non notato — rimasi imprigionato nel buio assoluto (a tastoni, raggiungi il portone, lo scossi urlando, finché arrivarono custode, polizia, e finalmente Enzo — proprietario — animatore). Dovetti arrendermi all'efficacia del lavoro. Con sapiente straniamento, l'artista narrativo concentra un «reak» di energia di una piuma e la scaglia senza ironia. Narra fatti della memoria autobiografica, o minime cose della vita di tutti i giorni, osservazioni generalmente acritiche e non ottative, e le fa convivere a (non sostenere da) immagini casuali, ordinarie, ma non dipendenti. Dice che l'arte è in mano a tutti, non desiderando di essere creduto. Duchamp, ormai lontano (con il ritmo generazionale degli uomini), nel suo proporre di eliminare l'asservimento manuale del «fare arte», rinasce nel concettualista, per il quale concepire l'idea è già opera, l'eseguirlo è irrilevante ai fini della comprensione. Il messaggio è diretto, tra creatore e spettatore: nuova apoteosi del verbo, con rifiuto dello sguardo distratto e poco impegnato che il quadro tradizionale — volens, nolens — subisce. L'opera è aperta, è

potentemente soggettiva, sia dal lato prorompente — artista, che dal destinatario — spettatore. Ovvio l'atteggiamento analitico. Nella «Narrative art» si aggiunge un rapporto mutuo tra testo e immagine, e la parte letteraria si scioglie e diventa racconto: la libertà diventa sconfinata anche per lo spettatore.

Per esempio, Peter Hutchinson provoca cesure, che devono essere riempite dall'immaginazione. Una foto, una frase. La loro prossimità costituisce un «profondo» che nessuna delle due rappresenta isolatamente. Non più in chiave «dizionario», come nel «concettuale». Al contrario, persino con genericità; frasi non letterarie, buttate con nonchalance. Il trabocchetto sta nell'accostamento tra una trattazione di taglio universale e l'iconicità del tutto specifica della foto: grado di prevedibilità quasi nullo. Perché Hutchinson? Perché è ancora presente al citato studio Cannaviello, che sta per concludere la fase di vita iniziata con la presentazione in Italia della «Story art», con l'intenzione di riprenderla altrove: sempre a Roma, tuttavia, mi si assicura-rassicura.

C'è, in questo percorrere sentieri fioriti di esibizionismo, tautologia, distacco, superiorità, prestidigitazione, ambiguità e certezza, una presa da tabacco vecchio per fiuto, che è prodotto di astuti canoni basati sull'incompreso e, quindi; infuso di elitaria tradizione (per estremo

contrasto) e quindi inattuale? Non chiediamo oracoli! Il nostro primo compito di uomini vivi è di essere vitali, cioè curiosi, disponibili, documentati, giocosi... insomma, capaci di sopportare i successi almeno quanto gli insuccessi. Certamente tra 2 giorni e mezzo saremo capaci di giudicare, ma oggi, che è giovedì, non ce ne sentiamo ancora maturi, per intima convinzione che lo storico — certo — di — essere — storico — del — suo — tempo è al punto giusto per mutare professione.

Hutchinson, dunque, dicevo, raccoglie immagini come sassi sul cammino, reggendo sulle spalle l'europeismo derivante dal suo essere inglese (e, perdonatemi, è già questo un accostamento non del tutto facile) e l'americanità del trapiantato. Sono immagini-immagini (cioè leggibili per l'immediatezza propria dei prodotti fotografici) e immagini-parola. Parola veloce, colloquiale, immagine veloce, da istantanea. E' anche il recupero del poetare libero da pulsioni pragmatiche, da atteggiamenti e pretese messianiche: è giusto che nasca in occidente, in uno dei momenti moralmente e ideologicamente più disimpegnati. Tanto da metter da parte anche il pretesto di ricerca semiologica del concettuale. E', sotto quest'aspetto, un emblema della condizione esistenziale che ci è propria. Ed è ancora tanto giovane da non rendersene conto; oppure tanto sottile da lasciarlo credere.

Ennio Pouchard

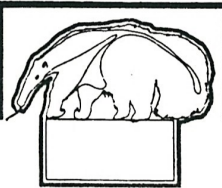
## Achille Bonito Oliva

AUTONOMO AUTONOMO

AUTONOMO AUTONOMO



EDIZIONI IL



FORMICHIERE

incola le sue strisce, anonime e standardizzate, dentro e fuori, nella galleria e per strada.

Succede che nella galleria il pubblico contempla le strisce come pittura, mentre per strada le guarda distrattamente, ignorando di trovarsi davanti alla creazione di un artista. Buren dimostra come l'opera d'arte è determinata anche dal contesto in cui è posta, dalle condizioni generali che ne determinano il carattere artistico.

Sin qui l'intenzione ideologica consiste nello smascherare le mistificazioni e la mitizzazione dell'arte del nostro sistema sociale. Altri artisti cercano di andare oltre questo smascheramento statistico, dando alla ideologia un significato più direttamente politico e generalmente antropologico. Un esempio di questo tipo sono le «sculture sociali» di Joseph Beuys e le performances di Vettor Pisani.

### *Narrative art*

L'autunno romano tende al buono. Anche sul piano artistico le gallerie hanno ripreso la loro attività d'informazione, al di là di ogni crisi di mercato. Intanto Roma non ha un vero e proprio mercato, bensì un collezionismo precario e discontinuo che si muove più secondo i capricci del gusto che secondo un disegno culturale. Roma continua la sua allegra danza nel vuoto.

Questa crisi ha i suoi aspetti positivi, sgombra il terreno dell'avanguardia, di questa parola patetica che è l'avanguardia. Generalmente essa è la conseguenza di una visione «darwinistica» dell'arte, di una mentalità evolucionistica che crede nello sviluppo assoluto del linguaggio artistico, al di fuori dei contraccolpi della storia.

Ora, piuttosto che di avanguardia, converrebbe parlare di ricerca artistica, intesa come analisi e coscienza dell'arte come linguaggio, in rapporto dialettico con l'intero sistema sociale. Per questo oggi l'arte dei giovani è divenuta più vigile e raffreddata, più distaccata e ironica.

Le gallerie romane, dicevo, hanno ripreso la loro attività con la



mostra sulla narrative art, presso lo studio Cannaviello. La narrative art è una derivazione dell'arte concettuale. Di questa assume il procedimento analitico. Nasce dall'uso simultaneo dell'immagine fotografica e della letteratura, che formano insieme un'opera unitaria. Ma l'unità del lavoro poggia sulla diversificazione tra testo e immagine, nel senso che la narrazione avviene su due linee parallele che non convergono mai: la fotografia produce un'informazione e la parola ne produce un'altra assolutamente indipendente. Ne nasce un'opera che contiene all'interno livelli d'informazione che riguardano non tanto i racconti prodotti dal mezzo fotografico e dalla letteratura, quanto un'analisi dei processi narrativi che tali mezzi possono produrre.

La mostra comprende opere di Askevold, Bay, Beckley, Boltanski, Carpi, Cumming, Cutforth, Fernie, Gerz, Hutchinson, Le Gac, Vaccari, Welch.

Ma facciamo qualche esempio. Cutforth, attraverso l'uso del mezzo cinematografico e fotografico, analizza le dimensioni dello spazio e del tempo. Lo spazio viene analizzato nella sua profondità mediante un percorso prospettico, compiuto dal fondo al primo piano, e fissato dall'obiettivo della macchina da ripresa. Il tempo è presentato mediante un corpo nudo di donna disteso che guarda il fluire dell'acqua di un fiume. L'uso dell'immagine è sempre didattico, anzi didascalico. Il divaricamento dal significato visivo avviene nell'uso di un testo scritto a mano, sotto la fotografia, che procede in una narrazione autonoma.

Anche Hutchinson utilizza per l'immagine il mezzo fotografico e per la parola la scrittura a mano. Immagine e scrittura creano un'opera in cui esiste una contrapposizione tra i due termini. La dimensione temporale è dettata dalla sequenza delle immagini che svolgono una narrazione in cui anche lo spazio viene isolato nella sua sostanza di elemento separato.

Carpi introduce in quest'area di ricerca gli strumenti acuminati e crudeli della cultura europea. Con malignità metafisica, attraverso sequenze fotografiche e letterarie in cui presenta il proprio corpo allampanato come un funambolo, produce un discorso non sulla presenza ma sull'assenza, non su ciò che è esibito bensì su ciò a cui

l'esibizione può solo alludere, il ritorno alla soggettività.

Beckley presenta la rassicurante immagine di una natura morta, costruita dal vivo, con la fotografia di un interno domestico. Ma la scritta stampata al lato dell'immagine produce una messa in dubbio del visibile, nel senso che si inoltra in una serie di considerazioni in cui cultura ed esistenza, sguardo e amore si incrociano e si accavallano nel luogo del nonsense.

#### *Area aperta*

Palazzo Taverna è un antico palazzo rinascimentale nell'antica Roma. All'interno una fontana del '600 continua a scorrere e a cacciare, da allora, fiotti d'acqua. Questo è lo sfondo sonoro, pieno di decoro, che accompagna il lavoro d'informazione che gli Incontri internazionali d'arte svolgono sull'arte d'avanguardia.

A Palazzo Taverna, in questi ultimi cinque anni, si sono succeduti incontri e dibattiti con artisti, critici, sociologi, fotografi, con operatori culturali di ogni settore dell'arte d'avanguardia. Un centro d'informazione alternativa ha funzionato ininterrottamente, a disposizione del pubblico, degli studenti e di tutti quelli che sono interessati all'arte di oggi. Il centro si articola attraverso una serie di sezioni riguardanti arti figurative, cinema, teatro, architettura, fotografia e tutte le ideologie alternative appartenenti a collettivi, gruppi e minoranze orientate a modificare le strutture economiche più generalmente socio-culturali della realtà.

Gli Incontri con gli artisti sono avvenuti in maniera alternativa rispetto alle comuni esibizioni di questi nelle gallerie e nei musei. Generalmente la galleria e il museo sono il luogo, il deposito, dove viene presentata l'opera d'arte, con l'unica possibilità per il pubblico di contemplare il lavoro dell'artista, senza nessun'altra possibilità di partecipazione attiva. Gli Incontri di Palazzo Taverna, invece, si sono svolti sotto il segno della partecipazione attiva e del dibattito. L'artista ha presentato il proprio lavoro solamente per lo spazio di un giorno, utilizzando l'opera come pretesto e occasione