

Estetica relazionale

Nicolas Bourriaud

Estetica Relazionale
di Nicolas Bourriaud
© 2010 Postmedia Srl, Milano

Esthétique relationelle
© 1998 Nicolas Bourriaud e Les presses du réel

Traduzione dal francese di Marco Enrico Giacomelli

www.postmediabooks.it
ISBN 9788874900473

postmedia●books

<i>introduzione</i>	7
La forma relazionale	11
L'arte degli anni Novanta	27
Gli spazi-tempo dello scambio	47
Compresenza e disponibilità: eredità teorica di Felix Gonzalez-Torres	55
Relazioni schermo	73
Verso una politica delle forme	87
Il paradigma estetico (Félix Guattari e l'arte)	95
<i>glossario</i>	105
Il dibattito sull'arte degli anni Novanta	123
<i>Roberto Pinto</i>	

Come nascono i fraintendimenti sull'arte degli anni Novanta, se non da un deficit del discorso teorico? Nella stragrande maggioranza dei casi, critici e filosofi sono restii a fare i conti con le pratiche contemporanee, che restano dunque praticamente illeggibili, perché non si può cogliere la loro originalità e importanza analizzandole a partire da problemi risolti o lasciati in sospeso dalle generazioni precedenti. Bisogna accettare il fatto, assai doloroso, che alcune domande non vengono più poste e, per estensione, rintracciare quelle che si pongono oggi agli artisti. Quali sono le vere sfide dell'arte contemporanea? Quali i suoi rapporti con la società, la storia, la cultura? Il compito principale del critico consiste nel ricostituire il complesso sistema di problemi che emergono in un dato periodo, e nell'esaminare le varie risposte che vengono fornite. Troppo spesso ci si accontenta di far l'inventario delle preoccupazioni d'un tempo, al fine di meglio affliggersi per il fatto di non ricevere risposte. Ora, la prima domanda, a proposito di questi nuovi approcci, riguarda evidentemente la forma materiale delle opere. Come decodificare queste produzioni apparentemente sfuggenti, che siano *processuali* o comportamentali, smettendola di nascondersi dietro la storia dell'arte degli anni Sessanta?

Citiamo qualche esempio di queste attività: Rirkrit Tiravanija organizza una cena presso un collezionista, e gli lascia il necessario per la preparazione di una zuppa thai. Philippe Parreno invita delle persone a praticare i loro hobby preferiti il primo maggio, sulla catena di montaggio di una fabbrica. Vanessa Beecroft veste allo stesso modo, e con una

parrucca rossa, una ventina di donne che il visitatore può scorgere soltanto attraverso il vano della porta. Maurizio Cattelan nutre dei ratti col formaggio Bel Paese e li vende come multipli, o espone casseforti recentemente svaligate. Jes Brinch e Henrik Plenge Jacobsen ribaltano un autobus in una piazza di Copenhagen e, per emulazione, provocano una sommossa in città. Christine Hill si fa assumere come cassiera in un supermercato, oppure organizza in una galleria d'arte delle sedute di ginnastica. Carsten Höller ricrea la formula chimica delle molecole secrete dal cervello umano in stato amoroso, costruisce una barca a vela in plastica gonfiabile, o alleva fringuelli per insegnar loro un nuovo canto. Noritoshi Hirakawa pubblica un annuncio su un quotidiano per trovare una ragazza che accetti di partecipare alla sua mostra. Pierre Huyghe convoca delle persone per un casting, mette a disposizione del pubblico un televisore, espone la fotografia di operai in pieno lavoro a qualche metro di distanza dal loro cantiere... Altri nomi e altri lavori completano questa lista: in ogni caso, la parte più vivace che si gioca sullo scacchiere dell'arte si svolge in funzione di nozioni interattive, conviviali e relazionali.

Oggi la comunicazione inabissa i contatti umani in spazi di controllo che tagliano il legame sociale in prodotti distinti. Da parte sua, l'attività artistica si sforza di stabilire modeste connessioni, di aprire qualche passaggio ostruito, di mettere in contatto livelli di realtà tenuti separati gli uni dagli altri. Le famose "autostrade della comunicazione", con i loro pedaggi e le loro aree di sosta, minacciano di imporsi come gli unici tragitti possibili da un punto all'altro del mondo umano. Se l'autostrada permette effettivamente di viaggiare più rapidamente ed efficacemente, ha però il difetto di trasformare i suoi utilizzatori in consumatori di chilometri e prodotti derivati. Di fronte ai media elettronici, ai parchi tematici, agli spazi conviviali, alla proliferazione dei formati compatibili della partecipazione sociale, ci ritroviamo poveri e indifesi, come il topo da laboratorio condannato a un percorso immutabile nella sua gabbia disseminata di pezzi di formaggio. Il soggetto ideale della società delle comparse è così ridotto alla condizione di consumatore di tempo e spazio.

Ciò che non può esser commercializzato è destinato a sparire. Fra poco le relazioni interpersonali non si potranno tenere al di fuori di questi spazi mercantili: eccoci costretti a discutere intorno a una bibita debitamente

tariffata, forma simbolica dei rapporti umani contemporanei. Volete del calore condiviso, del benessere a due? Allora gustate il nostro caffè... Lo spazio delle relazioni correnti è quello più duramente colpito dalla reificazione generale. Simboleggiato da merci o rimpiazzato da esse, segnalato da logo, il campo delle relazioni umane deve assumere forme estreme o clandestine se vuol sfuggire all'impero del prevedibile.

Il legame sociale è diventato un artefatto standardizzato. In un mondo regolato dalla divisione del lavoro e dall'ultra-specializzazione, dal divenire-macchina e dalla legge del profitto, ai governanti interessa che le relazioni umane siano canalizzate verso vie di fuga deputate a questo fine, e che si stabiliscano secondo uno o due principi semplici, controllabili e ripetibili. La "separazione" suprema, quella che condiziona i canali relazionali, costituisce l'ultimo stadio della mutazione verso la "società dello spettacolo" descritta da Guy Debord. Si tratta di una società nella quale le relazioni umane non sono più "vissute direttamente", ma cominciano ad essere confuse a causa della loro rappresentazione "spettacolare". È qui che troviamo la problematica più attuale dell'arte di oggi: è possibile generare ancora rapporti con il mondo, in un campo pratico – la storia dell'arte – tradizionalmente destinato alla loro "rappresentazione"? Contrariamente a quel che pensava Debord, il quale non vedeva nel mondo dell'arte che un serbatoio di esempi di ciò che si doveva "realizzare" concretamente nella vita quotidiana, la pratica artistica sembra oggi un ricco terreno di sperimentazioni sociali, una riserva in parte preservato dall'uniformità dei modelli di comportamento. Le opere discusse in questo libro danno un resoconto di altrettante utopie disponibili.

Alcuni saggi sono stati pubblicati su riviste (perlopiù in *Documents sur l'art*) o in cataloghi di mostre¹, e per l'occasione sono stati ampiamente rivisti, se non completamente riscritti. Altri saggi sono inediti. Un glossario completa il libro e può essere consultato quando compare una nozione problematica. Per facilitare la comprensione del libro suggeriamo di leggere sin d'ora la definizione della parola "Arte".

1. "Il paradigma estetico (Félix Guattari e l'arte)" è stato pubblicato sulla rivista "Chimères", n. 21, inverno 1993-1994; "Relazioni schermo" è stato pubblicato

sul catalogo della 3^e Biennale d'art contemporain de Lyon, Réunion des musées nationaux-Biennale d'art contemporain de Lyon, Paris-Lyon 1995.

L'attività artistica costituisce un gioco le cui forme, modalità e funzioni evolvono secondo le epoche e i contesti sociali; non è un'essenza immutabile. Il compito del critico consiste nello studiare il presente. Un certo aspetto del programma della modernità si è chiaramente concluso (ma non lo spirito che lo ha animato: bisogna sottolinearlo in questi tempi piccolo borghesi). Questo esaurimento ha svuotato di sostanza i criteri di giudizio estetici che abbiamo ereditato, ma che continuiamo ad applicare alle pratiche artistiche attuali.

Il *nuovo* non è più un criterio, se non per gli attardati detrattori dell'arte moderna, i quali considerano del vituperato presente solo ciò che la loro cultura tradizionalista gli ha insegnato a detestare nell'arte di ieri. Per inventare strumenti più efficaci e punti di vista più corretti, è importante capire le trasformazioni che operano oggi nel campo sociale, cogliere ciò che è cambiato e ciò che continua a cambiare. Come si possono comprendere i comportamenti artistici manifestati dalle mostre degli anni Novanta e le modalità di pensiero che li animano se non si parte dalla stessa *situazione* degli artisti?

LE PRATICHE ARTISTICHE CONTEMPORANEE E IL LORO PROGETTO CULTURALE

La modernità politica, nata con la filosofia dell'Illuminismo, si basava sulla volontà di emancipazione degli individui e dei popoli: il progresso delle tecniche e delle libertà, il declino dell'ignoranza, il miglioramento delle condizioni di lavoro dovevano affrancare l'umanità e permettere l'instaurazione di una società migliore. Ma esistono diverse versioni della modernità. Il XX secolo fu così teatro di una lotta fra tre visioni del mondo: una concezione razionalista modernista scaturita dal XVIII secolo, una filosofia della spontaneità e della liberazione tramite l'irrazionale (Dada, il surrealismo, i situazionisti). Entrambe si opposero alle forze autoritarie o utilitariste, desiderose di formattare le relazioni umane e di asservire gli individui. Invece di sfociare nell'auspicata emancipazione, il progresso delle tecniche e della "Ragione" permise (attraverso una razionalizzazione generale del processo di produzione) lo sfruttamento del sud del pianeta, la cieca sostituzione del lavoro umano con quello delle macchine, così come l'installazione di tecniche di asservimento sempre più sofisticate. Al progetto di emancipazione moderna si sono così sostituite innumerevoli forme di melanconia.

Se le avanguardie del Novecento, dal dadaismo all'Internazionale situazionista, si iscrissero nella linea di questo progetto moderno (cambiare la cultura, le mentalità, le condizioni di vita individuale e sociale), non va dimenticato che esso già esisteva e che differisce dal loro in parecchi punti. La modernità, infatti, non si riduce a una teleologia razionalista, e nemmeno a un messianismo politico. Si può denigrare la volontà di migliorare le condizioni di vita e lavoro, col pretesto del fallimento dei tentativi concreti di realizzazione, zavorrati da ideologie totalitarie o da visioni ingenuie della storia?

Quel che si chiamava avanguardia si è certo sviluppata a partire da quell'immersione nell'ideologia fornita dal razionalismo moderno; ma ormai si ricostituisce a partire da altri presupposti filosofici, culturali e sociali. È chiaro che l'arte di oggi prosegue questa battaglia, proponendo modelli percettivi, sperimentali, critici e partecipativi, andando nella direzione indicata dai filosofi dei Lumi, da Proudhon, da Marx, dai dadaisti o da Mondrian. Se l'opinione pubblica stenta a riconoscere la legittimità

o l'interesse di queste esperienze, è perché esse non si presentano più come fenomeni precorritori di un'evoluzione storica ineluttabile; al contrario, paiono frammentarie, isolate, orfane d'una visione globale del mondo che le appesantiva col peso di un'ideologia.

Non è la modernità a esser morta, ma la sua versione idealista e teleologica.

La battaglia per la modernità si combatte negli stessi termini di ieri, con la differenza che l'*avanguardia* ha cessato di pattugliare come un esploratore, visto che la truppa si è immobilizzata, fredda, intorno a un bivacco di certezze. L'arte doveva preparare o annunciare un mondo futuro; oggi elabora modelli di universi possibili.

Gli artisti che inscrivono la loro pratica nella scia della modernità storica non hanno l'ambizione di ripetere forme e postulati, e ancor meno di assegnare all'arte le medesime funzioni. Il loro compito è apparentato con quello che Jean-François Lyotard assegnava all'architettura postmoderna, "condannata a generare una serie di piccole modificazioni in uno spazio lasciatole in retaggio dalla modernità e ad abbandonare il progetto di una ricostruzione globale dello spazio abitato dall'umanità"¹. Lyotard sembra d'altronde lamentare a mezza voce questo stato di fatto: lo definisce in negativo, impiegando il termine "condannata". E se invece questa "condanna" costituisse la possibilità storica a partire dalla quale, dopo una decina d'anni, poter dispiegare la maggior parte dei mondi artistici che conosciamo?

Questa "possibilità" è così sintetizzabile: *apprendere ad abitare meglio il mondo*, invece che cercare di costruirlo a partire da un'idea preconcepita dell'evoluzione storica. In altri termini, le opere non si danno più come finalità quella di formare realtà immaginarie o utopiche, ma di costituire modi d'esistenza o modelli d'azione all'interno del reale esistente, quale che sia la scala scelta dall'artista.

Althusser diceva che, ogni giorno, si prende il treno del mondo in corsa; Deleuze che "l'erba cresce dal mezzo", e non dal basso o dall'alto: l'artista abita le circostanze che il presente gli offre, al fine di trasformare il contesto della sua vita (il suo rapporto col mondo sensibile