



UNIVERSITA  
DEGLI STUDI  
FIRENZE

DOTTORATO DI RICERCA IN  
STORIA DELL'ARTE

CICLO XXV

COORDINATORE Prof. *Messina Maria Grazia*

*La fortuna critica della Transavanguardia italiana nelle Americhe. Due  
esempi: New York e Santiago del Cile.*

Settore Scientifico Disciplinare LART/03

Dottorando

Dott. *De Girolamo Del Mauro*  
*Zunino Loretta Valentina*

Tutore

Prof. *Messina Maria Grazia*

  
(firma)

Coordinatore

Prof. *Messina Maria Grazia*

  
(firma)

Anni 2010 /2013



## *Ringraziamenti*

Ai miei figli, Anna Caterina e Gianmarco, per rendere ogni singolo giorno un momento unico che vale la pena vivere.

A tutta la mia famiglia, per l'appoggio incondizionato che sempre mi ha fatto sentire e che ancora oggi mi da ogni volta che affronto una nuova avventura personale o professionale. Per avermi cullato in un fantastico ambiente italo-cileno che tanto ha influenzato le mie future decisioni.

Ai miei maestri.

In primo luogo alla Professoressa Maria Grazia Messina da lei ho appreso nel corso dei fantastici ed indimenticabili anni fiorentini, fondamentali lezioni accademiche ed umane. E non ho alcun dubbio che la passione per l'insegnamento sia germogliata in me grazie ai suoi straordinari insegnamenti.

Al Professor Giuliano Ercoli per avermi iniziato, quando ancora muovevo i primi passi da studente universitaria, al mondo della storia della critica d'arte.

Ai Professori Alberto Pérez Martínez e Francisco Brugnoli Bailoni, per i loro imprescindibili insegnamenti sulla storia dell'arte che ricordo impartiti con grande dedizione e impeccabile rigore accademico.

A Anna Mondavio (Addetta Culturale dell'Ambasciata italiana in Cile) per le numerose opportunità che mi ha concesso di esporre i miei studi con conferenze e corsi presso l'Istituto Italiano di Cultura e altre importanti istituzioni culturali cilene.

Alle Professoresse Mimi Marinovic e Silvia Rios, al Professor Romolo Trebbi del Trevigiano, ai colleghi Guillermo Machuca e Rodrigo Zuniga, per aver sempre creduto in me con pazienza, affetto e professionalità.

Ai miei amici, il giornalista e critico d'arte Francesco Scagliola, le artiste Natalia Ortiz e Victoria Jiménez, oltre che per le risate, per i preziosi consigli e l'aiuto fondamentale durante il mio lavoro tesiistico.

Alle biblioteche sparse tra Cile, Stati Uniti e Italia:

Tra di esse:

MOMA LIBRARIES MANHATTAN E QUEENS, MOMA ARCHIVES, NEW YORK PUBLIC LIBRARY, GUGGENHEIM ARCHIVES, BIBLIOTECA NACIONAL, BIBLIOTECA MUSEO DE BELLAS ARTES, BIBLIOTECA UNIVERSIDAD DE CHILE (ARTES) BIBLIOTECA FAAD DIEGO PORTALES. BIBLIOTECA UNIVERSIDAD ALBERTO HURTADO.

E un ringraziamento speciale sia all'Università del Cile dove ho fatto i miei primi passi accademici che all'Università degli Studi di Firenze dove mi sono formata fino al giorno d'oggi.

Ringraziamenti anche al Governo del Cile, per la Borsa di Studio impartita da CONICYT, che mi ha permesso di proseguire il percorso dottorale.



Indice .....	5
Introduzione.....	7
Capitolo 1 .....	11
<i>Genealogia della Transavanguardia italiana</i>	
Capitolo 2 .....	27
<i>1980/81 Letture germinali: una prima ricezione critica negli Stati Uniti</i>	
Capitolo 3 .....	67
<i>1981/82 Le mostre collettive e la pittura come nuovo spirito del tempo: interventi critici</i>	
Capitolo 4 .....	93
<i>Formulazioni teoriche sulla pittura nella Post-modernità: Frederick Jameson, Hal Foster, Arthur Danto</i>	
Capitolo 5 .....	121
<i>Celebrities a Manhattan: il successo mondano dei transavanguardisti</i>	
Capitolo 6 .....	149
<i>Gli echi della Transavanguardia in Cile</i>	
6.1. <i>Panorama storico-culturale delle arti visive in Cile tra gli anni '70 e '80</i>	
6.2. <i>Ricezione ed assimilazione della Transavanguardia italiana in Cile (triennio 1980-83)</i>	
6.3. <i>Due esempi dell'irruzione pittorica degli anni '80 in Cile: Sammy Benmayor e Carlos Maturana (Bororo)</i>	
Conclusioni .....	189
Appendice	
Illustrazioni.....	203
Bibliografia.....	441



## *Introduzione*

Durante la mia esperienza di studentessa, prima, e di dottoranda, poi, presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Firenze ho avuto la possibilità, in primo luogo, di riscoprire le mie radici culturali (la mia famiglia emigrò in Cile durante i grandi flussi migratori della prima metà del XX secolo.); e, in un secondo momento, di sviluppare una ricerca accademica nella quale potessi mescolare quelli che sono i miei interessi più prettamente professionali con un impulso dettato dalla passione che, ovviamente, mi lega tanto alla terra italiana e alle sue tradizioni socio-culturali, così come a quella americana (e quando dico “americana” mi riferisco al continente nella sua interezza dall'Alaska fino alla Terra del Fuoco).

A questo proposito sarà utile ripercorrere brevemente il cammino di ricerca accademica che mi ha portata a decidere di scrivere una tesi dal titolo *La fortuna critica della Transavanguardia italiana nelle Americhe. Due esempi: New York e Santiago del Cile*.

Ho iniziato a studiare Storia dell'arte presso l'Universidad de Chile (Santiago) negli anni novanta, e già allora, spinta dall'interesse per le mie origini, mi appassionava l'arte italiana in tutte le sue declinazioni. È proprio per questo motivo che, terminati gli studi a Santiago, ho proseguito la mia carriera universitaria in Italia presso l'Università degli Studi di Firenze. È qui che ho avuto la possibilità di assistere alle lezioni dei corsi di Storia dell'arte contemporanea tenute dalla Professoressa Maria Grazia Messina, con la quale ho poi avuto la fortuna di poter avviare un percorso di ricerca: la tesi dal titolo *La fortuna critica di Robert Rauschenberg e Jasper Johns in Italia, anni 1952-64* fu per me la pietra miliare di tale percorso.

Una ricerca, come dicevo, che fin dai suoi inizi ha cercato di incrociare, in termini contemporanei, il mondo americano (in questo caso statunitense) con quello italiano. Si giunge dunque al lavoro che ho svolto durante gli ultimi anni: avanzando nel tempo verso gli anni ottanta, ho focalizzato il mio interesse sull'ultimo grande movimento

artistico italiano di fama internazionale, la Transavanguardia italiana. Credo, tuttavia, che sia fondamentale sottolineare che questa scelta non nasce dalla sola importanza della Transavanguardia all'interno dei confini italiani, ma soprattutto dal fatto che durante gli studi svolti in Cile e negli Stati Uniti ho voluto constatare quanto il movimento avesse attecchito anche a così tanti chilometri di distanza dal suo luogo di nascita.

In questo senso ho deciso di elaborare la mia tesi seguendo questa struttura:

*La fortuna critica della Transavanguardia italiana nelle Americhe. Due esempi: New York (USA) e Santiago (Cile)* si costruisce attraverso un percorso di sei capitoli: da una prima genealogia tesa a definire gli albori del fenomeno transavanguardista in Italia, fino ad arrivare all'indagine della ricezione della stessa; in primo luogo negli Stati Uniti (tappa fondamentale per la diffusione internazionale del movimento) e, successivamente, in Cile, passando per l'analisi di differenti posizioni critiche tra Europa e America.

Nello specifico riporto di seguito i titoli delle varie sezioni:

**I) *Genealogia della Transavanguardia italiana***

**II) *1980/81 Letture germinali: una prima ricezione critica negli Stati Uniti***

**III) *1981/82 Le mostre collettive e la pittura come nuovo spirito del tempo: interventi critici***

**IV) *Formulazioni teoriche sulla pittura nella Post-modernità: Frederick Jameson, Hal Foster, Arthur Danto***

**V) *Celebrities a New York: il successo mondano dei transavanguardisti italiani***

**VI) *Gli echi della Transavanguardia in Cile***

Nel Capitolo I cercherò, come detto in precedenza, di procedere ad un iniziale inquadramento dell'esperienza transavanguardista in Italia attraverso una ricognizione del percorso compiuto dal movimento prendendo come punti di riferimento le principali mostre che via via fecero conoscere, e infine decretarono, il successo del gruppo in Italia e



in Europa. Ugualmente, farò riferimento agli inquadramenti critici affidati agli interventi in catalogo dei curatori delle mostre stesse o alle dichiarazioni di “poetica” contenute nei testi prodotti a stretto contatto con i momenti espositivi da Achille Bonito Oliva, il riconosciuto teorico del gruppo.

Nel Capitolo II l'intenzione è quella di inquadrare le recensioni o letture critiche sugli artisti della Transavanguardia italiana nell'ambito del fenomeno che vede la pittura come protagonista di questo periodo tanto in Europa come negli Stati Uniti. Ai pittori italiani, tedeschi e locali vengono dedicate a New York parole di consenso e di dissenso che innescano, a mio avviso, un'interessante riflessione sulle arti visive. Sono quelle che chiamo “Lecture germinali” (1980-81); interventi dove, nella Maggior parte dei casi, si dedica ampio spazio a Chia, Clemente e Cucchi. Sono oltretutto i testi che definiscono le letture, che a posteriori, verranno riprese e ripetute più volte nelle recensioni di mostre o in articoli sui singoli artisti.

Nel Capitolo III mi propongo di seguire lo sviluppo del fenomeno transavanguardista e la sua affermazione nel biennio 1981-82. Lo farò attraverso un'analisi dei contributi critici presenti nei cataloghi delle mostre che segnarono le tappe di tale percorso sia in Europa che negli Stati Uniti (nonché delle reazioni da essi suscitate). Sarà, credo, facile rendersi conto di due fenomeni fondamentali: in primo luogo, gli interventi in catalogo che esaminerò non nascondono il loro intento di “lancio”, di sostegno e di supporto a un fenomeno nuovo che viene (più o meno polemicamente) contrapposto a una condizione precedente, contestata e superata grazie a una salutare reazione al suo dogmatico irrigidimento. In secondo luogo, emerge la volontà evidente di presentare tale fenomeno come attivo a livello internazionale, con l'ovvia conseguenza di scelte espositive che riuniscono artisti di varie nazionalità; uniti non in quanto adepti di un anonimo “International Style” ma in quanto mossi da un comune impulso alla pittura che non ne annulla le peculiarità nazionali. Sono queste due caratteristiche che consentono di presentare queste esposizioni come momenti di un percorso univoco.

Nel Capitolo IV, come suggerisce il titolo, cercherò di far luce sulle più generali formulazioni teoriche della Postmodernità. Postmodernità, infatti, diviene la parola-chiave attorno a cui ruota il dibattito, compreso quello sul destino dell'arte. Postmodernità e postmoderno appaiono al contempo categorie di interpretazione sociologica ed estetica. E' in quest'ottica che mi è sembrato utile inserire l'analisi di tre importanti studiosi

americani nelle cui opere l'esame critico di singoli artisti o movimenti è strettamente legato al tentativo di definire la nuova dimensione sociale, quella appunto postmoderna: mi riferisco a Frederic Jameson, Hal Foster e Arthur C. Danto.

Nel Capitolo V introdurrò invece il discorso – a mio avviso fondamentale per una comprensione completa della fortuna del fenomeno transavanguardista al di fuori dei confini italiani – relativo al successo mondano in termini di celebrità raggiunto da alcuni esponenti del movimento nell'effervescente contesto newyorchese dei primi anni '80.

Nel Capitolo VI, infine, indagherò quello che, a mio avviso, risulta essere uno dei più importanti poli sudamericani per quanto riguarda il lascito transavanguardista: in Cile, infatti, la Transavanguardia italiana lasciò un'impronta dalla quale nacque poi una fiorente produzione nazionale. La mia idea è dunque quella di ripercorrere le tappe di questo processo, focalizzando l'attenzione tanto sugli aspetti artistici, così come sui più generali fattori socio-culturali che resero possibile quest'esperienza.

# Capitolo I

## *Genealogia della Transavanguardia italiana*

In questo capitolo tenterò di definire le caratteristiche della Transavanguardia, seguendo un metodo basato nella ricognizione del percorso compiuto dal movimento al suo esordio. I punti di riferimento sono le principali mostre che via a via fecero conoscere gli artisti e infine decretarono il successo del gruppo in Italia e in Europa, e gli inquadramenti affidati agli interventi in catalogo dei curatori delle mostre stesse. Descriverò e analizzerò le dichiarazioni di “poetica”, parola per altro sempre rifiutata dai transavanguardisti, contenute nei testi prodotti, a stretto contatto con i momenti espositivi, da Achille Bonito Oliva, il riconosciuto teorico del gruppo. Questa impostazione mi sembra la più adatta a un primo approccio al tema mentre le più vaste implicazioni teoriche connesse al rapporto tra la Transavanguardia e la cosiddetta “condizione postmoderna” verranno affrontate in un successivo capitolo dedicato ai tentativi condotti da alcuni critici americani (Frederic Jameson, Hal Foster, Arthur Danto) di indagare i rapporti tra estetica e postmodernità. Premetto un solo dato a indicare la necessità di questo allargamento: non è un caso che proprio nel 1979, anno cruciale nel percorso di identificazione della Transavanguardia, venga pubblicato il saggio che segnala l’ingresso delle società occidentali in una fase storica nuova: *La condizione postmoderna* di Jean Francois Lyotard.<sup>1</sup>

Possiamo, per avviare questo procedimento conoscitivo “dall’interno”, contare su un’utilissima guida, contenuta nell’intervento di Laura Cherubini, *Cronistoria*, contenuto nel catalogo della mostra *Transavanguardia* tenutasi a Milano (Palazzo Reale, Novembre 2011-Marzo 2012)<sup>2</sup>. Si tratta infatti di una puntuale ricostruzione del percorso espositivo degli artisti transavanguardisti fra il 1978 e il 1984, cioè dalla “preistoria” del movimento fino alla sua definitiva affermazione internazionale.

Il percorso prende avvio per iniziativa di due coraggiosi galleristi: Emilio Mazzoli

---

1 *La condition postmoderne*, è pubblicat a Parigi nel 1979 e tradotto in italiano con il titolo *La condizione postmoderna* da Feltrinelli editori a Milano nell’anno 1983.

2 L.Cherubini, *Cronistoria*, in *Transavanguardia* (Catalogo della mostra, Milano, Palazzo Reale, 24 Novembre 2011 - 4 Marzo 2012), Milano, Skira, 2011, pp.320-340

e Gian Enzo Sperone. E' proprio Mazzoli a curare la pubblicazione di quello che si può considerare il primo testo teorico del gruppo: *Tre o quattro artisti secchi*<sup>3</sup> e soprattutto a far da tramite per la prima importante sortita all'estero di alcuni dei futuri transavanguardisti. Si tratta della mostra che si apre a Colonia il 21 Giugno del 1979 nella galleria di Paul Maenz col titolo *Arte Cifra* sottotitolata *Licht und Honig Kampf und Dreck*. Vengono presentati sei artisti italiani: Sandro Chia, Francesco Clemente, Nicola De Maria, Mimmo Paladino, Nino Longobardi ed Ernesto Tatafiore. Fra questi i primi quattro entreranno a far parte insieme a Cucchi del quintetto che costituirà la "squadra" transavanguardista. Questa mostra segna una tappa molto importante nel cammino del movimento non solo perché ne avvia l'esordio europeo ma anche perché è accompagnata da una presentazione del curatore Wolfgang Max Faust che propone un'interpretazione di notevole impatto critico da cui le successive elaborazioni non prescindono<sup>4</sup>. Riassumiamone i punti fondamentali evidenziando le opposizioni che li costituiscono: innanzi tutto il non costituirsi di questi artisti in un gruppo ed il conseguente rifiuto di considerarsi una Nuova-avanguardia denotando un'opposizione con le avanguardie storiche. Quindi l'emergere di un "soggettivismo estremo" nel "volgersi verso la propria persona quale luogo e centro di partenza del proprio linguaggio". Questo percorso verso la soggettività va, secondo Faust, contestualizzato: esso nasce da una "latente coscienza della crisi", dalla sensazione della fine di un'epoca della storia mondiale, una crisi che si innesta sulla consapevolezza dei limiti dello sviluppo capitalistico, ma anche delle illusioni di un suo possibile rovesciamento<sup>5</sup>.

La parola chiave diventa "desiderio" come frutto di concatenazioni complesse e ambivalenti di cui Faust non nasconde i pericoli di atteggiamenti "regressivi". Sul più stretto terreno della storiografia artistica Faust stabilisce un'altra delle opposizioni fondanti delle teorie transavanguardistiche "in fieri": quella con l'Arte concettuale che aveva dominato gli anni sessanta e con la sua specifica configurazione italiana ovvero

---

3 L. Cherubini, Op.cit, p. 331

4 W.M. Faust (8 Febbraio 1944 - 21 Novembre 1993) è stato uno storico dell'arte tedesco, sostenitore e promotore della pittura europea degli anni 1980. Direttore della rivista d'arte "Wolkenkratzer" (Grattacieli), edita a Francoforte tra il 1983 e 1989, Faust è stato in vita un attivo rappresentante della critica d'arte tedesca. Nel 1979 cura e dà il nome alla mostra ed al saggio con cui saranno conosciuti all'inizio i pittori trans-avanguardisti, cioè *Arte Cifra*.

5 Questa critica della critica del capitalismo sarà quella che verrà in seguito sviluppata. I nuovi riferimenti, che come vedremo diventeranno anch'essi canonici per una nuova prospettiva di opposizione, sono indicati da Faust nei pensatori francesi: Michel Foucault, Gilles Deleuze e Félix Guattari.

l'Arte Povera<sup>6</sup>. "Concettualità" e "poverismo" sono infatti ancora legate a una prospettiva progressista e illuminista, anche se un "illuminismo poetico", guardano "in avanti", perseguono una "volontà di verità" che non cessa di postulare un utopico "telos". Verità e finalità rifiutate da questi artisti: all' "intenzionalità" si oppone l' "intensità", tutta giocata nel "qui ed ora" dell'investimento pulsionale, capace di suscitare flussi energetici.

A livello segnico loro strumento è la cifra. Ma che cosa intende Faust con "cifra"? Un segno che si pone al di là della tirannica antitesi fra mimetico e simbolico. "La cifra permette un'arte che non è né apparenza [...], né conoscenza nascosta [...] ma libero gioco di intensità e di ideali"<sup>7</sup>. Dobbiamo prendere in accurata e attenta considerazione questa definizione di Faust, vedremo, infatti, come questa componente ludica verrà ampiamente sottolineata da Achille Bonito Oliva e come, aspetto ancora più importante, questa libertà si traduca in immagini sconcertanti e sorprendenti che giocano con figurazioni oniriche ed esperienze quotidiane, con concetti artistici e con variazioni iconografiche. "Alla rigidità programmatica dell'arte concettuale l'Arte Cifra oppone opere in cui forme espressive esagerate si accompagnano a simboli resi convenzionali, elementi allegorici a gesti figurativi astratti"<sup>8</sup>, è individuato qui un altro superamento: quello della antitesi astratto/figurativo.

Infine, concetto fra i più importanti, Faust indica l'aspetto che, nella sua inattualità, era destinato a suscitare in alcuni critici la più violenta opposizione: il ritorno alla pratica della pittura e del disegno. Disegnare e dipingere, la ripresa del rapporto artigianale con il materiale, permettono, secondo il critico, una spontaneità che in larga misura manca ai mezzi tecnici quali il video, il film o la fotografia. Contemporaneamente, questi procedimenti manuali permettono l'elaborazione di una produzione artistica che in un processo continuo, unisce tra loro testa e mano, sicché l'opera appare come un riflesso immediato di una coazione all'espressione. La guerra alla tradizione duchampiana era apertamente dichiarata.<sup>9</sup>

Nello scritto di Wolfgang Max Faust sono, a mio avviso, già delineate, a tutti i livelli

---

6 Un'opposizione che, come si vedrà, assume in Achille Bonito Oliva toni particolarmente aspri.

7 W.M. Faust, *Arte Cifra*, in *Transavanguardia*, Catalogo della mostra, Torino, Castello di Rivoli, Museo d'arte contemporanea, 13/11/2002-23/3/2003, Milano, Skira, 2002, p.300

8 Ibidem

9 Che questa tradizione basata sull'uso dei media tecnologici non sia stata affatto battuta e costretta in ritirata è ampiamente dimostrato dal catalogo della mostra *Vertigo il secolo di arte off-Media dal futurismo al web* curata da Germano Celant nel 2000.

socio-politici, culturali, estetico-formali, le categorie teoriche fondanti in cui si collocherà in maniera estesa e compiuta la Transavanguardia. Un'ultima considerazione: che Faust evochi a conclusione della sua pertinente analisi, come sfondo dell'Arte Cifra, strategie e aspetti delle politiche della sinistra italiana (terza via, femminismo, emancipazione delle minoranze)<sup>10</sup> appare atteggiamento dettato dalla cautela preventiva di chi teme di essere tacciato come reazionario, cosa che puntualmente avvenne. In questo senso, come cautela di critico d'arte, va interpretato secondo me il richiamo a Mario Merz, capofila dell'Arte Povera, come autore con cui l'Arte Cifra istituiva un confronto critico.<sup>11</sup>

La mostra di Colonia può essere considerata la riuscita entrata in scena europea di alcuni artisti destinati ad entrare stabilmente nel novero dei transavanguardisti. Come abbiamo visto Arte Cifra è il nome che Faust elabora per gli artisti in mostra, "Transavanguardia" è la definizione che venne coniata di lì a poco dal critico che diverrà il suo più acuto e appassionato sostenitore, Achille Bonito Oliva. La discesa in campo, con vasto spiegamento di forze, avviene con la pubblicazione dell'articolo *Trans-avanguardia* (destinato poi a scomparire) sul numero 92-93 dell'anno 1979 della rivista "Flash Art"<sup>12</sup>.

L'articolo esce praticamente in concomitanza con una mostra chiamata *Opere fatte ad arte* presso il Palazzo di Città ad Acireale, che viene presentata dal 4 Novembre al 15 Dicembre 1979. Nella mostra si delimita il numero delle personalità artistiche che faranno parte stabilmente della Transavanguardia italiana: Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Nicola De Maria e Mimmo Paladino.

Il testo può ben considerarsi il "manifesto" della Transavanguardia come movimento. Questa definizione che sarebbe certamente rifiutata dal critico poiché rimanda immediatamente alle pratiche delle avanguardie novecentesche, costituisce senza dubbio il punto di riferimento decisivo per l'approccio teorico al fenomeno. "Ancora oggi l'intervento, il cui ruolo fu anche quello di legittimare teoricamente l'incedere dei successivi eventi espositivi, viene indicato dalla critica quale espressione quintessenziale della ideologia artistica della Transavanguardia".<sup>13</sup>

Innanzitutto quello che emerge fin dall'inizio è il tono di chi vuole proclamare una svolta ma, si badi bene, non in avanti, come proponeva l'avanguardia, bensì, all'indietro

---

10 W.M. Faust, Op.cit., p. 303

11 Anche se Faust non chiarisce i termini di questo confronto.

12 A. Bonito Oliva, *La Trans-avanguardia italiana*, "Flash Art", n° 92-93, Milano, Politi Editore,, Ottobre –Novembre, 1979

13 F. Belloni, *La Mano Decapitata. Transavanguardia tra disegno e citazione*, Milano, Mondadori –Electa 2008, p. 60

verso le “ragioni costitutive” dell’opera artistica. E’ la riconquista di un “pericoloso piacere”: quello di “tenere le mani in pasta”, di un movimento nomadico che rifiuta un approdo definitivo, che non si reprime davanti a niente, neppure davanti alla storia. Segue un attacco estremamente duro all’ arte povera, almeno nelle sue espressioni teoriche, definita “repressiva e masochista”, incapace di sottrarsi alla censura imposta dalla dominante psicoanalisi freudiana. Non “povera” ma “opulenta” deve essere l’arte, ricca cioè di quella materia immaginale che procede come un flusso, zigzagante e discontinuo. Tale flusso è ora sottratto a quella “coazione al nuovo” di cui l’avanguardia è stata vittima, prodotto di un “darwinismo linguistico” e di un evolucionismo culturale perseguito con rigore puritano. A questa cattiva spinta in avanti la Transavanguardia oppone un percorso fatto di accelerazioni e rallentamenti, si volge ad un’autonoma evoluzione interna. Alle poetiche di gruppo si sostituisce la ricerca individuale come salutare antidoto ai sovrastanti sistemi a vocazione totalitaria: ideologie politiche, psicoanalisi, scienze. Di fronte all’austera immobilità del concetto produttivo, la Transavanguardia, afferma Achille Bonito Oliva, tende a far valere la soggettività dell’artista espressa attraverso le modalità interne del linguaggio: è, in sintesi, una “creatività nomade” che non rifugge dal ricorso alle tecniche tradizionali, alla manualità sperimentale al richiamo al patrimonio del passato.

Per questa arte vale l’affermazione di Nietzsche: “Zarathustra non vuole perdere nulla del passato dell’Umanità, vuole gettare ogni cosa nel crogiolo.” Si tratta di una nuova temporalità estetica che conduce a non avere nostalgia di niente, in quanto tutto è continuamente raggiungibile senza più categorie gerarchiche di presente e passato, (come invece avveniva secondo la concezione lineare del tempo che era proprio delle avanguardie).<sup>14</sup>

La sintesi perfetta della posizione teorica espressa, può riassumersi in questa frase: “Trans-avanguardia significa assunzione di una posizione nomade che non aspetta nessun impegno definitivo, che non ha alcuna etica privilegiata se non quella di seguire i dettami di una temperatura mentale e materiale sincronica all’istantaneità dell’opera [...] l’arte degli anni settanta tende a riportare l’opera nel luogo di una contemplazione appagante, dove la lontananza mitica, la distanza della contemplazione, si carica di erotismo e di energia tutta promanante dall’intensità dell’opera”.<sup>15</sup>

---

14 Ivi, p.61

15 A. Bonito Oliva, *La Trans-avanguardia italiana*, “Flash Art”, n° 92-93, Politi Editore, Milano, Ottobre –Novembre, 1979, p.92

Il movimento aveva ora un nome e i suoi componenti erano stati definitivamente individuati, infatti l'articolo si conclude con una rassegna critica dei cinque artisti che avevano esposto alla collettiva di Acireale, la sua piattaforma era ora definita, seppure in prima battuta, con notevole forza teorica. In linea con quanto detto ad apertura di capitolo non ne indagherò qui i presupposti estetico-filosofici, una sola anticipazione: non si può non avvertire nel testo di Achille Bonito Oliva la presenza di due autori in quegli anni assai in voga: G. Deleuze, il cui *L'anti-edipo* è del 1972, da cui proviene l'idea del liberatorio superamento del modello psicanalitico freudiano, nonché l'affermazione di una soggettività "nomade" o "rizomatica" e R. Barthes (*Il piacere del testo* è del 1973), da cui proviene l'idea della necessità di ristabilire un rapporto di piacere fra l'opera e il lettore o l'osservatore, un piacere che non nasca dalla percezione della "unicità" del segno, ma piuttosto da quella della pluralità di codici che intersecandosi ne determinano la forma. Ancora a Roland Barthes e in particolare al breve saggio *L'immaginazione del segno* comparso nel 1962 sulla rivista *Arguments*, rimanda la propensione transavanguardista verso una produzione di segni "metonimici" piuttosto che "metaforici".

Così strutturato il movimento poteva riprendere con nuovo impeto il suo percorso espositivo all'estero. Ciò avvenne nuovamente in Germania dove troviamo l'esistenza di fenomeni artistici affini.<sup>16</sup> Artisti quali Anselm Kiefer, Georg Baselitz, Markus Lüpertz, A. R. Penck, e Jorg Immendorf, di una generazione più anziana rispetto ai trans-avanguardisti, e i cosiddetti *Neuen Wilden* mostrano una produzione assimilabile a quella della Transavanguardia italiana. I cosiddetti "Nuovi Selvaggi" tra i quali Helmut Middendorf, Rainer Fetting, Salomé, e i pittori più anziani che vengono etichettati come neo-espressionisti, saranno spesso compagni di strada degli artisti italiani nelle mostre all'estero e in patria, proprio per le affinità e le scelte di mezzi di produzione, disegno e pittura, come per il contenuto visivo delle opere.

Si tratta di una mostra itinerante, le città in cui si espose furono Bonn, Wolfsburg, Groningen fra Gennaio e Luglio 1980. La mostra, esclusivamente dedicata al disegno, viene curata da Margarethe Joachimsen, autrice assieme a Wolfgang Max Faust e Achille Bonito Oliva dei saggi raccolti nel catalogo. Vi compaiono appunto disegni di quattro dei cinque transavanguardisti: Chia, Clemente, Cucchi e Paladino, l'unico assente dunque è De Maria. La mostra reca l'inquietante ed enigmatico titolo *Die Enthauptete Hand* seguito dal più tranquillizzante sottotitolo *100 Zeichnungen aus Italien*. Tradotto in italiano, il

---

16 Dei *Neuen Wilden* e di Anselm Kiefer, in particolare, si è potuto scherzosamente parlare di una riedizione dell'Asse Roma-Berlino. Vedere a questo proposito: R. Barilli, *Prima e dopo il 2000*, Milano, Feltrinelli, 2006, pag. 65



titolo è *La mano decapitata* sottotitolata *100 disegni italiani*.

Va subito messa in luce una caratteristica che differenzia questa mostra da *Arte Cifra*: in quest'ultimo caso la presenza di artisti che in seguito avrebbero seguito percorsi diversi, non consentiva la precisa individuazione di un gruppo. La mostra che si apriva a Bonn, invece, fatta salva l'assenza di De Maria, poteva farlo e lo dichiarava apertamente nel sottotitolo italiano: *La Transavanguardia nel disegno*. C'è anche da rilevare che all'altezza cronologica di *Arte Cifra* il movimento non aveva ancora ricevuto una definizione che lo identificasse e difatti i suoi presupposti estetici erano delineati per la prima volta, all'estero, nel catalogo stesso della mostra.

Ora invece esisteva una denominazione, nonché una più solida premessa teorica, rappresentata dall'articolo scritto da Bonito Oliva sulla rivista "Flash Art".<sup>17</sup>

Ognuno degli artisti presenti esponeva venticinque lavori, tutti su supporto cartaceo: acquarelli, inchiostri, pastelli, oli, polimaterici e soprattutto disegni. Questa precisa scelta offre l'occasione di inquadrare con più precisione una fondamentale caratteristica della pratica creativa degli esponenti della Transavanguardia, a cui si è fin qui solo accennato. Si tratta invece di una delle più vistose opzioni in opposizione alle varie declinazioni dell'arte concettuale: il "riprendere in mano il pennello", il recupero delle pratiche pittoriche tradizionali come reazione al predominio dei mezzi tecnici extra-artistici di specie foto-elettronica. Un atteggiamento che oppone alla "coazione innovativa" il recupero della tradizione, con annesso ricorso alla citazione, alla retrospezione e a quella che Renato Barilli chiamerà "ripetizione differente". Un'operazione che il critico bolognese paragona a quella compiuta da Giorgio De Chirico negli anni trenta del Novecento e che viene analizzata, all'interno della dialettica delle opposizioni bipolari, teorizzata da Heinrich Wölfflin, come una sorta di inevitabile movimento pendolare nella dialettica della forma artistica.<sup>18</sup>

"In una situazione di progressivo cambio di rotta, la necessità di ripristinare e riquilibrare una pratica disegnativa neo-iconica, si configurava certamente quale antagonistica risposta a molta ormai svigorita cultura concettuale [...] scegliere di esordire collettivamente mediante una simile tecnica significava porre in evidenza i fondamenti

---

17 A. Bonito Oliva, *La Trans-avanguardia italiana*, "Flash Art", Politi, n° 92-93, Milano, Politi, Ottobre – Novembre, 1979

18 R. Barilli, *La ripetizione differente*, Milano, Studio Marconi, 1974. pp.18-19

linguistici e l'alfabeto segnico che avrebbero costruito il linguaggio dell'imminente sensibilità, le cellule che avrebbero fornito il corpo della nuova pittura.<sup>19</sup>

E' un punto che va ribadito a rischio di incorrere in qualche ripetizione: la Transavanguardia persegue la riqualificazione di formule espressive iconiche e dei tradizionali media tecnici. Lo fa inoltre non per amore di contrapposizione ma perché quelle tecniche sono coerenti con un ritrovato desiderio di individualità e con la ricerca espressiva di una soggettività (ovviamente declinata, come si è già notato, secondo il paradigma "nomadico" o "rizomatico" di derivazione deleuziana).

In effetti il disegno garantiva "la possibilità di pervenire a quel microcosmo, a quella sensibilità intima e privata che si palesa all'artista su una superficie di contenute dimensioni".<sup>20</sup>

L'adozione poi dell'antichissima tecnica del disegno "è caratterizzata da un atteggiamento non restaurativo, anzi spiccatamente antiaccademico, in cui il carattere di fugace intuizione, di spontaneo spirito vitale e dionisiaco sono divenute cifre qualificanti".<sup>21</sup> Ricontriamo qui la presenza di quell'elemento dionisiaco, con l'implicito riferimento a Nietzsche, sotto la cui tutela Bonito Oliva aveva posto la mostra *Le stanze* al Castello Colonna di Genazzano, tenutasi il 30 Novembre 1979 a ridosso di quella di Acireale. Mostra che non ho fatto rientrare nella mia rassegna in quanto, accostando artisti di diversa provenienza, non può essere considerata una tappa nel cammino espositivo della Transavanguardia.

Emergono poi dai disegni della *Mano decapitata* altri concetti fondanti e in particolare quello dell'opera come frammento irriducibile a qualsiasi totalità (in particolare a quelle aborrute totalità rappresentate dalle ideologie politiche o dalla psicanalisi freudianamente intesa). Immagini dunque "costruite a sbalzi", fuori da ogni prestabilita progettualità, esenti da ogni "arrogante volontà di restituire una qualsiasi visione unitaria del mondo".<sup>22</sup>

Veniamo ora al problema posto dal titolo della mostra: *La mano decapitata*. Un problema infatti perché questa metafora sembra in contraddizione con la dichiarata volontà di recuperare la manualità nell'operare artistico, più volte affermata da Bonito

---

19 F. Belloni, Op.cit, pp.57-58

20 Ivi, p.60

21 Ivi, p.61

22 Ivi, p.64

Oliva: “Questi artisti hanno dovuto farsi ricrescere le mani e imparare a utilizzarle”<sup>23</sup>. Ne consegue che il suo senso andrebbe paradossalmente rovesciato: il taglio della mano è via per l’acquisizione di “molteplici mani” rappresentanti di una salutare volubilità e incoerenza. Con un’altra sfumatura interpretativa si può intendere la metafora come indicazione di una liberazione dai vecchi fardelli e recupero di una manualità aperta al piacere del libero gioco pulsionale e quindi liberata dal controllo razionale (de/capitata appunto).

Va, tuttavia, detto che il nostro critico conclude con la cauta affermazione secondo cui “La mano decapitata continua a porsi come metafora cangiante e notturna, ambigua e sfuggente”<sup>24</sup>

Avendo ampiamente utilizzato il testo di Belloni in quanto capace di cogliere con precisione il senso e il valore della mostra, mi limiterò ora ad alcuni accenni ai due contributi contenuti nel catalogo e dovuti ad Achille Bonito Oliva e W.M. Faust.

Questo anche perché del secondo ho già ampiamente messo in luce l’importante ruolo svolto nel chiarimento dei fondamenti teorici della mostra *Arte Cifra* e del primo intendo esaminare a conclusione del capitolo un importante saggio.

L’intervento di Achille Bonito Oliva dal significativo titolo di *Una nuova soggettività* (con ironico rovesciamento dell’etichetta della corrente avanguardista tedesca “Nuova oggettività”) ripercorre concetti basilari della “non-poetica” della Transavanguardia: soggettività, frantumazione, accidentalità, transitorietà, mobilità, pulsione, piacere, rifiuto di ogni blocco ideologico, compresenza di comico e drammatico. Sembra utile piuttosto che soffermarci su questi concetti citare per intero un brano in cui, applicando la sua nozione di “critica creativa”, Achille Bonito Oliva sottopone il testo a un impulso bulimico e ludico che pare rimandare a certi cataloghi joyciani (un autore del resto caro al nostro critico e da lui spesso contrapposto nel consueto gioco di antitesi al meno amato Proust). “Il disegno nei lavori di Chia, Clemente, Cucchi e Paladino è segno, frego, immagine, effigie, linea, abbozzo, arabesco, paesaggio, pianta, diagramma, profilo, silhouette, vignetta, illustrazione, figura, scorcio, stampa, spaccato, bozzetto, calco, caricatura, chiaroscuro, graffito, incisione, mappa, litografia, pastello, acquaforte, xilografia. Gli strumenti possono essere: carboncino, matita, penna, pennello, lapis, compasso, tiralinee, squadra, pantografo, regolo, riga, sfumino, stampino. Il processo può essere: arabescale, calcare, comporre, copiare, cancellare, correggere, lucidare, ricavare.

---

23 Ivi, p.65

24 Ivi, p.66

Il risultato: campo, contorno, ombra, ornato, prospettiva, tratteggio.”<sup>25</sup>

Nel catalogo W. M. Faust ripropone come elemento unificante delle opere esposte il concetto di “Cifra”, nozione, come abbiamo visto, coniata dal critico per il suo intervento nel catalogo della mostra di Colonia e qui ulteriormente investigata come quel segno in cui confluisce “una forza emozionale-intellettuale che come tale non può essere né vissuta né esperita dall’osservatore”<sup>26</sup>. La “Cifra” è il segno in cui si esprime “l’economia del desiderio” e il portato di un’attività estetica resa necessaria da un’impellenza quasi biologica (e qui il critico tedesco convoca come garanti Deleuze, Guattari, Foucault e, per la prima volta, Lyotard il teorico della “condizione postmoderna”. Questa apertura all’ “economia del desiderio” si esplica in una pluralità nomadica degli stili che non esita a rivolgersi al patrimonio antico-museale: “il repertorio delle forme di espressione possiede una sconcertante immortalità [...] alle forme figurative del passato si affiancano elementi figurativi dell’estetica del presente [...] l’eclettismo è apertamente contrapposto a un concetto consunto di originalità [...] anche il principio dell’innovazione è in larga misura abrogato”.<sup>27</sup> Abrogazione dell’unità dell’opera e dell’unità del soggetto vanno di pari passo.

La trasferta tedesca segna un ulteriore passo in avanti nella consapevolezza degli artisti del gruppo. La loro notorietà è in crescita, la base teorica si va ampliando e definendo mentre<sup>28</sup> si sta poi compiendo l’aggancio con quelle correnti del pensiero europeo che partendo dalla rivalutazione di Nietzsche e Martin Heidegger conducono una serrata critica dello storicismo<sup>29</sup> verso esiti di decostruzionismo e di pensiero debole. Si tratta di un clima generale a cui in maniera generica verrà applicata l’etichetta di “postmodernità”. Non approfondisco qui questa collocazione della Transavanguardia nell’ambito del postmoderno, perché sarà oggetto di indagine in un altro capitolo, qui mi preme solo dire che si stabilisce un clima generale che trascina il giovane movimento verso la sua definitiva consacrazione in patria. Essa non si fa attendere e si realizza nello stesso 1980 della *Biennale di Venezia*.

Achille Bonito Oliva e Harald Szeemann curano, ai Magazzini del sale a

---

25 A. Bonito Oliva, *Nuova soggettività*, in id., *La Transavanguardia italiana*, Milano, Politi, 1980

26 Ibidem

27 Ibidem

28 Si veda l’intervento di Faust per la mostra *La mano decapitata*.

29 E’ quanto avviene in autori come: Derrida, Vattimo, Rovatti, Baudrillard

Dorsoduro, una mostra che presenta la nuova generazione artistica sotto l'etichetta *Aperto*, si tratta in realtà di una sezione della mostra generale denominata *L'arte negli anni '70*. *Aperto* abbina artisti di diverse nazionalità e si erge come una nuova iniziativa, una sezione speciale per giovani artisti che verrà ripetuta in molte edizioni successive. Proprio in questa sezione fecero la loro apparizione alla *Biennale* i cinque protagonisti della Transavanguardia, Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Nicola De Maria e Domenico (detto Mimmo) Paladino.

Bonito Oliva sintetizza il senso dell'esposizione in un intervento pubblicato nel catalogo *XXXIX Biennale di Venezia* denominato curiosamente *Aperto '80* e quindi orientato verso il nuovo decennio. Nel testo il critico riconduce il senso dell'esposizione alla concezione da lui stesso delineata nella costruzione delle teorie a sostegno della Transavanguardia. La nuova tendenza è costituita dalla produzione artistica avviata negli anni settanta che, alla soglia degli anni ottanta, si manifesta come il superamento dei procedimenti legati alla tradizione dell'avanguardia e allo sviluppo lineare da essa propugnato. Si propone invece un attraversamento incessante di attualità e inattualità, con il recupero dell'immagine secondo modalità prevalentemente metonimiche prodotte con gli strumenti tradizionali dell'arte. "Negli ultimi anni è subentrata una diversa mentalità, più legata alle emozioni intense dell'individualità e di una pittura che ritrova il suo valore all'interno dei propri procedimenti".<sup>30</sup> Bonito Oliva enfatizza l'utilizzo dell'espressione, di una vena ironica e giocosa, e infine individua nel "transavanguardismo" il carattere prevalente nella situazione italiana. "Il carattere antropologico dell'arte europea comporta un lavoro che non tiene conto della dimensione dell'opera, a favore di un prodotto che si dà come frammento, come sintomo di un'identità, quella dell'artista, che certamente non si lascia catturare dal linguaggio adoperato. La situazione europea trova delle differenziazioni ulteriori a seconda dell'area geografica e culturale. La situazione italiana è caratterizzata dalla "Transavanguardia" che assume l'opera come luogo della transizione, del passaggio da uno stile all'altro, senza mai fissarsi su uno schema fisso".<sup>31</sup>

Da questa premessa egli instaura una decisa contrapposizione fra artisti europei e artisti americani. Se i primi, grazie al possesso di una storia dell'arte più stratificata e differenziata possono assumere verso il linguaggio "un rapporto più mobile e meno poggiate sull'identificazione", i secondi sono caratterizzati in relazione alla loro

30 A. Bonito Oliva, *L'arte degli anni settanta*, in Gianfranco Dogliani; Teresa Ricasoli (a cura di), *La Biennale di Venezia: settore arti visive. Catalogo generale* (Catalogo della mostra, XXXIX Biennale di Venezia, Venezia, 1980), Milano, Electa, p.12

31 A. Bonito Oliva, *Aperto Ottanta*, in Gianfranco Dogliani; Teresa Ricasoli, Op. cit., p.46

tradizione puritana, da una Maggiore identificazione col proprio spazio operativo. A questo punto Bonito Oliva fa una diversificazione nell'arte americana e la definisce a seconda di due aree di influenza. "L'area americana è divisa da uno spartiacque che delimita la produzione dell'*East coast* da quella della *West coast*. L'arte californiana, aveva per molti anni prodotto lavori giocati sulla manualità e sulla plasticità, ora è rivolta prevalentemente verso la ricerca ambientale, giocata sulle installazioni e su nuove relazioni spaziali. L'arte newyorkese ha smaltito il surplus di geometria e riduzionismo legato alle esperienze concettuale e *minimal*. Ora è indirizzata verso il recupero della manualità pittorica, della figurazione, della decorazione e della ripetizione ornamentale"<sup>32</sup>. Come possiamo notare il critico italiano è ben informato sulle vicende artistiche di oltreoceano, il confronto di queste con l'arte europea non gli è nuovo. Nel 1976 Bonito Oliva aveva scritto un saggio chiamato *Europe/America, the different Avant-garde*. Nel testo l'autore esaminava le ricerche artistiche europee e americane dagli anni del secondo dopoguerra fino ad arrivare a Beuys e Warhol. Si trattava allora di confrontare la creazione artistica di entrambi i continenti e ricavarne le differenze. Nella *Biennale* del 1980, si presentano nel padiglione americano una serie di artisti che troveremo accostati ai transavanguardisti italiani in mostre e articoli a venire sulle pagine di riviste e quotidiani specializzati. Possiamo citare Susan Rothenberg e Robert Zakanich. Inoltre c'è anche una grande retrospettiva di un importante artista pittore, Balthus. E infine nel padiglione Tedesco sono presenti Anselm Kiefer e Georg Baselitz. Quindi le scelte espositive della mostra evidenziano l'interesse dei curatori a dare spazio a correnti pittoriche.

Ecco che Bonito Oliva, evidenzia l'eclettismo degli artisti europei capaci di attingere ai linguaggi artistici con estrema mobilità, senza gerarchizzazioni o privilegi, e quindi in grado di incrociare elementi di diversa natura. Essi possono mischiare figurativo e astratto, materico e geometrico nella stessa opera, mentre gli americani propendono invece per una sorta di specializzazione. Per il critico italiano i caratteri che segnano la differenza tra pittura americana ed europea sono superficie e profondità. Gli americani lavorano con tecniche pittoriche che rimandano al surrealismo, alla pittura d'azione, al fauvismo e persino a un tipo di realismo proprio della loro storia culturale. La loro mentalità, che propende per la superficie, tende ad esporre i motivi e strumenti dell'esistenza di quest'ultima. La pittura europea invece, fatta da altri rimandi e fonti, quali la metafisica, l'astrattismo, l'espressionismo e il novecento, presenta un'immagine che non vuole svelare niente, non intende evidenziare i suoi procedimenti o tecniche compositive.

---

32 Ivi, pp.46-47

Si delinea dunque un contrasto antropologico, la nuova immagine reagisce alle condizioni storiche e sociali del proprio contesto<sup>33</sup>. L'arte americana tende a strutture formate che, magari per via di miniaturizzazione, dialogano con l'arte produttivistica, l'arte europea si dà come frammento, come sintomo di una identità che non si lascia intrappolare dal linguaggio adoperato. Se poi si aggiunge che l'arte americana "conserva il riflesso condizionato di una pratica pittorica tendente ad evidenziare nell'opera il proprio procedimento interno, ad esplicitare le tecniche compositive",<sup>34</sup> mentre nell'arte europea il recupero linguistico non è grammaticale ed univoco, non conserva il rigore della fedeltà e della citazione<sup>35</sup> e che, infine, "Attraverso l'arte il pittore americano cerca un motivo di esistenza, quello europeo cerca un livello più alto per l'esistenza dell'arte", capiremo che l'arte europea ha compiuto il salutare salto nel regno della creatività transavanguardistica, quella americana è ancora legata a schematismi specialistici o tecnologici e che (forse) è giunto il momento che qualcuno porti nel nuovo mondo il nuovo credo della giovane arte della vecchia Europa.

Prima di avviare il capitolo che esaminerà la ricezione della Transavanguardia negli Stati Uniti, mi sembra utile riassumere il quadro concettuale con cui Achille Bonito Oliva stabilizza e dà definitiva consistenza all'esperienza di questi anni frenetici. Si tratta di un'opera uscita nel 1980, *La Transavanguardia italiana*.<sup>36</sup> In questo volume, infatti, si chiariscono e definiscono le prospettive estetiche episodicamente espresse in articoli e cataloghi e ad esso rimanderanno costantemente tutti coloro che si occuperanno del fenomeno. Ne estrarrò alcuni punti cercando di essere sintetica, al limite di una esposizione didascalica, per isolare alcune emergenze concettuali a cui fare riferimento nel proseguimento del lavoro.

Diremo dunque che, secondo Bonito Oliva, l'avvento della Transavanguardia segna una novità di rilievo in quanto all'idea sperimentale è subentrata una diversa mentalità più legata alle emozioni intense dell'individualità e di una pittura che ritrova il suo valore all'interno dei propri procedimenti. Il lavoro creativo è legato a una ricerca individuale e non di gruppo. L'artista con un procedimento "a ventaglio" si impossessa delle cose al di fuori di ogni obbligo di fedeltà e di poetica. L'artista è attento a trasmettere un'etica dell'arte come fare e non come progetto: l'arte cioè non è progetto ma processo fondato sull'aggregazione di materiali eterogenei adatti comunque a sollecitare una

---

33 Ivi, p.47

34 Ibidem

35 Ibidem

36 A.Bonito Oliva, *La Transavanguardia italiana*, Milano, Politi, 1980

risposta sensoriale. L'artista non mira a un futuro liberato ma ad un presente liberato, permanentemente liberato. Perciò è necessario l'allargamento della dimensione estetica a condizione antropologica. Questo "qui ed ora" antropologico cerca di superare la concezione di un'arte come zona privilegiata di linguaggi soggetti all'evoluzionismo linguistico delle forme e tende ad operare concentrandosi sulla libertà della propria azione. L'artista deve allontanarsi da ogni pretesa funzionale se non vuole assimilarsi a sovrastanti sistemi totalitari (ideologie politiche, psicanalisi, scienza). In sostanza deve respingere ogni moralismo nel suo rapporto con la politica che lo conduce a dogmatismi ingenui e didascalici (come faceva l'arte povera). Ai linguaggi astratti e non figurativi, con riferimento al progressismo delle avanguardie storiche, la Transavanguardia oppone una tensione verso la rappresentazione, verso la narrazione figurativa che riporta il riferimento alla natura nell'ambito della citazione, di un recupero reso colto e filtrato dalla memoria storica dei linguaggi dell'arte. La Transavanguardia avvia un salutare processo di de-ideologizzazione e ridimensiona la drammaticità dello statuto dell'arte, inevitabile portato del confronto/scontro col mondo. Ne consegue l'introduzione di una vena di ironico distacco. Crolla l'ottimismo e la fiducia nel progresso, si genera uno stato di indeterminazione politica, scompare la convinzione di poter cogliere una percepibile direzione del processo storico. Con gli anni ottanta l'arte entra nella fase, propriamente detta della Transavanguardia: dal darwinismo linguistico si scivola in una mentalità nomade e transitoria (che sa, cioè, transitare da un'immagine all'altra e assumere ogni direzione). Non si vanta il privilegio di una lineare genealogia, ma ci si apre a ventaglio per scegliere antenati e provenienze. Quest'arte cerca nella storia degli stili fra i quali si arroga libertà di scelta e produce citazioni su cui si opera per scarti e differenze. Al compatto, corrispettivo formale della superbia compatta dell'ideologia, si oppone il frammentario come possibilità di tenere l'opera sotto il segno di un volubile eclettismo. Al procedimento metaforico si sostituisce il procedimento metonimico. Il significato simbolico dell'immagine viene neutralizzato a favore di una ricerca di una contiguità di linguaggi posti in orizzontale<sup>37</sup>.

Alla forma (condensato indistricabile di idea e segno visivo) si oppone ora l'immagine come metamorfosi del concetto in figura. Alla composta rigidità dell'opera intesa come unità ideale si oppone una compresenza di vari "climi" non spiegabili secondo una programmata poetica. All'uso di materiali reali si preferisce l'ambito della rappresentazione, l'artificio connesso ai materiali strettamente pittorici. L'artista della Transavanguardia risponde alla crisi dello storicismo presentandosi come il "nichilista"

---

37 È evidente qui la ripresa della contrapposizione teorizzata da Roland Barthes in *Saggi critici*, Torino, Einaudi, 1972



compiuto, un nichilista nietzschiano, liberato però da ogni componente drammatica, che gode e non soffre per la perdita di un centro. Sua temperie ideale è il manierismo come atteggiamento di chi si pone in un'ottica di citazione decentrante (ideologia del traditore). Tutti gli stili possono essere "macinati" nella pratica creativa, citati e nello stesso tempo conservati e traditi. Ciò implica la fuoruscita dalla contrapposizione fra avanguardia e tradizione e nello stesso tempo, eliminando anche ogni distinzione fra cultura alta e cultura bassa, si cerca di favorire un rapporto cordiale e seduttivo fra arte e pubblico. L'arte nella sua dimensione antropologica è necessariamente legata a peculiarità nazionali. Il "genius loci" la caratterizza in contrapposizione al cosmopolitismo del linguaggio dell'arte concettuale.

In conclusione possiamo riassumere questo complesso concettuale in una serie di opposizioni binarie, in cui il primo termine caratterizza il clima artistico dominante negli anni sessanta e il secondo quello dominante nella seconda metà degli anni settanta per poi esplodere nella Transavanguardia.

gruppo/ individuo  
futuro utopico/presente liberato  
condizione storica/condizione antropologica  
tempo lineare/tempo circolare  
didascalismo ideologico/disimpegno  
darwinismo linguistico/genealogia nomade  
astratto/figurativo  
aniconico/iconico  
compiutezza/frammentarietà  
forma/immagine  
metafora/metonimia  
cosmopolitismo/genius loci  
tragico/comico

Come si vede è una contrapposizione articolata e radicale.

Compiuto un soddisfacente percorso espositivo in Europa, provvisto di un solido impianto teorico, il transavanguardismo si sente pronto per compiere il grande balzo e approdare negli Stati Uniti. Come vedremo non sarà un incontro privo di tensioni.



## Capitolo II

### *1980/81 Letture germinali: una prima ricezione critica negli Stati Uniti*

La scena artistica newyorkese dei primi anni ottanta è invasa da mostre di pittura sia collettive che personali in spazi privati e pubblici. La partecipazione dei pittori italiani è costante e dalla loro presenza in città scaturisce un ricco repertorio di articoli e testi che parlano del loro operare.

Possiamo inquadrare le recensioni o letture critiche sugli artisti della Transavanguardia italiana nell'ambito del fenomeno che vede la pittura come protagonista di questo periodo. Ai pittori italiani, tedeschi e locali, protagonisti di questo revival del "medium" pittorico, vengono dedicate parole di consenso e di dissenso che innescano, a mio avviso un interessante riflessione sulle arti visive. I debutti degli artisti a New York si svolgono in gallerie del "Soho" particolarmente nella Galleria Sperone-Westwater-Fischer situata allora in Green Street. Fu la prima galleria ad occuparsi dei transavanguardisti grazie al partner italiano Gian Enzo Sperone che li aveva conosciuti ed esposti nelle sue gallerie a Roma e Torino. Un'altra italiana fu quasi visionaria nell'anticipare futuri sviluppi: Annina Nosei, che aveva una galleria a Prince Street ed espose per la prima volta un'opera di Francesco Clemente nel 1980 in una mostra collettiva in cui l'artista presentava *Autoritratto con oro*. Sandro Chia espose per la prima volta da Sperone Westwater Fischer il 12 di Dicembre di 1980, Francesco Clemente il 2 di Maggio del 1980, Enzo Cucchi il 14 Febbraio del 1981. I tre artisti, Chia, Clemente e Cucchi facevano anche mostre collettive da Sperone in quegli anni e il sodalizio con il gallerista italiano sarebbe stato molto fruttuoso negli anni a venire. Il ruolo di Sperone come gallerista è fondamentale per la diffusione degli artisti transavanguardisti: presenterà opere anche di Mimmo Paladino dal 1983, e durante tutti gli anni ottanta ospiterà mostre di Chia, Clemente e Cucchi.

Mimmo Paladino, del resto, espose per la prima volta a New York nell'autunno di 1980 presso la galleria di Marian Goodman sulla 57th strada e allo stesso tempo alla

galleria di Annina Nosei.

Bisogna ricordare che già nell'anno 1981 sia Chia che Clemente avevano studi a New York e passavano lunghi periodi in quella città.

Tornando ora alla ricezione critica degli artisti italiani possiamo notare In primo luogo che i critici e recensori americani fanno fatica a classificare le tendenze pittoriche, il termine "Transavanguardia" non compare in concomitanza con gli scritti che parlano di Chia, Clemente, Cucchi, Paladino e qualche tempo dopo di De Maria che esporrà per la prima volta a New York nel 1985<sup>38</sup>. Dopo le prime mostre in città, si cerca di definire la nuova tendenza pittorica ed i critici tentano di classificare il fenomeno sotto diversi nomi, tra i quali *New Image Painting*, *Bad Painting* e infine Neoespressionismo. Questo termine, entrato nell'uso con l'arrivo dei pittori tedeschi è spesso utilizzato per tutti gli artisti che usano la pittura come mezzo espressivo.

Le opere dei pittori italiani, spesso recensite sotto quest'etichetta, riscuotono grande successo in termini di visibilità e di mercato, tuttavia la disapprovazione da parte di un importante settore della critica è dura e veemente.

Gli scritti più importanti dedicati in particolare a Chia, Clemente e Cucchi, compaiono negli anni ottanta e ottantuno, e sono testi che anticipano le letture, che poi, tra l'ottantadue e l'ottantaquattro, verranno riprese e ripetute più volte nelle recensioni di mostre o in articoli sui singoli artisti. Gli scritti compaiono su note riviste specializzate e su quotidiani di ampia diffusione sia negli Stati Uniti che all'estero.

L'importanza di New York come fulcro dell'attività artistica mondiale è in questo periodo riconosciuta sia in Europa che nel resto delle Americhe, ed in particolare in Cile, dove come vedremo nascerà non solo un interesse per i testi critici ma anche e, soprattutto, si formerà un gruppo di emuli degli artisti italiani con spunti sociopolitici molto particolari. Negli Stati Uniti i primi articoli che determineranno l'interesse per questa nuova corrente pittorica vengono pubblicati nelle pagine delle rivista "The Village Voice", "October", "Art Forum" e "Art in America", e in quotidiani quali "New York Times".

All'inizio dell'autunno 1980, Kay Larson pubblica un articolo intitolato *Bad Boys*

---

38 Nicola De Maria espone per la prima volta a New York in una collettiva organizzata al MOMA nel 1985 denominata *An international Survey of Painting and Sculpture*. L'artista è presente con l'opera *Sono Asiatico sono africano* del 1980.

*at Large! The Three C's Take on New York.*<sup>39</sup> L' articolo, dall'accattivante titolo che in italiano potrebbe essere tradotto come: *Ragazzi ribelli in libertà! I tre Cs sfidano New York*, è un testo in cui la scrittrice e reporter della rivista racconta il suo incontro a Roma con gli artisti Francesco Clemente, Sandro Chia, e il loro mercante Gian Enzo Sperone. L'articolo è corredato solo da una fotografia di Sandro Chia che fuma in una stanza, dietro si vede un' opera dell'artista.

“Ad Agosto -esordisce Larson- la città è vuota per la festa dell'Assunzione di Maria, e sembra che le uniche persone che sono rimaste in città, sembra, siano quei tre che sono venuta a incontrare: il gallerista che ci ospita nel suo fantastico appartamento in via Quattro Fontane, Clemente e Chia due dei “tre Cs”. Cucchi, il terzo, abita ad Ancona ed è assente. I tre sono i protagonisti di quella che qualcuno ha chiamato, in modo impreciso, la *New Wave* italiana.”<sup>40</sup> Le voci sui “nuovi giovani italiani”, continua Larson, sono nate dal successo che essi hanno avuto alla Biennale di Venezia e si sono poi propagate anche a New York, insieme alle storie dei collezionisti che ambiscono a possedere i loro quadri e quelle dei minimalisti “invidiosi” che li chiamano “Indulgents”. La giornalista afferma che si trova a Roma perché è curiosa, come tutti i suoi concittadini, di conoscere questi artisti pubblicizzati nella sua città come “I tre Cs”. Da diversi mesi i loro nomi e la sigla inventata nelle gallerie del Village, circolano negli ambienti artistici e nei media. Se ne parla molto e c'è molto interesse nei loro confronti. E' questo interesse che ha portato la Larson a recarsi in Italia per vederli nel loro ambiente e porre le domande che oltreoceano vengono avanzate e soprattutto questa: “Sono gli italiani la risposta al dilemma del *modernismo*? È concepibile dipingere dieci anni dopo che questa attività è stata dichiarata morta?”.

Larson trae ispirazione dal territorio italiano e dalla storia di Roma per esprimere un giudizio sulla strada intrapresa dagli artisti nei confronti di ciò che intende per modernismo: “La festività in cui sono capitata è stata istituita da una legge della Chiesa per decreto papale nel 1950, l'ultima volta che un Papa si è dichiarato infallibile. In quanto cittadini romani, quindi, Clemente e Chia erano cresciuti durante un trentennio in cui il Papa aveva preferito non esprimere giudizi su questioni che mettevano in gioco la sua infallibilità, ma si era lasciato aperte eventuali altre possibilità. Come artisti, essi avevano esordito in un'era in cui il Modernismo era stato rivoluzionato. Come il Papa, il Modernismo non ha rinunciato a questioni di infallibilità, ma è determinato a non

---

39 K. Larson, *Bad Boys at Large! The Three C's Take on New York*, “The Village Voice”, 17-23 Settembre 1980, pp. 35-37

40 Ivi, p. 35

esercitare troppa autorità per paura di trovarsi in situazioni imbarazzanti”.<sup>41</sup> A questo proposito viene citato proprio Clemente che afferma “Qui ci sono 2000 anni d’arte intorno a me. Il Papa adesso è l’imperatore; ci sono sempre stati imperatori.” e Chia aggiunge: “dipingere proprio adesso è molto, molto complicato.”<sup>42</sup>

Il modernismo, dice Larson ha postulato l’infinita perfettibilità della società nonché dell’arte nella società. I suoi teorici lo hanno considerato come la risposta avanguardista a una situazione storica in cui l’arte era legata al peso del passato per la presenza di metafore, allegorie, temi e sentimenti. Come *avanguardisti*, a Clemente e Chia invece adesso piacciono le metafore, le allegorie, i temi e i sentimenti, anche se di un tipo particolare. Il loro è una specie di rispetto postmoderno verso l’arte considerata essenziale, addirittura sottilmente *sacra*. “Questi ragazzi ribelli non credono all’argomento della perfettibilità rispetto al passato che essi considerano vivo e pericoloso. Essi non imparano la lezione, anche se studiano dai libri segretamente dopo le lezioni. Essi non trattengono niente: forse questo spiega la presenza di pipì, cacca, sangue e vomito nella loro arte”.<sup>43</sup>

L’autrice descrive le opere: teste mozzate, una fellatio (Clemente), gli atti sessuali con pecore (Chia), atti sessuali con leopardi (Clemente), un rapporto a tre tra un uomo e due cani (Chia) e ritiene che siano sì immagini oscene, ma mescolate con ciò che lei interpreta come un’attrazione verso la storia dell’arte. A Chia piacciono il Rinascimento e il Barocco, a Clemente piace “disegnare, quello che fai quando ti siedi davanti ad un oggetto e lo fissi con lo sguardo.”<sup>44</sup> Larson cerca di spiegare che dietro questo atteggiamento nei confronti della storia, c’è un’esperienza che riguarda il confronto di questi artisti con il proprio passato nazionale. Essi vivono davanti a un grande lascito culturale di cui fanno continua esperienza. Sono artisti che si trovano in una situazione difficile: non possono ignorare il proprio passato come tentava di fare il modernismo e quindi, invece di sfuggirlo, lo affrontano in modo ironico e “sgarbato”. In Italia, restano ancora Michelangelo, Bernini, la Cappella Sistina, il colonnato del Vaticano, le opere di Raffaello e Tiziano Vecellio, i dipinti di Caravaggio nel Palazzo Borghese. Duemila anni di storia, dice Larson, che il Modernismo aveva reso irrilevante. La risposta dei Cs è stata l’essere ribelli verso questa pretesa modernista e di assumere un atteggiamento che permette loro di affrontare il passato senza essere garbati nei suoi confronti.

---

41 Ivi, p. 35

42 Ibidem

43 Ibidem

44 Ibidem

E' interessante notare che in tutto l'articolo non c'è nessun riferimento né ad Achille Bonito Oliva né al termine *Transavanguardia*, né al famoso articolo scritto dal critico italiano nel 1979 su "Flash Art". Kay Larson, infatti, continua a parlare di *avanguardisti* che in qualche modo si ribellano al modernismo, riprendendo elementi della tradizione ma in chiave satirica e sciatta. Non si riferisce, se non in un rapido passaggio al postmodernismo e non chiarisce ciò che lei intende per modernismo. Ciò nonostante parla dell'atteggiamento che Chia e Clemente mostrano rispetto alla storia dell'arte in un'analisi che ricorda le parole di Bonito Oliva<sup>45</sup>.

Per Kay Larson la denominazione di *New Wave*, che spesso viene usato per definire a questi artisti è quindi, un po' superficiale e poco accurata. Ricordiamo che *New Wave* era il termine usato per tutte le nuove manifestazioni d'arte e musica che comparivano in quegli anni. Per lei quest'etichetta viene usata per assicurare ai "tre C's" una posizione *avanguardista* che li assimila alla musica *punk/New Wave*, la quale a sua volta disdegna la posizione del più classico *rock 'n' roll* in favore del "fare rumore". E' una tendenza artistica generale che Larson mette in luce: essa si rifà all'arte del passato, ma ne dissacra tutti i concetti stabiliti come classici. L'analogia musicale può essere molto calzante per capire Clemente e Chia, dice l'autrice. Inoltre Chia e Clemente hanno importanti punti di disaccordo con gli altri artisti italiani che vengono associati alla *New Wave*, molti dei quali sono meno introspettivi e speculativi. "Molta *roba frou-frou e nouveau-rocò* è venuta fuori in Italia, fantasiosa senza essere intelligente, decorativa senza essere sostanziale, storica senza essere seria riguardo alla storia dell'arte. Uno deve scegliere un proprio rapporto con il passato, dovrebbe idolatrarlo ed esserne affascinato, oppure idolatrarlo e rifiutarlo allo stesso tempo? Se c'è qualcosa di edipico nei "tre C's" dipende dal fatto che sono abbastanza forti per combattere, anche quando la loro lotta, l'atteggiamento ribelle, è un po' inquietante e difficile da capire. In realtà, può darsi che non ti piaccia mai il loro lavoro, ma lo devi rispettare".<sup>46</sup>

Lo sguardo dell'autrice si posa anche sull'aspetto fisico degli artisti italiani, mentre la loro opera viene analizzata attraverso analogie con quella di altri pittori. "Chia è alto, ha i capelli neri e ricci e gli occhi di un italiano meridionale. E' inaspettatamente raffinato; la consistenza e composizione dei suoi dipinti, invece, somigliano a quelle di Van Gogh senza il beneficio di un pennello. L'arte annuncia in un modo grandioso la

---

45 A. Bonito Oliva, *La Trans-avanguardia italiana*, "Flash Art", n° 92-93, Ottobre – Novembre, 1979, p.92

46 K. Larson, Op.cit. p.35

sua propria bruttezza: “Non ci sono capolavori qui.”<sup>47</sup> Secondo Larson, Chia oscilla tra una “sconcertante” varietà di stili, in una specie di parodia decadente che fa pensare alla “posa” dei giovani newyorchesi come Jedd Garet, filtrati attraverso sottili richiami al Surrealismo. Chia, inoltre combina aspetti familiari del *New Image* e della recente pittura Newyorchese con un oscuro simbolismo decisamente non Newyorchese. Egli dice a Larson di ammirare il lavoro di Susan Rothenberg e Julian Schnabel, ma ammette che “la pittura è il mio eroe”. Eroe e criminale dice Larson e descrive una pittura di Chia che mostra un putto nudo in una posa simile a quella degli affreschi di Raffaello, mentre fa la pipì nell’occhio di un uomo appoggiato a un tavolo. Il tavolo è apparecchiato con *Le repas frugal* di Picasso (implicazione: un artista colpito dalla povertà). Chia dice che il titolo, tradotto in un modo inesatto, significa “Non permettere che i piccoli bastardi te la facciano.” Nonostante l’artista rifiuti di confermarne i significati, è difficile non vedere i suoi dipinti come una rappresentazione ambivalente nei confronti del passato della sua cultura. L’insistenza di questo rapporto col passato che Larson descrive e analizza varie volte, approda ad una opposizione tra il significato che questi artisti hanno in patria rispetto a quello che possono avere oltreoceano. I tre Cs, sostiene la scrittrice, hanno un significato per gli italiani che gli americani non sempre capiscono. L’ambivalenza tra amore/odio, attrazione/repulsione fanno parte di una poetica specificamente italiana. Le scoregge, il sesso e le figure mitiche e allegoriche che invadono i dipinti di Chia appartengono a un universo che l’artista trae dal suo atteggiamento ribelle da ragazzino di dodici anni e che si coniuga con il suo bagaglio culturale. Le descrizioni che l’autrice fa delle opere viste rafforzano questa impressione: “In una delle sue opere, un asino che tira un calesse nero attraverso un nebbioso paesaggio rurale (valli verdi, gonfie nuvole bianche) abbassa la testa e calcia il veicolo che porta una grande croce bianca. In un’altra, una figura di marmo con le mani legate dietro la schiena (evidente riferimento allo *Schiavo ribelle* di Michelangelo) è minacciata da delle frecce fiammeggianti (riferimento all’iconografia tradizionale del San Sebastiano) e si accovaccia su una specie di cavolo verde o foglia di lattuga (riferimento alle conchiglie di Botticelli e ai mantelli rinascimentali), sfidando la necessità di essere fissata nello spazio”.<sup>48</sup>

L’arte di Chia, per Kay Larson, è grezza ed ha la rudezza dei disegni di un ragazzino di dodici anni. Altre sue pitture mostrano un satiro che accarezza le sue pecore dentro una grotta; una donna che munge una capra (in una posa standard della pittura del XIX secolo, salvo il fatto che, a quanto pare, ha la mano sul sedere dell’animale); un uomo che penetra una donna da dietro con lo sfondo di una veduta nello stile della

---

47 Ibidem

48 Ibidem



*Montagne Sainte Victoire* di Cézanne.

La più grande di tutte le opere è meno oscena e più personale. Di fronte a un edificio che evoca la repressione, la paura e il dolore (la prigione? la scuola?), un uomo vestito di nero e la sua immagine doppia galleggiano nel cielo, liberi. Anche se lo stile surreale somiglia in qualche modo a quello di Magritte, Chia, come Clemente, disprezza il Surrealismo con tutta la veemenza di chi prima ha dovuto lavorare su di esso. Chia pensa che Magritte è “troppo delicato”; le operazioni attraverso le quali in lui la realtà diventa surrealtà sono troppo ovvie e intellettualizzate. In De Chirico invece, “c’è quell’operazione e anche qualcosa in più; c’è mistero. Per de Chirico può esserci mistero in una vita calma, in qualcosa di semplice.” Egli, infatti, preferisce farsi ispirare dalla storia dell’arte. “I Surrealisti hanno provato a fare qualcosa di nuovo nell’arte, ma adesso sappiamo che non era poi così nuovo. Il problema non è fare qualcosa di nuovo, è fare qualcosa senza l’obbligo di innovazione. Piero della Francesca? E’ importante avere un rapporto con lui. Se puoi sentirlo adesso, lui è un contemporaneo.”

La denominazione migliore, continua Larson, non è dunque *New Wave*, ma quella che Chia stesso predilige: “L’ultimo Barocco.” Oppure “l’ultimo Manierismo”. Chia definisce il Manierismo come una ripresa di canoni della forma d’arte che vengono sviluppati il più possibile in modo che essi risultino contenuti nell’opera ma che, nello stesso tempo risultino smentiti nelle loro premesse.

Su questa base Larson definisce Clemente come un manierista. Il medium preferito da questo artista non è la pittura ma il disegno. Preferisce lavorare su fogli di carta bianca, con pigmenti aggiunti solo come se fossero un’intrusione che dovesse essere ridotta al minimo. Il disegno è apparentemente grezzo ma, in realtà, veramente esperto. Clemente, secondo Larson, è un artista migliore di Chia (anche se un oratore meno appassionato). Le sue figure mostrano formidabili contorsioni nello spazio, tuttavia rimangono verosimili. Un autoritratto (il più delle volte le sue opere raffigurano le sue proprie caratteristiche) è di spalle allineate ma perpendicolari al bordo inferiore del foglio, in posizione verticale ma di lato, le natiche galleggiano sopra la testa, i piedi sono aperti a più di 180 gradi nella direzione opposta ma più alti del resto del corpo. Inspiegabilmente, una scopa è appesa nello spazio a destra. La realtà surreale nelle opere di Clemente viene fuori da una spontaneità raffinata e nirvanica. Per quanto riguarda il Surrealismo, Clemente ha le stesse opinioni di Chia: “è un gioco chiuso in cui i pezzi sono consegnati ai giocatori. Breton è stato un esempio perfetto. Qualcuno gli ha detto una volta, ‘puoi smettere adesso,

hai il tuo posto nella storia.’ Non ho una nozione progressiva dell’arte, un passo dopo l’altro. Pensare che puoi cambiare la storia dell’arte non è qualcosa a cui gli artisti minori possano pensare.”

L’umiltà è solo parzialmente finta. Clemente trascorre la metà dell’anno in India e dice: “voglio essere un indù.” Nel suo studio quasi vuoto, a cinque minuti a piedi dal Vaticano, c’è un’enorme quantità di libri, dominata da un dizionario di sanscrito che usa per imparare questa lingua. Clemente è “chimerico”. Sorride facilmente in una conversazione, ma posa per le foto con un nero bagliore teutonico che mi fa ricordare gli uccelli posati sulla spalla di un suo autoritratto. “Non credergli neanche per un minuto” dice il suo mercante d’arte. “Lui è un depravato, un giorno sarà un criminale.”

Uno dei ritratti affrescati su una mattonella presenta gli zigomi e il naso di un uomo con una sigaretta in bocca che guarda in maniera impertinente dal bordo inferiore. Oltre all’allineamento strano, la posa e la sigaretta rendono l’immagine molto simile al famoso autoritratto di Gauguin, nel quale il pittore, con un naso prominente e un’espressione attenta, raffigura la sua natura astuta, leggermente perversa ma perspicace. In modo generico Larson cita l’opera che potrebbe essere l’autoritratto del 1888 che Gauguin invia a Van Gogh intitolato *Les misérables*) Clemente non nega la connessione: come Gauguin, infatti si considera un simbolista. Su questo punto, per la Larson, lui differisce da Robert Longo o da altri artisti newyorchesi che perseguono la purezza nel disegno. Una propensione anti-metaforica inoltre tiene il tema trattato lontano dalla *new wave* newyorchese, tendendo a mettere sullo stesso piano l’allegoria e l’arte sporca, surreale e acida; se Clemente usa la metafora lo fa senza autoconsapevolezza. La sua perversione ha una certa purezza, e anche un umorismo che sembra alludere a Chia. *Facciamo A Camiciate*, è un inventario di orifici: naso, ano, vagina, bocca, orecchio, gli piace mostrare ciò che capita in ognuno di essi.

Una delle mie opere preferite create da Clemente, prosegue Larson, è ambientata in uno di quei malfatti spazi vuoti che l’artista sembra usare per presentare un dilemma metafisico; in una foschia brunastra la sua figura dipinta in nero muove un angosciato braccio attraverso tocchi di colore dorato, i quali sembrano volteggiare come lingue di fuoco che scendono per infastidire i viventi: l’artista molestato dallo Spirito Santo. Clemente considera l’essere un artista come una questione di espressività spontanea: “gli artisti, dice, che diventano prevedibili non sono interessanti, l’arte è la capacità di non risolvere mai la questione.” E poi: “è una questione di grazia. Capitava spesso che le donne e i poveri vivessero con grazia, ma nessuno lo fa adesso, quindi forse l’artista lo

può fare.”<sup>49</sup>

“È difficile trovare la grazia così vicina come qui, nella cittadella dei capolavori, il Vaticano?” chiede infine Larson, “Oh,-risponde Clemente- io sono un artista del terzo secolo e vengo dalla Siria. Quando finirò qui tornerò alle province.”<sup>50</sup>

Nel mese di Ottobre del 1980 Kay Larson scrive un’altro articolo per “The Village Voice” dal titolo *And four is a movement, (E quattro è un movimento)*: si tratta di un saggio su Mimmo Paladino che viene “recensito” per la prima volta su un giornale americano. Nel testo compare soltanto un’immagine, è una fotografia di Mimmo Paladino, in posa, molto simile a quella dell’articolo *Bad boys at large* nel quale c’era una foto di Chia. Stavolta l’articolo è corredato dalla fotografia di Paladino di profilo che guarda in lontananza con dietro una sua opera astratta. Come nell’altro scritto non ci sono immagini di opere, l’autrice le descrive nel testo.

Kay Larson inizia lo scritto affermando che “l’afflusso italiano continua: se aspettiamo abbastanza a lungo, gran parte della Biennale di Venezia verrà da noi, confutando il proverbio su Maometto e la montagna. L’ultimo ad arrivare è Mimmo Paladino, il “quarto membro” dei tre Cs – Sandro Chia, Francesco Clemente ed Enzo Cucchi (ho intervistato Chia e Clemente a Roma il mese scorso). Ognuno di loro avrà la sua propria esposizione verso la fine dell’anno; Paladino avrà la sua da solo nella galleria Marian Goodman. L’ho fermato durante la sua più recente inaugurazione per chiedergli perché sembra che tutti i giovani italiani abbiano imparato nella stessa scuola. Ha scosso la testa e ha detto che non c’era nessun “movimento”, come potrebbe esserci se Clemente e Chia abitano a Roma, Cucchi ad Ancona, e Paladino a Milano? Non ero convinta”.<sup>51</sup> Su questa base Larson insiste nel porsi la domanda riguardante un punto fisso che consenta di misurare l’universo di questi italiani.

Larson afferma che l’arte di Paladino è grezza e coinvolgente. L’artista sembra per lei una “curiosa mescolanza” dei “tre C’s” (Chia, Clemente, Cucchi) una mescolanza di immagini *new wave*, simbolismo italiano, astrattismo, e spazio vuoto. Paladino, come Clemente, ci racconta l’autrice, inizia con dipinti monocromi, “in parte vuoto di superficie, estensione oceanica, in parte spazi chiusi, in termini tecnici, un campo”<sup>52</sup>. E’ importante

49 Ivi, p.35

50 Ibidem

51 K. Larson, *And Four is Movement*, “The Village Voice”, Ottobre 15-21, 1980, p.103

52 Ivi, p.103

poi il rilievo di Larson per cui critici e osservatori americani non sono abituati a questa estensione di spazio nell'opera. Questa riflessione iniziale appare strana quando si pensa ai *Field Painting* di Barnett Newman o Mark Rothko, gli americani erano di fatto abituati a queste grandi estensioni, come del appare in seguito nel discorso che fa l'autrice.

Secondo Larson il dipinto migliore di Paladino, *Hell's inferno*, è anche quello più bizzarro. Una tela divisa in tre parti riempita nella parte centrale e destra da un rosso che avvampa come una fiamma incandescente contro il blu della mezzanotte nel riquadro sinistro. Ellsworth Kelly ha sperimentato tale confronto di colori innumerevoli volte, ma Paladino ha esacerbato il dramma coloristico. Nel bordo superiore sinistro un promontorio letteralmente e visivamente si sporge dal blu profondo come una cengia si sporge da una caverna; le forme del volto sono due teschi identici. La descrizione sembra più *kitsch* di quello che è in realtà. Paladino non grida la sua formula, preferisce essere subliminale. Ma ciò che è interessante è il modo in cui lui (e tutti gli italiani fino a un certo punto) amplia le contraddizioni che ci sono sempre state dentro i cliché modernisti.

Il fatto è che Paladino ha preso in prestito il linguaggio della pittura a campi di colore, ma ne ha forzato tipicamente le connotazioni. I suoi arcipelaghi di intonaco potrebbero essere sia "isole galleggianti in un mare biancastro,"<sup>53</sup> se qualcuno si sente poeta, che una tecnica astratta che esalta un tipico stilema modernista. E interessante notare come Larson sia debitrice del vocabolario modernista di Greenberg, su *field painting* per esempio.

Ho dato un così largo spazio a gli articoli di Larson perché mi appaiono utili per un primo approccio alla "percezione americana" di questi artisti. Dai testi emergono alcuni spunti che rimarranno al centro di ogni successivo tentativo di inquadrare la Transavanguardia. Primo fra tutti il "miracolo" della resurrezione della pittura gestuale data da tempo per morta dai teorici americani. Connessi a questo tema di fondo emergono via via rilevanti corollari: la costante citazione del passato e il connesso rifiuto di una visione progressiva dell'arte. Notevole importanza ha poi la rivalutazione di De Chirico. Essa si inserisce in un profondo processo di revisione critica avviato dalla retrospettiva milanese tenutasi a Palazzo Reale nel 1970: superando la tradizionale sottovalutazione della tarda opera del Maestro si giungeva a vedere in questa produzione la fonte delle tendenze postmoderniste e quindi anche di quelle transavanguardiste<sup>54</sup> ., Quanto poi all'affermata volontà di manierismo, come libero rapporto con il patrimonio pittorico della tradizione,

---

53 Ibidem

54 Su questi argomenti si veda l'ampio e documentato articolo di Denis Viva, *De Chirico malgré lui. Episodi di fortuna critica dal '68 al postmoderno* in "Studi di Memofonte" 9/2012.

essa rimanda evidentemente al testo in cui Achille Bonito Oliva faceva del manierismo il perfetto esempio di quella “ideologia del traditore”<sup>55</sup> che deve guidare l’artista nel suo rapporto con la tradizione. Su questo punto Achille Bonito Oliva non cesserà di insistere. Si veda l’intervento intitolato *Il nichilista compiuto* in cui qualche anno dopo il critico italiano sintetizzerà il senso paradigmatico dell’operazione manierista: “Il manierismo del ‘500 ha dimostrato in maniera esemplare che è possibile utilizzare la grande tradizione del Rinascimento, attraverso un uso laterale: la citazione della prospettiva rinascimentale[...] l’ideologia del traditore presiede l’opera manierista[...] un’ideologia che privilegia la lateralità e l’ambiguità. La Transavanguardia riprende questo tipo di sensibilità, attraverso la ripresa di modelli linguistici che vengono citati non nella loro purezza iniziale, ma attraverso una contaminazione che ne evita ogni tono celebrativo”<sup>56</sup>

Larson, infine, ed è un’affermazione che verrà più volte ripresa, collega questa poetica alla particolare situazione italiana dove la dimensione artistica del passato è, in un certo senso, onnipresente (una situazione ben diversa da quella in cui opera l’artista americano). E’ probabile che Larson comunque avesse presente, nell’articolare i suoi rilievi critici l’articolo di Bonito Oliva che ho già richiamato. Originali o meno che fossero le note della Larson contribuirono non poco, anche grazie alla loro vivacità giornalistica, a rafforzare l’attenzione del pubblico americano verso questi “ragazzi ribelli”.

Se nello scritto di Larson gli acuti spunti critici si accompagnavano a tocchi giornalistici quasi “di colore”, improntati a rigorosa coerenza critica furono gli interventi del gruppo che ruotava attorno alla rivista “October”.

La rivista “October”<sup>57</sup> viene fondata nel 1976 a New York da Rosalind Krauss e Annette Michelson<sup>58</sup>, due critiche e storiche dell’arte già note per il lavoro svolto su un’altra pubblicazione che godeva di larga fortuna nel mondo delle arte visive, “ArtForum”. Il carattere della rivista “October” si definisce fin dai primi tempi per un approccio verso le arti visive intellettuale e politicamente impegnato. Pochi anni dopo la sua nascita la rivista apre le sue pagine agli scritti di critici come Benjamin H.D. Buchloh, Yve-Alain Bois, Hal Foster. La rivista divenne proprio nei primi anni ottanta un punto di riferimento per

---

55 A. Bonito Oliva, *L’ideologia del traditore, arte maniera e manierismo*, Milano, Feltrinelli, 1976

56 A. Bonito Oliva, (a cura di), *Il nichilista compiuto*, catalogo della mostra *Transavanguardia Italia/America*, Galleria Civica, Modena, 21 Marzo – 2 Maggio 1982, Coop-tip, Modena, 1982, p.4

57 Il nome della rivista deriva dall’omonimo film di Sergei Michailovic Ejzenstejn.

58 Entrambe le critiche lasciano “Artforum” per un forte dissenso con l’allora editore.

le prime interpretazioni delle manifestazioni poi collocate dentro l'ambito postmoderno. L'impegno per definire le arti del periodo si concretizza ben presto nei saggi scritti nei primi anni ottanta da Douglas Crimp e Benjamin Buchloh.

Nella primavera del 1981, Crimp scrive *The End of Painting* pubblicato nel numero 16 di "October". Nel testo l'autore non si riferisce ai pittori italiani ma, dichiarando la fine della pittura, elabora una piattaforma che servirà ad altri critici per analizzare le tendenze pittoriche di cui Chia, Clemente e Cucchi sono protagonisti. Il saggio nasce come una critica alla mostra organizzata da Barbara Rose *American Painting: The Eighties*, nell'autunno del 1979 presso La Grey Gallery di New York<sup>59</sup>. E' un articolo che si presenta come un vero attacco alla pretesa di sostenere una continuità del Modernismo, auspicata da Barbara Rose e al suo tentativo di reimpostare la pittura come un medium valido di ampio potenziale liberatorio ed espressivo. Crimp esamina il progressivo indebolimento della pittura moderna e giunge alla conclusione che essa ha perso totalmente rilevanza e che è possibile dichiararne la fine. Per l'autore la retorica che accompagna questa resurrezione della pittura è reazionaria<sup>60</sup>. A sostegno della sua tesi sceglie di analizzare il lavoro di Daniel Buren<sup>61</sup> come esempio di quel concettualismo che, dieci anni prima, cercava di contestare il mito delle Belle Arti. Crimp constata che il lavoro di Buren corre il rischio di diventare invisibile perché essendo intenzionalmente senza significato in senso formale, potrebbe non riuscire ad operare ad un livello critico. Per Crimp dunque, al di là della scelta fra astrazione e figurazione, la fine del "medium" pittorico è evidente.

Benjamin H.D Buchloh, invece, nel suo saggio *Figures of Authority Ciphers of Regression, Notes on the Return of the Representation in European Painting*, pubblicato sullo stesso numero di "October", nella primavera del 1981<sup>62</sup>, parla degli artisti italiani e del loro principale sostenitore, cioè di Achille Bonito Oliva. Non li nomina direttamente ma il lettore può riconoscerli, perché descrive le loro "caratteristiche". Nel saggio Buchloh ricorda che l'arte è stato un'arma ideologica per lottare contro la borghesia dominante. La sua funzione primaria è stata quella di trasgredire il gusto borghese, orientato verso

---

59 La mostra viene accompagnata da un catalogo scritto da Barbara Rose dallo stesso nome: *American Painting: the Eighties*, edito da Thorney-Sideney Press, New York 1979

60 D. Crimp, *The End of Painting*, "October", Vol.16, *Art World Follies*, 1981, MIT Press, pp.69-86

61 Daniel Buren (1938) è un artista francese, che aveva raggiunto una forte notorietà in quegli anni in ambito americano.

62 B. Buchloh, *Figures of Authority, Ciphers of Regression: Notes on the Return of Representation in European Painting*, "October", Vol. 16, *Art World Follies*, Primavera 1981, pp. 39-68

la pittura. Questo gusto borghese può essere superato utilizzando mezzi meccanici quali, la fotografia, il cinema ed il testo scritto. Egli condanna le tendenze pittoriche contemporanee e le considera regressive: sono linguaggi superati, dice, sin dai tempi dei radicali sviluppi estetici dalla prima decade del XX secolo. Si chiede poi, se questi modi di rappresentazione figurativa sono frutto di un rinnovato conservatorismo e autoritarismo politico in atto<sup>63</sup> o se, come in passato, sono essi colpevoli di generare un clima culturale retrogrado e reazionario.

Si chiede ancora, se queste catene di fenomeni restauratori dei modi tradizionali della rappresentazione avvengano come una casualità, una sorta di reazione meccanica al minimalismo e concettualismo precedenti, oppure se anticipino momenti di oppressione politica. Paradossalmente, dice Buchloh, il ritorno delle modalità di rappresentazione tradizionali si sviluppa sia a partire dal marxismo sia dal liberalismo classico: in entrambi i casi finiscono per liberare l'artista di ogni responsabilità come individuo sociopolitico. In *Repression and Representation*, (Repressione e Rappresentazione) uno dei capitoli del testo, l'autore fa esempi tratti dai tempi del ritorno all'ordine degli anni '20 e '30, in cui, dopo i primi anni del secolo, un periodo ricco di sperimentazioni, gli artisti ritornano alla figurazione, come ad esempio Picasso e Malevic, oppure i futuristi come Carrà e Gino Severini. Sono momenti in cui il mestiere pittorico, dice il critico, è idealizzato, rivalutato e presentato come radicale e nuovo. E' ciò che avviene con la pittura della fine degli anni settanta e inizi degli anni ottanta. In *The Return of the New* (Il ritorno del nuovo), un altro dei capitoli del testo, fondamentale per comprendere ciò che un settore importante della critica americana penserà dei pittori italiani qui in discussione, Buchloh sostiene che modelli percettivi e cognitivi e i loro modi di produzione artistica funzionano in un modo simile all' "apparato libidico" che li genera, usa e riceve. Storicamente, conducono una vita indipendente dai loro contesti originali e sviluppano dinamiche specifiche: possono essere facilmente riutilizzati con significati diversi e adattati a fini ideologici. Una volta esauriti e resi obsoleti dai modelli successivi, questi modi di produzione possono generare la stessa nostalgia per un codice obsoleto, quale quello che produce la rappresentazione iconica. Svuotati dalle loro funzioni e dai loro significati storici, non spariscono, ma piuttosto vanno alla deriva come navi vuote che aspettano di essere riempite da interessi reazionari che hanno bisogno di legittimazione culturale. Come per altri temi della storia

---

63 Le elezioni presidenziali statunitensi del 1980 si svolsero il 4 Novembre . La sfida oppose il governatore repubblicano della California Ronald Wilson Reagan e il presidente democratico uscente James Earl (Jimmy) Carter Jr. La vittoria di Reagan determinò uno dei rarissimi casi in cui il presidente uscente non ottenne la riconferma. Reagan si insediò alla Casa Bianca il 20 Gennaio 1981 e ciò significò per molti Statunitensi un ritorno al conservatorismo in tutti gli ambiti della vita politica e sociale.

culturale, i modi di produzione estetica possono essere distaccati dai loro contesti e funzioni, per essere usati per esibire la ricchezza e il potere del gruppo sociale che li ha acquisiti.

Tuttavia, per investire questi modi obsoleti di un significato e di un impatto storico, prosegue Buchloh, è necessario che siano presentati come *nuovi e radicali*. La consapevolezza segreta del loro invecchiamento è contraddetta dall'ossessione con cui questi fenomeni regressivi sono annunciati come innovazione. "I nuovi spiriti della pittura", "I nuovi Fauves", "*Naive Nouveau*", "I Nuovi Nuovi", "La *New Wave* italiana" sono alcune delle etichette applicate ad esposizioni recenti di arte contemporanea (come se il prefisso *neo* potesse nascondere la ristrutturazione di forme preesistenti). È significativo in questo ambito che i neoespressionisti tedeschi, che hanno ricevuto recentemente un ampio riconoscimento in Europa, abbiano lavorato ai margini del mondo dell'arte tedesca per quasi venti anni. La loro "innovazione" consiste precisamente nella loro utilizzabilità nelle circostanze storiche attuali, non in una reale innovazione della pratica artistica.

La specificità storica dei codici iconografici è di solito più evidente di quella delle procedure di produzione e dei materiali. Era sembrato fino a poco tempo fa, per esempio, che la rappresentazione di santi e di pagliacci, oppure di nudi femminili e paesaggi, fosse totalmente rifiutata come espressione di un'autentica esperienza individuale o collettiva. Questa proscrizione, constatata Buchloh, non è stata estesa, tuttavia, ad aspetti meno evidenti della produzione pittorica e scultorea. Pennellate passionante e un'applicazione della pittura ad impasto spesso, colori ad alto contrasto e contorni scuri sono ancora percepiti come "pittorici" ed "espressivi" venti anni dopo che le opere di Stella, Ryman e Richter hanno dimostrato che il simbolo dipinto non è trasparente, ma è invece una struttura cifrata che non può essere un'espressione non mediata. Attraverso la sua ripetizione, la fisionomia di questo gesto pittorico, così "pieno di spontaneità", diventa, in ogni caso, una meccanica vuota. C'è soltanto disperazione pura nella recentemente reiterata pretesa di "energia", la quale rinnega un'inquietudine segreta della reificazione istantanea che attende quella nozione ingenua della possibilità liberatoria di pratiche estetiche apolitiche e non dialettiche.

Ma le intenzioni di questi artisti e dei loro apologeti devono ancora essere capite: contrariamente alla loro pretesa di universalità psichica, essi "esprimono" infatti solo le necessità di un gruppo sociale molto limitato. Se "l'espressività" e "la sensualità" sono diventate di nuovo criteri di valutazione estetica, se noi siamo un'altra volta ancora messi



a confronto con rappresentazioni di ciò che è sublime e grottesco, intesi da Buchloh come “stati empirici complementari di prodotti di alta cultura del modernismo”, la nozione di sublimazione che definisce il lavoro di ogni individuo come determinato da isolamento, privazione, e perdita, è riaffermata.

L’attitudine d’impotenza individuale e disperazione è ribadita nella “rassegnazione implicita” di un ritorno agli strumenti tradizionali del mestiere della pittura e nella “cinica accettazione” delle sue limitazioni storiche e delle sue forme di significazione primitivista in un senso materiale, cognitivo e percettivo.

Tali dipinti, sono vissuti, secondo l’autore, da un certo tipo di pubblico come sensuali, espressivi, ed energici. In realtà rappresentano e glorificano il rituale di eccitazione e la gratificazione istantanea che caratterizzano la modalità di esperire l’arte nel mondo borghese. Questo modello borghese di sublimazione, dice Buchloh, che è *stato rifiutato da una tradizione avanguardista di negazione*,<sup>64</sup> trova la sua manifestazione appropriata nella rivitalizzazione reiterata di pratiche pittoriche figurative obsolete ed espressive.

Non è un caso, dice Buchloh, che nessuno dei neoespressionisti tedeschi oppure dei pittori dell’*Arte Ciphra* italiana sia di sesso femminile. In un periodo in cui la produzione culturale in ogni campo sta diventando sempre più consapevole dell’oppressione di tradizionali distinzioni di ruolo basate sulla accettazione di differenze di genere, l’arte contemporanea (o quantomeno quella parte che in quel momento stava ottenendo visibilità sul mercato e nei musei) torna ai concetti di organizzazione psicosessuale che risalgono alle origini della formazione del carattere borghese. Un concetto borghese di avanguardia e il dominio della sublimazione eroica maschile, funzionano come complemento ideologico e legittimazione culturale della repressione sociale.

In quanto questo ruolo sessuale ed artistico è reificato, *peinture*, il modo feticizzato di produzione artistica, può esercitare la funzione di un suo equivalente estetico e produrre un’identificazione culturale corrispondente per lo spettatore. Non deve quindi sorprendere che sia i neoespressionisti tedeschi che i pittori dell’*Arte Ciphra* italiana attingano esageratamente agli stili pittorici, fauvismo, espressionismo e pittura metafisica che precedono Duchamp e il costruttivismo e all’automatismo surrealista ed espressionismo astratto che precedono Rauschenberg e Manzoni, gli stili dunque che precedono le due

---

64 E dal rifiuto radicale da parte di molti artisti di quel modello, della divisione del lavoro stesso e della determinazione del comportamento a seconda del sesso delle persone.

istanze essenziali nell'arte moderna quando il processo di produzione della pittura era radicalmente messo in dubbio per la sua pretesa di unità, aura e presenza organiche, sostituite da eterogeneità, procedure meccaniche, e serialità.

Le regressioni contemporanee della pittura e dell'architettura "postmoderne" sono simili nel loro eclettismo iconico al neoclassicismo di Picasso, Carrà e altri. Una varietà di procedure di produzione e categorie estetiche, in aggiunta alle convenzioni percettive che le generano, adesso sono distaccate dai loro contesti storici originali e riordinate in una spettacolare disponibilità. Esse postulano un'esperienza di storia come proprietà privata. La loro funzione è quella del *decoro*. La frivolezza, insiste Buchloh, con cui queste opere evidenziano la loro consapevolezza della funzione effimera che svolgono, non può nascondere gli interessi materiali e ideologici a cui servono; neanche le loro aggressività e spavalderia possono celare l'esaurimento delle pratiche culturali che cercano di elaborare.

Per Buchloh il lavoro degli italiani contemporanei rimette in uso esplicitamente processi di produzione, riferimenti iconografici, e categorie estetiche classiche. Le loro tecniche vanno dall'affresco (Clemente) alle sculture in bronzo (Chia), dal disegno primitivista stilizzato all'astrazione gestuale. I riferimenti iconografici vanno dalle rappresentazioni di santi (Salvo) fino a citazioni alla moda dal costruttivismo russo (Chia). Con la stessa versatilità essi orchestrano un programma di categorie plastiche disfunzionali, di solito inserite in uno scenario di surplus estetico: scultura figurativa a sé stante combinata con un'installazione di incisioni all'acquatinta, murales architettonici con pitture da cavalletto a piccola scala, costruzioni in rilievo con oggetti iconici.

In concomitanza con la feticizzazione della pittura nel culto della *peinture*, si produce una feticizzazione dell'esperienza percettiva delle opere di tipo *auratico*. L'artificio dell'aura è cruciale per queste opere in modo che svolgano la loro funzione come beni di lusso di una fittizia cultura elevata. Nella tangibilità di ciò che si intende come auratico, raffigurato mediante superfici fatte a mano, l'aura e le materie prime si uniscono. Soltanto tale unicità sintetica riesce a soddisfare il disprezzo che il carattere borghese prova per le "volgarità" dell'esistenza sociale; e soltanto questa "aura" riesce a generare un "piacere estetico" nel disturbo narcisistico di personalità che risulta da questo disprezzo.

Il magnetismo estetico di queste eclettiche pratiche pittoriche nasce dalla nostalgia per quel momento del passato nel quale i modi di dipingere a cui si riferivano avevano una certa autenticità. Ma lo spettro di ciò che non è originale sta addosso a tutti i tentativi

contemporanei di far rivivere la raffigurazione, la rappresentazione e i tradizionali modi di produzione. Ciò non tanto per il fatto che effettivamente provengano da precedenti specifici, ma perché il loro tentativo di ristabilire posizioni estetiche abbandonate li situa immediatamente in una posizione storica secondaria. Questo è il prezzo da pagare per un plauso immediato raggiunto grazie all'affermazione dello status quo sotto la forma di innovazione. La funzione più importante di tali rappresentazioni è la conferma degli stili tradizionali del dominio ideologico.

Se la nascosta ragione d'essere di questa attività estetica è il regime della proprietà privata ed essa crea lo sfondo in cui si manifesta e si mantiene, allora è naturale che il lavoro stesso abbia le caratteristiche del cliché: gesti compulsivamente ripetuti, svuotati di significato e condensati nel grottesco. Al di là della concezione obsoleta e stereotipata del ruolo dell'artista, al di là delle convenzioni, procedure, e materiali feticizzati che abbiamo analizzato, questi cliché sono facilmente riconoscibili nella pretesa dell'artista di farsi interprete di una cultura nazionale con le sue "radici e leggi."

La richiesta di italianità, nota Buchloh, che Carrà ha reclamato nel secondo decennio del ventesimo secolo, adesso ritorna nella pittura italiana e tedesca come pretesa di identità culturale nazionale. Ma tale pretesa non può nascondere la sua funzione economica come protezione del prodotto nazionale nel sempre più competitivo mercato artistico internazionale.

Così come la storia è stata riscoperta come fonte inesauribile per finzioni di identità e soggettività nella cultura commerciale, nella moda e nella pubblicità, così anche le pratiche regressive di produzione culturale "elevata" creano beni di lusso rivolti a costituire l'identità e la soggettività della classe dirigente.

Quella stessa pretesa per un ritorno alle finzioni di identità naturale e culturale, che abbiamo osservato nell'arte regressiva degli anni venti, adesso sta avendo luogo nell'*Arte Ciphra* e nel neoespressionismo. Riferimenti frequenti a de Chirico e allo stile pittorico del lavoro di Sironi negli anni venti, sono presenti nella pittura italiana contemporanea, mentre i pittori tedeschi attuali si riferiscono alle caratteristiche pittoriche e alle tecniche di produzione dell'espressionismo tedesco.

Tuttavia i neoespressionisti e i loro apologeti rifiutano un allineamento esclusivo con il patrimonio espressionista tedesco, visto che la loro erudizione pittorica e la loro ambizione si estendono a un'assimilazione degli standard pittorici della scuola di New York

e al valore economico fissato da essa. Qualsiasi arte che intenda rimuovere la prevalenza dell'arte americana attraverso il ritorno programmatico ad uno stile nazionale può avere successo nel mercato solo se riconosce lo stile "straniero" dominante. Il problema più importante della pittura europea del dopoguerra è che non ha mai raggiunto il livello qualitativo della scuola newyorchese (così come, secondo Greenberg, il problema più importante che ha affrontato la pittura americana prima della guerra è stato il livello di qualità della scuola di Parigi). Questo, prosegue Buchloh, è particolarmente evidente nelle opere del neoespressionista Georg Baselitz: in lui la dimensione delle opere, il disegno e il gesto pittorico devono molto sia all'espressionismo astratto che all'espressionismo tedesco.

L'istituzionalizzazione del neoespressionismo, dunque, ha richiesto un complesso e sottile insieme di strategie dal mercato e dai musei. Ad esempio, si è dovuto stabilire una continuità storica per legittimare i neoespressionisti come eredi del patrimonio culturale tedesco.

Come già avvenuto nel richiamo all'ordine degli artisti regressivi degli anni venti, un'aggressività crescente adesso sta diventando evidente nel modo in cui questi cliché di visione e di linguaggio sono propagati. Con la crisi del liberalismo, incalza Buchloh, il suo lato nascosto (l'autoritarismo) non si sente più inibito. E quindi esce allo scoperto sotto la forma di irrazionalità e ideologia dell'espressione individuale. In reazione alla coscienza politica e sociale, il libertarismo profascista prepara la strada alla conquista del potere dello stato. Senza mettere in discussione i motivi del fallimento dell'illuminismo, la fine del modernismo e il silenzio imposto al suo potenziale critico sono presi come scuse per giustificare "la sconfitta". E evidente in queste conclusioni come Buchloh muova dalle tesi della scuola di Francoforte, dal pensiero di Horkheimer e Adorno fortemente critico della società borghese avanzata e del suo tradire il fondamento delle sue stesse origini, l'illuminismo francese.

I postulati teorici che accompagnano l'opera degli artisti italiani (così come emergono dalla mostra curata da Wolfgang Max Faust alla galleria Paul Maenz a Colonia nell'estate del 1979) sono per Buchloh affidati al linguaggio "profascista"<sup>65</sup> del critico italiano Achille Bonito Oliva di cui si cita l'articolo *The bewildered Image*<sup>66</sup> uscito su "Flash Art" nell'Aprile del 1980. Un paragrafo del testo di Bonito Oliva, tratto da pagina 35 serve a Buchloh per affermare le sue idee sul critico e sulla tendenza in questo caso italiana. Bonito Oliva afferma che l'arte del periodo di cui si parla, nasce da un bisogno di

---

65 B. Buchloh, *Figures of Authority*, Op.cit., p.66

66 A. Bonito Oliva, *The Bewildered Image*, "Flash Art", n° 96-97, Aprile, 1980

tornare alla centralità dell'individuo, di creare immagini di scostarsi dalla fredda creazione anonima. Per Buchloh queste posizioni traggono beneficio dall'ignoranza e dall'arroganza di un racket di "parvenu"<sup>67</sup> che intendono riaffermare, attraverso la legittimazione culturale di queste tendenze pittoriche una politica di rigido conservatorismo.

Buchloh, tedesco di nascita, a mio avviso, forse paga il suo tributo per essere accettato nel mondo anglosassone e facendo pesare il passato fascista e nazista di Germania e Italia condanna con durezza i cosiddetti neoespressionisti e i Nuovi selvaggi tedeschi. Tuttavia, al di là della particolare situazione personale del critico, mi è sembrato che l'intervento di Buchloh meritasse questa ampia sintesi come eloquente documento dei molteplici piani su cui avveniva il dibattito. La contrapposizione non era limitata allo specifico campo estetico ma chiamava in causa più vaste dinamiche politico-ideologiche. E' un atteggiamento quello di Buchloh che ritroveremo in altri teorici della sinistra culturale americana che propendono per l'utilizzo di nuove tecniche espressive. Un anno dopo, Buchloh scrive l'articolo *Allegorical Procedures, Appropriation and Montage in Contemporary Arts* sulla rivista "Artforum".<sup>68</sup> L'autore inizia il discorso ricordando l'invenzione del fotomontaggio. Questa tecnica fa parte dell'esperienza della avanguardie storiche, è stata sviluppata ad esempio dagli artisti Dada e dal Surrealismo. Il problema riguarda il modo in cui l'artista seleziona il materiale del suo fotomontaggio o del suo collage, ossia il meccanismo mentale che sta alla base; e Buchloh lo identifica nel procedimento allegorico, citando le considerazioni di Benjamin su Baudelaire: "La mente allegorica seleziona a proprio arbitrio dal vasto e caotico materiale che esso offre alla sua conoscenza"<sup>69</sup>. La ripetizione di una immagine o di un atto comporta un cambiamento di significato di esso, e in ciò trova la sua giustificazione artistica. Nel riprendere oggetti già esistenti, l'artista non genera cloni che hanno tutti lo stesso significato, ma questi oggetti pur restando gli stessi, assumono significati nuovi. L'allegoria è infatti un nuovo e ulteriore livello di significato; che si unisce al significato originale.

L'osservazione, secondo Buchloh, può essere estesa tutte le forme di arte che elaborano elementi già esistenti, dal fotomontaggio Dada alla Pop Art, alle opere degli artisti più recenti. L'oggetto utilizzato dall'artista assume temporaneamente il valore di oggetto d'arte proprio perché è stato scelto dall'artista e nel contesto della sua opera. L'oggetto pur rimanendo lo stesso, muta momentaneamente il suo status, e assume un

---

67 B. Buchloh, *Figures of Authority*, Op. cit., p.68

68 B. Buchloh, *Allegorical procedures, Appropriation and Montage in Contemporary Arts*, "Art forum" XXI, 1, 1982, pp. 46 - 52

69 Ivi, p.46

diverso significato. Questa considerazione di Buchloh a proposito delle opere di Asher<sup>70</sup> è utile anche per capire l'operare di Sherrie Levine, che prosegue sulle posizioni indicate da Duchamp e Warhol: anche Levine s'impadronisce d'immagini altrui, con una serie di appropriazioni allegoriche (*allegorical appropriations*)<sup>71</sup>. Ed è simile al caso di Dara Birnbaum, che cattura con una telecamera immagini trasmesse da altri media, come la televisione, realizzando videotape e sequenze di fotogrammi. La sua posizione teorica ci fa inferire che in effetti queste appropriazioni allegoriche però avvengono nei media che comunque utilizzano procedimenti meccanici dalla serigrafia alla fotografia e al video, per ciò la pittura qui non menzionata non entra in questa pratica che è per lui possibile e appunto da considerare valida per i tempi in cui scrive l'articolo.

Il concetto di allegoria era già stata analizzata criticamente da Craig Owens nella primavera-estate del 1980. Nel testo *The allegorical Impulse: Towards a Theory of Postmodernism*<sup>72</sup> l'autore afferma che il concetto di allegoria è stato condannato per quasi due secoli come un' aberrazione estetica. Nell'ultimo tempo un nuovo impulso allegorico si è fatto presente in vari aspetti della cultura contemporanea, come per esempio il "revival" che caratterizza la pratica architettonica odierna. Owens imposta la questione sulla riapparizione dell'allegoria e l'impatto che essa ha, sia nella pratica artistica sia nella critica delle arti visive. Partendo da una definizione del termine e di quello che rappresenta, come attitudine, tecnica, percezione e procedimento, Owens stabilisce dei punti di contatto tra l'allegoria e l'arte contemporanea. Se l'allegoria avviene quando un testo è doppiato da un altro, chi usa l'allegoria non inventa immagini ma se ne appropria, ed è questo il primo vincolo tra allegoria e arte contemporanea. Richard Longo, Sherry Levine e altri artisti contemporanei, generano immagini tramite la riproduzione di altre che possono venire da un film, un video o addirittura da riproduzioni. Queste manipolazioni dell'immagine portano a una perdita o svuotamento di significato e alla frammentazione. L'affinità dell'allegoria con il frammento, l'incompleto e l'imperfetto trova l'espressione più comprensibile nella rovina. Il secondo legame tra allegoria e arte contemporanea è messo poi sul tappeto: la strategia del lavoro "Site-specific", che aspira spesso alla monumentalità di Nazca o Stonehenge. Opere come *Spiral Jetty* di Smithson, evocano contenuti mitici, e leggono il terreno non solo dal punto di vista topografico ma anche dal punto di vista psicologico. Sono opere installate per un determinato periodo

---

70 Ivi, pp. 51-52

71 Ivi, p. 52

72 C.Owens, *The Allegorical Impulse: Towards a Theory of Postmodernism*, in Ch. Harrison, Ch. Wood (a cura di), *Art in Theory 1900-1990*, Oxford, Blackwell, 1992. L'articolo originale compare sulle pagine della rivista "October" nel 1980 in due parti. La prima nel N°12 pp. 67-86 e la seconda nel N° 13 pp. 58-80.

di tempo o abbandonate, questa loro caratteristica di transitorietà rende necessaria la documentazione fotografica.

Nella pratica del fotomontaggio troviamo il terzo vincolo, la strategia dell'accumulazione, dell'allegoria come struttura sequenziale che induce alla lettura verticale di una serie di corrispondenze sopra una catena orizzontale di eventi.

Secondo Owens identificare le strategie artistiche di “*appropriation, site-specificity, impermanence, accumulation, discursivity, hybridation*” significa credere che l'arte postmoderna sia tutta interpretabile alla luce di un unico e coerente impulso, “The allegorical impulse”. L'incapacità della critica di accorgersi di questo impulso risale alla considerazione dell'allegoria come un errore estetico. La proscrizione dell'allegoria è un'eredità dalla teoria dell'arte del Romanticismo, e fu a sua volta ereditata acriticamente dalla modernità.<sup>73</sup> Ho deciso di aggiungere questi due saggi di Buchloh e Owens sulla allegoria e l'appropriazione in questo frangente, perché sono anche letture germinali di ciò che in futuro diventerà un approccio interpretativo diffuso anche nei confronti dell'opera pittorica dei nostri protagonisti. L'impulso allegorico è per questi teorici valido in quanto viene usato come appropriazione nell'ambito dei diversi media in circolazione.

Più sfumata, meno ideologica e più legata a motivazioni formali, è l'analisi prodotta dall'artista visivo Thomas Lawson in un articolo dal titolo *Last Exit Painting* pubblicato nell'Ottobre 1981 su “Artforum”.

L'articolo parla della tendenza pittorica legata alle creazioni di giovani artisti sia europei che americani. Nel testo Lawson fa riferimento alle diverse tipologie di pittura presenti allora nel panorama artistico e le analizza. Mette poi a confronto i saggi comparsi nello stesso periodo e li critica.

Da una parte c'è “Artforum”, con articoli come quelli scritti da Renè Ricard in cui la scrittura risulta frivola, ma, che, al di là dello stile, potrebbero essere considerati una seria apologia dei fautori del ritorno al medium pittorico. “Artforum”, in effetti era rimasto un baluardo del credo modernista di Greenberg e per questo la Krauss se ne era staccata. Il periodico “October” ha invece espresso commenti drastici, esaltando tutta l'arte prodotta dalla fine degli anni sessanta in poi, ovvero quell'arte che era prodotta dai pochi artisti concettuali e minimalisti mitizzati dai redattori della rivista come i veri

---

73 Ivi, p. 1056

“protettori della fede”. Da una posizione di superiorità morale questi elitari di diverso genere, dice Lawson, condannano completamente la pratica dell’arte “incorretta”, come un’attività irrimediabilmente borghese che rimane fondamentalmente non degna di nota<sup>74</sup>. In sostanza i due approcci per Lawson mostrano distinzioni poco chiare fra di loro e convergono in una medesima direzione: l’arte stessa è confinata in una posizione insignificante come pratica che serve soltanto a fissare la rappresentazione di sé o di una teoria. Da entrambi i lati riceviamo lo stesso messaggio senza speranza: non c’è motivo di continuare a fare arte potendo essa esistere soltanto isolata dal mondo reale o come orpello. Questa è soltanto una verità parziale, obietta Lawson, sarebbe più preciso, anche se più complicato, sostenere che mentre potrebbe non esserci motivo per continuare ad esercitare un certo tipo di arte, l’arte come dimensione culturale non è divenuta ancora completamente irrilevante.

Con molta chiarezza Lawson sostiene che seguendo la linea della critica all’architettura, questi sintomi sono stati riconosciuti come “post-moderni”, termine che per lui rappresenta “il desiderio nostalgico” di recuperare un passato indefinito. Sulla base di questa idea, qualsiasi tipo di arte che si appropria degli stili dell’arte figurativa di altre epoche e altre culture, può essere considerata come “post-moderna”. Infatti, dice ironicamente Lawson, il gruppo che ha goduto del maggior successo è costituito da pseudo-espressionisti come Jonathan Borofsky, Luciano Castelli, Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Rainer Fetting, Salomé, e Julian Schnabel. Nonostante l’idea confusa di fondo, questi artisti hanno sicuramente qualche merito, e tuttavia il lavoro non può che essere considerato come parte di una “decadente fioritura”<sup>75</sup> dello spirito modernista. D’altro canto i motivi di questo iniziale successo sono chiari: il lavoro di questi artisti, afferma l’autore, sembra molto diverso da quello severo e rispettabile della recente produzione moderna newyorkese anche se pieno di immagini e procedure che sono facilmente riconoscibili come parte dell’arte, o almeno della storia dell’arte. Oltretutto, questi artisti si mostrano autentici e personali in un periodo di apparente sintonia con l’ideale di libertà individuale, anche quando quella libertà è sistematicamente ristretta dalle limitazioni della legge e del commercio.

Lawson afferma che questi giovani pittori pretendono di conquistare il pubblico fingendo una presunta soggezione nei confronti della storia. La loro iniziativa è caratterizzata da un omaggio al passato, e in particolare da una nostalgia per i primi passi del modernismo. Tuttavia, dice l’autore, quello che ci offrono “è la parodia di

---

74 T. Lawson, *Last Exit Painting*, “Art Forum”, Ottobre 1981, pp. 40 - 47

75 Ivi, p.44



una coscienza storica, un esercizio in mala fede”.<sup>76</sup> Decontestualizzando le loro fonti e rifiutandosi di fornire un adeguato approccio critico nuovo per esse, non prendono in considerazione le particolarità “della storia in favore di una mitologia generica, e dunque soccombono al sentimentalismo.”

Chia e Cucchi bramano l’energia primigenia del neo-primitivismo, soprattutto come lo concepivano Marc e Chagall, altri si rivolgono invece alle audacie di stile e contenuto dell’espressionismo tedesco. Ma a qualsiasi fonte si rivolgano, questi artisti vogliono realizzare dipinti che abbiano un aspetto fresco e non troppo alienante; così facendo assumono stili riconoscibili e li ristrutturano con colori più intensi e luminosi e con più brio. Il loro lavoro può sembrare aggressivo e semplice, ma risulta troppo calcolato per essere così anarchico come loro pretendono di far credere.

Per Lawson, Clemente e Schnabel sono ambiziosi, cercano di includere una gamma più ampia di riferimenti nei loro lavori. Entrambi si riallacciano agli aspetti neoromantici e pseudo-surreali della popolare arte francese e italiana degli anni 30’ e 40’, e costruiscono secondo il loro stravagante gusto delle nuove storie. Ma questo è soltanto il punto di partenza e con l’enfasi sul collage additivo, sanziona un’annessione incontrollata dei materiali. La pittura barocca e quella rinascimentale, miniature indiane, oggetti religiosi a buon mercato, qualsiasi tipo di cosa è accettata. Tutte le distinzioni sono fuse come stili, immagini, metodi e materiali che proliferano in un torrente di cose che sono presumibilmente poetiche, e dunque rimosse dal criticismo puro.

Questo “cannibalismo culturale”<sup>77</sup> è l’argomento che Lawson preferisce non analizzare in profondità perché estremamente complesso. Questo atteggiamento artistico evidenzia uno storicismo vacuo, è una posizione superficiale che denota l’accento portato sulla propria dissacrazione del passato remoto e del XX secolo, nel tentativo di essere identificati come antimoderni. E’ chiaro che per Lawson dietro questa posizione c’è un programmato interesse a rendere valide queste manifestazioni anche a livello intellettuale ed estetico in modo da offrire loro uno spazio consolidato non solo nel mercato.

Egli afferma che i recenti lavori che si appropriano di questa linea di ricerca possono avere un’importanza critica. Tuttavia il lavoro degli pseudo-espressionisti sfrutta caparbiamente un’idea, abbinando coerentemente elementi e atteggiamenti che

---

76 Ivi, p.45

77 Ivi, p.42

non si possono abbinare, ma non si spinge oltre. “Un mimetismo ritardatario è presentato con un’immediatezza espressionista”. Il lavoro pretende di essere autentico, ma prende e utilizza tecniche e immagini altrui. Si riconosce che quella che una volta è stata considerata cattiva arte adesso può essere divertente: tuttavia, quel riconoscimento è espresso in un modo talmente arrogante che per la Maggioranza è ben lungi dall’essere ironico. L’appropriazione diventa cerimoniale, dice l’autore, una conciliazione in cui il collage è concepito non come un agente perturbatore o come una strategia per sfidare la percezione, ma come una macchina per promuovere una crescita illimitata di opere come oggetti d’arte.

Questa unione, prosegue Lawson, tra il primo modernismo e un antimodernismo alla moda può essere caratterizzata come “eccessiva”, e ci sono certamente elementi di warholismo al lavoro. È una operazione scettica, con una strategia di mercato, e quindi estremamente attenta alla moda. È un lavoro che si fonda su insinuazioni “furbesche e una personalizzata lista di invitati”. Un esempio perfetto è fornito dalla serie di ritratti affrescati di un “demi-monde” chic di Clemente, ma anche la concentrazione sulla tematica gay dei tedeschi funziona in un modo equivalente.

Per l’autore l’unificazione forzata di opposti è una strategia retorica consolidata per rendere il discorso immune da possibili critiche. La capacità di incorporare qualsiasi cosa offre la prospettiva di combinare la maggior tolleranza possibile con la maggior unità possibile, creando un’unità repressiva. Con quest’arte questi artisti ci presentano quello che corrisponde a una caricatura della dialettica, nella quale la compressione degli elementi impedisce lo sviluppo di significato, creando invece immagini fisse – cliché – che dobbiamo associare ad atteggiamenti e istituzioni idonei (l’arte di alto livello è idonea per i musei. “Con grande scetticismo questo lavoro cerca di sospendere l’impresa modernista, eliminando la ansiosa percezione del nulla che la caratterizzava, sostituendola con il riconoscimento inorgogliato che se l’arte non significa niente sarà a maggior ragione accettabile per coloro che cercano soltanto *entertainment*.”<sup>78</sup>).

Per Lawson tale versione svilita della pratica modernista, è fortemente in opposizione all’idea di analisi critica, essendo semplicemente una dichiarazione di presenza che indica soltanto l’ambizione dell’artista di essere notato.

David Salle occupa una posizione centrale in questa controversia, visto che

---

78 Ibidem

L'artista sembra essere a metà tra un formalismo vuoto del tipo praticato da Clemente e Schnabel, e una sovversione critica dello stesso formalismo. Il suo lavoro ha condiviso per molto tempo alcune caratteristiche del lavoro di questi artisti, particolarmente nella giustapposizione deliberatamente problematica di stili e immagini eterogenee. Ma mentre l'intento di Clemente e Schnabel rimane fin dal principio narcisista, quello di Salle è sempre sembrato più distaccato, un'"infiltrazione" calcolata che intende analizzare punto per punto i miti estetici prevalenti. Solo adesso sembra esistere il pericolo che l'infiltrazione sia diventata troppo invasiva: "il seduttore si ritrova innamorato della sua vittima designata".

Lawson pensa che la maggior parte dei critici seri che SI sono finora interessati alla definizione del *goffo* termine "post-modernismo" sarebbero d'accordo con l'idea centrale della sua argomentazione, sarebbero d'accordo cioè con il fatto che, nella situazione che descrive, non è dubbia solo la praticabilità di qualsiasi mezzo, ma soprattutto la realizzazione dell'esperienza estetica stessa. "Ma è precisamente qui che cominciamo ad approssimarci alla definizione di un differenza inconciliabile. Fondamentalmente, è un conflitto tra una certa purezza logica, anche dottrinarica, e l'impurità della vita reale; una discrepanza su cosa fare per quanto riguarda la divergenza tra quello che dovrebbe essere e quello che è."

Stiamo vivendo, argomenta Lawson, in un'era di scetticismo e come risultato la pratica dell'arte è inevitabilmente bloccata dall'incertezza della realtà. L'artista può continuare come se questo non fosse vero, con l'ingenua speranza che tutto alla fine si risolverà. Ma data la situazione, una posizione più ragionata implica l'adozione di un tono ironico. Tuttavia, uno dei risultati più preoccupanti dell'adozione del modernismo da parte della cultura borghese tradizionale è che fino ad un certo grado l'ironia è anche stata integrata. Una risposta vagamente ironica al mondo e leggermente sarcastica è adesso diventata una risposta banale, scontata, ovvia e sbadata<sup>79</sup>. "Dall'essere un metodo che potrebbe frantumare idee convenzionali, è diventata una convenzione per creare complicità. Dall'essere un modo di confrontarsi con la mancanza di fede, è diventata uno schermo per la mala fede. In questo senso, i film popolari e i programmi televisivi sono ironici, i conduttori sono ironici, Julian Schnabel è ironico. Vale a dire che l'ironia non è più facilmente concepita come una pratica liberatoria, ma (al contrario capita che sia percepita come repressiva. La complessità di questa situazione esige una risposta più complessa. Siamo bombardati da informazioni, fino al punto in cui esse diventano insignificanti per noi. Possiamo ignorare questa situazione, possiamo scherzare, confessare

---

79 Ivi, p. 45

confusione e perplessità. Ma la nostra libertà è in gioco, e l'inganno è il castigo per la nostra mancanza di attenzione.

Il lavoro contemporaneo più impegnato che usa la fotografia e l'arte figurativa fotografica rimane illustrativo. C'è un'indicazione di quello che potrebbe essere preso in considerazione ma non di più; la nostra conoscenza delle ripercussioni di quello che fa la macchina fotografica non è avanzata in un modo coerente e composto. Questioni importanti sono individuate, ma rimangono isolate, stranamente sconnesse”.

Artisti “radicali” conclude Lawson devono affrontare una scelta: o vivere nell'afflizione, oppure tentare “l'ultima strada: la pittura”. La natura digressiva della pittura è per l'autore utile a persuadere l'osservatore e ciò è dovuto alla sua caratteristica di essere un'incessante rete di rappresentazioni. Essa condivide l'ironia implicita in qualsiasi consapevole sforzo in questi tempi, ma può oltrepassarla per rappresentarla. Molti artisti hanno deciso di presentare un lavoro che può essere classificato come pittura, o almeno come collegato a questa. A Lawson ciò appare come un gesto disperato ma necessario: “un tentativo per affrontare tutte le contraddizioni della produzione artistica attuale concentrandosi sul centro del problema, quel continuo dibattito tra i “moderni” e i “post-moderni” che è spesso espresso in termini della vita o della morte della pittura”.

Per Lawson dunque, per cercare di sintetizzare la sua complessa argomentazione, condannare l'operazione condotta da pittori come Clemente e Chia o dai neoespressionisti tedeschi non significa escludere totalmente l'uso del medium pittorico. Quello che fa la differenza è la consapevolezza nell'artista del carattere “disperato” e “paradossale” di questo gesto estetico. Ed è proprio questa consapevolezza che manca ai neofigurativi italiani e tedeschi e che li condanna a una sterilità ripetitiva.

Altri critici, giornalisti, letterati, poeti e artisti invece sostengono queste nuove correnti pittoriche e quindi l'opera dei cosiddetti “tre C's” Chia, Clemente, Cucchi, che per inciso sono i primi tre italiani della Transavanguardia a ricevere l'attenzione del circuito delle mostre, del pubblico, del mercato e della critica. Chi sostiene questa corrente spiega, analizza e difende la ripresa pittorica come nata dal bisogno da parte dei giovani creatori di riconnettersi con lo slancio creativo riappropriandosi dei mezzi tradizionali, in particolare dei pennelli e del colore, in un atteggiamento vitale con risvolti emotivi talvolta violenti che si distacca volutamente da condizionamenti ideologici e da elucubrazioni teoriche e critiche.

Edit De Ak<sup>80</sup>, ad esempio, celebra nel suo primo importante saggio scritto su “Artforum” nel Febbraio del 1981, la pittura di Francesco Clemente e dei suoi compatrioti come una sorta di seducente “onanismo” artistico. *Chameleon in State of Grace*<sup>81</sup> (questo è il titolo del saggio in italiano sarebbe *Camaleonte in Stato di Grazia*) è un’analisi dell’opera di Francesco Clemente che ha avuto grandissimo successo nella lettura dell’opera dell’artista per varie decadi a venire. Si tratta del primo saggio dedicato completamente al pittore italiano in una rivista di alto spicco come lo è “Artforum”. A tutt’oggi nelle monografie dedicate al pittore viene sempre citato ed è una delle prime e più note recensioni sull’opera di Francesco Clemente negli Stati Uniti. Il saggio porta una epigrafe tratta da un brano di Iggy Pop famoso cantante inglese legato al punk in quegli anni. E’ inoltre corredato in ogni pagina sui bordi di piccole scritte, segni e disegni fatti da Clemente. L’autrice avverte che le citazioni italianizzate e fra parentesi appartengono a Oscar Wilde e alla sua opera *De Profundis* che ritiene sia una “suprema” tipologia romantica del Cristo. A pagina 38 compaiono tre opere dell’artista: *Sei buchi del corpo sono nove o dieci* e due disegni senza nome sempre appartenenti alla serie *Vetta*, presentata nel 1979 da Emilio Mazzoli a Modena. A pagina 39 ci sono *Autoritratto tra due sguardi* (1979), *Autoritratto con oro* entrambi della serie *Non Scopa*. Inoltre *Priapea* (1980) e *Chi non pinge figura se non può esser lei non la può porre* (1980). A pagina 40 compaiono le opere *Two Painters* e *Gratis*, entrambe eseguite nel 1980. Le ultime due opere che corredano l’articolo sono *Three in one* (1980) e *Il primo autoritratto* (1977).

L’autrice inizia mettendo a confronto il lavoro dei pittori americani con quello degli italiani. Come già detto, De Ak dichiara che gli americani sono “Puritani alla base”<sup>82</sup>. E qui si trova in flagrante consonanza con l’espressione usata da Achille Bonito Oliva nella sua presentazione scritta dell’Aperto ottanta quando sostiene che: “L’artista americano pur nell’allargamento della sua mentalità, conserva una caratteristica legata alla propria tradizione puritana che lo porta ad identificarsi con il suo spazio”<sup>83</sup>. Per De Ak le immagini che nutrono gli artisti americani “provengono dai film noir, dalla TV e dai giornali”. Essi hanno poca sensibilità nei confronti della materia pittorica. Invece i giovani italiani sono più “liberi di disegnare i loro sogni [...] le loro allegorie [...] la loro eredità “e in questo stato di grazia Clemente abbraccia la storia dell’arte inseguendo e rincorrendo la sua cultura visiva, la sua tradizione e può muoversi in qualsiasi direzione attraverso il tempo, la metafora e la propria libido.

80 E. de Ak scrittrice, attrice e poetessa collaborava con “Artforum”.

81 E. de Ak, *A Chameleon in a State of Grace*, “Artforum”, February 1981, pp. 36-41

82 E. de Ak, *A Chameleon in a State of Grace*, “Artforum”, February 1981, p.36

83 Bonito Oliva, *Aperto Ottanta*, in Gianfranco Dogliani; Teresa Ricasoli (a cura di), *La Biennale di Venezia*, Op. cit., p.46

De Ak afferma che la scelta di attingere a più risorse visive rappresenta una scelta personale e consiglia di non equivocare le idee, l'*imagism (immaginario)* come lei definisce l'arte di Clemente, Chia, Cucchi, e altri pittori affini è uno dei fattori che accomuna il lavoro di questi artisti. Come stile possiede una interessante qualità: è un ricco serbatoio di significati provenienti da una eredità culturale locale, che però non è utilizzata ingenuamente<sup>84</sup> né regressivamente. L'eredità locale è impiegata per prendere le distanze da una cultura egemonica centrale. In effetti c'è il rischio di pensare che si tratti di un'arte provinciale, è invece una scelta dettata dall' "euforia del particolare, del personale, del regionale"<sup>85</sup>. Anche se esistono delle scelte nazionali e regionali, c'è un dialogo in potenza tra le tendenze che si espandono in questi primi anni ottanta. Le ragioni dell'immediata internazionalizzazione dei pittori italiani che trovano una confluenza con gli artisti americani va cercata nella scelta dell'immagine, che finalmente si ripresenta in un medium appropriato, anche se ci si trova davanti a una "torre di Babele". Generalmente, dice De Ak, l'immagine pittorica italiana che è comparsa a New York, nell'autunno del '80 è molto più intrigante, sensuale, sofisticata e colta rispetto alla pittura americana che utilizza l'immagine, tuttavia e proprio per queste caratteristiche è stata trascurata dalla critica. De Ak afferma che manca un'analisi che decifri e differenzi gli aspetti dell'operare italiano. C'è una lacuna e una mancanza di empatia nella critica americana al momento di valutare l'arte straniera che in questo caso si presenta ricca di repertori. L'arte americana, dice De Ak, ripetendo concetti già espressi, "puritana alla base",<sup>86</sup> è fatta da un immaginario che attinge a fonti quali i giornali, la tv, il cinema, all'immediatezza di ciò che gli artisti osservano intorno. Gli italiani invece attingono alle risorse visive e culturali proprie della loro storia, della loro regione. Sono liberi di disegnare i loro sogni, di vivere il mito dell'artigianato, di usare l'allegoria ed il potere della metafora. Possono adoperare stili storici solo come iconografia e hanno la libertà di essere "specifici" rispetto alla propria eredità artistica.

Essere italiani adesso, dice De Ak, a New York è una situazione straordinaria. Giovani pittori "balbettano" in "strait jackets"<sup>87</sup> rivendicando tempo libero, occasioni

---

84 L'autrice ritiene che l'attingere a fonti del proprio background sia una scelta deliberata che diventa anche un atteggiamento sofisticato.

85 Ivi p.36

86 Questa opinione è consona, come abbiamo visto, a quella adoperata da A.B.O nel catalogo della mostra *Aperto '80* per la Biennale di Venezia. Per ciò ribadisco che De Ak anche senza farne menzione avrebbe potuto leggere il testo di Oliva adoperando la sua terminologia e forse e arrivando a conclusioni simili nell'analisi fatta dal critico italiano.

87 Giacche strette.

per il divertimento del fare arte. Dai tempi dell'empirismo l'arte è stata cosciente di essere "arte". Da allora, difatti, gli artisti realizzarono dichiarazioni sul loro operare e si svilupparono regole sofisticate, esse diedero luogo ad un sistema dell'arte che emerse praticamente in maniera separata dall'artista stesso. Questo sistema diventò impervio e incapace di aprirsi al gesto, alla idiosincrasia e alla personalità artistica. E' ciò che avviene soprattutto con l'arte degli anni sessanta, analitica di se stesso, quasi una deduzione generata come un esercizio scolastico dall'autonomia della tradizione visiva.

La nuova coscienza *immaginista* degli artisti non fa conto, invece, della sistematizzazione della sfera dell'arte e delle tradizioni ad essa collegate. Questi artisti vivono al di fuori delle regole, abitano in uno spazio fatto d'immagini libere da condizionamenti e è qui che vive anche Francesco Clemente.

La storia come fonte, ripresa o ripetuta può sembrare noiosa ai critici d'arte che cercano il nuovo, allo stesso tempo il fatto di dipingere può sembrare obsoleto e sorpassato. Tutti sono artisti diceva Beuys, ma non tutti sono pittori dice De Ak. Gli artisti che fanno pittura dichiarano che esiste ancora il pedigree dell'artista.

Nella città eterna, dice l'autrice riferendosi a Roma, è meglio essere un camaleonte in stato di grazia, cioè un artista che può attingere o muoversi intorno a vari strati di immagini prese dalla storia che non necessariamente viene consumata o sussunta ma revitalizzata e assimilata. Si tratta di appropriarsi della storia cercando i propri ritmi e amplificandoli. Gli strati di tradizione sono storia tracciata presa e ripresa da secoli, ogni artista può servirsene. Gli *imagisti* italiani dei quali sentiamo parlare, dice l'autrice, ribadendo che a New York sono sempre più conosciuti, sono frequentemente inquadrati o collegati in un gruppo, ma in definitiva sono individui che appartengono a regioni diverse, che fanno lavori diversi e hanno tradizioni diverse. Francesco Clemente nota De Ak, nato nella ricca e religiosa città di Napoli, vive a Roma e attinge all'atmosfera metafisica della città, alla storia, al clima *bohémien*, e alla forte presenza di artisti concettuali come De Dominicis, Pisani, Prini. Parallelamente ci sono gli artisti dell'arte Povera e tra loro Alighiero Boetti al quale Clemente ha fatto da assistente. Tramite Boetti si è avvicinato al mondo e all'arte orientale. De Ak afferma che queste conoscenze certamente hanno influenzato il giovane artista napoletano ma egli ha voluto esprimere tutte le sue esperienze attraverso un medium diverso. Nonostante egli abbia lavorato con fotografia e installazioni, la sua predilezione è per elementi pittorici quali i pastelli, gli acquarelli, l'olio, i mosaici, e da qui emerge un punto nodale del lavoro dell'artista, cioè il disegno.

Clemente disegna in diversi modi e stili, può disegnare con stile accademico o naïf. Il disegno naïf e quello che preferisce perché gli permette di esprimersi velocemente senza pulire, raffinare niente.

La chiave per capire questo recente boom di immagini è appunto l'emergenza del disegno. Disegnare, dice De Ak, è il modo più semplice per stabilire un vocabolario personale. E' un medium non alienato dall'esterno è quindi la più pura espressione dell'artista. Nello studio di Clemente, che De Ak visita a Roma, ci sono pile di disegni distesi su tutto il pavimento, attaccati ai muri ovunque ci si giri. I disegni sembrano essere stati messi lì apposta per i visitatori, per farli entrare nel proprio mondo costituito da fogli e matite. Sembrano un grande repertorio di idee ma, soprattutto, di immagini fatte in diversi stili. "Nel corso del flusso perpetuo dell'attività disegnativa di Clemente, l'immagine si filtra senza coscienza [...] le sue immagini sono come cartoline scritte e poi sparpagliate in giro, isolate".<sup>88</sup> Queste immagini però, dice De Ak, sono citazioni, frammenti, memento di un particolare ambiente. Numerosi sono gli interessi di Clemente, egli coglie immagini che trova anche per caso, un orologio, un emblema, un animale, tutto messo insieme "con nonchalance". C'è un'immagine che richiama l'attenzione dell'autrice, si tratta di una scena in cui l'artista è visto nel suo studio con una prospettiva a volo di uccello, in piedi su fogli di disegno che si srotolano dal soffitto fino ad arrivare al pavimento. Se ne deduce che il lessico della nuova immagine è vasto quanto "sradicato": gli artisti hanno "carta bianca" per scegliere immagini e disporle sulla tela a loro piacimento. La nuova immagine non ha un campo iconografico determinato come succedeva nel Rinascimento, prosegue l'autrice. Gli artisti come Chia e Clemente possono citare anche quel periodo ma senza la valenza interpretativa di una volta. L'immagine assume nuovi significati. In Francesco Clemente quest'immagine nasce dalla sfera emotiva e non dall'ambito semantico. Se la nozione d'identità può appartenere alla sfera iconologica come succede con Clemente, allora può anche avere una valenza semantica. La grande quantità di bandiere, emblemi, marchi, segni, *slogans*, che l'artista dipinge nelle sue opere possono interpretarsi come abbreviazioni dell'idea d'identità. Clemente si appropria dell'immagine di uno stemma, lo separa dal suo valore visivo acquisito e lo ricarica con un'insegna personale affidandogli un nuovo status artistico. In questi dipinti, Clemente interseca molteplici significati. Le sue opere esprimono dubbi, duplicità, incertezza in un campo pittorico seminato da indiscrezioni personali, riferimenti impropri. L'ambiguità dell'interpretazione è una caratteristica della "nuova" immagine visiva. Quindi perché non permettere che l'ambiguità partecipi al processo creativo sin dall'inizio, si chiede De Ak. L'immagine nell'opera di Clemente gioca a nascondino con il significato in una "foresta"

---

88 Ivi, p.37



di codici in perenne metamorfosi, egli trasforma i contenuti e presenta concetti filosofici come se fossero rebus. L'artista si immischia nel problema che più ossessiona l'uomo contemporaneo: la sfida tra identità e immagine. Negli autoritratti, i gesti, il linguaggio del corpo e l'evidenza degli organi interni ci invitano a riflettere. Le raffigurazione del corpo e del suo funzionamento evidenziano fiumi di rifiuti. Secondo la sensibilità occidentale le secrezioni del corpo sono "decadenti", ma Clemente tramuta il corpo in un elemento mistico: gli orifizi servono a scaricare le secrezioni, ma sono anche ricettori grazie ai quali il mondo è collegato con l'esistenza. Sono un punto di alta tensione dove avviene l'interazione con il mondo. Le rappresentazioni degli orifizi, siano sessuali o escretori, compaiono ossessivamente nell'opera dell'artista. Un altro elemento molto presente è l'autoritratto che, per De Ak, non è solo la rappresentazione del volto di Clemente ma la fisionomia di una tipologia unica di un uomo, distinto dall'potere di redimere: cioè l'artista. Cloni di Clemente popolano i suoi quadri, a volte accoppiati sembrano voler confermare la propria esistenza, "sono gli scatti dei riflessi nello specchio".<sup>89</sup> I gesti di queste figure sono mimetici, non comunicano tra di loro, sembrano l'espressione di un dialogo con se stesso.

La "magia" di questi lavori, la particolare disposizione del corpo, la ricorrenza di figure maschili a volte in interazione violenta o sessuale, "hanno un allure di tabù". E' un'iconografia che può essere interpretata come omoerotica, dice De Ak, ma in realtà si tratta di autoerotismo. La lascivia dell'eruzione erotica in composizioni *naïve*, fa sì che Clemente sia un maestro nell'atto di sottintendere, piuttosto che nell'affermare, un determinato contenuto. La sua arte è "inafferrabile", egli ci invita a cercare di cogliere un significato, ma esso ci sfugge.

In consonanza con Bonito Oliva, Edith De Ak sottolinea che Clemente è al di fuori della logica della avanguardia, e degli elementi che la caratterizzano come l'originalità e la novità. Clemente si pone di fronte a queste caratteristiche in una posizione ironica, destruttura i cardini dell'avanguardia e riscopre l'aura come campo magnetico. Per l'autrice la personalità dell'artista è anche da sottolineare e afferma come egli "abbia un incanto speciale capace di portare pace alle anime angosciate".<sup>90</sup>

L'"ipocondria" dell'arte contemporanea, che è sempre alla ricerca di problematiche, viene risolta da Clemente in un *romance*, egli "ama l'arte", "la adora", e "la cura con

---

89 Ivi, p. 39

90 Ivi, p.40

affetto come facevano i vecchi maestri pittori”.<sup>91</sup> Clemente, per Edith De Ak, è un artista per vocazione, egli riprende dalla tradizione e si muove in ogni direzione a “ piede libero nel tempo” .

Possiamo concludere questo intervento con alcune riflessioni. Le idee di Bonito Oliva, sul muoversi liberamente in ogni direzione, vengono riprese dall’autrice che, come Kay Larson, è stata del resto a Roma, e ha fatto visita a Clemente stavolta nel suo studio. La visione americana dell’eredità artistica, e dello stereotipo della libertà creativa degli italiani, del loro disubbidire alle regole, e della loro versatilità artigianale, s’incarnano nei pittori ed in particolare in Francesco Clemente. Che come un camaleonte può cambiare e transitare a piede libero in ogni direzione nella storia e nel mondo. L’opera di Clemente si presenta libera d’incarnare perversione, eccentricità, sregolatezza. Tutti elementi che girano intorno a lui come cerchi in eccesso, che generano quel campo di licenziosità che all’autrice sembra affascinante. L’artista che rilancia il valore dell’aura ed è capace di redimere l’arte è dunque una sorta di alchimista che trasforma e tramuta. Quest’ idea dell’artista sciamano si ricollega, inoltre, al modo di vedere artisti americani come Pollock negli anni 40 e 50’, figure maschili di grande fascino capaci di innalzarsi come personalità superiori.

Il lessico di De Ak, complesso e direi lussureggiante, secondo alcuni debitore dello stile linguistico di un giornalista e critico allora affermato, Calvin Tomkins, è in questo caso al servizio di un testo che si presenta con interessanti spunti sull’opera di Francesco Clemente, ma che ha anche dei forti riflessi di un elogio apologetico.

Ancora Clemente compare in un testo di René Ricard, poeta e frequentatore della Factory<sup>92</sup> di Andy Warhol, che scrive un fortunato saggio *The Radiant Child*<sup>93</sup>, comparso su “Artforum”, nel Dicembre 1981. Egli compie una disamina della “Graffiti art” dagli anni settanta al 1981 rivolgendo la sua attenzione agli sviluppi di questa manifestazione nell’opera di Keith Haring e in particolar modo di Jean Michel Basquiat. Inevitabilmente i nomi degli artisti italiani compaiono nel saggio, Clemente appare a Ricard come il migliore di tutti, per la sua sfrontatezza e per il modo in cui dipinge, come un ragazzo di 13 anni. Nelle sue opere, in particolare *Titire* del 1980, Clemente preserva

---

91 Ibidem

92 Ricard lavora persino come comparsa nei film di Warhol: *Lichene* (1965) e *Chelsea girls* (1966)

93 R. Ricard, *The Radiant Child*, “Artforum”, Volume XX No. 4, Dicembre, 1981, pp. 35-45

un momento dell'infanzia, “ visto e ricordato in un lampo, nella sua flagranza, l'artista propone quest'immagine come arte, anche se sembra un reperto raccolto in un negozio di cianfrusaglie”<sup>94</sup>.

Il testo di Ricard diventa un pezzo essenziale per la bibliografia di Jean Michel Basquiat e allo stesso tempo si configura, a mio avviso, come un importante documento di ciò che i critici vicini alle correnti pittoriche pensano degli artisti italiani. Nel saggio Ricard compie un percorso attraverso la pratica dei graffiti in quanto manifestazione anche artistica. In questo contesto egli analizza l'opera di Francesco Clemente.

E' compito del critico, dice Ricard, distinguere, tra la massa di produzione di taglio popolare, individui che invece definiscano un loro stile, per portarli all'attenzione del pubblico. Le mostre cittadine effettuate tra 1979 e 1980, il *Times Square Show*, gli spettacoli al Mudd Club, *New York / New Wave* al PS 1, hanno abituato lo spettatore a vedere l'arte come frutto di collaborazioni di gruppo. Co.la.b e Fashion Moda, hanno creato un ambiente “populista” definito, e come tutte le organizzazioni, dagli albori del moderno, hanno posto una base per lanciare sempre nuovi lavori.

Le produzioni più accessibili al pubblico e immediatamente emulate, in questi spettacoli, sono stati gli stili collegati ai graffiti. Per New York queste manifestazioni sono parte della propria esistenza come città. C'è un appello immediato nell'aspetto della vernice, dello spray, dei marcatori. “Ogni *tag* fatto da qualsiasi adolescente su qualsiasi treno, su qualsiasi linea è abbastanza straziante (...) In questi autografi esiste il *pathos* intrinseco del sito archeologico, il grido lungo il vasto circuito infinito del tempo che urla “io sono qualcuno”, su un muro a Pompei, su una roccia al Pireo, nel cimitero della metropolitana. In un futuro scavo archeologico, ci chiederemo: “Chi era Taki ?”<sup>95</sup>

Il “Graffiti” postula l'idea di un arte anonima dove sappiamo tutto su un lavoro, tranne chi lo ha fatto<sup>96</sup>. Con la ricerca dell'identità dell'autore arriva anche il bisogno dell'artista d'identificarsi con il proprio lavoro per distinguersi dai dilettanti. E da questa

---

94 Ivi, p.37

95 Ivi, p.36.

Taki era a quei tempi un *graffitista* di origine greca, del quale si erano perse le tracce, ma la sua firma ai tempo del articolo scritto da Ricard era presente in vari spazi della città di New York.

96 I Tag a cui si riferisce Rene Ricard sono gli allora famosi: Lama, Pink Lady, Pray, Sesso, Taki, Scogliera 159, Futura 2000, Dondi, Zephyr, Izzy, Foschia, Daze, Fred, Kool, Stan 153, SAMO (Jean Michell Basquiat)

tendenza sorgono i nomi di Jean-Michel Basquiat e Keith Haring. In questo periodo, quindi nel 1981, i loro nomi sono già famosi. Basquiat e il suo tag SAMO (*Same Old Shit*) sono riconosciuti dagli abitanti della città come suoi. Lo stesso accade con le figure disegnate da Haring che possono addirittura essere trovate sui bottoni dei ragazzi adolescenti. L'identificazione e la consacrazione del "graffiti" come arte è stata comunque difficile, solo dopo una decina d'anni si pensa a quest'arte senza i pregiudizi precedenti, pare indicare Ricard nella sua riflessione. Per il letterato la definizione di ciò che è arte è abbastanza ambigua, come ambigua è la produzione del periodo. Per esemplificare questa situazione Ricard, come abbiamo visto, analizza una delle sue opere preferite di Francesco Clemente. Si stabilisce così un importante aggancio fra i pittori italiani e la Graffiti art. Secondo Ricard entrambe le tipologia pittoriche recuperano energie e ricchezza emotiva. L'arte di Clemente, così come quella di Basquiat e di altri artisti che colgono elementi dalla cultura popolare e che lavorano con elementi scartabili, ha quindi un valore positivo.

La reazione da parte del gruppo di "October" alle valutazioni positive degli "Italiani" non si fa attendere. In un supplemento speciale del 29 Settembre 1981 del "SoHo News", Rosalind Krauss afferma "Nella sua più recente incarnazione, Artforum ha manifestato la sua determinazione a far parlare l'arte per se stessa. (...) E così sono gli artisti e i poeti a scrivere per Artforum, in una sorta di allegria incontenente, ed in un' incantatoria affermazione dell' io personale cioè del sé e di se stessi".<sup>97</sup> Krauss non nomina i responsabili di questo atteggiamento ma i lettori di Artforum avrebbero probabilmente riconosciuto René Ricard e Edith DeAk come i primi indiziati. Ricard aveva da poco pubblicato il saggio apologetico su Julian Schnabel, *Not about Julian Schnabel* nel quale aveva anche sostenuto l'arte di Francesco Clemente, e nello stesso numero di "Artforum" Edith De Ak ed Ingrid Sischy<sup>98</sup> avevano dichiarato in apertura di quel fascicolo della rivista, che era ora di permettere all'arte di parlare per se stessa". De Ak aveva sostenuto in particolare che la presenza diretta dell'arte nella rivista poteva avere una forte risonanza, come una "grancassa martellante" insistente sull'arte che parla di arte, dice la poetessa. Il contrasto dunque si andava acuendo e chiarendo, e le voci di Ricard e De Ak, anche se criticate, innegabilmente a quel tempo occupavano posizioni di primo piano nella stampa d'arte, e nonostante l'oblio attuale, hanno avuto al loro tempo una forte presenza nel mondo della critica d'arte, benchè Krauss e la sua cerchia abbiano risposto al loro operare con un disprezzo apertamente dimostrato.

---

97 R. Krauss, *Art Attacks! Heavy Volley at Aesthetic Folly*, "Soho Weekly News", 29 Settembre 1981, sp

98 Ingrid Sischy (1952-2015) era a quei tempi l'editrice di "Artforum".

Le critiche agli autori che scrivono su “Artforum”, e quindi anche agli artisti che i suoi redattori sostengono, arrivano anche da altre riviste, come accade in un interessante saggio comparso su “Arts Magazine”, intitolato *Boy do I love art or what? (Ragazzo amo l'arte o cosa?)* di Jeff Perrone.<sup>99</sup> Vi compaiono, corredando l'articolo, riproduzioni di opere di Julian Schnabel e di Francesco Clemente. Dell'artista italiano sono *Paternity* (1980) e due miniature della serie *Pinxit* (1981). In questo caso, possiamo esaminare un altro punto di vista. Perrone afferma che il nuovo stile di scrittura, serve solo come “apprezzamento”, il suo proposito è accattivarsi il lettore e l'osservatore e indirizzarlo verso una determinata tipologia d'arte. I due articoli dedicati ai “nuovi” pittori, sostiene Perrone, riferendosi a *Chameleon in State of Grace* di De Ak e *Not About Julian Schnabel* di Ricard, che parlano rispettivamente di Clemente e Schnabel, dimostrano l'urgente bisogno da parte di “Artforum”, che egli considera un produttore di promozioni, di servire appunto a un obiettivo di mercato. A un certo punto, prosegue Perrone, lo scrittore annuncia che il suo artista è un “devoto dell'arte”: Edith De Ak scrive che Clemente “adora” l'arte e René Ricard sottolinea l'amore di Schnabel per l'arte. Ed è in quel momento che ci si accorge che queste letture non hanno niente a che vedere con la critica analitica, cioè con un'analisi dell'opera e dell'artista. Questo avviene, si chiede l'autore, perché si utilizzano indiscriminatamente la parola arte e amore? Cosa significano queste affermazioni? Non c'è una spiegazione. Gli autori citati non dicono che loro amano questi artisti bensì che gli artisti amano e adorano l'arte. “Perché amore e adorazione? Perché questo tipo di scrittura?”<sup>100</sup>, si chiede ancora Perrone e risponde che questo modo di scrivere opera come uno strumento pedagogico che trasforma il pubblico in consumatore. Questi testi sono pubblicità che chiaramente ha uno scopo promozionale. Questa tattica è profondamente conservatrice, è un ripiego anacronistico verso il passato, si parla di grandi opere d'arte, del riscatto del museo, dell'emulazione dei grandi predecessori. L'autore afferma che De Ak e Ricard sono bravi promotori, che hanno lo stesso punto di vista estetico ma che il tono delle loro affermazioni è diverso. De Ak presenta una versione più colta rispetto alla visione innocente e naïve di Ricard. De Ak intona un discorso costituito di suggestive evocazioni nelle descrizioni delle opere, e arriva a dire qualcosa di sostanziale. Si tratta della descrizione dell'ossessione di Clemente per il corpo umano e il ritratto e dell'interpretazione che ne fa l'autrice, quando esalta il gusto narcisista dell'artista. Nonostante questo, Perrone ritiene che sia De Ak che Ricard non siano veramente interessati a interpretare fino in fondo l'opera degli artisti di cui parlano. Il termine *imagists* che De Ak usa per parlare degli artisti italiani, Chia, Cucchi e Clemente, è per l'autore insufficiente. Cucchi e Chia sono debitori del futurismo e il loro lavoro ha un

99 J. Perrone, *Boy Do I love Art of War*, “Arts Magazine”, Vol. 56, Settembre 1981, pp 72-75

100 Ivi, p.73

certo stile, legato appunto a questa corrente e al cubofuturismo russo, nelle diagonali che adoperano, nei movimenti delle figure e nella loro composizione in generale. “Per me questo risulta esilarante [...] anche se i pittori futuristi italiani e russi di inizio secolo erano meno pittori, erano più intelligenti. Facevano molto di più che dipingere e i nuovi italiani non lo fanno [...] ma pare che la loro pittura sia una soddisfazione per il mondo dell’arte che brama caffeina visiva”.<sup>101</sup>

Poi l’autore prosegue con il paragone secondo cui “Clemente invece è pari alla cocaina visiva come David Salle lo è all’eroina”.<sup>102</sup> anche se l’artista italiano condivide con i suoi connazionali Chia e Cucchi “l’iconografia dello stupido”,<sup>103</sup> per la costante presenza di personaggi che scoreggiano o defecano, egli riesce ad arrivare a un processo di esplorazione del mondo. In Clemente c’è talento per esprimere il vernacolare grossolano, che così risulta astutamente umoristico. Riesce a creare una connessione con i sensi dell’olfatto e con la sfera sessuale dell’osservatore. Egli può riprendere l’erotismo di artisti come Egon Schiele e Carl Dreyer, aggiungendo simboli freudiani e surrealisti, ma a differenza di questi ultimi non pretende che siano una cura per l’individuo o la società. Egli accosta elementi, creando mondi che non rispecchiano il mondo occidentale; pare, anche, essere cosciente dell’ansietà maschile nei confronti dei movimenti femministi. La tensione del suo lavoro viene dal suo bisogno di preservare la rabbia e la passione del sesso, mentre riconosce l’impossibilità di maneggiare questi elementi se non attraverso cliché. Il lavoro di Clemente potrebbe essere letto anche come una critica sottintesa ai luoghi comuni e banali sulla sessualità. “La sua produzione ha un sapore di fine secolo che s’intravede nel suo richiamo energetico, che però pare passivamente nevrotico entro l’ossessione sessuale, violenza, colpa e decadenza: c’è un brivido e una languidezza nella sua apocalisse che è spiritosa, ironicamente elegante, è più un inferno mentale che un afflizione fisica. Lui è un dandy di dolce sadismo”<sup>104</sup>.

Come possiamo capire, Jeff Perrone fa una distinzione tra Clemente e gli altri due “C”. Fa una lettura, tutto sommato positiva della sua opera e collega l’artista con un mondo decadente e simbolista, cosa che aveva in qualche modo fatto De Ak. L’idea del *dandy* di fine secolo, a mio avviso si addice alla figura di Clemente che sarà colui che emergerà come vincente da questa triade col passare del tempo, almeno dal punto di vista nord americano.

---

101 Ivi, p. 74

102 Ibidem

103 Ibidem

104 Ivi, p. 75

La positiva valutazione degli artisti italiani da parte di critici come Larson, De Ak si estende ad altri artisti americani che operano in modi simili, ne risulta che in questa prospettiva si può individuare (come del resto aveva fatto Ricard mettendo in relazione Clemente e la Graffiti art) “un asse” italo-americano (i nomi fatti da Larson sono quelli di Joe Goode, Donald Sultan e Randall Timmons).

Il dibattito nei modi che ho cercato di delineare appare dunque in questo periodo ricco di posizioni contrastanti, segnato da punte di asprezza, soprattutto negli interventi ospitati da “October”, laddove si tocca il nervo scoperto del rapporto tra arte e politica. Una cosa è comunque certa: I “ragazzi selvaggi” venuti dall’Italia non erano passati inosservati. Le loro opere agivano come un reagente chimico e la loro ricezione si configura come un campo privilegiato per analizzare le forme con cui negli Stati Uniti venivano affrontati i problemi della produzione artistica nella postmodernità.

Ritengo opportuno concludere il capitolo con un testo in cui il tono di “testimonianza” prevale sulle affermazioni critiche, ma che appunto per questo può risultare interessante. E’ difatti utile cercare di dare un’idea del clima artistico e culturale che caratterizzava, fra la fine degli anni ’70 e l’inizio degli ’80, la scena americana (e newyorkese in special modo).

Di particolare rilievo appare allora un contributo di Brooks Adams.<sup>105</sup> Storico dell’arte Adams, allora giovane, gravitava nell’ambiente di “Artforum” e in particolare in quello di Edith De Ak a cui tributa un omaggio, che, come ho già detto può sembrare eccessivo,<sup>106</sup> apre, infatti, la sua rievocazione, condotta in modi personali, immediati e disinvolti con una citazione di De Ak a proposito della nuova pittura:” Si rischia l’equivoco di scambiare questo lavoro [...] per provinciale anziché vedere in esso un’esaltazione del particolare, del personale, del regionale e del nazionale. Abbiamo finalmente un potenziale dialogo invece di un International style imbiancato e omogeneo”<sup>107</sup>. Merito di Adams è però quello di non affrontare l’argomento sul piano delle teorie estetico-filosofiche, ma di

---

105 B.Adams, *Gas metafisico: la Transavanguardia a New York*, in G. Guercio-A. Mattiolo (a cura di), *Il confine evanescente. Arte Italiana 1960-2010*, Electa, Milano 2010, p.3

106 Adams parla a proposito di De Ak di “raffinati aforismi europei in un inglese stentato [...] inimitabile, tanto quanto quello di Conrad e Nabokov” cfr. G. Guercio, A. Mattiolo, Op. cit., p.5

107 Sono affermazioni che non ci giungono nuove infatti tratte da *A Chamaleon in State of Grace* scritto da E. De Ak.

restituirci il quadro di un'esperienza vissuta.

“Avevo una resistenza genetica -racconta Adams- alle ultime fumisterie teoriche europee: è per questo che solo abbastanza di recente ho letto con attenzione i primi pronunciamenti teorici di Achille Bonito Oliva sulla Transavanguardia che apparvero sul numero di Ottobre del 1979 di “Flash Art”. Ciò che rendeva ricettivi alcuni giovani critici alle proposte transavanguardiste era qualcosa di inerente alla loro esperienza americana. Nel 1980 la mia generazione sapeva che c'era un disperato bisogno di riscrivere la storia dell'arte americana postbellica [...]. Tutti sapevano che l'arte concettuale era stanca; tutti erano alla ricerca della prossima grande novità; tutti morivano dalla voglia di battezzare un nuovo movimento (*New Image Painting* ed *Energism* erano due termini che circolavano nel 1979-1980, l'“Arte Cifra” e “Transavanguardia” erano le ultime merci di importazione europea). Ma nessuno sapeva che cosa stava succedendo e nessuno aveva una versione definitiva delle cose”.<sup>108</sup> Sulla base dei ricordi di Adams è possibile comunque ricostruire una sommaria cronologia di queste incursioni transavanguardiste prima della mostra del Guggenheim e delle reazioni che suscitarono.

Nel Settembre 1980, Adams vede gli affreschi di Francesco Clemente esposti nella sala posteriore della galleria Sperone-Westwater-Fischer. E' un colpo di fulmine (in particolare di fronte a *Three in One*): “Erano materializzazioni delle mie visioni e delle mie paure personali, favolosi, pallidi, innocui, leziosi e tuttavia bizzarramente persistenti”<sup>109</sup>. La sua vicinanza al gruppo di “Artforum” gli consente di “osservare, testimoniare, assaporare la gestazione del fondamentale *Chamaleon...*”.<sup>110</sup> Tuttavia Adams esita a schierarsi apertamente: “L'insolente campanilista che era in me [...] non riusciva proprio ad afferrare il punto [...] non ancora, cioè: non avrei scritto di Chia e Cucchi prima della fine degli anni '80 e del lavoro di Clemente prima del 2000. Non dimenticate che nell'etere ferveva la feroce propaganda a favore della nostra “squadra di casa”: Julian Schnabel, David Salle, Ross Bleckner, Eric Fischel e Robert Longo”.<sup>111</sup>

Affermazioni che non interessano tanto per inquadrare il percorso di Adams, quanto come testimonianza di un “clima”, di una difficoltà di orientamento anche sulla base di quella contrapposizione fra artista americano e artista europeo che incontreremo ancora. Apprendiamo comunque che i transavanguardisti espongono nella galleria della “sempre

---

108 B.Adams, *Gas metafisico*, Op. cit., p.5

109 Ivi, p.4

110 Ibidem

111 Ivi, p.6



audace” Annina Nosei in Prince Street, Mimmo Paladino espone anche nella galleria di Marian Goodman nella 57 Street. A testimoniare il clima di “bizzarra amalgama” del periodo, Adams ricorda che la già citata galleria Sperone-Westwater-Fischer esponeva contemporaneamente Transavanguardia emergente, concettuale originario, arte povera (Merz, soprattutto) e post minimalismo.

Nel Febbraio 1981 c’è una mostra personale di Enzo Cucchi. Nella recensione di Richard Flood in “Artforum”, citata da Adams, si affermava: “La straordinaria idea di confezionare insieme le “3C” italiane – Chia, Clemente, Cucchi- sembra aver funzionato. Raramente è stato concesso a degli artisti europei di avere un successo tanto immediato nel mercato americano”.<sup>112</sup> Anche se poi Flood concludeva: “privo di una diffusa struttura mitico-religiosa o della stringente fedeltà a una causa politica, Cucchi cede a una formula di realismo psicologico di sua invenzione. E’ una posizione che trasforma le sue montagne in mucchietti di terra da talpe”.<sup>113</sup> Sicché Adams può concludere che nel 1983-84 “Il Modernismo era disseccato[...] e il Postmodernismo lussureggiava”.<sup>114</sup>

Questa tesi si collega con le grandi mostre che già tra 1981 e soprattutto nel 1982 vennero fatte in vari ambiti internazionali, dove ciò che verrà poi letto come arte postmodernista era ormai onnipresente.

---

112 Ivi, p.11

113 R. Flood, *New York: Enzo Cucchi, Sperone-Westwater-Fischer Gallery e Lightning*, P.S. 1, “Artforum”, Maggio 1981, pp.69-70

114 B. Adams, Op.cit, p.13



## Capitolo III

### *1981/82 Le mostre collettive e la pittura come nuovo spirito del tempo: interventi critici*

In questo capitolo mi propongo di seguire lo sviluppo del fenomeno transavanguardista e la sua affermazione nel biennio 1981-82. Lo farò attraverso un'analisi dei contributi critici presenti nei cataloghi delle mostre che segnarono le tappe di tale percorso sia in Europa che negli Stati Uniti, nonché delle reazioni da essi suscitate.

Sarà, credo, facile rendersi conto di due fenomeni fondamentali: in primo luogo (a parte la più "misurata" presentazione della mostra al Guggenheim Museum di New York) gli interventi in catalogo che esaminerò non nascondono il loro intento di "lancio", di sostegno e di supporto a un fenomeno nuovo che viene, più o meno polemicamente, contrapposto a una condizione precedente. A tale condizione che viene contestata e superata grazie a una "salutare" reazione al suo dogmatico irrigidimento, segue la volontà evidente di presentare tale fenomeno come attivo a livello internazionale, con l'ovvia conseguenza di scelte espositive che riuniscono artisti di varie nazionalità, uniti, si badi bene, non in quanto adepti di un anonimo "International Style" ma in quanto mossi da un comune impulso alla pittura che non ne annulla le peculiarità nazionali. Sono queste due caratteristiche che consentono di presentare queste esposizioni come momenti di un percorso univoco: una "marcia trionfale" che coinvolge artisti, critici e galleristi.

Nel Gennaio del 1981 la Royal Academy di Londra presenta la mostra *A new Spirit in Painting* (un nuovo spirito nella pittura) curata da Christos M. Joachimides, Norman Rosenthal e Nicholas Serota. L'esposizione presenta un gruppo di artisti che si dedicano alla pittura. Ci sono sei pittori, Bacon, Balthus, Guston, Hélion, De Kooning e Matta chiamati in causa come predecessori; ci sono pittori definiti come "consacrati" e cioè Freud, Hockney, Picasso (degli anni 72-73), Stella, Twombly, Warhol. Insieme a loro ci sono i pittori che hanno permesso che nel periodo in questione si tornasse a parlare di pittura. Si tratta di Sandro Chia, Reiner Fetting, Anselm Kiefer, Mimmo Paladino, e Julian Schnabel per citarne alcuni. Come si vede riappaiono qui, certo non casualmente, gli artisti già consacrati dalla sezione *Aperto* della Biennale di Venezia dell'anno precedente.

Del gruppo della Transavanguardia, come possiamo notare, mancano Clemente, Cucchi, De Maria, al loro posto ci sono invece Pier Paolo Calzolari e Mario Merz, rappresentanti degli artisti “poveristi”. Nel catalogo della mostra compaiono le opere: *L’Incendiario*, *Che Fuma*, *How many Stories for a Kiss* di Sandro Chia tutte del 1980. Mimmo Paladino è presente con *Rosso Silenzioso*. Gli artisti poveristi sono presenti con opere pittoriche, Pier Paolo Calzolari è presente con tre opere pittoriche, a tecniche miste di grande formato, Mario Merz con tre opere della collezione di Gian Enzo Sperone: *Eyes*, *Rhinoceros*, *The Fall of the House of Usher*.

La scelta generale è rivolta a ciò che i curatori ritengono sia un nuovo spirito in pittura. Nella prefazione essi dichiarano che, nonostante si viva un periodo nel quale per molte persone la pittura ha perso la sua rilevanza come forma più eloquente dell’espressione artistica, e sembri non parlare più a un vasto pubblico, “sentono” che qualcosa è cambiato. I tre organizzatori usano in questa prefazione proprio la parola “sentire”: s’intuisce dunque sin dall’inizio che l’uso di un’espressione legata al sentimento indica una tendenza critica non rigidamente analitica. Essi affermano infatti che la pittura “sta fiorendo”. In realtà avrebbero dovuto dire in maniera più appropriata “rifiorendo”, perché subito dichiarano che la storia e lo sviluppo dell’arte pittorica sono molto più complessi e ricchi di quanto si riconosca generalmente. “Grande pittura”, cioè pittura del tutto valida si sta certamente producendo nel loro tempo. *A New Spirit in Painting* è costituita dalle opere di trentotto artisti e la scelta non è arbitraria, ma nasce da una precisa presa di posizione.

Il gruppo principale è composto da pittori che hanno raggiunto il successo negli anni sessanta e “tuttora sono attivi, pieni di espressione e privi di manierismo”<sup>115</sup>. Segue il gruppo di pittori giovani che iniziano a farsi conoscere. Il loro lavoro, dicono i curatori, sembra una grande promessa per i tempi a venire. La scelta dei giovani non è una profezia, ma una valutazione del “presente”. I sei pittori più anziani sono stati scelti perché la loro opera complessiva è così eccezionale da dover essere presenti indiscutibilmente in questo contesto. Infatti il loro lavoro presenta evidenti affinità con quello dei giovani artisti presenti nella mostra .

Per i curatori le posizioni “ortodosse” sulla pittura sono state formulate da critici americani negli anni ’50 e avevano ottenuto una accettazione universale. Queste “ortodossie” che avevano qualche validità, sono state aggressivamente proclamate dal

---

115 C. Joaquimides, Prefazione catalogo della mostra, *A New Spirit in Painting*, Londra, Royal Academy of London, (15 Gennaio – 18 Marzo 1981), London, Artworks Literature, 1981, p.11

gruppo di critici vicino alla produzione artistica newyorchese, in modo molto più estremo di quanto cento anni prima era avvenuto a Parigi. Sembra qui evidente un riferimento alle tesi di Clement Greenberg che aveva indicato le origini della pittura moderna in Manet. I grandi pittori americani degli anni '40, Pollock, Rothko, Newman, avevano trovato la pittura giusta per rappresentare il nuovo mondo che le aveva dato i natali. Questi artisti erano considerati i veri successori dei movimenti europei quali cubismo e surrealismo. In quest'ottica veniva letta la storia dell'arte che proseguiva con altri importanti movimenti americani come il Pop, il Minimal Painting, e il Photo Realism. Da quei tempi, cioè gli anni '70, la pittura continuò a perdere terreno e il "nuovo" erano considerati, la fotografia, il video, le installazioni, gli happening e le performance. In questo clima, l'ultima grande mostra di pittura dicono i tre organizzatori era stata '54-'64 *Pittura e Scultura di una decade*, tenutasi alla Tate Gallery di Londra. La mostra attuale presenta alcune similitudini con quella della Tate, dicono i curatori. Infatti, essi fanno notare che anche quella mostra era stata organizzata da tre amici che lavoravano come una squadra, e che forse il loro unico errore era stato omettere nomi come Andy Warhol, Piero Manzoni, e Cy Twombly. Omissioni di questo genere potrebbero capitare anche a loro, avvertono. Infatti col senno di poi, per quanto riguarda gli italiani, si sente soprattutto la mancanza di Francesco Clemente ed Enzo Cucchi.

Le scelte sono state fatte anche in base alla conoscenza diretta di molti degli artisti in mostra attraverso interviste personali e visite negli atelier. Ma il motivo più importante è stato il desiderio di unire la tradizione alle novità, che sono ora presenti nella pittura. Si sente, dicono, un senso di libertà nell'espressione che unisce generazioni diverse e la convinzione che quello che solo importa è la pittura in se stessa. Non si pretende di classificare, ma di mettere in evidenza queste realtà della pittura, quindi anche di confrontarle e di collegare tutte queste direttrici pittoriche per stimolare una nuova lettura e un serio ed eccitante dibattito che riporti l'attenzione sull'arte pittorica.

Questo scopo è stato raggiunto, se lo guardiamo con gli occhi di oggi nel terzo millennio. Proprio nel 1981 infatti il dibattito, come abbiamo visto nel capitolo precedente, è diventato molto vivace in varie pubblicazioni e nel mondo della critica statunitense si sono evidenziate posizioni favorevoli con accaniti sostenitori e anche contrarie con detrattori feroci. Il dibattito ha toccato anche le forme e i metodi della critica d'arte chiamando in causa l'incapacità di molte letture di produrre un discorso di spessore di fronte a questo clamoroso ritorno alla pittura. Se l'obiettivo era di mettere in luce il ritorno alla pittura, di fare in modo che se ne parlasse e che altre mostre seguissero questa indicazione, si può dire che *A New Spirit in Painting* ha raggiunto l'obiettivo.

Infatti le mostre proseguiranno con grandi rassegne tenute sia in America, sia in Europa durante l'anno 1982 e non mancherà una forte presenza americana a livello di recensioni critiche. Vedremo addirittura come si arriverà a parlare di pittura come caratterizzante lo spirito del tempo. Ma prima di imboccare questo percorso consideriamo il contesto in cui si collocavano la proposta curatoriale di *A new Spirit in Painting* e il saggio che l'accompagna.

Pochi mesi prima si era tenuta la Biennale del 1980, in cui artisti tedeschi e americani erano stati presenti e avevano raggiunto l'interesse del pubblico e la notorietà. Su questa base si può presumere che i testi prodotti in quella occasione da Bonito Oliva, siano stati letti, e che in qualche modo le sue teorie abbiano avuto echi qui nei contributi di questi curatori. Quando Christos Joachimides scrive il testo *A new Spirit in Painting* che si trova subito dopo la prefazione, egli ricorda che avendo visitato numerosi studi di artisti trovava dappertutto barattoli di colore, pennelli e ne aveva tratto questa sensazione: "Sia in America che in Europa si vedono artisti che hanno riscoperto la gioia di dipingere".<sup>116</sup> Negli studi, nei bar, racconta si sentivano artisti dibattere appassionatamente di pittura. I giovani artisti avevano dunque preso coscienza del significato contemporaneo della più vecchia forma di arte.

Questa nuova preoccupazione per l'arte pittorica è in relazione, afferma Joachimides, con una nuova visione soggettiva dell'artista, come creatore e come individuo. Gli artisti non più soddisfatti della visione oggettiva hanno iniziato a reagire con immagini. E' quello che, come abbiamo visto nei capitoli precedenti, affermavano Faust e Bonito Oliva, posizione che a questo punto, sembra essere diventata una lettura comune del periodo fra i sostenitori della pittura come medio di espressione. Si tratta per gli artisti di esprimere attraverso immagini il loro universo mentale, la loro sensibilità per ciò che vedono, incuranti di significazioni preconette. Joachimides riafferma che questa liberazione è un bisogno generale che permea tutti i livelli sociali e culturali: si vuole parlare di se stessi, esprimere i propri desideri, si vuole riattivare "aree dell'esperienza che erano da lungo addormentate".<sup>117</sup> La società degli anni sessanta era ottimista, estroversa, ma fu seguita da una decade molto più introversa e contemplativa, l'ascesa della fotografia rese i pittori inattuali, inutili davanti a un medium meccanico e preciso. Un grave errore, dice Joachimides, con serie conseguenze negative per la comprensione della pittura durante la maggior parte degli anni settanta. Come altri prima di lui e in particolare come Bonito Oliva, Joachimides rammenta qui l'approccio puritano all'arte, contrario alla gioia dei

---

116 C. Joachimides, *A new Spirit in Painting*, Op.cit., p. 14

117 Ibidem

sensi e all'impeto creativo della nuova generazione.

La reazione a quella proibizione della esperienza soggettiva, del pathos e della sensualità nell'arte è arrivata come una sorpresa negli anni ottanta. Si credeva infatti che l'arte minimal fosse il culmine dell'arte. Questa reazione dice Joachimides “non è arrivata tutta ad un tratto, o del tutto inaspettatamente. La pittura è, ed è stata considerata anacronistica in molti circoli, ma ciononostante il lavoro pittorico è continuato”<sup>118</sup> e cita come esempi Balthus e Georg Baselitz.

In questi tempi, dovunque si guardi, troviamo rivalutazioni dei valori tradizionali anche in quanto il semplice atto di dipingere e di usare metodi tradizionali diventa un atto di resistenza. Questa mostra presenta una visione dell'arte che massicciamente afferma valori tradizionali come l'individualità, la creatività, la vitalità. Consciamente o inconsciamente, i pittori tornano alle preoccupazioni tradizionali: non importa quanto tenui o fantasmagoriche sembrino queste figurazioni, nessuna manca di significato, dice Joachimides

Ciò che l'autore afferma è che, nonostante i metodi tradizionali siano stati considerati obsoleti, proprio questa reazione indica un atto radicale. Vista la recente storia artistica questa affermazione concorda con la definizione, che compare in altri saggi, dei pittori come “new radicals” per la ripresa di un vecchio modello di rappresentazione, e per la loro indifferenza al confronto che si sarebbe istituito con la generazione concettuale che lavorava con metodi meccanici, oppure con chi lavorava con l'immagine fotografica o cinematografica riappropriandosi di altre immagini tratte dalla fotografie ma pur sempre fatte con un medio “artificiale”.

La mostra *A new Spirit in Painting* è secondo i tre curatori una testimonianza dello stato della pittura agli inizi della decade '80 ed essi sperano che possa aiutare alla formulazione di un giudizio obbiettivo.

Lo stato della pittura può sembrare complesso, afferma Joachimides, e a volte confuso, ma uno sguardo più attento e ravvicinato mostra le affinità tra le tante direzioni pittoriche che esistono in questo momento. Le singolarità regionali, comunque, sono da tenere presenti: i tedeschi testimoniano una forte continuità nell'uso del medio pittorico e le loro immagini sono molto cariche e aggressive; notevole risulta il caso italiano. Nell'arte italiana partendo dalle costruzioni di oggetti (arte povera) si è verificato un cambiamento

---

118 Ivi, p.15

graduale: l'oggetto si è evoluto in un suggestivo oggetto dipinto come nel caso di Calzolari, Merz e Kounellis. Un vero fenomeno di transizione, afferma Joachimides. Da qui si transita in un'area specificatamente pittorica in una linea di collegamento che può andare da Matta a Polke verso i più giovani Chia e Paladino. La provocatoria pratica di adoperare diversi stili è ciò che Joachimides considera il collegamento tra questi artisti, ai quali aggiunge Richter, e che in parte spiega il crescente interesse dei giovani italiani verso questi artisti un po' più anziani. Lo stesso si può dire dell'influsso su di loro di Warhol e Twombly. Come vediamo il tentativo di collegare i pittori consacrati con i giovani esordienti e di creare un nesso tra i loro stili e quindi anche tra i due continenti Europa e America, è centrato sul nuovo linguaggio universale, cioè la pittura. Non importa la differenza di stile ma appunto l'utilizzo del medium comune a tutti gli artisti citati. Questa rete di interrelazioni, affinità e referenze incrociate che possiamo considerare valide o no, serve ai critici che sostengono le pratiche pittoriche a rendere valida e coerente questa tendenza che è appunto mondiale. Il nuovo spirito della pittura ha poi, per i curatori, spazzato via la superflua convenzione che imponeva di stabilire un rapporto nuovo tra immagine e realtà. Si cerca adesso un rapporto poetico, creativo, vibrante, vulcanico e anarchico con il mondo: "raggruppati insieme, questi pittori ci invitano a vedere con uno sguardo fresco, condividendo una visione che rivela nuovi rapporti tra arte e realtà tra l'immagine dipinta e la condotta umana".<sup>119</sup>

Come già detto questo sforzo per raggruppare diversi pittori in una comune tendenza del tempo, riconoscibile nel bisogno di esprimere sentimenti e passioni usando la pittura come medium, finisce per presentarsi come una vera pulsione, una pressione di dipingere che va diffondendosi a scala globale.

E' da questo momento che inizia propriamente quella "marcia trionfale" a cui fa riferimento il titolo del capitolo: inizia infatti una serie di mostre che, ormai senza quasi interruzione, vedono come protagonisti i nostri transavanguardisti. La mostra al Guggenheim Museum (Aprile-Giugno 1982) segna l'avvio di questo percorso negli Stati Uniti e in Europa, ma naturalmente non si tratta di un fenomeno del tutto improvviso e imprevedibile. Se nel primo capitolo concludevo parlando di un imminente "sbarco" degli italiani in USA, c'è da dire che esso non avvenne nel vuoto e che il paese da conquistare era già, in certo modo, pronto ad accogliere favorevolmente gli "invasori".

Un anno fondamentale nel successo della Transavanguardia in USA fu il 1982 e

---

119 Ivi, p.16



l'evento che lo aprì fu la più volte citata mostra al Guggenheim Museum di New York inaugurata il 21 Aprile 1982, dal titolo *Italian Art now: an American Perspective*, che anni dopo David Romanelli definì “La prima grande mostra della nuova arte italiana in un museo americano”, anche se l'esclusione di Clemente ne limitava la portata, (sono interessanti queste esclusioni di Clemente, già non era comparso a Londra nel *New Spirit in Painting*)

Iniziamo con i contributi offerti dal catalogo<sup>120</sup> quello del Direttore del Museo, Thomas M. Messer, chiarisce i criteri sulla cui base è avvenuta la selezione delle opere. Innanzitutto si accenna, seppur velatamente, alla pretesa di “alcuni consulenti nei paesi presi in considerazione” di determinare le scelte, pretesa a cui Messer obietta che è difficile accettare l'idea che “esista sia un'arte nazionale contemporanea definibile sia un individuo capace di articolarla”. La selezione dunque, prosegue Messer, mira a cogliere “ direzioni creative di particolare interesse per noi”, attraverso una selezione di artisti rigorosamente limitata a non più di sette pittori e scultori (si tratta di Chia, Cucchi, Longobardi, Penone, Zorio, Ontani e Vettor Pisani).

Dovendo giustificare tale scelta, Messer ne evidenzia il carattere “non dogmatico” e individua tre filoni rappresentati: 1) forme contemporanee dell' espressionismo italiano, le cui radici affondano nella pittura metafisica (De Chirico) e nell'espressionismo tedesco (Chia, Cucchi, Longobardi); 2) uno stile “riduttivo, concettuale, minimalista (Penone, Zorio); 3) un indirizzo che appare come uno sviluppo della Performance Art (Ontani, Vettor Pisani).

Da queste affermazioni risulta dunque con evidenza che la mostra non è una “mostra della Transavanguardia” cioè di un solo movimento, anche se come tale fu percepita da parte del pubblico e da parte della critica.

La giustificazione teorico-critica della mostra è poi, naturalmente, affidata alla curatrice, nonché vicedirettore del museo Guggenheim, Diane Waldman. Su questo intervento è necessario soffermarsi un po' più a lungo.

Innanzitutto Waldman mette in luce la peculiare condizione in cui bisogna collocare

---

120 D. Waldman (a cura di), catalogo della mostra *Italian Art Now. An American Perspective*, (New York, Guggenheim Museum, 2 Aprile – 20 Giugno 1982 ), The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, 1982

l'attività degli artisti italiani: “un continuum di vecchio e nuovo in cui un antichissimo patrimonio permea il tessuto della dichiarazione più audace[.]. L'ordine formale e l'eleganza del Rinascimento fiorentino [...], l'eredità pagana della Grecia e dell'Impero Romano si riverberano nel lavoro di artisti che vivono nelle città lungo la costa adriatica, in Italia meridionale e a Roma”. Le conseguenze sono di grande rilievo: “l'identificazione con il luogo, la visione della storia come un essere vivente, il rispetto per la cultura e l'artigianato [...] prestano alle opere una straordinaria diversità e dinamismo”.<sup>121</sup>

Ciò non significa, prosegue Waldman, che questi artisti si collochino in una dimensione antiquario-archeologica. Assolutamente no. Il fatto è che “la storia dell'arte del XX secolo, in particolare quella della pittura metafisica, e dei movimenti più recenti come l'Arte Povera degli anni '60, per i giovani italiani si trova in un rapporto complesso e spesso paradossale con la storia del passato remoto che non è diventato un mero documento, ma è reale come l'evento più recente”.<sup>122</sup>

Non può non venire in mente la risposta data da Clemente riguardo al suo rapporto con Piero della Francesca che abbiamo incontrato nell'intervista di Larson.

Quanto al rapporto con la pittura metafisica degli anni '20 e '30, esso è evidente soprattutto, prosegue Waldman, nel gruppo di artisti italiani “individuati dal critico Achille Bonito Oliva come Trans-avanguardia”.<sup>123</sup> Ci troviamo di fronte dunque a una delle posizioni critiche fra le più consolidate nell'individuazione dei “padri nobili” della Transavanguardia. Waldman esamina poi il versante “poverista” a cui si ricollegano alcuni degli artisti esposti: “essi sono attratti da un immaginario riduttivo, da una struttura minimale e concettuale”.<sup>124</sup> Quanto poi agli esempi di *Performance Art*, Waldman individua come centrale il ruolo di Jannis Kounellis, ma rileva che, anche se vi sono somiglianze con gli *Happenings* newyorkesi, essi sono contrassegnati da un “recupero del mito”, da una ricerca di “armonia organica” dell'arte e della natura che “profondamente radicati nella tradizione dell'immaginazione italiana, non sono né parte integrante della nostra cultura, né attinenti alla nostra storia e, quindi, non sono al centro della nostra arte”.<sup>125</sup>

La contrapposizione arte italiana/arte americana così come quella fra “poveristi”

---

121 Ivi, p. 7

122 Ibidem

123 Ibidem

124 Ivi, p. 8

125 Ivi, p. 7

e “espressionisti” non deve però essere considerata assoluta: da un lato infatti molti dei giovani espressionisti italiani erano stati esponenti di un’arte minimalista nel corso degli anni’70 e d’altro canto non mancano evidenti agganci con autori americani come Warhol, Gilbert, Rauschenberg, Johns, Twombly. La conclusione di Waldman, in linea del resto con quanto affermato da Messer, è che “ i sette artisti in questa mostra [...] non sono destinati ad essere visti come membri di un unico movimento o scuola identificabile, ma esprimono la vitalità del corso dell’arte italiana oggi[...]. Le loro opere, uniche e distinte come gli artisti, si nutrono di tradizioni complesse e varie”.<sup>126</sup>

L’impressione generale che dà la presentazione di Waldman è che la curatrice non intenda tracciare un solco troppo profondo fra i poli di opposizioni binarie che potremmo così riassumere: tradizione/modernità, stile nazionale/ stile internazionale, arte concettuale/arte figurativa. In questa luce il senso profondo a cui mira la mostra del Guggenheim sembra quello di una ricognizione della soluzione italiana a queste antitesi.

Nonostante le cautele di Waldman, la mostra va comunque vista come una conferma del declino dell’arte concettuale e un segnale che le novità andavano nella direzione di un recupero della pittura e della figurazione. Prima di esaminare le reazioni a *Italian Art Now*, penso che sia utile un riepilogo dei punti toccati. Utilizzando la testimonianza di Adams e altre che abbiamo riportato nel II capitolo, abbiamo potuto constatare che i “trans avanguardisti” si erano già infiltrati nella capitale dell’arte contemporanea partecipando a mostre collettive o personali<sup>127</sup>. Tuttavia la mostra del Guggenheim è la prima in una prestigiosa istituzione museale. Si tenga poi conto del fatto che l’affermazione di Messer “ il nostro più importante obiettivo è l’aggiunta alla collezione permanente del Guggenheim di un lavoro di ciascun partecipante alla mostra” non poteva che suonare come un riconoscimento ufficiale.

Il quadro generale dunque è quello di una intensificazione dei rapporti sul terreno delle esperienze artistiche fra Europa e Stati Uniti. Critici americani e critici europei si univano nel tentativo di delineare convergenze fra le esperienze in atto nei due continenti.

---

126 Ivi, p. 8

127 Aggiungiamo una dichiarazione di Chia recentemente raccolta da Adams:” La mia prima mostra nel Gennaio 1980 fu invece un successo enorme. Vennero Andy e Warhol e Mick Jagger e Jean Michel Basquiat, che allora chiamavamo Samo, e i suoi amici guardavano i quadri da vicino, con le mani dietro la schiena. Dichiararono “ L’Arte Concettuale è una merda!”, cfr. G. Guercio-A. Mattiolo ( a cura di), *Il confine evanescente*, Op.cit., p.20

E' proprio in questa direzione che va il terzo cospicuo intervento teorico di Achille Bonito Oliva: *Transavantgarde International*<sup>128</sup> (titolo già significativo a indicare l'estensione più vasta della ricognizione critica rispetto a *La Transavanguardia italiana*). Nel libro il critico italiano elencava numerosi artisti americani "reclutabili" nel movimento. Difatti è finalmente entrata in crisi, sostiene Bonito Oliva, la "moralità puritana" che sosteneva il lavoro dell'arte americana negli anni '60 e nella prima metà degli anni '70: "la disgregazione del tessuto sociale dell'America ha dimostrato come fosse astratta questo tipo di mentalità ed ha spinto le ultime generazioni di artisti ad uscire da tale posizione per approdare a una diversa dimensione dell'arte. Tale dimensione poggia su assunti che ribaltano il moralismo precedente a favore di un atteggiamento aperto e disponibile verso qualsiasi recupero dell'immagine, del piacere della pittura, della manualità, dell'assunzione di pratiche legate alla produzione artigianale".<sup>129</sup>

Tale tendenza viene documentata con *The Doubler Ring* di Robert Kushner (1979), *Winter* di Julian Schnabel (1982), *Run a Gracery Store or Build an Airplane* di David Salle (1980), *Swingers* di Robert Zakanitch (1981), *Pontiac* di Susan Rothenberg (1979), *Untitled* di Jean Michel Basquiat (1982). A questi nomi poi si aggiungono quelli degli artisti chiamati in causa nell'intervento di Carter Ratcliff<sup>130</sup> ospitato nel testo: Frank Stella, Malcom Morley, Joe Zucker, Robert Longo, Kim Mac Connel, Nicholas Africano, Neil Jenney, Jack Goldstein, Eric Fischel, Leon Golub, Cindy Sherman, Scott Burton, Sherrie Levine, Walter Robinson, Thomas Lawson, Raphael Ferrer. Come si vede una squadra ampia e variegata. In questo quadro, che potremmo definire di costruzione critica dell'"Internazionale" transavanguardista, si era dunque collocata la mostra del Guggenheim di cui ora esaminerò alcune recensioni.

Se Messer si aspettava una "polemica vivace" come reazione alla mostra, sicuramente non dovette sorprenderlo l'intervento di Ida Panicelli comparso sulla rivista "Artforum"<sup>131</sup> Esso infatti risulta una vera e propria stroncatura.

Innanzitutto, nota Panicelli, "la scelta di sette artisti sembra essere eccessivamente limitante." In secondo luogo è certo giusto individuare nel recente percorso dell'arte italiana i due poli dell'Arte povera e della New Image Painting, ma la mostra semplifica in modo eccessivo il passaggio dall'una all'altra: "non è sufficiente riferirsi agli ultimi

128 A. Bonito Oliva, *Transavantgarde International*, Milano, Politi, 1982

129 Ivi, p.32

130 C. Ratcliff, *Contemporary American Art*, in A. Bonito Oliva, *Transavantgarde International*, Op.cit., pp. 153-165

131 I. Panicelli, *Italian Art Now: An American Perspective*, "Artforum", Vol. XX, n. 10, Giugno 1982

cinquanta anni dell'arte italiana individuando l'eredità di de Chirico e De Pisis se si ignora l'impatto odierno dei cambi radicali nei lavori di Mario Merz e Jannis Kounellis".<sup>132</sup>

Criticamente infondato sembra poi a Panicelli il tentativo di trovare un filo conduttore che unisca i sette artisti proposti. Essi non solo mostrano posizioni alquanto divergenti ma emergono da background diversi. La convivenza dei sette artisti italiani è inoltre fuorviante in quanto, afferma Panicelli: "Sia in termini di rapporto con la tradizione che con la politica, l'innovativo contributo dell'Arte Povera al complesso dialogo tra arte e vita è stato molto più rivoluzionario di quello odierno della New Image Painting".<sup>133</sup> A questa affermazione segue un duro attacco a Chia, Cucchi e Longobardi: "essi vedono la tradizione del XX secolo come un territorio da invadere e saccheggiare [...]. Reintroducono la tradizionale dialettica pittore/superficie e [...] ignorano le innovazioni e le rotture radicali che hanno trasformato il mondo dell'arte negli anni '60. La New Image Painting compensa l'osservatore per la difficoltà dell'arte passata, offrendo una facile interpretazione iconica".<sup>134</sup> Non manca poi un'accusa che già abbiamo incontrato e che essendo, per così dire, extra-estetica, risulta ancora più pesante: "Il desiderio di essere provocatori ad ogni costo in termini pittorici, è un mero pretesto per nascondere una bugia, la restaurazione della relazione artista-opera-mercato-collezionista, che anni prima era già stata politicizzata".<sup>135</sup>

L'intervento di Panicelli si conclude con una critica maliziosa basata sull'esclusione di Clemente. Se, come appare evidente, Chia e Cucchi hanno ricevuto un ruolo centrale nell'esposizione, allora "bisognerebbe chiedersi perché Francesco Clemente è stato ommesso da questo circolo transavanguardista".<sup>136</sup> Il fatto è che non si è avuto il coraggio di compiere una scelta radicale: l'aperta promozione della Transavanguardia. Ma se questo è il vero obiettivo della mostra, l'esclusione di Clemente lo indebolisce. "Il Guggenheim, insinua Panicelli aveva paura del grande e malvagio lupo?".<sup>137</sup> Incapace di dare un'informazione completa, esitante nella sua scelta di fondo, la mostra ha fallito su entrambi i piani: "il punto di vista americano preso dal curatore è solo acritico ed evita i rischi di una posizione più radicale".<sup>138</sup>

---

132 Ivi, p.83

133 Ibidem

134 Ibidem

135 Ibidem

136 Ibidem

137 Ibidem

138 Ibidem

Mi sembra che l'intervento di Panicelli (che i sostenitori della Transavanguardia avrebbero potuto accusare di muoversi totalmente all'interno di paradigmi "avanguardisti" come si deduce dall'uso di termini come "innovativo" o "rivoluzionario") riproponga in sostanza il dibattito nei termini che ho analizzato nel II capitolo e sia un'importante conferma del clima accesamente polemico in cui avveniva negli Stati Uniti la ricezione del fenomeno transavanguardista.

Di tutt'altro spessore e più descrittivo che critico, l'intervento di Grace Glueck<sup>139</sup> comunque interessante perché mostra una Maggiore disponibilità verso la novità rappresentata dalla Transavanguardia. Va innanzitutto notato che anche Glueck individua in Chia e Cucchi il vero centro della mostra (infatti la sua recensione non fa, a parte quello di Longobardi, neppure i nomi degli altri artisti esposti). E' chiaro che quello che interessa Glueck è inquadrare proprio le caratteristiche di questa nuova corrente: "questo termine, sintetizza Glueck, coniato dal critico italiano Achille Bonito Oliva, copre una sorta di errante eclettismo nel quale l'artista mischia il suo proprio immaginario con l'attrazione per l'iconologia e l'arte di ogni cultura e periodo"<sup>140</sup>. La Glueck però, non si addentra in approfondimenti teorici e preferisce descrivere alcune opere esposte senza celare talvolta il suo totale apprezzamento. Ad esempio definisce il *Pittore matto* di Cucchi, "una meravigliosa stravaganza wagneriana nella quale un artista fa ondeggiare il pennello come una bacchetta in un vortice di pittura"<sup>141</sup>. Espressioni romanticheggianti che indicano come anche la Glueck interpreti la Transavanguardia in senso anti-concettuale e anti-minimalista.

In conclusione la mostra è giudicata da Glueck "un vero segnale per aprire gli occhi, molto utile alla sciovinista New York dove solo alcuni anni fa gli artisti italiani sembravano non fare niente di interessante"<sup>142</sup>.

Nonostante dunque le critiche che le venivano rivolte (come si è visto nell'intervento di Panicelli) la Transavanguardia aveva sicuramente rilanciato la presenza italiana a New York. Non solo aveva "sfondato" grazie alla mostra del Guggenheim, ma tendeva ormai a stabilire rapporti sempre più stretti, a livello di critica e di compresenza negli eventi espositivi, con fenomeni artistici americani: si andava profilando dunque

---

139 G. Glueck, *Art: At the Guggenheim, 7 Italian Shows in One*, "The New York Times", 2 Aprile 1982

140 Ivi, p.15

141 Ivi, p.16

142 Ivi, p.16

quella Transavanguardia internazionale di cui aveva tracciato i contorni Bonito Oliva nell'omonimo libro.

Numerose mostre erano destinate nel 1982 a concretizzare e rinvigorire questa dimensione. La loro semplice enumerazione può dare l'idea di questo percorso che assume ritmi frenetici.

In particolare parlo di: *Avanguardia-Transavanguardia 1968-'77* a Roma, *The Pressure to Paint* a New York, *Transavanguardia. Italia/America* a Modena, *Documenta 7* a Kassel, *Zeitgeist* a Berlino.<sup>143</sup>

Particolarmente interessanti per la mia ricerca appaiono *Pressure to paint* e *Transavanguardia. Italia/America*.

Partiamo da quest'ultima. Nella Galleria civica di Modena vengono esposte opere di artisti italiani (Chia, Clemente, Cucchi, Paladino, De Maria) e americani (Basquiat, Schnabel, Zaconitch, Salle, Stella, Twombly). Basquiat aveva già esposto a Modena, grazie al gallerista Emilio Mazzoli nel 1981, ma senza alcun successo: nessuno era pronto per Basquiat. Non lo era la città che gli aveva negato un muro da dipingere e non lo era il mondo dell'arte che lo snobbò completamente. Appena un anno dopo l'accoglienza fu ben diversa

La presentazione di Bonito Oliva è innanzitutto una rivisitazione dei capisaldi teorici della Transavanguardia e non me ne occuperò per evitare il rischio di incorrere in inutili ripetizioni. Molto interessante per me è invece la parte in cui il critico italiano traccia le linee di una "genealogia" della Transavanguardia americana.

Il primo fenomeno messo in rilievo è il recente mutamento di rotta dell'arte

143 Le mostre qui elencate e analizzate sono:

*Avanguardia-Transavanguardia 1968-'77*: Mura Aureliane, Roma, Aprile-Luglio, Mostra e Catalogo a cura di A. Bonito Oliva.

*Transavanguardia Italia/America*: Modena, Galleria Civica, 21 Marzo – 2 Maggio, Mostra e Catalogo a cura di A. Bonito Oliva

*The Pressure to Paint*: NY, Marlborough Gallery, 4 Giugno – 9 Luglio 1982, Mostra e Catalogo a cura di Diego Cortez

*Documenta 7*: Museum Fridericianum, Kassel, 19 Giugno – 28 Settembre 1982, Mostra e Catalogo a cura di C. van Bruggen, G. Celant e J. Gachnang, G. Storck,

americana newyorkese. Se negli ultimi due decenni essa aveva fatto prevalere la linea dell'impersonalità e della riflessione concettuale, ora, afferma Bonito Oliva, che "le condizioni si sono modificate culturalmente, politicamente ed economicamente, ha modificato la sua rotta ed ha invertito la sua linea, aprendosi al recupero di istanze più libere e fantastiche.<sup>144</sup> Come i loro confratelli italiani, "gli artisti della Transavanguardia americana della *east coast* hanno recuperato l'inattualità della pittura, riportandola verso l'opulenza dell'espressione figurativa e di una febbrile manualità, capace di attraversare nel suo riepilogo gli stili della storia dell'arte americana sul filo di un tono narrativo e fabulatorio fuori dal semplice recupero dell'immagine standardizzata e seriale".<sup>145</sup>

Su questa strada hanno fatto da apripista Stella e Twombly, nonché la "Pattern Painting" con la sua tendenza al recupero di motivi pittorici di culture locali e alla manipolazione di materiali rinviante a pratiche artigianali. Da Salle a Zakanitch, da Schnabel a Basquiat a Deutsch, il convergere nell'alveo trans avanguardista avviene in forme diverse ma tutte rigorosamente americane nel recupero e nel rimando a Warhol, Morley, Rauschenberg, De Kooning o Pollock. Questo recupero avviene sempre in sintonia con peculiarità antropologiche. Così per Schnabel Bonito Oliva parla di "un ordine aperto giocato su un calcolato accumulo che non disdegna la narrazione ed un rinvio tipicamente americano alla vitalità del modello naturale"<sup>146</sup> E per Deutsch "di una rappresentazione che integra la capacità tutta americana di una descrizione nello stesso tempo analitica e panica dell'elemento naturale".<sup>147</sup> Se ne potrebbe dedurre che i due "recuperi" transavanguardistici avvengano per l'Italia in una direzione per così dire "culturale" e per gli Stati Uniti in una direzione "naturale".

La mostra di Modena, comunque, decretava il superamento nel segno del transavanguardismo del solco che separava l'artista americano da quello europeo.<sup>148</sup>

Si assisteva insomma all'impetuoso affermarsi di una "pratica opulenta dell'arte" che superava la "base di moralità puritana precedentemente egemone"<sup>149</sup>

---

144 A. Bonito Oliva, (a cura di), *Transavanguardia Italia/America* (Galleria Civica, Modena, 21 Marzo – 2 Maggio 1982), Catalogo della mostra, Cooptip, Modena, 1982

145 Ivi, p. 4

146 Ibidem

147 Ibidem

148 Era quanto Achille Bonito Oliva aveva già intravisto nella citata presentazione di *Aperto* alla Biennale del 1980: L'arte newyorkese ha smaltito il surplus di geometria e di riduzionismo legato alle esperienze concettuali e *minimals*. Ora è indirizzata verso il recupero della manualità pittorica, della figurazione, della decorazione e della ripetizione ornamentale."

149 A. Bonito Oliva, *Transavangarde...* Op.cit. p.31



Difatti quasi in contemporanea con la mostra modenese si apriva una mostra alla galleria Marlborough di New York dal significativo titolo *Pressure to Paint*, l'organizzatore era Diego Cortez<sup>150</sup>.

Venivano esposte opere degli americani Schnabel, Salle, Haring, Basquiat, dei tedeschi Kiefer e Peuch, degli Italiani Chia, Clemente e Cucchi.

L'intervento più rilevante nel catalogo è quello dello stesso curatore. Cortez afferma di aver voluto allestire una mostra di giovani pittori che rappresentano "alcuni tra i più notevoli nomi contro-corrente della nuova ondata emergente di pittura in Europa e negli Stati Uniti".<sup>151</sup> Nel delineare poi le caratteristiche di questi artisti, Cortez mette in primo piano la loro tendenza alla "figurazione" ma una "figurazione accesa, mitica, erotica e ossessiva"<sup>152</sup>. In secondo luogo il critico avverte in loro l'intento di affermare una necessità di espressione che fa tutt'uno con la volontà di "essere" (mentre passa in secondo piano la preoccupazione di innovare forme e contenuti). Ne consegue una profonda "moralità" e quindi un "umanesimo" che può richiamare, secondo Cortez, l'affermazione sartriana "l'esistenzialismo è un umanesimo". Questa declinazione "esistenziale" della nuova pittura (che fra l'altro la mette al riparo, mi sembra, dalle ricorrenti accuse di collocarsi sul terreno di una irresponsabile ludicità infantile) si rivela nel ritorno ad una "gravità" in contrasto con la tendenza dell'arte pop: "Dopo l'allegria satirica di fare arte dei decenni del pop, questi artisti condividono un desiderio di creare grave".<sup>153</sup> Moralità e gravità, richiami all'esistenzialismo (in fondo l'ultima fioritura filosofica europea prima del trionfo del pensiero postmoderno), tendono, in questa interpretazione di Cortez, a rendere la Transavanguardia meno indigesta anche ai più "puritani" fra i critici dell'ambiente newyorkese.

Anche quando affronta le caratteristiche formali degli artisti esposti, Cortez sembra

---

150 Diego Cortez, il cui vero nome è James Curtis, irrompe nella scena newyorkese come giovane promessa del mondo curatoriale legato alla nuova scena artistica o New Wave,. Egli aveva già curato al P.S.1 l'importante mostra intitolata " New York/New Wave", ma i suoi legami coi trans- avanguardisti italiani erano ancora precedenti. Si veda la foto che lo ritrae in occasione della mostra alla galleria Paul Maenz di Colonia assieme a Chia, Longobardi, Clemente e Faust. Vedi G. Guercio-A. Mattiolo, *Il confine Evanescente*, Op.cit. p. 15

151 D. Cortez (a cura di), catalogo della mostra *The Pressure To Paint*, (New York, Marlborough Gallery, 4 Giugno – 9 Luglio 1982), New York, Marlborough Gallery, 1982

152 Ivi, p.5

153 Ibidem

muoversi in una direzione analoga. Essi certo possono essere definiti “espressionisti” ma in un senso molto particolare:” E’ come se questi artisti avessero preso l’impersonalità dell’arte minimalista e l’avessero utilizzata come filtro per la pittura espressionista[...] la nuova pittura è sia espressionista che minimalista. E’ come un’improvvisazione jazzistica composta in una scala wagneriana”.<sup>154</sup>

Certo non si poteva trovare analogia più astuta per celebrare il matrimonio Europa/America che la Transavanguardia internazionale andava costruendo.

Ne risulta un equilibrio che ammette un vocabolario espressivo in cui compaiono sia esperienze personali sia citazioni, in un incrocio pittorico di elementi “caldi” ed elementi “freddi” che riflettono sia il bisogno dell’artista di “espressione”, sia la sua necessità di essere “obiettivo”. La nuova pittura, prosegue Cortez, non “prende di petto” il minimalismo ma opera una rottura decisa in un’altra direzione: essa si ribella alla prevalenza dei media tecnologici, agli agganci hardware-software con la cibernetica: “Gli artisti di nuovo lavorano con le mani”.<sup>155</sup>

Quanto alle accuse, ricorrenti, come abbiamo visto, di appiattimento su strategie di marketing, Cortez le liquida con una battuta: “ E’ un buon marketing andare a letto con l’arte migliore”.<sup>156</sup>

Mi sembra che il testo di Cortez acquisti una notevole rilevanza in quanto unica presa di “October”, in particolare di Buchloh.

Come esempio della ricezione negli Stati Uniti di questa mostra utilizzerò, la recensione di Kay Larson comparsa nel *New York Magazine*.<sup>157</sup> Come si ricorderà abbiamo già visto che Larson era attiva su questi problemi quando ho riportato il suo intervento su “The Village Voice”. Si noterà in entrambi i casi una certa oscillazione critica dell’autrice fra approvazioni e riserve.

Larson ammette innanzitutto che il titolo risulta molto espressivo e utile per definire “quel nuovo linguaggio internazionale che è riuscito ad affermare i suoi principi da New York a Dusseldorf”.<sup>158</sup> Non c’è dubbio che si debba riconoscere il “brillante tempismo” con cui è stata organizzata la mostra. E’ dunque meritevole di lode l’intento di Cortez

---

154 Ibidem

155 Ibidem

156 Ivi, p.6

157 K. Larson, *Pressure Points*, “New York Magazine”, 28 Giugno 1982, pp.58-59

158 Ivi, p. 58

che è riuscito ad unire in un unico luogo artisti già noti, anzi ormai onnipresenti sulla scena newyorkese (“la maggior parte di questi nomi, ironizza Larson, risultano familiari a coloro che non hanno vissuto gli ultimi anni nell’entroterra australiano”).<sup>159</sup>

Riconosciuta la validità dell’idea espositiva di Cortez, Larson però, esprime una serie di perplessità. Sono questi, si chiede, i migliori pittori della giovane generazione? Quelli che hanno trovato uno stile che sfonda la scena artistica e che darà il tono al decennio? O sono solo “estetici”, meri prodotti del mercato? Larson non azzarda una risposta e lascia aperta la questione. A suo parere, comunque, è necessario prendere atto di un dato di fatto: ora anche New York risulta investita dal problema: siamo di fronte a un nuovo stile all’altezza dell’epoca? In Europa la questione era già stata affrontata (Larson cita a questo proposito la mostra londinese *A New Spirit in Painting*, la Biennale di Venezia, le mostre *Documenta* a Kassel, come occasioni che hanno consentito di individuare elementi di questa nuova pittura; negli Stati Uniti solo la mostra al Guggenheim si era in parte mossa in questa direzione (e Larson non manca di criticare l’esclusione di Clemente, mentre gli altri musei americani erano rimasti “ottusamente” ai margini degli sviluppi dei rapporti fra i due continenti).

Dopo aver sottolineato questo ritardo, Larson sottopone a esame le definizioni applicate a questa nuova pittura. Il termine *Trans-avangarde* (utilizzato da Cortez) le sembra inutilizzabile in quanto non in grado di distinguere questa particolare corrente da altri movimenti “trans” del XX secolo.

La definizione Neo-espressionismo non è molto più azzeccata anche se ha il merito di evocare l’approccio base di questi artisti: scelta del medium pittorico e di una “privata intensità emozionale”. Larson a questo punto sferra un più generale attacco alle posizioni di Cortez basandole sulla contraddizione fra quanto il critico aveva affermato in una intervista su *Flash Art*<sup>160</sup> e le tesi espresse nel catalogo. Infatti in quell’articolo Cortez individuava una crisi postmoderna dell’intellettualismo che aveva aperto la strada al ritorno in Europa di una “pittura decadente”, ora, nota Larson, Cortez tenta di far coincidere il modernismo con il nuovo stile pittorico, ma, obietta Larson, “il modernismo è una teoria terribilmente intellettuale e solo occasionalmente emozionale. Cercare di farlo coincidere con uno stile pittorico così terribilmente emozionale [...] crea solo confusione”.<sup>161</sup> Confusione, secondo Larson, ben riscontrabile nelle opere esposte in *The*

---

159 Ibidem

160 Ivi, p. 59

161 Ibidem

*Pressure to Paint*. Tale confusione e le contraddizioni che ne conseguono non possono essere esorcizzate da parte dei sostenitori della Transavanguardia, con un semplice rifiuto dell'intellettualismo che si concretizza poi nel rifiuto di parlare delle loro opere: "fanno finta di non sentire e, con questo rifiuto, emergerebbero vittoriosi sul modernismo."<sup>162</sup>

Ma anche in questa forma, conclude Larson, si esprime in fondo un tentativo di sorpassare il passato che è un atteggiamento tipicamente modernista. Questi pittori postmodernisti stanno dunque ancora all'interno della "struttura etica" del secolo.

Nel mese di Giugno si apre un'altra grande rassegna tedesca, con cadenza quinquennale: *Documenta*, che nel 1982 arriva alla sua settima edizione. Il Direttore è Rudi Fuchs, che si avvale di una equipe di curatori invitati: C. van Bruggen, G. Celant e J. Gachnang, G. Storck. Gli artisti italiani invitati sono un gruppo dei cosiddetti "poveristi": Anselmo, Bagnoli, Boetti, De Dominicis, Fabbro, Kounellis, Mario e Marisa Merz, Penone (costoro sono presenti alla kermesse tedesca, probabilmente come conseguenza alla presenza di Germano Celant nell'elenco di curatori.

Inoltre espongono riconosciuti artisti come Burri, Castellani e Vedova. Sono poi presenti i Transavanguardisti in toto: Chia, Clemente, Cucchi, De Maria e Paladino.

Enzo Cucchi espone una tela di grandi dimensioni, Palladino un Trittico di 400x600 cm con un trave appoggiato e un Dittico di 200x600cm. Sandro Chia è in mostra con *Verso Damasco*, l'immagine di un guerriero con il cane al guinzaglio. Nello stesso volume appare anche *Due porte*, l'affresco di Clemente del 1982. *Viaggio del regno dei fiori dentro il pittore* è il titolo dell'opera dipinta a parte presso il Museum Fredericianum da Nicola De Maria, che opera un rovesciamento per cui l'esterno è contenuto nell'interno e la sua opera è sempre un contributo alla ricerca interiore.

Rispetto a questa mostra, e all'impatto che ebbe oltreoceano, utilizzerò l'articolo di Noel Frackman e Ruth Kaufmann apparso su "Arts Magazine" nell'Ottobre del 1982 dal titolo *Documenta 7: The Dialogue and a few Asides*.<sup>163</sup>

Entrambi gli autori sottolineano che viaggiano da New York a Kassel e affermano di rimanere sorpresi per la forte presenza europea nell'esposizione. La maggior importanza data dai curatori, almeno a livello numerico, agli artisti del Vecchio Continente rispetto a

<sup>162</sup> Ibidem

<sup>163</sup> N. Frackman, R. Kaufmann, *Documenta 7: The Dialogue and a few Asides*, "Arts Magazine", Ottobre 1982, pp. 91-98

quelli americani, porta Frackman e Kaufmann a individuare una chiara linea “europeista” nella politica organizzativa.<sup>164</sup> Rimangono inoltre colpiti dal gran numero di artisti concettuali che espongono a Kassel. Quello che entrambi gli autori vogliono rimarcare è che, fondamentalmente, rispetto alle passate edizioni della *Documenta*, questa esprime un particolare punto di vista filosofico: la già menzionata forte presenza concettuale, e con questa di un nutrito gruppo di artisti presenti sulla scena già da un ventennio, dimostrerebbe per Frackman e Kaufmann la resistenza di una seconda via che si affianca a la pittura. Tendenza questa, abbiamo visto, dominante in quel periodo. A corroborare questa visione possiamo, per esempio, notare la struttura stessa dell’articolo che i due neoyorchesi danno al loro testo: da una parte la “Non Pittura” (*Non Painting*), dall’altra la “Pittura” (*Painting*). Una chiara dichiarazione d’intenti.

Così, per quanto riguarda la tendenza concettuale, Frackman e Kaufmann sostengono che Penone, Fabbro, Mertz, Kounellis e Beuys “si rapportano con la metafisica, l’alchimia e i processi di crescita della natura”.<sup>165</sup> Il fatto di dividere l’analisi tra opere non pittoriche e pittoriche ha come dicevo per loro un significato anche ideologico, gli artisti concettuali quali Remo Salvadori e Giulio Paolini affermano tramite le loro opere che la pittura è diventata un medium statico e le preoccupazioni formalistiche del modernismo si sono esaurite. Jannis Kounellis con la sua opera *Golden Wall 1975* (muro dorato) che viene descritta dagli autori e notato il cappotto con cremagliera che si trova di fronte al muro è molto suggestivo, il riflesso di tale capo d’abbigliamento ci ricorda la smaterializzazione dell’arte. Queste domande sull’arte e la sua valenza sono anche presenti nelle opere degli americani Sol LeWitt, Richard Serra, Bruce Nauman, Carl Andre, Carl Andre e Donald Judd. Nella stessa linea gli autori menzionano a Joseph Kosuth e le giovani fotografe Barbara Kruger e Cindy Sherman.

D’altro canto, per quanto riguarda la pittura, gli autori sottolineano in primo luogo la forte presenza del neo-espressionismo tedesco. Tra i tanti artisti dedicati alla pittura ciò che ne emerge è una lettura che da particolare importanza all’investigazione delle possibilità bidimensionali. Gli organizzatori, dicono gli autori, tuttavia, hanno escluso alcuni artisti per aver beneficiato esageratamente del successo economico del loro lavoro. Un esempio è Julian Schnabel. Ebbene, nonostante queste considerazioni, il trio Chia, Clemente, Cucchi non solo viene invitato, ma addirittura viene concessa loro una grande visibilità.

---

<sup>164</sup> Gli artisti presenti in mostra secondo l’articolo sono 53 americani contro 39 tedeschi e 26 italiani, quindi 65 Europei.

<sup>165</sup> Ivi, p. 93

Per i due autori Cucchi, che ha una delle sale più rappresentative, è un vero primitivista che studia le possibilità della comunicazione. E lo fa utilizzando esattamente modalità primitive e, a volte, veri e propri soggetti primitivi. Tali preferenze, affermano, deriverebbero dalle origini marchigiane dell'artista: l'influsso della scultura e architettura romanica della costa Adriatica si riflette nel suo lavoro. "Le problematiche che Cucchi espone sono la sopravvivenza in un mondo violento e primordiale nel quale l'uomo e la natura sono inestricabilmente legati. Il suo semplice modo di disegnare, la densità della pittura e l'asprezza dei contorni sono presenti anche in molti altri pittori, i quali involucrati psicologicamente e fisicamente con la violenza della scena urbana: Keith Haring e J.M. Basquiat."<sup>166</sup>

Tra i giovani pittori viene poi menzionato Sandro Chia, come un pittore che prende dal Pantheon degli artisti moderni suggestioni di Cézanne, Chagall e i Futuristi Italiani. Le sue parodie, secondo Frackman e Kaufmann, non hanno molto significato nel contenuto. Più che altro attinge al patrimonio dell'arte per ragioni stilistiche, ma senza addentrarsi nell'aspetto contenutistico.

Infine, lontano dalle ambivalenze stilistiche della sua generazione troviamo Francesco Clemente. Gli autori affermano che si dice di lui "che è il più pazzo. Ma allo stesso tempo il più sano".<sup>167</sup> I suoi dipinti sono come le miniature indiane, ma su scala monumentale. Hanno aspetto "mitologico", ma dialogano con l'esistenza quotidiana. Questo suo essere selvaggio è, in realtà, stemperato dalla sua umiltà. Dicono Frackman e Kaufmann che quando Clemente parla della sua arte non ne tesse le lodi, anzi mette in dubbio ciò che gli organizzatori della *Documenta* pensano sulle possibilità dell'arte di cambiare la società contemporanea. "Lo stesso Clemente viene citato in questo articolo in una intervista fattagli l'anno precedente sulla rivista *View*<sup>168</sup> 'Kounelis vive per l'arte. E' totalmente differente per me. Noi non possiamo avere quel tipo di ottimismo. Mitologia-io solo voglio viaggiare attraverso di essa, perché non ci sia mai una sorta di idea dogmatica'.<sup>169</sup>

Questo approccio modesto e umile che Clemente è condiviso da molti artisti americani, dicono i recensori ed questo atteggiamento che ha impedito che fossero presi

---

166 Ivi, p. 97

167 Ibidem

168 Francesco Clemente intervista fatta nella rivista "View", Vol. 3, N. 6, Novembre 1981

169 N. Frackman, R. Kaufmann, Op. cit., p. 97

in considerazione per essere presenti in mostra. A mio avviso gli autori dell'articolo enfatizzano che le scelte dei curatori sono state fatte un evidente tentativo di dimostrare la supremazia dell'arte contemporanea europea a scapito di quella americana considerata egemonica. La divisione tra pittura e non pittura ci parla alla fine della forte presenza del fenomeno pittorico nonostante ci siano artisti concettuali, per i recensori essi vengono inquadrati nella "non pittura", facendo notare l'importanza del mezzo pittorico in questo periodo. La sorpresa di ritrovare opere concettuali in una grande rassegna ci parla della già nota presenza della pittura come protagonista delle mostre internazionali.

Come ultimo exploit dell'anno e conclusione del ciclo di mostre che nel 1982 avevano (non senza suscitare, come abbiamo visto, critiche e perplessità) accompagnato la fortuna del movimento, consolidandone e sottolineandone la dimensione internazionale, citeremo ora la mostra che si tenne a Berlino il cui significativo titolo era *Zeitgeist*. Un'indicazione quanto mai impegnativa (si pensi solo agli echi filosofici suscitati dal termine) sul senso storico della nuova tendenza.

La mostra presentava opere degli americani Borofsky, Bjars, Morley, Morris, Twombly, Rothenberg, Salle, Schnabel, Stella, Warhol; degli inglesi Flannagan, Gilbert & George, LeBrun; dei tedeschi Baselitz, Fetting, Luperts, Nacker, Kiefer e degli Italiani Calzolari, Chia, Clemente, Cucchi. Importante è in particolare, ai fini della mia ricerca, l'intervento, presente nel catalogo della mostra, del critico americano Hilton Kramer dal titolo, anch'esso assai eloquente, *Signs of Passion*.

Kramer esordisce con una constatazione: ogni volta che emergono nuove iniziative stilistiche nel mondo dell'arte, hanno un effetto sconcertante sul gusto stabilito e possono addirittura ispirare rabbia e risentimento proprio nelle persone che dicono di essere aperte ad ogni forma di espressione artistica. Proprio questo è avvenuto perché il neoespressionismo (è questa la definizione che Kramer usa per indicare la tendenza degli artisti esposti) è effettivamente un fenomeno di rinnovamento, esploso con una forza tale da permettergli di essere presente nelle più importanti rassegne internazionali d'arte. Una tale capacità pervasiva, aggiunge Kramer, non si verificava dai tempi dell'Arte Pop degli anni '60. La carica di rinnovamento degli artisti di *Zeitgeist* è altrettanto forte: essi hanno generato un movimento in grado di riaprire molte questioni che per un'intera generazione erano state considerate definitivamente chiuse di fronte a un'evoluzione storica presentata come indiscutibile. I neoespressionisti infatti, offrendo un'alternativa a tali forme artistiche, hanno riaperto problematiche centrali e avviato una salutare revisione delle

prospettive generali dell'arte.

Affermata la valenza radicalmente innovativa della nuova tendenza, Kramer ne indaga il rapporto di prossimità/ lontananza con l'arte degli anni'60. Se da un lato infatti è necessario riconoscere che il movimento neoespressionista ha qualcosa in comune con l'arte Pop degli anni'60 in quanto appartenente anch'esso (almeno da un punto di vista sociologico se non estetico e spirituale) all'era post-avanguardista, è però, d'altro canto, evidente che, al suo apparire ha suscitato reazioni di frontale ostilità: "Non è una esagerazione dire che al momento della sua entrata in scena negli anni '70, l'espressionismo, particolarmente quel tipo di espressionismo che ha usato motivi figurativi e simbolici, è stato disprezzato e considerato a lungo uno stile moribondo."<sup>170</sup> Infatti, argomenta Kramer, l'espressionismo astratto, il *color field painting* non sono mai stati in debito con tale espressionismo. Per gli artisti degli anni'60 esso non era un punto di riferimento. Anche pittori del livello di Munch, Kokoschka, Beckmann, erano considerati personalità fuori moda e la loro tradizione era considerata estranea. Suggestire che la loro arte potesse rappresentare una vitale e preziosa componente dell'arte contemporanea non era possibile. Il fatto è che, prosegue Kramer, l'arte astratta, in maniera particolare nella realtà americana, era diventata la condizione incontrovertibile dell'espressione artistica, come frutto conclusivo di un lungo progresso evolutivo.

Certo, aggiunge Kramer, settori del mondo dell'arte continuavano ad ammirare le opere di artisti che non aderivano a questa concezione, come Dubuffet, De Kooning, Morandi, Balthus e Bacon, ma la loro produzione non poteva essere considerata uno stile unitario da cui prendere spunto. Potevano certo essere imitati, e talvolta lo erano, ma non potevano rappresentare le basi di una nuova iniziativa artistica. La critica ufficiale li considerava gloriose eccezioni, ma era sempre l'astrazione che incarnava la tradizione da seguire: in sostanza l'arte degli anni'60 era sistematicamente spogliata dei suoi attributi espressionisti. Ogni emergenza di emozioni soggettive, ogni impulso verso l'improvvisazione (quello che Ruskin chiamava "impetuosità"), ogni segno che suggerisse il ruolo dell'inconscio e dell'irrazionale, erano eliminati in favore di superfici pulite di leggibilità istantanea, di elementi dominati dalla trasparenza e dall'ordine. Sembrava insomma che quella generazione negasse ogni possibilità di "rivelazioni dell'anima", quasi fosse una volgarità esprimere sentimenti: per la prima volta nella storia della critica, constata Kramer, la noia era diventata un'emozione esemplare, una noia veicolata da stili freddi e impersonali.

---

170 H. Kramer, *Signs of Passion*, Catalogo della mostra *Zeitgeist*, pubblicato a Londra da Weidenfeld & Nicholson, stampato a Berlino da Albert Hentirch oHG, Berlino, 1983 pp.15-16



Rispetto a tale clima la Pop Art aveva rappresentato una prima rottura col suo sguardo distaccato e talvolta ironico e burlesco: al minimalismo utopico e austero il Pop opponeva un atteggiamento mondano e rilassato invitando il pubblico condividere tale messaggio. Tuttavia ciò non era ancora sufficiente, afferma Kramer, ad aprire il varco decisivo all'impulso espressionista: non era ancora giunto il momento per l'irruzione nell'arte di una tendenza che cercasse spunti nell'irrazionale e che utilizzasse la pittura come medium. A questo punto Kramer deve constatare una stranezza: gli anni '60 sono stati socialmente "caldi", segnati da tendenze rivoluzionarie, politiche e di costume, ma l'arte di quegli anni era invece "fredda"; viceversa nel contesto più "freddo" della fine degli anni '70 e dei primi anni '80 esplose, con grande stupore di molti, la tendenza "calda" del neoespressionismo. Il fatto è che, taglia corto Kramer, i rapporti tra arte e società sono spesso paradossali.

Conclusa la parte in cui Kramer dà il suo contributo critico alla "genealogia" del movimento, inizia quella, forse per me più interessante, in cui vengono analizzate le reazioni americane al neoespressionismo. Reazioni, nota Kramer, spesso scomposte, segno che il movimento ha toccato un nervo scoperto, mandato all'aria posizioni critiche consolidate: "Ci sono state urla di orrore, urla di frode e accuse di cospirazione."<sup>171</sup> Reazioni che segnalano come il mondo dell'arte non fosse pronto per accogliere questa sorpresa: si credeva che l'avanguardia fosse finita e che non si sarebbero verificati cambiamenti di rilievo, quindi il neoespressionismo non poteva che essere catalogato come una moda.<sup>172</sup>

Invece di sbrigative liquidazioni sarebbe necessario uno sforzo di comprensione di ciò che sta alla base di questo cambiamento. Esso, secondo Kramer, va ricondotto a una sorta di dinamica insita nelle fluttuazioni del gusto: la negazione di certe qualità in un periodo prepara, quasi automaticamente, il terreno per un ritorno trionfale delle stesse in un periodo successivo.<sup>173</sup>

A questo proposito Kramer cita se stesso rimandando a un suo intervento del 1981

---

171 Ivi, p. 17

172 Kramer sostiene che i critici considerati innovatori avrebbero dovuto capire cosa avveniva, invece sono stati i primi a rispondere come una volta facevano i critici istituzionali. E' qui evidente il riferimento alla cerchia della rivista "October".

173 Non diversamente R. Barilli interpreta il mutamento delle forme artistiche a partire dagli anni '70 e il superamento dell'arte povera: "Ma forse proprio questa situazione dominante di diffusione dei mezzi extra-artistici, in seno all'arte povera, doveva provocare[...] una sorta di crisi di rigetto [...] o di messa in moto di un fenomeno di segno opposto [...] basterà invocare la ben nota immagine della oscillazione del pendolo". R. Barilli, *Prima e dopo...*, Op.cit. p.18

comparso sul “New York Times” a proposito delle esposizioni di Malcom Morley e Julian Schnabel.<sup>174</sup> Già allora, Kramer ricorda di aver fatto riferimento a un senso di perdita e di vuoto esistenziale generatosi nei decenni '60 e '70, dovuto alla mancanza di qualità espressive ed emotive dell'arte, mancanza sostenuta e confortata dalle predilezioni del gruppo di critici che ruotavano nell'ambito della rivista “October”.

Ricordiamo a questo punto che Kramer lavora come direttore della sezione di critica d'arte del “New York Times” fino alle sue dimissioni avvenute proprio nel 1982.<sup>175</sup> Da questo momento inizierà un attacco dichiarato alla critica d'arte di sinistra basata sull'accusa di provocare una distorsione politica nella critica ed impedire quindi uno sguardo senza preconcetti rispetto alle tendenze nascenti. Comunque già nell'intervento che sto considerando Kramer avverte che questa incapacità di ricezione nasce anche dal fatto che la novità del movimento rende difficile coglierlo nella sua totalità mentre le stesse polemiche che ne hanno segnato la nascita possono contribuire a impedirne una approfondita e non preconcetta lettura critica.

Certo un merito, conclude Kramer, è evidente: gli artisti non devono più nascondere le radici da cui scaturisce la loro esperienza. Gli Americani presenti in questo movimento non si confondono con gli Italiani e gli Italiani, a loro volta, sono diversi dai Tedeschi. La nuova tendenza insomma sfugge alla pressione di una critica che promuoveva un linguaggio anonimo e internazionale. Lo stile neoespressionista è proprio di un'arte che diviene il medium per esprimere sogni, memorie, simboli, scenari della vita affettiva; quella che risorge è una capacità di dramma come esperienza intima sia conscia che inconscia. Se lo spettatore, qualsiasi stile pittorico si trovi di fronte, è coinvolto da ciò in cui riconosce “segni di passione o pensiero”, secondo le parole di Ruskin, è proprio il neoespressionismo che nell'anno 1982 con le sue energie ancora fresche e la sua capacità di espansione “abbonda di quei preziosi segni di passione sicché il suo appello è irresistibile.”<sup>176</sup>

E' infine interessante notare che l'intervento di Kramer è accompagnato dalla riproduzione di un'opera a due mani di Sandro Chia ed Enzo Cucchi, precisamente una scultura, di quello stesso anno, chiamata *Scultura andata - scultura storna*” (*Lost Sculpture- Gray Sculpture*).

---

174 Ivi, p.18

175 Dopo le sue dimissioni dal NYT, Kramer ha fondato insieme a Samuel Lipman la rivista di tendenza politica neo-conservatrice “The New Criterion”.

176 Ibidem

Per entrambi i critici americani, Larson e Kramer, dunque, il nuovo movimento è caratterizzato dal recupero della dimensione affettiva, passionale, inconscia, tutti elementi che erano stati accantonati nell'esperienza artistica dei due decenni precedenti. Kramer ritiene che l'etichetta "neo-espressionismo" sia quella su cui possono convergere tutti gli artisti presenti nella mostra, americani, tedeschi e italiani. In questa sua dimensione globale la nuova tendenza pittorica che sta conquistando il mondo occidentale merita dunque di apparire come portatrice di un vero e proprio "spirito del tempo".

Il "nuovo spirito" della pittura annunciato nella titolazione della mostra alla Royal Academy si offre ormai come interprete più accreditato e consolidato di una nuova temperie culturale.

Con *Zeitgeist* dunque la parabola era al suo apogeo :lo dimostra il fatto che i curatori della mostra non avevano esitato a far coinciderla nuova pittura con lo spirito del tempo . Che non avessero del tutto torto risulta evidente dalle parole di uno studioso italiano non certo favorevole al movimento. In un dibattito con Achille Bonito Oliva tenutosi nel 1982.<sup>177</sup> Giulio Carlo Argan affermava: "riconosco che la Transavanguardia costituisce un fenomeno rilevante nel quadro non soltanto della cultura artistica ma della situazione culturale in generale. Debbo constatare inoltre che la Transavanguardia è l'unico movimento artistico che oggi si presenti come un fatto nuovo sulla scena della cultura contemporanea" riconoscimento, che si accompagnava a una critica radicale: "E' indubbio che questa arte è un segno, sono il primo a riconoscerlo e l'ho dichiarato. Per me è un segno di sciagura."<sup>178</sup> Achille Bonito Oliva controbatte con parole in cui è percepibile la soddisfazione per i risultati raggiunti dal gruppo da lui promosso e sostenuto: " Secondo me, dopo il Futurismo, con la Transavanguardia è la prima volta che si propone un'immagine di cultura razionale esportabile all'estero e che sia riuscita a superare le dogane, gli impedimenti, i diktat del mercato internazionale, a penetrare nei musei tedeschi ed americani, ad aprirsi al collezionismo straniero"<sup>179</sup>.

Spirito del tempo e successo di un marchio sul mercato sembrano qui apparire come due facce di un medesimo fenomeno che il critico non intende ricoprire con falsi pudori ma che anzi orgogliosamente rivendica.

---

177 *L'arte e la fine del progetto: Avanguardia e Transavanguardia* si tenne presso la galleria Lucio Amelio di Napoli

178 Cfr con G.C. Argan, *Avanguardia Transavanguardia*, "Iterarte", Giugno 8, 1982, p.24

179 Ivi, p.143

A conclusione del capitolo mi sembra necessario trarre qualche conclusione da quanto esposto, con l'intenzione di evidenziare i punti su cui si polarizzava la discussione critica e che ci aiutano a definire i problemi suscitati dal movimento transavanguardista. In sintesi mi sembra che innanzitutto emerga il problema di chiarire i precedenti di questa modalità di fare pittura, cioè di ricostruirne la genealogia. Qui i riferimenti vanno al modernismo teorizzato da Greenberg e alla pratica dei pittori del Color Field Painting, ora per farne bersagli polemici (Kramer), ora per stabilire una paradossale continuità (Larson). In secondo luogo emerge la problematica dell'opposizione fra il "carattere nazionale" della nuova pittura e il "globalismo" modernista. Qui si può notare che i critici americani tendono a mettere in luce tali caratteri come i legami con il mito, la storia, la tradizione nella nuova pittura italiana (si veda ad esempio la posizione di Waldman), mentre Achille Bonito Oliva tende a unificare in un'unica tendenza i vari gruppi nazionali (si veda il suo testo citato nel capitolo). Altro punto importante, e qui converrà ripensare anche a quanto riferito nel secondo capitolo, è la tendenza a interpretare le nuove correnti pittoriche in termini di scelte politiche: Buchloh le aveva definite di destra, mentre Kramer le accoglie come un salutare moto pendolare verso l'individualismo represso nei due decenni precedenti e ciò in evidente sintonia con la sua adesione all'ideologia conservatrice. Altro evidente problema critico è quello legato alle diverse declinazioni del rapporto fra la nuova pittura e l'espressionismo. Esso è ora (Cortez) considerato come assimilabile all'esistenzialismo, quindi in accezione generica e non storicamente specificata, ora considerato uno stile particolare della pittura europea a cui i nuovi pittori farebbero chiaramente riferimento (Kramer). La questione per i critici americani è ulteriormente complicata dall'ingombrante presenza nel panorama nazionale dell'espressionismo astratto: ne risulta una triangolazione espressionismo-espressionismo astratto-neoespressionismo suscettibile di diverse configurazioni critiche. Concluderei con un'ultima problematica critica: il rapporto fra Transavanguardia e Pop art, ora accomunate come partecipanti di un comune atteggiamento di superamento del dogmatismo modernista (Kramer), ora contrapposti per una diversa "gravità" della prima rispetto alla "ludicità" della seconda (Cortez).

Insomma la polarità binaria oppositori/fautori si arricchisce e si complica per le diverse sfumature critiche degli appartenenti ad uno stesso campo.

## Capitolo IV

### ***Formulazione teorica sulla pittura della post - modernità. Frederick Jameson, Hal Foster, Arthur Danto***

Si è visto come le mostre internazionali abbiano suscitato un vivace interesse fra il pubblico e la critica statunitensi. Si sarà anche notato come la controversia non si fosse limitata a una pura valutazione estetica, ma avesse fatto ricorso a categorie filosofiche, sociologiche o apertamente politiche. Le opere della Transavanguardia ma forse soprattutto l'apparato teorico che le sorreggeva contribuirono a rinvigorire il dibattito<sup>180</sup>. Termini come ideologia, soggettività, inconscio, richiami a Nietzsche e Heidegger o ad altri filosofi e teorici toccavano punti sensibili del dibattito culturale, allargavano necessariamente il campo di intervento a opzioni che andavano al di là della valutazione di uno stile.

La posta in gioco era, né più né meno, la sopravvivenza di un pensiero critico o la resa alle nuove dinamiche delle società industriali.

Postmodernità diviene la parola-chiave attorno a cui ruota il dibattito, compreso quello sul destino dell'arte. Postmodernità e postmoderno appaiono al contempo categorie di interpretazione sociologica ed estetica. E' in quest'ottica si inserisce quest'analisi di tre importanti studiosi americani nelle cui opere l'esame critico di singoli artisti o movimenti è strettamente legato al tentativo di definire la nuova dimensione sociale, quella appunto postmoderna. Mi riferisco a Frederic Jameson, Hal Foster e Arthur C. Danto<sup>181</sup>.

Frederic Jameson, nato nel 1934 ha studiato filosofia in Francia e in Germania ed è stato poi allievo di Eric Auerbach presso la Yale University. La sua tesi di dottorato riguardava Sartre (a conferma della fondamentale natura filosofica della sua formazione);

---

180 Ricordiamo che Achille Bonito Oliva aveva fatto seguire al primo testo, *La Transavanguardia italiana* del 1980, un secondo, non a caso trilingue. Achille Bonito Oliva, *Transavanguardia International*, Politi, Milano 1982 che allineava i contributi di critici di quindici paesi, oltre l'Italia, Gli Stati Uniti erano rappresentati da un intervento di Carter Ratcliff dal titolo *Contemporary American art* dove si citavano, fra gli altri Frank Stella, Malcom Marley, Joe Zucker, Robert Longo, Nicholas Africano, Cindy Sherman, Sherrie Levine.

181 Si prendono in considerazione Frederick Jameson e il suo teso *Postmodernismo ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, di Hal Foster *L'antiestetica, saggi sulla cultura postmoderna* e *Arte dal 1900. Modernismo, antimodernismo, postmodernismo* e di Arthur Danto *La trasfigurazione del banale, una filosofia dell'arte* e *Dopo la fine dell'arte*.

ha poi insegnato ad Harvard e all'Università di California. E' ovviamente non privo di interesse aggiungere che in quegli anni, si parla del 1983, Jameson è vicino all'ambiente politico della *New Left* e al movimento pacifista, mentre filosoficamente si è indirizzato verso posizioni di marxismo critico.

Nel presentare questa opera vasta e complessa<sup>182</sup> è importante premettere come Jameson si sforza più volte di sottolineare, che il suo intento è quello di individuare una periodizzazione, di evidenziare come il capitalismo sia entrato in una terza fase, separata da una frattura radicale rispetto al periodo precedente della modernità (quella che Lenin definiva fase dell'imperialismo). Al cuore del testo sta dunque la finalità propria di uno storico della società. Su questa base sembrerebbe fuor di luogo la sua presenza in questa ricerca. Succede però, che nel concreto procedere delle argomentazioni di Jameson gli aspetti culturali (architettura, arti figurative, cinema, letteratura) balzino in primo piano rispetto alle analisi economiche e sociologiche (in termini marxisti si direbbe che nel marxista critico Jameson gli elementi sovrastrutturali siano più utili alla comprensione della società attuale di quelli strutturali) e che dunque si possa leggere il libro come una vasta indagine dell'estetica della postmodernità.

Questa indagine<sup>183</sup> è condotta principalmente su materiali americani: è un "americanocentrismo" che secondo l'autore si giustifica nella misura in cui è stato il breve "secolo americano" – 1945-1973 - a costituire il terreno di coltura del nuovo sistema", mentre si può dire che lo sviluppo delle forme culturali del postmodernismo si configura come il primo stile globale specificamente americano<sup>184</sup>.

Ne risulta che gli artisti contemporanei non americani non compaiono assolutamente (è sufficiente per rendersene conto scorrere l'indice dei nomi). L'Italia non

---

182 F. Jameson, *Postmodernismo o la logica culturale del tardo capitalismo* (1991), Roma, Fazi, 2007.

Nella sua postfazione Daniele Giglioli lamenta "in questo panorama vasto e complesso resta poi piuttosto difficile orientarsi" e ciò in quanto l'autore ci conduce in una "immersione nei materiali più eteroclitici, dai video come *Alienation* ai romanzi di Claude Simon, dalla casa di Frank Gehry a Santa Monica a film come *Velluto blu* di David Lynch, dalla fantascienza ai manifesti del neoliberalismo" Insomma "una congerie di stimoli in cui perdersi è quanto di più probabile", F. Jameson, Op.cit., p.428

183 Il libro, come si è visto è stato edito in Italia nel 2007 ma negli stati Uniti nel 1991 presso la Duke University Press, ma sarà bene rilevare che, come dichiara lo stesso autore, il libro iniziò a delinearsi nel 1984, come raccolta di conferenze, e che il primo e fondamentale capitolo *La logica culturale del tardo capitalismo* è la ripresa di un articolo apparso sulla "New Left Review" appunto nel 1984, a ridosso, dunque, degli avvenimenti di cui mi occupo

184 F. Jameson, Op.cit., p.16

si salva da questa esclusione come non si salvano i suoi intellettuali che in quel periodo contribuivano, in forme diverse, ad elaborare teorie che potevano rientrare grosso modo nell'ambito di quel pensiero che avrebbe dovuto fornire nuovi strumenti di analisi<sup>185</sup>. Achille Bonito Oliva è, invece, preso in considerazione, è il critico con cui Jameson dialoga più fittamente e le cui opere, spesso citate, sembrano essere una delle fonti della descrizione jamesiana della estetica postmoderna.

Il nome del teorico della Transavanguardia compare già nell'introduzione<sup>186</sup> e ricompare poi spesso, così come le sue opere sono spesso richiamate in nota<sup>187</sup>.

Procediamo per punti evidenziando contatti e frizioni fra le posizioni dei due, avendo però cura di precisare che per Jameson "postmoderno" è nozione che abbraccia l'arte a partire dagli anni '50 mentre Achille Bonito Oliva non fa uso del termine "postmoderno" e tende a considerare molti aspetti dell'arte del secondo dopoguerra come prosecuzioni del modernismo (fino alle sue propaggini dentro gli anni '60, vedi l'Arte povera). Insomma Jameson può far rientrare in un'unica categoria Warhol e Levine, invece il critico italiano considererebbe le pratiche citazioniste di Levine collocabili nella linea avanguardista. Ciò detto, molti elementi interpretativi sono comuni ai due autori. Sono individuabili seguendo il testo: "il postmoderno, dice Jameson, ricerca delle fratture, degli eventi, piuttosto che dei mondi nuovi, l'istante rivelatore dopo il quale niente è più come prima."<sup>188</sup>. È in fondo quello che Achille Bonito Oliva definisce come "flusso energetico".

Nel postmodernismo scompare la "storia" come progresso, "questa è in sostanza la versione della teoria del postmoderno propria di Achille Bonito Oliva" (riconosce lo

---

185 Si possono citare Umberto Eco la cui *Semiotica e filosofia del linguaggio* che è del 1984, Gianni Vattimo il cui *Il pensiero debole* è del 1983. C'è però una vistosa eccezione e riguarda proprio il riconosciuto teorico della Transavanguardia, cioè Achille Bonito Oliva. Se non sbaglio l'unico altro italiano preso in considerazione è Manfredo Tafuri, di cui si cita *Progetto e Utopia* (1973) come esempio di una posizione "implacabilmente negativa" e quindi, in ultima analisi, poco utilizzabile.

186 F. Jameson, Op.cit, p.7

187 È interessante notare come il richiamo alle posizioni di Bonito Oliva non sia mai accompagnato da una esplicita presa di distanza; cosa che Jameson non si perita di fare con altri autori. Si veda come esempio il trattamento riservato a Christopher Lasch, autore di *La cultura del narcisismo* dalle cui posizioni psicologizzanti e moralizzanti, afferma Jameson, "desidero distanziare lo spirito e la metodologia di queste note".

Ivi, p.43

188 Ivi, p. 6

stesso Jameson).<sup>189</sup>

Ora invece l'arte è destituita di ogni funzione utopica e Jameson lo dimostra confrontando due opere: *Un paio di scarpe* di Van Gogh (1887) e *Diamond Dust Shoes* di Warhol (1980). "E' come se qui ci si ritrovasse davanti al capovolgimento del gesto utopico di Van Gogh." [...] dove un mondo prostrato viene trasformato nello stridore del colore utopico".<sup>190</sup> Al contrario, nell'opera di Warhol "è come se la superficie esterna e colorata precedentemente degradata e contaminata dall'assimilazione alle brillanti immagini pubblicitarie - fosse stata strappata via per rivelare il mortuario substrato bianco e nero del negativo fotografico sottostante". In questa analisi elementi condivisi e altri contrastanti con le teorie transavanguardiste si mescolano: condivisa è certamente la percezione, che corre da Van Gogh a Warhol della perdita della forza utopica e redentrice dell'opera, ma in contrasto appare la riduzione che Jameson opera della pittura postmoderna a una resa all'oggetto di consumo, a una piattezza "anaffettiva" collegata a un generale "declino degli affetti".

Il fatto è che molti critici americani (Danto in particolare come vedremo) pongono Warhol al centro della pittura postmoderna. Ma è proprio una certa "oggettività" warholiana che la Transavanguardia vorrebbe lasciarsi alle spalle, così come vorrebbe sfondare il muro della superficialità attraverso una ricchezza di soluzioni formali anche nella direzione di una affettività per nulla aliena da un'esplicita carica affettiva<sup>191</sup>.

Poco dopo Jameson affronta un importante nodo teorico che potrei così sintetizzare: la decostruzione postmodernista dei modelli ermeneutici. Essi sono, nella modernità quattro: 1) il modello dialettico dell'essenza e dell'apparenza 2) il modello freudiano del latente e del manifesto 3) il modello esistenzialista dell'autenticità e dell'inautenticità (le cui tematiche eroiche o tragiche sono strettamente legate all'altra grande opposizione

---

189 E' interessante notare come Jameson non faccia mai parola del ruolo di Achille Bonito Oliva come teorico della Transavanguardia. E' probabile che questa etichetta avrebbe ulteriormente complicato la sua analisi del postmoderno. Su questa linea Jameson prosegue affermando che "nell'arte la nozione di progresso e di *telos* è rimasta viva fino a tempi assai recenti[...] ogni opera autenticamente nuova avrebbe scavalcato in maniera impreveduta eppure logica quanto l'aveva preceduta."

Ivi, p. 7

190 Ivi, p. 24

191 Si pone qui il delicato problema dei rapporti fra Warhol e più in generale fra la Pop Art e la Transavanguardia. A una prima indagine sembra che negli scritti di Bonito Oliva si tenda a rilevare più una frattura che una continuità fra queste due correnti.



tra alienazione e disalienazione) 4) l'opposizione semiotica tra significante e significato. Tutte e quattro possono essere ricondotte, secondo Jameson, al "modello della profondità". Ebbene a questi modelli il postmodernismo sostituisce "una analisi delle pratiche, dei discorsi e del gioco testuale [...] la profondità è sostituita dalla superficie"<sup>192</sup>. Anche qui è impossibile non sentir riecheggiare temi cari ad Achille Bonito Oliva, declinati però dal critico italiano nel senso non di una perdita ma di una conquista, di una liberazione dell'arte dalle catene delle interpretazioni tese a vincolarne l'irriducibile originalità (ideologie politiche, psicanalisi, scienze); il rapporto ermeneutico, secondo Bonito Oliva, deve lasciare spazio al rapporto "seduttivo" di un'arte desiderosa di una più cordiale comunicazione. Certo la Transavanguardia può apparire un gioco testuale in cui i testi sono costituiti dal repertorio di immagini prodotte nel susseguirsi degli stili, ma un gioco che il critico italiano aveva premura di porre sotto l'egida della serietà heideggeriana: "La poesia ha l'aspetto di un gioco e tuttavia non lo è. Il gioco riunisce sì gli uomini, ma così che ciascuno vi si dimentica." E' un motto tratto da *Holderlin e l'essenza della poesia* che Achille Bonito Oliva cita per indicare il recupero dell'ambivalenza del gioco poetico<sup>193</sup>. Ancora Warhol è posto da Jameson come secondo termine di un altro paragone utile ad indagare la frattura tra pittura moderna e postmoderna. Si tratta del confronto tra *Il grido* di Munch e i grandi ritratti di Warhol (di Marilyn, ad esempio). La formula che riassume l'analisi di Jameson è questa: al soggetto alienato si è sostituito il soggetto frammentato. Si tratta, afferma lo studioso, di uno dei temi più in voga nella teoria contemporanea, quello del "decentramento del soggetto" e del connesso tema dell'espressione artistica di tale "soggettività" decentrata. Al "soggetto decentrato" caro ai postmoderni sono estranei angoscia e alienazione, succede cioè che "la concezione del modernismo avanzato di uno stile unico, insieme agli ideali collettivi di una avanguardia artistica e politica che l'accompagnano, si regge o cade insieme a quell'altra vecchia nozione (o esperienza) del cosiddetto soggetto centrato"<sup>194</sup>.

Fin qui la coincidenza con quanto abbiamo individuato nelle teorie di Achille Bonito Oliva (o certo anche di Faust) sono quasi letterali. La frizione, la non coincidenza (in questo caso clamorosa) si verificano quando Jameson stabilisce una inevitabile concomitanza fra scomparsa del soggetto individuale e sparizione progressiva dello stile personale con il corollario di una liberazione dall'angoscia, certo, ma anche di una liberazione da ogni altro tipo di sentimento visto che è svanito l'Io in grado di provarli.

---

192 Ivi, p.29

193 A. Bonito Oliva, *Transavantgarde*, Op. cit., p.28

194 Ivi, p.31

Abbiamo invece visto come la Transavanguardia insistesse, sia nella teoria che nella pratica, sulla soggettività, sulla peculiarità individuale delle scelte stilistiche, sulla euforica e disinibita riproposizione dell'autore nella sua, persino aneddotica, esperienza vitale. Il fatto è che Jameson tende a far coincidere la pittura postmoderna con "l'incipiente primato della riproduzione meccanica"<sup>195</sup> e se cita volentieri Achille Bonito Oliva come teorico del postmoderno, passa scrupolosamente sotto silenzio il suo ruolo di promotore di quella particolare corrente, la Transavanguardia, postmoderna fin che si vuole, ma che programmaticamente rifiutava ogni poetica della riproduzione meccanica.

Continuiamo a seguire il rapporto Jameson- Achille Bonito Oliva di cui si va ormai delineando il contorno. Per rovesciare lo schema: si ricorderà come Achille Bonito Oliva avesse indicato nel "manierismo" l'atteggiamento stilistico più consono alla temperie transavanguardista, ebbene nelle opere artistiche postmoderne Jameson individua l'esplosione di una "plethora di manierismi" (l'analisi fenomenologica converge), ma certamente non troveremmo nell'italiano un commento di questo tenore: "Padroni senza volto continuano a modulare le strategie economiche in cui è costretta la nostra esistenza, ma non hanno più bisogno di imporre la loro lingua". Sicché l'euforico saccheggio di tutti gli stili celebrato da Achille Bonito Oliva è qui presentato come "pastiche", cioè "una parodia vuota, una statua cieca."<sup>196</sup> Se, diceva Achille Bonito Oliva, la Transavanguardia si trova a suo agio nella storia degli stili, la cosa è presentata da Jameson in questi termini: "con il crollo dell'ideologia modernista dello stile [...] i produttori di cultura non possono rivolgersi che al passato, all'imitazione di stili morti, a un discorso condotto attraverso tutte le maschere e le voci immagazzinate nel museo immaginario di una cultura ormai globale [...]. Questa situazione determina evidentemente [...] il saccheggio indiscriminato di tutti gli stili del passato, il gioco dell'allusione stilistica aleatoria"<sup>197</sup>. Per questa situazione vale, secondo Jameson, la frase di Guy Debord: "L'immagine è diventata la forma finale della reificazione". Ma viene in tal modo a cadere "quella dimensione retrospettiva, indispensabile a qualunque riorientamento vitale del nostro futuro collettivo"<sup>198</sup>: il passato è diventato una vasta collezione di immagini, poco più di un insieme di spettacoli polverosi. Tocchiamo qui un altro punto di frizione tra il critico americano e quello italiano: mentre per quest'ultimo la disponibilità dell'immagine al suo riuso (ironico quanto si vuole) è

---

195 Ivi, p.32

196 Ivi, p.35

197 Ibidem

198 Ibidem

una forma di sopravvivenza,<sup>199</sup> per Jameson, essa conduce a operazioni “nostalgiche” (soprattutto nel cinema) in cui “diventa platealmente evidente l’incompatibilità del linguaggio dell’arte postmodernista con una storicità autentica”<sup>200</sup>. Così la storia degli stili estetici prende il posto della storia reale. Ma è proprio in un non “prendere di petto” la storia, in una umile accettazione della propria “lateralità” rispetto al “collettivo” e al “sociale”, che l’artista trans avanguardista trova una sua (pur precaria) libertà. Il primo capitolo del libro di Jameson, quello a cui dedicherò più attenzione in quanto (come si è visto) redatto in stretta prossimità con gli avvenimenti di cui mi sto occupando, conclude l’analisi dei prodotti culturali postmodernisti con una loro assoluzione, per quanto cauta e paradossale: “I tentativi distorti e irrisolti della produzione culturale più recente di esplorare e di esprimere questo nuovo spazio devono anche essere considerati, alla loro maniera, come altrettanti approcci alla rappresentazione della [...] realtà [...]. Per quanto paradossale possa sembrare i termini potrebbero dunque essere letti, seguendo un’opzione interpretativa classica, come nuove forme di realismo (o almeno di mimesi della realtà) e nello stesso tempo parimenti analizzati come altrettanti tentativi di distrarci o di sviarci da quella stessa realtà o di mascherarne le contraddizioni per risolverle sotto le spoglie di varie mistificazioni formali”.<sup>201</sup> Giudizio che ben evidenzia lo sconcerto del critico: a una prima parte in cui la terminologia *auerbachiana* fa rientrare l’estetica postmoderna nella rassicurante linea del realismo, ne subentra una seconda che sembra cogliere in quegli stessi prodotti la volontà di tradire ogni intento di aggancio alla realtà (e qui, ancora una volta sembra di cogliere un’eco del “salutare strabismo” di cui parla Achille Bonito Oliva).

Ma certo dove Achille Bonito Oliva non potrebbe seguire Jameson è nella conclusione del capitolo dove si pone il problema di “una nuova politica culturale radicale”.<sup>202</sup> Si tenga però conto che il testo comparve su una rivista dal significativo titolo “New Left Review” e che, come l’autore stesso ha precisato, il suo intento era quello di uno storico sociale più che di uno studioso di estetica. Ancora più certo è che Achille Bonito Oliva non avrebbe potuto seguire Jameson nelle sue proposte e in questo il raffinato critico italiano si sarebbe trovato in buona compagnia: il recupero di una funzione pedagogica e didattica dell’arte posta sotto l’egida di Lukacs e Brecht. La

---

199 Non mi sembra improprio accostare questo procedimento a quello ipotizzato dalla iconologia della scuola di A. Warburg, anch’essa tesa a un superamento di una concezione lineare della storia. Si veda E.H. Gombrich, A. Warburg, *Una biografia intellettuale*, Milano, Feltrinelli, 1983

200 Ivi, p.37

201 Ivi, p.65

202 Ivi, p.66

deideologizzazione dell'arte doveva arretrare di fronte a una nuova arte politica.

Nei capitoli successivi il confronto con le posizioni di Achille Bonito Oliva si fa ancora più puntuale ed evidente in alcuni punti sui quali intendo soffermarmi. “Surrealismo senza l'inconscio” è il titolo del terzo capitolo e anche qui non possiamo non cogliere una singolare coincidenza con il richiamo al surrealismo, liberato però dalle ipoteche freudiane, fatto da Achille Bonito Oliva.<sup>203</sup> Quindi una coincidenza che è subito contraddetta. Jameson infatti considera come più significativa espressione del postmodernismo nelle arti figurative la fotografia e il video. E' soprattutto nel video che si materializza quel “flusso totale” di immagini tendenzialmente indecidibile che caratterizza la postmodernità. Jameson lo dimostra con una lunga analisi di un video della durata di ventinove minuti intitolato *Alienation* realizzato nella School of the Art Institute di Chicago da E. Rankus, J. Manning e B. Latham<sup>204</sup>, ma abbiamo visto come la Transavanguardia rifiutasse per principio il medium meccanico e le forme collettive di produzione artistica. Interessante ai fini della mia ricerca è poi la pagina che lo studioso americano dedica all'arte concettuale e in particolare l'accento a una artista americana, Sherrie Levine di cui compare un'opera nella sezione di “Transavangarde International” dedicata all'arte americana<sup>205</sup> e precisamente *After Franc Marc*: Jameson la cataloga fra “le rappresentazioni di rappresentazioni” e quindi come pienamente inserita nella tendenza di “annullamento del referente” propria dell'immagine postmoderna<sup>206</sup>. Ma dove i richiami alle tematiche della Transavanguardia si fanno più evidenti è nel capitolo intitolato *L'utopismo dopo la fine dell'utopia*. I riferimenti sono clamorosi a partire da pagina 182. Afferma Jameson che i portavoce della pittura postmoderna concordano nella rinuncia, da parte dell'arte figurativa contemporanea, alle inclinazioni utopistiche della pittura precedente, cioè modernista. Essa non ha più a che vedere con nulla al di fuori di se stessa, è segnata da una perdita di ogni missione ideologica e dalla liberazione dalla storia delle sue forme come una sorta di *telos*. Qui Jameson lascia la parola ad Achille Bonito Oliva citando passi da *La Transavanguardia italiana*: la pittura è ormai libera di seguire “un atteggiamento nomade di reversibilità di tutti i linguaggi del passato”. Le analisi di Achille Bonito Oliva diventano le più adatte a centrare il problema del postmodernismo (anche se in realtà definivano nel pensiero di Bonito Oliva la Transavanguardia). Il postmodernismo, dice Jameson citando Bonito Oliva “tende a considerare la lingua della pittura interamente intercambiabile. Ciò mette al riparo da ogni fissazione e da ogni mania a favore di una pratica della volubilità come valore[...] La contiguità di stili diversi

203 Un tema che si delinea già a partire dall'articolo-manifesto apparso su “Flash Art”.

204 Ivi, p.93

205 A. Bonito Oliva, *Transavantgarde...*, Op. cit., p.163

206 F. Jameson, Op.cit., p.166

produce una catena di immagini operanti tutte sullo spostamento e sulla progressione, che non è mai progettata ma fluida [...] in tal modo il significato viene stordito, attenuato, reso relativo, relazionato ad altre sostanze semantiche che galleggiano dentro il recupero degli innumerevoli sistemi di segni. Da qui una sorta di dolcezza dell'opera che non parla più perentoriamente e non erge le proprie spoglie sulla fissità ideologica ma si scioglie nello strabismo di molte direzioni". La pittura appare " libera di recuperare stili pittorici [...] come una sorta di *objects trouvés*. Essi sono macinati all'interno dell'elaborazione dell'opera che diventa il crogiolo depurante la loro esemplarità. Per questo è possibile la ripresa di riferimenti inconciliabili tra loro e l'intreccio di diverse temperature culturali attraverso innesti inediti e diverse dislocazioni dei linguaggi rispetto alla loro collocazione storica [...] qui subentra una sensibilità neo-manieristica che attraversa la storia dell'arte senza alcuna retorica e patetiche identificazioni, ma piuttosto con disinvolta lateralità, capace di tradurre la profondità storica dei linguaggi recuperati in un superficialismo disincantato e disinibito".

Ne consegue, secondo Jameson, una definizione della pittura postmoderna caratterizzata da una serie di deprivazioni come "surrealismo senza inconscio" o "utopismo dopo la fine dell'utopia". Tuttavia questa definizione non particolarmente positiva non impedisce a Jameson di apprezzare esponenti di questa tendenza neofigurativa come David Salle di cui analizza in particolare *Wild Locust Ride* del 1985. Jameson vi individua "un potente moto di interferenza, nubi di cortocircuiti elettrici". Qui la fine di Freud e della psicanalisi garantisce (positivamente quindi) l'incapacità di addomesticare queste posizioni e di volgerle in significati utilizzabili<sup>207</sup>.

E' però una limitata concessione alla "neofiguratività" di stampo postmodernista, Jameson rimane convinto che sia la fotografia a mostrare "i segni di strutture ancor più nuove per le quali fino ad oggi ci sono mancate le giuste categorie storiche e formali"<sup>208</sup>. E' soprattutto dunque nella fotografia (e nella letteratura) che Jameson avverte la sopravvivenza di un "misconosciuto partito dell'utopia".

In definitiva si può dire che Jameson riconosce nel postmodernismo non un particolare stile artistico ma lo spazio inevitabile in cui ci troviamo, uno spazio "il quale comporta il nostro inserimento di soggetti individuali in un insieme a più dimensioni di realtà fortemente discontinue, che vanno dagli spazi ancora superstiti della vita privata borghese fino all'inconcepibile decentramento del capitale globale". E' di fronte a questo

207 Ivi, pp.183-184

208 Ivi, p.185

nuovo spazio che si avverte l'insufficienza delle teorie e delle pratiche moderniste: "Neanche la relatività di Einstein o i molteplici universi soggettivi dei modernisti sono in grado di fornire una qualche rappresentazione adeguata di tale processo, che nell'esperienza vissuta si fa sentire nella cosiddetta morte del soggetto o, più esattamente nel decentramento e nella dispersione, frammentari e schizofrenici, di quest'ultimo".<sup>209</sup> E' in questa nuova dimensione (non di fine della storia ma di nuova fase storica del capitalismo) che anche l'esperienza estetica deve collocarsi teoricamente e praticamente. Fin qui i teorici della Transavanguardia potrebbero tranquillamente seguire Jameson. Qualche perplessità potrebbe suscitare in loro quanto Jameson aggiunge subito dopo: "in realtà, però, qui è in gioco la politica pratica: a partire dalla crisi dell'internazionalismo socialista e a causa delle enormi difficoltà tattiche e strategiche nel coordinamento tra le azioni politiche di base, a livello locale, e quelle nazionali o internazionali, questi urgenti dilemmi politici sono tutti funzioni immediate dell'enormemente complesso nuovo spazio internazionale".<sup>210</sup>

Hal Foster, nato nel 1955 è un critico e storico dell'arte americano. Insegna alla Princeton University dove dirige il dipartimento di Arte e Archeologia. Collaboratore di "October", della "New Left Review" e della "London Review of Book". Esordisce nel 1983 con saggi che pongono al centro i fenomeni del postmodernismo.

Ai fini di una riflessione critica sulla recezione della Transavanguardia negli Stati Uniti, mi servirò di alcuni testi di Foster: uno, *L'antiestetica. Saggi sulla cultura postmoderna*,<sup>211</sup> raccoglie una serie di interventi sulla cultura postmoderna (Frampton, Habermas, Krauss, Crimp, Owens; Ulmer, Jameson, Said) a cura dello stesso Foster; segue un testo coevo al fenomeno del neoespressionismo, *The Expressive Fallacy*, comparso sulle pagine della rivista "Arts Magazine", e infine il monumentale *Arte dal 1900* (in collaborazione con R. Krauss, Y.A. Bois, H.D. Buchloh)<sup>212</sup>.

Di fronte a *L'antiestetica* è inevitabile una prima considerazione: è già implicito nel sottotitolo dell'opera "saggi sulla cultura postmoderna" la direzione fondamentale in cui Foster si muove: la teoria dell'arte esce dal terreno dell'estetica propriamente detta, per trasformarsi sempre di più in "critica culturale", un approccio disciplinare che richiede una

---

209 Ivi, p.410

210 Ibidem

211 H. Foster, *L'antiestetica. Saggi sulla cultura postmoderna*, Milano, Postmedia Book, 2014

212 H. Foster et al., *Arte dal 1900* (2005), Bologna, Zanichelli, 2006

pluralità di rimandi e può quindi aver bisogno di una pluralità di contributi provenienti da studiosi diversi. Naturalmente il procedimento non è privo di rischi: la specificità estetica può diluirsi e ridursi a sintomo di una più generale condizione che chiama in causa fattori economici, politici, sociali, ecc. E', in verità ciò che molti rimproverano anche a Jameson, ma è pur vero per contro, che una netta separazione fra "estetico" e "sociale" non è forse mai del tutto possibile.<sup>213</sup>

Chiarita, dunque, l'impostazione del testo di Foster, vediamo come essa si inserisca nel dibattito dei primi anni '80. Nasce qui subito un'osservazione preliminare: laddove nel testo di Jameson la presenza di Bonito Oliva è costante e dichiarata, qui il nome del critico italiano non compare nella pur vasta messe di riferimenti contenuti nei vari interventi, tuttavia la coincidenza profonda con le tematiche jamesoniane è evidente.

Prenderò in esame innanzitutto l'introduzione di Hal Foster. La dimensione unificante dei vari interventi è, secondo l'autore, questa: "Tutti i critici, ad eccezione di Jurgen Habermas, concordano nell'affermare che oggi il progetto della modernità è profondamente in crisi. Il punto di partenza è dunque comune a tutti: la crisi della modernità, nozione omnicomprensiva che, per quanto riguarda questa ricerca si "specializza" nella crisi della modernità estetica.

Su questa piattaforma comune, la crisi della modernità, si innestano poi le sfumature, i contrasti, le diverse diramazioni, le diverse declinazioni. La crisi, infatti pone, secondo Foster, una serie di domande: "Come si supera il moderno?, Come si fa a superare l'era del progresso (modernità) o a trasgredire l'ideologia del trasgressivo (avanguardia)?"<sup>214</sup>. Sappiamo bene che alcuni avevano pronta la risposta: il superamento del moderno, dell'avanguardia e della sua volontà trasgressiva (che come sappiamo, deve necessariamente celare l'ossequio a una norma!) è l'estetica della Transavanguardia, l'irruzione di un'arte furiosamente post-trasgressiva, una *bad painting* da "Nuovi Selvaggi"<sup>215</sup>.

All'irruenza operativa e all'aggressività critica di tali atteggiamenti i "critici culturali" della sinistra statunitense (non si dimentichi che Jameson collabora alla "New

---

213 Separazione che invece sostiene con forza M. Focillon nel suo *Vita delle forme* che già nel titolo allude alla autonomia radicale della forma artistica rispetto agli sviluppi storici.

214 H. Foster, *L'antiestetica...*, Op. cit., p.8

215 E' l'etichetta sotto cui R. Barilli riunisce gli artisti tedeschi vicini alla Transavanguardia. Capostipite dei "Neuen Wilden" è Baseltz "cui spetta un ruolo del tutto analogo a quello svolto da Chia nella Transavanguardia italiana" cfr. R. Barilli. *Prima e dopo*, Op. cit., pp. 66-67

Left Review” e Foster a “October”), oppongono distinguo e cautele, avvertendo ad esempio, come fa Jameson, che “fine dell’utopia “è un modo elegante per dire impossibilità del socialismo; ma non negano certo che di fronte a un nuovo mondo sia necessaria una nuova forma di produzione artistica.” Sebbene repressa nel tardo modernismo, la rivoluzione surrealista ritorna nell’arte postmoderna” Il richiamo al surrealismo non mancava nella strumentazione critica della Transavanguardia a patto, però, che si trattasse di un surrealismo senza inconscio (se lo aveva ben sottolineato Jameson).

Ma nuovi atteggiamenti sono necessari anche nell’ambito della critica: si dissolve, afferma Foster, la linea di separazione fra forme creative e critiche (e qui non si può non pensare alla “critica creativa” di Achille Bonito Oliva di cui ho dato un esempio) viene rigettata la vecchia opposizione tra teoria e pratica: all’interno delle discipline sono emersi nuovi straordinari progetti (ad esempio è difficile definire i lavori di Foucault o di Jameson: filosofia, storia, teoria sociale o, aggiungerei io, storia dell’arte?).

Anche Foster poi, come Jameson, Bonito Oliva o Faust, dichiara la difficoltà di comprendere il postmoderno senza il supporto della teoria europea, Foucault, Derrida, Barthes, Deleuze. Sono questi autori che presiedono alla fondamentale operazione critica postmoderna: la sostituzione del concetto di “opera” (contrassegnata da unicità, simbolismo, visionarietà) con quello di testo (contrassegnato da frammentarietà, allegorismo, contingenza). E’ certo quella rinuncia alla totalità della forma su cui tanto insisteva Achille Bonito Oliva. Si tratta allora di decostruire il moderno per aprirlo, per schiudere i suoi sistemi chiusi alla “eterogeneità dei testi”. E tuttavia anche qui scatta, come abbiamo visto in Jameson, la cautela di chi avverte un pericolo in questa deriva decostruzionista in quanto sembra profilarsi alle sue spalle, come un’ombra minacciosa, l’atteggiamento per cui tutte le posizioni culturali e politiche sono ormai “aperte ed equivalenti”.

Qui il giudizio di Foster si fa duro e risentito: “il postmoderno non è pluralismo, una nozione donchisciottesca secondo la quale tutte le posizioni culturali e politiche sono ormai aperte ed equivalenti. Questa convinzione apocalittica secondo la quale va tutto bene, che ormai siamo giunti alla fine delle ideologie, è semplicemente il contraltare della convinzione fatalistica per la quale niente funziona, che viviamo in un sistema totale senza via di fuga; l’acquiescenza che Ernest Mandel chiama “ideologia del tardo capitalismo”<sup>216</sup>.

---

216 Ivi, p.10



Ecco il pericolo mortale che si profila dietro questa modalità di pensiero: il postmodernismo altro non è che l'ideologia del tardo capitalismo mascherata astutamente da fine dell'ideologia (e sappiamo che proprio Achille Bonito Oliva aveva pronunciato la fatale parola che sembrava spalancare questa prospettiva: deideologizzazione). Ne consegue necessariamente che, secondo Foster, bisogna affermare l'esistenza di due modi di intendere (come critici) il postmodernismo: “nelle politiche culturali contemporanee esiste una opposizione di base tra un postmoderno che cerca di decostruire il modernismo e resiste allo status quo e uno che ripudia il primo per celebrare il secondo: un postmodernismo di resistenza e uno reazionario”.<sup>217</sup> Naturalmente intento di Foster è di sostenere il postmoderno di opposizione/resistenza. Formalmente esso si presenta così: “interessato a una decostruzione critica della tradizione e non a un pastiche strumentale di forme pop o pseudo storiche...un postmoderno che cerca di mettere in discussione, invece di sfruttarli, i codici culturali, di esplorare piuttosto che celare le affiliazioni sociali e politiche”. Siamo certo molto lontani da quel rapporto di venerazione amorevole, di cordiale colloquio che l'artista transavanguardista vuole instaurare con il passato!

Ma non è questo l'unico punto di frizione che possiamo individuare nel testo di Foster. Un altro, e fra i più interessanti a mio avviso, è individuabile nella sintesi che Foster propone dell'intervento di Rosalind Krauss presente nel volume.<sup>218</sup> Secondo la Krauss, afferma Foster, negli anni '60 la logica della scultura moderna comporta la sua stessa decostruzione e quella dell'ordine moderno delle arti basato sull'idea illuministica dell'autonomia e della distinzione delle discipline. Si crea dunque un “campo allargato” delle forme in cui l'arte è concepita in termini di struttura e non di medium.<sup>219</sup> Ma, come abbiamo visto, è proprio una volontà di riappropriazione del “medium” specifico della pittura, dei suoi strumenti e dei suoi supporti, a guidare gli artisti trans avanguardisti. Ugualmente in senso contrario a certe affermazioni di Achille Bonito Oliva vanno le conclusioni di Foster: si tratta di afferrare la connessione presente di cultura e politica e di affermare una pratica resistente sia al modernismo accademico, sia alla reazione politica. Su questa linea Foster precisa che il titolo del volume *Antiestetica* non allude a un moderno nichilismo (viene naturalmente in mente per contrasto, la celebrazione fatta da Achille Bonito Oliva dell'artista della Transavanguardia come “nichilista compiuto”).

---

217 Ibidem

218 R. Krauss, *La scultura nel campo allargato*, in H. Foster, *L'antiestetica...* Op.cit., pp.47-56. Ricordo che Rosalind Krauss era stata una delle fondatrici, nel 1976 di “October”

219 Ivi, p.13

Infine, se ci aveva stupito la comparsa di Lukacs e Brecht come punti di riferimento di Jameson ancora di più ci stupirà la comparsa di Gramsci come guida teorica nella pratica-critica culturale: “Alla luce degli eventi la strategia di un “impegno negativo” di Adorno va riesaminata o respinta e va escogitata una nuova strategia di interferenza in linea con Gramsci”. Questa è una posizione più da critico culturale *engagé* che da critico d’arte (ammesso che i due ruoli si possano distinguere).

Ed è qui che facciamo un salto indietro al Gennaio dell’anno 1983 per esaminare un testo che già dal titolo ci dice molto. Hal Foster pubblica nella rivista “Arts Magazine” *The Expressive Fallacy*<sup>220</sup>. Il testo che in italiano potremmo tradurre come “La fallacia espressiva” fa appunto riferimento all’ espressionismo e in particolar modo alla tendenza sorta nei primi anni ottanta che abbiamo visto capeggiare nelle mostre internazionali di quel periodo. Nell’ analisi che fa Foster si delineano due posizioni artistiche all’interno del postmodernismo che poi saranno analizzate e più chiaramente spiegate.

Dopo una riflessione generale sull’espressionismo storico Foster parla di vari artisti, alcuni dei quali erano presenti alla già citata mostra *Pictures*. Questi lavorano usando media quali la fotografia per elaborare montaggi d’immagini. Questo modus operandi, dice Foster, è opposto al modello espressionista e alla sua natura individualista che attinge a uno spettatore empatico. Gli artisti che operano in questa direzione mettono in discussione l’ espressionismo storico e il neoespressionismo di largo impatto mondiale in quel periodo<sup>221</sup>. L’espressionismo è visto da costoro come la retorica ufficiale sia di una vecchia tradizione metafisica che della nuova società di consumo. Foster ricorda una mostra *Eating Friend* fatta nella galleria di Jenny Holzer e Peter Nadin dove la vita interiore viene espressa, o meglio, ridotta a parti del corpo, “L’ espressione” è vista strettamente come una fallacia<sup>222</sup>. L’idea che l’essere individuale sia una finzione è il soggetto di molti artisti a cui Foster è interessato, per esempio Cindy Sherman, fotografa che viene citata con i suoi autoritratti fotografici nei quali interpreta tipificazioni di modelli femminili esposti nei media (un esempio è la serie *Pink Robe*). Nel suo lavoro, dice l’autore, vediamo come l’espressione dell’essere è proposta come un modello che finalmente si dissolve. Un altro esempio è Richard Prince, la sua impresa artistica è meno critica dell’ immagine falsa. L’opera di Prince, che ha fotografato immagini pubblicitarie, è più vicina ad un’esplorazione della simulazione di una società in cui l’essere individuale

---

220 H. Foster, *The Expressive Fallacy*, “Arts Magazine”, Gennaio, 1983, pp.80-83 e 137

221 Qui Foster parla in tempo reale del fenomeno Neoespressionista estremamente popolare e diffuso come abbiamo potuto osservare nelle mostre internazionali del capitolo 3.

222 H. Foster, *The Expressive Fallacy*, Op.cit. pp.83 -137

è riflesso dappertutto ma allo stesso tempo da nessuna parte.

Per un altro gruppo di artisti “l’espressionismo è più che uno stile artistico è un luogo ideologico dove discorsi di ogni genere e di ogni tipo possono incontrarsi e forse essere colti in fallo”<sup>223</sup>. Qui dobbiamo aprirci alla retorica della psicologia pop e della società di consumo in generale. “Esprimi te stesso”: è un esortazione che ha un fine sociale ed economic, perché questo tipo di espressione è largamente giudicato per la sua autenticità, e quindi per la sua tipificazione dei modelli sessuali, funzione economiche e posizioni di classi sociali. Vale a dire che questo espressionismo ha uno scopo economico e sociale, definito, perché l’espressione viene giudicata come autenticità e alla fine diventa tipicità, fedele a modelli sessuali e funzioni economiche. Molti neoespressionisti, dice Foster, sono ironici- e riutilizzano il medium pittorico, come fece anche Picasso quando rendeva romantico il primitivismo che emergeva da se stesso. Molti artisti “Neo-espressionisti” sono presentati sotto questa luce, e tendono volutamente ad assumere un altro ruolo, quello del falso (che ruba dall’arte alto e basso) ma finalmente questo modello, non può redimere il loro campo di azione.

I capeggiatori istituzionali della tendenza neoespressionista avvolgono gli artisti che vi orbitano in una retorica dell’autenticità e dell’originalità, che però risulta troppo ironica. Fanno questa manovra per sostenere con queste categorie la validità delle opere, ma il tutto è indirizzato al mercato. Quest’operazione risulta infine, essere fraudolenta poichè ciò che viene usato è il pastiche oppure simulacri di autenticità e originalità. Sembra che Schnabel, Chia, (unico transavanguardista ad essere menzionato) o Kiefer, creino opere di grandi dimensioni come se fossero delle vere opere d’arte. Ma ciò che emerge è il pastiche che solo può mimare o simulare la grande sintesi di un’ opera d’arte . Normalmente vengono elaborate, dice Foster, grandi tele, con tematiche impegnative e in grandiloquenti stili. Sono opere prive di un argomento etico: “Per me questa arte è provocatoria e un sintomo della nostra era che è stata vista come un presente perpetuo (...)Lontano dal tornare alla storia, come è stato ideologicamente sostenuto, la cultura recente attesta una straordinaria perdita della storia o forse uno spostamento verso una pseudo storicità”<sup>224</sup>. Così oggi, afferma Foster, artisti e architetti sembrano premiare solo la storia (una necessaria rottura che libera dalla mera continuità) per redimere momenti specifici, infatti ci rendono solo allucinazioni della storia, maschere, di quei momenti, e ci ripropongono le loro forme storiche più care, come il kitsch. La tendenza appare come una risposta alla problematica di questa perdita della dimensione storica, del soggetto. Il

---

223 Ibidem

224 Ivi, p. 137

neoespressionismo reclamerà queste entità come sostanziali, “il lavoro, comunque rivela che i loro sono segni e l’espressionismo un linguaggio . Questo, finalmente è il pathos di quest’arte: negare quello che i suoi praticanti asseriscono”<sup>225</sup>. Tali artisti insistono nella presenza dello storico, del reale, e della soggettività che non testimonia niente che non sia la disperazione per le loro perdite. C’è un idealismo “mostrato come una idolatria”<sup>226</sup>, una fascinazione con false immagini che mimano attributi dell’autenticità quando sono di fatto maschere vuote in cui appare una coscienza frustrata, vinta che tenta di coprire la propria negatività<sup>227</sup>.

Questa tendenza reinventata dai critici e dai curatori si propone al pubblico come provocatoria, come una reazione alla condizione esistenziale del momento, alla alienazione contemporanea, ma è, sostiene Foster, una posizione reazionaria. La “fallacia espressiva” di cui parla Foster avrà, come vedremo nel seguito, una sua più precisa categorizzazione.

Sarà dunque utile indagare le posizioni di Foster in un’opera che non si presenta come un momento di un dibattito culturale (come avveniva con *Antiestetica*), ma è giocata più tradizionalmente sull’analisi e sulla periodizzazione delle forme artistiche a partire dal 1900 fino ai primi anni del terzo millennio, cioè il già citato *Arte dal 1900*, un’opera più specificamente storico-artistica ma che non rinuncia a corredare la presentazione di singoli artisti con continui rimandi a contributi che vengono da sociologi, antropologi, filosofi, ecc., a ribadire comunque un approccio “culturalista” e non “formalista”.

La nozione di postmodernismo, rileva Foster in un’analisi più precisa che nel testo del ‘83, fa la sua comparsa in relazione alla mostra *Immagini (Pictures)* curata da Douglas Crimp presso l’Artist Space di New York e alla attività di un gruppo di giovani artiste (e questa prevalente presenza femminile sarà poi sottolineata proprio in polemica con la dominante presenza maschile nella Transavanguardia ) fra cui Sherrie Levine che aveva partecipato alla mostra più Barbara Kruguer e Cindy Sherman. Queste artiste usano “media” di vario tipo (fotografia, video e performances o a anche mezzi tradizionali come il disegno) e certamente sono teoricamente decise a muoversi nel nuovo ambito che la fotografia aveva dischiuso. Dunque Walter Benjamin era per il loro un riferimento fondamentale.<sup>228</sup>

---

225 Ibidem

226 Ibidem

227 Ibidem

228 Naturalmente il Walter Benjamin de *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica* e non certo quello teologico-messianico delle, ad esempio, *Tesi di filosofia della storia*

Le conseguenze di tale atteggiamento sono quelle “canoniche”: messa in discussione dell’“aura” e dell’originalità dell’opera e della connessa mistica dell’origine, concetti che finivano per trascinare con sé la messa in discussione dell’idea stessa di autore. Non c’è da stupirsi se si pensa che Levine appartenga, nota Foster, “a una generazione di artisti per i quali la lezione del saggio di Walter Benjamin era come una seconda natura”<sup>229</sup>. Posizioni dunque che inficiano la triade delle belle Arti (originalità, originale, origine) e inseriscono l’oggetto d’arte nell’ambito esplosivo della cultura di massa (anche queste sono suggestioni provenienti da “quel” Benjamin a cui ci si è riferiti in nota).

Ciò implica una apertura alle immagini provenienti dai “media” della cultura di massa (pubblicità, riviste, cinema, televisione) come fonti della rappresentazione del sé non tuttavia per perdersi esteticamente in esse, ma per rovesciarle criticamente (ovviamente lo stereotipo femminile era in primo piano nelle opere di queste artiste).

Ai fini della mia ricerca è particolarmente importante la conclusione del capitolo. Dice Foster: “L’opera di queste donne costituì una parte importante di quello che è identificato come “Postmodernismo” critico”, espressione che associava la loro critica a quella dei teorici della cultura di massa che, da Adorno ad Habermas, avevano denunciato “l’industria della coscienza”. Questa qualifica era necessaria per differenziare le loro opere da un’altra forma di postmodernismo che era avidamente promossa dagli stessi media [...]. Infatti un postmodernismo antimodernista aveva dichiarato guerra al “formalismo” tornando ai modi classici della pittura ad olio e della scultura in bronzo (per esempio l’italiano Sandro Chia) come aveva detto addio ad una nozione progressista di storia assumendo ecletticamente un singolare assortimento di stili pittorici del passato, benché nessuno di essi avesse alcun significato interno definito storicamente”<sup>230</sup>. Il gruppo *Immagini*, sostenendo che i media artistici non sono più valori neutri, ma sono contaminati dai media della comunicazione, cioè parte del campo di battaglia della cultura moderna, diventò un emblema del postmodernismo come critica.<sup>231</sup> La citazione è un po’ lunga ma giustificata dall’importanza che assume per la mia ricerca. Il “postmodernismo antimodernista” di cui parla Foster è quello della Transavanguardia (non a caso compare il nome di Sandro Chia) e l’esistenza di questa tendenza rende necessaria una decisiva mossa concettuale: esistono due postmodernismi: uno critico, che tendenzialmente assume come suo “medium” privilegiato la fotografia e uno non-critico che assume come “media”

---

229 H. Foster, *Arte dal 1900*, Op.cit., p.581

230 Su questa linea si pone, secondo Foster, anche l’americano David Salle.

231 Ivi, p.583

privilegiati quelli tradizionali. Fra questi due campi lo scontro è senza quartiere e non manca in Foster la provocatoria accusa a Chia e compagni di “essere avidamente promossi dai “media”, con l’implicita sottomissione alle ragioni del mercato. Ci aspetteremmo che nel breve apparato bibliografico con cui gli autori corredano ogni capitolo comparisse un testo del teorico del secondo tipo di postmodernismo la parola alla difesa!), ma non lo troviamo. Viceversa non ci sorprende il rimando al volume miscelaneo curato da Foster che ho analizzato prima (*Antiestetica*). Che lì venisse indicato Gramsci come punto di riferimento per una cultura di resistenza e qui invece Adorno, non ha molta importanza. Quello che mi premeva rilevare è l’individuazione dei “due postmodernismi” e delle loro peculiarità che si incardinano sulle coppie oppostive critica/disimpegno, media fotografici/ media tradizionali e, per estendere il gioco delle opposizioni fino ai massimi sistemi, Adorno (o Gramsci)/ Nietzsche (o Heidegger).

Abbiamo già incontrato concetti sostanziosi: innanzitutto (è bene ribadirlo) quello di una opposizione all’interno del generico campo definito postmodernista. Ma l’opposizione, che si era già profilata alla fine degli anni ’70, va complicandosi agli inizi degli anni ’80. Intanto nel 1979, era apparsa *La condizione postmoderna* di J.F. Lyotard da cui pareva di poter dedurre almeno un concetto chiaro: la condizione postmoderna è quella in cui si prende atto della fine delle “grandi narrazioni” della modernità e in particolare quella del “progresso” e quella marxista della rivoluzione (in un certo senso una sua filiazione). Molti eventi storici sembravano dar ragione al filosofo francese: dalla crisi energetica del 1973 allo stallo in cui si trovavano i paesi socialisti, al trionfo di tendenze edonistiche e individualistiche nei paesi capitalisti. Ma la fine “delle grandi narrazioni” non trascinava nel gorgo qualsiasi possibilità di distanziamento critico e, quello che più interessa qui, la funzione critico-utopica dell’arte in un’organizzazione sociale (come si è visto, sosteneva Jameson, pur sempre capitalistica e quindi fondata sul profitto e sull’alienazione).

In questo grande quadro Foster approfondisce e chiarisce gli aspetti propriamente artistici del contrasto. Da un lato emerge un “postmodernismo neoconservatore”. In termini di stile, precisa Foster, questa tendenza “reagi contro il modernismo che ridusse al solo aspetto astratto[...] allo stile internazionale vetro e acciaio in architettura, alla pittura astratta in arte, alla sperimentazione linguistica in letteratura. Contrappose quindi a questo modernismo un ritorno all’ornamento in architettura, alla figurazione in arte e alla narrazione in letteratura [...] motivò questi ritorni in termini di eroica riscoperta non solo dell’individualità artistica in contrasto con la supposta anonimità della cultura di massa, ma anche della memoria storica in opposizione alla presente amnesia della

modernità”. Certamente il “ritorno alla figurazione”, alla “memoria storica” (naturalmente declinata nelle forme peculiari di un citazionismo non privo di ironia) sono caratteristiche della Transavanguardia<sup>232</sup>. In questo “postmodernismo conservatore che predilige una commistione di stili arcaici e strutture contemporanee, Foster colloca, assieme a Anselm Kiefer, David Salle e Julian Schnabel, l’italiano Francesco Clemente, appunto uno dei cinque transavanguardisti.

La scarsa simpatia di Foster per questi artisti emerge con chiarezza: essi usano “riferimenti storico-artistici e citazioni molto da cliché per decorare il solito dipinto moderno [...] i riferimenti differiscono a seconda delle culture nazionali degli artisti, in questo caso tedesca, americana e italiana”<sup>233</sup>. Viene così liquidata con una certa rapidità quella volontà di riagganciare l’artista alla sua realtà, più antropologica che genericamente “nazionale”, avanzata da alcuni dei teorici della Transavanguardia come positiva rinascita del “genius loci”.

In ultima analisi è evidente che per Foster non si tratta di un “vero” postmodernismo. “In che modo, si chiede il critico, questo lavoro fu postmoderno? Non discusse seriamente il modernismo né lo oltrepassò formalmente, piuttosto cercò una riconciliazione con il pubblico (cioè con il mercato) che si diceva si fosse allontanato dall’arte [...] troppo concettuale degli anni sessanta e settanta. Lungi dall’essere democratica [...] questa riconciliazione tese ad essere elitaria nelle allusioni storiche e manipolatrice nei suoi cliché consumistici”.<sup>234</sup>

L’altro postmodernismo, a cui chiaramente vanno le simpatie di Foster, il “postmodernismo post-strutturalista” ha altre caratteristiche che lo qualificano come il “vero” postmodernismo: innanzitutto mostra un diverso impianto della critica al modernismo. Infatti se dal punto di vista neo-conservatore il modernismo doveva essere superato perché troppo critico, dal punto di vista post-strutturalista doveva essere superato perché non abbastanza critico. Inoltre il postmodernismo conservatore sostenne un ritorno alla rappresentazione mentre il postmodernismo post-strutturalista fu guidato da una critica della rappresentazione e fece propria la nozione post-strutturalista di “testo”

---

232 Appare invece un po’ problematico attribuire a Bonito Oliva il desiderio di un “ritorno alla narrazione in letteratura”. Non si dimentichi che Bonito Oliva aveva esordito come scrittore all’interno del “gruppo 63” le cui poetiche avevano proprio la narrazione come principale bersaglio polemico. Vedi il profilo bio-bibliografico di Bonito Oliva in A. Bonito Oliva, *Transavanguardia internazionale*, Op.cit., p.312

233 Ivi, p.597

234 Ibidem

frammentato come opposta al modello modernista dell' "opera" unitaria.

A questo punto le cose si complicano e la contrapposizione teorizzata da Foster, che può essere accettata nel suo complesso, perde un po' di efficacia. Chi abbia un po' di consuetudine con i testi dei teorici della Transavanguardia non potrà non ricordare che l'opposizione totalità/frammento vi rientrava pienamente.

Infatti, a conclusione del capitolo è lo stesso Foster a individuare un non marginale punto di convergenza fra i due postmodernismi. "Il ritorno neo-conservatore, afferma Foster, dopo averlo esemplificato con *Esilio* di Schnabel, potrebbe, vent'anni dopo il suo culmine, rivelarsi simile in effetti alla critica post-strutturalista, esemplificata da Foster con *Truismi* di Jenny Holzer e con un dettaglio fotografico della performance *Stati Uniti* di Laurie Anderson; queste procedure possono essere considerate sintomi complementari della stessa crisi della soggettività e della narrazione che costituisce la condizione postmoderna secondo Lyotard, dello stesso processo di frammentazione e disorientamento che informò la logica culturale del capitalismo secondo Jameson"<sup>235</sup>.

La conclusione di Foster non può cogliere del tutto di sorpresa. Nel primo capitolo della mia ricerca, l'indagine sulla genealogia della Transavanguardia aveva rivelato un ventaglio di riferimenti ad autori (Foucault, Derrida, Deleuze, Barthes) che difficilmente potrebbero essere fatti rientrare nella cerchia dei neo-conservatori. Tuttavia l'"embrassons nous" che Foster colloca sotto l'egida di termini come "crisi" e "critica" non avrebbe trovato, né allora né oggi del tutto d'accordo gli esponenti della teoria e della pratica della Transavanguardia. Infatti, ancora una volta Foster, che non rinuncia alla sua posizione di critico culturale militante, colloca questa "nuova soggettività" all'interno di un attacco anche politico alla supremazia dell'individuo bianco, borghese, maschio dell'Europa occidentale e del Nord-America, condotto da tutte le persone che sono segnate come "altri" da un punto di vista sessuale, razziale e culturale. Non è certo questa una posizione che può essere condivisa da chi accoglie come salutare la "deideologizzazione" dell'arte

Arthur C. Danto (1924-2013) aveva avuto una formazione soprattutto filosofica ed era divenuto professore di filosofia alla Columbia University di New York. Nel 1974 diventa il critico d'arte del settimanale newyorkese "The Nation" e da allora i suoi interessi si indirizzano sulla definizione filosofica dell'arte di quel periodo.

---

235 Ivi, p.599



Danto appare meno interessato a problematiche di tipo politico. Dei due testi che esaminerò, *La trasfigurazione del banale. Una filosofia dell'arte e Dopo la fine dell'arte*<sup>236</sup> e *L'arte contemporanea e il confine della storia*<sup>237</sup>, è sicuramente questo secondo che si rivelerà più ricco di spunti utili ad arricchire con ulteriori elementi la mia ricerca, tuttavia anche il primo mi è sembrato meritevole di una, anche se rapida, ricognizione, se non altro perché comparso nel pieno del periodo che sto considerando. Esso già nel titolo indica la volontà dell'autore: elaborare una filosofia dell'arte resa necessaria dallo svincolarsi del prodotto estetico da particolari qualità di carattere percettivo. La necessità di questa revisione dell'ermeneutica dell'opera d'arte nasce, quasi di colpo, in una particolare occasione che Danto stesso rievoca: “Ricordo l' eccitazione filosofica, sopravvissuta anche alla ripugnanza estetica per la sua [ Danto sta parlando di Andy Warhol] mostra del 1964 in quella che allora era la Stable Gallery sulla 74 Strada Est, dove c'erano, impilati uno sull'altro, dei fac-simili di scatole di Brillo, come se la galleria fosse stata trasformata in un magazzino di spugnette saponate[...] A parte qualche irrilevante brontolio negativo, *Brillo Box* fu accettata immediatamente come arte, ma la questione del perché le scatole di Brillo di Andy Warhol fossero opere d'arte, mentre le loro controparti comuni, stipate nei magazzini dei supermercati dell'intera cristianità, non lo fossero, si fece seria”<sup>238</sup>.

Certamente, come rileva lo stesso Danto, dietro Warhol spunta l'ombra dei “ready-mades” di Duchamp, ma è stato l'artista americano a porre il problema in modo definitivo. Nella “pars destruens” del saggio, Danto parte dalla constatazione che le scatole di *Brillo Box* mostrano la vacuità delle definizioni tradizionali dell'arte. Di fronte ad esse le loro possibilità si sono esaurite: “la storia dell'arte è arrivata alla fine”<sup>239</sup>. Ecco che, ancora una volta compaiono affermazioni che ci pongono davanti all'idea di una “fine della storia” o piuttosto, in questo caso, della fine di uno di quei “grands recits” la cui scomparsa è la caratteristica saliente della “condizione postmoderna”. Il grande racconto che chiamiamo “storia dell'arte” è finito e trascina nella sua fine i suoi fondamenti ovvero la centralità della pittura e il suo andamento lineare progressivo.

E' un punto su cui conviene soffermarsi: non è finita l'arte, argomenta Danto, anzi le opere proliferano, ma è finita la sua “storia” ordinata e lineare. Si spalanca una nuova condizione che Danto tende a definire non tanto “postmoderna” (termine che implica

236 A.C. Danto, *La trasfigurazione del banale. Una filosofia dell'arte* (1981) e *Dopo la fine dell'arte* (1997), Roma-Bari, Laterza, 2008

237 A.C. Danto, *L'arte contemporanea e il confine della storia* (1992), Milano, Bruno Mondadori, 2008

238 A.C. Danto, *La trasfigurazione...*, Op.Cit, p.XXV

239 Ibidem

ancora la possibilità di individuare nelle opere modalità stilistiche identificabili) ma piuttosto poststorica.

Ancora una volta, proseguendo nel confronto fra le posizioni di questi studiosi e le teorie della Transavanguardia, ci troviamo di fronte nello stesso tempo a convergenze e differenze. Da un lato infatti balza agli occhi come la fine della “storia dell’arte” teorizzata da Danto, venga sostanzialmente a coincidere con la posizione dei transavanguardisti, tesa a sottrarre l’opera alla “coazione del nuovo”, alla ipoteca del “progresso”; D’altro canto però, Danto vede questa rottura incarnarsi soprattutto in opere che si collocano sulla linea duchampiana del “ready made” (anche se Danto si guarda bene dal proporre questa come unica modalità dell’arte “poststorica”).

E’ grazie ad Andy Warhol che, secondo Danto, come nota Stefano Velotti nell’introduzione dell’edizione italiana: “Quel che si cercava, l’essenza dell’arte, è stato trovato e ora ognuno è libero di fare arte come vuole”.<sup>240</sup> Ma in che cosa consiste questa “essenza dell’arte”? Danto risponde elencando una serie di condizioni necessarie perché si costituisca quel particolare oggetto che chiamiamo opera d’arte: 1) un’opera d’arte è una struttura intenzionale, possiede cioè una aboutness, ha la proprietà di essere “a-proposito-di”, proprietà che le cose invece non hanno. 2) l’opera d’arte è *rappresentazione* e deve essere *causata* nel modo appropriato e intenzionalmente. 3) come *rappresentazione* l’opera d’arte richiede un’*interpretazione* che colga i significati. *L’interpretazione* è costitutiva dell’identità dell’opera. 4) l’opera d’arte è essenzialmente storica (non in ogni epoca è possibile qualsiasi forma). 5) l’opera d’arte deve avere una struttura ellittica, metaforica. 6) nell’opera d’arte non conta soltanto ciò a-proposito di-cui la rappresentazione è ma il modo in cui la rappresentazione è a-proposito-di-qualcosa. Sono evidentemente, definizioni che risentono della necessità di Danto di spiegare perché sia arte il *Brillo Box* di Warhol mentre abbiamo visto come per la Transavanguardia italiana l’arte, la pittura, i suoi procedimenti siano in qualche modo una necessità, quasi inscritta nel patrimonio, per così dire biologico, dell’individuo o in quello antropologico di una nazione.

Altri punti di frizione sono poi individuabili nell’insistenza di Danto sulla necessità dell’interpretazione che implica quella volontà di svelare una profondità che può assumere, secondo i transavanguardisti, connotati alquanto aggressivi e, infine, la “metaforicità” dell’opera risulta in contrasto con la tendenza “metonimica” dei transavanguardisti.

---

240 Ivi, p.XVII

Ancora più ricco di spunti risulta il secondo testo di Danto. *Dopo la fine dell'arte* si configura come un tentativo di individuare le modalità di un'arte dopo la fine dell'arte<sup>241</sup>. Il tono del testo è meno filosofico rispetto a *La trasfigurazione del banale* e più legato al dibattito critico sulle nuove forme. Al centro dell'opera è nuovamente l'individuazione del "momento di rottura" quello con cui finisce non l'arte ma la storia dell'arte.

Questo avviene, secondo Danto, a partire dagli anni sessanta: è in questo periodo che "l'arte si sgrava di un onere che poteva ora consegnare ai filosofi. Gli artisti, finalmente emancipati dal fardello della storia, erano liberi di fare arte in qualunque modo e per qualunque scopo desiderassero, oppure per nessuno scopo. E' questa la cifra distintiva dell'arte contemporanea e non deve sorprendere che, rispetto al modernismo, non esista alcuno stile che si possa identificare come contemporaneo".<sup>242</sup> Qui colpisce la frase "emancipati dal fardello della storia" che è ormai individuabile come un vero leit-motif di questa temperie culturale. Non meno interessanti sono le considerazioni seguenti: "Gli artisti potevano ora attingere alla tradizione artistica universale [...] quella straordinaria gamma di possibilità che il modernismo aveva fatto di tutto per reprimere. A mio modo di vedere, il principale contributo artistico di quel decennio fu la pratica di appropriarsi di immagini, di prendere cioè immagini dotate di un significato e di una identità consolidati e attribuire loro un significato e una identità nuovi"<sup>243</sup>. Una pratica che, subito dopo, Danto definisce come "citazionismo" e abbiamo visto come eclettismo e citazionismo siano pratiche predilette dei transavanguardisti.

Questa nuova condizione (per Danto, come abbiamo visto, piuttosto poststorica che postmoderna, cosa che rende la sua visione più radicale di quelle di Jameson e Foster che alternavano all'uso del termine postmodernità quello di tardo capitalismo, segnalando dunque una continuità almeno a livello dell'organizzazione sociale ed economica) è, secondo Danto, una condizione di libertà paragonabile a quella che Marx ed Engels ipotizzavano per gli uomini nella futura società comunista. "Gli esseri umani, secondo Marx ed Engels,<sup>244</sup> sono liberi dalla estenuante tensione storica che prescrive che per ogni dato stadio esista un modo autentico e uno inautentico di essere, il primo rivolto al futuro, l'altro ancorato al passato. Analogamente gli artisti alla fine dell'arte sono liberi di

---

241 Nella nota posta a conclusione del libro, Danto afferma che il concetto di fine dell'arte "era nell'aria" e rimanda al capitolo "Morte o tramonto dell'arte" contenuto nel libro di Gianni Vattimo, *La fine della modernità*, uscito nel 1985.

242 A.C. Danto, *Dopo la fine...*, Op.cit, p.15

243 Ibidem

244 Danto si riferisce qui a un noto passo de *L'ideologia tedesca*. Cfr. K. Marx, F. Hengels, *L'ideologia tedesca*, Milano, Bompiani, 2011, p.88

essere quello che vogliono, possono abbracciare qualunque modalità espressiva oppure tutte insieme<sup>245</sup>. Ne consegue una liberazione dalla logica competitiva e sopraffattoria propria delle avanguardie. “Gli artisti, prosegue Danto, sono affrancati da quel genere di pregiudizio storico che privilegia storicamente una forma, ad esempio l’astrazione nella filosofia della storia dell’arte più evoluta, contrapponendola a un’altra che apparterebbe a un passato ormai logoro [...] Non sono più tenuti a credere, come Mondrian, che esista un’unica forma autentica che l’arte deve incarnare in ogni momento.” Questa euforizzante condizione di libertà poi non è una profezia in senso tradizionale ma, dice Danto, “una profezia del presente”: “la condizione di vita umana che Marx intravide si colloca in un futuro storicamente distante, mentre la mia invece si potrebbe definire una profezia del presente”. Parole che, a mio parere, richiamano quel “presente permanentemente liberato” di cui parlavano i trans avanguardisti in polemica con ogni pensiero utopico.

Siamo certo anche ben lontani dal duro richiamo di Jameson: “ora è il momento di ricordare al lettore che tutta questa cultura postmoderna [...] è l’espressione interna e sovrastrutturale dell’intero nuovo corso del dominio economico e militare dell’America nel mondo: in questo senso come per l’intera storia di classe l’altra faccia della cultura è sangue, tortura, morte e terrore<sup>246</sup>. Un richiamo doveroso per il marxista impegnato Jameson ma che un filosofo e critico d’arte come Danto potrebbe respingere non tanto perché è falso, ma perché fuori luogo.

Queste tesi vengono affermate da Danto in un serrato confronto con le posizioni dell’influente critico e storico dell’arte Clement Greenberg, a cui Danto rivolge una rispettosa ma decisissima critica<sup>247</sup>. L’idea fondamentale di Greenberg, sostiene Danto, è che, superata la fase mimetica premoderna, ciascuna forma d’arte muova verso la conquista della “purezza” cioè della “specificità metafisica” dei suoi procedimenti. Questa direzione coincide per Greenberg con l’astrazione. L’astrazione restituisce dunque l’arte pittorica alla sua “purezza” e ciò comporta il rifiuto dell’utilizzazione di media diversi dal proprio. Danto definisce Greenberg un critico del tutto coerente con “l’epoca dei manifesti” e con la sua nascosta tendenza fondamentalista. Qui le parole di Danto si fanno dure: “La storia del modernismo fu una storia di epurazione o più generalmente di pulizia, di liberazione dell’arte da tutto ciò che non le è essenziale. E’ impossibile non cogliere l’eco politica di questo ideale di purezza ed epurazione a prescindere dalle

245 Ivi, p.44

246 F. Jameson, *Postmodernismo...*, Op.cit.,p.23

247 Il testo di Greenberg preso in esame da Danto è *Arte e Cultura, saggi critici*, Torino, Alemandi, 1991 ma uscito negli Stati Uniti nel 1961 come *Art and Culture*, Beacon Press, 1961.

posizioni politiche di Greenberg [...] Non è una sorpresa bensì un trauma scoprire che l'equivalente politico del modernismo fu il totalitarismo, con le idee di purezza della razza e l'ossessione di eliminare qualunque presunto agente di contaminazione".<sup>248</sup> Per rafforzare questa (piuttosto pesante) analogia politica, Danto ricorda le parole pronunciate da Greenberg a una mostra del Museum of Modern Art di New York: "L'estremo eclettismo oggi prevalente è malsano e dovrebbe essere contrastato anche a rischio di cadere nel dogmatismo e nell'intolleranza".<sup>249</sup> Posizioni che, commenta Danto, rientrano a pieno titolo nella sintomatologia della "epoca dei manifesti".

Nell'attacco a Greenberg sferrato da Danto credo che i transavanguardisti si sarebbero certamente riconosciuti, essi che, come abbiamo visto, ponevano la de-ideologizzazione al centro della loro pratica e rimettevano in auge la figuratività contro il rigore moralistico dell'astrazione. Le pretese greenberghiane di "purezza" e "assolutezza" della pittura erano totalmente antitetiche rispetto all'"impurità e al "manierismo" che caratterizzavano il gruppo italiano.

Questa incursione in alcuni dei testi teorici più significativi di autori statunitensi (soprattutto in quelli scritti a ridosso degli avvenimenti di cui mi occupo) rivela innanzitutto una cosa: i problemi posti negli scritti dei teorici della Transavanguardia (soprattutto Bonito Oliva ma anche Faust) e che ho definito "genealogia" della Transavanguardia, si inserivano in un più vasto dibattito che impegnava artisti e critici al di qua e al di là dell'oceano. Ne riassumo qui brevemente i nodi principali.

Il primo e fondamentale punto è la percezione di essere entrati in una fase (o dimensione o periodo o condizione) nuova che richiede un aggiornamento della strumentazione critica e comporta una riflessione sull'arte non di tipo storico ma ontologico, insomma un "quid est ars?" Questa nuova fase viene poi variamente definita: tardo capitalismo, postmodernismo, post-storia, ecc. Si nota un certo accordo nell'indicare il 1973 (guerra del Kippur e conseguente crisi energetica) come data da cui comincia a delinarsi questa consapevolezza. Nel dibattito propriamente filosofico sono i francesi (Barthes, Derrida, Deleuze, Foucault) a farla da padroni come promotori di forme di pensiero in grado di esprimere nuovi orientamenti all'altezza dei tempi<sup>250</sup> ma dietro questi nomi si profilano le ingombranti ombre di Nietzsche e Heidegger. Gli intellettuali americani oppongono a questa "ondata francese" di solito indicata come

---

248 Ivi, p.69

249 Ibidem

250 L'unico filosofo italiano citato è, come abbiamo visto, Gianni Vattimo.

“poststrutturalista” o “decostruzionista” un fuoco di sbarramento che si giova di formule marxiste anche nella versione eterodossa rappresentata da Walter Benjamin.

Questo dibattito teorico è l’involucro in cui è necessario collocare le differenziazioni che si producono sul terreno propriamente estetico.

Credo che si possa sintetizzare la questione dicendo che essa ruota attorno alla parola “critica”. Si parte da un generale consenso sulla “crisi della modernità” ma poi le strade divergono fra chi continua a indicare nell’arte un mezzo di opposizione e resistenza (seppure paradossale e utopica) e chi ne proclama l’euforizzante liberazione da ogni vincolo ideologico.

E’ proprio su questo terreno che la Transavanguardia risultava assolutamente indigesta ai critici che facevano riferimento a riviste come la “New Left Review” e “October” per i quali la critica dell’assetto sociale non poteva e non doveva essere abbandonata. Così Jameson che pure, come abbiamo visto, utilizzava ampiamente le analisi di Bonito Oliva non rinunciava al tentativo di tener vivo un “partito dell’utopia” seppure, per ora, misconosciuto.

Più vicino alle irruenti posizioni dei Transavanguardisti può apparire Danto<sup>251</sup> nella sua feroce critica a Greenberg come sostenitore del purismo e della sua necessaria emergenza formale, l’astrazione. E’ pur vero, tuttavia, che Danto fa ruotare tutto il suo castello teorico intorno alla produzione più “duchampiana” di Warhol e se accenna al neoespressionismo della fine degli anni settanta è solo per catalogarlo come una delle tante possibilità nel regno della totale libertà dell’artista.

Quello che credo si debba mettere in rilievo su questa base (e mi sembra che ne sia una prova l’inaspettata conciliazione che Foster individua fra le differenti tendenze che apparivano così radicalmente avverse) è che affidarsi a grandi contrapposizioni è fuorviante. In realtà le posizioni critiche così come i linguaggi artistici che le producono, tendono in questo periodo a mescolarsi, ad attrarsi e a respingersi in una dimensione di continuo travaso in cui le contrapposizioni perdono la loro nettezza. Anche qui, e questo

---

251 Stefano Velotti nella sua introduzione a *La trasfigurazione del banale* afferma a “ho l’impressione che Danto si riferisca soprattutto all’influente gruppo della rivista “October” con cui sembra viga la regola di un reciproco ignorarsi.” Vedi A.C. Danto *La trasfigurazione ...*, Op.cit., p.XI

sembra dar ragione alla Transavanguardia, si evidenzia uno “strabismo critico” proprio di chi si apre “a ventaglio” (metafora molto cara a Bonito Oliva) verso una pluralità di direzioni.

Appare quindi appropriato concludere il capitolo con l’analisi di un testo in cui la questione del rapporto fra postmodernismo e Transavanguardia è riconsiderato e riceve nuova luce.

Mi riferisco al saggio di Stefano Chiodi *Nostalgia di niente*<sup>252</sup> in cui Chiodi si propone di rivedere l’esperienza della Transavanguardia in quanto “è lecito dubitare della sicurezza con cui i commentatori procedevano a seppellire la Transavanguardia nel sottoscala reazionario del postmodernismo”<sup>253</sup> e in quanto, a un livello critico, “la contrapposizione tra modernismo “progressista” e “conservatore”, tra un atteggiamento critico e uno integrato, tra appropriazione e citazione, non appare più adeguato alla comprensione di fenomeni che pretende di descrivere”<sup>254</sup>. Non è un caso che compaiano a questo proposito i nomi dei critici americani che ho più volte citato: Foster, Jameson, Buchloh.

La proposta di Chiodi è di riesaminare il lavoro dei transavanguardisti alla luce di quell’“impulso allegorico” che dà il titolo a un saggio del critico statunitense Craig Owens.<sup>255</sup> Tale “impulso” va inteso nel senso teorico conferitogli da Walter Benjamin cioè di modalità rappresentativa in cui si mostra come “pietrificato paesaggio primevo la *facies ippocratica* della storia<sup>256</sup>. L’“impulso allegorico” caratterizza “la condizione di un’arte che non può più aspirare alla totalità, alla fusione simbolica tra cosa, intenzione e significato [...] L’allegoria appare in effetti la forma elettiva di un sentimento di straniamento dal mondo e dalla tradizione, effetto nel caso specifico del discredito del senso storico, del venir meno della fiducia in un potenziale ermeneutico e costruttivo dell’operazione artistica”.<sup>257</sup> E’ in questa luce che si chiarisce finalmente il tanto criticato

---

252 S. Chiodi, *Nostalgia di niente*, in A. Bonito Oliva (a cura di), catalogo della mostra *La Transavanguardia italiana* (Milano, Palazzo Reale, 24 Novembre 2011 – 4 Marzo 2012), Milano, Skira, 2011, pp. 47-seg.

253 Ivi, p.48

254 Ibidem

255 C. Owens, *The Allegorical Impulse: Towards a Theory of Postmodernism*, “October”, n.12, 1980 e n.13, 1980

256 Il testo benjaminiano a cui si fa riferimento è ovviamente *Origine del dramma barocco tedesco*.

257 S. Chiodi, Op.cit., pp. 52-53

rimando transavanguardista alla tradizione: esso non pretende di risalire al suo significato recondito o originale ma di operare una sostituzione che lascia vivo soltanto il significato più recente.<sup>258</sup> Dunque, conclude Chiodi, “la Transavanguardia può essere finalmente riletta oggi [...] come tentativo paradossale e intellettualmente lucido di appropriazione di un linguaggio, quello della pittura figurativa moderna[...] riportato in vita proprio nell’attimo fatale in cui esso dichiara la propria incapacità a nominare la catastrofe che lo travolge”<sup>259</sup>.

Sciamani che circondano il vuoto di segni scaramantici, i transavanguardisti appaiono, nella stimolante lettura di Chiodi, i più lucidi “elaboratori del lutto” della modernità<sup>260</sup>. A fondamento di questa rilettura critica sta anche la capacità (e mi sembra anche questa un’utilissima indicazione da parte di Chiodi) di non “arrestarci di fronte a quel che gli artisti ci raccontano intorno all’ineffabilità della loro ispirazione e di non limitarci a riproporre i temi messi a punto da Achille Bonito Oliva.”<sup>261</sup>

---

258 Mi chiedo se si potrebbe allora estendere alla Transavanguardia la definizione che Benjamin dà, in una lettera a Scholem, dell’opera di Kafka come “malattia della tradizione”. Cfr. W. Benjamin, *Lettere 1913-1940*, Torino, Einaudi, 1978, p.347

259 Ivi, p.54

260 Mi viene qui in mente un’altra immagine benjaminiana anch’essa affidata a una lettera a Scholem, in cui Benjamin si descrive come “un naufrago alla deriva su un relitto che si arrampica sulla cima dell’albero ormai fradicio. Ma di lassù egli ha la possibilità di dare un segnale che lo può salvare” cfr. W. Benjamin, *Lettere...*, Op.cit., p. 200

261 Ivi, p.51



## Capitolo V

### *Celebrities a Manhattan: il successo mondano dei transavanguardisti*

Gli anni ottanta sono stati un decennio particolare per il mercato dell'arte in America, New York capitale del mercato artistico si riprendeva dalla situazione fallimentare che aveva vissuto negli anni settanta. Con lo sboccio dei movimenti figurativi che sorgevano tra la fine del decennio '70 e l'inizio dell'80, il mercato fioriva nuovamente. Si veniva creando in particolare una forte domanda per la pittura. I collezionisti sembravano concentrarsi su oggetti che potevano essere acquistati nelle gallerie per uso privato, piuttosto che forme d'arte più effimere o concettuali. E poiché le raccolte di pittura rappresentavano valori di mercato, il sistema si faceva sempre più ghiotto di arte pittorica.

Il cosiddetto *Neo-espressionismo*, che come abbiamo visto era l'etichetta preferita dei critici per riferirsi non solo agli artisti tedeschi, ma anche agli italiani transavanguardisti, riscosse dall'approdo in gallerie grande successo commerciale. Il pubblico collezionista sembrava avido di tele colorate, di grandi dimensioni, da poter comprare, raccogliere e magari rimettere nel circuito finanziario.

Gli artisti che fecero colpo sul mercato con soggetti figurativi espressivi, presi da diverse fonti e plasmati nelle loro opere spesso di grandi dimensioni, generarono un boom nel sistema commerciale dell'arte con le sue gallerie, i suoi critici e con l'importante sostegno dei media. Come dice Stefano Chiodi, ricordando un saggio di Thomas Crow<sup>262</sup>, il successo dell'ondata neo-espressionista, era largamente dovuto all'esaltazione finanziaria di stampo reaganiano, al nuovo assetto sociale del mercato internazionale dell'arte e alla facilità con cui un tipo di pittura come il neoespressionismo, conservatore e privo di un atteggiamento critico, era facilmente accettato dal mercato. Bisogna tenere presente che anche le tendenze considerate più "progressiste", e mi riferisco agli artisti che gravitavano intorno al gruppo *Pictures* in seguito alla famosa mostra curata da Douglas Crimp, vennero progressivamente fagocitate dal mercato. Il sistema economico in questi anni

---

262 T. Crow, *Art Criticism in the Age of the Incommensurate Values*, on the Thirtieth Anniversary of "Artforum" (1992), in T. Crow, *Modern Art in the Common Culture*, Yale University Press, New Haven 1999, p.89

però inizia ad accogliere e lanciare la pittura, sono Chia, Clemente, Cucchi, Schnabel, Salle, Basquiat, Kiefer, Baselitz, e Haring i nomi che vendono opere e che diventano noti al grande pubblico. Si deve riconoscere che la comitiva italiana a New York aveva avuto un ruolo importante nel far ripartire le vendite.

Arriviamo dunque a una riflessione riconsiderando quanto già scritto in capitoli precedenti. Risulta evidente che le polemiche attorno al fenomeno transavanguardistico si concentrano anche su una questione che continuamente riaffiora: quella dei rapporti tra gli artisti di questo gruppo e il mercato.<sup>263</sup>

In generale l'argomentazione si risolve in un atto di accusa di questo tipo: l'arte transavanguardista è un fenomeno "costruito" in vista di un successo mercantile, questo risultato è perseguito con abili strategie assimilabili a quelle del marketing.

In termini ideologici ciò implica un abbandono della funzione critica dell'arte e una sua adesione all'ideologia del tardo capitalismo sempre più fondata, appunto, su processi di comunicazione pubblicitaria.

Nel già richiamato dibattito con Giulio Carlo Argan, Achille Bonito Oliva aveva già abbozzato una difesa rispetto a quel tipo di accusa. L'essere l'opera d'arte dotata di "progettualità" verso il futuro (caratteristica propria, secondo Argan, delle avanguardie) non la poneva, secondo Bonito Oliva, in una dimensione di non compromissione rispetto alle logiche del mercato: "Per quanto riguarda il mercato, io mi chiedo: come hanno combattuto il mercato le avanguardie storiche e le neoavanguardie? Tutto sommato nella sua destinazione oggettuale l'arte d'avanguardia si è consegnata con la stessa neutralità al mercato ed è stata assorbita nella stessa maniera".<sup>264</sup> Ma quello della "resa al mercato", in anni in cui il ritorno ai suoi "puri" meccanismi era la bandiera della destra neo-liberalista in Europa come negli Stati Uniti (basterà ricordare la diffusa parola d'ordine: "meno stato più mercato"), costituiva evidentemente un'accusa a cui conveniva rispondere in maniera più ampia e decisa. E' quello che Achille Bonito Oliva fa nell'articolo "*Il mercato come opera d'arte*"<sup>265</sup>.

Il critico lo fa da par suo esordendo già nel titolo con un abile rovesciamento dei

---

263 Si vedano ad esempio gli interventi di Benjamin Buchloh e Thomas Lawson nel secondo capitolo, quello di Ida Panicelli nel terzo, quelli di Frederick Jameson e soprattutto di Hal Foster nel quarto.

264 A. Bonito Oliva, *Transavanguardia Internazionale*, Op.Cit. p.144

265 A. Bonito Oliva, *Il Mercato come opera d'arte*, Op. cit, 57, Napoli, Edizioni Il Centro, Maggio 1983. Testo consultato all'indirizzo web: [www.opcit.it/cms/](http://www.opcit.it/cms/) p.121

termini: all’“arte come mercato” (questa è la formula degli accusatori) si ribatte con un “il mercato come arte”.

L’articolo si apre con un breve excursus storico che delinea la situazione sociale dell’artista e i suoi vincoli con i committenti a partire dal Medioevo fino alla nascita del moderno mercato dell’arte nell’ ‘800. E’ una trasformazione radicale che Bonito Oliva così sintetizza: “Con l’avvento della civiltà industriale, il sistema dell’arte è andato assumendo, per quanto riguarda la sua organizzazione, una progressiva ed inesorabile specializzazione, conseguente anche alla divisione del lavoro. Da qui l’emergere di un’attività specializzata come quella della critica d’arte, ed anche l’affermarsi di una distribuzione dell’opera non più affidata al rapporto diretto tra produttore e consumatore.”<sup>266</sup>

Ma il mercato non funziona “solo da deposito del gusto corrente, ma comincia anche a spronarlo”.<sup>267</sup> Con la nascita delle avanguardie novecentesche con la loro tendenziale avversione all’ordine costituito, si genera un paradossale rapporto tra arte e mercato, ma si delinea anche la capacità di quest’ultimo di duttile adeguamento: Nel novecento le avanguardie storiche hanno messo a dura prova il mercato dell’arte mediante la sperimentazione di nuove tecniche e materiali ed anche di un nuovo rapporto col pubblico”.<sup>268</sup>

Eppure il mercato ha avuto la duttilità di adeguare il proprio circuito “alle novità dell’arte promuovendo spazi espositivi privati capaci di richiamare un pubblico incuriosito di ricchi borghesi, pronti ad accettare i linguaggi di una nuova arte che significa anche un nuovo modo di vedere il mondo”.<sup>269</sup>

Si genera un intreccio certamente paradossale ma positivo e produttivo “tra la generosa utopia delle avanguardie storiche, quella di voler trasformare il mondo, e l’intraprendenza di un mercato dell’arte, legato necessariamente alla iniziativa privata e dunque all’economia di profitto”<sup>270</sup>.

Questo intreccio assume la forma di un “circuito”: “il circuito è un circolo, una struttura circolare entro cui si muovono forze culturali, mondane, economiche e più

---

266 Ibidem

267 L’esempio che porta Bonito Oliva è quello di Ambroise Vollard mercante e gallerista francese che “promuove” Cezanne e non Boldini.

268 Ibidem

269 Ibidem

270 Ibidem

generalmente sociali che formano un'opinione pubblica, capace cioè di imporsi come opinione di tutto il corpo sociale"<sup>271</sup>.

I termini con cui Bonito Oliva descrive tale situazione rimandano a quel gergo militare che è poi quello stesso che ritroviamo nei moderni teorici del marketing: “La formazione di tale opinione trova naturalmente nell'opera il suo momento strategico, ma necessita di un suo momento tattico che può essere costituito da una teoria critica, da un manifesto teorico oppure da una intuizione di un singolo mercante che intravede la possibilità di lavorare prevalentemente su un gruppo di artisti o su una corrente”<sup>272</sup>.

In sintesi l'intreccio delineato funziona così: la critica d'arte provoca una informazione culturale intorno all'opera e il mercato provvede a metterla in circolazione. Ora, ed è secondo me il punto decisivo nel contrattacco di Bonito Oliva, questo non è un circolo vizioso ma virtuoso: “l'intreccio tra le due parzialità”, quella della scelta critica e quella mercantile, sposta l'accento verso un'immagine di imparzialità, in quanto capace di affermarsi egemonicamente come dettata da un criterio di valutazione di oggettiva qualità.

Nel presentarsi dunque come una sorta di “istanza critica” oggettivamente valida, il meccanismo rivela poi, secondo Bonito Oliva, due tipologie: quella europea e quella americana. In Europa dall'espressionismo alla transavanguardia il momento tattico della cultura ha avuto una sua precedenza rispetto a quello della diffusione mercantile (...) la mediazione della critica generalmente ha trovato e trova una sua necessità in un tessuto culturale con alle spalle grandi tradizioni filosofiche e ideologiche”<sup>273</sup>.

Viceversa “il sistema americano dell'arte agisce all'interno di un alveo produttivo estremamente specializzato e pragmatico, in cui l'economia diventa il parametro anche morale di qualsiasi azione [...] senza alcuna mediazione o garanzia critica, la quale interviene semmai successivamente come giudizio sulla qualità del prodotto esposto”<sup>274</sup>.

Qui con un singolare rovesciamento rispetto a quanto avveniva nei precedenti confronti tra artisti americani e artisti italiani, la mentalità puritana (vista precedentemente

---

271 Ibidem

272 Ibidem

273 Ibidem

274 Ibidem

da Bonito Oliva come fastidiosa remora alla diffusione negli Stati Uniti delle correnti transavanguardistiche) risulta funzionale e proficua mentre “gli intellettuali e critici europei imbevuti di cultura idealistica e di ideologie politiche, hanno chiamato tutto questo mercificazione dell’arte, caduta di essa a bruta quantità, a merce tra le altre merci”.<sup>275</sup>

Un atteggiamento “miope” e improduttivo e oltretutto, secondo Bonito Oliva, irrealistico. Infatti anche la “strategia creativa che ha provato ad assottigliare e a smaterializzare l’opera, a farla diventare un puro evento, non ha potuto non soggiacere al feticismo del collezionismo che “ha avuto il sopravvento, riuscendo a collezionare le tracce e i residui di questa produzione”.

Critici di questo tipo appaiono, “antiquariali”, “piagnucoloni” e “moralisti”, ancorati a una “concezione paleomarxista”.<sup>276</sup>

E’ il momento per Bonito Oliva di sciogliere un vero inno al meccanismo del mercato che si configura ormai come unica, suprema e valida istanza critica, svincolata da remore ideologiche, in grado di restituire all’arte la sua specificità in quanto linguaggio. Il mercato è per definizione amorale e non orientato politicamente, dice ABO, non si interroga sulla direzione politica dell’arte, semmai tende a ribadire l’autonomia circoscrivendo i contenuti dell’opera e riportandoli a particolari connotazioni linguistiche. Il mercato assume fino in fondo l’idea che l’arte è linguaggio e circoscrive a tale definizione “l’identità dell’arte stessa”.<sup>277</sup>

La benefica funzione di questo meccanismo si è confermata nel suo incontro con la transavanguardia: l’azzeramento delle ideologie e dei modelli ha portato ad una maturità dell’arte che opera ormai fuori da ogni coazione ed ha stabilito una diversa identità del suo prodursi: la transavanguardia come possibilità di “nomadismo culturale ed eclettismo stilistico” in ogni direzione. Anche in questo caso il mercato ha riconosciuto la trasformazione di identità dell’arte. In definitiva si pone esso stesso come opera d’arte. “Un ingranaggio lucido che afferma la propria *universalità* attraverso la distribuzione internazionale del prodotto, la propria *ineluttabilità* attraverso la capillarità dei propri collegamenti ed organizzazione, la propria *oggettività* attraverso la lampante certezza di dare sussistenza, esistenza e riconoscimento economico all’opera d’arte e dunque all’artista”.<sup>278</sup>

---

275 Ibidem

276 Ibidem

277 Ibidem

278 Ibidem

Questo ingranaggio caratterizzato da universalità, ineluttabilità, oggettività, esaltato in questo stile assertivo e incontrovertibile non può non suscitare, a mio parere, una leggera inquietudine.

Non sarà quindi fuor di luogo aggiungere qualche considerazione da opporre a una così convinta apologia, una posizione che del resto non fa che rilanciare le tesi di Warhol che allora dettava legge a New York.

In un testo che certo viene molti anni dopo quello di Bonito Oliva, ma che si riferisce allo stesso periodo storico, Mario Perniola così descrive la logica del mercato dell'arte: "Essa aveva creato un microambiente culturale che ha cercato per cinque decenni di rinnovarsi continuamente, ricorrendo a tutta una serie di mode più o meno effimere che si presentavano sotto nomi provocatori e preoccupandosi soltanto di mantenere sotto il controllo di pochi galleristi, collezionisti e mediatori rapaci, con la complicità delle istituzioni pubbliche, il diritto alla legittimazione e alla consacrazione di prodotti che solo nominalmente potevano essere definiti "opere d'arte", ma erano in realtà feticci artistici. La valorizzazione iperbolica di tali entità era strettamente connessa con operazioni mediatiche che trasformavano gli artisti in veri e propri divi dello spettacolo culturale [...] La conseguenza di tali processi era l'annullamento dell'importanza della critica d'arte, alla quale era attribuita una funzione meramente pubblicitaria, molto efficace sul piano mediatico."<sup>279</sup>

E' una visione che, riequilibrando quella di Bonito Oliva, forse con analoghe pretese di asserzione indiscutibile, ci è utile se non altro per riconoscere che il rapporto arte mercato si pone ancora come problema<sup>280</sup>.

"Il labirinto è la via giusta per chi arriverà, in ogni caso, sempre troppo presto alla meta. E questa meta è il mercato"<sup>281</sup>, afferma Walter Benjamin, riassumendo in immagine la condizione dell'arte moderna.

Di qui le mosse, le deviazioni, i distinguo con cui artisti e critici hanno esorcizzato quella meta a cui in fondo, sapevano di tendere per quanto tortuosamente.

Tutto ciò, sembra proclamare Bonito Oliva, è cosa del passato, sopravvivenza

---

279 M. Perniola, *L'arte espansa*, Torino, Einaudi, 2015, pp.3-4

280 Secondo Perniola siamo di fronte al crollo di una "bolla speculativa" e si noti l'uso di una terminologia solitamente usata dagli economisti per i fenomeni che hanno segnato la crisi delle illusioni neoliberaliste. Cfr. M. Perniola, Op. cit.p.3

281 W.Benjamin, *Angelus Novus*. Saggi e frammenti, Torino, Einaudi, 1976, p.131

di anacronistici complessi di colpa: “La struttura circolare della dinamica garantisce in questo contesto economico e culturale la bontà dell’operazione ed assolve la coscienza dell’artista da ogni preoccupazione”<sup>282</sup>. Si apre la strada al “nichilismo felice” della transavanguardia.

Se Bonito Oliva riflette sul mercato come arte, io invece, spostandomi nella concretezza delle operazioni che avvengono al momento di comprare o mettere in circolazione un’opera, ho provato a rintracciare cifre esatte delle transazioni fatte con i quadri della transavanguardia nella New York degli anni ottanta. Premetto che trovare quest’ informazione ricercando dati nel periodo di cui mi occupo non è cosa semplice. A quei tempi e tutt’ora le vendite e gli acquisti con i rispettivi prezzi non erano e non sono disponibili sui mezzi di informazione di massa. La maggior parte delle transazioni avvengono tra privati o tra gallerie e privati, e le notizie a livello di cifre precise non sono diffuse. I dati reperibili appartengono a vendite in decenni posteriori e per di più provengono dalle case d’asta. Ma le vendite di questo settore, rese note nei decenni successivi e seppure pertinenti per capire certi aspetti, non rappresentano la totalità del mercato dell’arte.

Nel caso dei transavanguardisti reperire i prezzi delle opere allora nel momento del *Boom* è stato difficile e incerto, per questo motivo ho preferito dedicarmi a riflettere su come la popolarità raggiunta grazie alle strategie di marketing abbia prodotto un benessere economico di tale impatto da permettere a Chia e Clemente, per esempio, di avere grandi studi nella Manhattan di quel tempo. Le strategie di mercato che posso inferire, sia che siano state pubblicità in riviste e visibilità non solo delle opere ma anche degli artisti nel circuito, vengono accompagnate dagli scritti di cui ho parlato nei capitoli secondo e terzo. Non solo i critici specializzati parlano della tendenza pittorica arrivata dall’Europa, Italiani e Tedeschi, e degli americani a loro affini, ma anche i giornali popolari e in generale i mass media dedicati alla promozione di ogni tipo di prodotto o personaggio. Chia, Clemente e Cucchi, soprattutto i due primi, diventano celebrità alla moda, frequentano le discoteche, o club dove si riuniscono le altre celebrità del mondo della cultura, del cinema, arte e varietà, quali il Palladium o the Mudd Club. Warhol, Basquiat, Clemente, Diego Cortez, Chia, Schnabel, Madonna, Rene Ricard, Grace Johns, Alba la moglie di Clemente, vengono fotografati insieme in feste e ristoranti. Gli italiani sono invitati a inaugurazioni e si mostrano nei dintorni dei loro studi newyorkesi. L’ambiente in generale è effervescente, come ha raccontato Brook Adams, ogni fine settimana c’è una nuova inaugurazione, un evento o qualcosa dove tutti questi personaggi

---

282 A. Bonito Oliva, *Il mercato come...*, Op. cit., p.121

dei primi anni ottanta s'incontrano. In generale il luogo d'incontro è il "Village". Ma ci sono anche incontri nell' upper east side. Ormai il gruppo di gente nota al pubblico e al circuito artistico è abbastanza in vista. Ricordiamo che questa visibilità si collega anche a un modo di presentare gli artisti a livello pubblicitario, grazie ai nomi che li hanno reso noti nel circuito, Kay Larson aveva chiamato Chia, Clemente e Cucchi the *Bad Boys at Large!*<sup>283</sup> (*The Three C's Take on New York*), e il solo Clemente era stato presentato come *A Chameleon in a State of Grace*. E poi ancora per Chia<sup>284</sup> il titolo *The Draught of Dr Jekyll: An Essay on the Work of Sandro Chia* avrà avuto ripercussioni. Il modo di fotografare gli artisti rivela l'intenzione di una promozione dell'artista come sapiente alchimista, maschio anche appariscente e seducente.<sup>285</sup> I primi piani dei loro volti, le descrizioni della loro apparenza fisica come negli articoli di Kay Larson<sup>286</sup> e come vedremo nel video diretto da Michael Blackwood, *A new Spirit in Painting: six Painters of the Eighties* potrebbero aver richiamato l'attenzione del grande pubblico e forse anche essere stati utilizzati.

Per vendere un prodotto, in questo caso artisti che per la loro giovinezza e per la loro nazionalità italiana erano molto accattivanti. L'essere italiano in quei anni ottanta era sinonimo di moda per gli Americani, l'Italia diventava un nuovo e ricco paese economicamente pulsante e produttore di tendenze e stili di moda in abbigliamento, design e certo anche di Arti visive.

I sistemi messi in evidenza da Andy Warhol ebbero un importante ruolo nella divulgazione degli artisti e delle opere dei transavanguardisti, così come di tutti coloro che vennero chiamati neoespressionisti e che ebbero la possibilità di entrare a far parte dello *star system* del mondo delle arti visive americane. Si parlo allora di uno *Strain of warholism*, cioè di una tendenza al warholismo in quegli anni in cui molti diventavano famosi nell'arco di pochissimo tempo. Ma i quindici minuti di fama dei nostri transavanguardisti si estese molto di più. Certo è che l'apice della celebrità durò per un decennio circa. Ma allora erano dovunque.

Dal punto di vista della promozione delle opere in sé una delle differenze radicali

---

283 K. Larson, *Bad Boys at Large! (The Three C's Take on New York)*, "The Village Voice", 17-23 Settembre 1980, pp.35-37

284 A. Seymour, *The Draught of Dr Jekyll: An Essay on the Work of Sandro Chia*, Londra, Paperback, 1981

285 Vedere fotografie in Allegati

286 Crf con il Capitolo 2 e gli articoli *The 3 C's take on New York, And four is a Movement*, entrambi scritti sulle pagine del giornale "The Village Voice".



con il mondo europeo a mio avviso si evince già dal nome delle mostre: mentre in italiano una mostra è una presentazione, in America, e mi riferisco in particolare al mondo anglosassone statunitense, viene chiamato lo “show”, lo spettacolo. Cioè, alla base di queste esibizioni già da un punto di vista semantico c’è una differenza che può dare avvio a un’analisi che ritengo abbia un certo significato. Se una mostra d’arte è considerata uno spettacolo, uno show, allora il modo di preparare, di promuovere e persino di allestire può considerarsi diverso. Nei primi anni ottanta si vedevano a New York una grande varietà di mostre o appunto spettacoli presentati per esempio al già citato Mudd Club, una discoteca dove i vari personaggi noti, e aspiranti alla notorietà, circolavano cercando di far parte di un’ambiente artistico alla moda. La presenza di artisti quali Basquiat, Haring, e gli stessi Clemente e Chia nel The Mudd club, ci avverte di questa consonanza tra arte visive, spettacolo, musica e quindi del rapporto che viene sentito anche dai critici quando a volte si parla di questi artisti come una scena artistica nuova, giovane e alla moda. Ricordiamo che varie volte i giovani pittori italiani, ma anche tedeschi e locali, venivano collegati alla così detta *new wave* musicale.

In effetti negli anni ottanta, come dice Stefano Chiodi, “la Transavanguardia ha condiviso la parabola di altre esperienze culturali di quegli anni rimasti nella memoria collettiva come l’epoca dell’eccesso edonista, del privato del glamour, della politica dello spettacolo, della festa neoliberista”<sup>287</sup>.

Proprio come menzionavo innanzi, gli artisti italiani erano parte di una scena estremamente vivida.

Partendo da questo concetto di spettacolo non siamo lontani da chi ha creato un modo di mescolare arte e spettacolo, di far emergere e creare celebrità, in particolare nella New York dagli anni ‘60 agli anni ‘80. Mi riferisco ad Andy Warhol. Dopo il suo arrivo a New York, dove lavorò in un primo periodo come illustratore commerciale, Warhol decise di dedicarsi alle arti visive. Poco dopo il suo esordio nelle gallerie d’arte, Warhol si trasformò in un personaggio radicalmente diverso dal giovane illustratore arrivato da Pittsburgh. Indossava camicie a righe, dolcevita nero, jeans sbiaditi e una parrucca bianca che lo rendevano unico. Quando i media gli chiedevano di spiegare la sua arte, rispondeva con brevi dichiarazioni, spesso criptiche che incuriosivano critica e pubblico. Non c’era alcuna separazione tra la personalità di Warhol e la sua arte. L’artista era una celebrità e aveva creato un suo marchio caratterizzato dal modo di vestire e dal suo atteggiamento e dalle sue creazioni.

---

287 S. Chiodi, Op. cit., pp.48-49

L'arte di Warhol rispecchiava la pubblicità come si era sviluppata negli anni '50 e '60, ma anticipava allo stesso tempo il funzionamento delle strategie di marketing dei decenni successivi. La sua ossessione per la celebrità, i lavori in collaborazione o per le immagini seriali, ripetute, e la volontà di dissolvere il confine tra pubblico e privato, sono anche fattori chiave per capire quanto il suo influsso fosse indiscutibile anche nel mondo del commercio artistico. Warhol sapeva come rendere popolare un'opera, un progetto e un personaggio.

Le precedenti generazioni di artisti avevano avuto assistenti, aiutanti, assunti, ma Warhol fu il primo a farne "Superstars" (termine da lui coniato), figure anonime che egli stesso lanciava verso la popolarità. La sua Factory era stata una festa perpetua in cui i collaboratori partecipavano producendo serigrafie, musica, e film sperimentali. Warhol costruiva nella Factory non solo oggetti ma anche personaggi che diventavano famosi e così facendo trasformava l'industria artistica.

Quando Warhol ha iniziato a lavorare gli espressionisti astratti governavano il mondo dell'arte. Pittori come Jackson Pollock e Barnett Newman incarnavano l'immagine dell'artista inteso come genio solitario che esprime le sue emozioni su una tela. Warhol ha invece prodotto con una lucida distanza le rappresentazioni di banali oggetti di uso quotidiano inserendoli nell'arte alta. Ha prodotto il lavoro in modo diverso da quello che il mondo dell'arte conosceva fino ad allora e ha utilizzato tutte le vie che gli permettevano di rendere la propria esistenza una fucina di attività quasi industriale. Nelle opere sceglieva il soggetto ed i suoi assistenti elaboravano la serigrafia. L'atto della scelta è diventato un lavoro d'arte. Ed è stato anche egli in svariate occasioni a scegliere chi entrava a far parte della cerchia artistica newyorkese.

Nel caso degli artisti italiani, Warhol, molto attento a ciò che avveniva con la loro pittura e con la loro presenza in quanto giovani artisti, ben presto li invitò a far parte della sua cerchia. Varie fotografie dell'epoca ci parlano di queste affinità e degli incontri che soprattutto Clemente e Chia ebbero con il noto artista. Warhol ancora una volta trovava un modo per essere presente in un boom mediatico, e in qualche modo fu una simbiosi molto feconda.

Personalmente ho l'impressione che gli incontri tra Warhol, gli artisti italiani e tutti coloro che venivano indicati come neo espressionisti, dai tedeschi agli americani, fosse

una simbiosi nel senso che aiutò ad aumentare la notorietà dei giovani artisti, rendendoli ancora di più delle celebrità dello *star system* artistico newyorkese, mentre, allo stesso tempo, permise a Warhol di tornare alla ribalta ancora una volta in un momento di forte successo di questi pittori.

E quindi arriviamo alle “Collaborazioni” artistiche tra Warhol, Clemente e Basquiat che il mercante Bruno Bischofberger auspicò e che racconta nel seguente modo:

“Nell’inverno 1983-84, in occasione di una delle tante visite di Jean-Michel Basquiat a casa nostra a St. Moritz, dice Bischofberger, abbiamo parlato di opere che gli artisti avevano fatto insieme, le cosiddette collaborazioni. Ci sono stati diversi motivi per cui avevamo iniziato a parlare di queste ultime. Basquiat aveva fatto un grande quadro (120 x 120 cm) di acrilico su tela nel nostro garage insieme a mia figlia Cora, che non aveva ancora quattro anni di età al momento. Nel mio libro degli ospiti a St. Moritz Basquiat ha fatto, allo tempo stesso, un doppio disegno, anche con Cora. La tecnica primitiva di mia figlia e lo stile “primitivo” di Basquiat erano di una perfetta compatibilità. Già durante la mia prima visita nel suo studio nel 1982 a New York, aveva risposto alla mia domanda su quali artisti lo avevano influenzato: ‘Ciò che mi piace molto e mi ha influenzato sono opere fatte da bambini di tre o quattro anni’”<sup>288</sup>

Bischofberger prosegue raccontando che nello stesso libro c’era un disegno a pastello colorato su due pagine, una collaborazione fatta tra Francesco Clemente e Cora, risalente all’inverno precedente (Gennaio 1983) e firmato da Francesco con entrambi i nomi.

“Personalmente ero stato affascinato da tali lavori per un certo tempo. Sapevo di collaborazioni di pittori dal XV al XIX secolo e del “cadavre exquis” dei surrealisti. Da oltre venti anni avevo posseduto una collaborazione, risalente al 1961, tra Jean Tinguely, Niki de Saint Phalle e Daniel Spoerri. Ho anche posseduto un quadro, che era stato dipinto congiuntamente da Enzo Cucchi e Sandro Chia e dal 1983 avevo comprato le mie prime opere degli artisti di New York David McDermott e Peter McGough. La concettualità di questi dipinti mi affascinava, perché attraverso l’atto volontario di collaborare una certa teoria è diventata più evidente che in opere che gli artisti creano individualmente.”

Bischofberger dice di aver notato che nelle opere del cosiddetto movimento “postmoderno” un certo tipo di collaborazione concettuale stava avvenendo, perché gli

---

288 B. Bischofberger, *Colaboraciones: Reflexiones y experiencias con Basquiat, Clemente y Warhol*, in E. Juncosa (a cura di), *Warhol, Basquiat, Clemente: Obras en colaboración*, (catalogo della Mostra, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 5 Febbraio 2002 – 24 Aprile 2002), Madrid, Aldeasa, 2002, pp.14-21

artisti si riferivano ad altri artisti attraverso citazioni o integrazione di lavori altrui nei loro dipinti.

Il mercante riferisce che aveva chiesto a Sandro Chia di questa pratica a Venezia nel 1980, perché gli sembrava che l'artista avesse citato direttamente un quadro del pittore Kirchner esposta allora nel Museum of Modern Art di New York. La risposta di Chia era stata: "Naturalmente, pesco nella pittura - Certo, io pesco intorno alla storia della pittura".<sup>289</sup>

Questa dichiarazione programmatica valida per molte opere dell'allora nuova pittura, continua Bischofberger, lo indusse a realizzare un progetto al quale aveva pensato a lungo. Si trattava di chiedere ad Andy Warhol<sup>290</sup> se avrebbe fatto alcune opere insieme ad uno o due artisti più giovani. "In quel momento ho chiesto a Jean-Michel Basquiat a St. Moritz se fosse interessato a fare alcuni dipinti di collaborazione con Warhol e forse altri artisti. Jean-Michel era eccezionalmente ricettivo a nuove idee e fu subito d'accordo. E 'stato sicuramente anche interessato a creare opere insieme al famoso Warhol."<sup>291</sup>

Nell'autunno del 1982 Bischofberger ricorda di aver portato Jean-Michel alla Factory e di avergli presentato Andy Warhol.<sup>292</sup> Warhol non conosceva il nuovo lavoro di Basquiat e ricordava di aver incontrato l'artista in una o due occasioni, Basquiat aveva cercato di conoscere Warhol e gli aveva offerto di vendere la sua arte per strada, piccoli disegni su carta, ma Warhol era stato molto scettico.

"Warhol ha fotografato Basquiat con la sua speciale macchina fotografica polaroid. Jean-Michel ha chiesto a Warhol se poteva anch'egli fargli una foto d, ha fatto alcuni scatti e poi mi ha chiesto di scattare alcune foto di lui e Warhol insieme. Abbiamo poi voluto andare in un locale accanto a consumare il consueto pranzo a buffet freddo. Basquiat non voleva rimanere e ci ha salutati. Avevamo appena finito di pranzare, un'ora, al massimo

---

289 Sandro Chia citato da B. Bischofberger, Op.cit., p.12

290 Bischofberger era diventato il principale rivenditore delle opere di Andy Warhol dall'anno 1968.

291 Ivi, p.14

292 "Ho avuto un accordo con Warhol per proporre artisti più giovani i cui lavori ho trovato interessanti. Warhol fu d'accordo anche nel lasciarmi decidere quali artisti giovani potevo portare con me alla Factory per fare un ritratto, in cambio del quale avrebbero potuto scambiare una delle loro opere. Warhol si fidava del mio giudizio ed era irrilevante che le opere che ha ricevuto in cambio valevano molto meno dei suoi ritratti. In questo modo Andy ha stabilito un rapporto con la generazione di artisti più giovani". B. Bischofberger, op.cit., p.14

un'ora e mezza, quando l'assistente di Basquiat apparve con un 150 x 150 cm (60 x 60") un lavoro su tela, ancora completamente bagnato, un doppio ritratto raffigurante Warhol e Basquiat: Andy a sinistra nella sua tipica posa con il mento appoggiato sulla mano, e Basquiat a destra con i capelli selvaggi che aveva in quel momento. Il dipinto è stato intitolato *Dos Cabezas*. L'assistente aveva percorso a piedi i dieci-quindici isolati dallo studio di Basquiat in Crosby Street alla Factory in Union square, con la pittura nelle sue mani, perché non si adattava ad essere trasportata in un taxi.

Tutti i visitatori e dipendenti nella Factory accorsero per vedere il dipinto, che fu ammirato da tutti. Il più stupito di tutti era Andy che disse: "Sono davvero geloso - lui è più veloce di me". Poco dopo Warhol ha ritratto di Basquiat in diverse, altrettanto grandi tele: Basquiat sportivo con la sua pettinatura selvaggia, serigrafato su uno sfondo del ossidato". Basquiat dipinse successivamente altri due ritratti di Warhol. Uno nel 1984 a macchie marroni dal titolo *Brown Spots*, che raffigura Andy come una banana, e l'altro nel 1984-85, che mostra Warhol con gli occhiali e grande parrucca bianca al lavoro con un bilanciere in ogni mano."<sup>293</sup>

Basquiat e Warhol ben presto cominciarono a parlare di Francesco Clemente, come il terzo artista per il progetto "Collaborazioni", e insieme a Bischofberger decisero d'invitarlo a partecipare. Il collezionista ricorda che Jean-Michel Basquiat conosceva e rispettava Clemente, il cui studio era a soli due isolati di distanza dal suo. Negli anni successivi, Basquiat diventò un grande amico di Clemente e di sua moglie Alba. Nell'estate del 1983 Clemente aveva dipinto un gruppo di dodici grandi tele a Skowhegan, nel Maine, che Bischofberger aveva acquistato da lui e il rapporto tra di loro era diventato sempre più stretto. Quindi nella successiva visita a New York, il collezionista, aveva parlato dell'intero progetto sia a Andy Warhol che a Francesco Clemente. Entrambi gli artisti pensarono che era un'idea interessante e una nuova sfida. Iniziarono a lavorare presto e Bischofberger suggerì che ogni artista iniziasse con quattro opere fatte ad olio o acrilico, e una su carta.

Tra il 15 Settembre e il 13 Ottobre 1984 Bischofberger espone il risultato del progetto nella sua galleria di Zurigo in una mostra dal titolo "Collaborazioni - Basquiat Clemente Warhol", con una pubblicazione dallo stesso titolo.

In tutte le opere su tela Warhol adoperò la tecnica della serigrafia. In due delle

---

293 Ivi, pp.14 - 16

opere ripeté il primo pannello, che era stato fatto da Basquiat e Clemente, cinque volte nello stesso formato con serigrafia. In tre delle opere anche Basquiat utilizza la serigrafia.

Si tratta di tre grandi disegni, in cui l'ordine con il quale gli artisti avevano lavorato era diverso. Questi furono montati su tela in modo che potessero essere esposti senza vetro. Sul disegno che iniziò Warhol compaiono due loghi: GE (General Electric) e un'astronave più un'immagine tratta da una serie di dipinti di bambini. Nel terzo lavoro su carta, "La colazione di Alba", che era stato avviato da Clemente, Warhol dipinse un nuovo logo GE e una lavatrice, entrambi in rosso, nello stile delle opere dipinte nei primi anni Sessanta.

"Su mia richiesta", dice Bischofberger, "Warhol ha lasciato titolare le opere a Basquiat e Clemente." "Nell'estate del 1984 la mia famiglia, Basquiat ed io siamo andati a Roma per avere un ritratto di famiglia fatto da Clemente. Durante una pausa nella sessione, Basquiat, Clemente ed io siamo andati al ristorante "Casa del Popolo", che era nelle vicinanze, e che ha dato il nome ad uno dei dipinti. Gli artisti discussero i possibili nomi per tutti i quindici lavori sulla base dei lucidi che avevo portato con me. Una delle opere era intitolata *Ex-Ringeye*. Questo lavoro era stato iniziato da Warhol. Basquiat, l'ultimo artista a lavorare sul dipinto, mise un anello bianco intorno alla testa della figura centrale fatta da Clemente e dipinse anche anelli bianchi intorno gli occhi. Dopo una discussione tra i due e con il consenso reciproco il cerchio intorno alla testa ed i cerchi intorno agli occhi sono stati rimossi di nuovo."

"Durante questo viaggio, che ci ha portato a incontrare Enzo Cucchi ad Ancona e Miquel Barceló a Maiorca, Basquiat mi ha detto, citando la pittura "La colazione di Alba": "Andy è un pittore fantastico! La sua pittura a mano è così buona come lo era nei suoi primi anni. Ho intenzione di cercare di convincerlo a ricominciare la pittura a mano".<sup>294</sup>

"Quando ho incontrato di nuovo Warhol, circa un anno e mezzo più tardi, nella primavera del 1985, in una delle mie visite quasi mensili a New York, mi ha rivelato che lui e Jean-Michel Basquiat da diversi mesi ormai lavoravano insieme nella Factory su un gran numero di ulteriori collaborazioni. Sembrava un po' imbarazzato, presumibilmente perché lui e Basquiat non avevano parlato con me in precedenza. Disse che sia lui che Basquiat sentivano che non ero in una posizione privilegiata per quanto riguardava questi

---

294 Ivi, p.20

dipinti, dal momento che non erano una mia commissione come era stato per le precedenti che avevano impegnato tre collaboratori. Dovetti accettare il suo punto di vista. Ha subito accettato, tuttavia, il fatto che io fossi la persona più adatta a vendere i dipinti e me li affidò. Mi ha mostrato un gran numero di questi dipinti - opere di grandi dimensioni, per lo più di circa 200 x 300 cm (7 x 10”), circa 300 x 500 o 600 cm (10 x 16 o 20”), un paio di 200 x 150 cm (7 x 5”). Sono rimasto estremamente sorpreso ed entusiasta di queste opere. Il contributo di Warhol era in parte in una sorta di “stile poster” con ingrandimenti araldici dipinti a mano di immagini pubblicitarie, titoli e loghi aziendali, in parte in pennellate pittoriche gratuite, simili a certi aspetti iniziali del suo lavoro degli anni 1960-1961. Basquiat era di solito il secondo pittore a lavorare sulle tele e interveniva con la sua iconografia spontanea ed espressiva capace di fondersi con quella di Warhol. E’ stato anche sorprendente che Basquiat usasse serigrafie per un gran numero di quadri. “il titolo” è stato quasi sempre scelto da Warhol, che è stato il secondo artista a lavorare sui dipinti. Ho acquistato un nutrito gruppo di queste opere dei due artisti e abbiamo deciso di esporle a New York; la nostra scelta comune è stata la galleria di Tony Shafrazi. Andy era particolarmente interessato a mostrare le collaborazioni in centro e non uptown perché, come diceva lui, c’era una scena artistica vivace e più giovane lì. La mostra si è tenuta alla fine di Settembre 1985, con sedici dei dipinti che avevo acquistato. Le critiche della mostra furono quasi uniformemente negative. I lavori sono stati presentati da Vivien Raynor il 20 Settembre sul New York Times come manipolazioni di Warhol che stava usando Basquiat come sua mascotte.

Dopo venti anni di attività come gallerista ero abituato al fatto che praticamente tutte le mie mostre migliori e più importanti avevano ottenuto quasi solamente critiche negative. Ho sempre creduto che questo aiuti a mantenere forte lo spirito creativo e la lotta del vero artista, e prevenga il rischio che, a causa di un grande e generale plauso alla sua arte, l’artista divenga meno coinvolto e riposi su ciò che ha già creato e, nel caso peggiore, ripeta e imiti se stesso.”<sup>295</sup>

Warhol ha avuto per molti anni familiarità con questo fenomeno. Basquiat, d’altra parte, che aveva sperato di acquisire uno status più elevato, con questa mostra e attraverso questo “battesimo” del famoso Warhol, era infelice per la reazione critica alla mostra e interruppe, quasi del tutto, le sessioni di pittura nella Factory che erano state così frequenti fino ad allora. Andy non fu molto contento di questo, dal momento che a quanto pare aveva programmato un ulteriore lavoro. La parte più grande delle opere dipinte a mano, i grandi dipinti successivi di Warhol che sono stati mostrati solo in diverse occasioni dopo

la sua morte, mi sembra, per ragioni stilistiche e iconografiche che fossero stati avviati come collaborazioni, in cui il contributo di Basquiat è venuto a mancare.

Alla singolare esperienza di cui ho parlato, dedica una interessante riflessione il critico italiano Demetrio Paparoni<sup>296</sup>. Egli muove da una premessa: se Dubuffet affermava che “l’arte è un luogo in cui soffiano quattro venti contrari”, nella serie *Collaborations* ciò è evidente già a partire dalla procedura creativa. Sarebbe errato, prosegue il critico, cercare il senso di questa collaborazione nella personalità pubblica e biografica dei tre artisti. Ciò che costituisce il valore di questa esperienza va piuttosto ricercato più in profondità, seguendo un’indicazione di Nietzsche: “Ogni nostra attività è soltanto morale che si rivoltò contro la sua antica forma”. Ma, aggiunge Paparoni, chi dice “morale” dice “umanesimo” ed è questo richiamarsi a un umanesimo che ha il suo fondamento nella rivolta che consente il lavoro comune di questi tre artisti.

Il cinico Warhol che afferma “Gli affari sono la forma d’arte più valida”, l’alchimista Clemente “che tende l’orecchio al luogo in cui l’esperienza, facendosi salto immaginativo che mostra l’invisibile, è capace di avvertire le sillabe finali della voce degli dei”,<sup>297</sup> il “ragazzaccio di strada” Basquiat con il suo aprirsi ai segni della contemporaneità, sembrerebbero costituire una tripolarità irriducibile. Non è così: ciò che consente a questi artisti, afferma Paparoni, di collaborare è “una visione in ogni caso umanitaria della vita”, per perseguire il “fine ultimo”, che è poi lo stesso in tutta la grande arte: consapevolezza e coscienza. Questa “coscienza consapevole” è il vero comune denominatore dell’opera dei tre artisti e ciò che li rende capaci” di superare tutte le barriere linguistiche e temporali”.<sup>298</sup>

Ho ritenuto utile citare anche questa opinione come indicazione della possibilità sempre comunque aperta di operare criticamente su questo fenomeno di collaborazione, al di là della sua valutazione all’interno della strategia promozionale di cui mi sto occupando.

Nel 1984 viene prodotto un video documentario realizzato dal regista Michael

---

296 D. Paparoni, *Collaborations*, Basquiat, Clemente, Warhol, “Tema Celeste”, N°7, Novembre 1985, pp. 20-23

297 Ivi, p. 23

298 Ibidem



Blackwood e dalla sua casa di produzione<sup>299</sup> denominato *A new Spirit in Painting: Six Painters of the 'Eighties*. Nel film il critico Donald Kuspit<sup>300</sup> visita gli atelier di artisti che fino ad allora gravitavano nel cosiddetto “spirito del tempo”, che come abbiamo visto nei capitoli scorsi, si caratterizzava nel senso di un ritorno alla pittura come tendenza epocale. Sei sono gli artisti che vengono ripresi nei loro studi mentre lavorano e si esprimono sul proprio operare. Le immagini del video rendono chiaramente una panoramica dell’attività di ognuno dei pittori nel seguente ordine: Markus Lüpertz, David Salle, Sandro Chia, Julian Schnabel, Francesco Clemente e Georg Baselitz. Due americani, due tedeschi e due italiani, sono scelti dagli autori per rappresentare questo “spirito del tempo”. La scelta non è fatta a caso, i sei artisti sono gli artisti più in vista del gruppo che compare in questi anni in gallerie e musei, individuati come i campioni del ritorno alla pittura, e sono anche coloro che riscuotono maggior successo economico e di visibilità, eccezione fatta per Jean Michel Basquiat, che in questo filmato non compare. Kuspit narra in inglese<sup>301</sup> la vicenda artistica dei pittori e sostiene che l’arte moderna è stata rivitalizzata grazie alla pittura di questo gruppo internazionale di artisti. Da un immenso serbatoio di contenuti, questi pittori hanno recuperato mito, storia, simboli, ed erotismo, utilizzando questi soggetti con passione e potenza. Gli artisti hanno ricaricato i gesti pittorici delle generazioni precedenti con una nuova intensità che egli definisce potenza espressiva.

Nel video Kuspit afferma che la pittura è “nuovamente importante”. Riferendosi agli anni ottanta, sostiene che è sorto un “drammatico” nuovo spirito in pittura, uno spirito di libertà artistica e profondità psicologica. Come più volte si è detto, anche Kuspit sostiene che questi artisti si ribellano all’intellettualismo dell’arte minimale o all’utilizzo dei media meccanici per esprimersi con la pittura, come una dichiarazione di libertà personale che permette loro di riprendere argomenti come la loro personale biografia e attingere a tutti i loro interessi nel mondo che li circonda. Kuspit riafferma che il gesto pittorico è intenso, emozionale, carico di significati propri della gestualità espressiva dell’atto pittorico. Gli artisti inventano una mitologia narrativa che può risvegliare il

---

299 Il video *A new Spirit in Painting: Six Painters and the Object* è realizzato da Michael Blackwood, regista e produttore dedicato in quegli anni a produrre documentari su arte e artisti. Il video ha una durata di 58 minuti in cui i sei pittori scelti vengono inquadrati nei loro studi, al lavoro e mentre parlano della loro produzione. La voce narrante di Donald Kuspit accompagna il filmato.

300 Donald Kuspit, nato il 26 Marzo 1935, è critico d’arte, poeta, storico e filosofo e ha lavorato come professore presso l’Università Statale di New York a Stony Brook e presso la prestigiosa School of Visual Arts. Kuspit è uno dei critici che nel corso degli ultimi anni ha dedicato la sua attenzione all’arte astratta europea.

301 Il video è interamente in lingua inglese e non ha sottotitoli. Alcuni artisti parlano nelle loro lingue come è il caso di Lüpertz e Baselitz e in alcuni momenti Sandro Chia.

sentimento dello spettatore e così facendo ristabiliscono la fede nella pittura.

Secondo l'ordine che ho previamente menzionato si mostrano gli artisti nei loro studi e in alcuni spazi aperti. Gli italiani, che saranno i due artisti su cui mi soffermerò all'interno di questo commento sul filmato di Michael Blackwood, hanno, a questa data, 1984, come dicevo, ottenuto ampio riconoscimento. Nonostante alcune aspre critiche, essi sono presenti non solo nel circuito artistico di gallerie e musei ma anche in eventi mondani, grazie ai media la loro popolarità ha raggiunto il suo apice.

Dopo aver mostrato Lupertz e Salle, la telecamera inquadra lo studio di Sandro Chia in Toscana. Dopo alcune scene ambientate nei dintorni ci addentriamo nello studio dove si vedono immagini di grandi tele in preparazione, si vedono numerosi tubetti di moltissimi colori disposti su un tavolo di legno e quando nel filmato compare l'artista mentre dipinge un grande quadro, la voce narrante afferma "Chia è un pittore italiano che è diventato newyorkese. Spesso viaggia tra gli studi che ha a New York e in Italia, ma passa più tempo nella città americana...". Mentre inquadrano il suo volto, Chia dice "Perché dipingo? Perché è la cosa che so fare meglio.. voglio diventare un grande pittore e quindi devo allenarmi come un atleta, ho bisogno di lavorare molto e così faccio.. io sto sempre imparando a dipingere. Spero di influire su altri artisti ma allo stesso tempo sono aperto a tutti gli influssi che arrivino, sto sempre tentando di creare un mio linguaggio... vorrei anche esercitare una grande influenza nella realtà, nel mondo, è così che definisco un artista". Kuspit prosegue analizzando l'opera di Chia e dice che i suoi dipinti sono allegorici e mitologici, c'è una sintesi di figurazione e astrazione nei dipinti.

Ci sono momenti di sesso e violenza in alcune opere oppure di smarrimento come nell'opera *Ossa, Cassa, Fossa* (1979) in cui un uomo osserva un quadrato nero come se fosse sull'orlo dell'abisso. Volgarità e mitologia s'intrecciano per creare un punto di vista esistenziale dice Kuspit. Nell'opera *La cucina di Dioniso* (1980) un giovane sembra orchestrare il percorso del sole. Il Dio cerca di raggiungere il suo potere e incontra una figura che Kuspit dice essere rinascimentale. In effetti si tratta di un disegno ispirato dal *Mercurio* di Giambologna un bronzo nel 1580. Dopo questo commento si passa allo studio di Chia a New York, in un luogo indeterminato che probabilmente è nel Village, Chia apre le porte di un ampio atelier, con muri bianche e grandi finestre. Il ricordo del "Mercurio" di Giambologna qui viene subito sorpassato, forse volutamente da Kuspit quando afferma che a New York l'artista lascia indietro le sue radici per concentrarsi nel "*here and now* cioè nel qui e ora". In Italia sente il peso del bagaglio culturale che

gli è proprio, in America può esprimere la sua attualità, tutto accade nel presente. Chia interviene e dice “Quando sono arrivato a New York per la prima volta mi è piaciuta moltissimo, ho subito pensato che fosse un posto dove potevo vivere e lavorare. Quasi per caso ho trovato questo studio e ho pensato: “è un segno del destino.” Le immagini mostrano i dipinti appesi, tutti progetti, una grande scultura in mezzo a una delle sale. Un altro primo piano di Chia mentre parla e dice “ Un quadro non parte da un’idea, viene da un’immagine. E l’immagine a volte diventa ambigua in corso d’opera, come quella che in quel momento mostra: due cani disegnati che non si sa se giochino o lottino. Poi c’è una breve scena che ricorda Pollock quando veniva ritratto nel film mentre dipingeva con il dripping. Qui Chia non fa il *dripping* ma dipinge con il quadro per terra, la sua figura imponente buca lo schermo.

Il successivo artista è Julian Schnabel, l’artista newyorkese con più successo al momento della realizzazione del film, del quale si dice che investiga l’idea dell’eroico, dell’esistenziale e che è un grande provocatore e improvvisatore. Interpellato, Schnabel fa un interessante affermazione, che fanno propria sia Chia che Cucchi, egli dice “non sono un neo-espressionista, non sono d’accordo con questa etichetta, non penso che questi dipinti siano stati fatti come quelli dei primi anni del XX secolo, il termine è inappropriato, la mia espressione è un’espressione attuale dell’oggi, di ciò che sento oggi come artista e ciò che voglio trasmettere allo spettatore”. Lo stesso discorso vale per Chia e Clemente che non ritengono di essere neoespressionisti ma artisti pittori, che caratterizzano la propria epoca, quindi non discostandosi da quel che s’intende come lo “spirito del tempo”, cioè una pittura attuale piena di riferimenti personali e culturali colti da tutto ciò che a loro può interessare. Infatti subito dopo Schnabel, vediamo Francesco Clemente. La sua snella figura si muove in bicicletta tra le strade della “grande mela”, come se fosse un personaggio particolare un po’ strambo ma allo stesso tempo locale.

Infatti, dice la voce narrante che Clemente come Chia passa più tempo nel suo studio newyorkese che in Italia, facendo eccezione per i mesi che trascorre in India. Il lavoro di Clemente, prosegue Kuspit, è drammatico, mitologico, e altamente personale. Ha un ampio raggio di stili e di contenuti, le sue opere possono essere delicate oppure grezze. Rappresenta un’eccentrica unione di astratto e figurativo. Entriamo nel grande studio di Clemente, anche esso di muri bianchi, l’artista viene inquadrato dal basso in alto mentre si accinge a lavorare su un quadro. Lo vediamo di fronte ad una grande tela in bianco nella quale inizia lentamente e con molta cura a disegnare il contorno della propria ombra. L’uomo riflesso sulla tela è il soggetto che Clemente dipinge, quindi se stesso. Kuspit dice che lo stesso artista ha affermato di essere il soggetto nascosto dei suoi

dipinti. Egli crea secondo la sua propria definizione “un ideogramma di se stesso”.<sup>302</sup>

Un momento pregnante dell’esperienza viene codificato dal pittore in un atteggiamento che ha anche tangenze con il Simbolismo ottocentesco. Quando Clemente torna a parlare viene inquadrato il suo volto, è un primissimo piano, i suoi occhi blu sono al centro dell’attenzione, egli in un perfetto inglese, con forte accento però, spiega il suo operare. Dice “Voglio dipingere senza creare danni al mondo, mi piace contemplare diverse realtà allo stesso tempo. I dipinti sono sull’identità, non vedo differenza tra dipinti e città, mi piace che tutto abbia un nesso anche nel caos. Io penso ai miei dipinti come ideogrammi quindi con quell’idea non credo di seguire un pensiero lineare. Molte persone non condividono il gusto o apprezzano la pittura, io invece penso che sia uno dei tanti modi di esprimersi, così come ci sono tanti modi di pensare attraverso le immagini. I miei dipinti provengono da cose che vedo e ascolto, cose che mi vengono dette.” Clemente prosegue parlando mentre viene inquadrata anche sua moglie Alba. “Io leggo ma ciò che mi colpisce è ciò che ascolto e che ha risonanza in altre persone. E’ difficile ascoltare, mi piace New York ma anche il sud dell’India. New York mi piace perché c’è vita c’è ritmo c’è musica, più che altro la città ha ritmo! Ed io mi fido dei posti che hanno ritmo.”

Cambio di scena e vediamo Clemente passeggiare in un bosco in India. Vediamo la natura, le persone che lo circondano, per lo più donne e bambini. Si vede lui seduto, poi su un prato mentre disegna. Kuspit afferma che i dipinti fatti da Clemente in India sono meno violenti, vengono disegnati meticolosamente e sono molto più spirituali di quelli fatti a New York. I dipinti indiani sono una sorta di salvezza, un altro tipo di espressione più riflessiva, meno pregnante. Dopo queste scene passiamo ad un quadro fatto a New York, *The Fourteen Stations* N° III, (1981-82) che rappresenta l’immagine di un volto, presumibilmente quello di Clemente stesso, dipinto con colore scuro con la bocca aperta, come se stesse urlando, in cui i denti sono tutti piccoli teschi. Sono tele che Kuspit considera come opere di dannazione, sataniche, nevrotiche, dipinte in modo veloce ed istintivo.

Le opere fatte in India e quelle di New York mostrano gli estremi opposti della poetica di Clemente, a volte però questi due stili s’incontrano in un’opera sola, come nel caso di *The Fourteen Stations* N° I. Nella tela due uomini scuri, grigi e neri, con le corna in testa quali demoni, abbracciano due fanciulle, una bianca e una grigia. Si torna ad inquadrare Clemente ed egli afferma “Le mie opere dipendono dai miei spostamenti,

---

302 Francesco Clemente intervistato nel video *A new Spirit in Painting: Six Painters and the Object*.

dipendono dai miei stati d'animo, dipendono da me. dipingere per me è un vizio non soddisfacente, si lavora non per essere pittore ma si lavora per non esserlo". E così si chiude l'intervento di Clemente in questo documentario, dove anche Chia ha parlato di dipingere sempre, quasi si trattasse di un vizio o un lavoro, quasi un allenamento per arrivare a essere pittori, secondo quella urgenza che Diego Cortez aveva chiamato "The pressure to paint" come l'omonima mostra di cui abbiamo parlato nel capitolo tre. Il documentario, che si chiude mostrando Baselitz in Germania nel suo studio insieme al mercante e gallerista Henry Geldzhaler, ha in effetti come protagonisti questi artisti che hanno acquisito il successo internazionale e cavalcano l'onda dello spirito del tempo.

Nonostante ciò, tutto il film documentario ricevette poca attenzione al tempo della sua uscita. Poche sono le recensioni sul lavoro fatto da Blackwood e Kuspit e in generale questo non è molto apprezzato. Viene indicato come un ulteriore tentativo, così come lo erano stati gli scritti comparsi sulle pagine di "Artforum" ad opera di De Ak e Ricard, di promozione per il mercato più che un documento fatto per far conoscere una tendenza artistica d'interesse pubblico. *Six Painters of the Eighties* resta comunque un documento valido per poter ricordare quanto fossero conosciuti gli artisti in quel periodo, e come Chia e Clemente, i nostri transavanguardisti, fossero conosciuti ed apprezzati da parte della critica americana. La loro presenza è innegabile e risulta ancora più palese quando pensiamo agli interventi pittorici pubblici che entrambi fecero nella New York degli anni ottanta.

Francesco Clemente fu invitato a fare un murale di grandi dimensioni nella ricostruzione di una nota discoteca, oggi demolita. Si trattava della discoteca *Palladium*, situata nella quattordicesima strada dell'East Village, un pilastro della vita mondana di New York fino alla sua demolizione nel 1997. Il locale era stato costruito nel 1927 come "Concert Hall" e nel 1985 fu convertito in un night club dai famosi fondatori dello Studio 54, Steve Rubell e Ian Schrager. L'architetto giapponese Arata Isozaki ridisegnò l'interno dell'edificio e a dipingere dei murali furono invitati sia Clemente che Haring che Kenny Scharf. Per anni dalla sua apertura nel Maggio del 1985 il locale fu circondato di celebrità e durante tutti gli anni ottanta fu uno dei più vibranti e importanti club della città fino alla sua demolizione nel 1987. Generazioni di persone riuscirono a vedere i murali di Francesco Clemente mentre ballavano e ascoltavano musica. Ora rimangono poche fotografie, ma sia la discoteca che i suoi interni rimangono nella memoria di chi l'ha frequentata.

Sandro Chia dal canto suo dipinge, sempre nel 1985, un murale di 128 piedi nel Palio Bar, nella 51a Strada a Manhattan. Benjamin D. Holloway<sup>303</sup>, il padrone del locale, aveva chiesto all'artista un'immagine della campagna senese, Chia dipinge invece una scena dai colori sgargianti, cavalli al galoppo, fantini e concorrenti in una "metafora italiana celebrativa di chi vive la vita al massimo."<sup>304</sup>

La strada verso la celebrità ormai è sbarrata per gli artisti che conformano la cosiddetta triade delle "tre C's", però c'è uno dei tre che emerge già in questi anni come l'artista consacrato che riuscirà a mantenere la sua notorietà e la sua presenza in mostre per il decennio a seguire: si tratta di Francesco Clemente. Lo possiamo notare dagli articoli che dal 1985 compaiono sulle riviste specializzate e anche su quelle di consumo di massa. Nel mese di Marzo del 1985 esce un articolo dal nome *Garoyles, Goddesses, and Faces in the Crowd* scritto da Paul Gardner sulla rivista "Artnews"<sup>305</sup>. L'articolo basato interamente sull'opera e sulla personalità di Francesco Clemente contiene interviste a mercanti e curatori d'arte, ma soprattutto scaturisce da un' intervista fatta all'artista nel suo studio di New York. Egli viene fotografato nello studio, insieme alla famiglia e al suo gatto. Il testo è corredato dalle seguenti opere: *Ricordo* (1981), due dipinti della serie *Pinxit* (1981), un trittico senza nome del 1983, *The fourteen Station VIII* (1982), *General Animal* (1984), *Furniture* (1983), *Abbraccio* (1983).

Per l'autore, il lavoro del giovane artista trentatreenne è stato estremamente ben ricevuto negli Stati Uniti. Dopo il successo alla Biennale del 1980 dal gruppo costituito da Chia, Cucchi, Paladino, Clemente è arrivato a New York essudando il "glamour e il mistero di una star di Cinecittà"<sup>306</sup>. L'artista a cui non piace l'etichetta di neoespressionista e nemmeno la configurazione dei "tre C's", è una persona molto disponibile, ma allo stesso tempo è ironico e distante sia a livello personale che artistico. "Ha l'aria di una celebrità (...) per alcuni le sue visioni sono scandalose e per altri sono inquietantemente sensuali"<sup>307</sup>.

Qualsiasi sia l'opinione che si ha di Clemente, dice Gardner, il suo lavoro è stato costantemente lodato per la sua accattivante intensità. E qui l'opinione dell'autore

---

303 G. Greene, *Gallop Consumption*, "New York Magazine", 14 Aprile 1986, pp.97-98

304 B. D. Holloway, Op.cit, p.98

305 P. Gardner, *Gargoyles, Goddesses and faces in the crowd*, "Artnews", Marzo 1985, pp.52-59

306 Ivi, p.52

307 Ibidem

coincide con quella di Edith de Ak e Jeff Perrone, nel sostenere che l'arte di Clemente rispetto ad altri pittori noti a quei tempi abbia una marcia in più. A costatare le qualità artistiche di Clemente vengono citati mercanti e curatori. Il primo, Henry Geldzhaler afferma: “ Io sapevo che ero di fronte a un nuovo tipo di sensibilità quando ho visto l'opera di Clemente, che ci voleva tempo, per comprendere la sua poetica, forse anni (...) alla base c'è la poesia che è il suo vero soggetto. Egli include elementi colti, dal rinascimento all'arte Hindu, e dall'espressionismo alle tradizioni contemporanee (...) Clemente conosce la storia dell'Arte”<sup>308</sup>.

Geldzhaler come del resto fa Gardner, fa una apologia all'artista e della sua opera, cosa che avevano già fatto De Ak e Kay Larson nei loro primi interventi; sottolineano l'aspetto europeo, Clemente è un pittore colto che conosce la storia dell'arte. Lo stesso Clemente sostiene questa idea quando dice “ A Napoli, da dove io vengo, la gente può non saper nè leggere nè scrivere ma hanno cultura”<sup>309</sup>. I dipinti sono per Clemente “ Illusioni di vita”<sup>310</sup> e a questo punto possiamo pensare a Hal Foster e all'analisi che questi faceva qualche anno prima nell'articolo *The Expressive Fallacy*,<sup>311</sup> le opere sono simulacri di autenticità e originalità ma alla fine denotano solo la perdita di queste categorie. Per Clemente le proprie opere sono solo illusioni, che sia cosciente della perdita di cui parla Foster è un mistero e vediamo come rimanga sempre in una zona ambigua che permette diverse letture. Infatti, egli sostiene di sentirsi scomodo con le etichette e con la triade in cui gli americani lo hanno inserito. Egli afferma che le sue fantasie sono private, cioè non possono essere collegate ad altri artisti. A questo punto Garden parla di Clemente e dice che, mentre esprime queste idee, l'artista lancia uno sguardo intenso a uno dei suoi quadri, un' opera che “celebra la lussuria, un' immagine di due figure umane, un uomo, una donna e un animale”<sup>312</sup>.

Al momento dell' intervista, nel Marzo 1985, Clemente è pronto all'inaugurazione di due mostre personali presso le gallerie Sperone-Westwater e Leo Castelli; come vediamo, il sostegno dei galleristi italiani è un elemento importante per la continuità dell'artista nel circuito, ma non solo. Clemente è un fenomeno commerciale, Gardner ci svela dati economici, esponendo i prezzi delle opere: le tele di grande dimensione si vendono per 70.000 dollari, gli acquerelli e i pastelli per 6000 dollari, e le stampe partono da 1.500 dollari. Uno dei suoi mercanti, la compagna di Sperone, Angela Westwater

308 Ivi, p.54

309 Ibidem

310 Ibidem

311 Cfr. con l'articolo di Hal Foster analizzato nel capitolo IV

312 P.Gardener, *Gargoyles...*, Op.cit, p. 54

esplica questo successo dicendo “ Clemente vuole rendere il suo lavoro accessibile a più collezionisti. Non solo a un gruppo ristretto”.<sup>313</sup> I prezzi “accessibili” dell grafica aprono la strada a più acquirenti, mentre i prezzi alti delle sue opere rendono conto della alta stima che il mercato ha per l’artista. Bisogna ricordare che a questa data il MoMa ha già acquistato il suo lavoro e si preparano varie mostre che saranno tenute durante l’anno ‘85 negli Stati Uniti, curate da istituzioni del tutto americane: Philadelphia Museum of Art, Art Institute di Chicago, The Ringling Museum of Sarasota (Florida), The Walker Art Center di Minneapolis, The Dallas Museum of Fine Arts e The University Museum of Berkeley (California). Michael Oppig curatore della galleria Albright Knox a Buffalo, prepara una mostra dell’artista e viene interpellato nell’articolo. Egli dice “Vorrei che questa mostra fosse un’introduzione a Francesco Clemente (...) Francesco è un artista giovane ancora e sarebbe pretenzioso fare una retrospettiva (...) comunque penso che l’opera dell’artista debba essere conosciuta dal pubblico americano ( ...) il suo lavoro per me è una sorta di psicanalisi molto più rivelatrice dei dipinti fatti negli anni ’60 e ’70 (..) mi chiedo quale sarà la reazione della *middle america*, saranno stupiti, offesi, confusi o indifferenti?, io penso che il suo lavoro sia molto intrigante”.<sup>314</sup> Per Opping, il mondo di Clemente può essere a volte deliberatamente crudo e a volte “supremamente” elegante. L’artista è ossessionato dagli orifizi, prosegue Gardner, e, quasi a confermare le parole di Opping, insiste sull’ intrigante espressione di questi elementi descrivendo alcune opere. *Circuito* ( 1981) presenta un neonato che uscendo dal ventre materno sembra collegato a una figura maschile in modo erotico. In *The Five senses* (1981) il sedere di una donna che gattona è illuminato dalla luce di una candela sorretta da un uomo che potrebbe essere il suo amante. *Interior Landscape* (1980) “ è il vivido *close up* dell’ interno di un essere umano come potrebbe essere visto solo da un medico”.<sup>315</sup>

Clemente dal canto suo afferma nel testo: “Le persone affermano che il mio lavoro sia violento, ma io non capisco perché. Dicono sia perverso, ma non capiscono il senso dell’umorismo”<sup>316</sup>.

Il suo volto, prosegue Gardner, austero ma bello quanto un quello di un modello di moda si scioglie in un sorriso mentre fa le affermazioni sopracitate. A questo punto l’autore sembra sedotto da Clemente e dalla sua personalità. L’ artista, inoltre, sostiene che la pubblicità esige che si sappia tutto della vita privata di una artista, ed è proprio

---

313 A. Westwater, in *ibidem*

314 M. Opping, in *ibidem*

315 Ivi, p.56

316 F. Clemente, in *ibidem*.



quello che l'articolo fa, raccontandoci anche elementi biografici, nel mentre che l'autore del testo osserva ogni particolare dell'uomo intervistato. Viene detto che Clemente è figlio unico di una famiglia abbiente di Napoli, con il padre giudice. Si dice che egli abbia avuto dai primi anni una passione per la poesia e molto presto per la pittura, interesse condiviso con sua madre, e si fa una specie di storia dei suoi primi anni nello studio che aprì a Roma. Lo stesso Clemente parla degli influssi che ha ricevuto e che vanno dall'arte egiziana, greca, romana a Tiziano, Raffaello, Goya, Botticelli, Caravaggio e Luca Giordano. In più, si aggiungono la mitologia classica, le religioni di est e ovest ed elementi del mondo contemporaneo. Lo studio di Roma era pieno di disegni appesi ai muri e distesi sul pavimento, tale quale come l'aveva descritto Edith de Ak in *Chameleon in State of Grace* (1981). Queste opere ora a New York ispirano Paul Gardner a descrivere le immagini presenti nelle opere di Clemente come "Teste che sembrano Gargoie, dee nude, occhi stralunati e bocche voraci (...) immagini che vengono dall'inconscio"<sup>317</sup>. Clemente dichiara di essere un anello di congiunzione con una lunga catena col passato.

L'intervista viene fatta nello studio di New York situato nella bassa Broadway non lontano dal Soho, fulcro di gallerie e ristoranti alla moda; lo studio viene descritto in tutte le sue stanze. Gardner entra nella vita domestica dell'artista e racconta delle figlie Chiara e Nina che cantano canzoncine in italiano mentre la bella moglie Alba offre il caffè.

A questo punto possiamo dire che l'articolo sembra un ritratto ravvicinato, molto personalizzato dell'artista e della sua opera. Allo stesso tempo, però, ci presenta Clemente come una vera celebrità che ospita a casa sua personaggi americani di spicco quali Julian Schnabel, del quale ha un tavolo da pranzo colorato, e i letterati Allen Ginsberg e William Burroughs di cui ha fatto dei ritratti in fogli di spartiti musicali usando l'acquerello. Tutto ciò ci indica chiaramente che Francesco Clemente è in effetti una celebrità nel mondo americano ed egli stesso afferma di trarre ispirazione dalla città di New York: "New York è una città pagana e scettica, io sono affascinato dalla storia, ma New York è il presente, è il futuro. Ho scoperto ogni angolo di Manhattan, non vado a inaugurazioni di mostre, ma con Alba e i nostri amici vado ai Clubs dell' East village e ai Jazz clubs di Harlem. Pochi artisti europei sono stati là dagli anni '60, quindi per me -dice aprendo le braccia-, abbracciare questa città è magico"<sup>318</sup>.

Come vediamo la città e i suoi abitanti sentono la presenza di Clemente come quella di una celebrità, e non è l'unico articolo che ne parla in questi termini.

317 Ivi, p.58

318 Ibidem

Robert Hughes nel suo articolo comparso un mese dopo di *Gargoyles, Goddesses and Faces in the Crowd*, fa un'analisi della situazione attuale dei tre artisti italiani più conosciuti nella città di New York e, come vedremo, egli afferma la superiorità di Clemente rispetto ai suoi colleghi di strada. L'articolo ha l'accattivante titolo *Symbolist with Roller Skates*<sup>319</sup>

Tre o quattro anni fa, dice l'autore, quando la sorpresa della "nuova" pittura figurativa che veniva dall'Europa era ancora una novità, quando i critici americani usavano l'etichetta di neoespressionismo "su tutto ciò che si muoveva", c'era una buona dose di entusiasmo a New York per i tre giovani pittori italiani soprannominati, sia per convenienza o come un tributo alla loro comune origine "nella terra della lirica", "i tre Cs" - Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi.

L'opera di Cucchi, prosegue Hughes, è fatta di elementi presi dall'arte popolare, da immagini espressive quali teschi e torrenti di lava, cimiteri e galli. Chia usa una mescolanza di stili del ventesimo secolo, che oscillano tra l'arte fatta nel periodo in cui in Italia governava Mussolini e immagini tratte da Marc Chagall. Le sue opere sono popolate da figure pesanti e signorili che a volte espellono vento mentre alcune sembrano vagamente derivare dalla statuaria classica. "E Clemente? Un po' più sfuggente, per vari motivi, lui usa la parodia ed è "resistente": un sopravvissuto." "I tre C", prosegue l'autore, sono ora ridotti a due, se si può giudicare dalla qualità abissale delle opere di Chia presentate a New York nell'inverno 1984 -della sua sovrapproduzione. Questo mese Clemente è sul palco, coprendo Soho con dipinti e disegni. Ha tre spettacoli separati alla Leo Castelli, Sperone Westwater e gallerie Mary Boone. (uno in più rispetto a quanto Cucchi ha avuto all'inizio della stagione)".

A 33 anni, Clemente è un artista curioso e "polimorfo". Lavora sempre con numerosi mezzi: affresco, acquerello, pastello, olio su tela. Il suo lavoro abbraccia molti riferimenti, dal Barocco a suggestioni della sua nativa Napoli, al simbolismo tantrico. I suoi dipinti giocano con l'occultismo, i tarocchi, la negromanzia. Può essere grottesco o sessuale. "E' ossessionato dagli orifici: mangiare, accoppiarsi, defecare; l'umore varia da uno sguardo misterioso al voyeurismo. Clemente cita pose da opere di Giulio Romano a miniature indiane e può anche attingere al mondo contemporaneo facendo un ritratto

---

319 R. Hughes, *Symbolist with Roller Skates*, "Times Magazine", 22 Aprile, 1985 s, p. Consultato all'indirizzo: <http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,966890,00.html> ?

come quello dedicato a Grace Jones con teschi per i denti”<sup>320</sup>.

Una parte del segreto del suo successo è che il suo eclettismo crea aspettative (complessità, la profondità, l’intensità psichica e così via) senza però la carica di significati espliciti. “Egli sfrutta argutamente l’affinità tra artista e ciarlatano. “Un simbolista con pattini a rotelle”, si muove molto velocemente attraverso un vasto terreno di motivi ed i risultati sono di solito banali. Anche nel pantano di oggi, segnato da valori immaginari “personali”, sarebbe difficile trovare un quadro più sciocco di uno presentato nella mostra da Castelli, un verde idromassaggio a la Poe con un uomo e suoi genitali separati, che vi scompaiono”<sup>321</sup>. Qui puoi fare un confronto fra i due articoli citati, facendo vedere come La personalità di Clemente come vediamo è fortemente discussa, da una parte la celebrazione del primo articolo sembrano veramente una apologia fatta da un’ autore completamente sedotto dall’artista e dalla sua opera. Resta il dubbio che si tratti anche di una manovra commerciale di promozione come intuiva Jeff Perrone nel suo saggio *Boy Do I love Art or What?* Ricordiamo che parlava di Edith de ak e di Rene Ricard come promotori commerciali<sup>322</sup>. Hughes resta invece fortemente critico., ricordiamo che egli era, all’epoca, uno dei critici più autorevoli e insieme temuti di New York, il quotidiano dove scriveva il “New York Times”, era il più accreditato per la qualità delle sue posizioni e per il valore dei suoi collaboratori. Dalle parole di Hughes si potrebbe dedurre che il successo di Clemente sia un vero fenomeno di mercato, fortemente pompato dalle gallerie.

Tra i cosiddetti “three C’s” sarà Clemente a continuare ad avere forte risonanza nella grande mela. Cucchi ha nel 1986 una retrospettiva organizzata dal Solomon R. Guggenheim Museum di New York, ma la mostra avrà un successo ridotto con poche recensioni per di più negative che non commenterò in questo testo perché vanno oltre il periodo che analizzo.

Nel 1999-2000, il lavoro di Francesco Clemente sarà presentato in una grande retrospettiva sempre al museo Salomon R. Guggenheim, dove riscuoterà invece grande spazio nella stampa e verrà criticata in termini tutto sommato Maggiormente positivi rispetto a Cucchi.

---

320 Ibidem

321 Ibidem

322 Crf. analisi fatto nel capitolo II

Come possiamo osservare da queste ultime due testimonianze, verso gli anni 1985-1986 il fenomeno transavanguardista o meglio i cosiddetti “three C’s” hanno agli occhi della critica intrapreso strade diverse. Clemente emerge tra i tre come il più conosciuto e meglio considerato dalla critica americana. Ma in altre latitudini gli artisti nel loro complesso saranno guardati e talvolta imitati: è il caso di un lontano paese oltre le Ande, chiamato Chile.

## Capitolo 6

### *Echi della Transvanguardia in Cile*

#### *6.1. Panorama storico-culturale delle arti visive in Cile tra gli anni '70 e '80*

Per capire i movimenti artistici che si svilupparono nel Cile nei decenni degli anni settanta e ottanta e al loro interno individuare fenomeni più o meno direttamente riconducibili ad un clima transavanguardistico, è indispensabile accennare alle influenze che esercitarono gli avvenimenti storici sul loro divenire.

Bisogna ricordare che a partire degli anni '60 si sviluppò in Cile una crescente politicizzazione della società che gravò direttamente su tutto lo spettro della cultura. Questo processo venne rafforzato dagli avvenimenti internazionali che colpirono tutto il mondo, per esempio la guerra del Vietnam, o i movimenti d'emancipazione rivoluzionari, tra cui la Rivoluzione Cubana. Questo coinvolgimento artistico e intellettuale con le "grandi cause" che coinvolsero l'umanità, indusse l'arte a mutare il suo ruolo ed a reimpostare il suo linguaggio mettendo l'opera d'arte su un terreno di contatto con le ideologie. È così che il gruppo Signo (segno), vicino alle poetiche informali, si liberò di schemi formali, figurativi e geometrici, proponendo una pittura materica, segnica e in alcuni casi gestuale. Ciò che accomuna questi artisti è la particolare attenzione per i materiali più disparati, considerati come elementi dotati di grandi capacità emozionali ed espressive. Procedure quali l'accumulo di colori, di legno, ferro, sabbia, vengono usati per veicolare messaggi che denunciano e testimoniano le problematiche sociali del Cile di quelli anni.

Artisti come Alberto Perèz, Gracia Barrios e Josè Balmes progressivamente si avvicinano al New Dada americano, nel loro intento di far confluire nell'opera gli strumenti specifici della pittura con gli oggetti appartenenti alla realtà e alla vita di tutti i giorni inserendo in più un particolare riferimento a situazioni nazionali quali l'evoluzione pacifica verso il socialismo.

A partire della seconda metà degli anni sessanta troviamo artisti tra cui Francisco Brugnoli o Virginia Errázuriz, i quali mostrarono una posizione critica riguardo ai

meccanismi di produzione del messaggio. I due artisti menzionati volevano superare le frontiere del quadro, sperimentando al di fuori di esso tutte le forme della comunicazione popolare quali la pubblicità, i fumetti, i rotocalchi, la merce da supermercato ovvero oggetti di consumo.

Queste proposte, che si pensa abbiano incorporato le sperimentazioni della Pop-Art nordamericana, erano in sintonia con le poetiche concettuali nell'impiego di materiali non tradizionali, nella decostruzione dei segni e nell'amplificazione del campo semantico. L'arte critica, che interpella lo spettatore e fa appello ad una sensibilità della vita moderna, tuttavia non perde mai di vista la sua preoccupazione per l'aspetto umano.

Questa preoccupazione e consapevolezza degli aspetti antropologici, è solitamente attribuita altresì ad una tendenza verso il sociale e verso la sinistra politica, capace di riunire un ampio settore delle arti in Cile. L'arte assunse sempre di più un ruolo nel messaggio socio-politico che arriva agli anni settanta con un forte coinvolgimento con il divenire politico del paese. La dinamica delle correnti artistiche menzionate si vede innegabilmente segnata da un momento storico caratterizzato da sconvolgimenti e violenti contrasti, quello costituito dal governo dell'UP<sup>323</sup> (Unità Popolare) (1970-1973) e dal suo violento passaggio al regime militare.

In questo clima si delinea un processo che intendeva modificare l'atteggiamento dell'artista di fronte all'arte e la sua funzione all'interno della società. Con l'avvento dell'esperienza socialista queste tendenze acquisirono una particolare effervescenza che si potrebbe sintetizzare nei seguenti punti:

- Collaborazione dell'intellettualità e degli artisti più noti col Progetto politico della "U.P." Fattore che implicò la volontà di trasformare l'impostazione istituzionale della cultura, democratizzandola.

- Legame delle espressioni artistiche col discorso politico del momento. Nel campo delle arti visuali gli artisti superarono le differenze nei modi di comunicare, rendendo flessibili i contrasti estetici per integrare il messaggio sociale all'esperienza quotidiana. Questa tendenza ispirò le Brigate tra cui "Ramona Parra", "Inti Peredo" ed "Elmo-Catalán"

---

323 Il progetto politico dell'Unità Popolare, rappresentato dal Presidente Salvador Allende, voleva instaurare il socialismo mediante la via pacifica, osservando la costituzione in modo da offrire uguali opportunità a tutti i cileni e con il proposito che il paese potesse migliorare sostanzialmente sotto tutti gli aspetti. Questo almeno era ciò che un vasto gruppo di artisti ha affermato e sostenuto.

che dipinsero i murales con i quali intendevano educare politicamente, culturalmente e artisticamente il popolo cileno.

- Diffusione di massa delle espressioni artistiche attraverso gruppi di canto, di teatro e di pittura che intendevano arrivare ai settori più marginali della popolazione.

- Apertura a manifestazioni culturali di tutto il mondo, compresi i paesi africani ed i cosiddetti paesi dell'Est.

- Apertura dell'Università alla causa sociale ed a programmi d'abilitazione e di formazione per i settori più svantaggiati (orari serali, borse di studio, ecc.).

- Progetto educativo a livello dell'Educazione Elementare e Media, che, in caso di realizzazione sarebbe sfociato nella cosiddetta Scuola Nazionale Unificata (E.N.U.).

Il rovesciamento di queste iniziative fu totale dopo il colpo di stato. Poco a poco si privatizzarono importanti settori dello stato Cileno, compresa l'istruzione. Questa diventò un'alternativa imprenditoriale in più ed è così che incominciarono a sorgere centri d'educazione quali grandi consorzi; dei piccoli imprenditori trasformarono le loro case in scuole o in università. Il colpo finale venne inferto quando la somma delle scuole che erano sotto il Ministero della Pubblica Istruzione passarono in mano alle Corporazioni Comunali.

Le Università furono violentemente riformate sotto diversi aspetti: espulsione in massa degli studenti; esonero dei professori, imposizione di rettori delegati –in genere elementi delle Forze Armate o loro simpatizzanti- i quali occuparono con un criterio militaristico cariche precedentemente occupate da notevoli uomini dell'intellettualità cilena; abolizioni di Facoltà tra cui Sociologia, Antropologia, Filosofia e simili. C'è da evidenziare come uno dei Maggiori disastri, la scissione che colpì l'Istituto Pedagogico dell'Università del Cile, che divenne un ente autonomo.

Ne ricaviamo quindi che ogni tipo di misura presa dalla Giunta Militare, ebbe una profonda ispirazione politica, coerente con la loro aspirazione a consolidare il potere attraverso l'azzeramento di istituzioni culturali pre-esistenti . Allo stesso tempo

si esacerbò una corrente fortemente nazionalistica<sup>324</sup>; con ciò le frontiere cilene, sia fisiche che culturali, si chiusero al momento di ricevere e di valutare gli influssi politici o culturali provenienti dall'estero. In altre parole l'aspirazione della Giunta militare mirava all'autosufficienza sia sul piano politico che su quello culturale.

Il suddetto atteggiamento esercitò un'effetto a pendolo che provocò nei paesi dell'orbe la nascita di politiche d'isolamento verso il nuovo governo del Cile.

L'informazione dei mass media fu deformata e molti dei contenuti dei giornali e televisione parlarono della sconfitta del comunismo in quella che secondo la giunta militare era una guerra civile. Si parlò di ritrovato benessere e dell'ingenuo sentire della popolazione contadina. Allo stesso tempo si disprezzarono e si ignorarono grandi personaggi della letteratura, dell'arte, e della cultura di sinistra.

L'Università del Cile, l'ente formativo per eccellenza, anche degli artisti che studiano nella Facoltà di Belle Arti, portatrice di un discorso modernizzante specialmente a partire dalla riforma universitaria di fine anni sessanta, si trovò di fronte alla disarticolazione del suo tessuto culturale.

L'Università non solo è stata danneggiata nell'aspetto finanziario, ma anche nella sua tradizionale vocazione di proteggere e di stimolare l'arte e la cultura. Nel suo ruolo di "Alma Mater", essa aveva avuto come principali compiti quello di preservare tutto il patrimonio culturale del paese ed era stata un permanente laboratorio per generare e promuovere tutte le espressioni dell'intelletto in modo universale ed integrale. La Casa de Bello<sup>325</sup> si è vista subitamente spenta con le misure che sono state segnalate precedentemente.

Per la loro condizione e sensibilità speciali, per le loro ansie endemiche di libertà, per la loro capacità di essere portatori di un discorso riflessivo e di un messaggio politicamente pericoloso nelle loro opere, coloro che sono stati più colpiti in questo ambiente asfissiante sono stati gli artisti. La repressione subita dagli artisti ed intellettuali fu forte, essi videro smantellare il corpo docente delle Facoltà di Belle Arti e subirono la

---

324 L'esaltazione del sentimento nazionalistico consistette nella magnificazione dei simboli patri, quali l'inno nazionale, e tutto ciò che riguardasse le imprese belliche o il militarismo. Parallelamente si iniziò una corsa agli armamenti.

325 Spesso ci si riferisce all'Università del Cile come la "casa di Bello" per il nome del suo fondatore: Andres Bello.



chiusura degli spazi di discussione e d'incontro.

Il progetto artistico collettivo, che a partire dagli anni '60 - '70 era fondato sulle relazioni tra arte e società, lasciò il campo al lavoro individuale. “Mentre gli artisti che partirono verso altri paesi cercano di re- inventare lo spazio della loro esistenza, nel Cile lo sconcerto ed il timore producono un'immobilità espressiva [...]. Lo spazio collettivo utopico ed eroico degli anni '70 cederà il passo al tempo della creazione e della ricerca solitaria in laboratorio. Al lavoro individuale di uno scritto silenzioso generato negli ambiti privati. Alla testimonianza personale a partire dalla marginalità.”<sup>326</sup>

Le proposte artistiche in cui il sostrato ideologico era incompatibile col discorso politico dell'autorità militare, dovettero ripiegarsi su se stesse. Le condizioni imperanti costituirono una sfida per i modi di esprimersi artisticamente e, di fronte al pericolo che ogni tipo comunicazione diventasse sospetta, gli artisti cercarono d'alterare i codici e di adoperare un linguaggio clandestino.

Nel 1975 furono allestite due mostre, citate da Ernesto Saúl nell'articolo “Obra abierta a la vida” - “Opera aperta alla vita” (Rivista Cauce, Settembre 1983), che potrebbero illustrare la realtà di quel momento. L'artista Guillermo Núñez espose presso l'Istituto Cileno- Francese opere che possedevano un contenuto sospetto: oggetti quotidiani racchiusi in gabbie. Infiltrati tra il pubblico, gli agenti di sicurezza sorvegliavano, registrando i commenti e le osservazioni. Il giorno seguente all'inaugurazione, la mostra veniva chiusa, l'artista arrestato e alla fine esiliato.

L'artista Roser Bru presentò lo stesso anno, nella Galleria Central, la mostra intitolata La abolición del garrote vil - “L'abolizione del randello vile” nella quale, rappresentando esperienze storiche diverse da quella cilena sviò lo sguardo dell'autorità, permettendo che lo spettatore riflettesse sulla realtà cilena.

Come si può vedere, gli artisti che non condividevano il tradizionalismo imposto dal regime dovettero cercare un linguaggio che non parlasse direttamente delle cose. Come ricorda l'artista Francisco Brugnoli: “Tutti quelli che eravamo qui, in qualche modo ce ne siamo accorti: il nostro discorso doveva diventare più ermetico, non si trattava di non dire le cose, ma il linguaggio doveva mutare”. “È stata una azione di ripiegamento, di chiusura

---

<sup>326</sup> L. Ulibarri, *Nuevos Márgenes, Espacios y Lenguajes expresión y democratización en Chile*, Santiago, Ediciones UC, Marzo 1990, p. 31

in sé stessi per riuscire a sopravvivere”.<sup>327</sup>

Poco a poco l'attività artistica riprese le forze, ma al di fuori delle aule della Facoltà di Belle Arti. Sorsero spazi, che senza cercare di essere un'alternativa commerciale, si proposero come luoghi d'incontro per esprimere tutto quello che veniva censurato dall'autorità. Tra questi possiamo ricordare i Laboratori d'arte: T.A.V (Taller de Artes Visuales - Laboratorio d'Arti Visuali), il Taller Espacio Siglo XX (Laboratorio Spazio Secolo XX), e le Gallerie Epoca e Cromo. Con lo stesso obiettivo, gli Istituti Binazionali di Cultura tra cui il Cileno-Francese, alcune parrocchie ed il Vicariato della Solidarietà aprirono le loro porte.

Nella stessa maniera si riprese la discussione teorica a partire da Seminari, Laboratori e Conferenze. Tra questi ricordiamo il Seminario su Walter Benjamin realizzato dal filosofo Ronald Kay al Goethe Institut, il Seminario sull'Arte concettuale organizzato dalla critica d'Arte Nelly Richard e gli incontri nel Laboratorio di Eduardo Vilches nell'Università Cattolica. A supporto di questo sviluppo teorico troviamo la presenza in Cile di Wolf Vostell, artista tedesco di avanguardia, il quale espose nella Galleria Época un Media-Environment intitolato El huevo (L'uovo) (Giugno-Ottobre 1977).

Questi eventi crearono il clima propizio per la manifestazione di proposte che offrivano una nuova visione concettuale dell'arte e della sua esecuzione. Nasce così la Escena de Avanzada (Scena di Avanguardia), denominazione data dalla critica d'arte Nelly Richard a un insieme d'artisti (Carlos Leppe, Eugenio Dittborn, Lotty Rosenfeld, Carlos Altamirano), critici (Adriana Valdés, Eugenia Brito), scrittori (Diamela Eltit, Raúl Zurita) e filosofi (Ronald Kay, Pablo Oyarzún). Questo gruppo propose profondi cambiamenti nel linguaggio, che possiamo caratterizzare nella seguente maniera: un discorso decostruttivo e parossistico che rifiutò la cultura militante, opponendosi in questo modo a un'altra tendenza artistica di sinistra, che potremmo definire “tradizionale”, che utilizzando in fondo, gli stessi codici che adoperava l'autorità, offriva un messaggio con articolazioni ideologiche e concettuali proprie di una sinistra marxista-leninista con l'intenzione di far rinascere una patria ferita. La Escena de Avanzada, invece, si pose come un movimento rinnovatore che aspirò ad utilizzare i suoi propri codici e sistemi significativi i quali, in se stessi, rappresentassero discordanza, frammentazione, rottura.

---

327 Intervista rilasciata da F. Brugnoli all'autrice, 20 Ottobre 2015

Francisco Brugnoli è artista visivo, docente di Storia dell'arte contemporanea presso la Universidad de Chile, e attualmente direttore del Museo di Arte Contemporaneo di Santiago.

La Avanzada, secondo i testi scritti da Nelly Richard<sup>328</sup> - critica d'arte di origine francese, che esercitò e tutt'ora esercita un ampio influsso nella critica d'arte in Cile - comparsi a metà degli anni settanta, crea il suo proprio codice, dando all'artista cileno un rinnovato protagonismo come creatore autonomo di linguaggio e di nuove forme d'articolazione del pensiero. E' questo il modo con cui si ribella contro il sistema repressivo, sovverte l'ordine e le normative della dittatura a partire dell'immagine e dalla parola, imponendo così i suoi propri segni come di zone di fratture simboliche. Crea delle situazioni anti-epiche e rimescola tutti gli alfabeti per comunicare il suo malessere verso il regime. La nuova scena ha la sua propria trincea antistorica consistente nella creazione di una poetica degli eventi, di una estetica della discontinuità, della porzione, "dell'azione lampo, cioè di una estetica del frammento che nega ogni possibilità di univocità"<sup>329</sup>. Questa discontinuità o "micro-poetica dello scoppio storico" sarà adoperata a partire del 1979 dal Gruppo C.A.D.A. ovvero Collettivo d'azioni d'arte del Cile, propugnato dalla stessa Nelly Richard.

La Escena de Avanzada utilizzò diversi mezzi artistici, video, fotografia, happenings, performances, installazioni, poesia. Questi elementi ci parlano di racconti inconclusi, cumuli di frammenti o, come dice Brugnoli, "di una memoria intermittente e discontinua"<sup>330</sup> nella quale sono palesi i tagli nel significato provocati dalla distruzione del tessuto dei codici sociali e storici. Il soggetto presente nella Escena de Avanzada è un "non-soggetto" poiché la sua propria esistenza è in crisi; è un soggetto diviso e frazionato in soggettività aperte con sconessioni sull'orlo della schizofrenia, ci sono fratture sintattiche, ambiguità, indeterminazioni sessuali, che si possono apprezzare in parte nell'opera della scrittrice Diamela Eltit.

Questa estetica si manifestò come una sfida per il lettore o lo spettatore, il quale fu invitato a diventare un esperto nel decodificare e transcodificare. Ci furono nuovi riferimenti ed esperienze culturali intrecciate che non furono più ovvie. Con queste forme e con nuovi elementi metaforici la suddetta estetica creò nuove logiche di funzionamento simbolico e comunicativo, rompendo ogni convenzione e trasgredendo la logica degli spazi sorvegliati imposti dalla dittatura. In questo modo, la scena di avanguardia riuscì

---

328 N. Richard, *Márgenes e instituciones: arte en Chile desde 1973*, Santiago, Metales Pesados, 2007. Il testo citato che accoglie vari interventi critici di Richard venne pubblicato come libro nel 1990 per la prima volta.

329 Ivi, p.20

330 Intervista rilasciata da F. Brugnoli all'autrice, 20 Ottobre 2015

ad elaborare nuove tattiche di sovversione delle normative autoritarie, scavalcando ogni regola precedente.

In termini semiologici, possiamo dire che si tentò di rompere le corrispondenze logiche tra significato e significante, e di esprimersi allo scopo di comunicare quello che è ufficialmente era vietato:

“Di fronte alle finalità eroiche di quello smisurato sentimento (sia Rivoluzione che Dittatura), le pratiche neoavanguardistiche costruirono una contro-epica del disarmo e della precarietà dei simboli. Ruppero la verticalità dottrinarica del significato chiuso in sé stesso (l’ideologia) mediante una poetica orizzontale della sospensione e della discordanza: quindi di tutto quanto irrideva alla fiducia in una verità finita o in un significato ultimo, facendo così scoppiare il totalitarismo delle significazioni univoche”.<sup>331</sup>

Uno dei fondamenti teorici della Escena de Avanzada si trova nel pensiero di Walter Benjamín circa la storia, secondo cui un’estetica che rappresenta la continuità e l’omogeneità corrisponde alla storia degli oppressori, mentre quella “degli oppressi” è in relazione con l’eterogeneità, la rottura e la discontinuità, le quali interpretano meglio le voci rotte e costrette al silenzio nella realtà culturale cilena del post-colpo di stato. E qui ci troviamo di fronte ad un collegamento con il gruppo di critici della rivista americana “October”, di cui Benjamin Buchloh esprime i suoi pensieri nel saggio citato nel capitolo due di questa tesi. E intravediamo che la posizione critica di questo gruppo sarà per alcuni aspetti contraria alle posizioni elaborate da Bonito Oliva, perchè considererà la pittura un elemento regressivo, tale quale lo considera Buchloh nel citato saggio, ma allo stesso tempo avrà, anche se non sarà riconosciuto, un aspetto comune. Cioè, a mio avviso, la tendenza alla rottura con l’ideologia progressista della continuità, sulla scorta del pensiero di Walter Benjamin, getta un ponte con analoghe esperienze concettuali sorte sia in Europa che in America, e persino con le teorizzazioni espresse da Bonito Oliva sulla rottura della continuità storica; ma, ribadisco, tali tesi assumono un particolare significato e una particolare attualità nella specifica situazione cilena. Infatti sul piano concreto dell’arte, il pensiero della Escena de Avanzada propendeva per un superamento delle frontiere fra i generi, nello stesso modo in cui sarebbero “svaniti i limiti tra l’arte e la vita”<sup>332</sup>. Una volta distrutte queste barriere, i codici tradizionali delle diverse espressioni artistiche si fondono ed interagiscono, in corrispondenza con una discussione sui supporti tradizionali. Ed è qui che troviamo il punto di rottura e di critica alla pittura che poi creerà

---

331 N. Richard, *En torno a las diferencias. Cultura, Autoritarismo y redemocratización en Chile*, in M. A. Garretón, Santiago, Fondo de Cultura Económica, 1997, p. 41

332 R. Zurita, in *Márgenes e instituciones*, Op. cit., p.107

anche in Cile una scissione tra artisti che usano mezzi tradizionali per esprimersi e quelli che invece utilizzano la fotografia e la scrittura per incorporarle attivamente alle arti visuali. Si intrecciano i codici verbali e fotografici, generando così una nuova dinamica dei sistemi di produzione artistica. L'aspetto poetico e quello visuale subiscono anche un'esperienza significativa: dal linguaggio al cinema, dal cinema al video, dal video alla fotografia, dalla fotografia al corpo e da quest'ultimo alla scrittura.

Queste pratiche sperimentali presenti nei gruppi di *Avanzada* come nel gruppo C.E.D.L.A sono rette da un supporto teorico fondato su discipline, tra cui lo strutturalismo, il post-strutturalismo e la linguistica moderna, che richiedevano una lettura esigente e, pertanto, un fruitore con ampie conoscenze. Il pubblico le ritenne troppo ermetiche e criptiche; e quindi si allontanò da loro, e ciò provocò alla fine un impatto sociale ridotto. Si potrebbe dire che il gruppo cadde nell'intellettualismo elitista e, infine, s'indebolì.<sup>333</sup> Nella misura in cui comparvero sulla scena altri fenomeni artistici, la radicalizzazione delle sunnominate posizioni generò una polemica e, appunto, un atteggiamento di opposizione verso l'attività che si svolgeva nei termini proposti dalla pittura, dalla scultura, dal disegno e dall'incisione. La rigidità che mostrò la *Avanzada* sul tema della fine del quadro è, sicuramente una posizione negativa che non poté radicarsi nel Cile, che aveva avuto per secoli una tradizione marcatamente pittorica, nella quale il supporto fondamentale era la tela e gli strumenti i colori ed i pennelli. E come dicevo prima qui troviamo un altro punto in cui è facile riconoscere la dinamica oppositiva arte concettuale/transavanguardia che ho indagato nei capitoli precedenti.

Le trasformazioni economiche del Cile della fine della decade dei '70 ebbero effetti sulle arti visive<sup>334</sup>. Il paese visse un processo di crescita economica affiancato da una sistematica ondata di crediti internazionali, che alimentarono gli investimenti sia statali che privati. Questa tendenza si sviluppò nel decennio degli '80 a grande velocità, e provocò l'egemonia di un nuovo protagonista economico e sociale: l'azienda privata, che acquistò un ruolo fondamentale, a svantaggio del significativo ruolo che lo Stato

---

333 Verso l'inizio degli anni ottanta queste tendenze concettuali furono come in Europa e in America messe in discussione da artisti più giovani, e dallo stesso pubblico. Ciò nonostante negli anni novanta e fino ad oggi sono considerate esperienze di grande influsso nell'arte cilena. E come avviene negli Stati Uniti con i critici del gruppo formato intorno alla rivista "October", Nelly Richard e gli artisti menzionati che furono a lei collegati, è tutt'ora una delle critiche più considerate e più attive nella scena artistica cilena odierna.

334 Bisogna ricordare che l'esaurimento della fase espansiva della *Avanzada* va anche collegato alle nuove forme di organizzazione economica che si affermavano in quegli anni, agli inizi degli '80, in Cile e che non rimasero senza effetto sulle dinamiche delle arti visive.

aveva avuto in precedenza. Questo è il pilastro sul quale si sostiene il neoliberalismo proveniente dal modello americano, e che diventa corrente imperante a partire da quegli anni in Cile. La modalità fu introdotta nel paese da giovani economisti legati al regime militare, sulla base di studi universitari realizzati in diverse università americane. I cosiddetti Chicago Boys avviarono diversi sistemi di privatizzazione in settori quali la Sicurezza e la Previdenza Sociale oltretutto nelle industrie di carattere strategico.

D'altra parte, curarono la loro immagine imprenditoriale stanziando fondi per finanziare enti ed attività culturali, e offrendo un discorso moderno e attraente che rappresentasse un nuovo modo di situarsi nell'ambito sociale. Cosicché durante gli anni del boom economico, il settore imprenditoriale decise di patrocinare un ampio spettro d'attività artistiche: si concessero borse di studio per perfezionamenti all'estero, e/o aiuto economico, vennero promosse mostre, pubblicazioni, cataloghi e anche esposizioni d'arte giovane, si fecero convegni tra artisti ed industriali per realizzare delle attività nei posti di lavoro, ed infine furono finanziati eventi significativi come ad esempio la Biennale di Grafica dell'Università Cattolica.

I gruppi economici influenti nell'attività nazionale, tra cui la Fundación Del Pacífico e la Fundación BHC, fecero incursione in questo terreno. La Corporación Amigos del Arte, fondata nel 1976, organizzò eventi di grande importanza quali Encuentro de arte joven (Convegno d'arte giovane) e Arte e industria.

Ci fu però, e va ricordata, una crisi economica nell'anno '82, e delle misure economiche prese dal regime in quegli anni, il protagonismo delle grandi aziende e l'aiuto monetario che queste offrivano si indebolì, danneggiando, tra l'altro, in questo modo l'incremento della cultura e dell'arte. Gli artisti, in mancanza dell'appoggio statale, privi della protezione che offriva l'Università e del mecenatismo che aveva portato con sé il boom, dovettero cercare altre fonti e risorse per riuscire a svolgere il loro mestiere.

A partire dalla metà dell'85, l'economia iniziò a riprendersi e si percepirono segnali promettenti che portarono, a breve scadenza, a un bilancio commerciale positivo. Questo processo economico ebbe ripercussioni sul mondo artistico, permettendo la creazione e la rapida crescita di un mercato dell'arte, di nuovi collezionisti e gallerie. D'altra parte, il rinascere dell'economia cilena e l'apogeo materiale promossero il sorgere di una nuova classe benestante, che vide nelle opere d'arte un bene da scambio nel quale conveniva investire e che, inoltre, le permetteva di esibire una "posizione" sociale che

giustificasse l'investimento.

In questo clima l'arte diventa un oggetto di consumo di massa, che certe volte, come accade per le marche commerciali, può richiedere promozione e di marketing, strumenti che, accettati da alcuni nuovi artisti, permisero loro di uscire dall'anonimato.

In questo modo, l'attività artistica pian piano fu incorporata alle leggi del mercato, fornendo agli artisti un sistema che si istaurò come alternativa di fronte alla sfida della propria sussistenza

## **6.2 *Ricezione ed assimilazione della Transavanguardia italiana in Cile***

E' in questa dimensione che va collocata la nascita della Promocion de los '80. Nel tentativo di capire e di vincolare storicamente il fenomeno che riguarda la comparsa di un nuovo atteggiamento di fronte all'arte si riprenderanno tematiche già toccate precedentemente con l'obiettivo di spiegare i collegamenti che hanno contribuito all'irruzione di questo gruppo che è fortemente simile alla Transavanguardia italiana

Come precedentemente segnalato, la repressione subita dall'Università del Cile, quale prodotto dello sfascio istituzionale, colpì fortemente la Facoltà di Belle Arti. I professori e gli artisti che avevano rivoluzionato l'ambiente accademico con proposte non tradizionali, sia nelle loro impostazioni estetiche che in quelle ideologiche; furono cacciati, e si repressero anche qualsiasi atteggiamento critico, o di opposizione alle tendenze ufficiali. Questa chiusura che colpì l'insegnamento delle belle arti non fu senza conseguenze. Da una parte il corpo accademico fu condizionato a proporre piani di studio che privilegiavano gli aspetti tecnico-artigianali rispetto alle proposte teoriche. D'altra parte i giovani studenti immatricolati a metà degli anni '70 rimasero all'oscuro delle problematiche prodottesi negli anni '60, e delle innovazioni avvenute al di fuori dell'università, che a quell'epoca dominavano l'ambiente artistico.

“La drastica riduzione dei piani di studio negli ultimi anni e la chiusura rappresentata dal riconoscimento della pittura e della scultura come unici mezzi per canalizzare le arti plastiche, hanno lasciato fuori dall'ambito istituzionale della sovvenzione Statale tutte le pratiche e metodi propri delle arti visuali contemporanee, ostacolando inoltre con questo

atteggiamento, le possibilità di un approccio più idoneo alla critica e all'analisi della gestione della pittura e della scultura. È in questo senso che il centro per la formazione ed il lavoro si costituisce in uno spazio di costante e progressivo smantellamento e sfascio”.

335

Queste affermazioni di Gonzalo Díaz, che insieme a Rodolfo Opazo furono i maestri di coloro che posteriormente costituirono la Promoción de los '80, illustrano le condizioni espresse in precedenza e ci permettono di inoltrarci negli effetti che esse ebbero tra gli studenti: disaccordo da parte degli studenti con la formazione accademica ricevuta, canalizzazione delle loro proposte verso forme tradizionali dei linguaggi plastici; resistenza ad accettare dei referenti teorici con i quali non si identificassero.

Tutto ciò creò delle contraddizioni interne tra i giovani artisti, accompagnate da una sorta di nichilismo davanti alla tradizione esistente nelle aule e alla Scena di Avanguardia che diffondeva la sua propria filosofia all'esterno della Facoltà di Belle Arti e nacque una generazione che lavorò collegandosi al modello teorizzato da Achille Bonito Oliva per la Transavanguardia italiana.

Il Grupo de los 80', composto da artisti tra cui Samy Benmayor, Ismael Frigerio, Omar Gatica e Matías Pinto, frequentò le mostre, gli incontri e le conferenze degli esponenti della Avanzada, venendo a conoscenza delle loro teorie e delle loro proposte. Tuttavia, il loro atteggiamento non fu quello di riprendere né di appoggiare quanto visto fino ad allora, poiché opposero, a partire dalla loro incoerenza discorsiva, un vitalismo esistenziale contrario all'ascetismo intellettuale dispiegato dalla Avanzada in evidente analogia, mi sembra, con quanto avviene qualche anno prima nella nascita della Transavanguardia italiana.

In effetti ed in consonanza con ciò che avvenne in Italia, circa negli stessi anni o poco dopo, il gruppo diede vita ad una contrapposizione dialettica mediante il rifiuto delle tendenze concettuali precedenti. Dice Nelly Richard di questo gruppo “Opera in loro il desiderio di rifiutare le normative del discorso precedente all'interno di una logica dei processi culturali necessariamente attraversata dal gioco dei contrari o delle differenze: i pittori cileni emarginati dall'offensiva polemica delle opere della Avanzada, ottengono la loro rivincita riaffermando un ritorno al dipinto sponsorizzato dal discorso internazionale

---

335 G. Díaz, *Texto para una exposición*, citato in *Chile Arte Actual*, 1983, p. 104



di critica rispetto l'ideologia delle avanguardie"<sup>336</sup>.

La giovane generazione di allora riprese le forme tradizionali di esprimersi e portò con sé tutta la carica euforica, passionale ed irriverente in netto contrasto con le poetiche concettuali prima menzionate. Si potrebbe dire che la Escena de Avanzada fu uno dei fenomeni reattivi che spinse l'affermazione sia individuale che di gruppo di questa giovane generazione, che inoltre veniva appoggiata da un movimento sorto quasi contemporaneamente in altri paesi del mondo, e che, come abbiamo visto, veniva inteso da molti critici e artisti come lo spirito del tempo. E quindi uno spirito fatto di pittura, di riprese citazioniste, di esuberanza e di nullo interesse da parte degli artisti di veicolare messaggi che intacchino i modelli politici o sociali esistenti.

Mentre l'Avanzada continuò a sostenere le sue posizioni sulla fine della pittura, come avveniva nella cerchia di critici della rivista americana "October", attraverso la produzione di testi critici, la Promoción de los 80' legittimò il mestiere della pittura, come unico discorso valido. A differenza però della Transavanguardia italiana non ci fu un critico come Bonito Oliva, sostenitore e creatore dei testi con una solida base teorica. Il Grupo de los '80, che, come vedremo, ha un forte legame da vari punti di vista con la corrente italiana, era sostenuto da alcuni critici di giornali ufficiali quali Waldemar Sommers ma non aveva un teorico proprio. Le critiche più aspre alla tendenza pittorica erano espresse per questi motivi: per un atteggiamento "compiacente" nei confronti della realtà in cui sorgevano sia per la loro omertà davanti all'oppressione sia per la mancanza d'innovazione nei mezzi di creazione. E qui avvertiamo consonanze quasi letterali con le posizioni di critici americani della transavanguardia come Buchloh e Foster di cui ho parlato nei capitoli precedenti.

Sotto quest'ottica, le controversie hanno avuto connotazioni sia artistiche -riguardo l'innovazione dei meccanismi di produzione del linguaggio plastico - che politiche, riguardo il compromesso che comportava la nuova tendenza artistica. Infatti, bisogna ricordare che la comparsa dei giovani pittori avvenne in un periodo della storia del Cile nel quale non si riusciva a concepire un'arte che non manifestasse il suo rifiuto verso l'autorità. E qui devo ricordare ancora una volta la peculiarità della situazione cilena: una cosa è accusare un artista di acquiescenza verso il mercato, un'altra di omertà verso la dittatura.

---

336 N. Richard, Op. cit., p.155.

Questo "discorso internazionale, non può, a mio parere, che essere quello dei teorici della Transavanguardia.

I nuovi artisti, comunque, si ribellarono davanti alla “noia” di un arte che sembrava loro consumata e castratrice dell’immaginario. Aspiravano al recupero dell’esperienza diretta con l’arte e volevano reimpostare la maniera di affrontarla.

“L’arte concettuale mi annoiava, i suoi principi erano così rigidi che mi asfissiarono. Avevo bisogno di sviluppare un lavoro che mirasse alla ricerca della mia propria identità, quel che io possa dire lo dirò dipingendo”<sup>337</sup> diceva Samy Benmayor e qui si ricordino le analoghe posizioni in Jameson. Il clima di Santiago appare qui simile a quello di New York. L’atteggiamento di Benmayor ricorda quello di Basquiat, e quello di Chia e Clemente intervistati da Donald Kuspit per il video *Six Painters and the Object* di cui parlo nel Capitolo 5. Gli Artisti italiani avevano una posizione abbastanza vaga sul discorso pittorico non volevano entrare a discutere o analizzare il loro mestiere, non intendevano entrare nei discorsi concettuali sul mezzo pittorico. E su questo punto sono in stretta concomitanza con gli artisti italiani che preferiscono far parlare l’opera a discutere personalmente i loro processi creativi,

I protagonisti della Escena de Avanzada guardavano con sospetto la rivendicazione di una proposta artistica vissuta unicamente a partire dall’io, carente della presa d’atto di fenomeni sociali correlati che manifestassero – all’interno dell’opera – la storicità delle loro condizioni di produzione; temevano l’assenza di un discorso critico che contribuisse alla trasformazione del campo di coscienza sociale e storica del Cile, e che confinasse l’opera ad un valore essenzialmente ornamentale.

Gli artisti degli anni ’80, presentandosi come pittori, affermavano ironicamente una strategia “anti-discorsiva” e non volevano legarsi a nessun dogma teorico. “Noi non ci riconoscevamo in nessuna corrente e ci giocavamo”.<sup>338</sup>

Questa maniera di affrontare la riflessione artistica privò i giovani pittori dello spirito di ricerca di una concezione propria sulla quale fondare le loro proposte. La mancanza di una base teorica li rese vulnerabili alle critiche dei loro predecessori, benché ciò a loro non importasse. Di conseguenza, essi si presentarono sulla scena artistica con le loro tele ed i loro pennelli quale unica arma di presentazione.

---

337 Samy Benmayor, intervista fatta dall’autrice nel mese di Gennaio di 1996

338 Ismael Frigerio, *Pintura Joven, diez años después*, “La Nación”, Settembre 1993, p.33

Le suddette premesse lasciano intravedere certi tratti che caratterizzano la Promoción de los ochenta. Questi artisti concepirono il loro lavoro con un romanticismo incondizionato che ricorda l'arte per l'arte, ritornarono così alla tradizione nostrana del lavoro su tela ed con i mezzi specifici della pittura, aggiungendo a tutto ciò una spregiudicata tendenza all'elettismo, e siamo così nuovamente ricondotti a uno dei termini chiave delle teorie di Bonito Oliva. Essi ripresero i movimenti passionali presi dall'inconscio, l'aspetto ludico e dichiararono il loro inesauribile desiderio di manifestare le proprie intimità. "I miei dipinti mostrano stati alterati da scatenate crisi, [...] stati in cui intimamente ho rilevato il segno che hanno lasciato su di me i fatti esistenziali che hanno avuto e che avranno più rilevanza nella mia vita" (Omar Gatica)<sup>339</sup>

La proposta di questo Gruppo fece riprendere all'arte nazionale, la sua caratteristica "gratuità". Dopo tanti anni di solidarietà politica e di confronto con l'autorità repressiva, l'arte si spogliò di questo impegno contestatario. Gli artisti cileni si trovavano in questo caso in perfetta sintonia con la deideologizzazione predicata da Bonito Oliva. Inseriti in una contingenza dalla quale si distaccarono, i giovani artisti sostennero di "assumere" il clima politico in modo piuttosto inconscio nei loro processi produttivi.

Per certi autori, tra cui Milan Ivelic e Gaspar Galaz, questo modo inconsapevole di assorbire la contingenza si tradusse in una libertà sfrenata al momento di porsi di fronte alla tela, essendo l'atto stesso di dipingere la maniera di sostenere una posizione davanti al sistema. Sebbene in certe occasioni il tratto esploda nell'opera con una violenza straziante -che in apparenza denota un sentimento di ribellione contro il regime- il fatto di trasferire ogni carica emotiva al gesto è in certa maniera una conferma in più dello spirito essenzialmente individualista e non impegnato di questo gruppo.

Nel proporre il gesto pittorico come un atto di libertà, la presenza dello spettatore ridiventa necessaria, poiché l'opera finita ed esposta al pubblico può essere percepita attraverso varie interpretazioni, le quali non necessariamente avranno la connotazione di un messaggio sovversivo. A questo riguardo, sicuramente sarebbe più adeguato riconoscere l'esistenza di una proposta che, allontanandosi dalle connotazioni contestatarie, si concretizza in una marcata indifferenza. Quindi, il Gruppo si indirizza verso una ricerca personale allo scopo di trovare incentivi tematici, ed è così che recupera i ricordi dell'infanzia, il gesto intuitivo ed il piacere della creazione. Le immagini, il colore e l'esecuzione cercano il fascino "in se stessi". Questa esaltazione edonista ed

---

339 O. Gatica, *Reflexiones de un Joven Pintor*, Documentos, Chile Arte Actual, p.105

individuale confina a poco a poco gli artisti nella loro propria storia. Dunque essi danno valore a piccoli eventi, con uno sguardo non privo d'ironia: una sorta "minimalismo" aneddotico ben visibile, come sappiamo, nelle opere dei transavanguardisti italiani.

Questa loro gestualità e tematica sono un invito all'evasione e alla sensualità dell'immagine. L'artista stanco delle turbolenze sociali, stanco dei messaggi e delle polemiche esplicite o celate, ha bisogno di ritornare alla pace edonistica, all'immediatezza dell'espressione ed a uno spazio ludico di creatività.

Le caratteristiche segnalate ci permettono di evidenziare che la generazione degli '80 fece prevalere l'interesse individuale. Allontanandosi da ogni intenzione critica, questi artisti si disinteressarono delle voci di censura e dei rischi che comportavano gli atteggiamenti contestatari. In questo campo d'azione l'arte poté penetrare negli ambiti dell'istituzionali, non ci furono messaggi né proposte ideologiche o sociali. Questo permise loro di incorporarsi al mercato, emergere nelle gallerie d'arte, negli eventi o nelle promozioni e di partecipare al gioco del mercato, fenomeno che appare chiaramente a seguito delle trasformazioni economiche segnalate in precedenza e che riguardano la creazione di un mercato dell'arte.

Le circostanze facilitarono la visibilità di queste opere, più facilmente accessibili al circuito pubblico e all'interesse degli investitori. Questa facile accettazione fu, sicuramente in collegamento con un altro aspetto importante: nel deviare l'attenzione dal problema politico le opere furono accolte, in termini generali, col beneplacito dei settori ufficiali che, presentando questo risultato, promossero l'incipiente boom della pittura.

Il nuovo atteggiamento di fronte all'arte espresso dai giovani pittori, si fece evidente a partire dalla prima mostra del gruppo, allestita nel Centro de Enseñanza della Arquitectura – (Centro d'Insegnamento della Architettura), nel 1979. E qui abbiamo una coincidenza cronologica con le prime mostre della Transavanguardia in Italia. Questo evento fu un elemento significativo all'interno dell'arte cilena contemporanea, costituendo una sorta di dichiarazione di principi. La pittura, pura, gestuale e anti-retorica diventava così un'arte soggettiva e biografica senza teoria e senza teorici.

L'evento vedeva come protagonisti i seguenti artisti: Omar Gatica, Eva Lefever, Ismael Frigerio, Rodrigo Pascal, Mami Usui, Alvaro Cortés, Carlos Bogno, Matías Pinto, Samy Benmayor e Victoria Callejas.

Dal catalogo di questa mostra si ricava la seguente predizione: “Non si mette in dubbio che in questo gruppo di pittori troveremo degli artisti che rappresentino la cultura di questa decade nel futuro prossimo”.<sup>340</sup> Questa mostra è stata la grande spinta per il gruppo a livello pubblicitario. Esso era adesso sostenuto da una istituzione privata che gli permise di installarsi a partire da quel momento nel circuito delle arti visive.

Si deve aggiungere che questo fatto diede al gruppo fama a livello di massa, specie tra il pubblico giovane, e da quel momento in poi Milan Ivelic, docente di Storia dell’arte e poi direttore del Museo delle Belle Arti di Santiago, lo chiamerà Promoción de los ‘80. “Agli inizi degli anni ‘80 appare infatti il nome di Promoción de los ‘80, e benché non l’abbia mai detto, è stato un termine dato da me per etichettare il gruppo nel momento in cui dirigevo il B.H.C.” (Milan Ivelic)<sup>341</sup>.

Alla appena battezzata Promoción si aggregò la figura di Carlos Maturana (Bororo), il quale aveva finito la Facoltà di Belle Arti qualche anno prima dei menzionati pittori. Si stabilì un legame, presso la Cattedra di Pittura in cui Maturana svolgeva l’incarico di assistente, con coloro che poi furono i suoi compagni di generazione e con i quali condivise posizioni artistiche.

Il Gruppo de los ‘80 si era dunque organizzato e i nomi degli artisti che ne facevano parte percorreranno le gallerie e i saloni espositivi affermandosi nell’ambito artistico ufficiale. Contemporaneamente, divennero conosciuti a causa del continuo riferimento che ad essi fece la critica sui mezzi di comunicazione, mediante interventi che, lungi dal generare riflessioni appropriate su quel fenomeno socio-artistico, si impegnarono a favorire, secondo i loro propri principi, l’installazione del gruppo nel circuito degli artisti affermati. Quindi l’informazione sulle attività che svolgevano, mostre, bandi, borse, ecc. apparve in pubblicazioni di diversa natura (il giornale “El Mercurio”, e le riviste: “Paula”, “Cosas”, “Qué Pasa”), ma che ebbero in comune il fatto di arrivare a un vasto pubblico. Dobbiamo prendere in considerazione il fatto che gli autori di questi articoli – in genere giornalisti non specializzati – non possedevano le conoscenze teoriche per discutere le tendenze precedenti, pertanto il sorgere di un gruppo di pittori che non generava difficoltà di riflessione, favorì l’esternazione delle loro opinioni, sempre riconducibili ad una polarizzazione soggettiva di rifiuto o di approvazione.

340 AA.VV, *Catalogo Nuevas Tendencias*, Centro de Enseñanza della Arquitectura – (Centro d’Insegnamento della Architettura), 1979 s.p

341 Milan Ivelic, intervista rilasciata all’autrice il 28 Novembre del 1995

Date queste premesse, il Gruppo mantenne una circolazione costante, evitando sempre la caduta in una marginalità concepita come pericolosa. Così la sua produzione si vide protetta in tempi in cui si evidenziava un inasprimento della censura e della repressione. Bisogna ricordare che la speranza del ritorno alla democrazia si vide frustrata dal plebiscito del '82, che portò ad un clima di proteste e di malcontento. Nonostante ciò le opere della Generación degli 80' erano lontane da sospetti, le caratteristiche contenute nelle sue posizioni pittoriche le consentirono di avvicinarsi agli artisti che ritornavano dall'esilio.

Grazie, infatti, al ritorno nel Cile di artisti consacrati della generazione degli anni sessanta che erano stati esiliati, tra cui José Balmes e Gracia Barrios, i quali mantennero vivo il loro "modus operandi" dedito alla pittura, si stabilisce un rapporto che presenta diverse connotazioni. La convergenza di entrambe le generazioni si potrebbe spiegare attraverso la priorità che esse danno al supporto della tela ed al fatto che ambedue le tendenze sono nate sotto il segno dell'Università del Cile.

Tuttavia dobbiamo chiarire che pur usando tutte e due la risorsa del gesto pittorico, al momento di plasmare le immagini, i criteri sono molto dissimili.

Mentre negli anni '60 il gesto era diventato un catalizzatore dei messaggi sociali e politici, negli '80 fu uno strumento di libertà individuale per manifestare le proposte e gli interessi provenienti dall'immaginario personale; nei termini poi del riconoscimento nell'ambito socio-culturale, tutti e due i gruppi si collegarono attraverso un rapporto che comportò accordi mutui. Il Gruppo del '60 volle riprendere lo spazio perso durante l'esilio, mentre il Gruppo dell'80 ebbe bisogno di nomi consacrati che giustificassero il suo lavoro. La fusione di ambedue le necessità porterà con se un doppio vantaggio: da una parte, per i giovani, si legittima il ritorno alla pittura dall'altra, per gli anziani, si vincola i giovani artisti al loro passato, consolidando la loro posizione.

Si ripristina così "una norma di leggibilità del processo delle arti visuali nel Cile secondo il paradigma pittorico, allo stesso tempo che sembra insinuarsi, per la periodicizzazione di questo modello, un certo ritmo generazionale".<sup>342</sup>

Nell'anno 1985, la Galleria Carmen Waugh, apre le sue porte per una mostra nella quale ambedue le generazioni sono presenti: Todos juntos (Tutti Insieme). Questa mostra

---

342 P. Oyarzún, *Arte en Chile veinte, treinta años*, Los Ensayistas,. Georgia Series of Hispanic Thought, Georgia, U.S.A., 1998, p. 315

riuni due esponenti del Grupo Signo, Gracia Barros e José Balmes a due del Grupo de los '80, Benmayor e Bororo.

Il suddetto evento è rilevante poiché segnala quanto i due gruppi siano vicini dal punto di vista culturale ed ideologico. Le loro posizioni politiche sono affini, ancorché per il Gruppo del '60, queste si esprimono attraverso la loro opera, per il settore giovane è un compromesso personale che si mantiene al margine della creazione.

In base alle similitudini evidenziate da entrambi i gruppi, si delinea un'alleanza che viene sostenuta dall'opposizione al regime dittatoriale il gruppo dei giovani ritiene che l'opposizione sia però personale e non all'interno della opera o dei procedimenti artistici. Questa modalità di opposizione è diversa dai postulati della generazione del gruppo Signo. Essi sembrano in questo modo anticipare la fisionomia di un futuro governo che si avvalga della concertazione tra partiti di opposizione.

Dopo la caduta del governo autoritario nel 1989 la produzione dei giovani artisti entrerà in una zona "smilitarizzata" recuperando uno spazio tradizionale "non avanguardistico" e acquistando la consacrazione definitiva nell'ambito ufficiale. Dunque, l'arte della Promoción de los '80, si adatta sia ad uno che all'altro sistema, grazie alle strategie "inoffensive" con cui gli artisti svolgono le loro opere. Si potrebbe dire che essi finiscono per cadere nel conformismo, rendendo validi i timori e le apprensioni che profeticamente avevano espresso gli aderenti al gruppo di Avanzada. Così la Promoción de los '80 si presenta in quel periodo in forme operative che, non solo si muovono in base a una valorizzazione dell'aspetto ornamentale legata al consumo, ma continua ad essere sprovvista di una riflessione intorno alla pittura, asse del suo lavoro.

In questo processo si intravede l'assimilazione dell'individualismo che caratterizzava anche la pratica pittorica degli artisti pittori legati alla Transavanguardia. Si lavorava eludendo qualsiasi specie di subordinazione ideologica - che caratterizzerà i rapporti tra l'uomo ed l'ambiente sociale negli anni successivi nel Cile che diventa sempre di più un paese capitalista.

Una volta spiegata la nascita della tendenza cilena che io concepisco come vicina alla Transavanguardia italiana, cercherò ora di analizzare i rapporti fra i movimenti internazionali e la Generacion de los'80. Abbandare questo tema non è facile, tante sono le opinioni dei critici, degli storici e degli artisti sull'intensità, in termini di influenze, che

ricevette il Gruppo dell '80 dalle tendenze giunte dall'estero.

La dipendenza che le espressioni artistiche cilene hanno con i centri della cultura (Europa e Stati Uniti, è stata ampiamente discussa dagli intellettuali, e con la Promoción de los '80 questo fenomeno non è privo di spunti particolari.

Nel corso di questa ricerca ho trovato diverse affermazioni, certe volte tassative, che sostengono l'assimilazione delle correnti post-avanguardiste da parte dei pittori cileni.

Autori tra cui Nelly Richard e Pablo Oyarzún sostengono che tanto il viaggio del Professore Gonzalo Díaz in Italia, come quello di Sammy Benmayor e Tacla negli Stati Uniti d'America – avvenuti nel 1979 – rappresentano l'incorporazione dell'arte post-avanguardistica al lavoro di questi creatori. La lezione della Transavanguardia italiana e quella del neoespressionismo nordamericano sarebbe arrivata in questo modo in Cile.

I fatti segnalati costituiscono per gli autori menzionati dei dati basilari che senza dubbio debbono essere aggiunti alla lista dei fattori che incidono nel lavoro del gruppo.

Inoltre, autori tra cui Milan Ivelic e Gaspar Galáz, aggiungono che gli artisti giovani ebbero accesso a cataloghi e riviste, che arrivavano in Cile e informavano sulle pratiche artistiche centrate sulla pittura, e in cui comparivano nomi di famosi artisti trasvanguardisti e neoespressionisti tra cui Clemente, Chia, Cucchi, Schnabel e Guston rispettivamente. Questa informazione, sempre più ricca, sarebbe stata oggetto di discussione tra i giovani.

Tutte queste affermazioni sono enfaticamente negate dagli artisti coinvolti. La maggior parte della Promoción de los '80, affronta l'argomento con un atteggiamento difensivo che certe volte, è privo di argomentazioni. Questa posizione sembra convalidare l'ossessiva necessità di autoaffermazione che si osserva negli artisti, i quali ribadiscono l'idea di non avere conosciuto le esperienze straniere mentre erano studenti. Affermano che i loro processi produttivi si svilupparono al di fuori delle influenze esterne e che erano alla ricerca della propria identità.

Sebbene sia certo che le condizioni rammentate nella comparsa della Promoción de los '80 siano fondamentali, non è da sottovalutare l'importanza e la veracità dei dati forniti dai citati autori. A modo di verifica del contatto che gli artisti ebbero con le tendenze



internazionali, troviamo la tesi di laurea scritta da Samy Benmayor nel 1982. Con il titolo di *El Renacimiento de la Pintura o la Pintura del Renacimiento* (Il Rinascimento della Pittura o la Pittura del Rinascimento); questo lavoro espone in quasi tutta la sua estensione, le teorie proposte da Achille Bonito Oliva, conosciuto già allora come critico promotore della transavanguardia italiana. Allo stesso modo troviamo direttamente delle opere realizzate da questi artisti negli anni '82 e '83, che presentano una raffigurazione simile a quella degli artisti italiani.

Il fenomeno però non nasce da una condotta solo mimetica, poiché gli artisti della *Promoción* avevano iniziato a dipingere con le caratteristiche descritte in precedenza, a partire già dalla loro entrata all'Università. Bisogna ricordare che la pratica del dipinto si inserisce a partire della formazione accademica ricevuta dai giovani -in termini del discorso egemonico- quale frutto delle cause i cui corrispettivi effetti sono già stati accennati nel capitolo precedente. La comparsa di tendenze tra cui la transavanguardia italiana, il neoespressionismo tedesco, ed il graffiti nordamericano, che si sviluppavano parallelamente all'estero, le serviranno per confermare la sua proposta. In questo modo la produzione dei giovani artisti cileni trovò un suo parallelo artistico. Nel momento in cui gli artisti cileni si approssimarono alle pratiche internazionali incorporarono poco a poco elementi da codeste proposte.

Comunque queste condizioni spingeranno in breve tempo la critica specializzata a qualificare come "arte di transavanguardia" tutto ciò che nasce dall'immaginazione del gruppo di pittori della *Generacion de los 80'*.

Gli scritti che si riferiscono alla categorizzazione di alcuni esponenti del gruppo, sono stati essenzialmente opera del critico Waldemar Sommer, il quale attraverso la sezione *Artes y Letras* (Arti e Lettere) del giornale "El Mercurio", utilizzò i termini di transavanguardia e di neoespressionismo per il lavoro dei pittori cileni. Questa affermazione si trova in due articoli che chiariscono l'utilizzazione di quei termini e di cui cito due passi:

"La corrente transavanguardista, lascia sentire la suo eco in Cile, adattata, senza dubbio, alla sensibilità propria degli artisti nazionali. In questo modo due pittori molto conosciuti hanno incorporato suggerimenti neoespressionisti al proprio linguaggio con risultati interessanti; si tratta di Gonzalo Díaz e Carlos Maturana. Anche l'opera di Samy

Benmayor e Jorge Tacla si nutre nel “nuovissimo movimento”.<sup>343</sup>

“Il neoespressionismo o transavanguardia è un rinnovamento pittorico che ha generato nel Cile cultori importanti sia in qualità che in quantità, [...] esponenti attivi di questo mese d’Agosto.. Il neoespressionismo viene incarnato[...] con grande forza dalla personalità di Samy Benmayor”<sup>344</sup>.

Sebbene si possa considerare corretta l’utilizzazione di espressioni quali “Suggerimenti neoespressionisti, o echi della transavanguardia” per fare riferimento all’opera dei creatori cileni, si deve prendere in considerazione la difficoltà che questo comporta quando si tratta di stabilire la loro presenza nei diversi lavori di ciascun artista. È quindi necessario ripercorrere l’origine di queste tendenze, per chiarire quali somiglianze hanno con la scena locale e quali elementi sono stati colti come stimolo produttivo

I primi legami si ricavano dalla nozione del discredito delle avanguardie, che in Europa era stato tema di analisi tra gli intellettuali. Di fronte alla caduta dell’illusione del progresso e dopo una corsa ininterrotta di rotture e di “rivoluzioni”, riprese forza in Europa la visione retrospettiva, l’intenzione di restaurare l’equilibrio tra tradizione e innovazione. L’arte viene considerata non tanto in funzione di un futuro più o meno prossimo, ma in base al suo presente. Si privilegia la specificità delle discipline, assegnando loro un valore intrinseco, e la libertà nell’uso di qualunque stile. Queste premesse -in opposizione a quanto accade in Cile- sono il frutto di un dibattito culturale che spinge importanti critici a prendere parte alla creazione di una base teorica capace di sostenere le nuove tendenze. In Cile la riflessione è priva di strumenti idonei a mettere in discussione le problematiche artistiche; essa è legata a concetti “presi in prestito”, e la risposta a queste problematiche, lontane dai centri di elaborazione dei discorsi, non si dà negli stessi termini. Nasce sotto condizioni proprie e adottando una ingenuità che comunque le permette, ma solo a posteriori, di collocare la sua impronta entro le tendenze internazionali, confermando il dominio di una comune sensibilità riguardo all’epoca che le porta ad esprimersi in maniera simile.

La connessione delle tendenze internazionali, ed in particolare della Transavanguardia, con quella cilena, si propone in termini soprattutto formali: entrambe

---

343 W. Sommer, *Neoexpresionismo, ¿Super estrella del arte actual? (Neoespressionismo, Superstar dell’arte attuale?)*, “El Mercurio”, Maggio 1984, p.39

344 W Sommer, *Tres pintores y la transvanguardia (Tre pittori e la transavanguardia)*, “El Mercurio”, Agosto 1986, p.35

esprimono un repertorio quasi inesauribile di vigorose immagini nelle quali sembra che l'artista plasmi la sua destrezza, con l'intenzione di annullare il codice abituale del dipinto "corretto".

La transavanguardia italiana coincide con la Promocion de los '80 nella già citata capacità di essere eclettici: passando da un evidente conformismo quale frutto del riflusso -si accetta infatti il mercantilismo ed il commercio dell'arte- alla liberazione sfrenata verso ogni fonte di piacere, tra cui il semplice piacere di dipingere.

Tecnicamente poi le tendenze cilene e quella italiana, ma anche la tedesca e americana del nord, si corrispondono nella pluralità di risorse espressive: tessiture discordanti, colori vibranti, linee incompiute, pennellate veloci e grandi formati. Queste caratteristiche si uniscono alla forte componente individualistica, in cui la solitudine, la nostalgia ed una tendenza alla monumentalità degli elementi del paesaggio rimandano ad una tradizione letteraria ed artistica fortemente nazionale, ma non nel caso cileno.

Quest'ultima caratteristica costituisce la differenza fondamentale tra la tendenza cilena e quelle europee. L'intenzione di restaurare una visione retrospettiva da parte dei movimenti nati in Europa, ha favorito la riconsiderazione di un passato che le è proprio. Sia la transavanguardia italiana che il neoespressionismo tedesco recuperano il frammento e la citazione, volgendosi alla loro memoria storica. La prima affronta temi del divenire artistico che compongono la propria antologia museografica (Manierismo, Barocco, Futurismo e Pittura Metafisica), richiamando manifestazioni che compongono una sequenza entro la quale ci si muove senza adottare nessuna filiazione predeterminata. D'altra parte, i pittori tedeschi recuperano una visione dell'arte strettamente legata alle fonti della loro tradizione culturale: una percezione del mondo segnata dal romanticismo e dall'espressionismo di inizi secolo.

Nell'atto di usare la memoria come citazione, gli autori cileni volgono lo sguardo verso i centri europei, impadronendosi di una storia usurpata, e trascurando in questo modo la propria eredità latinoamericana. Non ci sono residui dell'arte latinoamericana, non si evidenziano espressioni di una estetica endogena. La ricerca di un riferimento alle tendenze europee è una costante distintiva nella creazione del loro immaginario pittorico. Questa continuità risulta interrotta, a poco a poco, dall'integrazione di ciò che riguarda la cultura dei mass media. Gli artisti cileni fanno diventare quest'ultima un punto di riferimento, per cogliere delle immagini che caratterizzano detta cultura. L'utilizzazione dei comics, dei graffiti, del cinema di Hollywood, della televisione, e dei messaggi

pubblicitari li avvicinano ad analoghi fenomeni nordamericani.

Sia gli artisti nordamericani che i pittori della Promoción de los '80, condividono la precarietà di una tradizione che è priva di un bagaglio culturale dato dai secoli nel divenire storico. Questa precarietà è ancora più palese nel Cile quando si riconosce che la cultura di massa è propria di un modello generato nel Nord America. Questo fatto mette allo scoperto, ancora una volta, la tendenza dei pittori cileni a rifugiarsi in schemi estranei, per nutrirsi e per arricchire in questo modo il linguaggio delle loro opere.

In sintesi, si potrebbe dire che i pittori della Promoción de los '80, condizionati dalla loro formazione accademica e dalle contingenze della scena locale, canalizzano le loro inquietudini verso il recupero del supporto tradizionale, ovvero mediante la ripresa della pratica della pittura. Quando entrano nella corrente internazionale loro parallela, ne prendono degli elementi e ne nutrono i loro immaginari per riuscire in questo modo ad arricchire una memoria frantumata che si manifesta nella precarietà. Le impronte delle tendenze estere affini, si muovono principalmente entro il “come riuscire ad esprimere” le diverse tematiche, e questa mobilità conferisce loro una caratteristica comune: un nomadismo nell'uso degli stili che impedisce di riuscire a classificarli sotto categorie già prestabilite. Un nomadismo dunque, in un certo senso ancora più radicale di quello dei transavanguardisti europei e nordamericani in quanto rivolto a modelli estranei.

### **6.3 *Due esempi dell'irruzione pittorica degli anni '80 in Cile: Sammy Benmayor e Carlos Maturana (Bororo)***

Con l'obiettivo di illustrare la concomitanza dei modelli espressivi appartenenti agli artisti italiani, sono stati scelti due pittori che sicuramente sono diventati i personaggi più rilevanti della Promoción de los '80.

Samy Benmayor e Carlos Maturana (Bororo) hanno mantenuto nel tempo una presenza costante negli interessi della opinione pubblica. Mediante mostre, interviste e partecipazioni a diversi eventi, questi artisti hanno attirato l'interesse sia dei critici e giornalisti che del pubblico in generale. Sono diventati come le tre "C" a New York in suolo cileno.

C'è da segnalare che nonostante gli altri esponenti della Promoción non siano privi di capacità nel costituire delle personalità riconosciute, tuttavia il potere di richiamo racchiuso nelle personalità di Bororo e Benmayor attira, in un primo momento, l'interesse in maniera spontanea, conferendo loro il ruolo di rappresentanti della Generación con tutte le particolarità che essa possiede.

Secondo le parole degli artisti stessi, è all'interno della Facoltà di Belle Arti che entrambi realizzano il consolidamento del loro lavoro. Essi sentivano una speciale predilezione per i laboratori di Pittura, posto in cui trascorrevano gran parte del loro tempo con l'intenzione di assorbire tutte le conoscenze inerenti alla disciplina. Tuttavia non rinnegavano la lezione impartita dagli accademici sul piano teorico, ma secondo i due artisti questa era così poco attuale che, alla fine degli studi, hanno trovato un vuoto palese rispetto ai contenuti artistici a cui erano interessati. Trascrivo qui le loro testimonianze.

“Io ho sentito che siamo usciti zoppi dall'Università, siamo usciti con una tara molto grave, soltanto nel quarto anno di studio nella Facoltà ho saputo chi era Marcel Duchamp... l'Università oltre a non insegnare le tendenze dell'arte mondiale addirittura non insegna niente”<sup>345</sup>.

“Tutto si concentra incredibilmente nel laboratorio di pittura con il professore Cesar Opazo (...) non potevo sbagliarmi, dovevo trasformarmi contro vento e marea in un

---

345 Samy Benmayor, “Cauce”, Settembre 1984, pag. 17

pittore<sup>346</sup> .

In merito all'ambito artistico, dominato dalla Escena de Avanzada nei loro anni da studenti, entrambi gli artisti si schierarono fra gli oppositori di questo gruppo, mantenendo solo dei rapporti interpersonali legati al sentire anti repressivo del momento.

Essi hanno dunque mantenuto saldo il loro proposito di fondo e accuratamente coltivato il piacere di presentarsi quali pittori, come scrive Benmayor:.

“Per me l'arte è al di sopra delle piccolezze contingenti. L'arte non può né deve comprometersi con nessuna dottrina. Piuttosto è un suo dovere, quello di influire nella libertà dell'uomo”<sup>347</sup>

Di fronte alla pretesa fortemente intellettuale proposta in quegli anni dagli artisti d'avanguardia, Carlos Maturana e Samy Benmayor s'innalzano quali due figure con delle personalità estroverse, d'aspetto appariscente, con un enfatico senso dell'umorismo e dell'ironia, che lascia intravedere una forte carica emotiva. Queste caratteristiche proprie della giovinezza, provocano un'identificazione che si estende ad un'intera generazione. Questa trova sia nella persona di questi artisti che nelle loro opere, la naturalità e il carisma che da molto tempo non percepiva nell'ambito delle arti visuali, anche qui viene in mente il clima newyorkese di quegli anni come è descritto da Brook Adams.

Durante lo svolgimento della loro attività, entrambi i pittori, oltre a costituirsi quali veri personaggi della scena artistica hanno, pian piano, costruito un forte rapporto d'amicizia.

“Con Bororo abbiamo una enorme affinità. Col passare del tempo siamo diventati grandi amici a livello molto profondo. Siamo compagni di strada. Abbiamo condiviso tante cose, ma soprattutto, il rapporto col lavoro, la passione per la pittura e il senso dell'umorismo”.<sup>348</sup>

---

346 Carlos Maturana, *De mi Pintura - Della mia Pittura*, Tesi di Laurea, Università del Cile, 1979

347 Samy Benmayor, *Desdibujo: lucha contra los prejuicios - “Scarabocchio: lotta contro i pregiudizi”*, “Qué Pasa”, Agosto 1986, pp.34-35

348 S. Benmayor, *La Alegría de Existir y de Pintar (La Gioia di Esistere e di Dipingere)*, “El Mercurio”, Novembre 1996, s.p

Questo rapporto li conferma soprattutto come una coppia che condivide viaggi e anche elementi dell'immaginario adottato da entrambi, e questo determina il fatto che essi siano scambiati spesso dallo spettatore abituato alla somiglianza delle loro opere.

In un'intervista fatta dalla rivista "Análisis" (Analisi) (Dicembre 1987) a proposito della loro mostra nella Galleria Carmen Waugh, "Tucu e Tico" (Benmayor e Bororo) rendono omaggio a Roberto Sebastian Matta, e dichiarano che non cercano di creare alcuna scuola e che hanno soltanto in comune il modo di dipingere, di concepire l'arte e il significato spontaneo e umoristico delle opere.

"Siamo distanti, ma stiamo lavorando sulle stesse cose", dice Bororo, e Benmayor risponde: "È un momento nel quale tutti quanti sono al lavoro, e ciò che ci unisce maggiormente quali pittori è l'amore per la pittura. C'è un'attività che va molto più in là della stessa riflessione intorno al mestiere"<sup>349</sup>.

Essere pittore per questi artisti, significa dedicarsi al loro lavoro con una passione irrinunciabile. È una necessità vitale che li colma di soddisfazione. Il significato del dipingere è giustificato col fatto di mostrare il loro lavoro: "La pittura è una scrittura, trasmette qualcosa e bisogna dirlo agli altri. Perciò eseguiamo delle mostre e mentre più ne facciamo, meglio è".

Sia Bororo sia Benmayor si definiscono impulsivi, passionali. Dichiarano che il modo di alzare il pennello diventa un gesto fisico. Dipingono con vigore per difendere la pittura in quanto linguaggio proprio. "Può darsi che i nostri dipinti siano aggressivi, così dicono, ma tutta l'arte valida nasce con questa caratteristica"<sup>350</sup>.

Sulla base di quest'atteggiamento di fronte all'arte, i due artisti iniziano una specie di crociata pittorica che suscita critiche per la "gratuità" del loro lavoro, e per l'insistente ricerca del riconoscimento. Riconoscimento confermato dall'adesione da loro perseguita ad una sovraesposizione nel circuito, sorretta dai mass media e dalla loro forte presenza sul mercato dell'arte. Come era capitato con Chia e Clemente sembrerebbe che il protagonismo di questi pittori in un primo momento sia stato segnato dalla accattivante presenza giovanile e dall'atteggiamento individuale e passionale in ribellione nei confronti del movimento concettuale, in questo caso dell'Avanzada, e sia scivolato poi verso un

---

349 C. Maturana detto Bororo, Op.cit.s.p

350 Ivi, p. 38

successo commerciale, in un momento in cui il mercato richiedeva pittura.

In Cile il crescente sviluppo del mercato artistico nazionale e l'incremento dei valori della pittura negli indici commerciali, ha motivato la gestione professionale di un personaggio importantissimo nel boom economico di entrambi i pittori: Susana Mancilla, economista e moglie di Benmayor, sicuramente colei che ha gestito l'ingresso di Bororo e di Benmayor nel mondo del commercio dell'arte in relazione alla crescente domanda che ha guardato le loro opere nel corso del tempo.

E' lei che ha assunto la gestione del mercato e della promozione di questi pittori -ai quali si sommano Matías Pinto e Pablo Domínguez- adoperando a questo scopo tutte le strategie proprie del marketing e utilizzando il proprio criterio per stabilire le quattro variabili economiche che comporta questa disciplina (Prodotto - Prezzo - Piazza - Promozione).

C'è da segnalare che il prodotto in se è costituito dagli artisti stessi, non dalle loro opere. In questo modo sia Bororo sia Benmayor diventano, in termini di marketing, delle marche "registrate" suscettibili di essere scambiate ad alti prezzi collocandosi in questo modo nell'ambito degli investimenti redditizi. Metto in rilievo questi aspetti in quanto la discussione sul rapporto col mercato attraversa tutta la vicenda della Transavanguardia italiana che ha riscosso per primo il grande successo di vendite in Italia e nel centro nevralgico dell'arte occidentale, New York.

La pubblicità, d'altronde, ha svolto un ruolo fondamentale nella gestione di questa "azienda artistica". A questo scopo si sono sviluppate operazioni diversificate, tra cui i rapporti diretti con le aziende, sponsorizzazioni e la visibilità nei giornali di vasta circolazione.

La presenza degli artisti nella promozione delle aziende ha stabilito un certo rapporto che si potrebbe definire simbiotico, poiché inaugura la diffusione sia di uno sia dell'altro "marchio commerciale". C'è da ricordare la pubblicità che hanno fatto sia Benmayor sia Bororo per Fiorucci nel 1987, nella quale entrambi i pittori partecipano alla creazione di manifesti stampando su di essi i loro nomi. Nello stesso modo partecipano con la C.C.U. (Compañía Cerveceria Unida – Consorzio di Birrerie Riunite) nella promozione del suo prodotto birra, Cristal (1990).

La pubblicità fatta agli artisti è pensata ed elaborata come se codesti fossero un



prodotto. Questo fattore comporta la costruzione di un'immagine pubblica attraente, moderna e suggestiva che attira l'interesse dei consumatori ed instaura il protagonista successo degli artisti. Ed è quello che è capitato con Clemente e Chia soprattutto. In questo modo, le caratteristiche personali che gli artisti presentano agli inizi sono state utilizzate, mantenute ed esaltate, a profitto di questi obiettivi.

La scelta volontaria della meccanica descritta -realizzata da parte di questi artisti- s'inserisce nel pragmatismo che caratterizza il mondo contemporaneo. L'insediamento del mercato come principio regolatore degli scambi sociali trasforma queste formule in soluzioni percorribili, contribuendo inoltre ad indirizzare una determinata produzione artistica -in questo caso quella di Bororo e Benmayor- verso l'avidità di una fascia sociale elevata.

Il moderno mecenatismo artistico non condiziona più la sua sponsorizzazione sulla base di criteri politici. In questo modo, il considerare la cultura come un bene di scambio fa che le frontiere ideologiche siano scavalcate tramite diverse corporazioni culturali private, mentre l'attività dei pittori si colloca in una posizione intermedia e neutrale.

La rilevanza che Bororo e Benmayor acquisirono, grazie ai fattori che sono stati citati, facilita la loro partecipazione attiva nella rete espositiva e in quella della promozione delle arti visuali. Queste reti avevano l'imperioso bisogno della presenza di artisti che potessero adattarsi alle loro necessità, in modo di dare vigore alla scena degli anni '80.

All'inizio la novità contenuta nelle loro opere- lontane dal concetto tradizionale di "corretto dipinto"- colpì a causa della sua caotica esecuzione. Tuttavia, l'apparente ingenuità dei loro messaggi e la facile comunicazione che si stabilisce in termini di percezione da parte dello spettatore, agevolò l'assimilazione della loro produzione nelle diverse correnti di pensiero imperanti nel paese.

Nel recuperare la pittura, il suo valore in quanto disciplina tradizionale delle arti visuali, questi artisti riprendono soltanto il supporto, non prendendo in considerazione l'impronta accademica e senza stabilire innovazioni semiologiche, collocandosi in questo modo in una posizione di conveniente imparzialità anche per quanto riguarda l'aspetto pittorico.

D'altra parte, l'autonomia di fronte all'aspetto ideologico, ha permesso loro di rappresentare una terza opzione, un settore intermedio, tra la tradizione e l'innovazione, tra il conservatorismo e il liberalismo, tra la destra e la sinistra, tra l'autoritarismo e la dissidenza. Queste caratteristiche conferiscono loro una capacità camaleontica che permette di muoversi entro diversi ambienti e sistemi.

Durante gli anni '80, Bororo e Benmayor parteciparono in innumerevoli eventi organizzati sia da sostenitori che da oppositori al regime militare. Tra i primi possiamo ricordare i bandi e borse ottenute attraverso degli enti di governo e delle banche, tra cui la Corporación de Amigos dell'Arte (Corporazione degli Amici dell'Arte) grazie alla quale Bororo e Benmayor ottengono una borsa negli anni 1981 e 1982 rispettivamente; la Municipalità di Valparaiso che organizza La Biennale dell'anno 1985, nella quale Bororo ottenne il primo posto con la sua opera *Il Califont (La Caldaia)* e Benmayor una menzione onorevole; L'AFP Summa, che nel 1983 organizza un concorso chiamato *El Arbol en la Pintura Chilena (L'albero nella Pittura Cilena)*, nel quale Bororo vince il primo posto con la sua opera *Paisaje con Arboles (Paesaggio con Alberi)*.

L'Azienda Winter organizzò nel 1987 un concorso che fu vinto da Benmayor con menzione onorevole. La Banca Security Pacific, nel 1988 riunisce 21 artisti in un concorso nel quale Bororo vinse il primo premio con la sua opera *Centro de Santiago (Centro di Santiago)*.

Quale prova dell'interazione ideologica nella quale si mossero questi artisti, basti citare la loro partecipazione nel 1987 all'Incontro bi-nazionale organizzato dall'Ambasciata di Spagna dal titolo *Chile Vive (Cile vive)*, inteso a rappresentare la cultura che è sopravvissuta al regime militare.

Ormai stabilito il nuovo sistema democratico, entrambi gli artisti portano questa nuova fisionomia cilena all'Expo Siviglia dell'anno '92. Quest'evento li inserisce nel panorama ufficiale della cultura attuale.

Di conseguenza, questi artisti nel corso delle loro carriere, hanno mantenuto una presenza costante entro i più diversi eventi espositivi. Non si pretende di giudicare eticamente i loro comportamenti. L'intenzione è piuttosto quella di cogliere un eventuale nesso fra la loro pratica artistica e il loro rapporto con le diverse contingenze storico-politiche.

Converrà però ritornare ad analisi più strettamente estetiche per individuare una possibile

appartenenza dei due alla “Internazionale transavanguardista” di cui abbiamo visto nascita e crescita nel capitolo secondo.

La produzione di questi pittori s’inserisce certamente in un processo di recupero del medium pittorico al quale trasferiscono caratteristiche della loro personalità. È un’arte irriverente, esuberante, talora aggressiva, che privilegia il gusto per il libero uso del colore e per la figurazione iconica.

L’abbandono delle abituali regole artistiche e, in primo posto di quelle avanguardistiche, provoca che il loro lavoro manchi di sistematizzazione, e ciò si traduce nell’uso di strumenti stilistici apparentemente incompatibili, che danno l’impressione di un negligente miscuglio di stili. Quest’eclettica caratteristica nasce dalla volontà di un ego artistico che irrompe in modo ipertrofico, esibizionista, narcisista ed esaltato.

L’affermazione dell’individualità creatrice, quale patrimonio dell’artista, denota anche un predominio della soggettività. Ciascun artista crea, in un certo modo, le proprie regole e i suoi propri meccanismi nell’esecuzione dell’opera. Di conseguenza, il gesto e la manualità diventano dei mezzi validi per esprimere le loro interiorità.

Quest’impostazione volontaristica della pittura, quale spazio che offre diverse possibilità di esprimere l’aspetto individuale, implica lavorare in funzione del gesto. La suddetta operazione artistica comporta l’abbattimento delle premesse programmatiche in favore di un nuovo spazio di esplorazione gestuale. In questo modo, compare una pittura che si allaccia compulsivamente alla ricerca dell’essenza della pittura stessa, debilitando l’idea di una realtà concreta e presupponendo che ciò significhi l’addentrarsi in una serie continua e infinita di eventi pittorici. Il citato evento segna la nascita dell’amorfismo, dello sgorbio, della raffigurazione frammentata e sconnessa, tutte qualità pittoriche che determinano un nuovo marchio di soggettività autoreferente.

Questo modo di affrontare l’arte, nasce, certe volte, da un’azione automatica e immediata che si traduce nella macchia, lo spruzzo e gli schizzi incompiuti ed imprecisi, che portano all’ingresso in un universo istintivo e viscerale.

Nell’opera di Samy Benmayor *El nacimiento de Adán* (La Nascita di Adamo), si osserva la presenza di questi presupposti. Con violenti tratti neri che incorniciano,

arbitrariamente, esplosioni di colori vibranti, il pittore intuisce il caos dell'origine, in cui le forze dionisiache interagiscono con l'apparizione dell'essere creato dalla divinità. E qui siamo ancora una volta in presenza di tendenze proprie alle procedure transavanguardiste.

Quest'allusione alla misticità, è talvolta rappresentata dal titolo dato al dipinto. *La Pasión Mística* (La Passione Mistica), evidenzia quest'aspetto. Nell'opera, Benmayor presenta una singolare visione in cui la sporcizia della miscela cromatica accoglie elementi figurativi di strana provenienza. Sembra che ci fosse l'intenzione di armonizzare un cosmo confuso, che emerge dai confini della sua interiorità.

Da quanto si vede, il pittore crea un dialogo tra immagini e parole, concretizzato mediante il pulsare di una raffigurazione sfrenata e catartica. Così accade in *Telémaco encuentra a su Padre* (Telemaco incontra suo Padre), opera presentata alla mostra *L'Odisea* (L'Odissea) nell'anno 1988. In essa si plasma la trama di un poema epico in cui l'assenza paterna ci rimanda alla storia dello stesso Benmayor. Il riferimento a vicende della sua biografia si avverte in questa tragedia greca. Il giovane artista, orfano di padre dall'età di due anni, esorcizza la sua nostalgia attraverso la ricerca che Telemaco intraprende nel mito omerico. Nel recuperare la tradizione mitologica mediante un tartagliato linguaggio infantile, o trasgredendo gli schemi e l'arcaismo del disegno, o mediante colonne dissestate, o macchie sincopate e brusche pennellate, il pittore porta in un mondo interiore manifestandolo con un linguaggio che si automatizza associandosi con una regressione delirante. È la scoperta di un'altra realtà, quella del sogno e della magia, quella del subconscio.

Le citate condizioni, mostrano un linguaggio delle immagini prese dalla psiche, che invita ad accedere alle significazioni attraverso una lettura psicoanalitica. Questa disciplina ci permette di capire molte delle produzioni realizzate da Benmayor e da Bororo. Dall'esecuzione all'iconografia, gli impulsi, le azioni fallite, il "ciò" e l'"io", si presentano in diverse dimensioni, strutturando un campo semantico che, sicuramente può essere analizzato sotto questo prisma.

In *Amanecer en Santiago* (L'Alba a Santiago), Benmayor riflette su un momento della sua infanzia, ritraendo, secondo le sue parole, il palazzo in Via Amunátegui nel quale è vissuto da bambino. Il tetto a terrazza è un'immagine centrale nella sua pittura, e lui confessa: "È sicuramente il luogo geografico più importante per me, perché richiama il luogo dove sono nato e anche quel mondo associato all'infanzia retto da permessi e da

proibizioni. È il luogo dei sogni, di principesse e di demoni”<sup>351</sup>. Sotto lo sguardo infantile, libero di pregiudizi, dipinge la sua casa, un albero che simboleggia il padre –anche secondo l’interpretazione freudiana- e una figura femminile, di misura più grande del soggetto che la saluta, vincolata sicuramente al materno visto lo stretto legame che univa il figlio con sua madre. Come si può apprezzare, l’“Io” irrompe in quest’opera riprendendo ricordi ed esperienze che sorgeranno spesso in altre produzioni dell’artista. Nella stessa maniera, l’incosciente irrompe attraverso un sublimato sforzo nelle trasgressioni gestuali. Questo rapporto con la passione e gli impulsi che intervengono nell’automatismo del gesto, si vede confermata nell’opera di Bororo. Anche lui insiste in una creazione in cui le dense macchie si liberano, spinte da un atto di spontanea volontà -a volte ironica- immanente nella sua pittoricità costituita di schizzi.

In Bororo, la tendenza tematica a sviluppare un’architettura ingenua -quale spontanea spazialità del territorio fisico- spinge la composizione ad una sovrapposizione di primi piani.

In effetti, è un’architettura ironica, in cui la funzione dello schizzo e del disegno suggeriscono la frammentazione dello spazio, moltiplicando le densità della sua prospettiva. Così avviene nell’opera *Down Town*, Santiago. In quest’opera, l’inconscio spaziale riformula l’idea di prospettiva e di profondità, distribuendo così la sovrapposizione degli oggetti. Il paesaggio urbano emerge come una costante nel lavoro di Bororo, dovuto all’importanza che acquista l’ambiente fisico a lui circostante. I palazzi e le edificazioni evocano centri in cui s’intreccia la vita quotidiana con immagini create in base alla vita di strada nelle grandi metropoli. Quindi sorgono simboli provenienti dalla città quale protettrice di una cultura legata alla forte influenza dei mass media.

Nell’immaginazione del pittore convivono innumerevoli personaggi tratti dai fumetti, con i quali sviluppa una raffigurazione basata sulle icone infantili e giovanili proprie dell’animazione dei fumetti e televisiva.

Quest’acerbo elemento personale si compenetra con una tendenza narrativa verso l’aspetto popolare-urbano, appoggiandosi a questo scopo ai “graffiti” e ai comics. Quest’espressione di ciò che riguarda “la vita di strada” - della quale Benmayor è anche partecipe, - rivendica il messaggio alienante della cultura di massa.

---

351 C. Ortúzar, *Intervista a Bororo: Mi Pintura tiene que Ser como Es* (La mia Pittura deve Essere come È), “El Mercurio”, Maggio 1986, pp. 60-61

La configurazione delle città in quanto luoghi in cui non c'è posto per spazi disabitati e nei quali s'intreccia ogni forma immaginabile, è funzionale a Bororo nel suo affanno di sovrapporre immagini. Così si evidenzia in Ciudad Dormida (Città Addormentata), in cui la composizione sembra abbia anche una struttura ellittica. Il pittore riesce a ricreare delle città circondate dal vortice della quotidianità, benché in mezzo ad esse, si manifestino con un ruolo protagonista le figure ed i personaggi più insoliti, tra cui, Un Dragón Chiflado (Un Drago Svitato)

La necessità di fare un'arte che possa ripristinare la capacità del piacere, porta quest'artista a raccogliere, come in Benmayor, cattive esperienze dell'infanzia. Si fondono così il gioco e l'evasione in un mestiere che entrambi gli artisti hanno qualificato -in termini colloquiali- come divertente.

Nell'opera di Bororo, è sempre palese questa tendenza infantilistica, che indaga nel piacere dell'"impaccio" -nato dalle proprie limitazioni tecniche- quale fondamento del suo lavoro e gli permette un continuo gioco di raffigurazioni fantastiche. Esse sono abilmente proposte tramite ciò che riguarda le "azione fallite", che frequentemente fungono da detonanti della messa in moto che struttura le sue rappresentazioni. In esse c'è molto dei primitivi, i quali imprimevano il loro linguaggio nelle caverne, disegnando le loro esperienze. "Lavoro col disordine, la macchia, l'impaccio, il gesto per caso".

"..Mi piace la primitività, dalla mia caverna eseguo dipinti che assomigliano alla pittura rupestre, uno sfogo di libertà.."<sup>352</sup> "Tutto quello che è allucinante fa parte della mia fantasia, quello che è ludico mi alimenta costantemente per continuare a dipingere".<sup>353</sup>

Si percepisce mediante l'associazione figurativa, una chiara tendenza ad appropriarsi dell'aspetto ludico quale premessa sostentatrice degli elementi compositivi. In questa maniera interagiscono ogni specie di sinuosità, piani, arabeschi, macchie e grafie, creando un circo immaginario in cui gli elementi fortuiti acquistano senso nel momento nel quale ci s'introduce nel ritmo pittorico.

Benché l'opera di questi artisti sorga da motivazioni consapevoli o inconsapevoli, l'atto pittorico a momenti, raggiunge una dimensione edonistica. Secondo Benmayor

---

352 A. Foxley, *Viva el desorden (Evviva il disordine)*, "Hoy", 15 Settembre 1985, s.p

353 C. Larraín, *Bororo: Un cósmico jugueteón (Bororo: Un cosmico giocherellone)*, "El Mercurio", 29 Settembre 1985, p.67

questo sfogo porta con sé il riso, le urla, la freschezza, gli orrori, la sfacciataggine e l'ironia. Unito alla tendenza di giocare col superfluo si osserva, a momenti, un cinismo penetrante ed una posizione di vita apparentemente anarchista, che si esterna in atteggiamenti ironici che arrivano perfino al completo sarcasmo.

Le caratteristiche commentate si uniscono alla maliziosità, ovvero un acido lirismo che non scarta degli indizi di violenza. Benché il pittore condivida l'aspetto umoristico, tuttavia il suo è speranzoso; addirittura ne risulta un umorismo raro, che oltre a satirizzare le ossessioni negative del proprio tempo, ha anche la virtù di ridere di sé stesso.

Nella sua opera *Gato mirando la Carnicería - Gatto che guarda la Macelleria*, esposta in *Chile Vive (Cile Vive)* (1987 il solo titolo –“macelleria”- sembra un'allusione ironica al regime militare, giacché compare una sensazione d'impotenza, di scarsità ed un gatto famelico che non riesce a saziare la sua fame. Si potrebbe interpretare l'inconscia percezione di un mondo avverso che si manifesta nell'opera del pittore benché lui non voglia razionalmente utilizzare messaggi contestatari né sociali. Tuttavia, si deve riconoscere che quest'interpretazione dipende dall'osservatore, visto che, in termini generali, Benmayor segnala che adopera l'umorismo in cose che potrebbero sembrare assai crudeli ma che in fondo cercano soltanto di essere divertenti.

Come vediamo, la maggior parte del carattere contenuto nelle opere di questi pittori è il frutto delle loro singolari personalità. Perciò si trovano simboli racchiusi nelle loro opere, provenienti dall'amicizia che lega entrambi i pittori. A questo scopo utilizzano l'umorismo -forse l'elemento più commentato in entrambi- condizione che sembra incorporata, nuovamente, nelle riferite animazioni.

Nell'opera *Retrato de mi amigo Bororo - Ritratto del mio amico Bororo*-, Benmayor dimostra una stretta conoscenza di Maturana nel riprodurlo mediante simboli che caratterizzano la sua personalità (*El Dragón Chiflado - Il Drago Svitato*), (*El Pájaro Loco - L'Uccello Pazzo*). In quest'opera, la caricatura deforma l'aspetto esteriore conosciuto e accentua in estremo il punto in cui l'artista vuole la massima attenzione dello spettatore. La parodia, il travestimento, la caricatura, sono legittimi quanto gli strumenti artistici abituali e spesso esprimono di più che il modesto desiderio di scatenare una risata liberatrice. In questo senso sono gli strumenti pittorici dell'ironia. E qui abbiamo un altro punto in comune con tutti gli artisti che Bonito Oliva menziona come transavanguardisti.

Ogni elemento è utilizzato in cerca della riconferma di loro stessi. È per questo che Bororo fa un autoritratto in maniera burlesca a modo di un Pájaro Loco - “Woody Woodspeaker”- vedendo se stesso come un buffone e adoperando questa caratteristica per presentarsi davanti alla società. Questa posizione esalta un'altra volta l'“Io” -sia di Maturana che di Benmayor- quale sostrato dell'opera.

D'altra parte, la vita quotidiana, sempre tinta dalle impronte del subconscio e dalle memorie dell'infanzia, circola nelle opere dei nostri artisti con diverse enfasi. In Benmayor questo tema è messo al servizio del diritto che ha l'artista di “fare ciò che ama”, pertanto preferisce sviluppare le sue tendenze verso la misticità. Bororo invece, si dedica alla ricerca di forme che esprimano un tempo e uno spazio fisico, centrato in un luogo emotivo che s'intreccia col domestico. *El Califont* - La Caldaia-, disegno su carta, dipinto con pennarelli ed acrilico, fa parte del vivere quotidiano. “Stavo eseguendo il ritratto della cucina di casa mia, con tutto quello che c'è in quel posto, poi sono entrato in bagno, ho visto la caldaia celeste fulminante e mi è venuto in mente che dovevo disegnarla”<sup>354</sup>. In questo groviglio di linee, il pittore accosta forme che si muovono nell'intimità della casa. La lavapiatti, le stoviglie, le tazze, le chiavi e la bombola del gas rimandano a scene della convivenza quotidiana.

L'opera *La Cazuela* (Piatto tipico cileno) colpì positivamente l'ambito artistico per la sua allusione ad un “simbolo patrio” del quotidiano. Siamo di fronte a quelle spinte al recupero di peculiarità antropologiche sostenute dalle teorie della transavanguardia e certamente impensabili nell'ambito di un'arte concettuale. Nemesio Antúnez pittore e grande promotore delle arti in Cile, scrisse a Bororo “con la tua Cazuela hai fatto un gran quadro. In tanti abbiamo dipinto un piatto di minestra ma la tua Cazuela va oltre: è un mappamondo, e il granturco è un continente, il pomodoro, l'aglio, la cipolla, sono un arcipelago.”<sup>355</sup>. Questo “stufato nerudiano” che invita al piacere cromatico, così proprio della pietanza tipica cilena, è uno sguardo alle cose nostrane, che tuttavia non è così ricorrente come la tendenza che Benmayor e Bororo mostrano nel collegarsi a manifestazioni artistiche d'origine ed epoche diverse. Anche se troviamo nell'opera di entrambi i pittori richiami a diversi stili e tendenze, essi volontariamente non aderiscono a nessuna di esse. Il cosiddetto eclettismo permette di intravedere indizi dell'arte astratta, dell'espressionismo astratto, del surrealismo, e del neoespressionismo proveniente dai centri europei. Questo fatto si evidenzia nel rimando ad artisti che in determinati momenti

---

354 A. Maack, *Comencé con la mancha (Ho iniziato con la macchia)*, “El Sur de Concepción”, Maggio 1989, s.p

355 Nemesio Antunez, “Mundo Diners”, Maggio 1989, s.p.



hanno segnato il lavoro degli artisti cileni.

Quindi Benmayor rimanda a Rousseau, “El Aduanero” “Il Doganiere” che grazie alla sua caratteristica “naif”, stimola la valorizzazione dell’ingenuità e dell’edonismo. Questa relazione è palese nell’opera Caperucita Roja -Cappuccetto Rosso-, tratta dal rinomato dipinto del francese La Zingara Addormentata. Di conseguenza si apprezza una tendenza al racconto in quanto esperienza narrativa trasmessa dalle immagini. Entrambe le opere ritraggono una scena ferma nel tempo, in cui il personaggio femminile incarna un essere indifeso dentro ad un ambiente circostante caratterizzato dal rischio che comporta l’imprevisto. D’altro canto, Bororo utilizza il richiamo a Van Gogh, pittore molto ammirato da entrambi gli artisti per la sua ferrea e appassionata vocazione pittorica.

In conclusione, sulla base di tali analisi, si può affermare che questi pittori si presentano sulla scena nazionale come artisti che incontrano se stessi in un mondo scosso dalle crisi, nel quale aspirazioni politiche e realtà sociali si fanno marginali, in polemica con un ambiente artistico che prima del loro arrivo imponeva una forma estetica “totalitaria”. Il ricorrere alle tecniche convenzionali delle arti visuali, non costituiva soltanto una protesta diffusa dei giovani contro la precedente generazione di artisti che aveva proclamato la fine del quadro, ma offriva l’unica possibilità di definire le caratteristiche dell’ “Io” mediante un procedimento artistico spontaneo. Questa antiprecettistica così peculiare dell’epoca, il richiamo all’individualismo, al quotidiano, alla cultura di massa, al fortuito e all’eccentricità dei riferimenti, mantengono ancora per lo spettatore di oggi significati attuali.

Citazionismo, edonismo, narcisismo, soggettivismo, autobiografismo, eclettismo, umorismo anarchico, “pressione a dipingere” come pulsione quasi organica, polemica (anche se espressa in modi non teorici) verso la tendenza astratta e concettuale (Escena de Avanzada), affermazione della totale libertà da ogni sovrastruttura ideologica: tutti aspetti che ci inducono a collocare questi artisti in un ambito assai contiguo a quello della Transavanguardia (si aggiunga un non moralistico approccio al mercato). Si ha l’impressione che la temperie artistica degli anni fra la fine della decade ’70 e l’inizio di quella ’80 si estenda fino al Cile.<sup>356</sup> Di difficile soluzione resta il problema se si sia trattato di una comune risposta allo “spirito del tempo” perseguita indipendentemente o viceversa se si possa parlare di influenze e rapporti diretti.

---

356 Si potrebbe azzardare un’analisi nei termini di Alois Riegl saremmo di fronte a un “Kunstwollen” a dimensione globale o per lo meno europeo-americana

E', a mio parere, impossibile che le coincidenze nelle concezioni estetiche fra, poniamo un Benmayor e un Clemente non siano nate anche da un confronto diretto. Del resto, nel più volte citato libro di Bonito Oliva *Transavantgarde Internationale* appare un contributo del critico argentino Jorge Glusberg dal significativo titolo *La nueva imagen en Latinoamérica*.<sup>357</sup>

Afferma Glusberg: "In tutto il mondo, per un effetto che potremmo chiamare di magia artistica contaminante, seguendo la terminologia di Frazer, appaiono i flussi e i reflussi della marea della transavanguardia [...] E non c'era motivo perché dovesse mancare in America latina".

Flusso spontaneo o puntuali influenze, del resto, non si escludono, sicché con buone ragioni ascriveremo gli artisti cileni della Promocion al "clima" transavanguardista.<sup>358</sup> Detto questo vanno fatte salve alcune peculiarità a cui ho del resto già più volte accennato.

In primo luogo il recupero della "memoria museale" è ben diverso in Europa e in Cile: si pensi allo spontaneo rapporto con la tradizione dell'artista italiano così insistentemente messi in luce nei primi interventi sul transavanguardismo da parte dei critici statunitensi. D'altro canto neppure l'immaginario pop è propriamente latino-americano. Insomma siamo di fronte per gli artisti cileni a una identità giovane e non determinata. In secondo luogo le tendenze dei primi anni '80 nascono in Cile in un clima politico in cui il neoliberismo si sviluppa all'interno di un clima politico di repressione e autoritarismo ben diverso dal clima neoliberista europeo a cui le tendenze transavanguardiste europee sono state associate, e dove ciò esasperava accuse e contrasti.

Comunque anche questi artisti, non diversamente in fondo da quelli europei, ci appaiono come strenui sostenitori del medium pittorico che deve fronteggiare un mondo le cui coordinate storiche stanno subendo grandi trasformazioni sia a livello economico che antropologico.

Ha affermato Pablo Oyarzùn: "La storia dell'arte in questo paese forse si manifesta in una somma di gesti i quali si offrono come accenni indirizzanti e disorientanti, come sondaggi e ritocchi nel corpo di un paesaggio o nel paesaggio di un corpo, che viene allo

---

357 A. Bonito Oliva, *Transavantgarde Internationale*, Op.cit., pp.291-301

358 Ivi, pp.292-293

stesso tempo prefigurato oscuramente nella nostra memoria visiva e poi sottratto nella forma dell'inespresso, del mai presente.<sup>359</sup>

E' una definizione che si attaglia alla pratica pittorica degli esponenti della Promocion. Se da un lato infatti essi si inseriscono nell'arte cilena tramite un "gesto orientante" nella direzione di una leggibilità che ha la pratica pittorica come paradigma di riferimento, d'altro canto la mancanza di un solido discorso teorico, la negazione della parola come strumento ermeneutico, tendono a tradurre la loro pratica artistica in un "gesto disorientante" e "disorientato".<sup>360</sup> Nella stessa direzione ci conduce la valutazione del rapporto del gruppo con la particolare situazione storica del paese: esso può configurarsi come una "terza opzione" fra impegno e disimpegno che ancora una volta potrebbe richiamare una formula a noi nota, quella del "nichilismo felice" come status dell'artista "deideologizzato".

Non si intende qui, in questa sede, prendere posizione pro o contro . Credo che sia compito del critico produrre analisi che illuminino l'oggetto della sua ricerca e ne rendano possibile una lettura articolata.

---

359 P. Oyarzùn, *Arte en Chile de veinte a treinta años: 1968-1988, Los Ensayistas*, Georgia Series on "Hispanic Thought", Georgia, 1988, p.317

360 Potrebbe soccorrere anche qui l'interpretazione di Stefano Chiodi della raffigurazione transavanguardista come allegoria e inappagante rimando.



## *Conclusioni*

Una breve sintesi del percorso affrontato ci aiuterà a trarre alcune conclusioni.

Ho innanzi tutto ritenuto indispensabile delineare le caratteristiche del movimento detto “Transavanguardia” nel capitolo I. In assenza di una tale messa a fuoco sarebbe stato infatti impossibile comprendere la natura delle reazioni con cui furono accolte la sua nascita e la sua diffusione. Questa messa a punto ha percorso due strade parallele. Da un lato ho preso in esame i principali testi che esponevano i principi teorici del movimento, dall’altro ho seguito il percorso espositivo che segna le tappe della sua diffusione.

Qui la scena è l’Europa e l’anno decisivo è il 1979. Questo metodo, mettere cioè in costante parallelo eventi espositivi e contributi teorici, mi è sembrato efficace ed è poi stato esteso a quasi tutto il mio lavoro.

Ho poi nel capitolo II repertoriato alcuni interventi che in quello stesso periodo testimoniano l’esplosione dell’interesse per il nuovo movimento nel mondo della critica statunitense. Si tratta di contributi ospitati su varie riviste che già consentono di delineare i termini di un dibattito che assume fin dall’inizio toni duramente polemici. In questa parte del lavoro viene ospitata anche la rievocazione di un testimone utile a comprendere il clima in cui la polemica si sviluppò. Quello che avviene dopo l’ho definito un po’ enfaticamente la “marcia trionfale” della Transavanguardia e altrettanto enfaticamente ho delineato il suo ingresso negli Stati Uniti nei termini di uno “sbarco” e di una “occupazione” che è stata indicata sempre parlando di pittura come “lo spirito del tempo”. Adunando le diverse manifestazioni pittoriche dell’epoca si è tentato di caratterizzare la prima metà degli anni ottanta come il periodo in cui la pittura, e quindi all’interno di questo frangente i pittori transavanguardisti, come la tendenza dominante nel mondo delle arti visive. Anche nel capitolo III, ho mantenuto il metodo indicato: l’affermazione dei transavanguardisti italiani è seguita nel suo percorso espositivo europeo e americano, contemporaneamente si dà conto del dibattito teorico che lo accompagnava sia attraverso gli interventi dei curatori delle mostre, sia attraverso recensioni su riviste, sia attraverso il saggio con cui il promotore del movimento ne puntualizzava e allargava la “copertura” teorica.

La constatazione della presenza in questi interventi di un continuo rimando a considerazioni di natura storico-filosofica, spiega il senso della strada imboccata dalla ricerca che si espone nel capitolo IV. Mi è sembrato utile, o forse sarebbe meglio dire

indispensabile, individuare testi di più ampio spessore che approfondissero il dibattito inserendolo nella più ampia prospettiva di quella svolta che è oramai consuetudine definire come “postmodernità”.

A questo scopo ho individuato i tre autori statunitensi che hanno avuto più risonanza con i loro scritti e cioè Frederick Jameson, Hal Foster e Arthur Danto, per tracciare uno spettro delle reazioni critico-filosofiche suscitate in quel paese dai problemi posti dall’irruzione del transavanguardismo. Qui filosofia dell’arte e filosofia della storia tendono a convergere costituendo un complesso concettuale più vasto, una sorta di cerchio al cui interno vanno collocate le articolazioni critiche delineate nei precedenti capitoli. Nel capitolo V ho tentato di ricostruire l’affermazione mediatica degli artisti transavanguardisti che spingerà all’ approdo dei loro nomi in altre latitudini. Infine la ricerca si conclude nel capitolo VI con un’indagine sugli echi e sulle corrispondenze fra gli aspetti della produzione transavanguardista europea e statunitense e quelli della scena artistica cilena di quegli anni, senza trascurare (sempre secondo il metodo delineato) le prese di posizioni teoriche che ad essi si accompagnano.

Si noteranno certamente due peculiarità che differenziano questo capitolo dai precedenti. Innanzi tutto, lo spazio dato all’analisi delle circostanze storiche in cui la “nuova figurazione” si sviluppa apparirà più ampio. Ciò mi è sembrato indispensabile in considerazione delle differenze fra la situazione cilena in quegli anni e quella europea e americana. Inoltre solo qui viene criticamente esposta in maniera articolata la produzione di due artisti (Benmayor e Bororo) col supporto anche dell’analitica lettura formale di alcune delle loro opere. Questa scelta che nasce da una mia particolare prossimità critica a tali artisti, non è stata dettata, ovviamente, da alcuna intenzione di privilegiarne il valore rispetto a quello degli altri artisti non cileni incontrati nel corso della ricerca. Tornando agli artisti cileni della così detta generazione ottanta, va precisato che le fonti ispiratrici delle loro opere sono per di più di stampo europeo e americano. Il mondo latinoamericano è ripreso in alcune opere ma ciò che oltreoceano si conosce come realismo magico ovvero la letteratura che fa Gabriel Garcia Marquez, ha avuto echi in Cile dal punto di vista letterario come nell’opera di Isabel Allende, ma una delle critiche che qui si fa a questa scrittrice è che questo tipo di letteratura non appartiene alla cultura cilena, che è molto più fredda, come il clima. Il Cile è un paese particolare, quasi un’ isola rispetto ad altri paesi latinoamericani, non ha avuto grandi culture indigene come il Messico o il Perù, ed è sempre stato molto più attento all’ Europa e all’America del nord che ad altri paesi più vicini. E’ una caratteristica questa cilena, e il graffitismo che potrebbero aver preso Bororo e Benmayor, ha più a che fare con il Basquiat/ USA che con le radici portoricane

di Basquiat per esempio. Se leggiamo bene Neruda noteremo che è più collegato al surrealismo come lo è stato il pittore Sebastian Matta. Molte opere di entrambi autori includono certe tradizioni cilene come il mangiare è l'idea di una latino-america unita, comune a molti intellettuali della regione. Gli allora ragazzi degli anni ottanta non erano all'epoca particolarmente legati al mondo latinoamericano, da esso prendono solo alcuni elementi, dalle culture pre-ispaniche e dal mondo coloniale, ma bisogna ricordare ancora si guardava molto di più al cosiddetto primo mondo. E' per questo che citando il professore di estetica e decano della -Facoltà di belle arti dell-Università del Cile concordo con la sua affermazione: "La storia dell'arte in questo paese forse si manifesta in una somma di gesti, i quali si offrono quali ammicchi indirizzanti e disorientati, sondaggi e ritocchi nel corpo di un paesaggio o nel paesaggio di un corpo, che viene allo stesso tempo prefigurato oscuramente nella nostra memoria visuale, e poi sottratto anche a modo dell'inespresso, mai presente"<sup>361</sup>

Negli ultimi anni c'è una tendenza anche a livello accademico a insegnare arte latinoamericana contemporanea nelle università. Si cerca di avvicinare il Cile al resto del continente in una tendenza che si chiama *descolonizacion*. Ma difatti questo è qualcosa di nuovo. Ha pesato anche l'allettante prospettiva della possibilità di delineare una dimensione estetica e antropologica assolutamente peculiare e, credo, poco nota. Atteggiamento che del resto risulta in coincidenza con uno dei cardini della "poetica" transavanguardista: la messa in rilievo della componente "nazionale" nella genesi dell'opera d'arte.

Da tutto ciò mi sembra di poter trarre alcune considerazioni, prima fra tutte la validità, dal punto di vista critico, dell'argomento scelto per la ricerca. Innanzi tutto, è risultato innegabile che fra gli ultimi anni '70 e i primi anni '80 ci troviamo di fronte a un fenomeno identificabile e delineabile in un saldo nesso fra pratica e teoria. Che lo si definisca Transavanguardia è altra acquisizione corretta, sulla base innanzi tutto dell'autorità del critico che venne riconosciuto come promotore e guida del movimento.

Altro dato incontrovertibile è la dimensione internazionale del fenomeno per via di apparentamenti, prossimità, affinità nonché per la crescente notorietà dei transavanguardisti propriamente detti. In questa dimensione internazionale ai cinque artisti italiani se ne aggiungono molti altri europei e americani. Gillo Dorfles cita complessivamente

---

361 P. Oyarzún, *Arte en Chile de veinte a treinta años (Arte nel Cile da venti a trent'anni): 1968-1988*, "Los Ensayistas", I Saggi, Georgia Series on Hispanic Thought, Georgia 1988, p.317

quarantasei nomi. Non è poco se si tiene conto che il critico non considera l'America latina<sup>362</sup>. Ciò che tiene assieme artisti di così diversa provenienza geografica è “il deciso reimpiego di tradizionali materiali pittorici. Dopo tante sperimentazioni a base di fuscilli di paglia, di sacchi, di fili di ferro, di brandelli di attrezzi meccanici; oppure di fogli di carta stampata manipolati con scritte e aggiunte criptiche, dopo tanto rifiuto del ”fatto a mano” e dell’impasto cromatico [...] questi artisti mostrano d’aver recuperato i fondamentali canoni della tela dipinta”<sup>363</sup>. Tutto ciò può apparire oggi un legame piuttosto debole, ma in quegli anni assumeva la forza di una scelta caratterizzante.

L'Italia, è un'altra constatazione, assume un ruolo di traino attraverso appunto la costituzione di un gruppo riconosciuto e identificabile, o addirittura di un sottogruppo ancora più definito, quello delle “Tre C”. E' in questo senso che si può parlare di una “ricezione” da parte di altre nazioni e persino di una potenza egemone come gli Stati Uniti. Questa ricezione, ed è uno dei risultati che spero siano più chiaramente emersi dalla ricerca, è segnata da un dibattito vivace, articolato e spesso polemicamente aggressivo. Il fatto è che l'onda transavanguardista si configura per molti come la fine della funzione critica dell'arte, una “sciagura” quindi nel senso usato da Giulio Carlo Argan.

Negli Stati Uniti per molto tempo successivo al *Boom* della prima metà degli anni ottanta, molti artisti della comitiva italiana sembrano essere quasi spariti. Dopo la mostra di disegni fatta da Enzo Cucchi al Guggenheim nel 1986, si è sentito parlare solo di Francesco Clemente, che ha avuto la sua grande personale nel 1999 nello stesso recinto. Nel frattempo Chia, ed altri artisti dell'orbita pittorica, che venne definita da gran parte della critica statunitense “neo-espressionismo”, fu dimenticato e con il passare degli anni rimase come un lontano ricordo che addirittura era meglio rimuovere. Avendo goduto di un successo in termini di notorietà e di mercato notevole, il così detto “neo-espressionismo” fu volutamente obliterato dai testi scritti da storici dell'arte e dalla critica. Mentre alcuni dei suoi protagonisti, e quindi anche gli italiani, ancora nel XXI secolo sono presentati dalle gallerie americane, dal punto di vista della letteratura artistica sono quasi sempre scansati. Fatta eccezione per il testo di Irving Sandler *Art of the Postmodern Era: From The Late 1960s To The Early 1990s*<sup>364</sup> negli anni 90, persino in una cultura che vive di risvegli non si è più fatta una grande mostra sulla pittura degli anni ottanta: mi riferisco ai grandi musei americani e soprattutto newyorkesi. Siano i “tre C” in quanto gruppo, i Neue

362 G. Dorflès, *Ultime tendenze nell'arte d'oggi. Dall'informale al neo-oggettuale*, Milano, Feltrinelli, 2015, p.169

363 Ivi p.167

364 I. Sandler, *Art of the Postmodern Era: From The Late 1960s To The Early 1990s*, New York: Icon Editions, 1996



Wilden, che artisti locali come David Salle e Julian Schnabel, fatta eccezione di Jean Michel Basquiat, tutti questi sembrano perennemente essere considerati di scarsa qualità e quasi sarebbe meglio dimenticare la emergenza e vitalità che ebbero negli anni ottanta. Alcuni artisti quali Schnabel affermano<sup>365</sup> a tutt'oggi che le tendenze pittoriche degli anni ottanta e la loro notorietà negli USA hanno avuto successo proprio per presentare un'arte meno elitaria, meno ermetica e quindi più comprensibile al pubblico. Negli scritti che ho analizzato, sia di Benjamin Buchloh che di Hal Foster, i pittori sono stati nel corso del tempo posti nella parte sbagliata del corso della storia: un esempio eclatante di ciò che affermo è l'influente testo *Art since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*<sup>366</sup> scritto da Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H.D. Buchloh. L'unico artista italiano menzionato nel testo è Sandro Chia e sempre secondo quella visione diminutiva per cui gli autori, tutti collaboratori della già citata rivista "October" avevano in passato criticato aspramente le tendenze pittoriche e il gruppo italiano. Si parla solo di una tendenza di "postmodernismo conservatore" che ha un impianto negativo rispetto a un tipo di postmodernismo rappresentato da artisti come Sherry Levine e Richard Prince, per citare alcuni a cui gli autori riservano una posizione di elevata qualità artistica. Quest' impostazione critica negli Stati Uniti ha avuto larga fortuna. Il testo conosciuto mondialmente e spesso considerato una sorta di nuova bibbia della storia dell'arte, ha a mio avviso contribuito a far dimenticare l'argomento di questa tesi.

In Cile questo periodo degli anni ottanta, ed in particolare il "ritorno alla pittura" che allora venne ad emergenza sia qui che in Italia, è tutt'ora considerato. Ha sofferto anche gli attacchi della critica considerata più autorevole e di stampo affine al gruppo dei critici della rivista "October" e per lungo tempo è stato accantonato. Ma non è stato dimenticato o considerato in termini così negativi da provare a cancellare la sua importanza come momento di interessante fenomeno di moda e non solo. Il lavoro da me svolto, sfogliando e fotografando, per poi analizzare i numeri di riviste e quotidiani americani di trent'anni fa, nelle biblioteche newyorkesi, mi ha permesso di capire che questo momento storico, in cui gli artisti della Transavanguardia italiana erano parte fondante della tendenza pittorica, deve essere ricordato. Il dibattito scaturito in quegli anni mi sembra tutt'ora attuale, da esso scaturiscono domande valide per la comprensione e l'analisi dell'attività artistica contemporanea.

---

365 J. Schnabel citato nell' articolo di R. Rubinstein, *Neoexpressionism not remembered*, "Art in America", Febbraio 2013

366 La prima edizione viene pubblicata nel mese di Marzo del 2005 dalla Thames & Hudson. Alla seconda edizione pubblicata nell' Ottobre del 2011, si aggiunge l'apporto di David Joselit, e la produzione dagli anni 2000 al 2010. Viene descritta la così detta "condizione post-mediale", la quale si manifesta nell'arte delle installazioni e della multimedialità in cui il medium può variare.

Negli USA, il superamento del paradigma critico greenberghiano avveniva sì ma non solo “da sinistra” come auspicavano gli esponenti di “October”, ma anche “da destra” nei termini di una restaurazione estetica. Ecco dunque che, al di là certo delle intenzioni degli esponenti del movimento, la “battaglia” sulla Transavanguardia diventa un capitolo del più vasto conflitto fra moderno e postmoderno, in cui il ritorno al medium pittorico diventa indicatore di riflusso su posizioni socio-politiche reazionarie<sup>367</sup>. Credo che tutto ciò confermi l’interesse del tema. Mi sembra che la Transavanguardia possa essere considerata l’ultimo fenomeno artistico che si sia costituito come occasione di un vasto dibattito sui rapporti fra arte e società. E’ un fenomeno che risulta ancora più evidente nel Cile di quegli anni, nella contrapposizione fra “Scena de avanzada” e “Promocion de los ‘80”.

Non è compito di questa ricerca indagare su quanto sia successo da quegli anni ad oggi. Solo due considerazioni: la prima è che fra i temi di dibattito suscitati dai transavanguardisti c’era quello del rapporto fra la validità di un medium rispetto a un altro per esprimersi, nel corso di diverse epoche anche contemporanee a noi stessi, e mi sembra che esso non cessi di riproporsi in termini sempre più urgenti; la seconda riguarda la parabola che la “nuova figurazione” ha da allora percorso. Ora mi sembra che proprio l’area sud-americana abbia mantenuto un persistente interesse per la pittura, mentre in Europa e in America del nord la fase “ascendente” del medium pittorico si sia rapidamente esaurita, tanto che c’è tutt’ora da chiedersi se la *praxis* attuale della pittura abbia forse ancora qualcosa da dire. Questa domanda a mio avviso meriterebbe forse un supplemento di ricerca.

---

367 Ivi p.165

## ***Lista delle illustrazioni***

### *A. I protagonisti*

### *B. Le opere*

S. Chia, *Roma*, 1978

S. Chia, *Senza titolo*, 1978

S. Chia, *Ossa, cassa, fossa*, 1978

S. Chia, *In acqua strana e cupa se brilla un punto blanco se salta una pupa al volo suo m'affianco*, 1979

S. Chia, *Senza titolo*, 1979

S. Chia, *E' bello per l'artificiere saltare con i propri fuochi*, 1979-1980

S. Chia, *Porte di rane senza ponte*, 1980

S. Chia, *La bugia*, 1979-1980

S. Chia, *Sinfonia incompiuta*, 1980

S. Chia, *Senza titolo*, 1980

S. Chia, *Sandro Chia ad Achille*, 1980

S. Chia, *Hand Game*, 1981

S. Chia, *Il volto scandaloso*, 1981

S. Chia, *Meditazione*, 1981

- S. Chia, *La pentola dell'oro*, 1981
- S. Chia, *Intermezzo Coraggioso*, 1982
- S. Chia, *Miracolo laico*, 1982
- S. Chia, *Due pittori al lavoro*, 1982
- S. Chia, *Io sono un pescador*, 1983
- S. Chia, *Senza titolo*, 1983
- S. Chia, *Il pintore*, 1983
- S. Chia, *Impolite Dynamite*, 1986
- F. Clemente, *Cartocci*, 1978
- F. Clemente, *Il primo autoritratto*, 1979
- F. Clemente, *Autoritratto senza lo specchio*, 1979
- F. Clemente, *Senza titolo*, 1979
- F. Clemente, *Autoritrato*, 1980
- F. Clemente, *Non tutti non è nessuno alcuni non è tutti*, 1980
- F. Clemente, *Titire*, 1980
- F. Clemente, *Priapea*, 1980
- F. Clemente, *The Fourteen Stations, No. I*, 1981-1982
- F. Clemente, *The Fourteen Stations, No. II*, 1981-1982
- F. Clemente, *The Fourteen Stations, No. III*, 1981-1982
- F. Clemente, *The Fourteen Stations, No. IV*, 1981-1982

F. Clemente, *The Fourteen Stations, No. VIII*, 1981-1982

F. Clemente, *The Fourteen Stations, No. IX*, 1981-1982

F. Clemente, *The Fourteen Stations, No. X*, 1981-1982

F. Clemente, *The Fourteen Stations, No. XI*, 1981-1982

F. Clemente, *The Fourteen Stations, No. XII*, 1981-1982

F. Clemente, *Il sole de mezzanotte IX*, 1982

F. Clemente, *Equator*, 1982

F. Clemente, *Perseverance*, 1982

F. Clemente, *The midnight sun II*, 1982

F. Clemente, *Premonition*, 1983

F. Clemente, *Name*, 1983

E. Cucchi, *Senza titolo*, 1977

E. Cucchi, *Caccia mediterranea*, 1979

E. Cucchi, *La cosa vanno indietro*, 1979-1980

E. Cucchi, *A Terra d'Uomo*, 1980

E. Cucchi, *Cani con la lingua a spasso* 1980

E. Cucchi, *Al buio sul mare Adriatico*, 1981

E. Cucchi, *Carro di Fuoco*, 1981

- E. Cucchi, *La guerra della regioni*, 1981
- E. Cucchi, *Lo singaro calvo*, 1981
- E. Cucchi, *Grande Viaggio di Caccia e di Guerra*, 1981
- E. Cucchi, *Senza titolo*, 1981
- E. Cucchi, *Musica ebbra*, 1982
- E. Cucchi, *Passeggiata Barbara*, 1982
- E. Cucchi, *The Days Must Be Laid on the Ground*, 1983
- E. Cucchi, *Il vento dei galli neri*, 1983
- E. Cucchi, *La seggiola di Van Gogh*, 1984
- E. Cucchi, *Pensiero millenario*, 1984
- E. Cucchi, *La deriva del vaso*, 1984
- N. de Maria, *Trase vierno*, 1979
- N. de Maria, *Ma fleur*, 1979
- N. de Maria, *Molti anni per finire un disegno stellato a Torino*, 1981-1982
- N. de Maria, *Mare, chiudere gli occhi, o mare*, 1982
- N. de Maria, *Viaggio nel regno dei fiori dentro il pittore*, 1982
- N. de Maria, *Testa dell'Artista Cosmico*, 1982
- N. de Maria, *Dentro la testa dell'immenso poeta Velimir Chlebnikov*, 1982-1983

N. de Maria, *Polline (Pensieri generosi delle donne)*, 1983-1984

N. de Maria, *Testa dell'artista cosmico a Torino*, 1984-1985

N. de Maria, *Regno dei fiori*, 1984-1985

N. de Maria, *Testa dell'artista cosmico*, 1985

N. de Maria, *Puro regno dei fiori*, 1984-1985

M. Paladino, *En De Re*, 1977

M. Paladino, *Silenzioso, mi ritiro a dipingere un quadro*, 1977

M. Paladino, *Rosso silenzioso*, 1980

M. Paladino, *Boschi-Giardini*, 1980

M. Paladino, *Notte di Pasqua*, 1981

M. Paladino, *Alle prime luci dell'alba*, 1981

M. Paladino, *Caccia notturna*, 1981

M. Paladino, *Poema alle porte di Belem*, 1982

M. Paladino, *La porta*, 1982

M. Paladino, *Senza titolo*, 1982

M. Paladino, *Senza titolo*, 1983

M. Paladino, *Suonno (d'après Piero della Francesca)*, 1983

M. Paladino, *La virtù del fornaio in carrozza*, 1983

M. Paladino, *Piccolo animale della notte*, 1984

M. Paladino, *Sonno al tempio*, 1984

M. Paladino, *Medusa*, 1984

- M. Paladino, *Il visitatore della sera (ritratto di G.F.)*, 1985
- S. Benmayor, *Senza titolo*, 1984
- S. Benmayor, *Amanece en Santiago (L'alba a Santiago)*, 1986
- S. Benmayor, *Encuentro entre Cirse y Odiseo (Incontro tra Circe e Odiseo)*, 1988
- C. Maturana "Bororo", *El árbol (L'albero)*, 1982
- C. Maturana "Bororo", *El califont (La caldaia)*, 1984
- C. Maturana "Bororo", *Estudio para maja (Studio per maja)*, 1984
- C. Maturana "Bororo", *La fundación de Santiago (La fondazione di Santiago)*, 1984
- C. Maturana "Bororo", *El pensador (Il pensatore)*, 1988
- C. Maturana "Bororo", *Manuel Rodríguez*, 1987
- C. Maturana "Bororo", *El perro (Il cane)*, 1987
- C. Maturana "Bororo", *La cazuela*, 1987
- A. Bonito Oliva, *La Trans-avanguardia italiana*, "Flash Art", Politi, n° 92-93, Politi Editore, Milano, Ottobre –Novembre, 1979
- A. Bonito Oliva, *La Transvanguardia italiana*, Giancarlo Politi, Milano, 1980
- E. de Ak, *A Chameleon in a State of Grace*, "Artforum", February 1981. pp. 36-41
- L. Kay, *Bad Boys at Large! The Three "C" take on New York*, "The Village Voice", 17 – 23 Settembre 1980
- L. Kay, *And Four is movement*, "The Village Voice", Ottobre 1980, p. 103
- C. Joaquimides (a cura di), *A new spirit in painting*, (catalogo della mostra, Londra, Royal Academy of Arts, 2 Aprile 1982 – 20 Giugno 1982), Londra, Artworks Literature, 1981
- D. Cortez (a cura di), *The Pressure To Paint*, (catalogo della mostra, New York, Marlborough Gallery, 4 Giugno – 9 Luglio 1982), New York, Marlborough Gallery, 1982



C. Joaquimides (a cura di), *Zeitgeist: International Art Exhibition*, (catalogo della mostra, Berlino, Martin Gropius Building, 1982), Londra, Weindenfeld Nicolson Illustrated, 1983

A. Bonito Oliva, C.G. Argan, *Transavantgarde International*, Giancarlo Politi Editore, Milano, 1982

H. Foster, *Recordings - Art, Spectacle, Cultural Politics*, Washington, Bay Press, 1985

E. Juncosa (a cura di), *Warhol, Basquiat, Clemente: Obras en colaboración*, (catalogo della mostra, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 5 Febbraio 2002 – 24 Aprile 2002), Madrid, Aldeasa, 2002

M. Blackwood, *A new spirit in painting*, Michael Blackwood Productions, inc.

P. Gardner, *Gargoyles, Goddess and Faces in the crowd*, "Art News", March 1985, p. 52-58

E. Saúl, *Pintar los tiempos que corren*, Intervista a Benmayor, "Cauce", 17 Settembre 1984, p.49

W. Sommer, *Neoexpresionismo, super estrella del arte actual*, "El Mercurio", Maggio 1984

F. Aninat, *Desdibujo lucha contra los prejuicios*, "Qué Pasa", 26 Agosto 1986, p. 42

W. Sommer, *Tres pintores y la transvanguardia*, "El Mercurio", Agosto 1986

C. Díaz, *La obsesión por la pintura*, "Análisis", 30 Novembre - 6 Dicembre 1987, pp. 52 - 53

L. Ulibarri, *Bororo: "Hay gente que considera que mis cuadros son mamarrachos"*, intervista a Bororo, "La Segunda", 7 Ottobre 1987

P. Dominguez, *Bororo: Una cazuela con humor, ternura y talento*, "Carola", 2 Novembre 1987

W. Sommer, *La generación del '80 en Talca*, "El Centro", 25 Novembre 1999

C. Hidalgo, *La pintura está en alza*, "El Mercurio", Novembre 1995

S. Benmayor, *La pintura del Renacimiento o el Renacimiento de la pintura*, 1982, Tesi di Laurea in Pittura, Universidad de Chile, Facultad de Artes

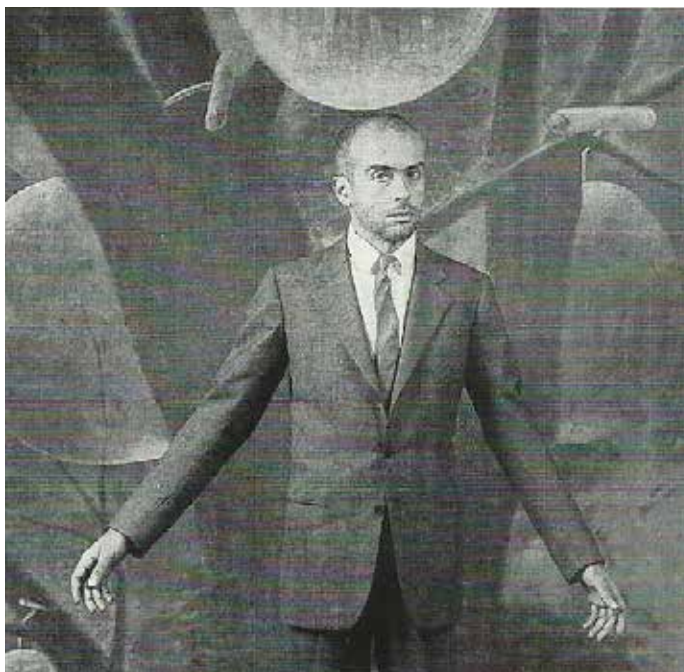
Intervista con Francisco Brugnoli, Direttore del Museo di Arte Contemporanea di Santiago del Cile, 20 Ottobre 2015

## *Illustrazioni*

### A. I protagonisti



Achille Bonito Oliva e Sandro Chia nel 1980



Francesco Clemente in una foto di Robert Mapplethorpe del 1985



Achille Bonito Oliva ed Enzo Cucchi nel 1980



Nicola de Maria, 1980



Sandro Chia, Gianfranco Notargiacomo e Ferruccio De Filippi nella mostra «Ferruccio De Filippi. Cosa significa il responso dell'oracolo?» presso la Galleria La Salita nel 1973



Sandro Chia nel 1980



Chia, Paladino, Schnabel, Cucchi, Germanà nel 1980



Sandro Chía nel suo studio a New York, 1983



Enzo Cucchi, invito alla mostra da Sperone Westwater, Marzo 1983

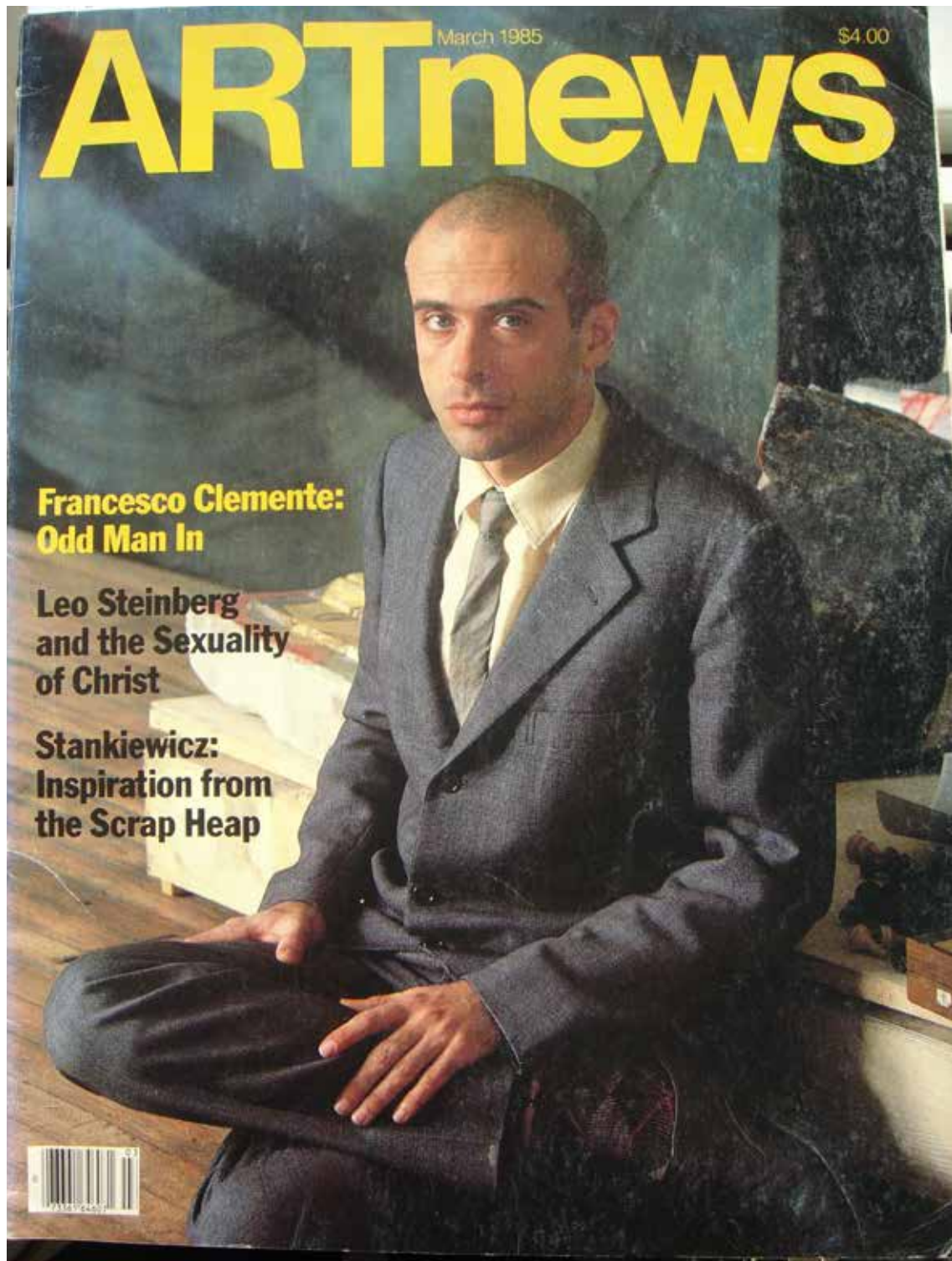




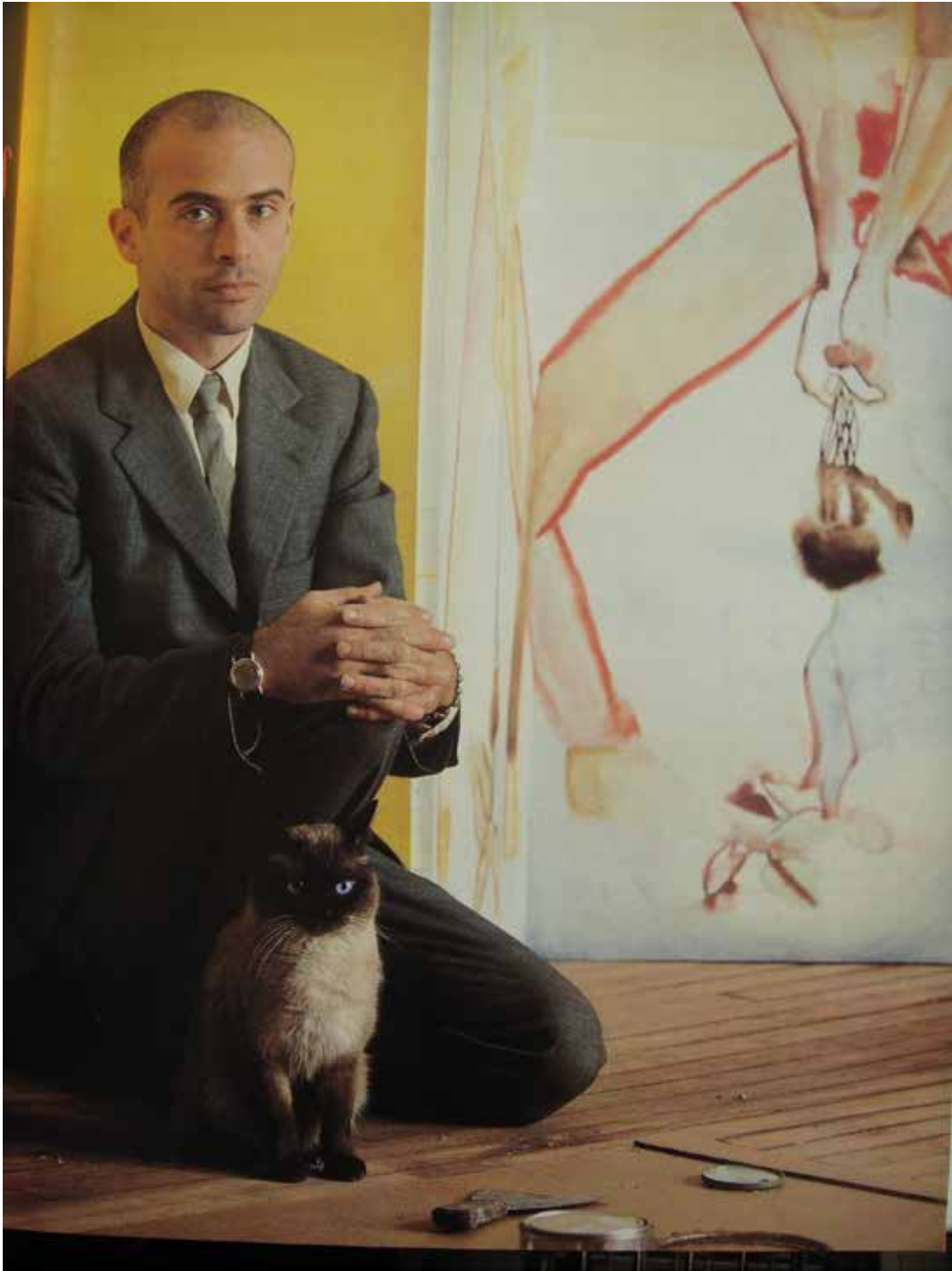
Francesco Clemente, Andy Warhol, Jean Michel Basquiat, New York, 1985



Enzo Cucchi, 1985



Francesco Clemente nella rivista ARTnews nel Marzo del 1985

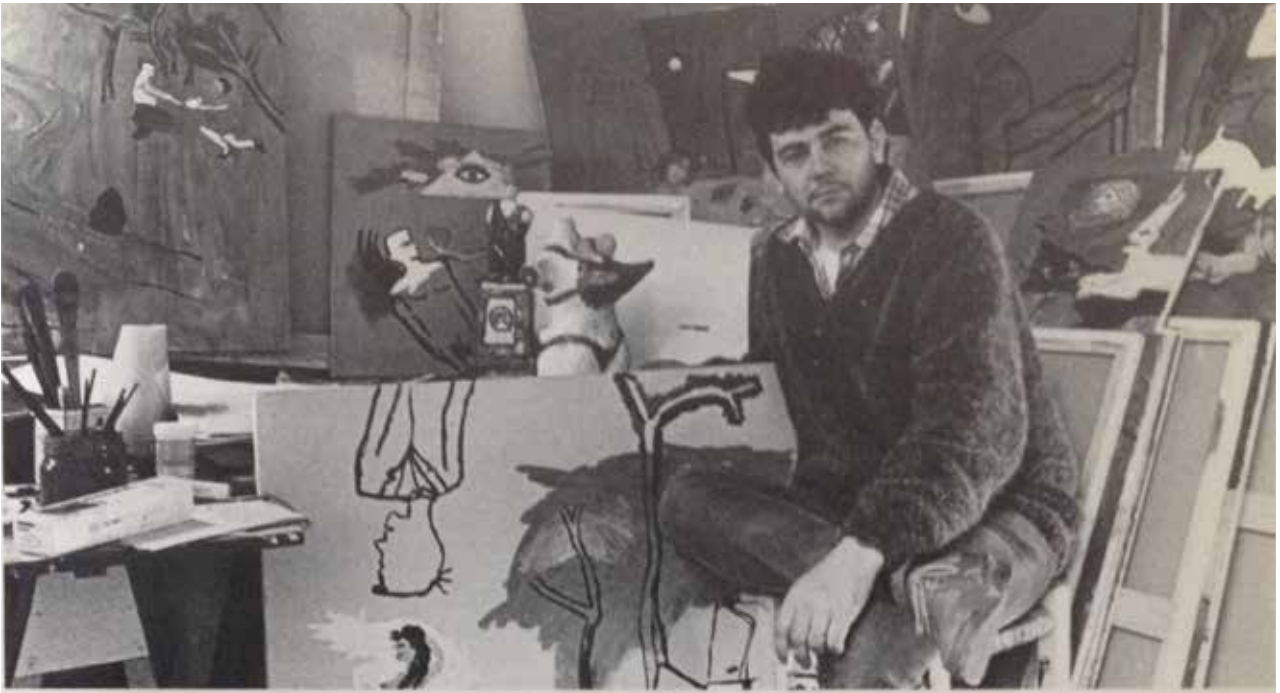


Francesco Clemente nella rivista ARTnews nel Marzo del 1985

Due artisti della generazione 80' in Cile



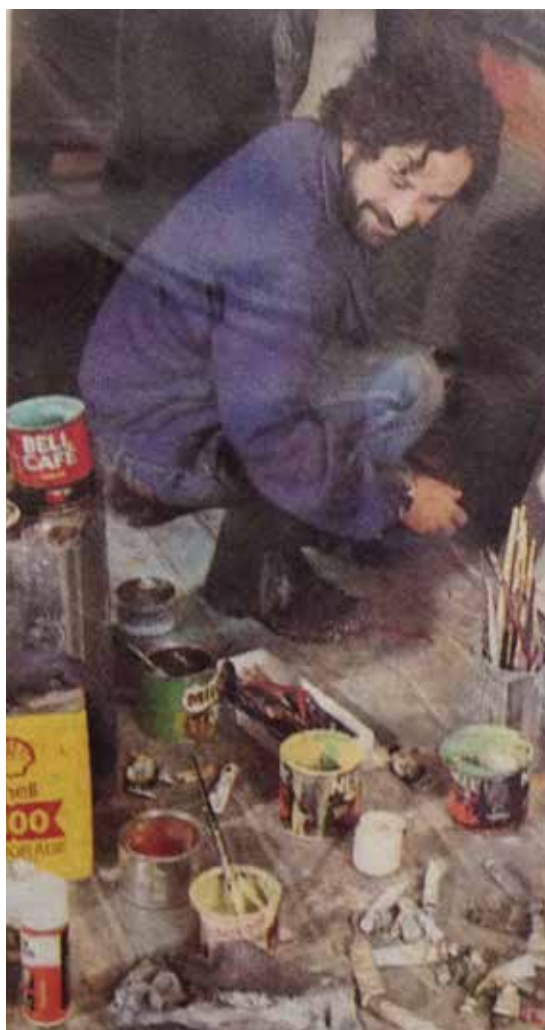
Sammy Benmayor nel suo studio, 1983



Sammy Benmayor nel suo studio, 1984

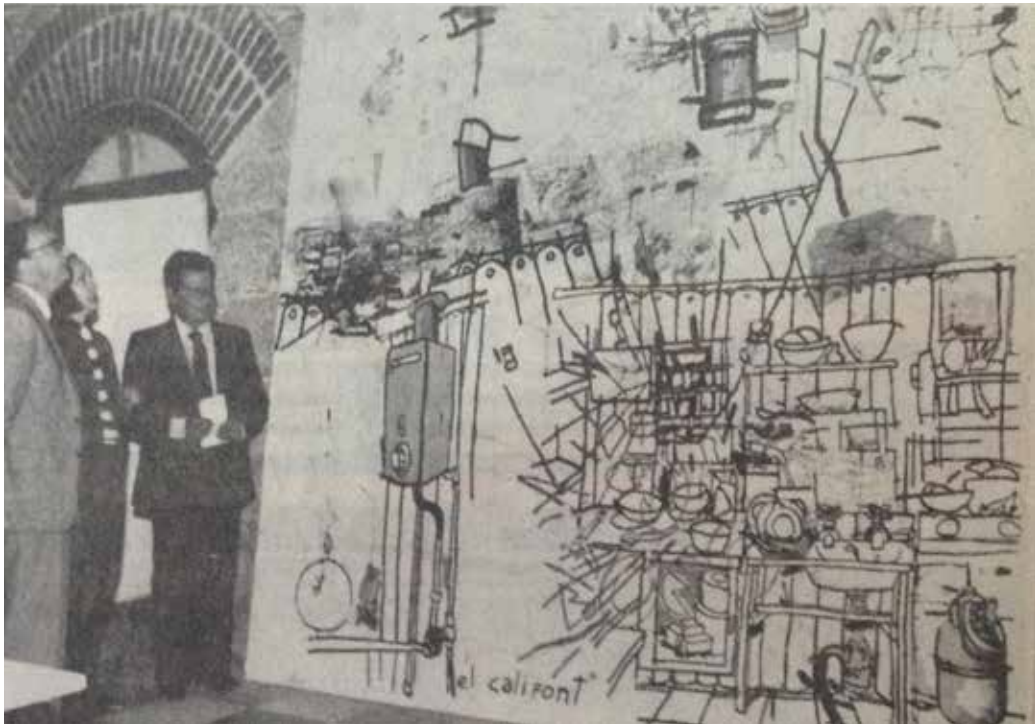


Carlos Maturana "Bororo", 1984



Carlos Maturana “Bororo” nel suo studio, 1985





*El Califont* di Carlos Maturana “Bororo” nella settima Biennale d’arte di Valparaíso, 1985



Matías Pinto D'Aguiar, Carlos Maturana "Bororo" e Sammy Benmayor nel 2007

B. Le opere



Sandro Chia  
*Roma*, 1978  
Oleo su tela, 50 x 40 cm  
Vicenza, Danieli Collezione



Sandro Chia  
*Senza titolo*, 1978  
Oleo su tela, 60 x 65 cm  
Lucca, Galleria Claudio Poleschi



Sandro Chia  
*Ossa, cassa, fossa*, 1978  
Oleo su tela, 175 x 120 cm  
Collezione privata



Sandro Chia

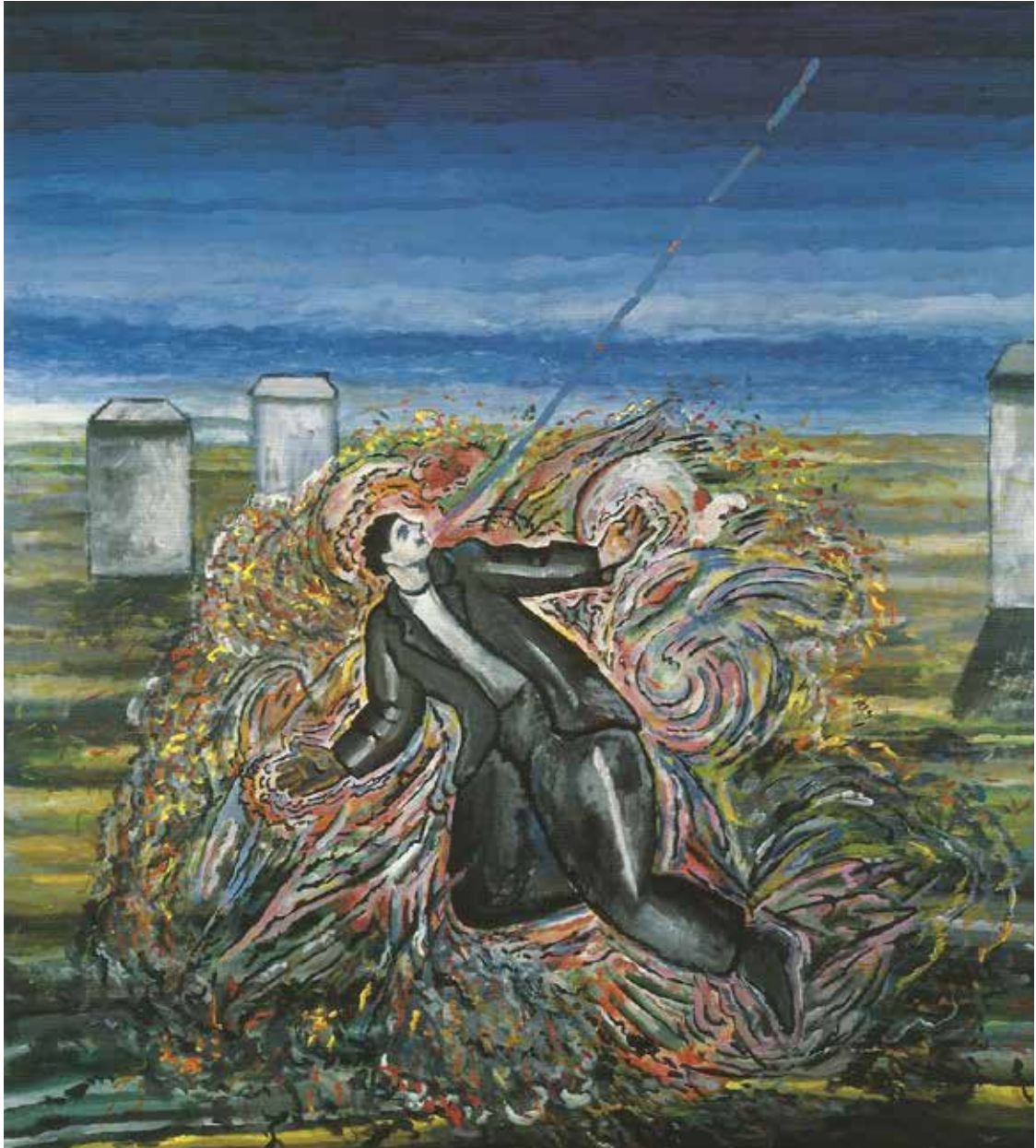
*In acqua strana e cupa se brilla un punto bianco se salta una pupa al volo suo m'affianco*, 1979

Oleo su tela, 209 x 335,5 cm

Amsterdam, Stedelijk Museum



Sandro Chia  
*Senza titolo*, 1979  
Oleo su tela, 198 x 136 cm  
Carpi, Collezione Ettore Magnanini

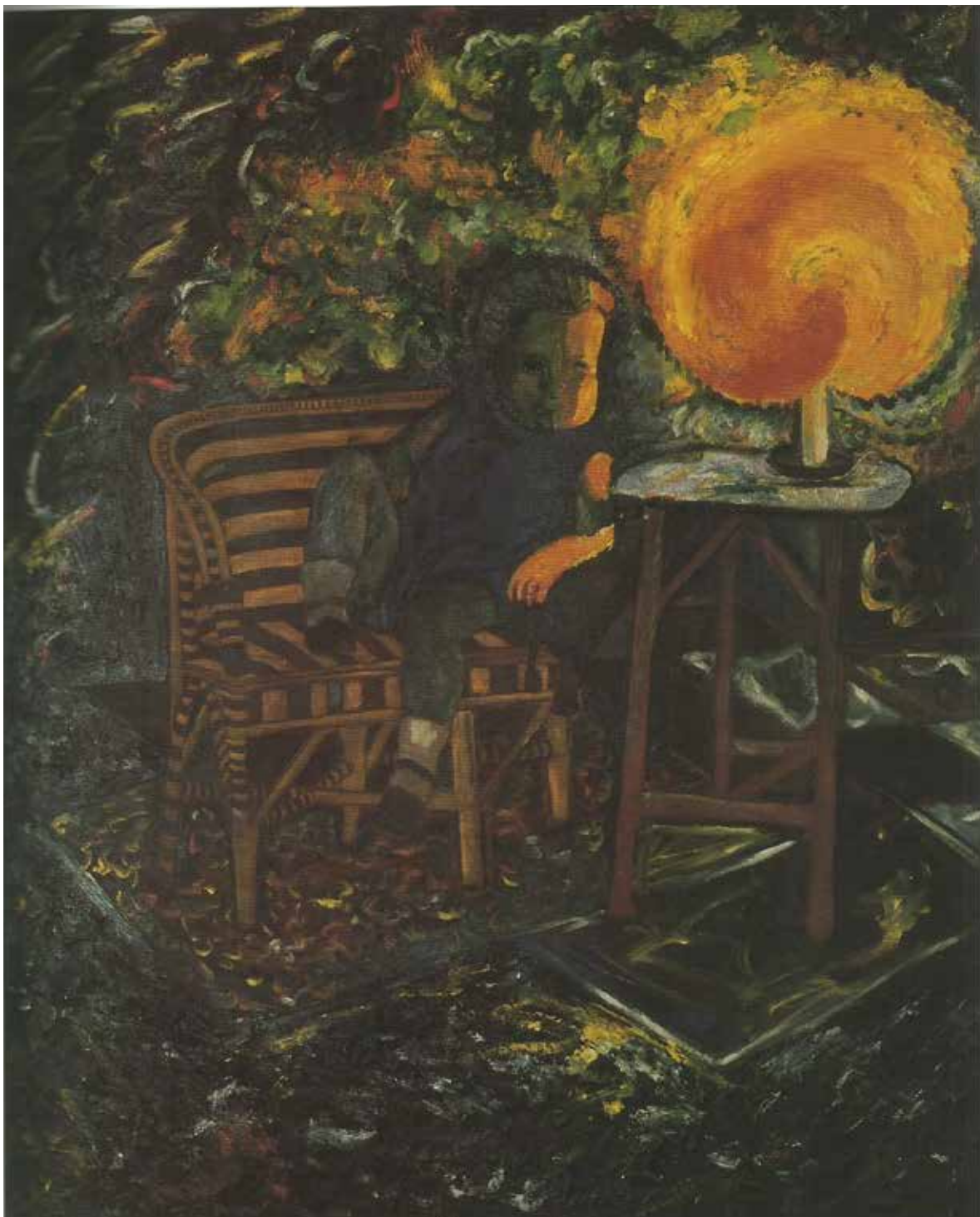


Sandro Chia  
*E' bello per l'artificiere saltare con i propri fuochi*, 1979-1980  
Oleo su tela, 220 x 202 cm  
Salzburg, Galleria Thaddaeus Ropac





Sandro Chia  
*Porte di rane senza ponte*, 1980  
Oleo su tela, 200 x 160 cm  
Roma, Collezione Giorgio Franchetti



Sandro Chia  
*La bugia*, 1979-1980  
Oleo su tela, 148 x 130 cm  
Roma, Collezione Giorgio Franchetti



Sandro Chia

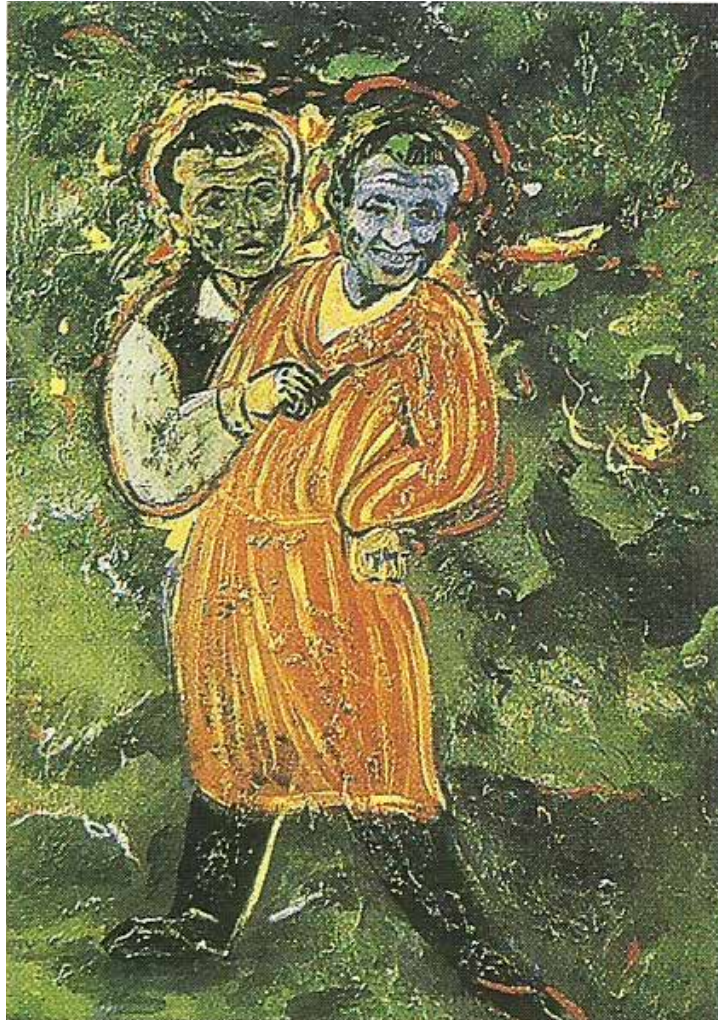
*Sinfonia incompiuta*, 1980

Oleo su tela, 200 x 110,8 cms

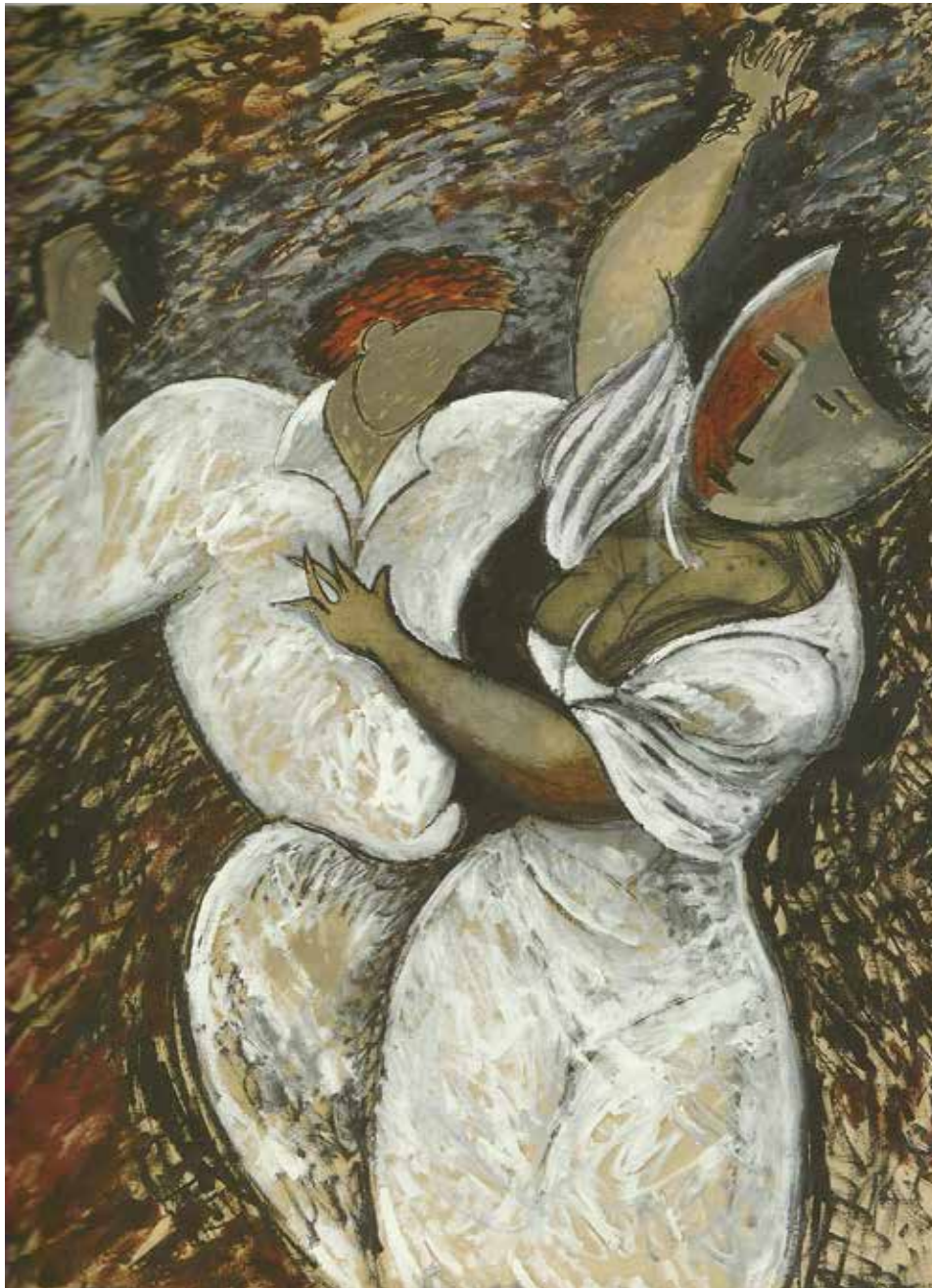
Rivoli (Torino), Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea



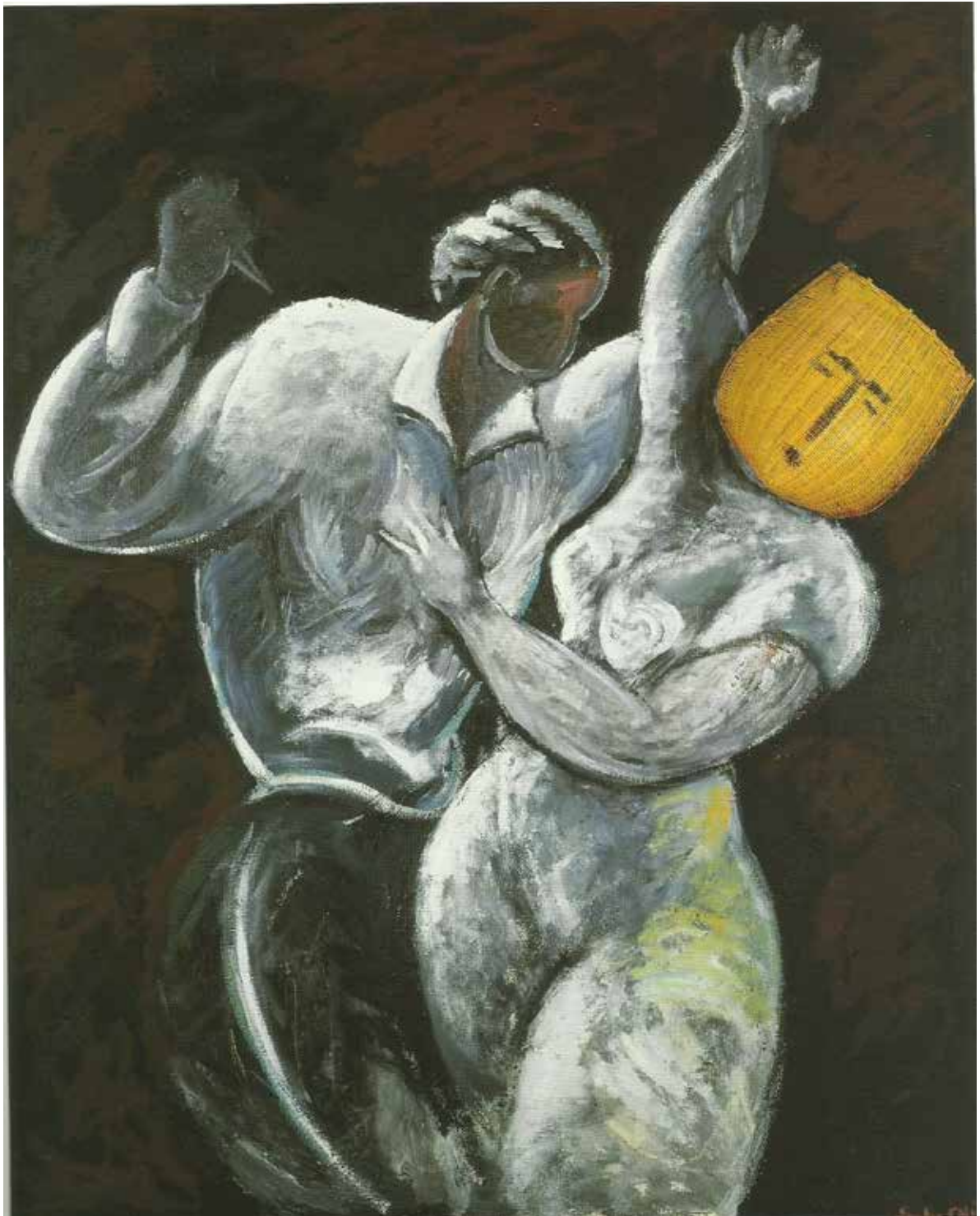
Sandro Chia  
*Senza titolo*, 1980  
Oleo su tela, 201 x 129 cm  
Collezione privata



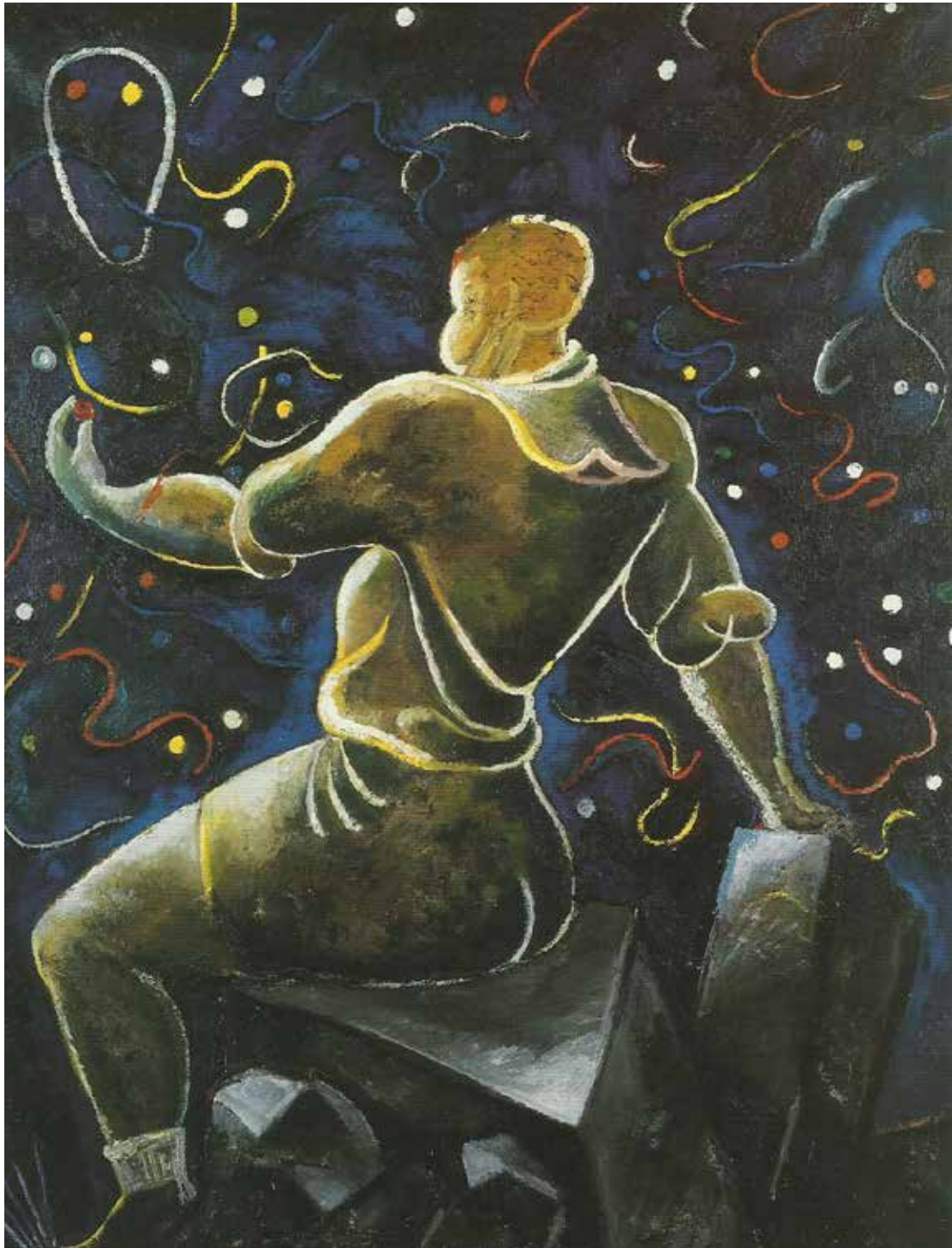
Sandro Chia  
*Sandro Chia ad Achille*, 1980  
Collezione Achille Bonito Oliva, Roma



Sandro Chia  
*Hand Game*, 1981  
Oleo su tela, 199 x 153 cm  
Roma, Collezione D'Ercole

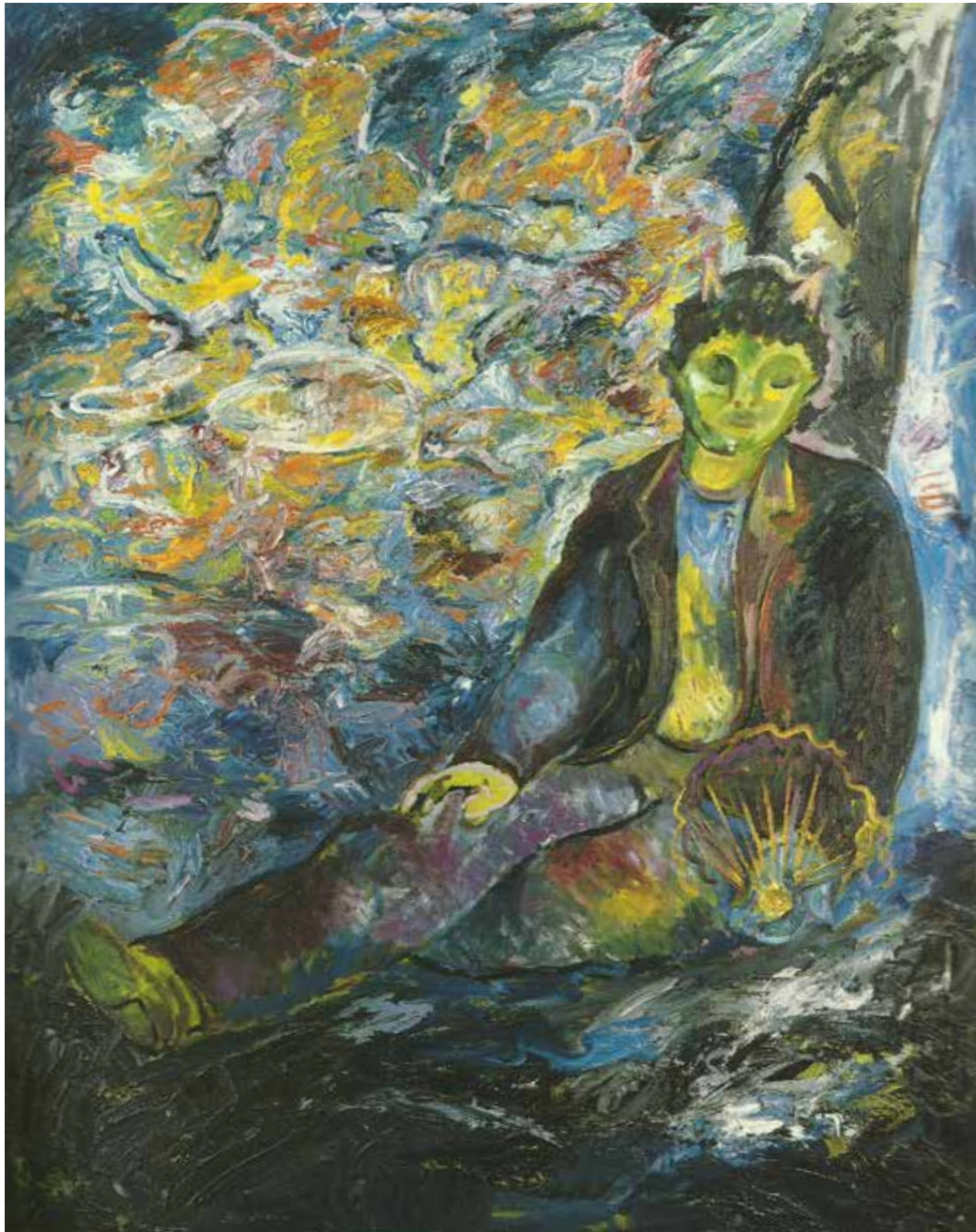


Sandro Chia  
*Il volto scandaloso*, 1981  
Oleo su tela, 162,5 x 130 cm  
Bielefeld, Kunsthalle



Sandro Chia  
*Meditazione*, 1981  
Oleo su tela, 160 x 106 cm  
Salzburg, Galleria Thaddaeus Ropac





Sandro Chia  
*La pentola dell'oro*, 1981  
Oleo su tela, 162.5 x 129.5 cm  
Miami, Collezione privata



Sandro Chia  
*Intermezzo Coraggioso*, 1982  
Oleo su tela, 160 x 130 cm  
Modena, Galleria Emilio Mazzoli



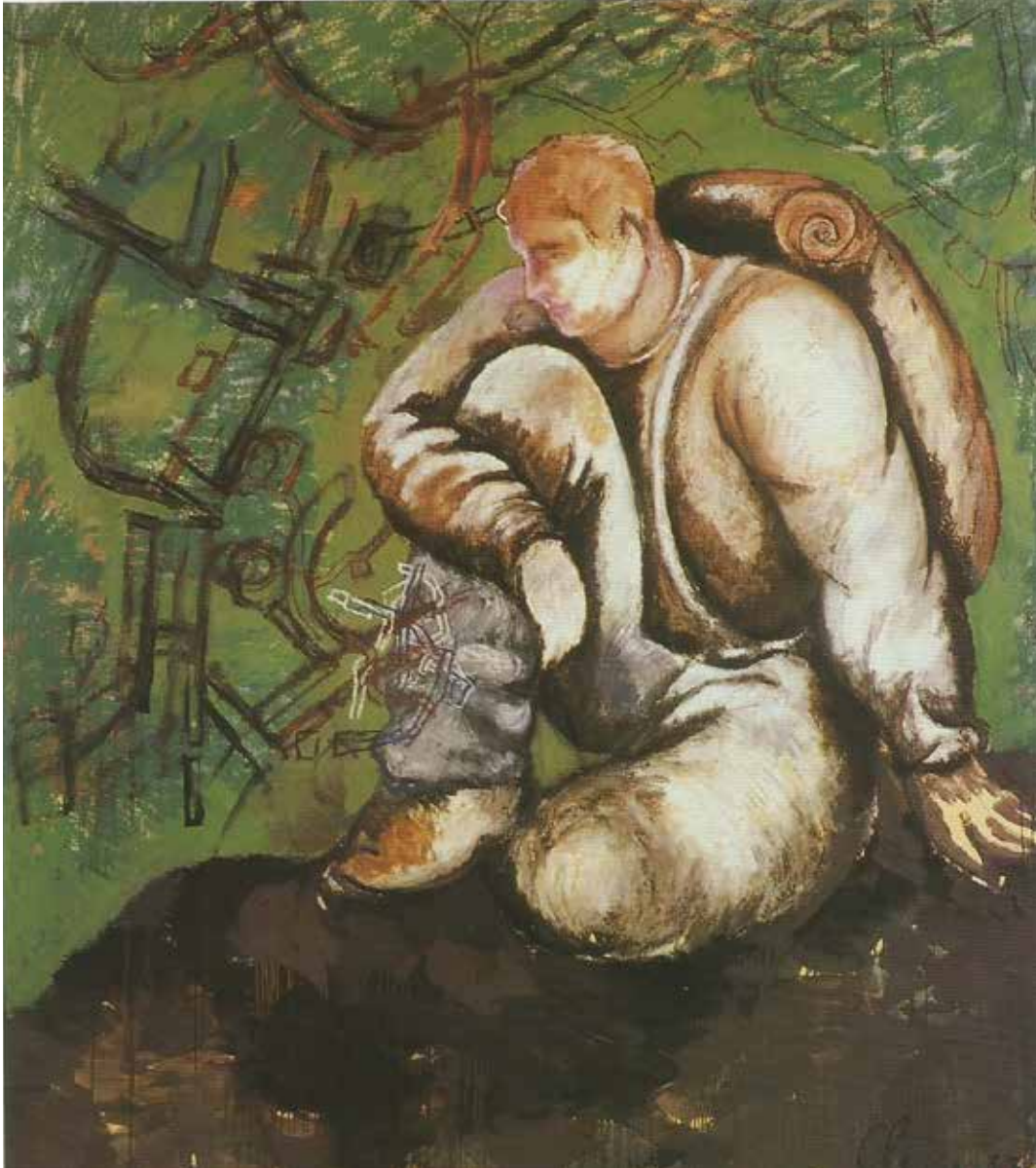
Sandro Chia  
*Miracolo Laico*, 1982  
Oleo su tela, 183 x 152 cm  
Roma, Collezione Calabresi



Sandro Chia  
*Due pittori al lavoro*, 1982  
Oleo su tela, 289 x 343 cm  
Collezione privata



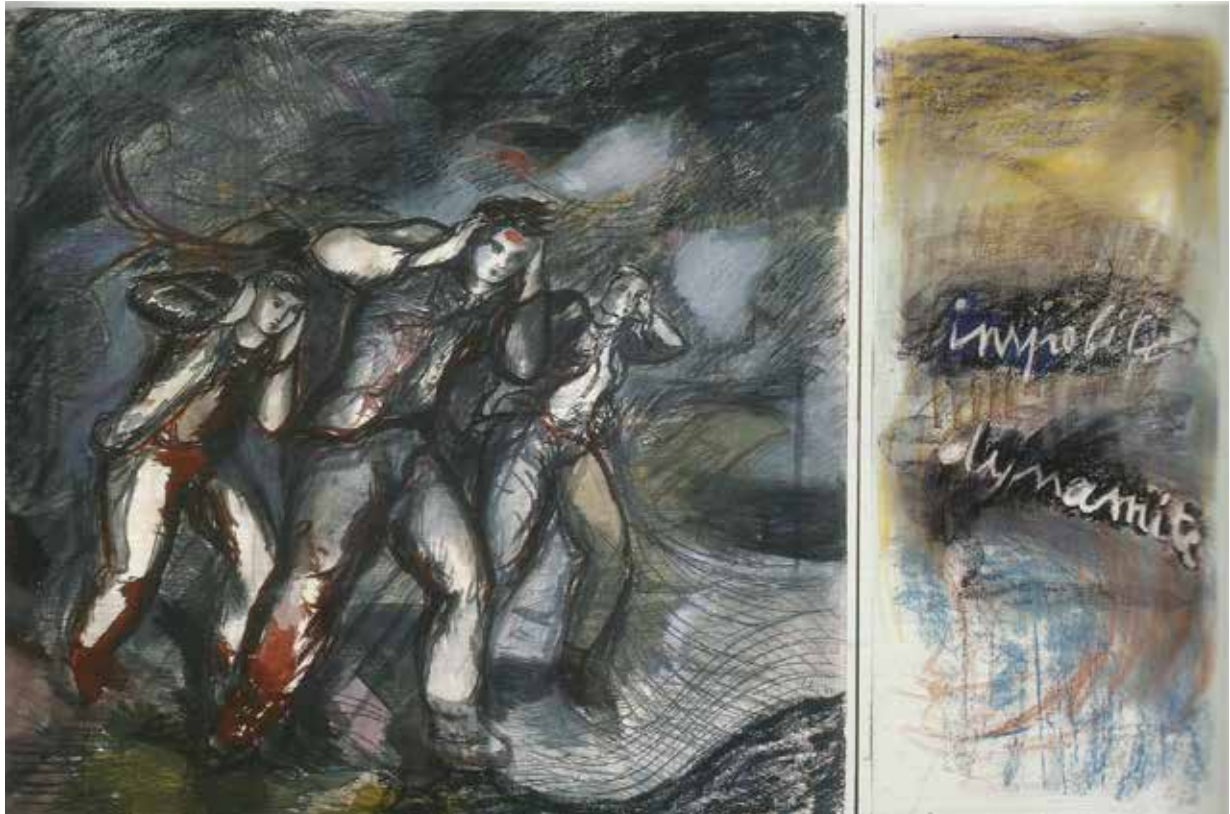
Sandro Chia  
*Io sono un pescador*, 1983  
Oleo su tela, 190 x 150 cm  
Collezione privata



Sandro Chia  
*Senza titolo*, 1983  
Tecnica mista su carta, 200 x 180 cm  
Bologna, Collezione Fondazione di Cà La Ghironda



Sandro Chia  
*Il pittore*, 1983  
Oleo su tela, 248 x 140 cm  
Vicenza, Collezione Danieli

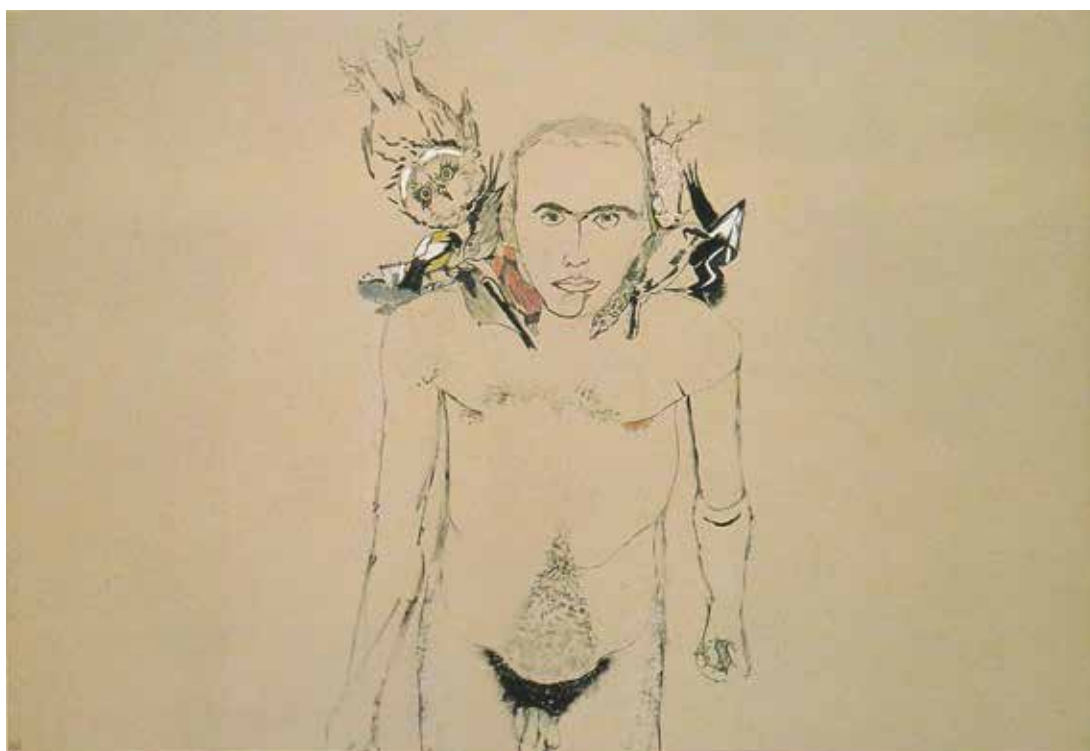


Sandro Chia  
*Impolite Dynamite*, 1986  
Pastello su carta, dittico, 191 x 200 cm, 191 x 76 cm  
Milan, Provenance Galleria Schettini





Francesco Clemente  
*Cartocci*, 1978  
Tempera sobre papel lienzo, 85 x 160 cm  
Switzerland, Collezione Guntis Brands

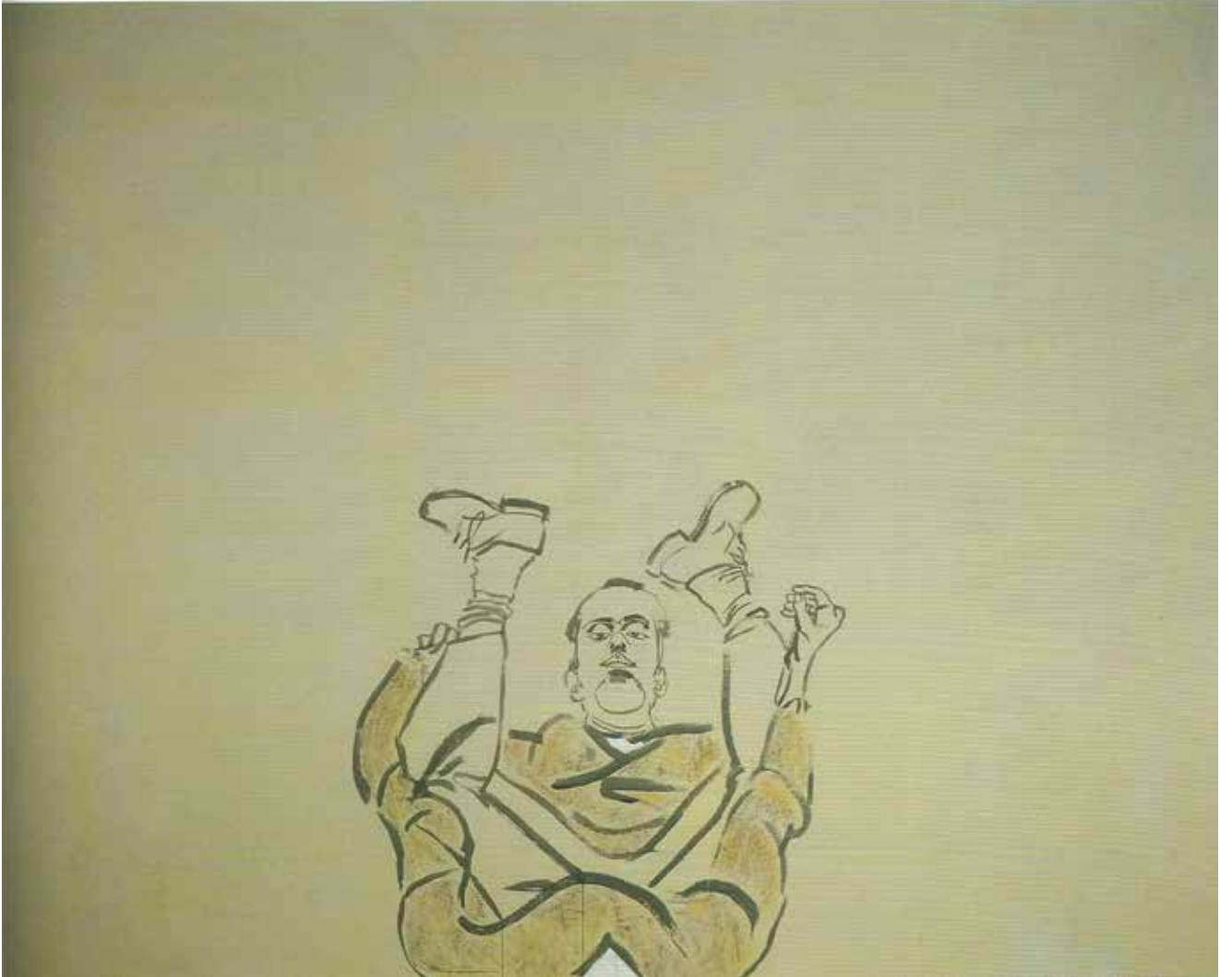


Francesco Clemente

*Il primo autoritratto*, 1979

Inchiotro, pastello e gouache su carta montato in linio, 118 x 147,3 cm

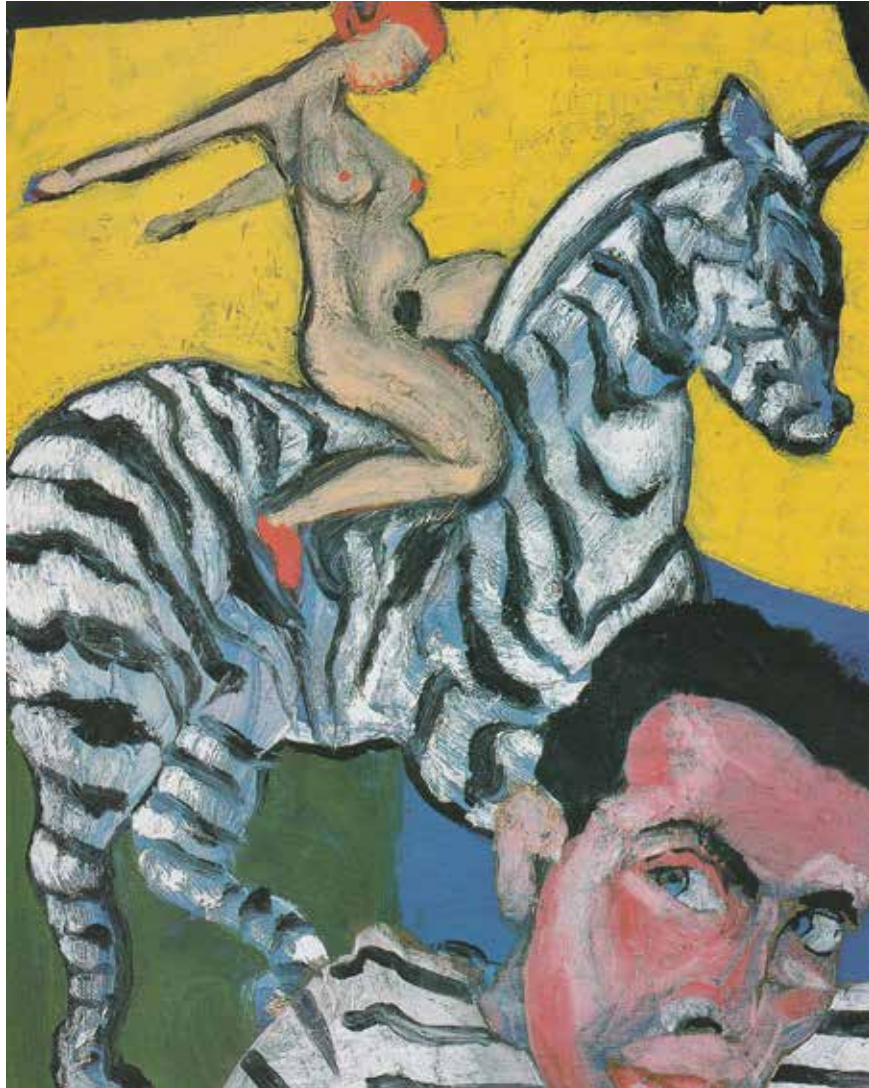
Zurigo, Collezione Bruno Bischofberger



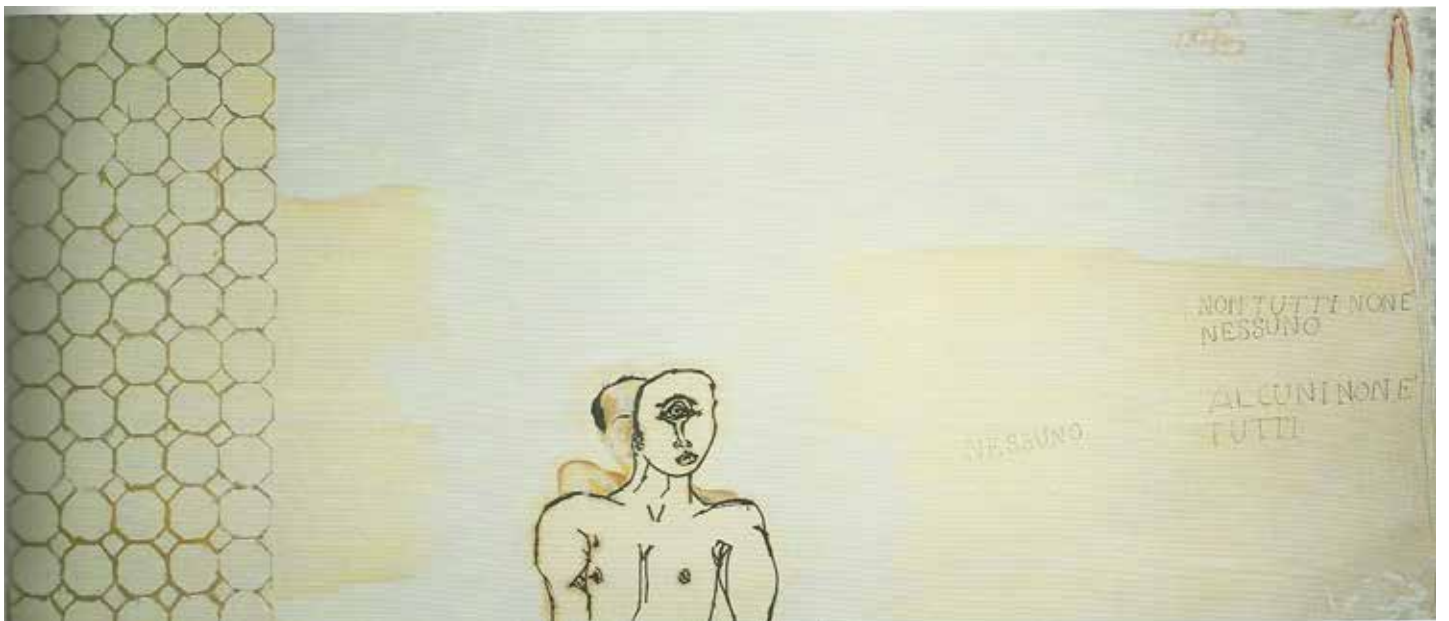
Francesco Clemente  
*Autoritratto senza lo specchio*, 1979  
Tinta quina sobre papel, 200 x 260 cm  
Milano, Collezione Paolo Court / Annamaria Gambuzzi & Co.



Francesco Clemente  
*Senza titolo*, 1979  
Tecnica mista su carta, 198 x 136 cm  
Collezione Fondazione di Ca' La Ghironda, Bologna



Francesco Clemente  
*Autoritrato*, 1980  
Oleo su tela, 66,8 cm x 54,2 cm  
New York, Collezione Gian Enzo Sperone



Francesco Clemente  
*Non tutti non è nessuno alcuni non è tutti*, 1980  
Óleo sobre papel lienzo, 153 x 357 cm  
Roma, Collezione Silvana Stipa



Francesco Clemente  
*Titire*, 1980  
Oleo su tela, 60 x 91 cm  
Collezione privata



Francesco Clemente  
*Priapea*, 1980  
Affresco, 200 x 319,5 cm  
Collezione privata

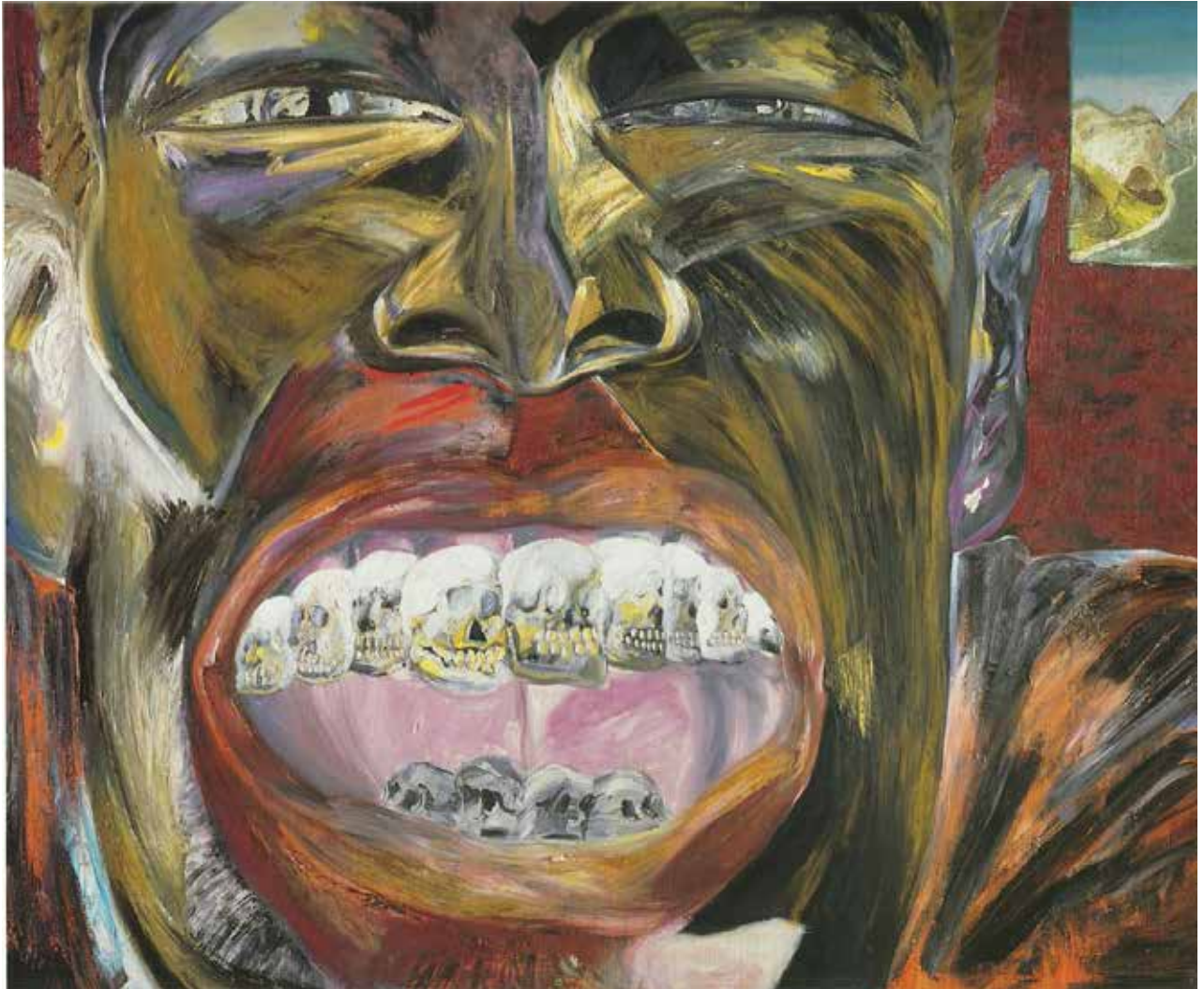




Francesco Clemente  
*The Fourteen Stations, No. I*, 1981-1982  
Oleo e cera su tela, 198 x 223,5 cm  
Collezione privata



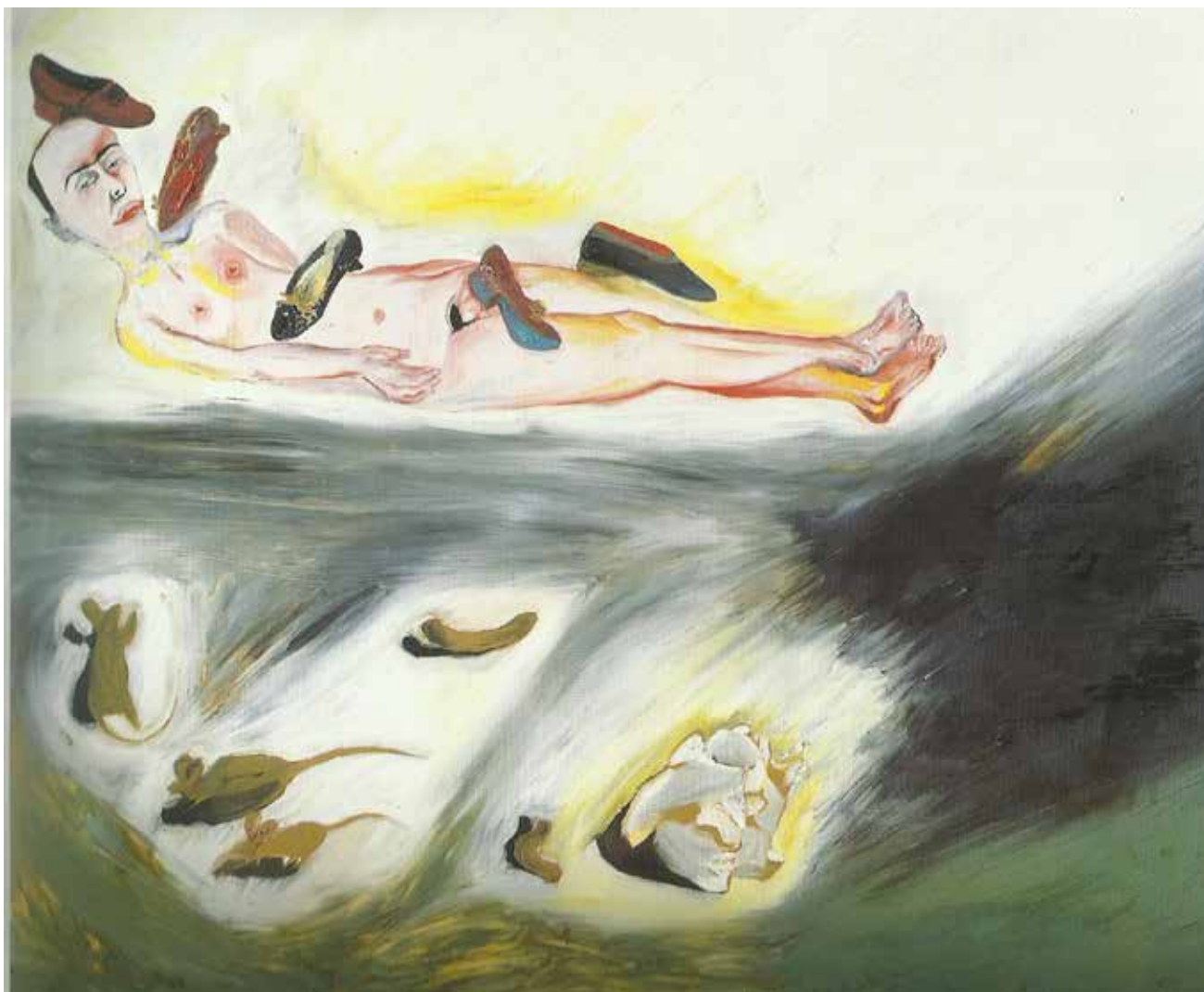
Francesco Clemente  
*The Fourteen Stations, No. II*, 1981-1982  
Oleo e cera su tela, 198 x 223,5 cm  
Collezione privata



Francesco Clemente  
*The Fourteen Stations, No. III*, 1981-1982  
Oleo e cera su tela, 198 x 236 cm  
Collezione privata



Francesco Clemente  
*The Fourteen Stations, No. IV*, 1981-1982  
Oleo e cera su tela, 198 x 225 cm  
Collezione privata



Francesco Clemente  
*The Fourteen Stations, No. VIII*, 1981-1982  
Oleo e cera su tela, 198 x 236 cm  
Collezione privata



Francesco Clemente  
*The Fourteen Stations, No. IX*, 1981-1982  
Oleo e cera su tela, 198 x 236 cm  
Collezione privata



Francesco Clemente  
*The Fourteen Stations, No. X*, 1981-1982  
Oleo e cera su tela, 198 x 236 cm  
Collezione privata



Francesco Clemente  
*The Fourteen Stations, No. XI*, 1981-1982  
Oleo e cera su tela, 198 x 236 cm  
Collezione privata





Francesco Clemente  
*The Fourteen Stations, No. XII*, 1981-1982  
Oleo e cera su tela, 198 x 236 cm  
Collezione privata



Francesco Clemente  
*Il sole di mezzanotte IX*, 1982  
Oleo su tela, 200 x 250 cm  
Rivoli (Torino), Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea



Francesco Clemente  
*Equator*, 1982  
Oleo su tela, 198 x 211 cm  
Collezione privata



Francesco Clemente  
*Perseverance*, 1982  
Oleo su tela, 198,1 x 236,2 cm  
New York, Collezione privata



Francesco Clemente  
*The midnight sun II*, 1982  
Oleo su tela, 198,1 x 236,2 cm  
Collezione privata



Francesco Clemente  
*Premonition*, 1983  
Oleo su tela, 97 x 82 cm  
Collezione privata

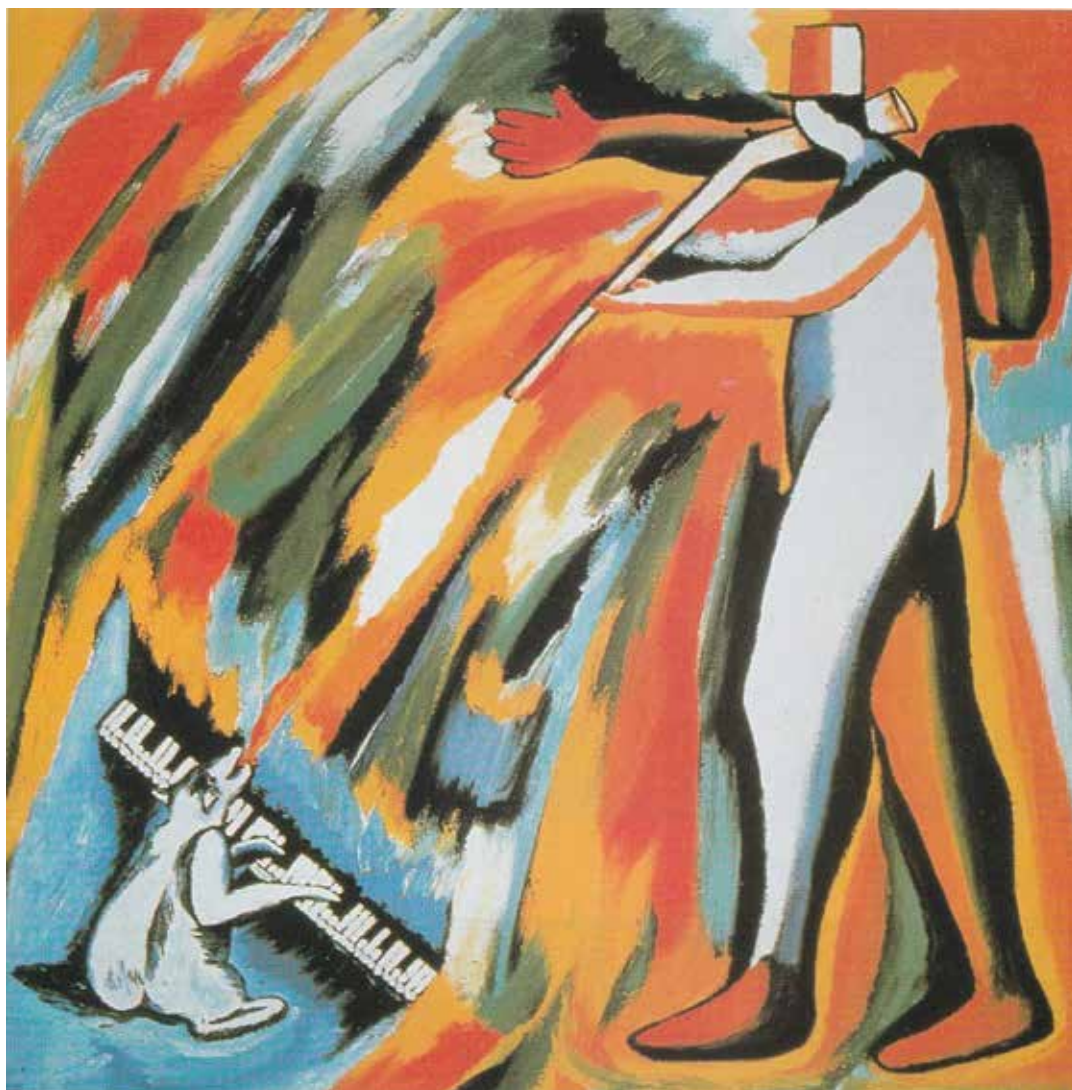


Francesco Clemente  
*Name*, 1983  
Oleo su tela, 198 x 236 cm  
Collezione privata



Enzo Cucchi  
*Senza titolo*, 1977  
Oleo su carta, 25 x 71 cm  
Vicenza, Collezione Danieli





Enzo Cucchi  
*Caccia mediterranea*, 1979  
Oleo su tela, 160 x 140 cm  
Collezione privata



Enzo Cucchi  
*La case vanno indietro*, 1979-1980  
Oleo su tela e ceramica, 200 x 150 cm  
Zurigo, Collezione Bruno Bischofberger



Enzo Cucchi  
*A Terra d'Uomo*, 1980  
Matita su carta, 180 x 210 cm  
Roma, Collezione D'Alessandro



Enzo Cucchi  
*Cani con la lingua a spasso*, 1980  
Oleo su tela, 180 x 205 cm  
Rivoli (Torino), Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea



Enzo Cucchi

*Al buio sul mare Adriatico*, 1981

Litografia planografica, 37,4 x 47,8 cm

Litografia numero 40, Australia, Collezione National Gallery of Australia



Enzo Cucchi  
*Carro di Fuoco*, 1981  
Tecnica mista su tela, 100 x 740 cm  
Collezione privata



Enzo Cucchi  
*La guerra della regioni*, 1981  
Pannello su carta montata su tela, 172 x 432 cm  
Rivoli (Torino), Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea



Enzo Cucchi  
*Lo singaro calvo*, 1981  
Oleo e metallo su tela, 206 x 135.8 x 40cm  
Collezione privata





Enzo Cucchi  
*Grande Viaggio di Caccia e di Guerra*, 1981  
Oleo su tela, 200 x 240 cm  
Roma, Collezione Giorgio Franchetti



Enzo Cucchi  
*Senza titolo*, 1981  
Carboncino e matita su carta, 40 x 30 cm  
Collezione privata



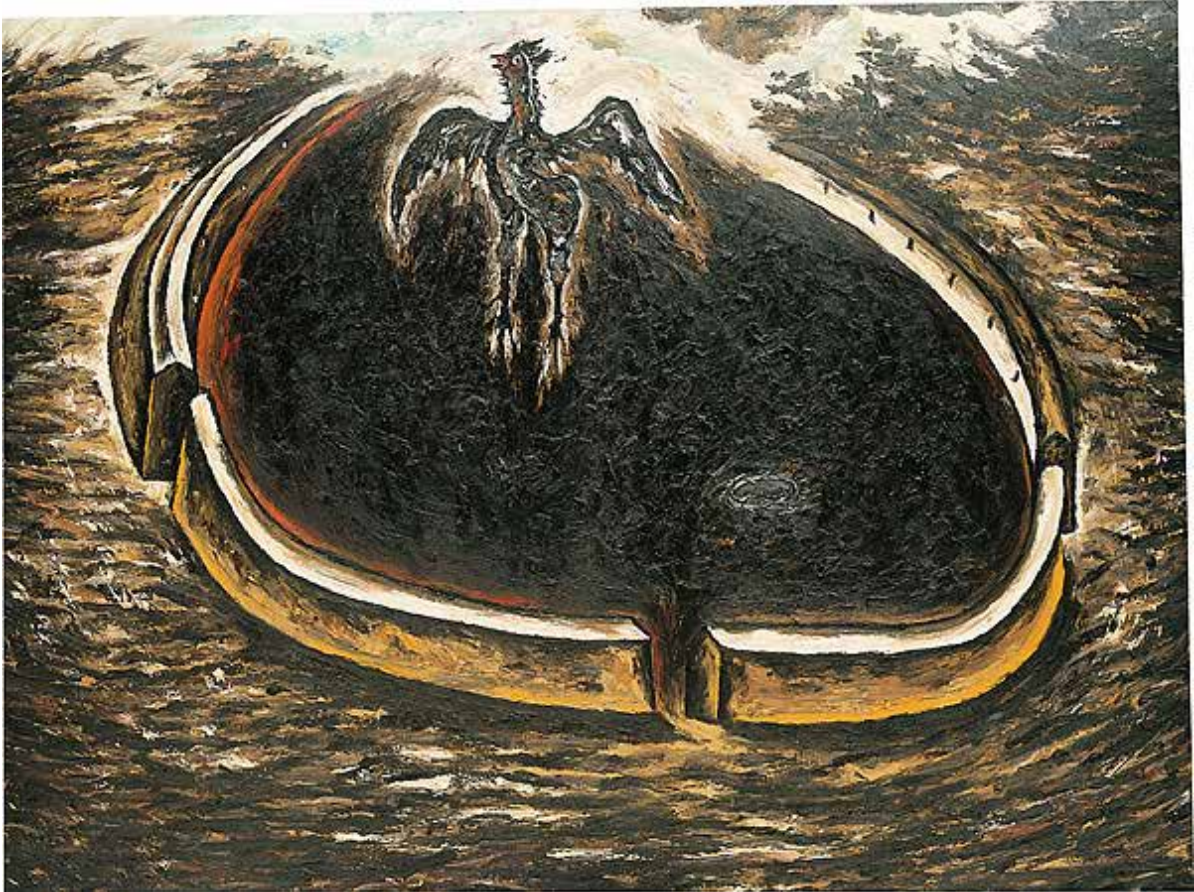
Enzo Cucchi  
*Musica ebraica*, 1982  
Tecnica mista su tela, 190 x 200 cm  
Switzerland, Collezione Guntis Brands



Enzo Cucchi  
*Passeggiata Barbara*, 1982  
Oleo su tela, 172.1 x 87.6 cm  
Collezione privata



Enzo Cucchi  
*The Days Must Be Laid on the Ground*, 1983  
Oleo su tela due pannelli con pittura metallica, 121.9 x 629.9 x 25.4 cm  
New York, Museum of Modern Art (MOMA)



Enzo Cucchi  
*Il vento dei galli neri*, 1983  
Oleo su tela, 299 x 399 cm  
Australia, Collezione appartenente alla National Gallery of Australia



Enzo Cucchi  
*La seggiola di Van Gogh*, 1984  
Oleo su tela, 260 x 340 cm  
Collezione privata



Enzo Cucchi  
*Pensiero millenario*, 1984  
Oleo su tela, 120 x 280 cm  
Collezione privata





Enzo Cucchi  
*La deriva del vaso*, 1984-1985  
Oleo su tela, elementi in gesso, 280 x 320 cm  
Switzerland, Collezione Guntis Brands



Nicola de Maria  
*Trase vierno*, 1979  
Oleo su tela, 104 x 72 cm  
Collezione Peponi



Nicola de Maria  
*Ma fleur*, 1979  
Pigmento su tela, 150 x 240 cm  
Collezione privata



Nicola de Maria  
*Molti anni per finire un disegno stellato a Torino, 1981-1982*  
Tecnica mista su carta montata su tela, 200 x 320 cm  
Collezione privata



Nicola de Maria  
*Mare, chiudere fli occhi, o mare*, 1982  
Tecnica mista su tela, 146,5 x 481 cm  
Collezione privata



Nicola de Maria  
*Viaggio nel regno dei fiori dentro il pittore*, 1982  
Oleo su tela  
Rivoli (Torino), Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea



Nicola de Maria  
*Testa dell'Artista Cosmico*, 1982  
Acrilico e collage su tela, 199 x 309 cm  
Collezione privata



Nicola de Maria  
*Dentro la testa dell'immenso poeta Velimir Chlebnikov*, 1982-1983  
Oleo su tela, 150 x 110 cm  
Milano, Collezione privata





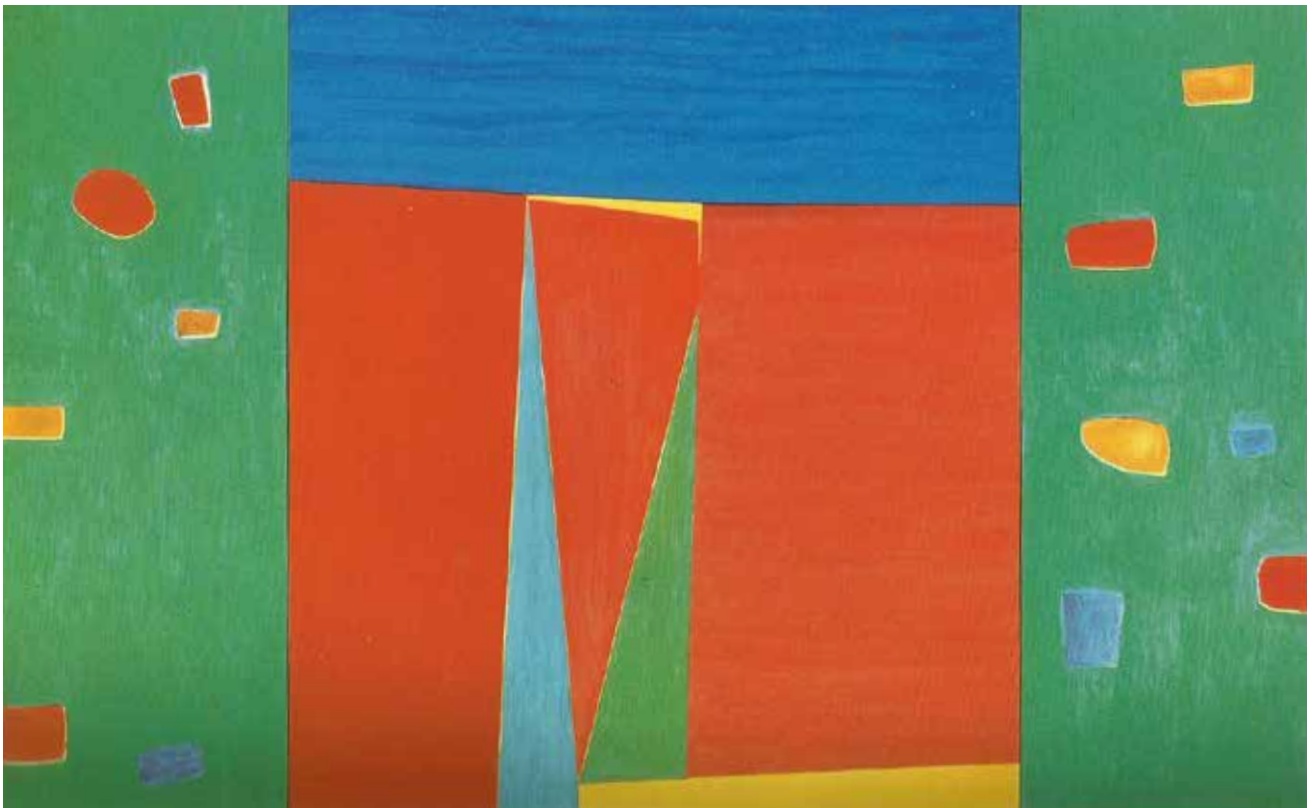
Nicola de Maria  
*Polline (Pensieri generosi delle donne)*, 1983-1984  
Tecnica mista su tela, 110,4 x 150,2 cm  
Arosio, Collezione Marcello Pepori



Nicola de Maria  
*Testa dell'artista cosmico a Torino, 1984-1985*  
Oleo su tela  
Rivoli (Torino), Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea



Nicola de Maria  
*Regno dei fiori*, 1984-1985  
Oleo su tela, 240 x 321 cm  
Como, Collezione Moltrasio



Nicola de Maria  
*Testa dell'artista cosmico*, 1985  
Tecnica mista su tela, 355 x 560 cm  
Milano, Collezione Antonello Manuli



Nicola de Maria  
*Puro Regno dei Fiori*, 1985  
Oleo su tela, 50 x 40 cm  
Milano, Galleria Cardi



Mimmo Paladino  
*En De Re*, 1977  
Oleo su tela, 10 x 12 cm; teca 47 x 45 x 100 cm  
Collezione dell'artista

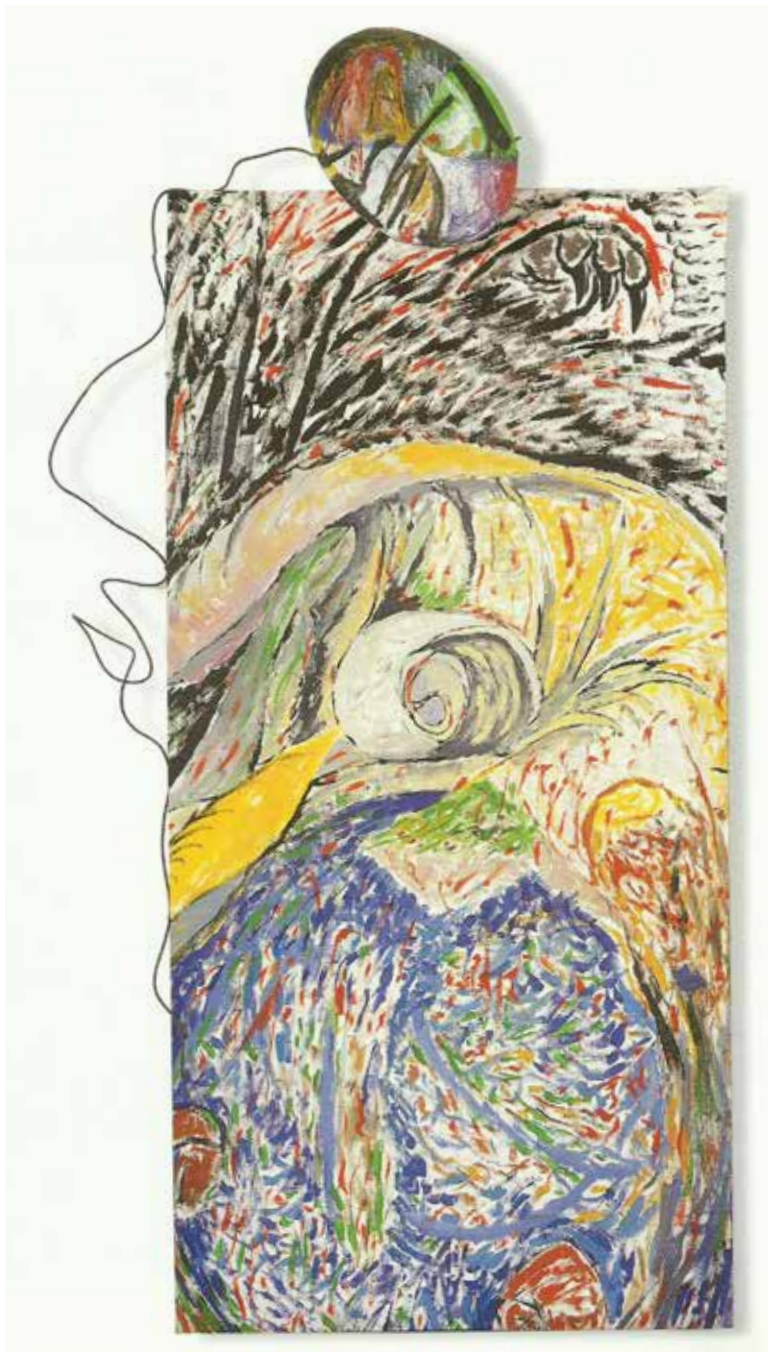


Mimmo Paladino  
*Silenzioso, mi ritiro a dipingere un quadro*, 1977  
Oleo su tela, 70 x 50 cm  
Collezione dell'artista



Mimmo Paladino  
*Rosso silenzioso*, 1980  
Oleo su tela, 300 x 465 cm  
Collezione privata





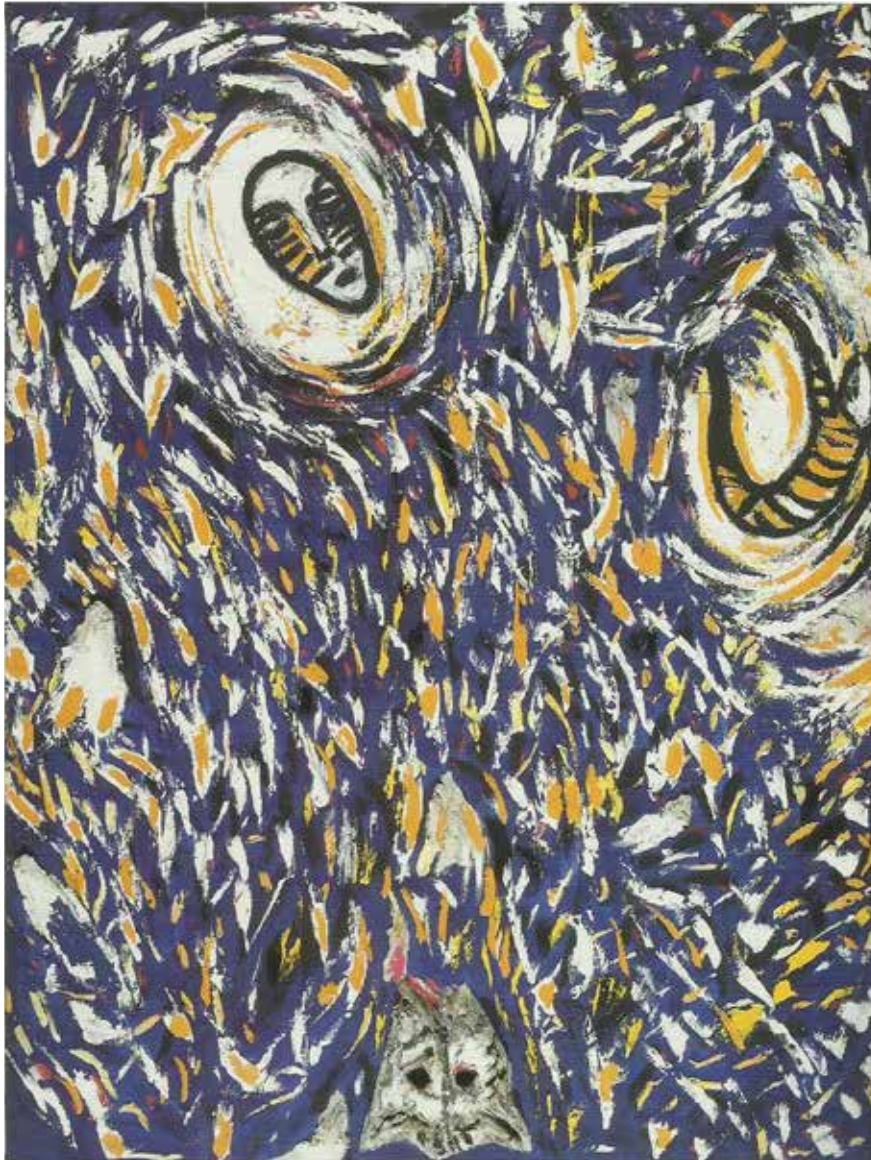
Mimmo Paladino  
*Borchi-Giardini*, 1980  
Tecnica mista su tela e ferro, 230 x 120 cm  
Paduli, proprietà dell'artista



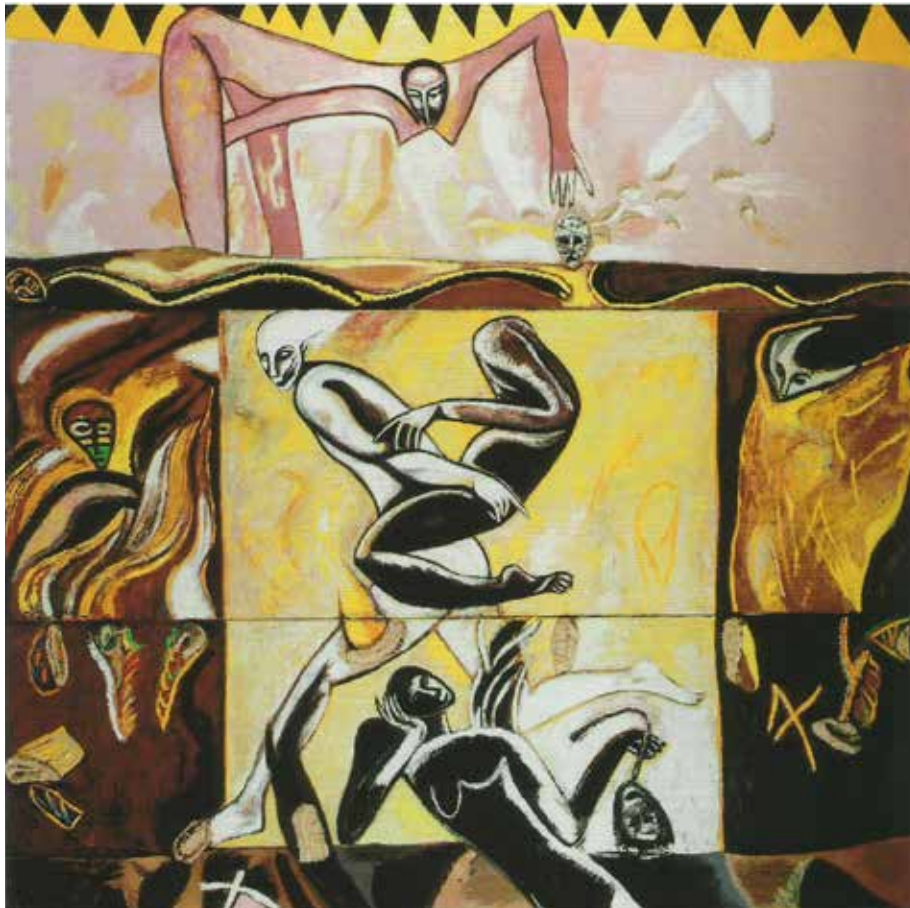
Mimmo Paladino  
*Notte di Pasqua*, 1981  
Oleo su tela, 200 x 305 cm  
Collezione privata



Mimmo Paladino  
*Alle prime luci dell'alba*, 1981  
Tecnica mista su tela, 200 x 300 cm  
Collezione private



Mimmo Paladino  
*Caccia notturna*, 1981  
Tecnica mista su tela, 120 x 90 cm  
Collezione privata



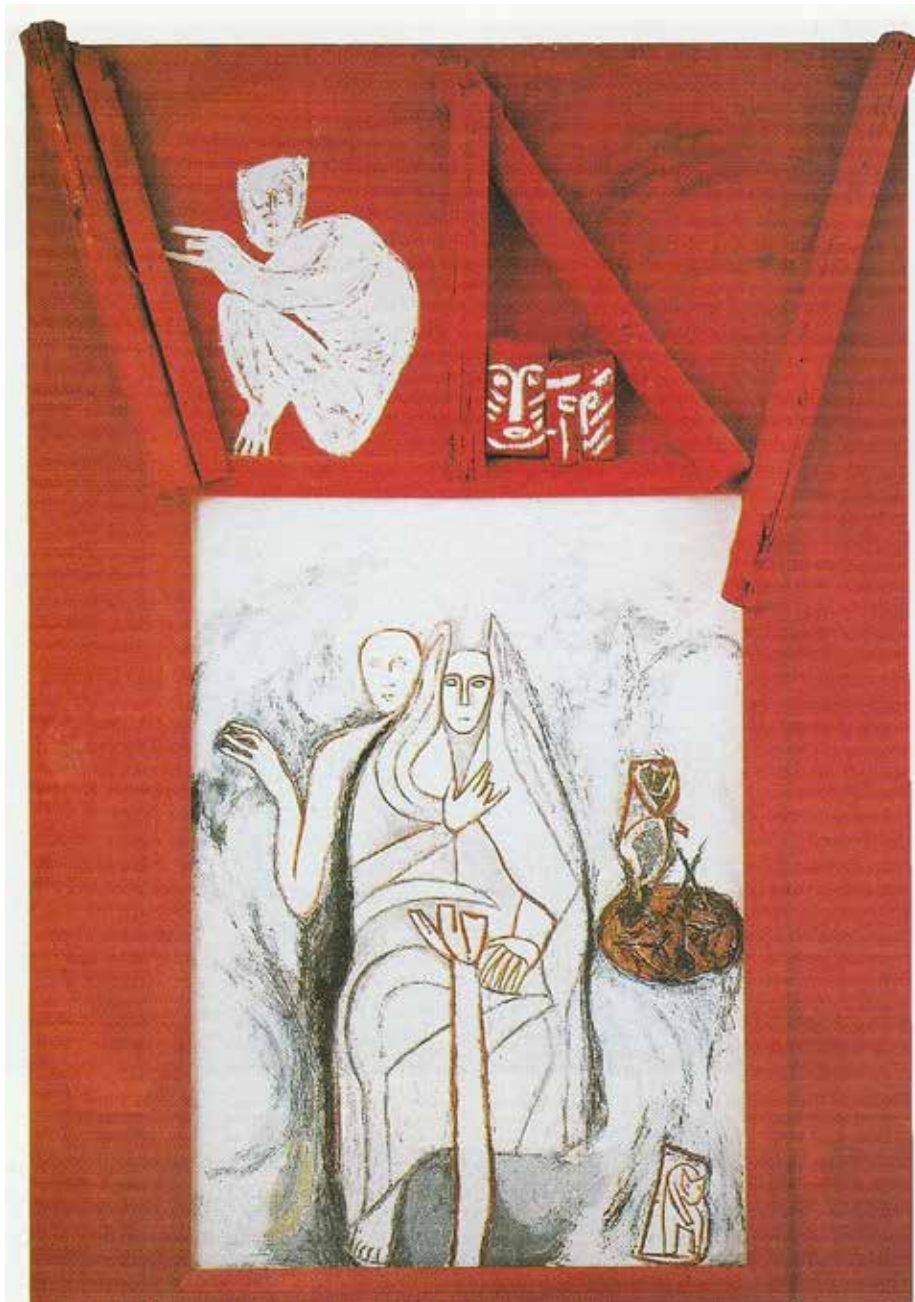
Mimmo Paladino  
*Poema alle porte di Belem*, 1982  
Tecnica mista su tela, 300 x 300 cm  
Collezione privata



Mimmo Paladino  
*La porta*, 1982  
Oleo su tela, 300 x 300 cm  
Modena, Galleria Emilio Mazzoli



Mimmo Paladino  
*Senza titolo*, 1982  
Oleo su tela, 200 x 300 cm  
Berlino, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz - Nationalgalerie.



Mimmo Paladino  
*Senza titolo*, 1983  
Oleo su tela e legno dipinto, 330 x 221 cm  
Collezione privata

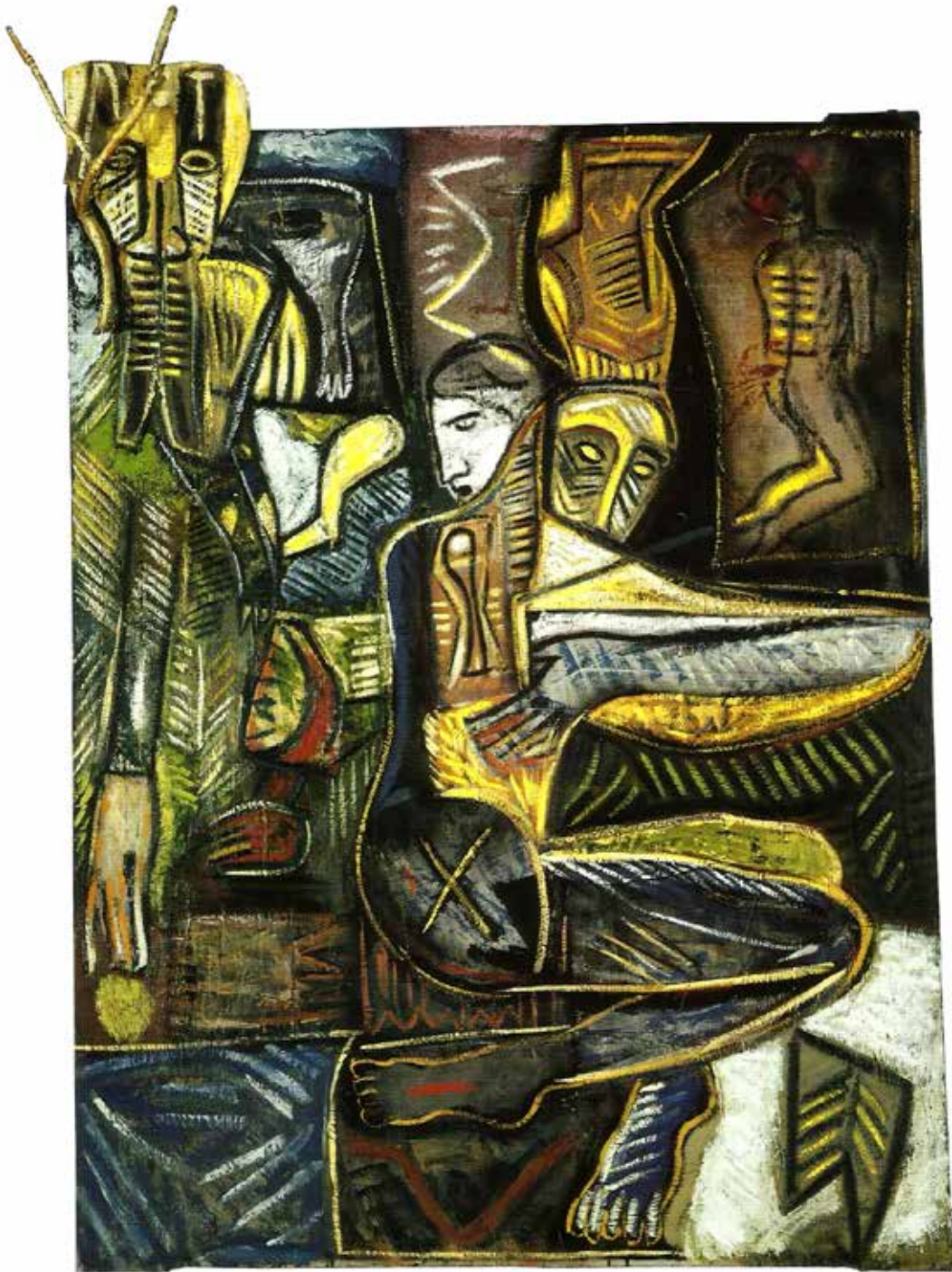




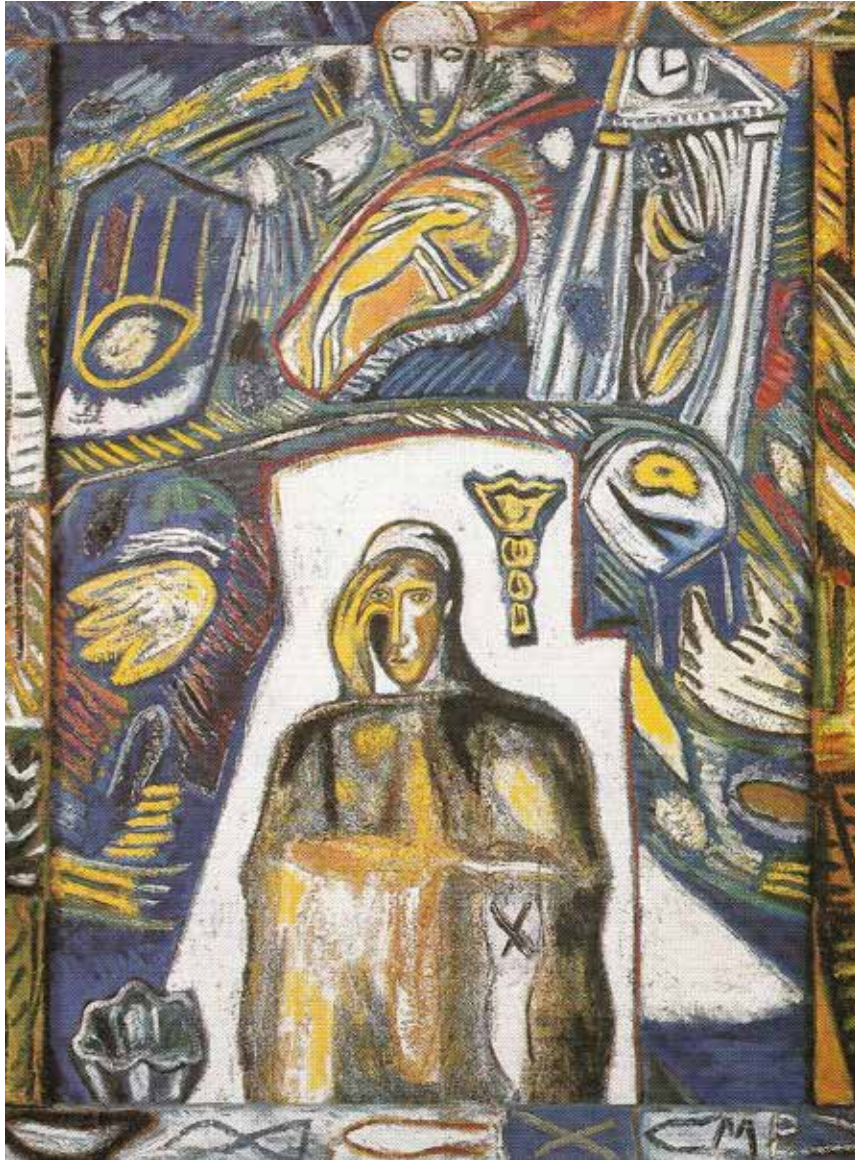
Mimmo Paladino  
*Suonno (d'après Piero della Francesca)*, 1983  
Oleo su tela, 205 x 220 cm  
Lubiana, Collezione privata



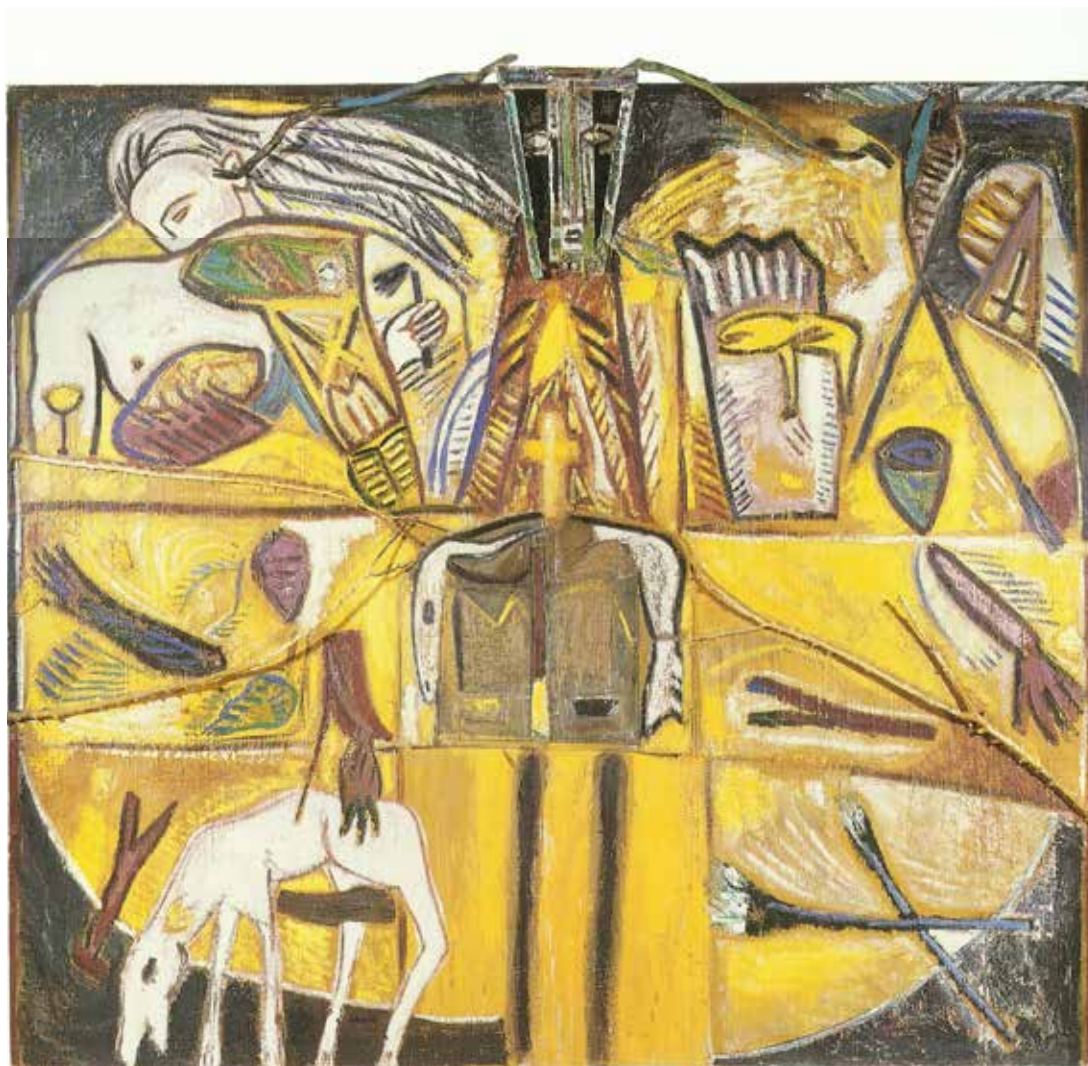
Mimmo Paladino  
*La virtù del fornaio in carroza*, 1983  
Tecnica mista su tela, 223,5 x 184 cm  
Rivoli (Torino), Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea



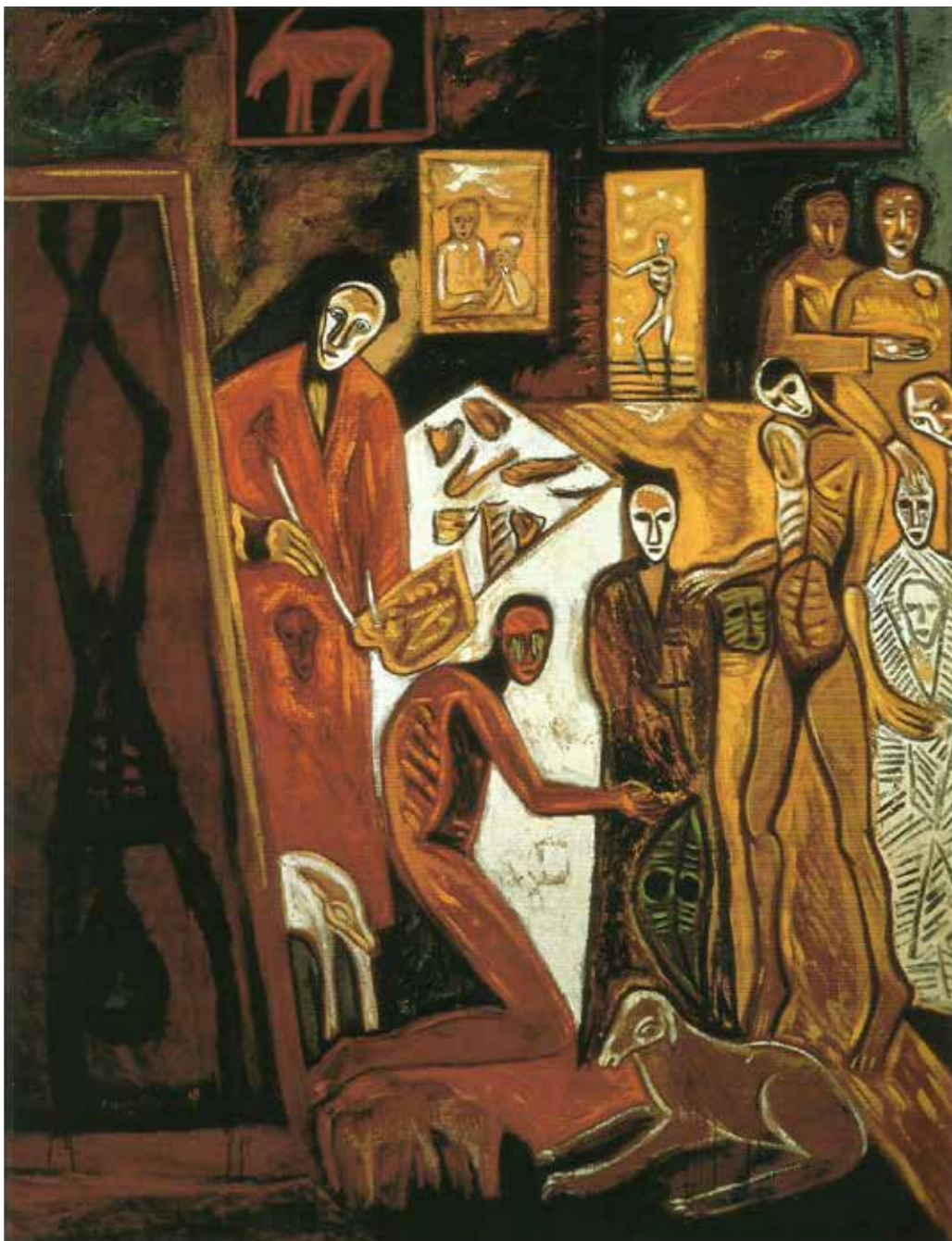
Mimmo Paladino  
*Piccolo animale della notte*, 1984  
Oleo su tela, 178 x 120 cm  
Collezione Guntis Brands, Switzerland



Mimmo Paladino  
*Sonno al tempio*, 1984  
Tecnica mista su tela, 200 x 150 cm  
Collezione privata



Mimmo Paladino  
*Medusa*, 1984  
Oleo encausto e collage su tela, 239 x 264 cm  
Collezione privata



Mimmo Paladino  
*Il visitatore della sera (ritratto di G.F.)*, 1985  
Oleo su tela, 200 x 155 cm  
Roma, Collezione Giorgio Franchetti



Samy Benmayor  
*Senza titolo*, 1984  
Oleo su carta, 110 x 75 cm  
Collezione privata

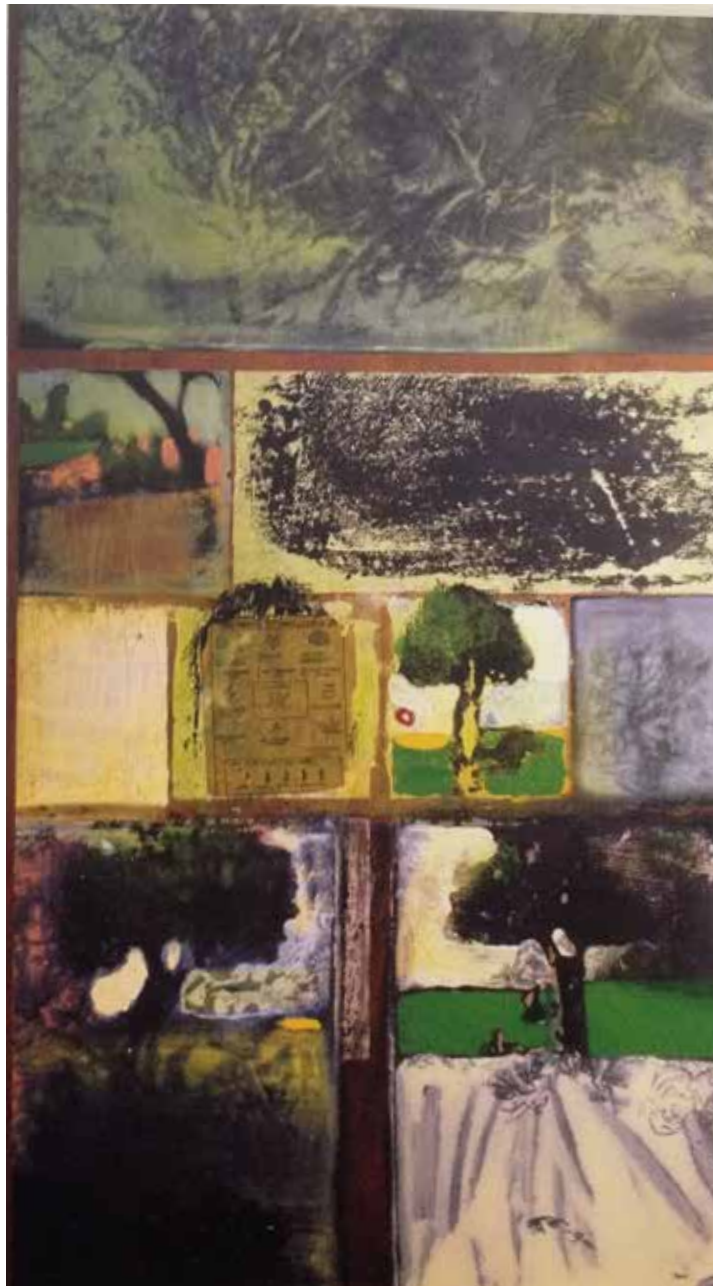


Samy Benmayor  
*Amanece en Santiago*  
(*L'alba a Santiago*), 1986  
Oleo su tela, 150 x 145 cm  
Collezione privata





Samy Benmayor  
*Encuentro entre Cirse y Odiseo*  
(*Incontro tra Circe e Odiseo*), 1988  
Acrilico su tela, 170 x 290 cm  
Collezione LAN



Carlos Maturana "Bororo"  
*El árbol*  
(*L'albero*), 1982  
Tecnica mista su legno, 173 x 91 cm  
Collezione privata



Carlos Maturana "Bororo"  
*El califont*  
(*La caldaia*), 1984  
Acrilico su tela, 300 x 300  
Collezione privata



Carlos Maturana "Bororo"  
*Estudio para maja*  
(*Studio per maja*), 1984  
Acrilico su tela, 70 x 120  
Collezione privata



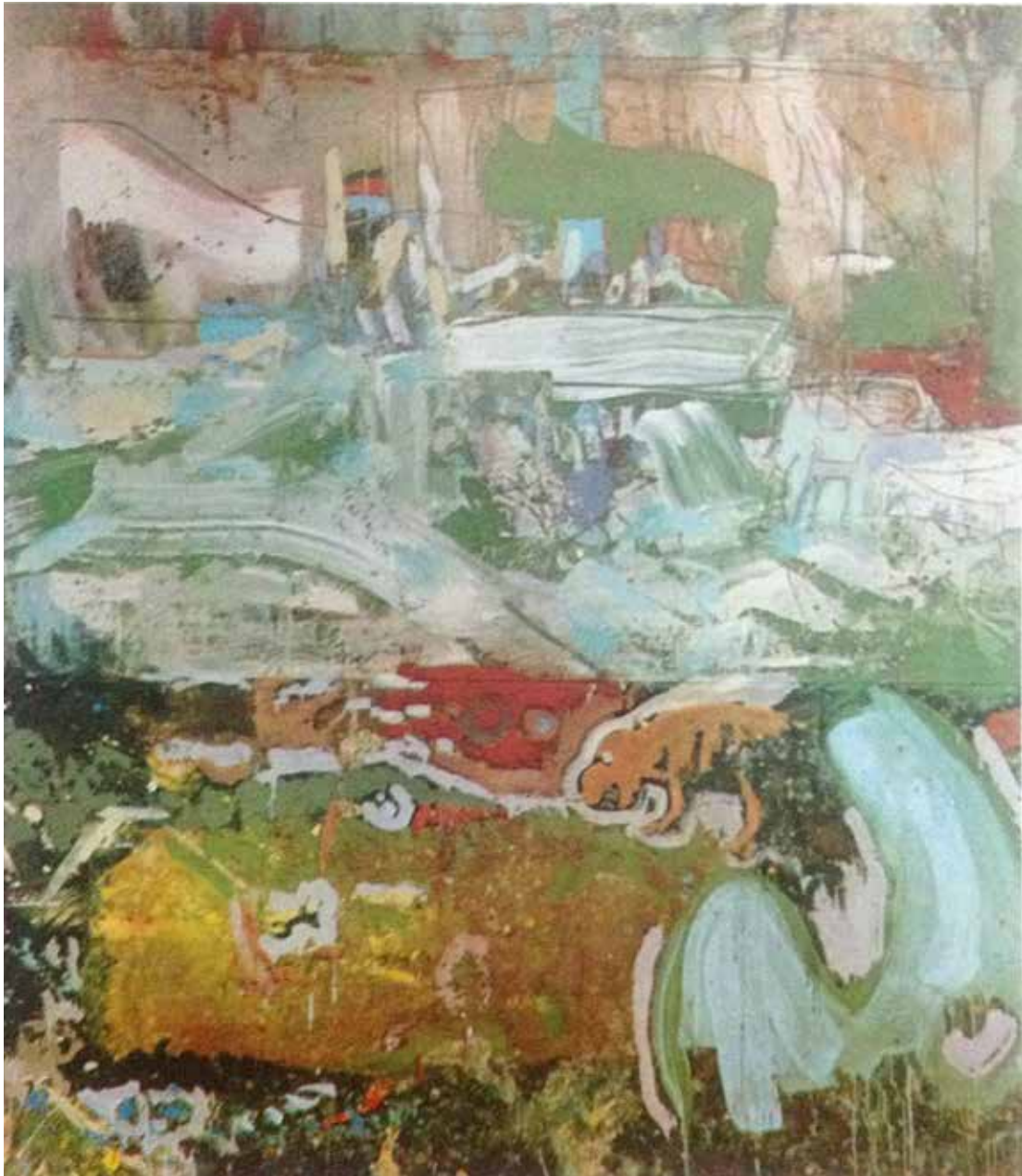
Carlos Maturana "Bororo"  
*La fundación de Santiago*  
(*La fondazione di Santiago*), 1984  
Acrilico su legno, 200 x 400 cm  
Collezione privata



Carlos Maturana "Bororo"  
*El pensador*  
(*Il pensatore*), 1988  
Oleo su tela, 160 x 147 cm  
Collezione privata



Carlos Maturana "Bororo"  
*Manuel Rodríguez*, 1987  
Acrilico su tela, 90 x 65 cm  
Collezione privata



Carlos Maturana "Bororo"  
*El perro*  
(*Il cane*), 1987  
Acrilico su legno, 270x 240 cm  
Collezione privata

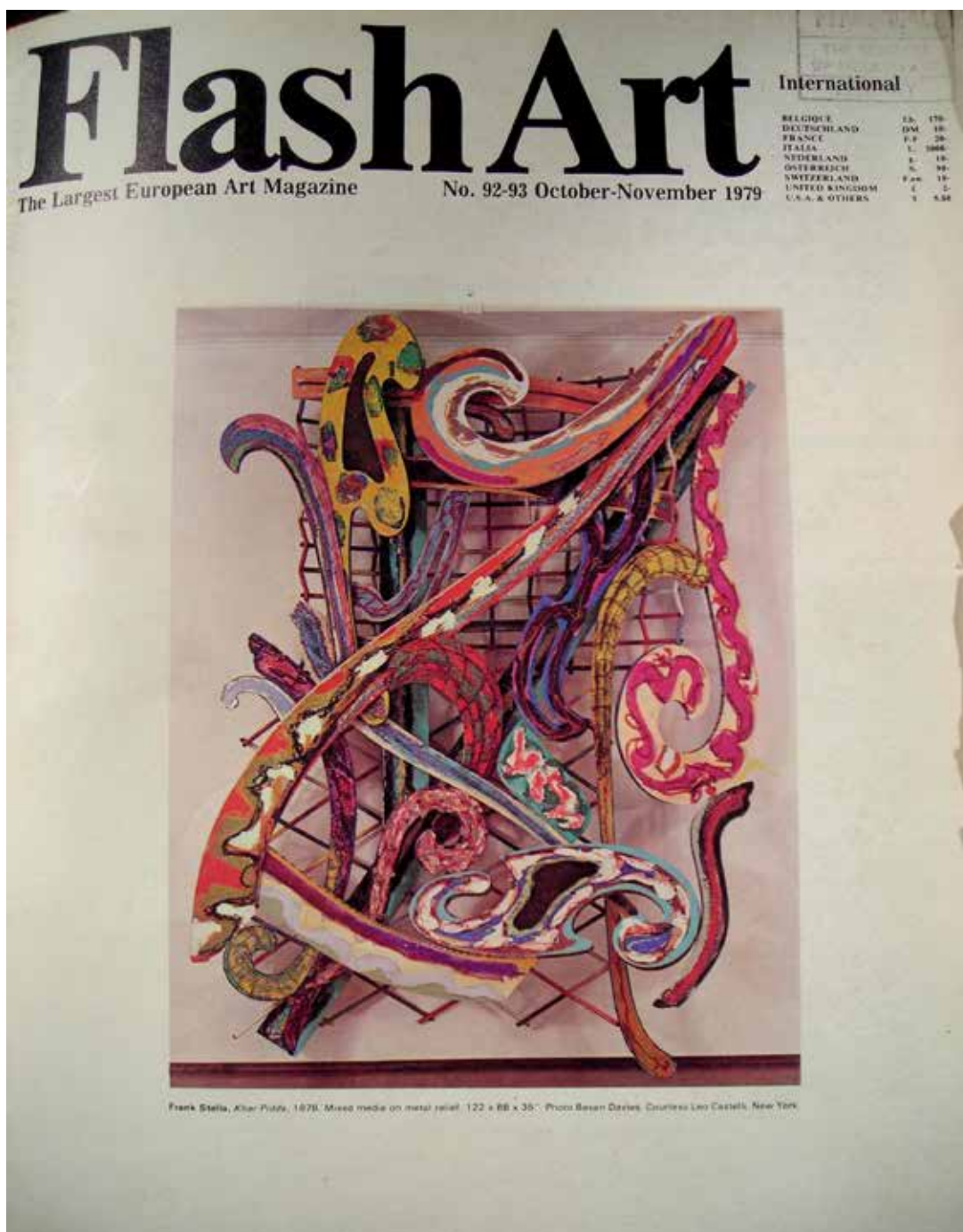




Carlos Maturana "Bororo"  
*La cazuela*, 1987  
Acrilico su tela, 189 x 150 cm  
Collezione Museo Nacional de Bellas Artes

## Capitolo I

A. Bonito Oliva, *La Trans-avanguardia italiana*, "Flash Art", Politi, n° 92-93, Politi Editore, Milano, Ottobre – Novembre, 1979



# THE ITALIAN TRANS-AVANTGARDE

Art is finally returning to its internal motives, the reasons which constitute its working, its place par excellence the labyrinth — the "inside work," the continuous digging inside the substance of painting. The idea of art in the 70s has been to rediscover within itself the pleasure and the peril of getting your hands dirty, and rigorously so, in the substance of the "immaginario," made up of driftings-off and elbowings-in, approximations and never definitive landings. The work becomes a nomad's map of the progressive movements practiced outside of any direction preconstituted by artists, the seeing-blind, wagging their tails around the pleasure of an art that doesn't stop at anything, not even history.

Art in the 60s, including that of the avant-garde, has had a moral character, in its critical design, the formula of the Italian "arte povera" (literally, poor art) followed a repressive and masochistic line, fortu-

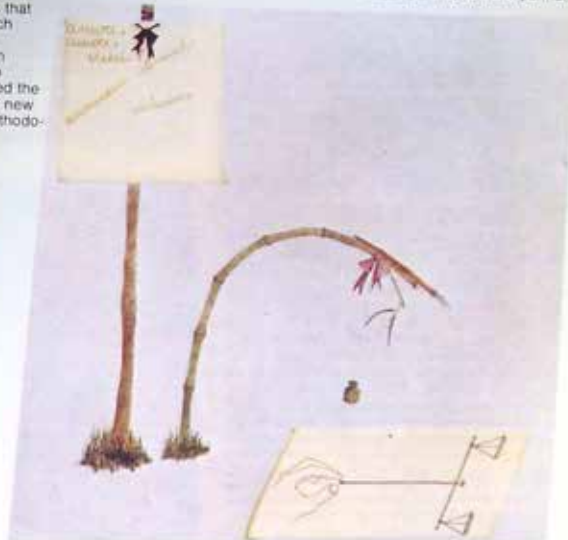
mentally in and of itself in its productive capacity and in its developments of tendencies of thought.

Artists in the 70s begin to operate at the very point of the productive slow-down of economic systems, when the world is entangled in a series of crises stripping the productivist giddiness of all of its ideological systems. Finally talk has been heard and is still being made of a crisis in art. However, if by crisis we intend, according to the etymon, "breaking point" and "verification," then we can use the word as a permanent

Such a theory causes that coercion to be new which characterized artistic production in the 60s, an activity circumscribed to language which promoted the need to experiment with new techniques and new methodologies in the face of a dynamic reality, experi-



Enzo Cucchi, *Senza Titolo*.



Francesco Clemente, *Parole amorse*, 1975

nately contradicted by some artists' works. Later on creative practice did away with the formal censorship related to artistic production to favor the practice of opulence as amends for an initial loss, an access that means neither asceticism nor renunciation, but growth and development of the capacity to become a land-owner, at the limits of a possession put into continuous debate by the work's and the artist's natural movement of dispossession and overcoming.

Its opulence consists in its capacity to invest an initial loss, in the nocturnal condition of the day-to-day, with the risk of a solar practice of art. Finally pictorial practices are taken up as an affirmative movement, as a gesture which is no longer one of defense, but of active, daytime, fluid penetration.

The initial precept is that of art as the production of a catastrophe, a discontinuity that destroys the tectonic balance of language to favor a precipitation into the substance of the "immaginario," neither as a nostalgic return, nor a reflux, but a flowing that drags inside itself the sedimentation of many things which exceed a simple return to the private and the symbolic.

By definition the avant-garde has always operated within the cultural pattern of an idealistic tradition which tends to shape the development of art into a progressive, continuous and rectilinear line. The ideology which subscribes to this mentality is *Linguistic Darwinism*, an evolutionary idea of art ascertaining a tradition in the linguistic development from our avant-garde ancestors up to the latest outcomes of artistic research. This position's idealism lies in its consideration of art and its development apart from the blows and counterblows of history, as if artistic production were torn away from history's more general production.

Until the 70s avant-garde art maintained this mentality, operating within the philosophic theory of *Linguistic Darwinism*, of a cultural evolution respectful of every genealogy with a puristic and puritanical punctiliousness. This caused an artistic and critical pro-



Mimmo Paladino, *Tropic*, 1975. Courtesy Paul Maenz, Köln



Sandro Chia, 1977.

ent angulation to verify the real stuff of art. The delimitation of the crisis in art refers to two levels: the death of art and the crisis of the evolution of art.

In Hegelian terminology, however, the death of art means the bypassing of the categories of artistic working by philosophy, the science of thought which includes and absorbs artistic intuition. More recently the death of art refers to the realization that such an experience can no longer corrode the various levels of reality. If on the one hand the impotence of the superstructure (art) compared to the structure (the economy, politics) is underlined, on the other we can ascertain the fall in artistic production from quality (value) to quantity (merchandise).

Today the crisis in art in sensu stricto means the crisis in the evolution of the artistic language — the crisis in the avant-garde's Darwinistic and Evolutionary mentality. This critical moment is overturned in terms of new operability by the artistic generation of the 70s. They have unmasked the progressive valence of art, demonstrating how in the face of the unchangeability of the world, art is not for progress but rather progressive with respect to its consciousness of both its own and circumscribed internal evolution.

Now the scandal paradoxically consists in the lack of novelty, art's capacity to achieve a biological respiration of speedings-up and slowings-down. Novelty is always born of a market demand for the same merchandise, but in a transformed shape. In this sense many poetics and their relative subgroups were burned in the 60s. Because through their poetics, the sub-groups permit the constitution of the notion of taste which, by reason of sheer quantity of artists working in the same direction, allows the social and economic consumption of art.

Finally the poetics have been thinned out, every artist working on an individual research that shatters social taste, and pursuing the finality of the work itself. The value of individuality, of working by oneself, is contrary to a social system crossed by superimposed



Sandro Chia, *A Zeller*. Photo: Alberto Ruvini

totalitarian systems, political ideology, psychoanalysis and the sciences, all of which resolve the antinomies and swerves, produced in the forward movement of reality, inside their own viewpoints, their own projects. Inside a concentration camp which cuts down on its own expansion and tends to reduce all desire and material production off its own torturous and impregnable routes, a culture of forecasts has to tighten its belt. The religious system of ideologies, of psychoanalytic and scientific hypotheses, tends to transform all that is different into something functional to the system, recycling and converting into terms of functional and productive all that is instead rooted in reality.

That which cannot be reduced to these terms is art, which cannot be confused with life. Art instead serves to push existence towards conditions of impossibility. In this case impossibility refers to the possibility of keeping artistic creativity anchored to the project of one's own production. The artist of the 70s is working on the threshold of a language which cannot be reduced to reality, under the impetus of a desire which never changes in the sense that it is never transferred except in its own appearance. In this sense art is biological activity, the applied activity of a desire which only lets itself be ratified according to its image and not its motivation. Art does not accept transactions, conjugated inside the artist's need to make the relative data of current production absolute and to



Remo Salvadori, *Installation at Paola Betti, Milano, 1979*. Foto: Carlo Corini

create discontinuity of movement, while the austere immobility of the productive concept exists.

Today art is not the artist's insertion of remarks within the territory of language, never dual or specular with respect to reality. In this sense the production of art by the 70s generation moves along paths which

require other disciplines and other concentrations. Here concentration becomes *deconcentration*, the need for catastrophe, breaking with social needs. Artistic experience is a necessary lay experience that confirms the uneliminability of breaking-off, the incurability of every conflict and reconciliation with things. This type of art is born in the consciousness of the irreducibility of every fragment, of the impossibility of recreating unity and balance. The work becomes indispensable because it concretely re-establishes breakings-off and imbalances in the religious system of political, psychoanalytic and scientific ideologies, which tend instead to reconvert the fragment in terms of metaphysical totality.

Only art can be metaphysical because it succeeds in transferring its ends from outside to inside itself in its possibility of establishing a fragment of the work as a totality which recalls no other value outside of the fact of its own appearing.

Basically art finds inside itself the strength to decide the store from which to draw the energy necessary to



Mimmo Paladino, *Painting on a wall in Naples, 1979*. Detailed Photo: Fabio Donato

construct its images, and the images themselves an extension of the individual "immaginario", that rises to an objective and ascertainable level through the intensity of the work. Because without intensity there is no art. Intensity is the work's ability to offer itself, or what Lacan calls the "look-taker", its capacity to fascinate and capture the spectator inside the intense field of the work, inside the circular and self-sufficient space of art functioning according to internal laws regulated by the demiurgic grace of the artist, by an internal metaphysics which excludes any outside motivation.

The rule and motivation of art is the work itself, imposing the substance of its own appearing, made up of material and shape, of thought directly embodied in painting, and the sign, unpronounceable without the help of the grammar of vision.

In this way art in the 70s appears deliberately shattered, disseminated in many works, each one carrying within itself the intense presence of its own existence, regulated by an impulse circumscribed to the singularity of the work created. This is delineated the concept of catastrophe, the production of discontinuity in a cultural fabric held up in the 60s by the principle of linguistic approval. The internationalistic utopia of art characterized the research of Italian "arte povera", bent on smashing national borders, thereby losing and alienating the deepest cultural and anthropological roots.

In opposition to the apparent nomadism of Italian "arte povera", and the experiences of the 60s, based on the recognition of methodological and technical affinities, the artists of the 70s respond with a nomadism both diverse and diversifying, playing on the sensitivity and the swerve between one work and another.

The unexpected landslides of the individual "immaginario" preside over the artistic creativity previously mortified by the impersonal, synchronic character



Marco Bagnoli, *Installation at Salvatore Ala gallery, Milano, 1979*

and even by the political climate of the 60s, which preached depersonalization in the name of the supremacy of politics. Now instead art tries to repossess the artist's subjectivity, to express itself through the internal form of language. The personal acquires an anthropological valence because it participates in bringing the individual, in this case the artist, back to a state of renewal of a sentiment towards himself.

The work becomes a microcosm which grants and establishes the opulent capacity of art to rootness, to return to being a land-owner, of a subjectivity fluid up to the point of entering the folds of the private as well, basing the values and the motivations of its working in every case on its own pulsion.

The ideology of Italian "poverismo" and the taboos of conceptual art are bypassed by a new attitude which preaches no pre-eminence outside of that already inside art and in the work's flagrantly radical covering the pleasure of showing itself off, of its own texture, of the substance of the painting unnumbered by ideologies and purely intellectual worries. Art rediscovers the purpose of an activity inherently creative, open even to the pleasure of its own pulsions, and an existence characterized by thousands of possibilities, from the figure to the abstract image, from a flash of genius to the delicate texture of the



Nicola De Maria, *Il desiderio comanda il recupero delle 11 scale, 1977*. Courtesy: Paul Maenz, Köln. Photo: Paul Maenz

medium, which all simultaneously cross each other and drip in the instantaneity of the work, assorted and suspended in its generously offering itself as a vision. In its nomad creativity, art in the 70s has found its own movement par excellence, the possibility of unlimited free transit inside all territories with open references in all directions. Artists like Bagnoli, Chia, Clemente, Cucchi, De Maria, Paladino, e Salvadori work in the mobile field of the *trans-avantgarde*, meaning the crossing of every experimental notion of the avant-garde according to the idea that every work presumes an experimental manuality, the artist's surprise at a work no longer constructed according to the certainty expected of a project and of an idea, but which forms itself before his eyes under the pulsion of a hand which dips inside the substance of art in an "empiricario" embodied somewhere between idea and sensibility.

The notion of art as catastrophe, as unplanned accidentality making each work different from the



Mimmo Paladino: *Il viso rivolto contro il muro*, 1978. Olio su tela. Courtesy Paul Maenz, Köln.

tion which respects no definitive engagement, which has no privileged ethic beyond that of obeying the dictates of a mental and material temperature synchro-

side, its pure inquiry, in favor of a visual solarity which means the possibility of realizing works well-made, in which the work really functions as a look-farmer, in the sense that it tames the restless glance of the spectator, used to the avant-garde's open work. The planned incompleteness of an art which needs the spectator's intervention to be brought to perfection.

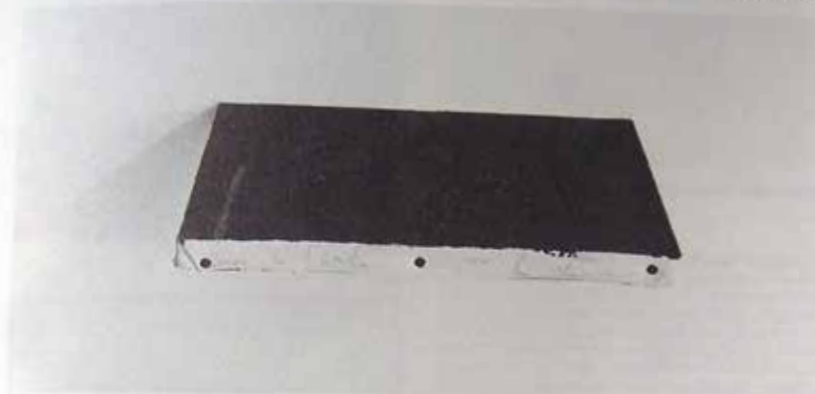
Art in the 70s tends to bring art back to a place of satisfying contemplation where the mythic distance, the far-away-contemplation, is brimming over with eroticism and energy originating in the work's intensity and in its internal metaphysics.

The *trans-avantgarde* spins like a fan with a torsion of a sensitivity that allows art to move in all directions, including towards the past. "Zarathustra wants to lose nothing of mankind's past, he wants to throw everything into the crucible." (Nietzsche) This means not missing anything because everything is continually reachable, with no more temporal categories and hierarchies of present and past, typical of the avant-garde, having always lived the time to its back as archeology, and in any case as evidence to réanimate.

The work of Marco Bagnoli is an investigation of the physical and mental quality of space and time in their interactions and in the open dialectic of multiplication (space-time-time). An analysis of the concept of limit, of the interstice as the germinal place of differences and oppositions.

The principle of centrality is shattered to favor oblique and mobile relations.

Sandro Chia practices, through painting, the theory of a manuality aided by an idea, by putting to work a hypothesis formulated in the particularity of a figure of a sign. If the image constitutes on the one hand the unveiling of the idea, on the other it's also evidence of the pictorial procedure that produces it and unveils its internal circuit, the complex range of reflexes, possible correspondences, the shiftings and cross-references between different polarities.



Nicola De Maria: *Mare in tempesta, pure la vita*, 1978. Courtesy Giorgio Persano, Torino. Foto: Paolo Pettini.

rest, creates a transibility for young artists, even within the limits of the avant-garde and its traditions, no longer linear but made up of returns and projections ahead, according to a movement and a vicissitude which are never repetitive since they follow the sinuous geometry of the ellipse and the spiral.

The *trans-avantgarde* means taking a nomad posi-

nous to the instantaneity of the work.

*Trans-avantgarde* means opening up to the intentional chess-mating of Western culture's logocentrism, to a pragmatism which returns space to the work's instinct, not pre-scientific attitude but if anything the maturing of a post-scientific position which exceeds the fetidic adjustment of contemporary art to modern science: the work becomes the moment of an energetic functioning which finds the strength to accelerate and to achieve inertia within itself.

Thus question and answer come to a draw in the image match, and art bypasses avant-garde production's feature of setting itself up as an inquiry, ignoring the spectator's expectations in order to arrive at the sociological causes provoking them. Avant-garde art always presumes discomfort and never the happiness of the public, obliged to move out of the field of the work to understand its complete value.

The artists of the 70s, whom I call the *trans-avantgarde*, have rediscovered the possibility of making the work clear through the presentation of an image which is simultaneously enigma and solution. In this way art loses its nocturnal and problematic



Sandro Chia: *Intermezzo*, 1979. Courtesy Paul Maenz, Colonia.



Nicola De Maria: *Carro che mi porta lontano*, 1979. Courtesy Mario Diacono, Bologna. Foto: Antonia Guerra.



Sandro Chia: *Per Organi*. Foto: Alberto Roveri.

Francesco Clemente works through repetition and shifting. He sets out with a pre-existent image which he reproduces in painting. However, every successive reproduction is altered and moves away from that which is being reproduced according to variations as subtle as they are unpredictable. An expected certainty is at the basis of the work, which in being effected implies a swerve away from the initial norm. This shifting occurs through oblique lines, a tangible sign of the production of difference.

Enzo Cucchi accepts the movement par excellence of art, enshrining the ciphers of his own personal language under the sign of inclination, where no

A. Bonito Oliva, *La Transvanguardia italiana*, Giancarlo Politi, Milano, 1980





Enzo Cucchi, *Spinoza's Merryman* (1981), oil, 200 x 150.

It is obviously not possible to reduce all artistic usage to comedy. Neither can we conceive of artists as being the laughter-makers of the image. This would imply a repetitive attitude in contrast with the idea of comicality which, on the contrary, calls for change and versatility. Movement is guaranteed by the oscillation between tragedy and comedy, and by the artist's freedom and power to decide his own position each time round, without responding to expectations or falling into conventional servitude.

The artist of the '70s is serenely irresponsible, obeying to no compulsory moralism. In the sixties, this moralism turned drama into pathos

in many artists, leading them to hark back to the values and virtues of past societies, and to set themselves up as the preceptors of crisis-stricken society.

But art has always meant the experience of crisis, a questioning of guarantees and security. France had Molière, whilst Italy has had Totò and the "commedia dell'arte." And it is onto this cultural and anthropological backcloth that we can graft a study of art with its oscillations between tragedy and comedy. This tradition can be found in Italian mannerism (later exported to other countries) which succeeded in practising transgression by simulating it within the conventional meshes of a language which faked continuity and social acceptance.

Just as the '70s have put an end to the dramatic rigidity of dogma, so the art of these past few years has done away with the emotional, moralistic rigidity of the previous art form, bringing creativeness back into the mobile territory of an experience which is no longer rhetorical but fragmentary and metaphysical.

Rome, 1979.

## La Trans-avanguardia Italiana



Mimmo Paladino, *Fall of stars/Pieno di stelle*, 1980. Mixed media on canvas. Tecnica mista su tela, cm. 120 x 300

## La Trans-avanguardia Italiana

L'arte finalmente ritorna ai suoi motivi interni, alle ragioni costitutive del suo operare, al suo luogo per eccellenza che è il labirinto, inteso come "lavoro dentro", come escavo continuo dentro la sostanza della pittura. L'idea dell'arte alla fine degli anni settanta è quella di ritrovare dentro di sé il piacere ed il pericolo di tenere le mani in pasta, rigorosamente, nella materia dell'immaginario, fatta di derive e di sgomitate, di approssimazioni e mai di approdi definitivi. L'opera diventa una mappa del nomadismo, dello spostamento progressivo praticato fuori da ogni direzione preconstituita da parte di artisti che sono dei ciechi-vedenti,



Sandro Chia, *Inventary/Inventario*, 1980. Oil on canvas. Olio su tela, cm. 202 x 146

44



Mimmo Paladino, *En De Re*, 1977, cm. 30 x 12

che ruotano la coda intorno al piacere di un'arte che non si reprime davanti a niente, nemmeno davanti alla storia.

Negli anni sessanta l'arte aveva una connotazione moralistica, anche quella d'avanguardia: la formula dell'arte povera perseguiva nel suo disegno critico una linea di lavoro repressiva e masochistica fortunatamente contraddetta da alcune opere degli artisti. Successivamente la pratica creativa ha fatto saltare la censura formale attinente alla produzione artistica a favore di una pratica dell'opulenza, come riparazione ad una perdita iniziale, via ascensionale che non significa ascetismo o rinuncia ma crescita e sviluppo della capa-

rità di diventare possidenti, al limite di un possesso messo continuamente in discussione dal naturale movimento dell'opera e dell'artista, che è di spossamento e di superamento. L'opulenza consiste nella capacità di investire nella perdita iniziale, nella condizione notturna del quotidiano, il rischio della pratica solare dell'arte. Finalmente la pratica pittorica viene assunta come un movimento affermativo, come un gesto non più di difesa ma di penetrazione attiva, diurna e fluidificante. L'assunto iniziale è quello di un'arte come produzione di catastrofe, di una discontinuità che rompe gli equilibri tettonici del linguaggio a favore di una precipitazione nella materia dell'immagi-

45



nario non come ritorno nostalgico, come riflusso ma come flusso che trascina dentro di sé la sedimentazione di molte cose, che scavalcano il semplice ritorno al privato ed al simbolico.

L'avanguardia, per definizione, ha sempre operato dentro gli schemi culturali di una tradizione idealistica tendente a configurare lo sviluppo dell'arte come una linea continua, progressiva e rettilinea. L'ideologia sottostante a tale mentalità è quella del *darwinismo linguistico*, di una idea evolucionistica dell'arte, che afferma una tradizione dello sviluppo linguistico dagli antenati dell'avanguardia storica fino agli esiti ultimi della ricerca artistica. L'idealismo di tale posizione risiede nella considerazione dell'arte e del suo sviluppo al di fuori dei colpi e dei contraccolpi della storia, come se la produzione artistica visse avulsa dalla produzione più generale della storia.

Fino agli anni settanta, l'arte d'avanguardia ha conservato tale mentalità, operando sempre dentro l'assunto filosofico del *darwinismo linguistico*, di un evolucionismo culturale rispettoso di ogni genealogia con una puntigliosità puristica e puritana. Questo ha comportato una produzione artistica e critica attenta a porsi nel solco geometrico e chiuso della continuità. In definitiva la neoavanguardia ha inteso salvare la *coscienza felice* dell'artista tutta basata sulla coerenza interna del lavoro, realizzata dentro l'ambito sperimentale del linguaggio, contro

l'incoerenza negativa del mondo.

Tale assunto comporta una coazione al nuovo che ha contraddistinto la produzione artistica degli anni sessanta, intesa come attività circoscritta al linguaggio che promuove il bisogno di sperimentare nuove tecniche e nuove metodologie nei confronti di una realtà dinamica e di per sé sperimentale quanto a capacità produttiva e sviluppo di tendenze del pensiero.

Gli artisti degli anni settanta cominciano ad operare nel momento in cui cessa la coazione al nuovo, nel momento del rallentamento produttivo dei sistemi economici, quando il mondo è attanagliato da una serie di crisi che mettono a nudo la vertigine produttivistica di tutti i sistemi ideologici. Finalmente si è parlato e si parla di crisi dell'arte. Ma se per crisi intendiamo, secondo l'etimo, "punto di rottura" e "verifica", allora possiamo adoperare tale parola come angolazione permanente per verificare il vero tessuto dell'arte. Due sono i livelli a cui rimanda la definizione della crisi dell'arte: la morte dell'arte e la crisi dell'evoluzione dell'arte.

Hegelianamente, per morte dell'arte s'intende il superamento delle categorie del fare artistico da parte della filosofia, quale scienza del pensiero che comprende ed assorbe l'intuizione artistica. Più modernamente, la morte dell'arte rimanda alla constatazione che tale esperienza non riesce più ad intaccare i livelli della realtà. E, se da una parte viene sottolineata l'impotenza della sovrastrut-



Mimmo Paladino, *Disco in per esfolio (come sbalzato)*, 1979-80, (16. 400 x 400).

tura (l'arte) rispetto alla struttura (l'economia, la politica), dall'altra si afferma la caduta della produzione artistica da *qualità* (valore) a *quantità* (merce).

Oggi per crisi dell'arte in senso stretto s'intende invece la crisi nell'evoluzione dei linguaggi artistici. La crisi appunto della mentalità darwinistica ed evolucionistica dell'avanguardia. Tale momento critico viene ribaltato dalla generazione artistica della fine degli anni settanta in termini di nuova operatività. Essa ha smascherato la valenza progressista dell'arte, dimostrando come di fronte all'immodificabilità del mondo l'arte

non è progressista bensì *progressiva*, rispetto alla coscienza della propria e circoscritta evoluzione interna.

Ora lo scandalo, paradossalmente, consiste nella mancanza di novità, nella capacità dell'arte di assumere un respiro biologico, fatto di accelerazioni e rallentamenti. La novità nasce sempre da una richiesta del mercato che ha bisogno della stessa merce, ma trasformata nella forma. In questo senso negli anni sessanta sono state bruciate molte poetiche ed i sottostanti raggruppamenti. Perché i raggruppamenti, attraverso le poetiche, permettono di costituire quella nozione di *gusto* che, proprio per la quantità degli artisti operanti nella stessa direzione, consente il consumo sociale ed economico dell'arte.

Finalmente le poetiche si sono diradate, ogni artista opera attraverso una ricerca individuale che frantuma il gusto sociale e persegue le finalità del proprio lavoro. Il valore dell'individualità, dell'operare singolarmente, si contrappone ad un sistema sociale e culturale attraversato da sovrastanti sistemi totalitari, l'ideologia politica, la psicanalisi e le scienze, che risolvono all'interno della propria ottica, del proprio progetto, le antinomie e gli scarti prodotti dalla realtà nel suo farsi. Una cultura delle previsioni stringe la vita dentro un campo di concentrazione che ne assottiglia l'espandersi e tende a ridurre il desiderio e la produzione materiale al di fuori delle vie tortuose ed imprevedibili entro cui si forma. Il sistema religioso delle ideologie, dell'ipotesi psicanalitica, scientifica,



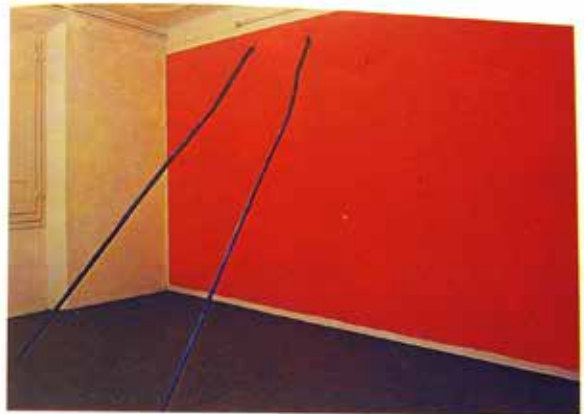
Nicola De Maria, *I Don't See My Friend/Non vedo l'amico*, 1978, cm. 11 x 15,5.

tende a rendere funzionale al sistema tutto ciò che è diverso, riciclando e convertendo nei termini del funzionale e del produttivo tutto ciò che invece nasce dalla pratica della realtà.

Ciò che non è riducibile in tali termini è proprio l'arte che non può confondersi con la vita, anzi l'arte serve a spingere l'esistenza verso condizioni di impossibilità. L'impossibilità, in questo caso è la possibilità di tenere la creatività artistica ancorata al progetto della propria produzione. L'artista ora opera sulla soglia di un linguaggio irriducibile rispetto alla realtà, sotto la spinta di un desiderio che non muta mai, nel senso che non

si tramuta mai se non nella propria apparenza. In questo senso l'arte è produzione biologica, attività applicata di un desiderio che si lascia omologare soltanto nella propria immagine ma non nella propria motivazione. L'arte non accetta transizioni, coniugata dentro il bisogno dell'artista di rendere assoluto il dato relativo della produzione corrente e di creare discontinuità di movimento, laddove esiste l'austera immobilità del concetto produttivo.

Ora l'arte non è commento inserito dall'artista dentro il luogo del linguaggio, che non è mai doppio e speculare rispetto alla realtà, in questo senso la produzione dell'arte da parte



Nicola De Maria, *The Curve that Carries Me Far Away/Curva che mi porta lontano*, 1976-78, m. 3,30 x 6,50.



Nicola de Maria, *Internal Music/La Musica Interna*, 1977-1980.

della generazione degli anni Settanta si muove lungo sentieri che richiedono altra disciplina e altra concentrazione. Qui la concentrazione diventa *deconcentrazione*, bisogno di catastrofe, rottura del bisogno sociale. L'esperienza artistica è un'esperienza laicamente necessaria che ribadisce l'ineliminabilità della rottura, l'insanabilità di ogni conflitto e di ogni conciliazione con le cose. Questo tipo di arte nasce dalla consapevolezza della irriducibilità del frammento, dell'impossibilità di riportare unità ed equilibrio. L'opera diventa indispensabile, in quanto ristabilisce concretamente rotture e squilibri nel sistema religioso delle ideologie politiche, psicanalitiche e scientifiche che ottimisticamente tendono invece a riconvertire il frammento in termini di totalità metafisica.

Solo l'arte può essere metafisica, in quanto riesce a spostare il proprio fine dai fuori al dentro, attraverso la possibilità di fondare il frammento dell'opera come una totalità che non rimanda ad altro valore esterno al proprio apparire.

Sostanzialmente l'arte trova dentro di sé la forza di stabilire il deposito da cui attingere l'energia, necessaria per costruire le immagini, e le immagini stesse, intese come estensioni dell'immaginario individuale che assurge a valore oggettivo ed accertabile tramite l'intensità dell'opera. Perché senza intensità non si ha arte. L'intensità è la qualità dell'opera di darsi, nell'accezione lacaniana, come *domasguardi*, come

capacità di fascinazione e cattura dello spettatore dentro il campo intenso dell'opera, dentro lo spazio circolare ed autosufficiente dell'arte, che funziona secondo leggi interne regolate dalla grazia demiurgica dell'artista, da una metafisica interna che esclude ogni rimando ed ogni motivazione esterna.

Regola e motivazione dell'arte è l'opera stessa che impone la sostanza del proprio apparire, fatta di materia e di forma, di pensiero direttamente incarnato nel luogo della pittura e del segno, non pronunciabile se non attraverso le grammatiche della visione.

In tal modo l'arte della fine degli anni settanta si presenta positivamente frantumata, disseminata in molte opere, ciascuna portante dentro di sé l'intensa presenza della propria esistenza regolata da un impulso circoscritto alla singolarità dell'opera creata. Così si delinea il concetto di catastrofe, intesa come produzione di discontinuità in un tessuto culturale retto negli anni sessanta dal principio dell'omologazione linguistica. L'utopia internazionalistica dell'arte ha contraddistinto la ricerca dell'arte povera, tutta tesa a sfondare i confini nazionali, perdendo ed alienando in tal modo le radici culturali ed antropologiche più profonde.

All'apparente nomadismo dell'arte povera e delle esperienze degli anni sessanta, basato sul riconoscimento di affinità metodologiche e tecniche, gli artisti degli anni settanta oppongono un nomadismo diverso e diversificante, giocato sullo spostamento

50



Nicola De Maria, *Artist Dragons Able to Defend Their Own Work* (Disegni artisti capaci di difendere il proprio lavoro, 1978-1979, Castello Colonna Genazzano, Dimensione naturale).

progressivo della sensibilità e dello scarto tra un'opera ed un'altra.

Gli improvvisi smottamenti dell'immaginario individuale presiedono la creatività artistica precedentemente mortificata dal carattere dell'impersonalità, sincronica anche al clima politico degli anni sessanta che predicavano la spersonalizzazione in nome di un primato del politico. Ora invece l'arte tende a rimpossessarsi della soggettività dell'artista, di esprimerla attraverso le modalità interne del linguaggio. Il personale acquista una valenza antropologica, in quanto partecipa a riportare l'individuo, in questo caso l'artista, nello stato di una ripresa di

un sentimento che è quello del sé.

L'opera diventa il microcosmo che accoglie e fonda la capacità opulenta dell'arte di permettere il rimpossessamento, di tornare ad essere possidenti, di una soggettività fluida fino al punto da entrare anche nelle pieghe del privato, che in ogni caso fonda sulla propria pulsione e non su altro il valore e la motivazione del proprio operare.

L'ideologismo del poverismo e la tautologia dell'arte concettuale trovano un superamento in un nuovo atteggiamento che non predica alcun primato se non quello dell'arte e della flagranza dell'opera che ritrova il piacere della propria esibizione, del pro-

51



Mimmo Paladino, *Mese di*, 1978, cm. 200 x 300.



Mimmo Paladino, *Brasil, ne all'Anno... il Brasil, il... 1978*, cm. 400 x 400.

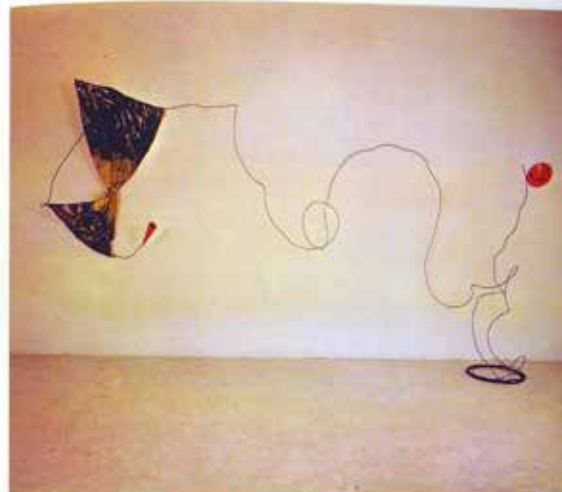
prio spessore, della materia della pittura finalmente non più mortificata da incombenze ideologiche e da arruamenti puramente intellettuali. L'arte riscopre la sorpresa di un'attività creativa all'infinito, aperta anche al piacere delle proprie pulsioni, di una esistenza caratterizzata da mille possibilità, dalla figura all'immagine astratta, dalla folgorazione dell'idea al morbido spessore della materia, che si attraversano e colano contemporaneamente nell'istantaneità dell'opera, assorta e sospesa nel suo donarsi generosamente come visione.

L'arte degli anni settanta trova nella creatività nomade il proprio movimento eccellente, la possibilità di transitare liberamente dentro tutti i territori senza alcuna preclusione con rimandi aperti a tutte le direzioni. Artisti come Chia, Clemente,



Mimmo Paladino, *Untitled/Senza Titolo, 1980*, cm. 160 x 130.

52



Mimmo Paladino, *A mano calda, 1980*, cm. 700 x 300.

Cucchi, De Maria, e Paladino operano nel campo mobile della *transavanguardia*, intesa come attraversamento della nozione sperimentale dell'avanguardia, secondo l'idea che ogni opera presuppone una *manualità* sperimentale, la sorpresa dell'artista verso un'opera che si costruisce non più secondo la certezza anticipata di un progetto e di un'ideologia, bensì si forma sotto i suoi occhi e sotto la pulsione di una mano che affonda nella materia dell'arte, in

un'immaginario fatto di un incarnamento tra idea e sensibilità.

La nozione dell'arte come catastrofe, come accidentalità non pianificata che rende ogni opera differente dall'altra, permette ai giovani artisti una transitabilità, anche nell'ambito dell'avanguardia e nella sua tradizione, non più lineare ma fatta di affondi e di scavalcamenti, di ritorni e di proiezioni in avanti, secondo un movimento ed una peripezia che non sono mai ripetitivi in quanto segnano

53

la geometria sinuosa dell'ellissi e della spirale.

La *trans-avanguardia* significa assunzione di una posizione nomade che non rispetta nessun impegno definitivo, che non ha alcuna etica privilegiata se non quella di seguire i dettami di una temperatura mentale e materiale sincronica all'istantaneità dell'opera.

*Trans-avanguardia* significa apertura verso l'intenzionale scacco del logocentrismo della cultura occidentale, verso un pragmatismo che restituisce spazio all'istinto dell'opera che non significa atteggiamento prescientifico ma semmai maturazione di una posizione post-scientifica che supera il feticistico adeguamento dell'arte contemporanea alla scienza moderna: l'opera diventa il momento di un funzionamento energetico che trova dentro di sé la forza dell'acceleramento e dell'inerzia.

Così domanda e risposta si pareggiano nell'agone dell'immagine e l'arte supera la connotazione tipica della produzione dell'avanguardia, quella di costituirsi come interrogazione che scavalca l'aspettativa dello spettatore per rimandare alle cause sociologiche che l'hanno provocata. L'arte d'avanguardia presuppone sempre un disagio e mai la felicità del pubblico, costretto a spostarsi fuori dal campo dell'opera per comprenderne il pieno valore.

Gli artisti della fine degli anni settanta, quelli che io chiamo della *trans-avanguardia*, riscoprono la possibilità di rendere lampante l'opera mediante la presentazione di

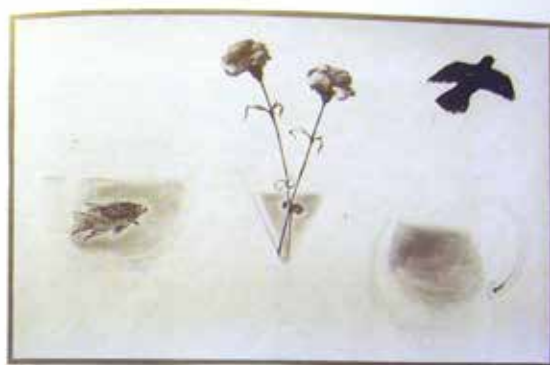
una immagine che contemporaneamente è enigma e soluzione. L'arte così perde il suo lato notturno e problematico, del puro interrogare, a favore di una solarità visiva che significa possibilità di realizzare opere fatte *ad arte*, in cui l'opera funziona veramente da *domasguardi*, nel senso che doma lo sguardo inquieto dello spettatore, abituato dall'avanguardia all'opera aperta, alla progettata incompletezza di un'arte che richiede il perfezionante intervento dello spettatore.

L'arte negli anni settanta tende a riportare l'opera nel luogo di una contemplazione appagante, dove la lontananza mitica, la distanza della contemplazione, si carica di erotismo e di energia tutta promanante dalla intensità dell'opera e dalla sua interna metafisica.

La *trans-avanguardia* si muove a ventaglio con una torsione della sensibilità che permette all'arte un movimento in tutte le direzioni, comprese in quelle del passato. "Zarathustra non vuole perdere nulla del passato dell'umanità, vuole gettare ogni cosa nel crogiuolo" (Nietzsche). Questo significa non avere nostalgia di niente, in quanto tutto è continuamente raggiungibile, senza più categorie temporali e gerarchie di presente e passato, tipiche dell'avanguardia che ha sempre vissuto il tempo alle spalle come archeologia e comunque come reperto da riannunciare.

Sandro Chia pratica, attraverso la pittura, la teoria di una manualità assistita da un'idea, dalla messa in

54



Francesco Clemente, *Three Waters' De' acqua*, 1978.

opera di una ipotesi formulata attraverso la particolarità di una figura o di un segno. Se l'immagine costituisce da una parte lo svelamento dell'idea iniziale, dall'altra è anche testimonianza del procedimento pittorico che lo produce e ne svela l'interno circuito, la gamma complessa di riflessi, le possibili corrispondenze, gli spostamenti ed i rimandi fra le diverse polarità.

Francesco Clemente opera attraverso la ripetizione e lo spostamento. Parte da un'immagine preesistente che riproduce anche mediante la pittura. Ma ogni volta la riproduzione altera e sposta ciò che è riprodotto, secondo variazioni tanto sottili quanto imprevedibili. Una certezza anticipata è alla base dell'opera che

nella sua effettuazione implica uno scarto rispetto alla norma iniziale. Lo spostamento avviene per linee oblique, segno tangibile della produzione di differenza.

Enzo Cucchi accetta il movimento eccellente dell'arte, inserendo le cifre del proprio linguaggio sotto il segno dell'inclinazione, dove non esiste stasi ma una dinamica di figure, segni e colore che si attraversano e colano reciprocamente il senso di una visione cosmica. La pittura mastica dentro di sé ed assorbe nel microcosmo del quadro la collisione tra i vari elementi. Così microcosmo e macrocosmo compiono insieme una traversata, in cui caos e cosmos trovano il deposito e l'energia della propria combustione.

55



Mimmo Paladino, *Sotto il silenzio*, 1977, cm. 50 x 70. Olio su cartone. Olio su tela.

Nuova Ete Mares opera sullo spostamento progressivo della sensibilità, praticato mediante gli strumenti di una pittura che tende a darsi come esteriorizzazione di uno stato mentale e come interiorizzazione di possibili vibrazioni che nascono durante l'esecuzione dell'opera. Il risultato è la fondazione di un campo visivo, di una visione all'incrocio di molti rimandi, in cui le sensazioni trovano una estroversione spaziale fino a risolversi in una sorta di architettura interiore.

Mimmo Paladino pratica una pittura di superficie, nel senso che tende a portare ad emergenza visiva tutti i dati sensibili, anche quelli più interiori. Il quadro diventa il luogo di incontro e di espansione a vista d'occhio di motivi culturali e di dati sensitivi. Tutto è tradotto in termini di pittura, di segno e di materia. Il quadro è attraversato da temperature differenti, caldo e freddo, lirico e mentale, denso e rarefatto, che affiorano, alla fine della calibratura del colore.

Ora fare arte significa avere tutto sul tavolo in una contemporaneità girevole e sincronica che riesce a colare nel crogiuolo dell'opera immagini private, ed immagini mitiche, segni personali, legati alla storia individuale, e segni pubblici, legati alla storia dell'arte e della cultura. Tale attraversamento significa anche non mitizzare il proprio io, ma invece inserirlo in una *rotta di collisione* con altre possibilità espressive, accettando così la possibilità di mettere la soggettività all'incrocio di tanti inca-

stri: "L'essere è il delirio di molti" (Musil).

La frantumazione dell'opera significa la frantumazione del mito dell'unità dell'io, significa assumere il nomadismo di un immaginario senza soste o punti di ancoraggio e di riferimento. Tutto questo rafforza la nozione di *trans-avanguardia*, in quanto ribalta l'attitudine dell'avanguardia di avere il privilegio di punti di riferimento.

Ogni opera diventa una peripezia che porta e ritorna nel luogo dell'opera, che attraversa i campi di riferimenti molteplici, che si serve di tutti gli utensili, una manualità direzionata dalla grazia del colore e di molte materie, un pensiero che pensa direttamente attraverso le immagini e si acquatta nel fondo della visione, come una temperatura che fa da collante e permette ai frammenti dell'opera di tenersi in una relazione mobile che non si serra mai e mai cerca riparo nell'idea di unità.

Non esiste alcuna regola demiurgica ma soltanto la pratica creativa dell'arte che rende stabile ogni precarietà senza trasformarla in stabilizzazione e simbolica fissità. L'opera conserva il flusso del suo processo, del suo essere operosa nei dintorni di una soggettività che non tende mai a diventare esemplare ma semmai a conservare il carattere dell'accidentalità, di un'apertura di campo che non significa l'ebbrezza romantica dell'infinito dell'avanguardia, ma muoversi senza centro lungo derive segnate da un'unica prospettiva, quella del piacere mentale e sensoriale.

## Capitolo II

E. de Ak, *A Chameleon in a State of Grace*, "Artforum", February 1981, pp. 36-41

### CHARMELEON IN A STATE OF GRACE



*I need more than an ordinary girl,  
And the more I think the more I want!  
More cars'll take more money/more champagne  
I can't forget my brain.*  
—Iggy Pop

All italicized quotes in parentheses are from Oscar Wilde's discussion of Christ as a supreme romantic type in *De Profundis*.

Nascent still in its native lands, yet already flourishing as export, imagism is not like nationalist movements we have known before. One of the most intriguing factors about imagism is that its meaning and quality intend to refer to the visual/cultural dialect from which it arises, but it is not a provincial result of "unaware," "local" artists' sensibilities, nor is it a resignation to local traditions, in retreat from a central cultural hegemony. It represents a sophisticated attitude deliberately choosing indigeneness, consciously opting for the particular and the idiosyncratic. At dangerous stake is the misunderstanding of this work as provincial rather than as an elation of the particular, the personal, the regional and the national. Finally, we have a potential dialogue instead of the whitewashed homogeneous international style. The immediate international contextualization (in particular) of Italian imagists pitted against American ones is, if anything, all about "International National." Sealed as a taboo for too long, image has finally popped open in an international national convention of obstinate geniuses at the Tower of Babel.

Generally the Italian image painting that surfaced in New York this past fall was better, more sophisticated, a lot more intriguing, complex and cultivated, and more sensual and sexual, than the bulk of the new American work using imagery. However, precisely because of this deciphering and differentiating, it was glided over. There is definitely a culture gap confronting the emphatically foreign, metaphysical, physiognomic, pictographic repertoire of Italian artists—a problem analogous to discussing Jasper Johns without knowing the American flag.

Many of the so-called "new imagists" in New York refer to a photo-reproductive picture reservoir, Americans are Puritans at base, and images coming from

dark movie houses, TV sets and newspapers fall somewhat short in sentence of texture; the generic national visual fiber of print and celluloid is the umbilical cord which feeds the groping baby hand making pictures. The Italians, too, go to the cultural visual sources of their traditions/regions. Image seems to make them happy—they are free to draw their dreams (the myth of craftsmanship), their allegories (the power of metaphor), free to treat entire historical styles (just as iconography), free to be specific about their heritage (fancy pink frescoes, the best soulful marble fountains in the world)—about being Italian. In New York right now there is an extraordinary situation of a free young generation of painters babbling in strait-jackets—visual artists claiming leisure time, taking points from entertainment. Media technocrats, the true primitives of culture, have been ruling for practically all of the second half of this century.

Ever since empiricism, art has been conscious of being "art." Before art generated a canon of visual criteria that separates art from its maker, artists were satisfied to make visual statements. But then these statements developed sophisticated rules, and a system of art emerged that is practically independent of artists, (immune to the shortcuts of gesture, the impress of personality, and impervious to idiosyncrasy). In a way, what was happening with '60s art, analytic of itself, seemed a deduction—generated as a pure, exalted scholastic exercise—from the autonomous visual tradition. The practice of art meant relinquishing personal idiosyncrasy, and artists attended to an inheritance considered weightier than themselves. Critical to recent imagist consciousness is the realization that artists exist within a system of visual configurations and its concomitant traditions. That is where some of them live their lives. That is where Francesco Clemente lives his.

Repeated history can be boring for critics always on the lookout for newness. When artists consciously refocus on elements just declared to be passé, it is partially to stop the choir from singing, "Oh, boring." Now, artists with conceptual backgrounds are painting because it is the most obstinately endeavor-like art form. "Painting never changed; it is just this endeavor," Bruce Marden says. It is not even art, it is painting, says Ryman. There is a big difference. Even when Beuys can say that everyone is an artist, and even when, in the vernacular, "art" becomes interchangeable with "quality," not everyone is a "Painter." So the artists who make paintings doubly claim

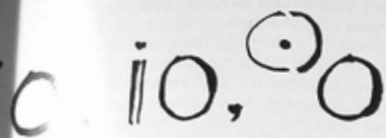
the pedigree "Artist." In this endeavor the artist is verifiably an artist.

In the Eternal City (Rome) it is better to be a chameleon in a state of grace, redeeming oneself incrementally. It is better to take the scenic route. History is not to be subsumed or consumed, but appreciated, reanimated, assimilated, understood. It is a search, probing and appropriating, flexing and amplifying your own rhythms in the art of the past. The layers of tradition are charted history claimed and inherited so many times back and forth, and have little to do with linear tracks. It is difficult to take an attitude—to be smart, moral, relevant—with no material looming behind you. An artist in this position looks to achieve an atmosphere within the work that has cultural logic, imagery with a referable heritage and (at the same time) make art which contains the magic of the intrinsically personal and private.

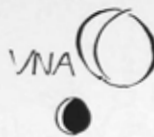
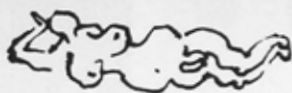
The Italian imagists that we are hearing about the most are being grouped together, "booked" together and alphabetized together. This shared showcasing has facilitated an "ism," as it always does, but I cannot force a synthesis. These are individuals, coming from different regions, from different traditions, making very different work.

Francesco Clemente, born in 1952, drenched initially in the rich, heavy, religious Neapolitan climate, lives in Rome, and his work naturally refers to the creative ambience—the Roman way, where artists live in the Privé. (*I remember saying once to André Gide, as we sat together in some Paris café, that while metaphysics had but little real interest for me, and morality absolutely none, there was nothing that either Plato or Christ had said that could not be transferred immediately into the sphere of Art and there find its complete fulfillment.*) The metaphysical conceptualists, (Di Dominico, Pisani, Prini, etc.) presided over the club when I was first there five years ago, and they were sitting there in exactly the same way/manner/position (I swear) when I stopped by this past summer. They must have been there when Clemente went out for esthetic mingling. This is not, by the way, ridiculous; it is a heart-warming matter. It is the climate of Rome; it is art. Intrinsic to the processes of ideational dialogue, poetic gesture, metaphysical transmutation, enigmatic obscurity, ironic stance, café-style bravura wit (Bohemia) and the sheer presence of these artists, is the focus on the image of the artist as such (or as myth).

Paralleling the attitude-oriented mental/existential



EMBLEM ROMANE



All line drawings and rebuses heading the columns and on the following pages are drawings by Francesco Clemente.

current of the conceptualists were the Arte Povera group (Boetti, Kounellis, Merz, etc.) matériel-oriented strategies of the hand, that released the latent energy in matter, and produced voluptuous tactile pleasures. As assistant to Boetti, Clemente witnessed this venture (too) into patterning craft and using traditions of the Orient.

While much of the tone and ponderings and posturings of the Roman conceptualists detectably permeates Clemente's work, he releases the anxiety that pervaded their muffled gestural intellectualism: he has assumed visual space for articulation. He has as well anchored the ultimately permissive overflow of myriad organic materials in Arte Povera, by transforming its physical sensuality into drawing and picture making—retreating into patented esthetic territory. He has a body of work. This body may manifest itself in any two-dimensional medium (or in any combination of two-dimensional media: from photos to collages to sketches to pastels to watercolors to temperas to oils to frescoes to mosaics to books and installations, which are also, in his case, additive compilations of two-dimensional elements *in situ*). The work is a process of picture-articulation achieved predominantly through the activity of drawing.

Clemente draws in many styles and genres—from high style, according to the craft's sophisticated standards, to drafting with chiaroscuro, which allows for the grey area of what might be the truth—but the majority of his design is naive drawing. Naive drawing's posture is that it's really better than what it chooses to show; it professes to leave accuracy behind to aim for the truth, thus implying morality. It's a flash-in-the-pan revelation. Naive drawing doesn't necessitate editing, refinement, polish. It doesn't have to be consistent. It allows for a whole gamut of consciousness.

The key to the recent outpouring of imagery—a phenomenon in which sheer abundance seems more important than consistency or refinement of technique, a phenomenon with an urgency about defining itself—is drawing. Drawing is the simplest way of establishing a picture vocabulary because it is an instant personal declaration of what is important and what is not. Drawing comes (back) as the most unalienated medium; private, it practically doesn't have an audience in mind, just the artist's expression. Because it is private it can be measured by its idiosyncracies.

There is a pile of drawings over a foot high, wall to

wall, almost entirely covering the floor of Clemente's studio in Rome. As a matter of course, he lets visitors just go through them, pulling them out, catalyzing a surfacing process for layers too long beneath, too long unseen. Clemente's drawings seem to have been made involuntarily and just deposited there. I doubt if the artist himself ever thoroughly looks through them. They are there like "stuff," a breathing repertoire, a reservoir—of notations, ideas, full-blown drawings, naive drawings, stylistics, designs, doodles, idiosyncracies, image, image, image. Some of them may get noticed, preferred, singled out, separated, chosen, by someone else. Sometimes Clemente uses these drawings in installations, as private images that are mutated in a variety of sizes and media for public presentation.

In the course of the perpetual flow of Clemente's drawing activity, IMAGE seeps through without self-consciousness. Clemente's images are like post cards written and then scattered around, isolated from, but referring (with flippy rigor) to the situations from which they arise. Loitering on the scenic route of image culture, Clemente's haphazardly attentive yet softly rolling visual voice quotes a fragment, a memento, anything with a particular visual ambience. There are always innumerable foci of interest in situations from life, and Clemente picks his nebulous, idiomatic inventory from his own hierarchy of bias. "Things" chosen from his immediate surroundings—a watch, an emblem, an animal—have together a kind of nonchalance, the ease of a non sequitur, the rhythm of poetic utterance.

In one collage the artist is seen, from a bird's-eye view, in the middle of his studio. He is standing on and surrounded by drawings hanging from the ceiling and rolling onto the floor. These drawings are images of "things" that he has appropriated into his world by depiction (just as the bull was "captured" by its image on the cave wall). Forming a panelled frame around the room are motifs of the not-yet-appropriated, the still-outside. This world view is concentric, forming itself around Clemente as he finds images for it.

The new image lexicon uprooted is vast, and artists all have carte blanche. Image painters pick images and put them on essentially blank surfaces. New images do not fall into an iconographic field like a Renaissance altar painting (especially if you consider that for imagists like Sandro Chia the Renaissance altar painting itself can be just one more image on his voided pictorial surface). Image in Clemente's pic-

tures takes its place within the field of emotive articulation, not in a semantic field. However, if the notion of identity could be accepted as belonging to iconography (and it should be, with Clemente), in turn, its locution, the emotive, could be considered as belonging to a semantic field. Clemente's proliferation of trademarks, flags, signs, slogans, heraldic imagery as subject matter have the collective character of all being shorthand for the idea of identity. The choice of such consistent motifs must be more than incidental. Clemente seems most intrigued by their declarative character, as proprietary emblems. Exercising creative metaphysics he appropriates the image of a coat of arms, separates its vested visual value from its pre-empted function (making it, for example, into a painting) and thereby recharges it with a new personal insignia as well as new art status. Inserted into Clemente's floating picture plane, these traditionally axiomatic emblems are flooded with surplus meaning; intersected with multiplicity and disorganized from original orders, their significance is short-circuited.

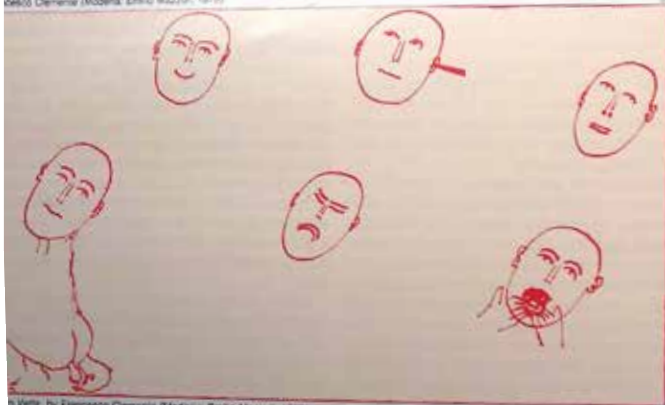
Doubt, elusion and duplicity of meaning are not negative zones for Clemente. Uncertainty is his sympathetic terrain. This picture land of reverberating, interchangeable aliveness is sown with personal indiscretions, distortions and improper references. Hovering over personal particularities and cultural traditions lies the question of which way is truth or which way is esthetic solution.

Ambiguity of interpretation is a characteristic of the visual image. So why not have ambiguity enter at the making of the visual image, enter into the process from the start? Like a grazing animal, Clemente assumes image into his work, and the image passes from one internal venue to another, each ruminating with its own enzyme of fermentation. The products of his ponderings are teeming overlays that have an effect similar to that of patting your head while circling your other hand in front of your stomach. Images play a hide-and-seek of meanings in a forest of coding devices, while codes metamorphose into imagery. Clemente transforms, phases, flexes image amidst various contexts, installations, styles, scales, etc., as he shifts, displaces, scatters and compounds its scope, implication, meaning and even content. Tiny hidden watermarks are disproportionately overemphasized into the stature of painting; philosophical concepts are presented as rebuses; frescoes pose as portable allegorical self-portraits; geometry, meta-





Francesco Clemente, *Se i buchi del corpo sono non è il corpo* (If the holes of the body are not a body), from *Veduta*, by Francesco Clemente (Modena: Emilio Mazzoli, 1979).



*Veduta*, by Francesco Clemente (Modena: Emilio Mazzoli, 1979).



Book cover from *Veduta*, by Francesco Clemente (Modena: Emilio Mazzoli, 1979), from a series of drawings.

*The great things of life are what they seem to be, and for that reason, strange as it may sound to you, are often very difficult to interpret. But the little things of life are symbols. We receive our bitter lessons most easily through them.*

*Great passions are for the great of soul, and great events can be seen only by those who are on a level with them. We think we can have our emotions for nothing. We cannot. Even the finest and the most self-sacrificing emotions have to be paid for. Strangely enough, that is what makes them fine.*

—O.W.

linguistics, Oriental religions are playfully crammed into doodles; and humble objects from his environment, boosted with sentiment, take visual value well beyond their downhome, everyday connotations.

Clemente is meddling in the most haunting issue of our time—the big-game hunting of contemporary man—the contest in a hazy land between identity and image. (A contest, by the way, in which there is no open aggression, no open confrontation on an ideological plane.) Image used to be just a clue to self, an embellishment; now it has taken over and almost replaces the self. In fact, the less self you have, the more clearly your “image” can come through.

In Clemente's self-portraits, manners and gestures as body language, as well as the dramatized evidence of the actions of internal organs, become properties of his attitude towards himself. As Duchamp's body was for Sternberg a visual projection of his libido (a transvestite in a world of delirious, unsexed adventures), Clemente's transfigurations are for Clemente a nearly Gothic, neurotic and deviant physiognomic ritual (the saga of turning inside out at every orifice). Clemente's depiction of bodily functions shows streams of waste, washing away toxic effluvia. According to modern Western sensibilities the process of secretion is an involuntary but nonetheless delinquent process, and a state of physiognomic decadence. But what we see are not simply pictures of overheated bio-motor systems in intense, distasteful, navel-centric, erotic eruption, expressing an unfix meaning in being. According to Joyce, the priest is a priest of the eternal imagination transmuting the daily bread of experience into the radiant body of everliving life. Clemente's radiant, consecrating figure—the body mystical—is itself transformed as it transmutes. Obviously the holes of the flesh are for discharging the fermented innards, but they are also receptors through which the world is channeled into personalized existence, points of high tension where interaction with the world takes place, and they are the domain of direct negotiation. The rendition of the body as a purgative, redemptive machine is imbued with Judeo-Christian overtones. Freudian theory traces personality development to the gradual control of the use of the orifices, but to treat Clemente's work as merely an illustration of this would be much too simplistic.

Clemente's representation of human orifices implies expressionist underpinnings to his work, but it is not so much an expressionist per se as an artist fluent in many styles. His treatment of orifices, sexual, sensory and excretory, is obsessional; it serves also as a cunningly employed designating device of dramatic representation—he uses dots to indicate the sex of the depicted figures in a gamesome, code. Human orifices are vulnerable connecting points with the world; the possibility of drama lies where different elements meet. (Abstract painting, for example, spent at least two decades with the “sensibility of the edge” as a central concern.) (We know now that we do not see with the eyes or hear with the ears. They are really channels for the transmission of adequate or inadequate of sense impressions.)

Clemente's inordinate involvement with body



Francesco Clemente, *Pispeta*, 1980, fresco, 78 3/4 x 126".



Francesco Clemente, *Autoritratto tra due sguardi* (Self-portrait between two glances), from *Non scopa* by Francesco Clemente (Turin: Gian Enzo Sperone, 1979).



Page from "*Ch'zinge figura, si non puo' esser lei non la puo' portar*", by Francesco Clemente (India, January 1980) pastel.



... my art was to me, the great primal note by which I had revealed, first myself to myself, and then myself to the world, the great passion of my life, the love to which all other loves were as marsh water to red wine, or the glowworm of the marsh to the magic mirror of the moon.  
—O.W.

faces is paralleled only by the attention he pays to the mirror—gadget of empirical self-scrutiny. It is not simply Clemente's visage that appears in his self-portraits, but the physiognomy of a unique type of man with meta-creative redemptive power—a being called the Artist—whose body is often depicted as if in the midst of an autistic ritual, a pantomime about image pronunciation (and form annunciation), performed with features charged in sympathetic pain. Startled by his own movements, thrilled by the most bizarre contortions, he sizes up this figure of the Artist practicing image-exorcism. Seeing himself becomes the emotional boomerang that chops through the torso and the limbs as it returns from and to the sight lines. His eyes, looking at themselves, transfixed with intensity, repugnance and lust; and his neck, frozen in rhapsodic position, imply an eagerness to climb onto his picture surface (reflection), to be fused with his work, with his self-portrait, with his self. (*For is not truth in art, as I have said, "that in which the outward is expressive of the inward, in which the soul is made flesh and the body instinct with spirit in which form reveals."*) Bugged by the Holy Ghost/flagellated by



Francesco Clemente, *Autoritratto con oro* (Self-portrait with gold), from *Non scopa* by Francesco Clemente (Turin: Gian Enzo Sperone, 1979).



By Francesco Clemente, *Two Painters*, 1980, gouache on 9 sheets of handmade paper with cloth backing, 84 1/2 x 68".



From *Grails*, by Francesco Clemente (Geneva: Francesco Clemente and Adeline von Furstenberg, February, 1978).

spirit, his gestures signal, as if he were saying: rest here in visual space. Let my identity rest in space.

Frontality necessary for mirror-imaging is what his characters glance outward no matter what orientation of the body. Clones of Clemente in red figures populate some of his pictures. In frontally touching configurations, they seem to want to affirm their existence. They are snaps of mirror images. These figures come body to body, one to another, whimsically implying clashes of intentionality and physicality. Their gestures are similar, almost identical. (*It is quite true. Most people are other people. Their thoughts are some one else's opinions. They are mimicry, their passions a quotation.*) They do not look at each other, and their expressions are so homogeneous that they hardly communicate. It is like talking to oneself.

The extraordinary magic of this series of work is that the particular dispositions of body parts and the personal friction seem to indicate something universal and specific, but in fact don't. A set of body parts is mixed with signs and vernacular gestural language that are not signals (emanating with precision) but signs, which are iconic, passive, pictorial and ambiguous. But signs are merely stand-ins (as are the tableaux) and the tableaux get a lot of static but not motion—sneaky cruising, teasing. This is in fact what gives them a more mysterious and intricate quality than say Neil Jenney's coupled characters that continually refer to each other (cat/dog, girl/doll). The recurring theme of double male figures in various natural interactions is one of the most lulling and seductive features of Clemente's work. Pushing each other's eyes out, cutting throats, scratching arses, putting fingers into their mouths, embracing, kissing, they all have the allure of taboo. Homoerotic and apocryphic interpretation would be off-base. What is associative autoeroticism.

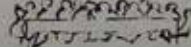
Clemente's work innately, as well as by association, has a certain nimble lechery—the lechery of style, of chicness, mannerism, taboo. Disguising the intellect behind beauty, erotic eruption in naïve compo-

sitions, Clemente is such a master of the implied rather than the stated that he makes complex aspects of his work seem too damn easy and attractive. But he is a way beyond coy poetic imagery. (*I could bear a real tragedy if it came to me with purple pall and a mask of noble sorrow, but that the dreadful thing about modernity was that it put tragedy into the raiment of comedy, so that the great realities seemed commonplace or grotesque or lacking in style. It is quite true about modernity. It has probably always been true about actual life.*) Like a gentleman who would knock three times before seducing, Clemente proceeds in his picture-making as if lisping, speaking with a timid, secret and confidential manner, and thus far has managed to sidestep pigeonholing analyses. Clemente's art is elusive. One chases it. He teases you into going after it. You want to catch it, but not pin it down. His posturings of permissive messiness are protective clutters against the "vanguard" mania for novelty, for newness, which pressures artists to produce an art which appears non-derivative. If there is to be found a lack of sincerity in the mode of his self-expression, it could be elevated to the moral level of purposeful nebulosity. His stance may often be ironic, may often seem jaded, yet it is more like a smile with a particular ambience. This smile, redolent of epigram, racy pun, libertine imagery, dissolves progress into confetti to be thrown in the air of academic traditions. "I don't have a progressive notion of art—one step after another. Thinking you can change history—that's not something minor artists can think about," noted Clemente.

He is wooing art with great esthetic acumen. He is like an existential Orphist. He charms everything (with the grace of art). The aura of the work is like a magnetic field which buoys the art, keeping it out of any of the wretched corners art has had a habit of slipping into so easily. (*I see no difficulty at all in believing that such was the charm of his personality that his mere presence could bring peace to souls in anguish, and that those who touched his garments or his hands forgot their pain.* . . .) Always seeing itself in terms of "problems," much contemporary art has had

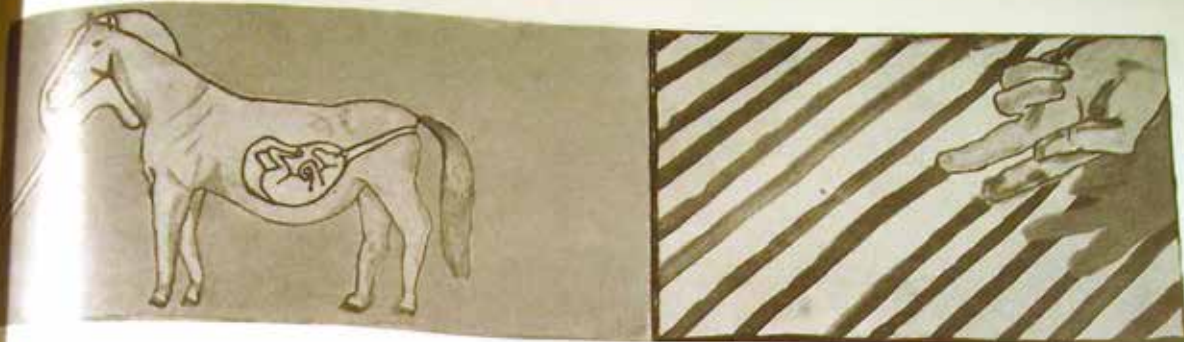
both hypochondria and an allergy to itself. Clemente has the attitude that art shouldn't lose, that to lose is a consequence, and that to lose has a consequence. As an elegant solution to some elusive, calculus problem might appear simply by changing the position of parentheses, so Clemente's solution is to romance art. He adores it. He likes other artists better than himself; cherishes and appropriates the emotive textures in forgotten masters. One of his major reasons for making paintings recently is that he likes what other painters did, or have been doing, with painting. Besides, he is a picture maker, not so much a painter per se. Clemente's pictorialism is not cynical, parasitic gamesmanship. When society is not in step with his visionary ambitions, creative ponderers and visual logicians become surplus personae. Clemente deals with this by being more vocational than volitional; by accepting himself as surplus and eschewing progressive notions, he attends to his visual culture and tradition, roaming that scenic road in any direction. He is foot-loose in time, culture and metaphor. His work is an allegory about creation.

Nuanced kinkiness, whimsicality, unwholesomeness—are like excess circles around him, and generate that field of charming licentiousness. Is this rascal energy a byproduct of the fact that he is trying to be ethical in an esthetic context where few things can be meaningful? (*His morality is all sympathy, just what morality should be. . . His justice is all poetical justice, exact what justice should be. . . for him there were no laws there were exceptions merely.* . . .)

I' VNO SI DIVINE IND  


Edt de/As writes about contemporary art

Since motifs and even entire works appear and reappear in different forms and media within Francesco Clemente's body of work, the captions accompanying the reproductions in this article identify the source which we used to illustrate the work. They do not necessarily describe the "original" painting or drawing.—Eds.



Francesco Clement, *Tree in One*, 1980 (recl. two panels left, 10 x 13 1/2", right, 10 x 10 1/2")



Francesco Clement, *I primi autoritratti (Pr. self-portrait)*, 1977

L. Kay, *Bad Boys at Large! The Three "C" take on New York*, "The Village Voice", 17 – 23 Settembre 1980

**VOICE ARTS**  
By Kay Larson



Sandro Chia, one of the celebrated Three Cs

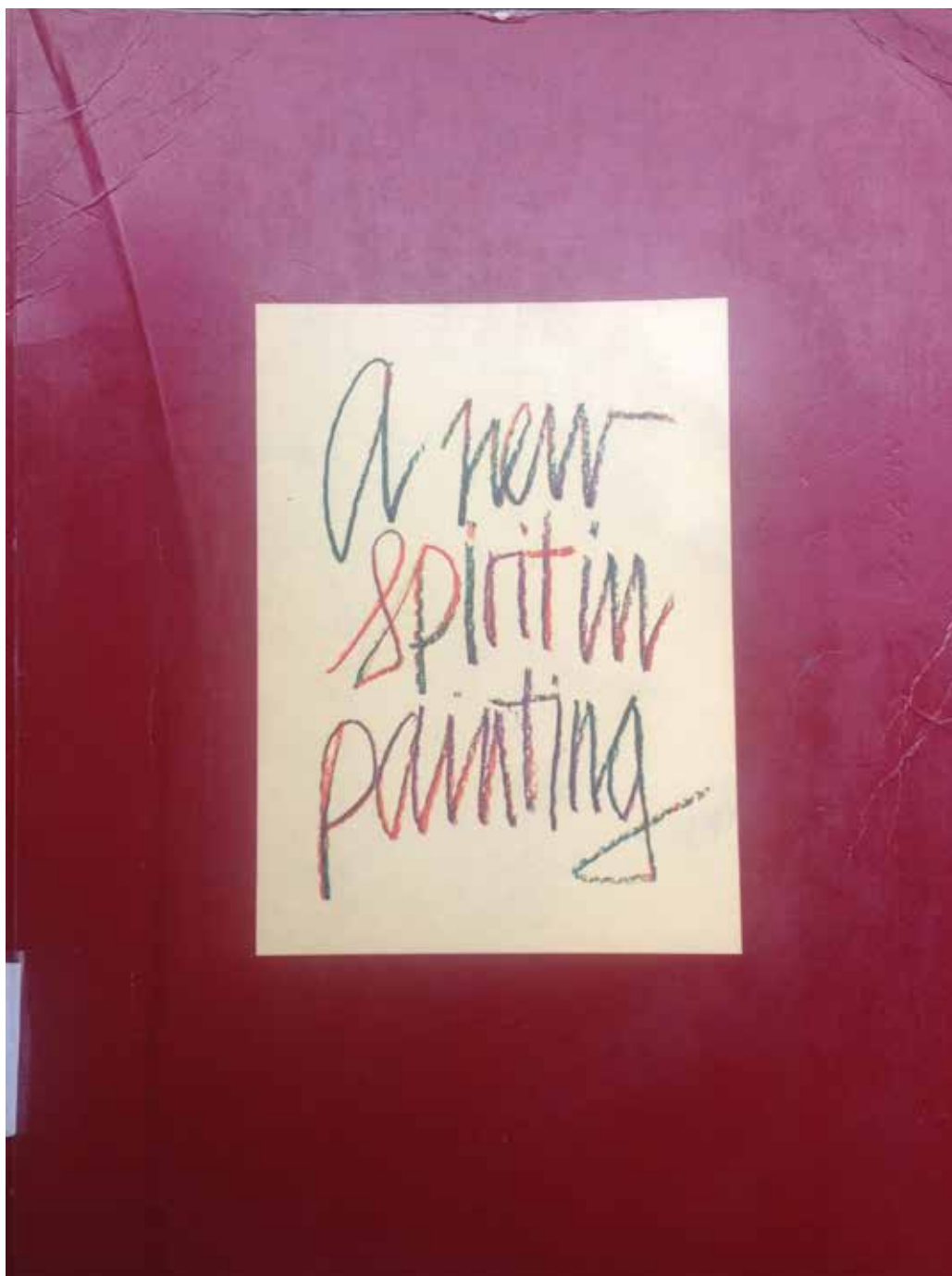
**Bad Boys At Large!**  
*The Three Cs Take On New York*

PHOTOGRAPH BY STEVE PEARCE



### *Capitolo III*

C. Joaquimides (a cura di), *A new spirit in painting*, (catalogo della mostra, Londra, Royal Academy of Arts, 2 Aprile 1982 – 20 Giugno 1982), Londra, Artworks Literature, 1981



Artists in the Exhibition

Frank Auerbach  
Francis Bacon  
Balthus  
Georg Baselitz  
Pier Paolo Calzolari  
Alan Charlton  
Sandro Chia  
Rainer Fetting  
Lucian Freud  
Gotthard Graubner  
Philip Guston  
Dieter Hacker  
Jean Hélion  
David Hockney  
Howard Hodgkin  
K. H. Hödicke  
Anselm Kiefer  
Per Kirkeby  
R. B. Kitaj  
Bernd Koberling  
Willem de Kooning  
Jannis Kounellis  
Markus Lüpertz  
Brice Marden  
Matta  
Bruce McLean  
Mario Merz  
Malcolm Morley  
Mimmo Paladino  
A. R. Penck  
Pablo Picasso  
Sigmar Polke  
Gerhard Richter  
Robert Ryman  
Julian Schnabel  
Frank Stella  
Cy Twombly  
Andy Warhol



D. Cortez (a cura di), *The Pressure To Paint*, (catalogo della mostra, New York, Marlborough Gallery, 4 Giugno – 9 Luglio 1982), New York, Marlborough Gallery, 1982



JOMKU

# THE PRESSURE TO PAINT

Exhibition curated by Diego Cortez

June 4-July 9, 1982

Marlborough Gallery Inc.  
40 W. 57 Street  
New York, N.Y. 10019  
Telephone (212) 541-4900  
Cables: Bondartos New York  
Telex: 23485

Most works are for sale  
Prices upon request

## THE PRESSURE TO PAINT



*Cité.* The heart of medieval Paris. A fatal concession to Romanticism. "When she saw him turn down there her blood ran cold: he was making for the river, the very thing she was afraid of, the haunting dread that kept her awake at night."

For another full hour he stood, oblivious of time, gazing towards the Cité as if, by some miracle, his eyes might of their own accord create the light by which to see it."

*The Masterpiece.* There are personal-historical reasons for selecting a kind of art which, strangely enough, is still in question. Why, in New York for example, must it be left to a fellow artist, to bring together the older Germans? Let this exhibition then function as a museum show in an alternative space. Yes, Marlborough for my purposes is an alternative space.

I have tried to reduce the over-all picture of the New Painting to about ten visual relationships (Baselitz-Schnabel; Haring-Penck; Clemente-Clemente; etc.), and to further reduce the number of works from each artist to one or two. This meant that in the course of a year's search for paintings I was brought to look for something which Artaud had warned us against – masterpieces. This word which had driven me from my study of acting and the theatre, and into a dematerialized art context of the seventies, had suddenly come back center-stage in a relapse of utmost relevance.

The politics of the New Painting is direct. People want image and color, the media is interested; after the 'quasi-cybernetic hardware-software Network hook-ups' of the 70's, (gadgets as concepts), artists are again working with their hands. A new manual culture. An eighties' lunch-break from the seventies' appropriation of art-labor.

The 'New Market/New Painting' has, underneath its layers of materialism, opportunism, and ambition, a poetry so radical, that to my eye it is clearly the most significant art of this time. To the critics who feel that this new painting is mere marketing strategy, let me say that they are only partially correct. It is good marketing in bed with the best art. It is, I maintain, a strategy of the soul.

My admiration and respect for the new dealers who have supposedly "manipulated" and "packaged" this new art (Werner, Boone, Bischofberger, Westwater, D'Olfay, etc.), is at least equal to that of the artists and their work. We hypists have a common goal – presenting something more frightening than process or flux – objects of death – masterpieces!

*The Odour of Sanctity.* "He was free. With infinite precaution he began to paint. His face turned towards the picture and quite close to the woman whose sex blossomed as a mystic rose, as if his soul had passed into her with his last dying breath, and he was still gazing on her with his fixed and lifeless eyes."





*Untitled*. Cio. The Masterpiece. The Odour of Sanctity. A Sense of Poverty. A Strange Place. Galvès Maigras. Open Air. A Best Central Figure. Her Picture. A Naked Saint. The New Literature. Reliable. An Open Grave. With Want. Into A World. Actual Ceremony. Point of Sleep. Hassan Jay Figaro. A Mess of Life. The President to Paint. Her Future. A Clear Gift. An Early Reading. Violent Performer. An Eye. The Hated Picture. The Obscure. Iddé First. Point de Change. The Opposite Bank. The Reprieve Book. The Tired City. An Unlucky Commission. The Hoarse Title of Banality. What Wholesale Destruction. A Form of Flattery. He Despoiled Grace. Well-Meaning Landscapes. With Fresh Details. He Despoiled City. The Whole Idea Was Mad. A Secret Fever. Against the Public. A Strong. Chewy Wax. Some Sickening Vortex. The Canker of Romanticism. Soaked by Poverty. Clauden Secret Ambition. Heedless of Expression. A Strange Fooling of Gloom. An Accumulation of Voices. With the Accompanying Exaltation and Nausea. Famine to Women in Pregnancy. For Violent Reasons. Her Husband's Pictures. The Awful Tabernacle. The Weighty Sovereignty of Art. Painted Lovers. Mingled Grief. Below the Grey. Obscure Little Dealers. A Glint of Vice. The Heart to Paint. The Stricken Soul. The Spectacle of Failing Genius. A Peasant's Jersey. The Brutality of the Situation. The Centre of a Riot. Foreign Soil. That Terrible Bridge.

*A Sense of Poverty*. "Penniless. I hoped I should be able to find some of the studies he'd made from nature for his big picture, they were wonderful things, but he made such a bad use of them. But I never found a thing, I looked everywhere. He used to give them away, and what he didn't people stole. No, there was nothing to sell; not a single canvas, nothing but that huge thing and that I destroyed and burnt with my own hands — and very glad I was to do it. It was like taking vengeance!"

*Foreign Soil*. "This is the sort of cemetery he would have understood, he was so keen on everything modern."

*Dedicace*. Massimo Audiello, Raphaël Blier, Edith DeAl, Raymond Foye, Henry Geldzahler.

Diego Cortez  
1 May, 1982  
Paris  
(Excerpts from "L'Oeuvre" by Emile Zola)

## PREFACE

Marlborough is pleased to present this exhibition of young painters who represent some of the more notable occurrences in the wave of new painting emerging from Europe and the United States.

If there is a sense to this new work, it is in its heroic quality, the tendency to make work on a large scale in bold, broad statements. These paintings are fired by a highly active image of generally loose figuration and often of mythic, erotic or obsessive nature. They are molded by an active use of paint and surface material. Above all, these works evidence a surging need for the artist to express himself freely and forthrightly and a need to paint which takes precedence over the need to create. These artists are less concerned with innovation of either formal structure or subject content than they are with the act of painting as an end in itself. One could say that the aim of many of these artists is simply a claim "to be" and that their painting represents a way of being real. It is a moral decision played in the theater of painting where life is art and art is a testimony to the belief in oneself. In a way, this new work manifests a kind of humanism in the Sartrean sense of "L'Existentialisme est un Humanisme." After the satirical playfulness of art making of the decades from dada to pop, these artists share a desire to return to the making of "serious" art, that is, art which continues the consciousness of the artist as a moral decider and where the making of art is tantamount to an act of faith in the value of one's existence.

From a stylistic point of view, this new art for all its expressionistic aspects seems strangely uninvolved and emotionally uncharged. It is at once expressive and impersonal, a juxtaposition of subjective and objective goals. It is as though these artists have taken the impersonality of minimalist art and used it as a filter for expressionist painting. Indeed, if one reconsiders minimalism as a way of treating subject matter rather than as a way of leaving it out, then the new painting is both expressionist and minimalist. It is like cool jazz improvisation composed on a Wagnerian scale. There is a leanness of expressed thought combined with a vocabulary of personal experience and borrowed quotations. In this new painting, a dichotomy is conveyed by an impersonal tonal mood in contrast to its active expressionist surface, and it provokes confusion in the viewer accustomed to associating expressionist art with emotional content and minimalist art with impersonality. What we have here is a cross-over, painting which is at once hot and cool, which utilizes freely varied sources of information, and which reflects the artist's need for expression and his need to be objective.

To see this group of artists in this light is one possible way of seeing it in a continuum with past art. This young art continues to investigate in new ways the treatment of form and content. It makes new analogies, and as in the past, one may find in these a new pulse for the wellspring of art.

David P. Robinson

**GEORG BASELITZ**

Born 1938, Deutschbaselitz, Germany

- 1 *Atelier Interieur* 1973  
Oil on paper mounted on canvas  
78½x63½ in · 200x162 cm
- 2 *Strassenarbeiter* 1973  
Oil and rubber stamp ink on canvas  
78½x63½ in · 200x162 cm  
*illustrated on page 9*

**JEAN MICHEL BASQUIAT**

Born 1962, Brooklyn, New York

- 3 *Humidity* 1982  
Acrylic and oilstick on canvas  
96x72 in · 244x183 cm  
*illustrated on page 10*
- 4 *Donut Revenge* 1982  
Acrylic and oilstick on canvas  
96x72 in · 244x183 cm

**SANDRO CHIA**

Born 1946, Florence, Italy

- 5 *Three Pupils* 1982  
Oil on paper  
87x101 in · 221x256 cm  
*illustrated on page 11*
- 6 *Without a Teacher* 1982  
Oil on canvas  
77x80 in · 195x203 cm

**FRANCESCO CLEMENTE**

Born 1952, Naples, Italy

- 7 *Untitled (From the Twelve Station Series)* 1982  
Oil on canvas  
78½x94 in · 200x240 cm  
*illustrated on page 12*
- 8 *Untitled (From the Twelve Station Series)* 1982  
Oil on canvas  
78½x94 in · 200x240 cm
- 9 *SPES (Hope)* 1982  
Oil on canvas  
40x34 in · 101x86 cm

**ENZO CUCCHI**

Born 1950, Ancona, Italy

- 10 *Quadro Sacrificate* 1982  
Oil on canvas  
101x87 in · 257x221 cm
- 11 *Respiro delle Montagne* 1982  
Oil on paper mounted on canvas  
108x146½ in · 274x372 cm  
*illustrated on page 13*

**MARTIN DISLER**

Born 1949, Soewen, Switzerland

- 12 *Des Saengers Fluch (The Curse of the Singer)* 1982  
Acrylic on cotton  
116½x109 in · 296x277 cm  
*illustrated on page 14*
- 13 *Preparing for Tonight* 1982  
Acrylic on cotton  
77x113 in · 196x287 cm

**RAINER FETTING**

Born 1949, Wilhelmstaven, Germany

- 14 *Gitarristen I* 1982  
Acrylic and raw pigment on canvas  
101½x74 in · 258x188 cm  
*illustrated on page 15*
- 15 *Man and Ax II* 1982  
Acrylic & raw pigment on canvas  
86½x63 in · 220x160 cm

**KEITH HARING**

Born 1958, Kutztown, Pa.

- 16 *Untitled April 25, 1982*  
Marker ink and acrylic on found canvas  
86x86 in · 218x218 cm  
*illustrated on page 16*

**JÖRG IMMENDORFF**

Born 1945, Bleckede, Germany

- 17 *Parliament II* 1981  
Artificial resin on canvas  
110x137½ in · 280x350 cm  
*illustrated on page 17*

**ANSELM KIEFER**

Born 1945, Dresden, Germany

- 18 *Grosse Eisenfaust* 1979  
Oil on linen canvas  
130x72½ in · 330x185 cm  
*illustrated on page 18*
- 19 *Urd Werdandi Skuld II* 1979  
Oil on linen canvas  
130x72½ in · 330x185 cm

**PER KIRKEBY**

Born 1938, Copenhagen, Denmark

- 20 *Untitled* 1980  
Oil on canvas  
79½x51 in · 202x130 cm  
*illustrated on page 19*

**MARKUS LÜPERTZ**

Born 1941, Liberec, Czechoslovakia

- 21 *Milchstrasse* 1981  
Oil on canvas (fryptic)  
78½x191½ in · 200x487 cm  
*illustrated on page 20*

**MICHAEL McCLARD**

Born 1947, San Pedro, Calif.

- 22 *Los Alamos 1943* 1982  
Dry pigment on plaster  
47x69½ in · 119x177 cm  
*illustrated on page 21*

**A.R. PENCK**

Born 1939, Dresden, Germany

- 23 *Untitled* 1979  
Dispersion on canvas  
112x112 in · 285x285 cm  
*illustrated on page 22*
- 24 *Untitled* 1979  
Dispersion on canvas  
110x110 in · 280x280 cm

**DAVID SALLE**

Born 1952, Norman, Oklahoma

- 25 *Blue Room* 1982  
Oil and acrylic on canvas  
90x177 in · 229x450 cm  
*illustrated on page 23*

**JULIAN SCHNABEL**

Born 1951, New York, N.Y.

- 26 *Aorta* 1981/1982  
Oil on framed sisal rug  
120x168 in · 305x427 cm
- 27 *Red Chief For Victor Hugo* 1981  
Oil on rug batting  
132x96 in · 335x244 cm  
*illustrated on page 24*

**ROBIN WINTERS**

Born 1950, Benicia, Calif.

- 28 *We are but rags to wash the feet of humanity* 1982  
Acrylic, plastic, styrofoam, news paper and wood on canvas  
72x120 in · 183x305 cm  
*illustrated on page 25*

**SANDRO CHIA**  
5. Three Pupils 1982  
Oil on paper  
37 x 101 in. / 223 x 256 cm



**JEAN MICHEL BASQUIAT**  
3 Humbley 1982  
Acrylic and gesso on canvas  
96x72 in - 244x183 cm



**SANDRO CHIA**  
5 Three Pupils 1997  
Oil on paper  
87x101 in - 221x256 cm





**FRANCESCO CLEMENTE**  
7. Ubbiato (from the Twelve)  
Dipinto (Seas) 1982  
Oil on canvas  
78x104 cm - 200x240 cm



**ENZO CUCCHI**  
11. Pispini dalle Montagne 1982  
Oil on paper mounted on canvas  
108x146 cm - 274x372 cm



MARTIN DISLER  
1.1 Das Singers' Club (The Club  
of the Singers) 1962  
Acrylic on canvas  
100x100 cm - 20x20 in.



18

RAINER FETTING  
1.1 Gitaristen I 1962  
Acrylic on canvas  
100x100 cm - 20x20 in.



19

**KEITH HARING**  
16. Untitled April 25, 1982  
Marker ink and acrylic  
on board canvas  
86x66 in - 218x218 cm



**JÖRG IMMENDORFF**  
17. Parlament 8 1981  
Artificial resin on canvas  
110x137 1/2 in - 280x350 cm



**ANSELM KIEFER**  
18. Große Eisenfaust 1979  
Öl on linen canvas  
100 1/2 in. x 140 1/2 in. - 255 x 357 cm



**PER KIRKEBY**  
20. Untitled 1985  
Öl on canvas  
79 in x 51 in. - 200 x 130 cm



**MARKUS LÜPERTZ**

23. München 1961  
Oil on canvas (Folio)  
78 1/2 x 19 1/2 in. - 200 x 49,3 cm



**MICHAEL McCLARD**

23. Los Alamos 1943 1982  
Dry pigment on plaster  
47 x 69 1/2 in. - 119 x 177 cm



A. R. PENCK  
22 Limited 1979  
Dipstick on canvas  
100x110 cm - 39x43 in.



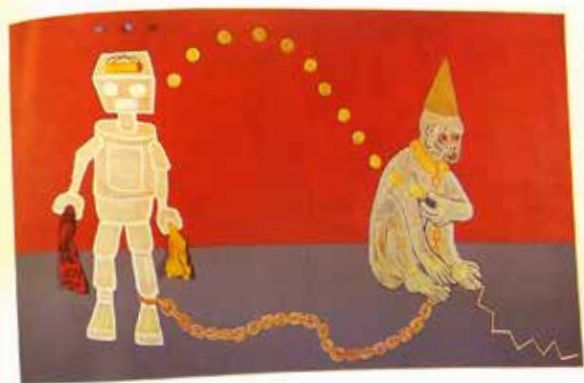
DAVID SALLE  
19 Blue Room 1982  
Oil on canvas  
100x112 cm - 39x43 in.



**JULIAN SCHABEL**  
27 Red Chair For Victor Hugo 1987  
Oil on rag (dolls)  
152x98 cm - 35x24.4 cm



**ROBIN WINTERS**  
28 We are Out Here to wash the  
Face of Humanity 1987  
Furto, plaster, newspaper, news  
paper and wood on fabric  
72x105 cm - 28x42 cm



# Marlborough

## New York

Agents for

Avigdor Arikha  
Herbert Bayer  
Fernando Botero  
Claudio Bravo  
Stephen Edlich  
Juan Genoves  
Red Grooms  
Alex Katz  
R. B. Kitaj  
Seymour Lipton  
Antonio Lopez-Garcia  
John MacWhinnie  
Theodore Manolides  
Conrad Marca-Relli  
Reuben Nakian  
Hugh O'Donnell  
Irving Petlin  
Arnaldo Pomodoro  
Daniel Quintero  
Larry Rivers  
James Rosati  
Altoon Sultan  
Rufino Tamayo  
Neil Welliver  
The Estate of Lyonel Feininger  
The Estate of Jacques Lipchitz

## Photography

Berenice Abbott  
Herbert Bayer  
Bill Brandt  
Brassaï  
Mark Cohen  
Herbert Matter  
Helmut Newton  
Irving Penn  
The Estate of Eugene Atget

## London

Agents for

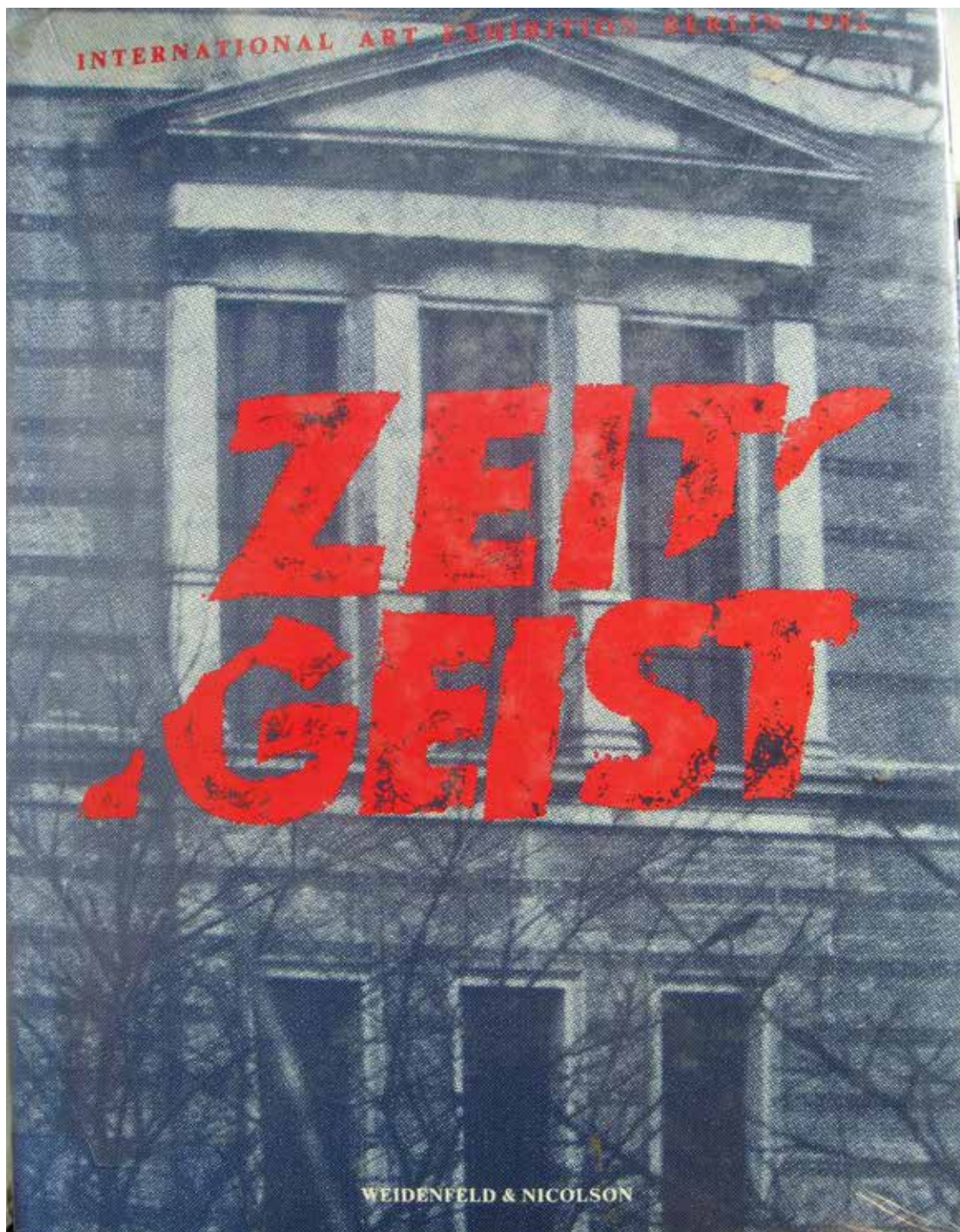
Mordecai Ardon  
Frank Auerbach  
Francis Bacon  
Max Bill  
Lynn Chadwick  
John Davies  
Bill Jacklin  
Henry Moore  
Victor Pasmore  
Tom Phillips  
John Piper  
John Wonnacott  
The Estate of Barbara Hepworth  
The Estate of Oskar Kokoschka  
The Estate of Kurt Schwitters  
The Estate of Edward Seago  
The Estate of Graham Sutherland

## Important works available by

Impressionists and Post Impressionists  
Twentieth Century European Masters  
German Expressionists  
Post War American Artists  
Nineteenth and Twentieth Century Photographers



C. Joaquimides (a cura di), *Zeitgeist: International Art Exhibition*, (catalogo della mostra, Berlino, Martin Gropius Building, 1982), Londra, Weidenfeld Nicolson Illustrated, 1983



#### LIST OF THE PARTICIPATING ARTISTS

Siegfried Anzinger, Austria  
Georg Baselitz, Germany  
Joseph Beuys, Germany  
Erwin Bohatsch, Austria  
Jonathan Borofsky, USA  
Peter Bömmels, Germany  
Werner Büttner, Germany  
James Lee Byars, USA  
Pierpaolo Calzolari, Italy  
Sandro Chia, Italy  
Francesco Clemente, Italy  
Enzo Cucchi, Italy  
Walter Dahn, Germany  
René Daniels, Netherlands  
Jiri Georg Dokoupil, Germany  
Rainer Fetting, Germany  
Barry Flanagan, Great Britain  
Gerard Garouste, France  
Gilbert & George, Great Britain  
Dieter Hacker, Germany  
Antonius Höckelmann, Germany  
K. H. Hödicke, Germany  
Jörg Immendorff, Germany  
Anselm Kiefer, Germany  
Per Kirkeby, Denmark  
Bernd Koberling, Germany  
Jannis Kounellis, Italy  
Christopher LeBrun, Great Britain  
Markus Lüpertz, Germany  
Bruce McLean, Great Britain  
Mario Merz, Italy  
Helmut Middendorf, Germany  
Malcolm Morley, USA  
Robert Morris, USA  
Mimmo Paladino, Italy  
A. R. Penck, Germany  
Sigmar Polke, Germany  
Susan Rothenberg, USA  
David Salle, USA  
Salomé, Germany  
Julian Schnabel, USA  
Frank Stella, USA  
Volker Tannert, Germany  
Cy Twombly, USA  
Andy Warhol, USA

INTERNATIONAL  
ART EXHIBITION  
BERLIN 1982

Zeit & Geist

# ZEIT & GEIST

MARTIN-GROPIUS-BAU





Zeitgen.: Avium Installation (top to bottom, left to right) works by Jacobus Broukky, Salomé, Moresio Paladino, David San, Heimit Middelndorf, Joseph Beuys

## The Analogy of Contradictions

Fragmentary Notes Concerning the Building of the Former Kunstgewerbemuseum in Berlin

Vittorio Magrugo Lampugnani

*Il faut s'accoutumer aux analogies, après avoir vu les plusieurs choses fortes différentes estant données, trouver leur ressemblances.* Gottfried Wilhelm Leibniz, "De la sagesse"<sup>1)</sup>

Repressed Severity and Imported Sentimentality: The State of Architectural Culture in Berlin during the Early Years of the Empire.

The end of the Franco-German War and the founding of the German Empire were followed by an era of peace in Europe. The energies unleashed as a consequence were not, however, invested in the solution of the structural, political, economic, and social problems initiated and intensified by the industrial revolution of the 18th and 19th centuries, but instead were channelled into the – both stymied and contradictory – development of trade, craft, and industry. The general economic depression of 1873 brought the collapse of the house of cards erected during the *Gründerjahre*, that period of reckless speculation and countless entrepreneurial ventures, but at the same time prepared a new industrial thrust. By the 90s the division of the international market among the industrialized countries was to a large extent complete: a capitalistic world economy and imperialist era had been born.

Berlin was strongly affected by this development. Strengthened by the economic upswing and elevated to capital of the German Empire, it was attempting – not the least in its architecture – to keep pace with the most important cities of that era, Vienna and Paris. In those capitals, however, the classical tradition had been replaced by mid-century with a heavy, monumental historicism which had already reached emblematic highpoints in the structures along the Ringstrasse, as well as in those along the boulevards of George-Eugène Haussmann and in Charles Garnier's Opéra. That was what Berlin was aiming for. Under the dual pressure of economic strength and the need for prestige (rouged especially by new prosperity, Berlin succeeded in changing its appearance within a few years: numerous older structures were demolished and their place occupied by splendid new palaces in the neo-renaissance and neo-baroque styles.<sup>2)</sup>

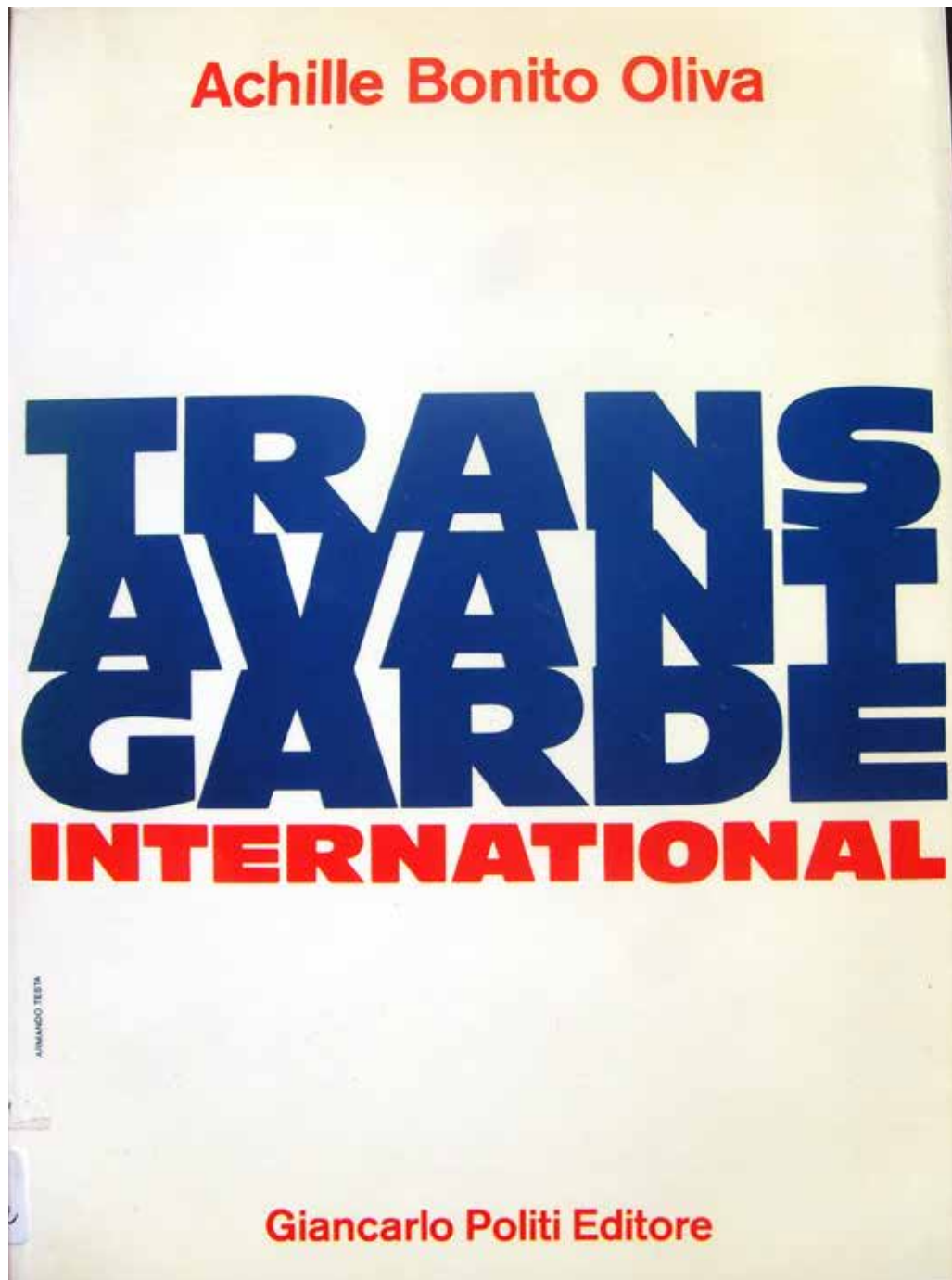
This development was by no means free of opposi-

tion. After all, Berlin had its own architectural tradition, initiated primarily by Friedrich Gilly and fixed and refined by Friedrich Schinkel. This tradition was still alive in the second half of the 19th century in the work of numerous Schinkel students. Mainly oriented toward the strict composition principles of classicism and neo-traditionalism, its maxim remained clear, unadorned construction that did justice to the materials used; the (philosophical) category of simplicity had been elevated to its guiding principle. Representatives of this tradition vigorously opposed the chasing after effect, empty showiness, and lack of standards of the new, and moreover imported, style, which they considered frivolous, immoral, and profoundly inappropriate. Still another consideration was that they had to worry about commissions.<sup>3)</sup>

Yet the development was historically established. Both competitions for the construction of the Reichstag, the most important and sensational project of the new Empire, played a decisive role in the process: the first award-winning design, by Ludwig Bohnstedt (in 1872), provided a crystallization of prevailing taste, and the project by Paul Wallot, which won the second competition and was subsequently constructed, confirmed and exalted the tendency toward bombastic, gigantic monumentality. Having lost ground, the Schinkel students either switched camps or were soon ousted as independent architects and shunted into the design departments of the city and the Prussian state.

Consequently, it was an act of opposition when the contract for design and execution of the new Kunstgewerbemuseum (Museum of Arts and Crafts) was assigned directly and without competition to the architectural cooperative of Martin Gropius and Heino Schrenk.<sup>4)</sup> Although Gropius was the leading figure in the partnership, both were known for their indebtedness to the tradition of the Schinkel school – and by no means as obtuse epigones, but as altogether creative and autonomous personalities. In the competition for the Berliner Dom (Cathedral) in 1867, they had possessed the unheard-courage to propose the use of untreated brick facades for the most important church in the city, which amounted to a cross renunciation of pomp and masquerade and a passionate commitment to rational, strict, unsentimental Berlin architecture. The commis-

A. Bonito Oliva, C.G.Argan, *Transavantgarde International*, Giancarlo Politi Editore, Milano, 1982



## Transitional Art

The cultural area in which the art of the latest generation moves is that of the trans-avantgarde, which considers language a tool of change, a passage from one work to another, from one style to another. The avant-garde, in all of its post-World War II variations, developed along the evolutionistic lines of a linguistic Darwinism rooted in the great movements of early twentieth-century art. The trans-avantgarde instead operates outside these confines, following a nomadic attitude which advocates the reversibility of all the languages of the past.

The dematerialization of the work and the impersonality of execution which characterized the art of the seventies, along strictly Duchampian lines, are being overcome by the reestablishment of manual skill through a pleasure of execution which brings the tradition of painting back into art. The trans-avantgarde overturns the idea of progress in art, which was entirely geared toward conceptual abstraction. It introduces the possibility of considering the linear course of previous art as only one of several possibilities, directing its attention even toward languages that have previously been abandoned.

Such revival does not mean identification, but rather the capacity to cite the surfaces of the revived languages with the awareness that, in a changing society whose final form has yet to be defined, one has no choice but to adopt a nomadic and transitory outlook. If there is a crisis in philosophical positivism, which has permeated and determined the development of Western civilization, accelerating social and economic transformations in terms of

## Arte di transizione

*L'area culturale in cui opera l'arte dell'ultima generazione è quella della transavanguardia, che considera il linguaggio come uno strumento di transizione, di passaggio da un'opera all'altra, da uno stile all'altro. Se l'avanguardia, in tutte le sue varianti del secondo dopoguerra, si sviluppava secondo l'idea evoluzionistica del darwinismo linguistico che trovava i suoi antenati fissi nelle avanguardie storiche, la transavanguardia invece opera fuori da queste coordinate obbligate, seguendo un atteggiamento nomade di reversibilità di tutti i linguaggi del passato.*

*La smaterializzazione dell'opera e l'impersonalità esecutiva, caratterizzate l'arte degli anni Settanta secondo uno sviluppo rigorosamente duchampiano, trovano un loro superamento nel ripristino della manualità, nel piacere di una esecuzione che reintroduce nell'arte la tradizione della pittura. La transavanguardia ribalta l'idea di un progresso dell'arte tutto teso verso l'astrazione concettuale. Introduce la possibilità di non considerare come definitivo il tragitto lineare dell'arte precedente mediante atteggiamenti che considerano anche quei linguaggi precedentemente abbandonati.*

*Recupero non significa identificazione ma capacità di citare la superficie dei linguaggi ripresi. Nella consapevolezza che in una società di transizione, verso una stabilizzazione indefinibile, è possibile adottare soltanto una mentalità nomade e transitoria. Se è in crisi il positivismo filosofico, che ha permeato e determinato lo sviluppo della civiltà occidentale, accelerando le trasformazioni sociali e produttive in termini di sperimentazione tecnologica, allora è in*



Cy Twombly, Untitled, 1967. Crayon and oil on canvas, 79 x 104".



Jackson Pollock, Echo, 1951. Enamel on unprimed canvas, 233,7 x 217,8 cm.



Andy Warhol, Campbell Soup, 1962. Mixed media on canvas.

anthropological roots, while independent of each other, all tend to affirm the biology of art, the necessity of a kind of creativity aimed at extending its own experience as an instance of seduction and mutation.

The second half of the seventies and the beginning of the eighties have been deeply affected by this mentality. Art has availed itself of numerous expressive means, especially that of painting, of the tools connected with the language of marks and color. By applying its metaphoric and metonymic capacities (the latter being the ability to transfer or shift meaning between the parts and the whole), and aided by a highly stratified cultural context (which affords a more generally anthropological climate, conducive to the abstract furies of the imagination and to a broad range of linguistic and social implications), the new image has found a natural habitat in the history of art and of styles.

The fabric of the new artistic production is marked by an intertexture of subjectivity which is not an autobiographical or personal phenomenon, but which represents art's response to personal motives purified from the use of a conscious and controlled language. Language is never the gauge of a totally subjective condition; rather, it is the knowing and ironic medium of a vision which contains the pleasure of its own presence and the reasons for its own persistence.

Persistence and emergence are the characteristics of the new image, understood as the possibility, on one hand, to take up again the traditional processes of art and the constant felicity that supports it; and, on the other hand, to reject or differentiate between preceding accomplishments. Here the art of the last generation rediscovers the pleasure

una creatività tesa a fondare la propria esperienza come luogo della seduzione e della mutazione.

La seconda metà degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta vivono sotto il segno di tale mentalità, di un'arte costruita con molti mezzi espressivi, specialmente con la materia della pittura, con gli strumenti legati al linguaggio del segno e del colore.

Favorita da un contesto culturale estremamente stratificato, tesa a restituire non soltanto gli astratti furori dell'immaginario ma anche le tangenze linguistiche e sociali e una condizione generalmente antropologica, l'immagine, nuova, nel suo procedimento metaforico e metonimico (cioè come trasferimento di significato, o come slittamento di esso tra la parte e il tutto) ha trovato nella storia dell'arte, nella storia degli stili, il suo ambito naturale.

Il tessuto della nuova produzione artistica è attraversato da una cifra di soggettività, che non va intesa come sintomo autobiografico e privato ma come rispondenza dell'arte a motivi individuali, depurati dall'uso di un linguaggio consapevole e controllato. Il linguaggio non è mai la spia di una condizione totalmente soggettiva bensì il tramite avvertito ed ironico per costruire organismi autonomi di una visione che trova dentro di sé il piacere della propria presenza e le ragioni della propria persistenza.

Persistenza ed emergenza sono i caratteri della nuova immagine, intesi come possibilità da una parte di riprendere i procedimenti tradizionali dell'arte, la felicità costante che la sorregge, e dall'altra di effettuare scarti e differenze rispetto agli esiti precedenti. L'arte dell'ultima generazione riscopre il piacere di una aperta inattualità, fatta anche del recupero di linguaggi, posizioni e metodolo-



Robert Rauschenberg, Oscuro II, 1978. Mixed media on canvas, 241,5 x 183 cm.



Giorgio de Chirico, Ariadne, 1913. Oil on canvas.

of timelessness, which consists in part of the recovery of languages, positions, and methodologies pertaining to the past.

The failure of political discourse and ideological dogma has caused the superstition of art as a progressive attitude to be overcome. Artists have realized that the principles of progressist thought can be reduced, in the final analysis, to an internal progression or evolution of language along lines of escape which parallel the utopian escape of ideology. The art of the immediate past sought to take part in social change through the expansion of new processes and new materials, moving away from painting and from the static time of the work. Present art tends to discard illusions of what lies outside itself, and to turn back on its own footsteps.

Naturally, this does not entail enclosure of the painting within the frame. The sensibility of the work calls up echoes of the outside in the field of language. It binds spatial and temporal motives to the reasons of art through installations of painting, collage, and drawing.

This process is favored by the disintegration of the unitary idea of the work, a projection of the disintegration of unitary visions of the world. The totalizing vainglory of ideology was reflected in the stringent arrogance of the work of art, which bore models for the symbolic transformation of the world. Now, that arrogance has died out, and the artist no longer intends to pathetically preserve the myth of an impossible and impracticable integrity.

Working in fragments means preferring the vibrations of sensibility to monolithic ideological content. These vibrations are necessarily discontinu-

ous and belong to the past.

*La caduta della parola politica e del dogma ideologico ha prodotto il superamento della superstizione di un'arte come atteggiamento progressista. L'artista ha compreso come progressismo significhi alla fine regressione, evasione interna del linguaggio, lungo linee di fuga speculari alla fuga utopica dell'ideologia. Se l'arte precedente pensava di partecipare alla trasformazione sociale mediante l'espansione di nuovi procedimenti e di nuovi materiali, tramite la fuoriuscita dal quadro e dal tempo statico dell'opera, quella attuale tende a non farsi illusioni all'esterno di sé ed a tornare sui propri passi.*

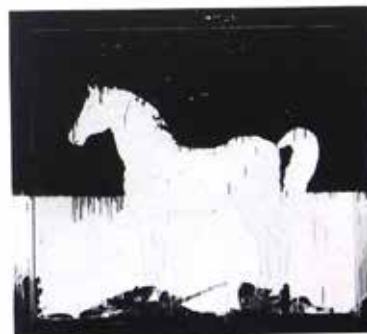
*Naturalmente questo non significa chiusura nella cornice del quadro; la sensibilità dell'opera richiama dentro il campo del linguaggio gli echi dell'esterno, piega alle ragioni dell'arte motivi, accidenti spaziali e temporali, mediante anche installazioni di pittura, collage e disegno.*

*Tale procedimento è favorito dalla frantumazione dell'idea unitaria dell'opera, proiezione della frantumazione di ogni visione unitaria del mondo. Alla superbia totalizzante dell'ideologia fa eco il riscontro la superbia compatta dell'opera d'arte, che conteneva dentro di sé modelli di trasformazione simbolica del mondo. Ora tale superbia è caduta e l'artista non intende preservare pateticamente il mito di una compattezza impossibile ed impraticabile.*

*Lavorare sul frammento significa privilegiare le vibrazioni della sensibilità a discapito di una tenuta ideologica monolitica. Tali vibrazioni sono necessariamente discontinue, portano l'artista verso un prodotto fatto di molti accidenti linguistici, fuori dalla coerenza logica della poetica. Il frammento è il sintomo di un'estasi della dissociazione ed*



Pablo Picasso, *Three bathers*, 1928.



Mario Schifano, *Great Italian Equestrian Painting*, 1978.



abstraction and measured capacity a feeling which directly corresponded to the industrial production ethic.

The disintegration of America's social fabric has demonstrated how abstract this type of mentality was, and has driven the latest generations of artists to abandon this position in favor of a different dimension in art. This dimension rests on assumptions which overthrow the previous moralism in favor of an open and willing attitude toward recovery of the image, of the pleasure of painting, of manual skill, and of practices connected with craft production.

The viewpoint is reversed. From strictly analytical it becomes synthetic, ready for the recovery of materiality in art and of the expressive level, which means the subjective figure. This recovery is brought about by the adoption of differentiated techniques which are no longer made compulsory by rigid poetics. The sensory level is beginning to circulate in American art again, along with the pleasure of representing imperceptible notions, sensations connected with the psyche, through images.

The reductive outlook of earlier art, still geared to philosophical and declarative affirmations, is giving way to the position of artists who no longer deprive themselves of any pleasure, not even that of declaring and asserting their own subjectivity. This switch is brought about through an interchangeability of compositional techniques, which permits an expressive flexibility, a plastic affirmation of the personality, now seen as a system of continually evolving sensitive energies. All this is possible because young American artists have thrown off the moralistic guise of the strictly Anglo-Saxon pio-

dell'opera all'interno del paesaggio artificiale della città americana. Jatta a funzioni astratte e segnata dalla certezza fredda e ghiacciaia dei grigliai, da qualsiasi orpello decorativo.

Un furore geometrico ed una azione concettuale hanno prodotto tipologie artistiche adatte a questo paesaggio: pittura minimale, scultura plastica e proposizioni teoriche sull'arte, tutte sostenute da un desiderio analitico. L'arte seguiva i percorsi rigidi del neodarwinismo linguistico, evitando di uscire dal suo progetto evolutivo. Il tipo puritano di tali prassi creative ha portato a tautologie visive che trovano nella propria astrazione e nella propria capacità di misura il senso di un'operazione direttamente corrispondente all'etica della produzione industriale.

La disgregazione del tessuto sociale dell'America ha dimostrato come può astratto questo tipo di mentalità ed ha spinto le ultime generazioni di artisti ad uscire da tale posizione per approdare ad una diversa dimensione dell'arte. Tale dimensione poggia su assunti che ribaltano il moralismo precedente, a favore di un atteggiamento aperto e disponibile verso qualsiasi recupero, dell'immagine, del piacere della pittura, della manualità, dell'assunzione di prassi legate alla produzione artigianale.

L'ottica si capovolge, da strictezza analitica diventa sintetica, pronta al recupero di una materialità dell'arte e del livello espressivo, che significa recupero della cifra soggettiva. Tale recupero viene praticato mediante l'assunzione di tecniche differenziate e non più rese obbligatorie da una rigida poetica. Il livello della sensorialità ricomincia a circolare nell'arte americana, col piacere di rappresentare attraverso l'immagine spunti impercettibili, sensazioni legate



Sandro Chia, Little Devil, 1981. Oil on canvas, 182,5 x 129 cm.

neering puritan ethic, in favor of the hedonistic garb of an art open to all cultures, an art that restores the dimension of memory and subjectivity.

Because this has occurred, it has been necessary to redefine the notion of art, substituting the idea of opulence and a new physical quality for that of reduction and diminution. Opulence is a sign of vitality; it is typical of the American artistic tradition of action painting, which led artists to express their internal impulses in no uncertain terms. But opulence also stands for the possibility of adopting a plurality of styles, formerly forbidden by the geometric rigor of past art experiences.

Decoration and essential representation are now constantly overlapping as a result of a linguistic interbreeding which passes unabashedly from ornamentation to geometry, from the repetition of symbols to variation. In any case, the basic idea that the artistic product does not represent something which lives beyond itself, but rather constitutes an autonomous and self-sufficient reality, is preserved. Opulence is also characteristic of an art that finds the energy of its production within its own space: an energy which, historically, the American social and economic context seems to have lost. The expressive freedom of young American artists also derives from their having overcome the idea of art as experimentation with new materials and techniques. A new type of pragmatism is now taking precedence over the older variety, which was characterized by a desire for continual experimentation, favoring modes and processes of image formation. The new type favors experience, originality and a casual mentality which is not lost behind a plan for art, but which expresses itself in a mutable creativity open to any type of

agli strati della psiche.

Alla mentalità riduttiva dell'epoca precedente, tesa sempre verso affermazioni filosofiche e dichiarative, subentra una posizione di artisti che non si preoccupano più di alcun piacere, neanche quello di pronunciare e declinare la propria soggettività. Questo avviene mediante una intercambiabilità delle tecniche compositive, che permette una mobilità espressiva, una affermazione pluralistica della personalità, ora vista come un sistema di energie sensibili continuamente in evoluzione. Tutto ciò è possibile in quanto la giovane arte americana ha smesso di indossare il suo moralismo dell'etica puritana, strettamente angustiosa e di ascendenza pionieristica, per indossare la veste edonistica di un'arte che si apre a tutte le culture, e recupera la dimensione della memoria e della soggettività.

Perché questo sia avvenuto, è stato necessario ridefinire la nozione di arte, sostituendo all'idea di riduzione e di assottigliamento quella di opulenza e di nuova fisicità. L'opulenza è il segno di un vitalismo, d'altronde anch'esso tipico della tradizione artistica americana dell'action-painting, che portava l'artista ad esprimere senza più alcuna reticenza impulsi e pulsioni interne. Ma opulenza significava anche possibilità di adoperare una pluralità di stili, precedentemente vietata dal rigore geometrico delle esperienze dell'arte passata.

Ora decorazione e rappresentazione essenziale si attraversano incessantemente, mediante una contaminazione linguistica che passa disinvoltamente dall'ornamentazione alla geometria, dalla ripetizione del segno alla variazione. Comunque resta l'idea di base che il prodotto artistico non rappresenta qualcosa che vive fuori di sé, ma invece costituisce una realtà autonoma ed autocon-



Francesco Clemente, *The Hours*, 1982. Olio su tela, 400 x 300 cm.

representation whatsoever, be it figurative or abstract.

### From the Avant-gardes to the Trans-avantgarde

The vitalism of process art and the Cartesian exactitude of conceptual art derive in part from the specific connotations of a historical context whose productive optimism and expansionistic, economic euphoria allow art to preserve its hope for a better future. This outlook is the result of a historicist and rationalist residue which views history as a progressive path toward conditions of greater social and economic equilibrium. Art becomes the tool which, in the hands of the visionary, projects spaces of fruition that enlarge the field of individual and social sensibility, placing itself in reflective antagonism with reality.

In this sense, art preserves a functional and a functionalist valence which assimilates it to the dominant totalitarian systems—their politics, psychoanalysis and sciences—which, from their own point of view and according to their own plan, resolve the negative antinomy of the world. It is no coincidence that certain critical hypotheses have a moralistic connotation, repressive and masochistic, which, fortunately, is contradicted by a few of the artists' works. With puritanical obstinacy, these critical outlooks developed a cultural strategy geared toward the recovery of the social as an indisputable myth and value, and regarded linguistic militancy as a means of militant opposition of the system. Such art felt the urgent need to find a motivation, a qualification, a modification that would declare this attitude publicly,

*efficiente. L'opulenza è anche il segno di un'arte che trova dentro il proprio spazio l'energia della sua produzione. Un'energia che invece storicamente il contesto economico e sociale americano sembra aver perduto. La libertà artistica dei giovani artisti americani proviene anche dal superamento di un'idea dell'arte come sperimentazione di nuovi materiali e di nuove tecniche. Ora un diverso tipo di pragmatismo prende il sopravvento sul vecchio, fatto di un desiderio di continuo sperimentalismo, teso a privilegiare i modi ed i processi di formazione dell'immagine. Il nuovo, invece, tende a privilegiare l'esperienza, l'elaborazione individuale ed una mentalità casual, che non si perde dietro ad un progetto di arte, ma quanto si disperde dietro ad una creatività mutevole ed aperta a qualsiasi tipo di rappresentazione, sia figurativa che astratta.*

### Dalle avanguardie alla transavanguardia

*Il vitalismo dell'arte processuale e l'esattezza cartesiana dell'arte concettuale nascono anche dalle specifiche connotazioni del contesto storico, segnato da un ottimismo produttivista da un'euforia espansionistica dell'economia che consente all'arte di conservare la speranza di un riscatto, di un futuro migliore. Questa mentalità è il portato di un residuo storicistico e razionalista che considera la storia come un percorso progressivo verso condizioni di maggiore equilibrio sociale ed economico.*

*L'arte diventa lo strumento che progetta, attraverso l'immaginario, spazi di fruizione che allargano il campo della sensibilità individuale e sociale, ponendosi in antagonismo speculare con la realtà.*



Enzo Cucchi, *Sognata*, 1980. Oil on canvas, 208 x 135 cm.

The shining example, in this connection, is that of *arte povera* which felt the need to follow its own noun with the adjective "poor." This declaration of poverty occurs in relation to the context of Western society, geared toward opulence and consumerism. A rhetorically Franciscan and moralistic tension pervades this line of thought, which childishly dressed art up as a guerrilla. In the wake of sixties' protests, it purports the possibility of an artistic experience that corresponds to and images of the first examples of guerrilla warfare that appeared in European and American cities. Thus art destructures itself to the point of going nude in its conceptual skeleton.

This self-punishing, masochistic attitude as a self-expropriation of creative pleasure and its consequent eroticism, is the moralistic result of an outlook which sees art subordinated to politics. Basically, the artists of the sixties experienced the drama of politics and nature from this point of view. Their dogmatic attitude led these artists to consider nature a regenerative and liberating point of reference, as opposed to the repressive and artificial social sphere. They used the experience of nature to give art a political overtone. Naturalism, at times naive and didactic, simplistic and late-futurist, permeates almost all *arte povera* works: nature is seen as the primordial and virginal setting, the source of energy, and is opposed to the social setting, corrupt and excessively structured.

Paradoxically, this apparently experimental and flexible position toward art in the sixties conceals the brooding superstition of naturalistic and political dogma, from which derives a moralistic, static attitude, a middle-class preference for drama and

*In tal senso l'arte conserva una valenza funzionale e funzionalista che è simile ai sovrastanti sistemi totalitari. Ideologia politica, la psicanalisi e le scienze, che risolvono all'interno della propria ottica, del proprio progetto, le antinomie e gli scarti negativi del mondo. Non a caso alcune ipotesi critiche come l'Arte Povera, hanno una connotazione moralistica, repressiva e masochistica, fortunatamente contraddetta da alcune opere degli artisti. Con una puntigliosità puritana, tale mentalità critica ha sviluppato una strategia culturale tesa al recupero del sociale inteso come mito e valore indiscutibile. Da qui il desiderio di una pratica linguistica che significasse anche pratica di opposizione al sistema. L'arte ha sentito l'urgenza di trovare una motivazione, una qualificazione, una aggettivazione che dichiarasse pubblicamente tale atteggiamento.*

*L'esempio lampante è proprio in questo senso quell'arte che ha sentito il bisogno di far seguire al proprio sostantivo l'aggettivo "povera". La dichiarazione di povertà avviene nei riguardi di un contesto, quello delle società occidentali, tese all'opulenza ed al consumismo. Una tensione retoricamente franciscana e moralistica pervade tale linea critica che adombra pericolosamente ed infantilmente un'arte come guerriglia. Sotto la suggestione del '68, ipotizza la possibilità di una pratica artistica che riesca a darsi come omologo ed immagine dei primi esempi di guerriglia che cominciano a manifestarsi nelle grandi città europee ed americane. Così l'arte si destruttura, fino a arrivare a darsi nuda nel suo scheletro concettuale. Tale atteggiamento autopunitivo e masochista, di autoespropriazione e piacere creativo e del suo conseguente erotismo, è il portato moralistico di una mentalità gregaria dell'arte verso la poli-*



Nicola De Maria, *Tramonto*, 1979. Olio su canvas, 100 x 70 cm.

historical avant-garde.

Others, instead, took note of the changes in the historical fabric and found it superstitious to cling to old certainties, now freed from the conditions in which they were produced. This desire to open up and go beyond the strict observance of the experimental rules of the avant-gardes, took root among young artists as well as among those who worked in the fifties, sixties and seventies, whose work already expressed a willing and non-dogmatic attitude.

Naturally those artists who had previously developed the myth of a possible redemption of reality through art, remained prisoners of old superstitions, of positions correct from an earlier historical standpoint, now absolutely impracticable. Former ambitions prevented them from looking at the eighties with an open heart and a clear eye, each necessary in order to continue the adventure of art.

It is curious that the same superstitions seem to gnaw at the theoretical discourse of Lyotard, who, in his text on the postmodern condition, repeatedly speaks about "catastrophe," "fracture," "paradox," "discontinuous and non rectilinear evolution," with regard to historical output, and "production of the unknown" with regard to science: terms which seem to leave no doubt about the fact that the French intellectual seems to have left behind the grievous and genetic cultural baggage of the Cartesian tradition.

As far as art is concerned, however, he is unable to bring his own premises to their proper conclusions. Like Mannheim, he seems to avoid seeking a redeeming role for the intellectual and the artist at all, as though on one hand they must recognize the break in the

tatore della propria presenza e con la narrativa.

D'altronde la situazione storica negli anni Settanta trova una sua storia in alcuni avvenimenti che modificano il tessuto culturale precedente, soprattutto all'ottimismo ed all'espansione economica. La guerra del Kippur del 1973 determina una crisi energetica che mette in ginocchio le economie occidentali e la crisi dei modelli ideologici che culmina nel 1977 spiazza intellettuali ed artisti.

Crolla così la prospettiva di progresso adombrata dai vari sistemi sociali dalle culture corrispondenti, si accende uno stato di indeterminazione politica che non permette più un orientamento certo ed il senso confortante di una direzione. A questa situazione di catastrofe di smottamento politico, morale, economico e culturale, non tutti gli anni sono stati capaci di dare una risposta. Alcuni sono rimasti ancorati alla visione di sviluppo lineare, tipico delle neo-avanguardie del secondo dopoguerra che trovano nella fedeltà ai modelli estetici ed ideologici delle avanguardie storiche la sicurezza ed il riparo per la loro coscienza infelice.

Altri invece hanno preso atto della modificazione del tessuto storico ed hanno trovato superstizioso rimpianto ancorati a vecchie certezze, ormai evolute dalle condizioni in cui si sono prodotte. Tale atteggiamento di aspettativa, fuori dalla stretta osservanza della regola sperimentale delle avanguardie, è stato compiuto da giovani artisti ed anche da artisti che hanno lavorato dagli anni Cinquanta, Sessanta, Settanta in avanti, che già nel loro lavoro possiedono una mentalità disponibile e non dogmatica.

Naturalmente sono rimasti prigionieri di vecchie superstizioni, di posizioni giuste nelle precedenti condizioni storiche.



Julian Schnabel, Winter, 1982. Plates, boards, frames, sutiles, plasters and oil on wood, 108 x 82".

linear progress of history and culture, and on the other must hide behind the superstitions of experimentalism in order to save their souls. But how is all this possible, when the catastrophe is generalized as well as semantic, and has therefore drained away any sense of activity or role? Lyotard, with a clumsiness typical of the tautologist and of the philosopher with a panoramic view of the gardens of artistic production, still grasps at the proud virtues of experimentalism, finding therein the possibility of a role, properly practised in other historical situations, but unfortunately impracticable in the situation which he himself describes. Shocked by the lack of functionalism in the art of the trans-avantgarde, he seeks refuge from it, regressing to the level of a debate from the fifties.

The cultural debate during those years sought a different way of looking at art in relation to the social: commitment and pure art. The commitment had to be entirely reclaimed from the wastes of neorealism and from Communist Party bureaucrats, and the autonomy of art from the adherents to neo-avant-garde movements: on the one hand, therefore, from figurative artists, and on the other, from abstract artists.

Abstract artists rightly felt much more affinity to traditions that were cultural, international, and libertarian; the tradition of historical abstraction and all the avant-garde movements of the beginning of the century. In this sense, experimentation marked a profound difference between abstract culture as the symptom of a progressive attitude, and figurative culture as the sign of the heteronomy and subordination of art to politics.

On the other hand, historical conditions offered hope for a better future,

riche ma ora assolutamente impraticabili, quegli artisti che già precedentemente hanno sviluppato un'idea dell'arte ancorata al mito di un possibile rivoltino della realtà attraverso di essa. Vecchie ambizioni e nuove frustrazioni hanno impedito loro di guardare agli anni Ottanta con cuore sgombro ed occhio lucido, necessari per continuare l'avventura dell'arte.

Ora è curioso che le stesse superstizioni sembrano attanagliare il discorso teorico di Lyotard che, invece, nel suo testo sulla condizione post-moderna, a proposito della produzione della storia, parla ripetutamente di «catastrofe», «fracta», «paradossale», «evoluzione discontinua e non rettilinea» e della scienza come «produzione dell'ignoto». Termini che non sembrano lasciar dubbi circa il fatto che il nostro intellettuale francese sembra essersi lasciato alle spalle il grovoso e genetico bagaglio culturale della tradizione cartesiana.

Invece per quanto riguarda l'arte non riesce a trarre le giuste conseguenze dalle sue stesse premesse e sembra, come Mannheim, attardarsi a cercare a tutti i costi un ruolo salvifico per l'intellettuale e l'artista. Come se da una parte questi debbano riconoscere lucidamente la rottura del progresso lineare della storia e dunque della cultura, e dall'altra invece debbano ripararsi dietro le superstizioni dello sperimentalismo per salvarsi l'anima. Ma come è possibile tutto questo, dal momento che la catastrofe è generalizzata ed è anche semantica e dunque ha svuotato il senso di ogni attività e ruolo? Lyotard invece, con una imperizia tipica del tautologo e del filosofo con vista panoramica sui giardini della produzione artistica, si aggrappa ancora alle superstizioni dello sperimentalismo, trovandovi la possibilità di un ruolo, praticato giustamente in altre situazioni storiche.



David Salle, *Run a Grocery Store or Build an Airplane*, 1988. Acrylic on canvas, 284,5 x 248 cm.

sure is that of rotating away from the center towards  $x$  without grasping at impossible straws, piloting the currents of culture with instruments which increase the work's power to interbreed.

The European and American trans-avantgarde has developed, in different ways, a strategy that passes through the internationalism of the historical avant-garde movements, through the neo-avant-garde movements, and finally through national and regional cultural boundaries. This means that the current artist has no intention of losing himself behind the homologation of a uniform language, but aims at recovering an identity corresponding to the "genius loci" that inhabits his particular culture.

Today, identity is not measured by external parameters, but by factors which are intrinsic to the work of art. For European artists this identity submerges itself in a cultural fabric that goes very far back, with a familiar past (the tradition of the neo-avant-garde) as well as another more mythical and distant past rooted in the history of European art. But all this is not alienating, since the specificity of the citation is precisely what permits the recovery of the distant without any identification. What unites the various creative experiences is the overcoming, through eclectic usage, of the Manichean divisions between the abstract and the figurative.

The figurative is not the sign of an arrogant frontal gaze, optimistically sure of its ability to decodify the world, but the ability to lead the image toward the *figurabile*, toward an expressive potential capable of breaking the security of the figurative into fragments which recall the manneristic attitude of cataloging the entire past. It is a remanipulation of the past, but without

Il manierismo nel '500 ha dimostrato in maniera esemplare che è possibile utilizzare ecletticamente la grande tradizione del Rinascimento, attraverso il suo uso laterale: la citazione della prospettiva rinascimentale. Un uso che avrebbe avuto il significato di una nostalgia ed un desiderio di restaurazione antropocentrica in un momento storico che invece aveva messo in crisi la centralità della ragione, esaltata proprio dalla precisione geometrica della prospettiva. L'artista manierista invece ne fa un obliquo ed arrovelato, mediante una citazione che ne decentra il punto di vista privilegiato. L'ideologia del trans-avantgarde presiede l'opera manierista, nell'ambito degli altri campi della creazione culturale e scientifica, un'ideologia che privilegia la lateralità e l'ambiguità. La trans-avantgarde riprende questo tipo di ambiguità, attraverso la ripresa di parole e linguistici che vengono citati non nella loro purezza iniziale, ma attraverso una contaminazione che ne evita ogni uso celebrativo ed apologetico, che vorrebbe identificazione ed imponesse regressione.

Questa ambiguità è la sostanza che sostiene anche l'opera della trans-avantgarde, che oscilla tra il conico e il tragico, tra il piacere e il pianto, tra l'eccezione della creazione e l'orizzontalità canonizzata della realtà. Il nichilismo è dunque una giusta posizione di partenza dell'opera, ma un nichilismo attivo che recupera Nietzsche senza disperazione. Il piacere dunque di rotolare dal centro verso i bordi, senza aggrapparsi ad impossibili angoli, ma anzi scivolando su tutti i bordi della cultura mediante strumenti capaci di aumentare il potere di contaminazione dell'opera.

La trans-avantgarde europea e americana nelle sue differenze ha sviluppato una strategia che passa attraverso



Susan Rothenberg, *Fomic*, 1976. Acrylic and flecks on canvas, 38 x 61".

chies. In fact, the artists of the trans-avantgarde work from the standpoint of the present, without forgetting that they live in a mass society, barraged by mass-media images. These artists frequently combine various levels of culture, the high level of the historical avant-garde movements and the entire history of art, and the low level derived from popular culture, which also has origins in the culture industry.

This attempt derives from the urgent need to unify the disjointed levels of culture, to bring together the disjunctions on which neo-avant-garde artists formerly worked, thinking they would be able to follow a line of experimentation laid out by the avant-garde movements of the early part of the century, guaranteed by those movements' political progressivism. Now that every guarantee has been broken, the artists of the trans-avantgarde are proceeding individually through all the territories of culture, defying all sense of measure and style.

Moreover, a phenomenological outlook regulated the creative work of the previous generations, leading them to the recovery of everyday materials, purified of their functionality and use value. This phenomenological outlook is accentuated by the latest generation of artists, who no longer apply it to materials and compositional techniques, but rather to a non-currentness in painting and all those styles which had previously given rise to debate among the avant-garde movements, because they were symptomatic of positions which were political as well as cultural.

This accentuation of the phenomenological point of view is the result of a process of de-ideologization that is clearly evident in all fields of cultural

verso l'internazionalismo delle avanguardie storiche e delle neo-avanguardie e attraverso i territori di culture nazionali e regionali. Questo significa che l'artista attuale non intende perdere dell'omologazione di un linguaggio uniforme, ma quanto recuperare un'identità corrispondente al spazio loco che abita la sua particolare cultura.

Ora l'identità non si misura con parametri esterni, ma con strumenti interni al lavoro dell'arte. E se per gli artisti europei tale identità affonda in un tessuto culturale che viene da molto lontano, con un passato familiare, per gli artisti americani il recupero passa attraverso un passato vicino (la tradizione delle neo-avanguardie) ed un altro più mitico e lontano che trova le proprie radici nella storia dell'arte europea. Ma tutto questo non è alienante, in quanto la specificità della situazione è proprio quella di permettere il recupero di modelli lontani senza alcuna identificazione. Sicuramente quello che unisce le varie esperienze creative è il superamento attraverso un uso eclettico delle varie chee divisioni tra astratto e figurativo.

Il figurativo non è il sintomo di uno sguardo superbamente frontale, che punta ottimisticamente sulla capacità di decodificare il mondo, quanto piuttosto sulla capacità di piegare l'immagine verso il figurabile verso una potenzialità espressiva capace di scardinare la sovrapposizione figurativa in frammenti che si mandano alla manieristica attitudine di macinare tutto il passato.

Rimasticare il passato ma senza gerarchie. Infatti gli artisti della trans-avanguardia lo fanno nell'ottica del presente, senza dimenticare di vivere in una società di massa, attraversata dalla produzione di immagini dei mass-media. Questi artisti infatti contaminano frequentemente vari livelli della cultura.



Jean Michel Basquiat, *Untitled*, 1982. Acrylic, oilstick, collage on canvas, 8 x 8.



that are otherwise irreconcilable, and to interweave different cultural temperaments. If parameters do not exist for judging the world, then neither do privileged points of view for choosing between avant-garde and tradition.

Instead, it is possible to operate at the intersection of this age-old antinomy, gathering both polarities in the grip of doing. Doing means moving beyond the imperious demands of current events, into an effective balancing of expressive possibilities. Art does not rewrite its own history, or become an operation of *nostalgic design*, planning lines of thought in advance that have already produced their formal effects; rather, it grafts unheard-of hybrids and different dislocations of language with respect to their historical situation.

Design inevitably produces styling, a process of making beautiful forms which simplistically render art more palatable. The trans-avantgarde goes beyond this protective network, in the precarious sphere of eclecticism and interbreeding which continually challenge the sense of measure and the unequivocal experimental line of the avant-garde. The work is an organic segment that melts down all the scrap of art, transforming the rough slag into a gentle constellation, tempered to the intemperances of history.

Tutti gli stili della pittura vengono così macinati nella pratica creativa, agisce fuori da ogni facile identificazione tra stile dell'opera e quello dell'artista. Come l'artista, nella sua esistenza quotidiana, vive una situazione al crocchio di molte possibilità e potenzialità esistenziali, così l'opera, conseguenza del suo lavoro, si realizza mediante un intreccio di riprese e rimandi che bastimano la superba e purista novità di una visione d'insieme dell'arte e del mondo.

In definitiva gli artisti della trans-avantgarde utilizzano un'ottica sperimentaria e felicemente precaria, resa differente dal superamento di punti di vista privilegiati, che permette all'opera di acquistare un ventaglio di possibilità espressive, una ricchezza di motivi che si portano verso una complessità, quasi, veramente sperimentale, nel senso che saggia un intreccio stilistico fatto di elementi astratti e figurati, fuori dalla divisione degli stili.

Cultura alta e cultura bassa trovano una saldatura tra loro, lavorando in rapporto di cordialità tra arte e pubblico, accentuando il carattere di seduzione dell'opera ed il ricettivo silenzio della sua interna ed intensa qualità.

Gli stili della pittura sono recuperati come una sorta di *object trouvé*, spacciati dai loro riferimenti semantici, di cui rinvio metaforico. Essi sono stati messi all'interno dell'elaborazione dell'opera che diventa il crogiuolo depurante la loro esemplarità. Per questo è possibile la ripresa di riferimenti inconciliabili tra loro e l'intreccio di diverse temperanze culturali. Se non esistono parametri per dare un giudizio sul mondo, non esistono nemmeno ottiche privilegiate per poter scegliere tra avanguardia e tradizione.

È possibile invece operare all'interno di questa antica antinomia, mediamente un attraversamento incessante che...



Anselm Kiefer, Poland in not lost 1981. Mixed media on canvas, 200 x 200 cm.

### Drama, Myth and Tragedy in the Trans-avantgarde

Drama, myth and tragedy are cultural categories that bear reference to an ideology of totality capable of forming a unitary image of the world. They also designate a historical condition of stability and identity of the subject which meets all the conditions necessary for their practice. In a situation of historical exhaustion like ours, these conditions seem to exceed the available cultural and ideological power. The subject no longer boasts the proud certainty of his own wholeness, for he has lost the panoramic vision of the world that the logocentric tradition of Western culture assured him.

A widespread catastrophe has invested the entire system of culture, resulting in the revision or defeat of many values. The first to fall was the value of planning in culture and art, which the avant-gardes had always embraced explicitly, and the neoavant-gardes implicitly. Drama, myth and tragedy were the masks worn by the subject on the creative level to indicate the disappearance, deviation and defeat of Planning. They were the expressive forms of a head-on collision between the ego and the world.

Now all of this has come, by a roundabout route that begins in mannerism, under the sway of a culture of laterality that avoids conflict and head-on collision in favor of another position based on the exasperation, mental reserve and obliquity of the traitor. Such a figure by definition occupies the space of laterality and split personality, standing on the impassable ground of pretense and separation, the same separation that exists between language and so-called reality. Thus a conflictuality of a slightly differ-

enza a cogliere entrambe le potenze contro la morsa del fate. Fare spazio, muoversi fuori dalla domanda imperiosa dell'attualità dentro un effetto di reggiamento delle possibilità estreme. L'arte non ridisegna la propria storia, non diventa un'operazione di design stagico che proietta in avanti linee che hanno già prodotto i loro effetti formali, bensì macina inneschi inediti diverse collocazioni dei linguaggi rispetto alla collocazione storica.

Perché il design produce invariabilmente lo styling, un processo di riduzione di belle forme che rendono semplicemente l'arte più appetibile. La transavanguardia opera fuori da questo spazio di protezione e dentro l'altro spazio dell'ecclettismo e della contaminazione che sfidano continuamente il senso della misura e l'univoca linea sperimentale delle avanguardie. L'opera è un segmento organico che macina nella sua calda temperatura tutte le scorie dell'arte, portandole nella costellazione di una forma dolce e temprata all'intemperie della storia.

### Dramma, mito, tragedia nella transavanguardia

Dramma, mito e tragedia sono categorie culturali che rimandano sempre a una ideologia della totalità, capaci di fondare un'immagine del mondo unitaria. Designano anche una condizione storica di stabilità e di identità del soggetto che ha, così, tutte le condizioni indispensabili per la loro pratica. In una situazione di esaurimento storico come la nostra queste categorie sembrano escludenti rispetto alla forza culturale già ha più la superba certezza della propria interezza, ha perduto la vista panoramica sul mondo che la tradizione logocentrica della cultura occidentale gli assicurava.



Jörg Immendorff, We should be glad, 1981. Oil on canvas, 250 x 200 cm.

ent sign prevails, transferred to an epic mode in which the tragic and the comic are interwoven.

The artists of the trans-avantgarde have shifted things, replacing the myth of a unitary vision of the world assured by an ideology designed to explain all contradiction and antinomy, with a more open position ready to drift along any number of tangents and advocating a fragmentary vision and unique, nomadic experience. The soft subject of the trans-avantgarde, which uses drama, myth and tragedy as linguistic conventions, as color, has taken the place of the strong subject of the neo-avant-garde.

Quotation has become the process whereby cultural models are recovered with which the current artist obviously cannot identify. Projection has thus given way to exploitation that allows the recovery of these models along a simple *deviant and deviating* path. Deviation necessarily means variation, a loss of the aura and sacredness that go with the recovery of drama, myth and tragedy. The trans-avantgarde artists work on the skin of these cultural categories and on that of painting, the preferred instrument of this recovery.

This recovery is therefore lateral in its outlook. It is enhanced by irony which, according to Goethe's definition, indicates the passion that is freed in detachment. The images in their paintings are placed at the center of many collusions which fragment their unitary meaning and subject them to numerous tensions and torsions. The images, then, are not made according to a single, preestablished scheme, but in accordance with an economy of waste, accumulation and eclecticism, factors capable of forming a style that works on fragmentation. In this way, the climate

*Una catastrofe generalizzata ha attraversato tutto il sistema delle culture, producendo revisioni e cadute di molti valori. Principalmente la poesia ha toccato il valore progettuale della cultura e dell'arte, a cui avevano sempre aderito in maniera esplicita le avanguardie storiche ed in maniera implicita le neo-avanguardie. Il dramma, il mito e la tragedia erano le maschere indicate dal soggetto a livello creativo per indicare lo smarrimento, la deviazione e la perdita del Progetto. In ogni caso costituivano le forme espressive di uno scontro frontale tra l'io ed il mondo.*

*Ora a tutto questo è subentrata, lungo una linea frastagliata che parte dal Manierismo, una cultura della lateralità che evita il conflitto e lo scontro frontale a favore di una altra posizione che gioca sull'arrovellamento, sulla riserva mentale e sulla obliquità di una figura, quella del traditore. Questi, per definizione, occupa lo spazio della lateralità e dello sdoppiamento, il luogo impervio della finzione e della scissione. Quella stessa scissione e scollamento che esiste tra il linguaggio e la cosiddetta realtà. Prevedo dunque una conflittualità spostata al segno, trasferita verso un'epica in cui tragico e comico si intrecciano.*

*Gli artisti della trans-avantgarde hanno operato uno spostamento: al posto di una visione unitaria del mondo assicurata da un'ideologia disposta a spiegare ogni contraddizione ed antinomia, subentra una posizione più aperta, pronta a vivere lungo la tangente di molte derive. Subentra la possibilità del frammento, di un'esperienza posta sotto il segno del particolare e del montabile. Al soggetto forte delle neo-avanguardie subentra il soggetto dolce della trans-avantgarde che utilizza il dramma, il mito e la tragedia come convenzioni linguistiche, come colore.*



Markus Lüpertz, Alice in Wonderland, "You don't know much" said the Duchess, 1981. Oil on canvas, 100 x 81 cm.

## Capitolo IV

H. Foster, *Recordings - Art, Spectacle, Cultural Politics*, Washington, Bay Press, 1985

### The Expressive Fallacy

*We know that our entire social language is an intricate system of rhetorical devices designed to escape from the direct expression of desires that are, in the fullest sense of the term, unnameable – not because they are ethically shameful (for this would make the problem a simple one), but because unmediated expression is a philosophical impossibility. And we know that the individual who chose to ignore this fundamental convention would be slated either for crucifixion, if he were aware, or, if he were naïve, destined to the total ridicule accorded such heroes as Candide and all other fools in fiction or in life.*

– Paul de Man, “Criticism and Crisis”

Despite appearances, the art world is not a haven for Christs and Candides: few artists trade in “unmediated expression,” though this is the issue over which many are said to contend. At one extreme are artists who suspect the very idea of expression; at the other are artists, mostly painters, whose passion seems earnest indeed. And somewhere in between come the neoexpressionists who, consciously or not, play at expression. Neoexpressionism: the very term signals that expressionism is a “gestuary” of largely self-aware acts.

As specific styles, German and abstract expressionism can now be used by artists chiefly in two ways – conceptually as second-degree image-repertoires, or ahistorically in a way that betrays false con-

#### SIGNS AND SYMPTOMS

sciousness. In "Between Modernism and the Media" I sketched German expressionism as a historical formation; here I want to discuss expressionism as a specific *language*. This is not easy to do, for expressionism denies its own status as a language – a denial that is necessary given its claim to immediacy and stress on the self as originary. For with a denial of its rhetorical nature goes a denial of the mediations that threaten the primacy of individual expression (e.g., class, language), mediations which are usually dismissed as mere conventions, as cultural not natural. Such a "transcendent attack on culture," Adorno wrote, "regularly speaks the language of false escape, that of 'nature boy.'"<sup>1</sup> And so with expressionism: it speaks a language, but a language so obvious we may forget its conventionality and must inquire again how it encodes the natural and simulates the immediate.

What is this language, what is its protocol? First and foremost, expressionism is a paradox: a type of representation that asserts *presence* – of the artist, of the real. This presence is by proxy only (the expressive marks of the artist, the indexical traces of the hand), and yet it is easy to fall into the fallacy: for example, we commonly say that an expressionist like Kandinsky "broke through" representation, when in fact he replaced (or superposed) one form with another – a representation oriented not to reality (the coded, realist outer world) but to expression (the coded, symbolist inner world). After all, formlessness does not dissolve convention or suspend mediation; as the expressionist trope for feeling, it is a rhetorical form too.

Here it is useful to compare expressionist representation with classical representation (of which Poussin may serve as an example). According to Louis Marin, the material elements in classical painting (especially, the traces of the artist) tend to be "concealed by what the painting represents, by its 'objective reality.'"<sup>2</sup> In expressionist painting another type of transparency is operative: the material elements tend to be subsumed by what the painting expresses, by its subjective reality.<sup>3</sup> Both types of representation are codes: the classical painter suppresses nonnaturalistic marks and colors so as to simulate (a staged) reality; the expressionist "frees"

#### THE EXPRESSIVE FALLACY

such marks and colors of naturalism so as to simulate direct expression.<sup>4</sup> And as codes both types are based on substitution (and thus on *absence*): the classical painter “substitutes for things his representations of them” (Marin) in such a way that reality seems to speak; the expressionist substitutes for these representations the freed marks and colors that signal self-expression. Inasmuch as a stretched canvas “already exists as a picture,”<sup>5</sup> the expressionist is faced with a given (representational) paradigm which he must cancel or supersede with a paradigm of his own. Expressionist “immediacy,” then, is an effect – of a twofold mediation.

Of course, this effect was conceived by the original expressionists quite differently; after all, they sought to tear asunder the linguistic veils that hung over reality and obscured the self, not to distance the one and defer the other all the more. For them expressionism was an art of “inner necessity” (Kandinsky) and “abstraction” (Worringer) that operated by a formula such as this: via abstraction the viewer is compelled by the inner necessity of the artist. Yet this notion of self-expression, which governs the common idea of modern art in general, derives, as Paul de Man noted, “from a binary polarity of classical banality in the history of metaphysics: the opposition of subject to object based on the spatial model of an ‘inside’ to an ‘outside’ world”<sup>6</sup> – with the inside privileged as prior. Expressionism not only conforms to this metaphysics of presence, it celebrates it (and this, in the case of German expressionism, at the moment when Picasso and Braque had begun to analyze the logic of representation and Duchamp to consider the conventionality of the expressive self). Indeed, the old metaphysical opposition of inside versus outside, soul versus body, is the very basis of expressionism – and of all its oppositions: nature versus culture (most emblematic in the animal paintings of Franz Marc); individual versus society (most apparent in the escapism of Emil Nolde); artist versus convention – all of which return, in an existentialist register, in abstract expressionism.

Nietzsche, who is often (mis)cast as the philosophic precursor of expressionism, effectively deconstructed it before the fact. To Nietzsche this “inner necessity” is based on a *linguistic reversal*:

#### SIGNS AND SYMPTOMS

"The whole notion of an 'inner experience' enters our consciousness only after it has found a language that the individual *understands* – i.e., a translation of a situation into a familiar situation. . . ." This "translation" precedes, indeed constitutes any formed expression so that between it and the self a rhetorical figure intervenes (in linguistic terms, the subject of the *énoncé* and the subject of enunciation are discontinuous). The adequation of self and expression is thus blocked – by the very sign of expression. Such is the pathos of the expressionist self: alienated, it would be made whole through expression, only to find there another sign of its alienation. For in this sign the subject confronts not its desire but its deferral, not its presence but the recognition that it can never be primary, transcendent, whole.

Contrary to expressionist belief, the unconscious is not at our transparent disposal; indeed, on the Lacanian reading not only is the unconscious structured as a language, it is also the discourse of the other.<sup>8</sup> The expressionist self, then, is decentered by its language *and* by its desire (which, as a lack, it can never fulfill): its utterance is less an expression of its being than an address, a plea, to an other. Expressionism bears this same contradictory, even self-deconstructive relation to the metaphysical order on which it rests: for even as expressionism insists on the primary, originary, interior self, it reveals that this self is never anterior to its traces, its gestures, its "body." Whether unconscious drives or social signs, these mediated expressions "precede" the artist: they speak him rather more than he expresses them. (Seen in this way, "the artist" is less the originator of his expression than its effect or its function – a condition that expressionism at once reveals and disavows.)<sup>9</sup>

The expressionist monologue, then, is a form of address, one that suppresses its rhetorical nature, it is true, but a form, a formula nonetheless. And to deconstruct expressionism is to show precisely how it is constructed rhetorically – that the expressionist self and sign belong to a preexistent image-repertoire. Thus in *Target with Plaster Casts* (1955) and other works, Jasper Johns revealed the vaunted gestures of abstract expressionism to be ambiguous

#### THE EXPRESSIVE FALLACY

traces – not marks of presence so much as “casts” of absence. Similarly in his depictions of brushstrokes, Roy Lichtenstein exposed the expressionist equation of formlessness and feeling and reflected upon the gesture as a sign – a sign that does not present the real *or* register the self so much as it refers to other signs, other gestures. More recently, Gerhard Richter has analyzed in a series of generic “Abstract Paintings” the manifold mediations of expressionism: through mechanical enlargement of pictorial gestures (which are then often repainted), he effectively deconstructs the immediacy of expressionism and suggests that, far from the unique and original, its program leads logically to the production of empty signifiers and serial paintings.<sup>10</sup>

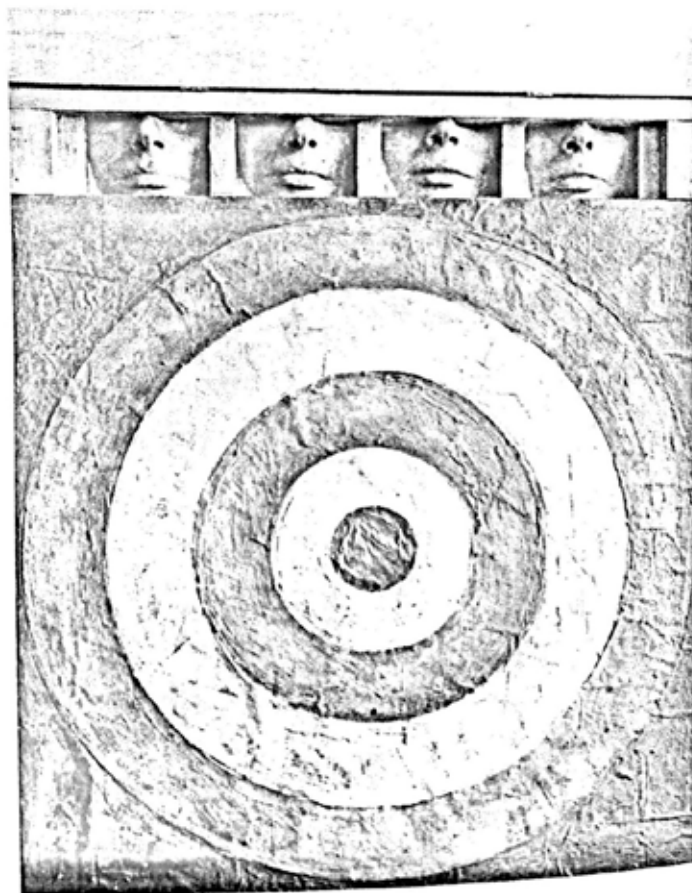
The expressionist quest for immediacy is taken up in the belief that there exists a content beyond convention, a reality beyond representation. Because this quest is spiritual not social, it tends to project metaphysical oppositions (rather than articulate political positions); it tends, that is, to stay within the antagonistic realm of the Imaginary. This suggests in turn that the I of expressionism is not the primary, transcendental individual but the alienated, withdrawn subject. This same antagonism or ambivalence governs the expressionist attitude to the natural and the primitive, which are both embraced and feared as the site of the human *and* the nonhuman, the free self *and* the other. (Think of Picasso, the bourgeois artist who romanticizes the primitive in himself.) At bottom, this ambivalence arises from a social contradiction – of the natural and the primitive privileged culturally precisely when endangered historically. (At the climax of the great industrial-imperial period, ca. 1914, how could the natural and the primitive *not* be ambivalently thought – and how much more so today when they are all the more endangered?)<sup>11</sup> This is not to say that the value placed on the natural and the primitive by expressionists is misconceived: it is a “natural” response to social alienation. But to oppose nature and culture so abstractly is to mythify both as absolute forces – almost as fates before which one is supine. As social and historical connections are severed, political redress seems futile, and one is left with a subjectivist response which quickly becomes its own form of



### SIGNS AND SYMPTOMS

domination: "the more the I of expressionism is thrown back on itself, the more like the excluded world of things it becomes."<sup>12</sup>

Finally, the contradictions of expressionism are those of a language that would be immediate, a cultural form that would be natural. Perhaps in the end the denial of its historical and rhetorical nature is simply the repressed recognition of how thoroughly language invades the natural, mediates the real, decenters the self.



Museum of

*Essentially, my own desires have very little to do with what comes out of myself, because what I put out (at least in part) has already been out.... My way to make it mine is to make it again and making it again is enough for me and certainly, personally speaking, almost me.*

— Richard Prince

In a way, my analysis is redundant: the work of several young artists reflects critically upon the language of expressionism. This critique, by no means the sole motive of such art, arises logically from its different premises: for this art, often of purloined and montaged images, is opposed to the expressionist model of the expressive self and the empathic viewer (it is less opposed, however, to the ironic use of this model by certain neoexpressionists). Moreover, the critique is limited neither to expressionism the historical style nor neoexpressionism the art-world phenomenon: for these artists expressionism is much more — it is the official rhetoric of both our old metaphysical tradition and our new consumerist society.

"Eating Friends" (1981) is an ensemble of short texts and crude images of body parts, printed and painted on large copper plates by Jenny Holzer and Peter Nadin. In the context of the time, this strategy of Johnsian literalism debunks expressionist "inner necessity," for here the only inside are internal organs, the only expression and empathy biochemical reactions (one text reads: "It's awful to see them deformed because they are rigid with fear."). Such literalism mocks the psychosexual rhetoric of expressionism; but more, it indirectly debunks a metaphysical order based on opposed terms, whereby one term — the "eternal life" of the spirit — suppresses the other — the "dead letter" of the body. This order promotes expression as the truth of art, the guarantee of its authenticity, and privileges expressionism precisely as an art of "inner life." In "Eating Friends," this order is reversed: inner life is reduced to body parts, and "ex-expression" is strictly seen to be a fallacy.

That the self is a construct is the subject of many young artists, Cindy Sherman prominent among them. Her photographs are portraits of the self as it emerges in the field of the other — in types presented by the media as women. In her work we see that to

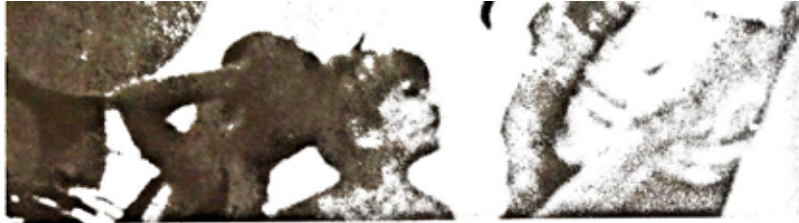


Cindy Sherman. *Untitled*. 1982.



Cindy Sherman. *Untitled*. 1984.

express a self is largely to replicate a model; indeed, that in our differential code of selves “no longer is there any imperative to submit to the model or to observation: ‘You are the model.’”<sup>13</sup> Oppositions of original and copy, inside and outside, self and society all but collapse: in these “self” portraits identification is one with alienation; “the liquidated individual makes the complete superficiality of conventions passionately his own.”<sup>14</sup> This is true too in her “Pink Robe” series, in which Sherman seems to expose her own self but in fact exposes the *type* of the exposed self in casual, confessional poses: even in private women are fixed by an internal gaze, a confessional speech. (Here the disciplinary nature of our society of confession and conscience – from talk shows to the “talking cure” – is also confirmed.) Though the subjection of woman is often charged to her projection as nature, Sherman has made clear, in a recent series of “fashion” photos, that it is also due



Richard Prince. *Untitled*, 1982.

to the manipulation of woman as sign, as fetish, as masquerade. Even in the “Pink Robe” photographs it is less natural woman that is deconstructed than expressive artifice – expression as artifice.

For Richard Prince this control-by-simulation is a given. Thus he has rephotographed travel-and-leisure ads and nightclub and movie displays in a way that distorts them extravagantly. He does this not to expose the manipulations therein (that is didactic and, besides, they are blatant enough) but to catch seduction in the act, to savor his own fascination with such images – even as they manipulate him via insinuated desire. His enterprise, then, is less a critique of the “false” image than an exploration of simulation – of a serial world in which the old order of representation (of “good” and “bad” copies) is dissolved. In this spectacular society the self is reflected everywhere and nowhere – but is nonetheless strictly positioned by sexuality, class and race. And Prince shows us that there is no spectacle “out there” that is *not* a subject-effect “in



James Casebere. *Arches*, 1985.

here”; that the projection of the one and the construction of the other are the same operation.

James Casebere reflects on this simulated world in a different way. His photographs of tableaux of his own making have no proper referents: neither objective copies nor subjective correlatives, they are akin to phantasms in which representations (of repressed events?) have usurped the real. They thus belie the epistemological definition of the photograph as a fragment of “spatial immediacy and temporal anteriority,” and confound both its “effect of the real” (garnered through its representation of insignificant detail that we commonly accept as literal) and its conventional status as document, pure denotation, “message without a code.”<sup>15</sup> (It is, of course, this putative absence of a code in photography that allows for its great power as a medium that renders things “obvious” and events “natural.”) With oppositions between original and copy, nature and code blurred, the Platonic order of representation becomes unsta-

#### THE EXPRESSIVE FALLACY

ble in these photographs, and in this ungrounding of the image is a subtle subverting of the subject. For not only is access to the real blocked, but the mastery usually afforded the subject by (photographic) representation – a certain subject position, an empowered point of view – is withdrawn. The viewer seems almost engulfed by these simulacra, which in turn appear distorted by his internalized perspective.<sup>16</sup> In this phantasmal, even uncanny disturbance of the field of vision,<sup>17</sup> the transparency of the real and of the self, as assumed by the expressive model of art, is rendered problematic.

If Holzer and Nadin suggest à la Foucault that the “soul” is the prisoner of the body (not vice versa),<sup>18</sup> and Sherman and Prince show that this subjectivity is constructed socially and consumed spectacularly, then Casebere displays the fundamental (philosophical) uncertainty of the relationship of this subject to representation and to the real. In this context the idea that the self is a fiction is liberative, even subversive; and yet there are signs that this too has become a conventional position, one that may encourage a passivity in the face of subjection – or conversely, a delusion that it can be “critiqued away” culturally. In this regard the work of an artist like Matt Mullican is salutary, for rather than passively consume fictions of the self or naïvely project self-expression, Mullican has fabricated, out of quasi-public signs and logos, a code of his own. Though this code borders on the hermetic (to the point of a parody of the modernist project of the Great Book, the encyclopedic text that is both private language and collective revelation), Mullican does not submit to given constructs of identity. A *bricoleur* in an age of corporate emblems and global esperantos, he is able to piece together a “supreme fiction” without recourse to ideological notions of interiority or transcendence. As Adorno wrote: “In the universally mediated world everything experienced in primary terms is culturally preformed. Whoever wants the other has to start with the immanence of culture, in order to break out through it.”<sup>19</sup>

For these artists, “expressionism” is more than an artistic style: it is an ideological site where discourses of many sorts meet and

#### SIGNS AND SYMPTOMS

may be caught out. Here, then, we must open up the term to include the expressionist rhetoric of pop psychology and consumerist society in general. Express yourself, we are exhorted – but only via the type, only via the commodity. This expressionism thus has a social as well as an economic agenda, for expression is largely judged by *authenticity*, which in turn is largely judged by *typicality* – i.e., fidelity to sexual models, economic function, class position, ideological limits. (For example, in the traditional novel the villain is usually a transgressor of class lines – an imposter who climbs too high, a rake who falls too low.)<sup>20</sup> Now it is precisely this social use of typicality that Eric Bogosian exposes in performances like “Fun House.” As he impersonates a lowly cast of urban characters (the M.C., the hood, the punker), Bogosian either inhabits the social type under such pressure that it explodes or reiterates the type – but in such a way that it is made defiant, and the label of marginality is turned into a sign of identity. Thus submission and transgression are rendered equivalent, and “that is the most serious crime, since it cancels out the difference upon which the Law is based.”<sup>21</sup>

As to the “jargon of authenticity” in art, Sherrie Levine has reflected most critically on this rhetoric through different re-presentations of modern art works. A few years ago she turned her deconstructive gaze away from images of the other (women, the poor, nature) to images of the avant garde; but her primary interest remains the discursive (ab)use of these images in cultural politics. Significantly, Levine initiated her series on the avant garde with expressionist images (e.g., “Horse” paintings by Franz Marc, self-portraits by Egon Schiele), which she simply bought as posters or rephotographed from books. Thus reframed, the image may tell us two things: that far from univocal, it is riven with (conflicted) motives, and that our explanations, far from neutral, use these motives ideologically. Refocused then, the expressionist image may confess a cultural agenda – in the Marc paintings, the ideological use of nature as other; in the Schiele portraits, the mystifications of the psychobiographical – based on an economy of exclusion. Expressionism is thus seen to be a specific language, authen-

#### THE EXPRESSIVE FALLACY

tic in its era (when subjective revolt was not yet absorbed) but ideological in our own. This is an important insight, for only insofar as it can deny its status as a historical language can expressionism claim a timeless transparency to reality and truth. Under the gaze of artists like Levine, this transparency opacifies and cracks.

Gretchen Bender returns us to expressionism as an ideology which renders desire particularly instrumental. In her series "The Pleasure is Back," she reproduces emblematic images (from both contemporary ads and art) on tin squares used for signs. A typical work may juxtapose a detail from a painting by A. R. Penck or Julian Schnabel or Sandro Chia, with an image of a Lichtenstein brushstroke and a photo (from a Dial soap ad) of an ecstatic woman in a shower. One image comments on another: the false freedom in the neoexpressionist detail is exposed by the Lichtenstein, in which spontaneous gesture has become reified sign, and both signs are revealed, in the false pleasure of the woman, to be complicit with the commodity. In her recent work Bender has extended this critique of authenticity. Because Levine seeks to deconstruct the discourse of originality (the privileged status of the unique art work, the artist genius), her inquiry must stay within the conceptual frame of this discourse; indeed, inasmuch as it is the *copy* that posits the original in the first place, her appropriations may confirm the position of her originals. Bender meanwhile has begun to use the computer to map images of all sorts onto one and the same field (photographic or video). Her images have none of the substantiality residual in the Levine re-presentations: they are simulacra, copies without originals, that collide and proliferate outside the orders of art and of representation as we commonly conceive them (though not outside structures of power).<sup>22</sup> In this realm no notion of expressivity or authenticity can control the play of signifiers.




*Psychoanalysis, the Sartrean critique of bad faith, and the Marxist critique of ideologies have made "confession" a futility: sincerity is merely a second-degree Image-repertoire.*  
— Roland Barthes, "Deliberations"

Why, then, if the expressionist fiction seems so suspect, is it renewed today? The art market is only one factor: it depends on the doxa of the time, which still holds to art as an individual retreat, a last refuge of humanism. In this view, however decentered in relation to society (Marx), the unconscious (Freud), language (Saussure), science and technology, the self remains sovereign in art. Strangely, this popular position is now reinvented by critics, curators and dealers alike — which is provocative momentarily as a reaction but is precisely reactionary.

Meanwhile, the desperate attempt in neoexpressionism to reinvest art and artist with aura and authenticity, transparent in its economic motives and political agenda, attests only to the historical decay of these qualities. For however authentic expressionism once was as a protest against rigid conventions, it is hardly so today in our society of repressive desublimation. The crisis of the individual versus society (bourgeois leitmotif that it is) is a cliché, as is the crisis of high versus low culture. Indeed, both these "crises" may act to obscure real ones (e.g., that the individual is now largely an instrumental category: the entrepreneur of early capitalism returned, in late capitalism, as a consumer of "individuality" — or recycled by the right as a purely ideological figure).

So the return of expressionism is less than a turn in the zeitgeist and more than a local reaction. It is a later response to the same historical process that once educated German expressionism — the progressive alienation or disintegration of the individual (to which the expressionist bears witness precisely in his proclamation of selfhood). The German expressionist could hope to reclaim a lost reality through a new investment in subjectivity. But as the passage from modern angst to contemporary "schizophrenic" culture suggests, subjectivity is no more exempt from reification and fragmentation than objective reality. Neoexpressionism, then, occurs as

---



## SIGNS AND SYMPTOMS

one more belated attempt to deny this condition, to recenter the self in art.

But this is too easy a conclusion. A common complaint is that much neoexpressionism is *inauthentic*, ironic, as mediated as any "media art." Institutional supporters may enwrap these artists in a rhetoric of authenticity and originality – but this too is ironic. For clearly these artists trade, if not in fraudulence and pastiche quite, then in *simulations* of authenticity and originality. (They often seem to confect masterpieces; in the paintings of Schnabel or Kiefer or Chia, say, pastiche may mime the grand synthesis of the masterpiece and a disavowal of present conditions may simulate the timeless virtues of Great Art – a simulation that usually comes with masterpiece trappings: huge canvas, heavy frame, grand style, very heavy thematics.) Indeed, in this fraudulence, neoexpressionism is in some sense "authentic" as a *symptom* of our historical moment.

Far from a return to history (as is so ideologically posed), recent culture attests to an extraordinary *loss* of history – or rather a displacement of it by the pseudohistorical. Thus, today, artists and architects only *seem* to prise open history (a necessary disruption that frees it from mere continuity) to redeem specific moments; in fact, they only give us hallucinations of the historical, masks of these moments. In short, they return to us our historically most cherished forms – as kitsch. And strangely not only do we acquiesce in this liquidation of a tradition, we relish it. The irony is that this only seems to be old bourgeois self-hatred; in fact, it is a flaunted privilege – a kind of hubris. For now it seems we no longer need meaning, no longer need ideological control of "history" or "culture." (Or is it rather that our new ideological control is that we *seem* able to dispense with these things?)

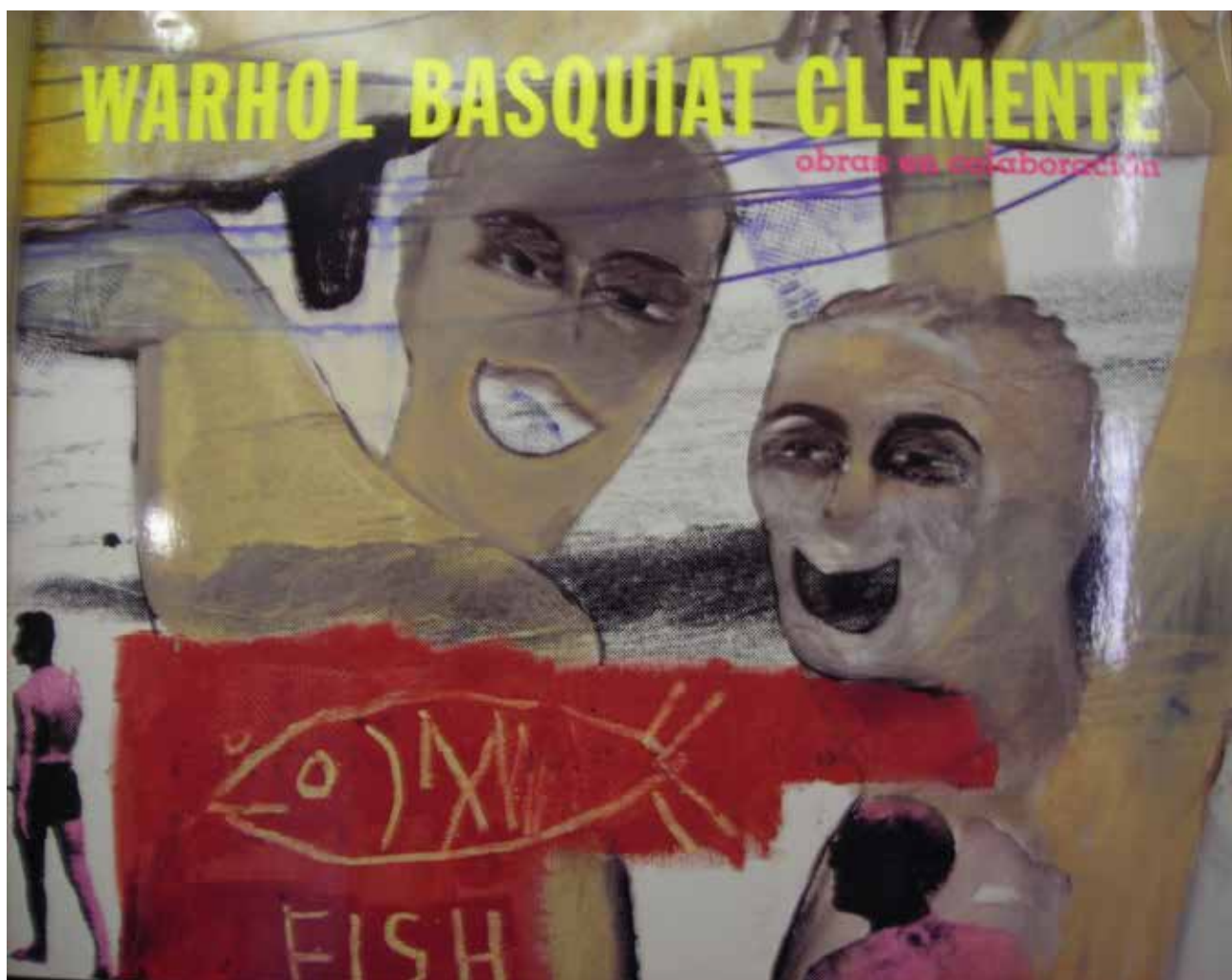
Neoexpressionism appears as a problematic response to this loss – of the historical, the real, and of the subject. By and large, the neoexpressionists would reclaim these entities as substances; the work, however, reveals them to be signs – and expressionism to be a language. This finally is the pathos of such art: it denies what its practitioners would assert. For the very gestures that insist on the

#### THE EXPRESSIVE FALLACY

presence of the historical, the real, and of the subject testify to nothing so much as desperation at their loss. There is an idealism here, to be sure, but it is an idealism "shown to be an idolatry, a fascination with a false image that mimics the presumed attributes of authenticity when it is in fact just the hollow mask with which a frustrated, defeated consciousness tries to cover up its own negativity."<sup>23</sup>

## Capitolo V

E. Juncosa (a cura di), Warhol, Basquiat, Clemente: Obras en colaboración, (catalogo della mostra, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 5 Febbraio 2002 – 24 Aprile 2002), Madrid, Aldeasa, 2002







Warhol, Basquiat, Clemente  
*Premonition*, 1984  
Tecnica mista su tela, 140 x 235 cm  
Collezione privata





Warhol, Basquiat, Clemente  
*Saxophone*, 1984  
Tecnica mista su tela, 118 x 152 cm  
Galeria Bruno Bischofberger, Zurich





Warhol, Basquiat, Clemente  
*In bianco*, 1984  
Tecnica mista su tela, 122 x 167,5 cm  
Collezione privata



Warhol, Basquiat, Clemente  
*Casa del popolo*, 1984  
Tecnica mista su tela, 128 x 215 cm  
Collezione privata



Basquiat, Clemente  
*Number five*, 1984  
Tecnica mista su tela, 100 x 204 cm  
Collezione Alba-Clemente



Warhol, Basquiat, Clemente  
*Cilindrone*, 1985  
Tecnica mista su tela, 122 x 168 cm  
Galeria Bruno Bischofberger, Zurich



Warhol, Basquiat, Clemente  
*Pimple head*, 1984  
Tecnica mista su tela, 128 x 180,5 cm  
Collezione privata



Warhol, Basquiat, Clemente

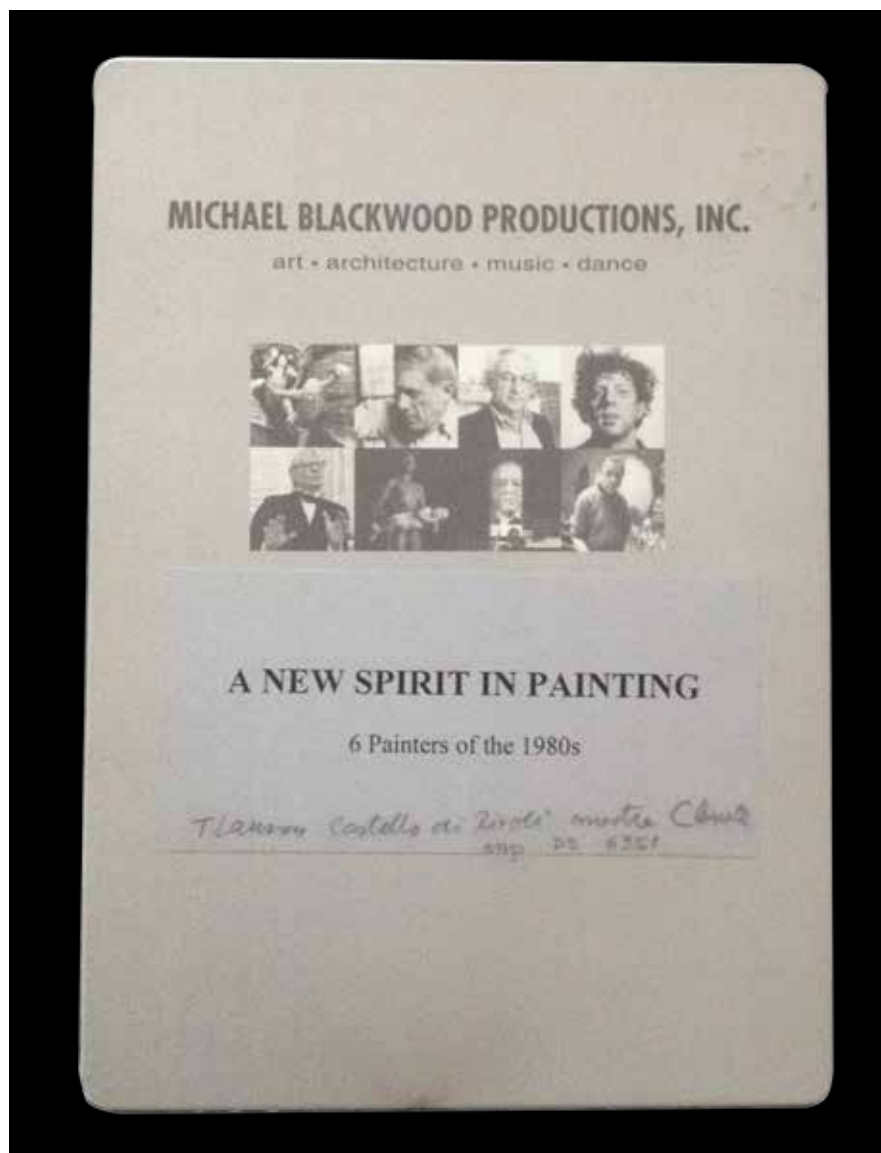
*Pure*, 1984

Tecnica mista su tela, 183 x 204,5 cm

Collezione privata



M. Blackwood, *A new spirit in painting*, Michael Blackwood Productions, inc.





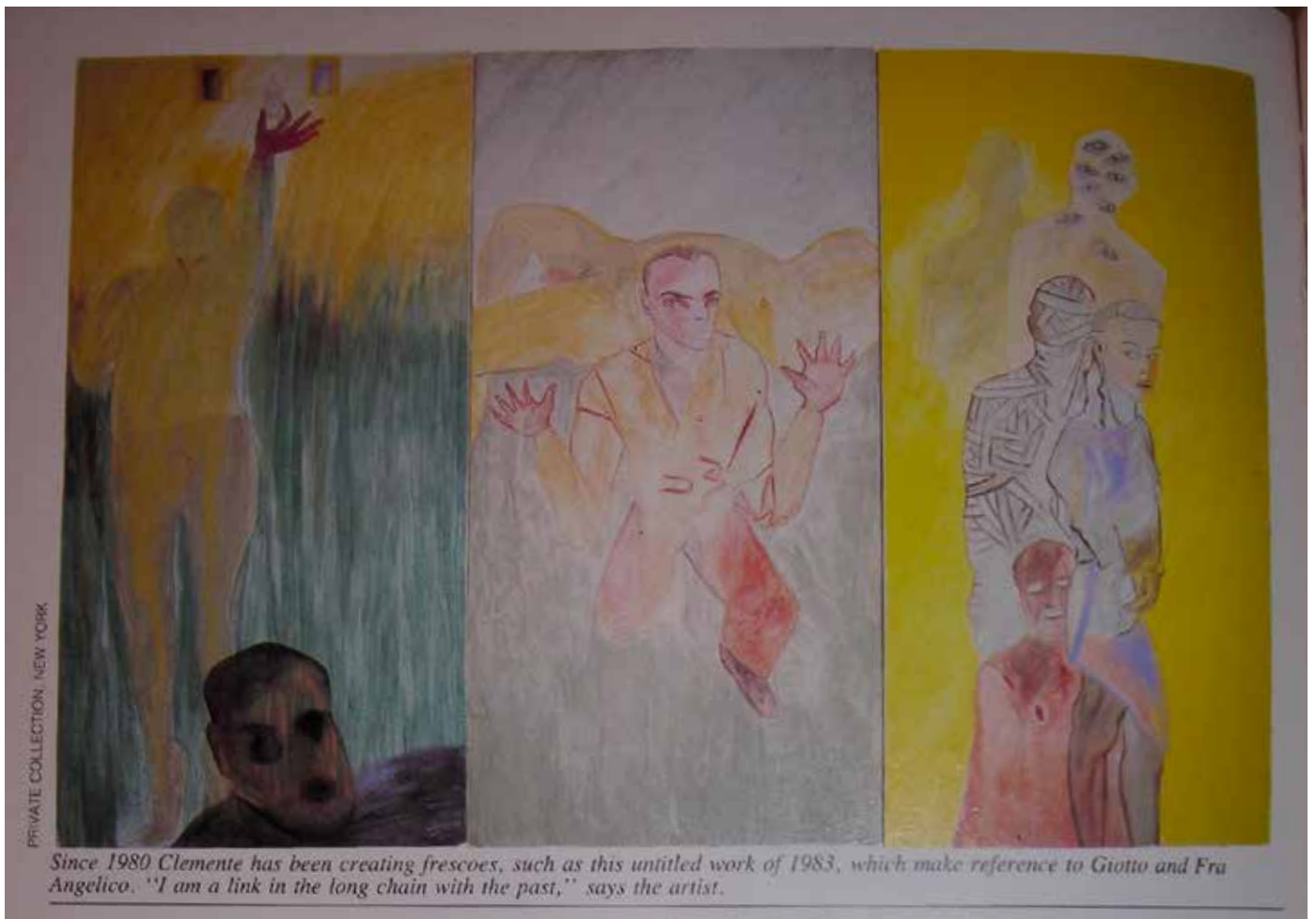


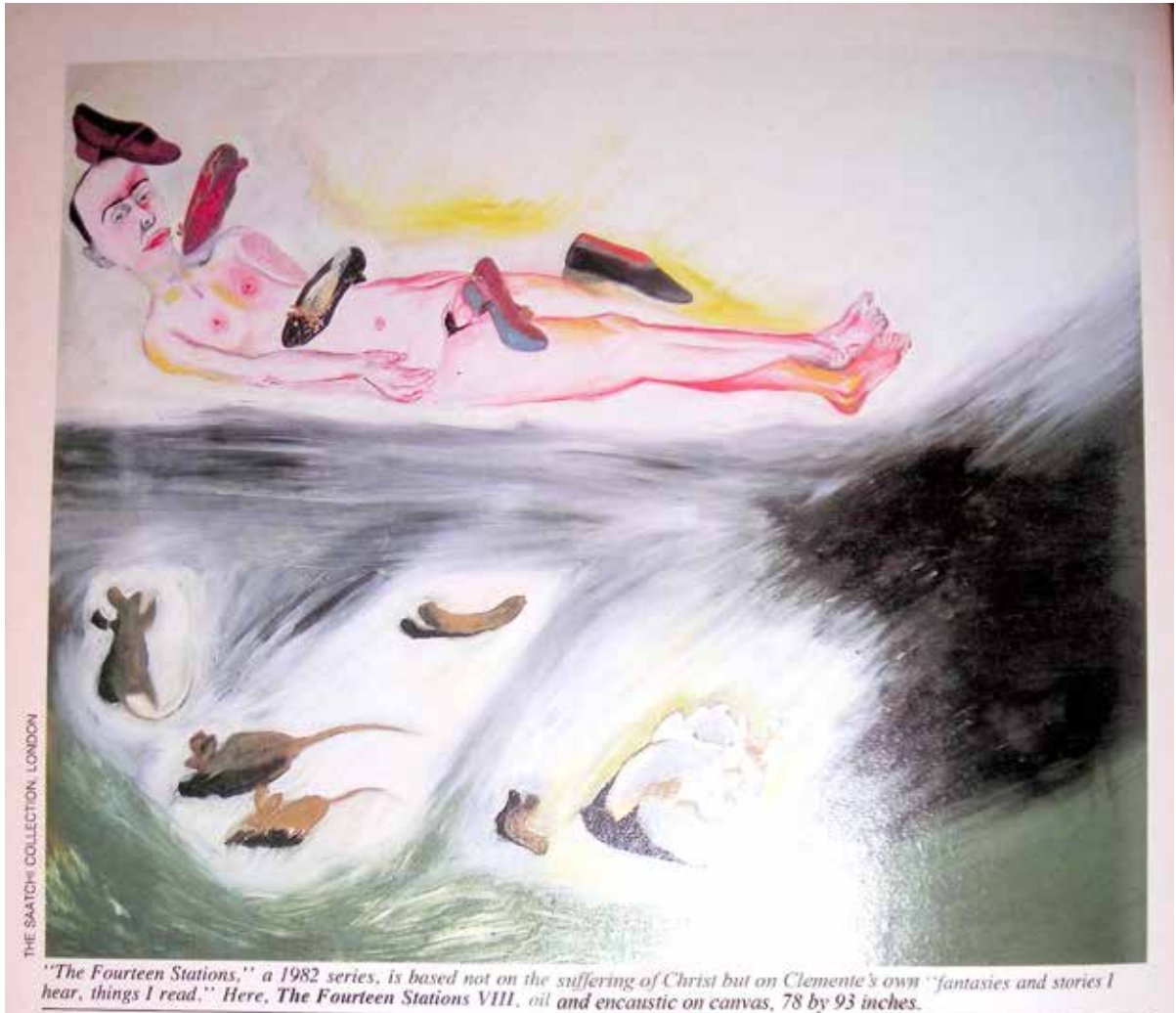










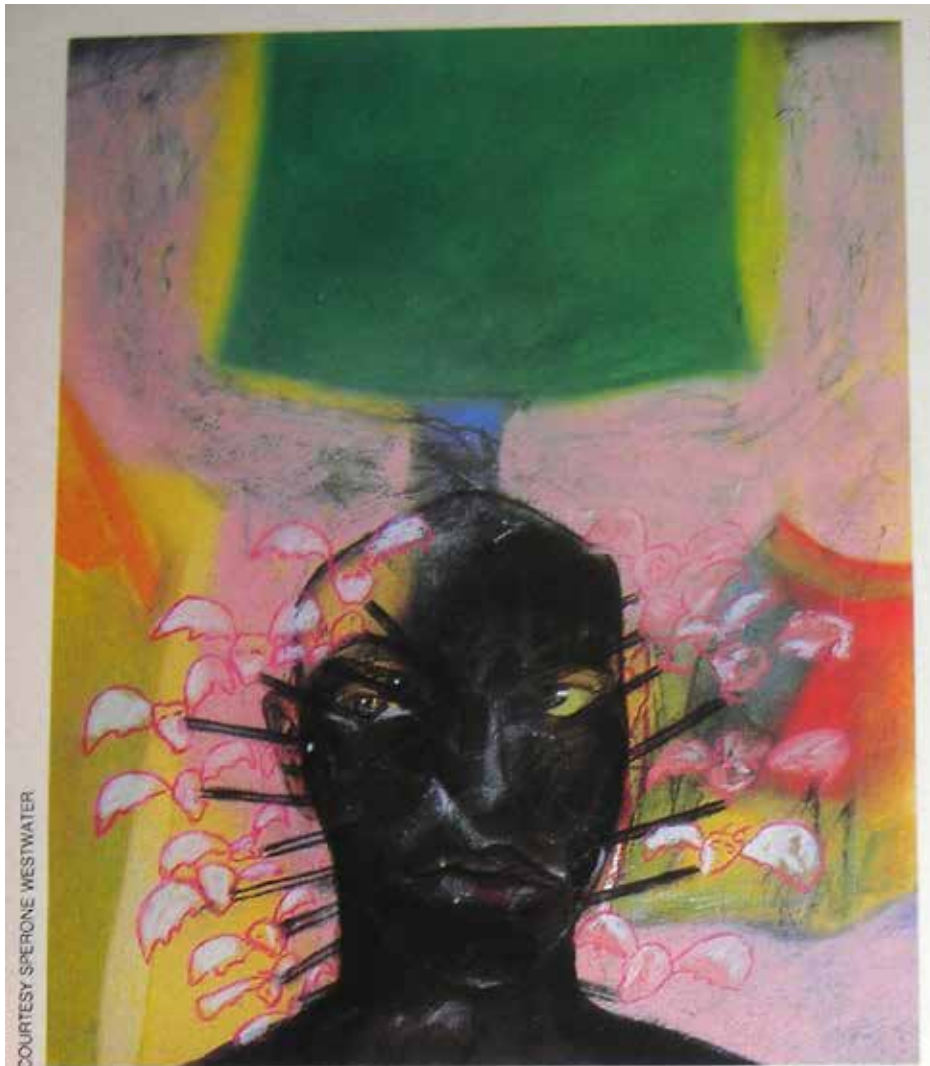


COURTESY SPERONE WESTWATER



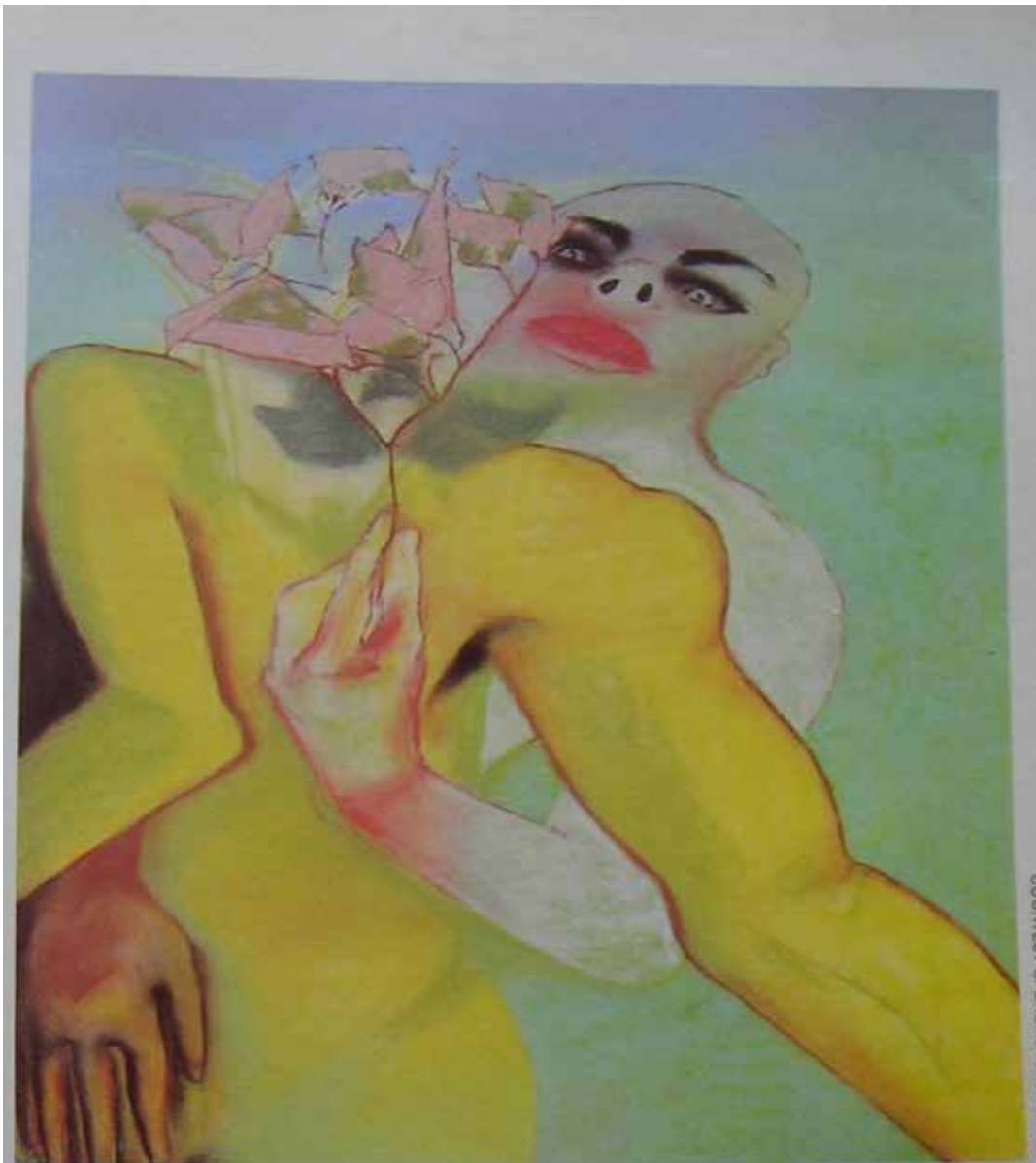
*General Animal, 1984, 39½ by 70 inches, oil on aluminum. Many of Clemente's images, which he says take shape involuntarily, have the haunting quality of nightmare visions.*





COURTESY SPERONE WESTWATER

*Clemente often depicts his own face, or some variation of it, in works such as **Furniture**, 1983, pastel, 26 by 19½ inches. "The nakedness of the human face has a great attraction for me," he says.*



*Abbraccio*, 1983, pastel, 26 by 19¼ inches. Eroticism is a dominant theme in Clemente's work. "Painting," he says, "is like making love."

# Capitolo VI

Articoli su la pittura negli anni ottanta in Cile

E. Saúl, *Pintar los tiempos que corren*, Intervista a Benmayor, "Cauce", 17 settembre 1984, p.49



## PLASTICA

49

### Samy Benmayor

# PINTAR LOS TIEMPOS QUE CORREN

El idioma nace, vive y se enriquece en cualquier parte. Así, en un galpón recuperado del abandono, a los pies del Cerro San Cristóbal, descubrimos un nuevo significado de la palabra "autobiografía". A la definición tradicional: "biografía de una persona escrita por ella misma", debemos agregar ahora: "escrita, dibujada o pintada por ella misma". El autor involuntario de este aporte idiomático es Samy Benmayor, egresado en 1980 de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile, y que decidió ser pintor en un momento en que "la pintura estaba bastante desechada, era algo anacrónico, una actividad que no tenía sentido".

— ¿Y ese "no tener sentido", venía de la universidad o del medio?

— Más que nada del medio. En ese momento eran las experiencias conceptuales, la intervención en el medio, y existía la utopía de que el arte podía cambiar la sociedad completa. El medio externo a la Escuela de alguna manera se conforma como algo "diciat", habladurías o teas dicaduras.

— ¿Cuál es tu posición frente al arte conceptual?

— Es algo que corresponde a la década pasada, que no tiene ningún sentido hacerlo en este momento.

— ¿Pero crees que jugó un rol en la plástica de estos últimos años?

— Sí, creo que fue muy importante, sobre todo para los pintores, para cuestionarse su propio quehacer. El arte conceptual incita la capacidad imaginativa del observador, trabaja con ideas y conceptos mediante el uso del lenguaje y denuncia el "objeto de arte" que se transa en el mercado.

— ¿Y cuál ha sido tu evolución para llegar a lo que haces ahora?

— Yo siempre he pensado que la pintura tiene que corresponder a los tiempos que corren, y, por otro lado, tiene que ser una cosa desatada, profunda, interior. Por ejemplo, lo que estoy realizando ahora tiene que ver con mi biografía, tiene que ver básicamente con el amor, con el sexo, con el padre y la madre.

— Ahora, el hecho de que tu hagas una pintura que es un poco tu autobiografía, ¿no implica eso que tu te aislás, que correspondes a la imagen de individualismo que se quiere imponer?

— No, porque la biografía... yo nací en Alameda con San Martín, a una cuadra de la Moneda, entonces mi biografía tiene que ver con eso. Los sistemas políticos tienen que ver con una cosa de represión y la represión también se da a nivel de la familia. Y cuando estoy hablando de la familia estoy hablando del

país. La familia es la institución base de la sociedad, de modo que cuando yo hablo de represión de la familia, de sexo, de los traumas, en el fondo estoy hablando de política.

— ¿Consideras que tu lenguaje plástico es hermético?

— No, para nada. Yo creo que mi lenguaje va directamente a la emoción del espectador. Yo hablo de cosas muy simples, muy concretas. Es un poco un testimonio, no se hasta qué punto "hablónico".

— Se afirma que la educación, en estos últimos diez años, ha hecho desaparecer el espíritu crítico; ¿que piensas tú de eso?

— Totalmente... yo siento que salimos cojos de la universidad, salimos con una tara muy grave. Yo recién en cuarto año de la Escuela supe quiénes era Marcel Duchamp (Pintor francés (1867-1969) cuya obra ha influido las principales corrientes pictóricas a partir de 1919). La universidad, más que enseñar arte trata de no enseñar, de enseñarlo menos posible para que no salga nada. O sea, la universidad es como una cárcel. Para empezar, no hay corrientes de opinión diferentes y si las hay, son muy pocas y muy recatadas. Todos están muertos de susto. Yo creo que la universidad, en este momento, está muerta.

— ¿Que piensas de los artistas que han regresado del exterior, del arte que se hizo afuera?

— Los encuentro super tradicionales, encuentro que hablan de una cosa que es muy violenta, sin embargo en un lenguaje que es super académico, elegante. Entonces están hablando de muerte, de tragedia, están hablando de una tragedia nacional, y sin embargo el lenguaje que están usando es elegante, una pintura de salón. Encuentro poco coherente que por una parte se habla de una cosa histórica que es muy fuerte para nosotros, y que se habla en un lenguaje que es impecable. Para mí el despatño tiene que ser conectado con la forma como se hacen las cosas y lo que se está diciendo. Si yo te estoy hablando de una cosa que es desgarradora y lo hago sin decir un parábata, sin decir una frase dolida, tu no me vas a entender.

— ¿Y qué lenguaje plástico crees que se debe usar para que corresponda a esa tragedia que se quiere expresar?

— Una pintura asquerosa, realmente asquerosa, como creo que algo tiene la mía.

El idioma plástico con que se habla de una tragedia no puede ser ni elegante ni académico.

por Ernesto Saúl

Cauce no 23. siglo, 17-IX-1984



QUE PASA  
STGO. 28 AGO. 1986

En el arte

## Samy Benmayor: Desdibujo: lucha contra los prejuicios

Un nuevo estilo expone este joven pintor en Galería Plástica 3.

**L**OBOS que se convierten en gendarmes, caperucitas disminuidas que se enredan en las ramas de un árbol, sirenas enamoradas, galanes aplastados por el calor de una plancha, heroínas que se enroscan de amor, son algunas de las imágenes de intenso colorido que nos presenta Samy Benmayor en su exposición de la Galería Plástica 3.

El humor invade su pintura, un humor que trae consigo el absurdo, la risa, los mitos y cuentos infantiles en un lenguaje de colores vibrantes, figuras desdibujadas, frescura, desfachatez y lozanía.

"En esta exposición presento todo lo que se me cruza por la mente, sin distinguir entre lo que se debe y lo que no se debe, sin otra restricción que la estética", señala Benmayor con una semisonrisa dibujada en el rostro. "Hubo un tiempo en que Samy Benmayor se parecía mucho a sus cuadros, pero ahora sus obras han desarrollado un perturbador parecido con él", dice el catálogo que presenta esta exposición. Y de veras es la sensación que uno tiene al conversar con este pintor de 30 años, que estudió en la Escuela de Bellas Artes, que ha participado en numerosos bienales y concursos y que desarrolla la actividad docente desde 1982.

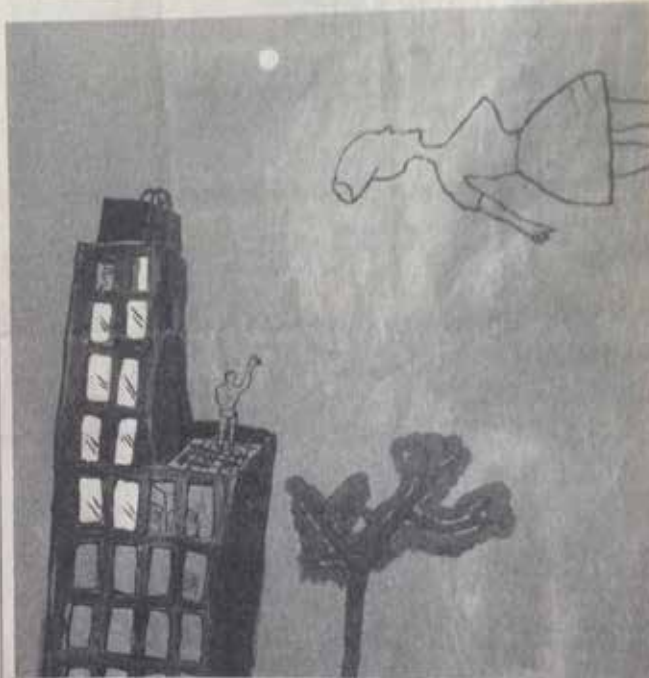
Benmayor vivió en Nueva York durante el año 1981. "Cuando volví a Chile traté de descifrar la forma de aproximación al arte de los intelectuales y descubrí que esa realidad me era completamente ajena", señala. Entonces el pintor se abocó a lo que realmente le importaba y transformó un galpón abandonado en un espacio de arte donde la libertad era lo esencial. Al poco tiempo surgió la exposición de la Galería Sur del '84, que marcó un hito en su carrera y en la cual, "todos los horrores y chistes crueles del subconsciente se transformaron en telas y óleos".

En 1985 publicó junto a un grupo de artistas la revista *Aarg!*, que fue algo así como un objeto de arte.

Lo que el artista muestra en la presente exposición tiene otro origen y se aleja de los fantasmas anteriores.

—¿De dónde provienen las imágenes de este nuevo período de su pintura?

—Tienen diferentes orígenes. Existe una



"Anuncer en Santiago", es el nombre de esta tela.

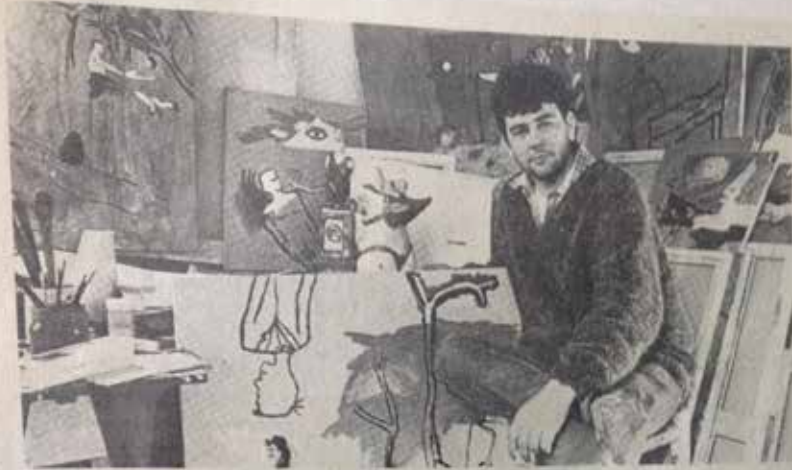
historia personal y cotidiana, y un cuento colectivo. Son recuerdos, son ideas que me persiguen. Son mi forma de reaccionar contra el mundo inventando otros espacios diferentes a través de la pintura. Sin embargo, esta actividad me parece algo inútil, pero me es imposible renunciar a ella.

"En el fondo pinto como una forma de liberar el alma, como una manera de tomar las riendas de mi vida, para que a pesar del dolor pueda ser feliz".

—¿Le ayuda en esa liberación del alma, el recurrir a imágenes "intencionalmente torpes" o desdibujos?

—El desdibujo es una forma de luchar contra los prejuicios. Es una manera de rescatar la pureza que existe en cada uno, para mirar el mundo en forma inocente. Esto es sólo un intento para acceder a algo que es un imposible".

—A simple vista, Ud. parece desligarse de la contingencia ¿es esto efectivo?



"Para mí el arte está por sobre las menudencias contingentes. El arte nunca puede, ni debe comprometerse con doctrina alguna. Pero sí tiene como deber, influir en la libertad del hombre. Por eso en mi pintura hay referencias, muy generales, a situaciones contingentes en forma dolorosamente divertida. No estamos viviendo en un país cuya situación sea ideal, ni mucho menos..."

*"Pinto todo lo que se me cruza por la mente".*

Para muchos, Samy Benmayor es un pintor que pertenece a la transvanguardia. Pero al artista no le preocupa el hecho de que lo encasillen en determinados movimientos. "Sólo la obra dice la última palabra", señala. En todo caso, a Benmayor le preocupa el hecho de que a los pintores jóvenes, muchas veces, se los utiliza.

"Hay artistas y personas relacionadas con el arte que tratan de manipular el medio y desviar las tendencias más genuinas en favor de su propio beneficio", señala.

Según él, los pintores jóvenes necesitan un lugar donde exponer sus obras, pero eso no significa "que tengan que venderle el alma al diablo".

Luego de esta exposición, Benmayor vuelve a retomar su oficio para preparar dos futuras exhibiciones en Buenos Aires y en Madrid, donde se realizará una muestra organizada por el Ministerio de Cultura español y en la que participarán también los artistas chilenos, Bororo, Osvaldo Peña y Mario Yrarrázaval. ■

Francisca Aninat



## La obsesión por la pintura

**P**orque a los pintores lo que más nos une es el placer y el dolor de echar colores y rayas sobre una superficie cualquiera y eso pasa desde Altamira hasta hoy. Por eso al que nos ha enseñado algo le guardaremos un cariño que nadie podrá borrar".

Cuando estos pintores, los que echaban colores y rayas en todas las superficies, irrumpieron con sus telas en las salas de exposición nacionales, los tildaron de locos, desquiciados, enfermos de guerra, reaccionarios. Es que en esa época, el año 1980, abundaba la pintura conceptualista, que resistió imbatible otros dos años: el 82 perdió la presencia y el peso que llegó a tener como proposición plástica en Chile.

Los locos que destaparon su pintura, sin aspasientos, eran varios: Samy Benmayor, que escribió la suerte de declaración de principios de más arriba, Carlos Maturana (Bororo), Hernán Miranda, Jorge Tacla, Omar Gatica, Alvaro Cortés, Ismael Frigetto, entre otros. Mientras ellos se abrían paso en este país, afuera los respaldaba un vasto movimiento internacional pictórico, que echaba raíces en profundidad: la transvanguardia italiana, los nuevos salvajes en Nueva York y los figurativos libres en Francia. Y en Chile, se seguía escribiendo la historia de la pintura chilena: "Estos pintores, que ya no son tan jóvenes sino que bordean los 30 años, están en un muy buen nivel, con propuestas nuevas y muy interesantes, revisión del lenguaje pictórico, de sus soportes, técnicas, temáticas, formatos y sistemas de producción. Son los pintores de Chile", describe Gaspar Galaz, profesor

• **Samy Benmayor y Carlos Maturana (Bororo) son parte de una generación de pintores que en 1980 comenzaron provocando escándalo. Hoy exponen sus telas en la galería Carmen Waugh.**

de la Universidad Católica.

Es una generación que demuestra su libertad interna porque la vive en la manera de vestirse, en su comportamiento frente a la tela, en la forma como alzan la brocha, en su pasión por la pintura que los obliga a encerrarse horas en sus talleres. Es una generación que estudió en los años 70, que no escribe ni diserta sobre lo que pinta, cómo pinta, por qué pinta. Simplemente pinta, apasionadamente, obsesivamente, trastornada por la pureza de una mancha, la viveza de un color y el trazo del pincel.

### LA PINTURA POR LA PINTURA

En la galería Carmen Waugh de la Casa Larga, de la calle Bellavista, Samy Ben-

mayor y Bororo instalaron sus cuadros: Benmayor seleccionó lo mejor de su intensa producción de los últimos seis meses y Bororo se preparó en profundidad durante cuarenta y cinco días para mostrar su trabajo, después de su gran exposición de octubre. Así montaron la exposición "Tuco y Tico homenajean a Matta". Tuco con la exaltación del color y Tico en blancos y negros para que el conjunto fuera "potente".

"Más que con talento, yo me siento super trabajador. Eso es lo que yo me puedo festejar a mí mismo. Soy consciente del trabajo al que me dedico, que es la pintura, y lo hago con hartas ganas", señala Bororo. No se sienten parte de una corriente determinada ni que estén creando

una escuela. Tienen cosas comunes como la manera de pintar, de enfocar el arte, la pintura fuerte, espontánea, con sentido del humor. "Pero no hay nada organizado. Estamos aislados pero trabajando en lo mismo", agrega Bororo. Y Benmayor remata: "Es un momento en que toda la gente está trabajando y lo que nos une mayoritariamente como pintores es un cariño a la pintura. Definitivamente, se trata de un creer en el hacer. Hay una actividad mucho mayor que la reflexión en torno a la actividad".

Hablan poco de su pintura. No hacen charlas ni fotos: "Cuando recién salí al arte, nadie hacía nada. Todo el mundo hablaba, sí, pero no hacía nada. En las exposiciones mostraban tres a cuatro cosas pero armaban debates de varias horas", dice Benmayor. No se preocupan de elaborar discursos que entreguen mensajes textuales al lado de sus obras sino que pintan y muestran. Omar Gatica identifica algunos intentos de reflexión en torno a esta pintura, "pero fracasaron todos porque no partieron de lo medular, que es el trabajo. Uno está en lo elemental, que son el color y las líneas. Fracásó esa reflexión porque es más fuerte la gente que pinta que la que habla", señala.

Es una valorización "de la pintura por la pintura", como explica Benmayor, pero no gratuitamente. La postulan como la única manera de saber en qué están realmente, "porque la mente es muy engañosa": "Cuando uno pinta, siempre se está interrogando. ¿Está bien, estará mal lo que estoy pintando? Pero si trabajas y trabajas, esas preguntas se obvian y se puede avanzar



Samy Benmayor y Bororo: Tuco y Tico en la exposición de la Casa Larga.





Bororo. Prefiere las cosas que más se manejan.

mucho más. Y es más completo, más real. Es verdadero", afirma Benmayor. Y Gaspar Galaz apunta: "Una de las cosas fundamentales para un artista es trabajar. Tal vez ser artista visual requiera una dedicación casi obsesiva por lo que se hace. Pero es sensacional que así sea porque es un ejemplo para los que vienen detrás, que no pueden pensar que lo motivacional les va a caer del cielo gratuitamente".

Con el trabajo, con la pintura como panón irrenunciable, todos los pintores intentan descubrir quiénes son y qué hacen acá. Aunque como señala Gatica, "eso sólo lo vamos a saber realmente cuando tengamos sesenta años y toda nuestra pintura detrás nos lo explique". Y Bororo dice: "Por mientras, lo pasamos super bien pintando, nos entretenemos, gozamos profundamente".

#### COMO LOS NIÑOS CHICOS

"Yo pinto porque es la única cosa donde sirvo y es lo único que me interesa. Es en el arte donde me siento bien, tengo necesidad de hacerlo y no tengo otra alternativa en la vida. No me cuestiono si soy comunicador o no, no sé si la gente entiende. Pero no tengo otra alternativa: soy pintor y pinto", explica Benmayor. Pero no es una postura fatalista, donde el pintar simplemente ayuda a sobrevivir. La alegría inmen-



Benmayor frente a su "declaración de principios".

sa y la fiesta de la pintura son razones poderosas para convertir al pintor en pintor:

"Tenemos un instinto como los niños chicos. Ellos pintan y no saben por qué. Gozan con la pintura y nosotros también", agrega Bororo. Bororo indica que el sentido de pintar se completa al mostrar el resultado del trabajo: "La pintura es una escritura, lleva algo y hay que mostrarlo, hay que comunicarlo, hay que decirlo a los demás. Por eso exponemos y mientras más, mejor".

No saben explicar qué pintan, cómo, por qué ni ninguna de las preguntas clásicas. Primero el trabajo y después la reflexión, es en muchos casos la consigna: "Uno se da cuenta de lo que tiene adentro de la cabeza después que ha pintado. Sólo así uno encuentra cosas que

en el momento mismo de pintar no había planificado. Es una estrategia que funciona automáticamente. Y cuando viene la reflexión, claro, empiezas a encontrar categorías de denuncia o de contemplación", dice Bororo. Y Benmayor entrega su versión: "Uno se mueve por distintas áreas de la pintura. Yo a veces hago algo donde me preocupo solamente del grafismo, de la pureza de las líneas y los colores. Y a veces también trato de expresar cosas y darle connotaciones, puedo ponerme ideológico y entregar interpretaciones. Pero uno circula por estas áreas sin poder explicarlo científicamente". Hasta hace poco tiempo, los artistas tenían que entregar posturas definidas, planteamientos concretos. Era una exigencia. Y Benmayor no estaba de

acuerdo: "Un artista si está abierto, está abierto a todo. Un día puede preocuparse de lo que pasa en el país y entregar opiniones super políticas, pero al otro día se puede preocupar de su mamá y es lírico". Bororo agrega: "Yo siempre estoy más en lo que casi no manejo".

Aunque Benmayor y Bororo señalen que su pintura es primero trabajo que reflexión, entendida como textos adicionales o explicaciones complementarias, es su pensamiento el que se hace pintura. "Bororo pinta lo que es la mínima vida, la banalidad de la vida y por eso las manecitas, el animal, una sopea en sus telas. Y no se puede obviar la mirada surrealista de la pintura de Juan, como en ese paisaje donde el aire donde hay una vaca volando en avión. Habla de una realidad más compleja que los brochaos. Ya tienen los dos una calidad de pintura afirmada y confirmada", interpreta Galaz.

Bororo y Benmayor discuten que los calificquen de "agresivos". Y ellos no se sienten agresivos, ni tampoco ven así su pintura. Habían si de impulso, de cuestiones pasionales. Declaran si que la manera de alzar la brocha pasa a ser algo físico, más rockero, que tiene que ver con su generación, la de Los Beatles, de Los Jaivas. Ellos pintan fuerte para defender la pintura como su lenguaje, como el lenguaje de todos. No es agresividad sino ganas de romper con el mano de la obra de arte como cultura reservada sólo para los que se dicen cultos. "Puede que nuestras pinturas sean agresivas, si así lo dicen, pero todo el arte bueno parte siendo así", expresan. Y Galaz los confirma: "La pintura de esta nueva generación es un aporte fundamental a la cultura. Y de ser agresiva, lo es tanto como lo fue en 1910 la pintura de Juan Francisco González, que fue rechazado de la exposición internacional que conmemoraba el primer centenario de la independencia. Y lo echó nada menos que Pedro Liza de la sala".

CAROLINA DIAZ

## Expone en galería Arte Actual

# Bororo: "Hay gente que considera que mis cuadros son mamarrachos"

"Pinto porque es la única papa donde veo libertad", señala el curriculum de su última exposición, que escribió en "Nuevo Amanecer" (la micro). Y la nota, escrita de puño y letra de Carlos Maturana, más conocido como Bororo, lo refleja de cuerpo entero. Un joven de 33 años, casado, dos hijas, que no importando la ocasión viste siempre pantalones y polera salpicados con pintura.

Y sus obras son iguales, alborotadas, "chorreadas", agresivas. Le encanta repetir lo que una vez le comentó Nemesio Antúnez: "Tu trazo es grueso, tosco y por ende popular".

—¿Qué te hizo decidir por este estilo?

—Se adapta a mi manera de ser, mi pintura es tal como soy yo. No soy capaz de otra cosa. Soy de chorreaduras, manchas... impulsividad. Es como mi manera de escribir, y mi taller es la caverna donde creo.

—¿Crees que el común de la gente te entiende?

—La gran mayoría es difícil. Pero, todos, a partir de la contemplación, pueden recoger cosas de mis cuadros. Tengo fe en eso, pero también sé que hay gente que los ve y piensa que son mamarrachos.

—Y entonces, ¿cómo es que vendes tanto?

—Me ha ido mejor que a otros artistas jóvenes, puedo ser más privilegiado, pero no como para que piensen que soy millonario. En general me compran las casas de remates, los bancos, financieras...

### Nacido en el Bellas Artes

Aunque podría costar creerlo, Bororo tiene una escuela clásica. Estudió en el Bellas Artes e incluso durante cinco años hizo clases allí. "Me echaron por reducción de personal, pero creo que en realidad fue porque yo era muy disparado para el esquema de ellos". Según el pintor, fue en las clases con el artista Rodolfo Opa-



como líneas que bajan por el cuadro y atraen. Las seguí haciendo...

Aclara Bororo que no se siente parte de un movimiento -porque no conoce dogmas- pero sí de un lugar común con respecto a la pintura. "Las generaciones jóvenes son deschavetadas para pintar, pero es una cosa que se da".

—¿Y hasta cuándo vas a seguir con este tipo de pintura?

—Nunca me pongo límites. No, porque para mí es sorpresa todo lo que va a pasar y eso es vital. ¡Capaz que cuando sea viejito esté en el estilo clásico y pintando con pinceles finos!

Por ahora, Bororo se mantiene con sus trazos gruesos y colores agresivos. Según dice porque "lo puede hacer cualquiera y así todos me entienden".

"Cazuela al óleo" puede visitarse de 10.30 a 15.30 y de 16.30 a 20 horas en la Plaza del Mulato Gil de Castro.

co. Eso sí, lo esencial es que gallo tirado para la paz y rent la guerra, la represión, la dictad eso se manifiesta en cualquier mis cuadros. Mi pintura es jugo es como denunciar jugando.

—¿Los colores oscuros son pa esa denuncia?

—Cuando empecé, lo más fácil mi era trabajar...  
...eriales...



### **BORORO: UNA CAZUELA CON HUMOR, TERNURA Y TALENTO**

Con sus pelos largos, las manos embadurnadas de pintura, esa cara de pregunta perenne y sus espontáneas y viscerales respuestas, Bororo (Carlos Maturana) es un consecuente descomunal con la vida y la propia pintura. Joven, con dos hijas y un matrimonio "buena onda" con "la" Chivi, este artista de 33 años ha construido un mundo equilibrado en su torbellino. Un mundo que es hartos amor y entusiasmo por los colores, los óleos, los látex y los amigos, además de la vida misma.

Tiene varios premios a su haber y este año ha sido un año muy significativo. Su participación en el evento "Chile Vive" en España fue muy destacada. Luego en la exposición colectiva del Museo Sívori (Buenos Aires, septiembre), también. Pero sin duda su entrega más global ha sido la exposición "Cazuela al óleo", que durante un mes se exhibe en Arte Actual. Allí se juntan los motivos de su primera etapa —viejíitos, parejas queriéndose, árboles— y esas telas enormes de chorreaduras, manchas, objetos cotidianos donde por todos lados asoma el Chile de Bororo, entre "afolclorado" y muy intimista. Hay la tela central, "Cazuela al óleo", que muestra el plato bien chileno de cazuela con papas, choclos y verduras, pero que son además el paisaje de este país. Hay que mirar varias veces las pinturas de este artista para descubrir sus muchos universos, sus múltiples lecturas.

EL CENTRO Jueves 25 de noviembre de 1999

## Tiempo libre



# Generación del '80 en Talca

En etapa de montaje se encuentra la exposición que reunirá a los famosos Bororo, Enrique Zamudio, Matías Pinto, Concepción Balmes y Gonzalo Cienfuegos, entre otros artistas. La muestra será abierta al público a comienzos de diciembre en el Centro de Extensión de la Universidad de Talca

Carlos Maturana, (Bororo), Samy Benmayor, Matías Pinto d'Aguiar, Concepción Balmes, Enrique Zamudio, Gonzalo Cienfuegos, entre otros destacados artistas, conforman la muestra que está siendo montada en el Centro de Extensión Pedro Obros de la Universidad de Talca. Se trata de los pintores más exitosos de la llamada Generación del '80.

Este grupo de pintores irrumpe en la plástica nacional a comienzos de la década pasada en un ambiente marcado por el auge del arte conceptual, políticamente comprometido y difícil de asimilar para los no iniciados. Fue en ese contexto que Bororo apareció. "En un momento dado, la pintura estaba muy cuestionada y ellos asumieron la misión de rescatarla con valentía y honestidad", señala el pintor Rodolfo Opazo, a quien muchos consideran el gran maestro de Bororo, Pinto d'Aguiar y Benmayor.

### AMIGOS

Bororo conoció a Benmayor en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile a fines de los 70, aunque no fue hasta varios años después que se hicieron amigos. En 1986 se encontraron en la Plaza Mulato Gil, se pusie-

### Transvanguardia

ron a conversar y terminaron pintando juntos en el taller que Benmayor tenía en la calle Santa Victoria. Como Samy era muy amigo de Matías Pinto y Bororo de Pablo Domínguez, se intercambiaron las amistades. Esa es una tónica que se repite entre los artistas que exhibirán sus obras en la Universidad de Talca durante el mes que viene.

Para Guillermo Núñez, uno de los pintores más importantes de la generación del 60, Bororo y sus amigos "son como hijos revoltosos nuestros". Señala como una contradicción el hecho de que "su pintura es más relajada a pesar de que ellos nacieron como pintores en una época dura".

Según Núñez, esto ha llevado a que algunos califiquen su trabajo de complaciente. No obstante, agrega, el valor de su obra está en su carácter "irracional", lo que produjo un quiebre con la generación anterior.



En las subastas de arte latinoamericano de la casa de Christie's y Sotheby's se ofrecieron pinturas por precios cercanos a los millones de dólares. En Chile no se alcanzan esos valores astronómicos, pero hay estadísticas que señalan que, por lo menos en este año, es más conveniente comprar un cuadro de Rugendyendas que invertir en la Bolsa de Comercio o en oro.

El cuadro "Los amantes del desierto" de Roberto Matta. Fue vendido en Sotheby's por \$1 millón de dólares, el primer día "El martes por una de sus obras". El precio y el momento de la compra, la casa de Sotheby's reportó que la obra fue vendida por \$1 millón de dólares.

El cuadro "Los amantes del desierto" de Roberto Matta. Fue vendido en Sotheby's por \$1 millón de dólares, el primer día "El martes por una de sus obras". El precio y el momento de la compra, la casa de Sotheby's reportó que la obra fue vendida por \$1 millón de dólares.

El cuadro "Los amantes del desierto" de Roberto Matta. Fue vendido en Sotheby's por \$1 millón de dólares, el primer día "El martes por una de sus obras". El precio y el momento de la compra, la casa de Sotheby's reportó que la obra fue vendida por \$1 millón de dólares.

El cuadro "Los amantes del desierto" de Roberto Matta. Fue vendido en Sotheby's por \$1 millón de dólares, el primer día "El martes por una de sus obras". El precio y el momento de la compra, la casa de Sotheby's reportó que la obra fue vendida por \$1 millón de dólares.



El Niño y la Labyrinth de Juan Manuel Ruíz. Fue vendido en Sotheby's por \$1 millón de dólares, el primer día "El martes por una de sus obras". El precio y el momento de la compra, la casa de Sotheby's reportó que la obra fue vendida por \$1 millón de dólares.

El cuadro "El Niño y la Labyrinth" de Juan Manuel Ruíz. Fue vendido en Sotheby's por \$1 millón de dólares, el primer día "El martes por una de sus obras". El precio y el momento de la compra, la casa de Sotheby's reportó que la obra fue vendida por \$1 millón de dólares.

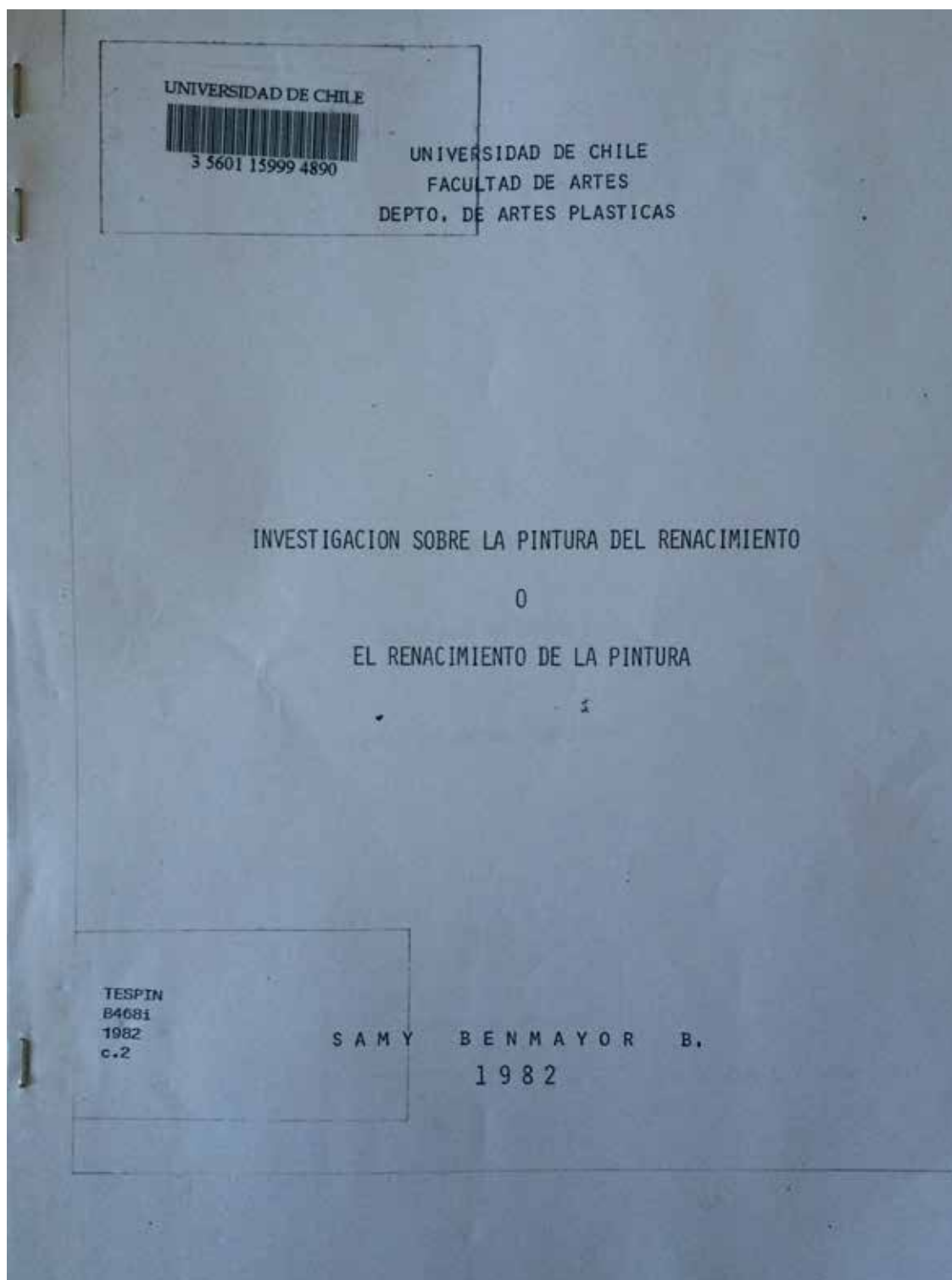
El cuadro "El Niño y la Labyrinth" de Juan Manuel Ruíz. Fue vendido en Sotheby's por \$1 millón de dólares, el primer día "El martes por una de sus obras". El precio y el momento de la compra, la casa de Sotheby's reportó que la obra fue vendida por \$1 millón de dólares.

El cuadro "El Niño y la Labyrinth" de Juan Manuel Ruíz. Fue vendido en Sotheby's por \$1 millón de dólares, el primer día "El martes por una de sus obras". El precio y el momento de la compra, la casa de Sotheby's reportó que la obra fue vendida por \$1 millón de dólares.

El cuadro "El Niño y la Labyrinth" de Juan Manuel Ruíz. Fue vendido en Sotheby's por \$1 millón de dólares, el primer día "El martes por una de sus obras". El precio y el momento de la compra, la casa de Sotheby's reportó que la obra fue vendida por \$1 millón de dólares.

El cuadro "El Niño y la Labyrinth" de Juan Manuel Ruíz. Fue vendido en Sotheby's por \$1 millón de dólares, el primer día "El martes por una de sus obras". El precio y el momento de la compra, la casa de Sotheby's reportó que la obra fue vendida por \$1 millón de dólares.

S. Benmayor, *La pintura del Renacimiento o el Renacimiento de la pintura*, 1982, Tesi di Laurea in Pittura, Universidad de Chile, Facultad de Artes



INVESTIGACION SOBRE LA PINTURA DEL RENACIMIENTO

O

EL RENACIMIENTO DE LA PINTURA

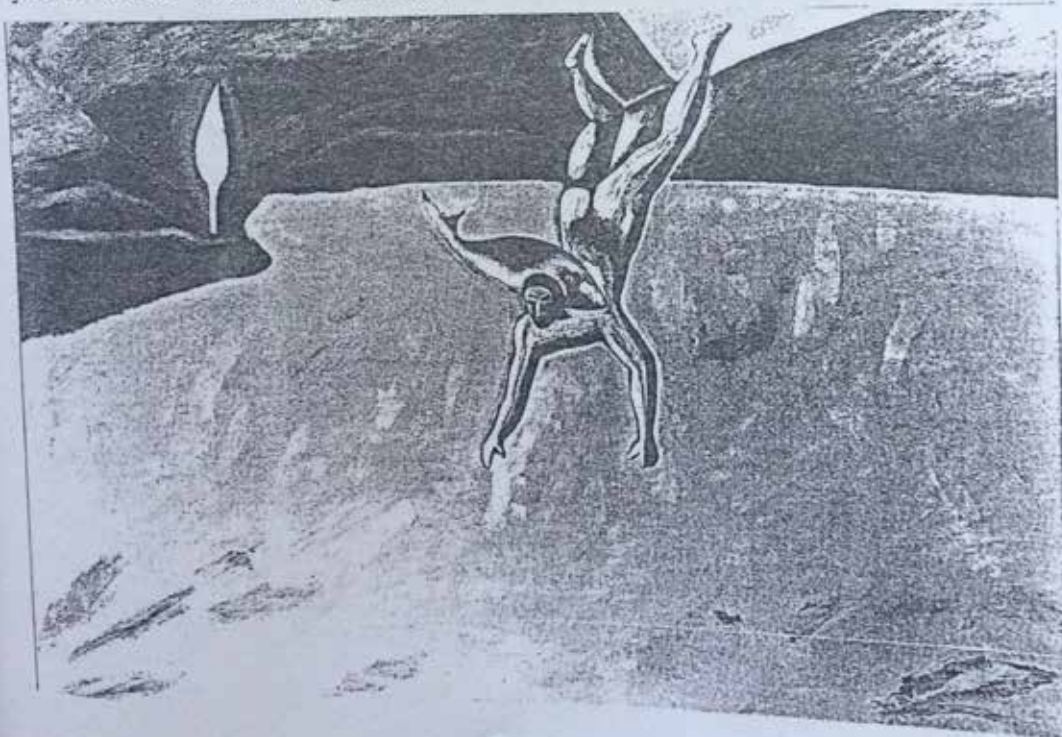
Ese ¡Oh!, en un principio, fué de la literatura un acierto, algo profundo y serio, para pasar a ser en nuestro siglo algo ridículo y teatral, pués el sentido que le doy acá, es el que viene de vuelta; es el grito que viene del continuo aceleramiento de los latidos del corazón, es el de la dislexia enfurecida de la nariz resoplando, y el lápiz con su tinta rosada conducido por el sudor de la mano y la boca se abre y con dolor tranquilo dice : ¡Oh!

L'area culturale in cui opera l'arte della última generazione e quella della transavanguardia.

Por una casualidad del destino estoy aquí, por una casualidad de la vida conocí a los que conozco, la noche oscura está lejana  
la noche oscura está cercana  
la noche oscura está lejana

la noche me hace recordar tan tá taa rá  
que no soy nada sin tu amor  
tu amor de noche me llegó  
la luz del día me lo quitó  
Oooh la noche

L'area culturale in cui opera l'arte della última generazione e quella della transavanguardia.





## La Transvanguardia Internacional

El área cultural en la cual opera el arte de la última generación es el de la transvanguardia, que considera el lenguaje como un instrumento de transición del pasaje de una obra a otra, de un estilo a otro.

Si la vanguardia en todas sus variantes de la segunda post guerra se desarrollaba según la idea evolutiva del darwinismo lingüístico, que encontraba sus antepasados fijos en las vanguardias históricas, la transvanguardia en cambio opera fuera de estas coordenadas obligadas, siguiendo un comportamiento nómada de reversibilidad de todos los lenguajes del pasado. La desmaterialización de la obra y la impersonalidad de su ejecución, que caracteriza el arte de los años 70, según un desarrollo rigurosamente duchampiano, encuentran su superación en la reactualización de la manualidad, en el placer de una ejecución que introduce en el arte la tradición de la pintura.

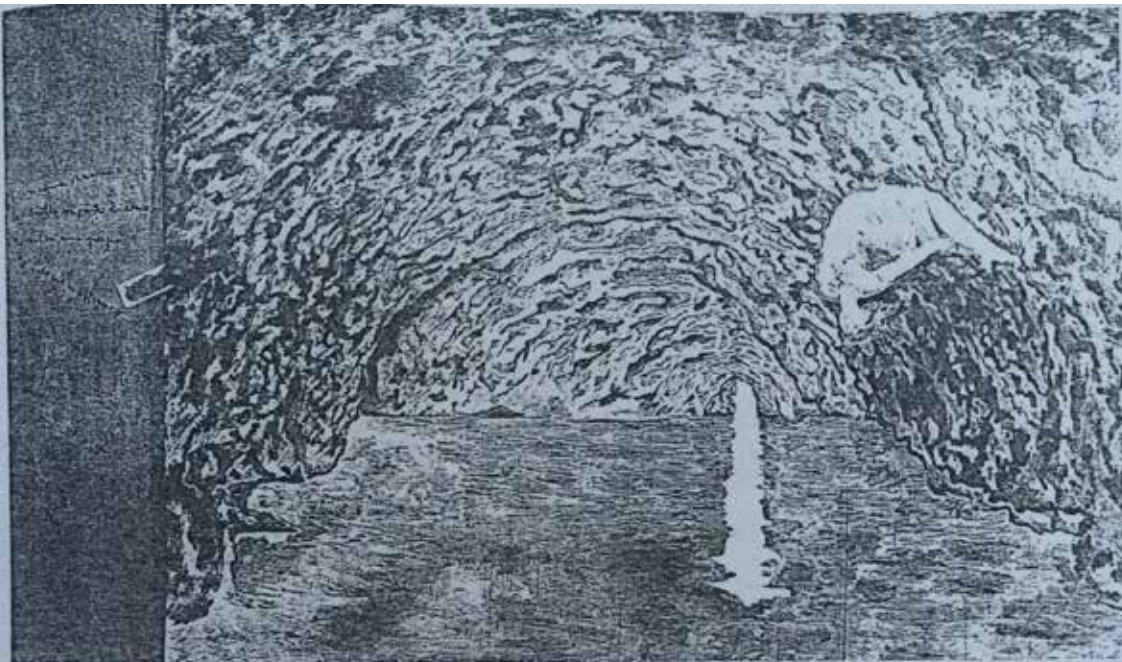
La transvanguardia revoluciona la idea de un progreso en el arte dirigido hacia la abstracción conceptual. Introduce la posibilidad de no considerar como definitiva la trayectoria lineal del arte precedente, mediante posturas que consideran aquellos lenguajes precedentemente abandonados. Recuperación no significa identificación, sino capacidad de citar la superficie del lenguaje retomado. En el entendimiento que en una sociedad de transición, hacia una estabilización indefinible, es posible adoptar solamente una mentalidad nómada y transitoria.

Si está en crisis el positivismo filosófico que ha empapado y determinado el desarrollo de la civilización occidental, acelerando las transformaciones sociales y productivas en términos de experimentación tecnológica, entonces está en crisis la histeria de lo nuevo, típica de la vanguardia tradicional, símbolo cultural de tal filosofía.

Se desmorona así el optimismo histórico de la vanguardia, la idea del progreso inserta en sus experimentos de nuevas técnicas y de nuevos materiales. Los artistas de la transvanguardia trabajan con una atención policéntrica y diseminada, que ya no se da más en términos de contraposición frontal, sino de un pasar incesante de cada contradicción y de cada lugar común, además de una originalidad técnica y operativa.

En verdad, las neovanguardias creyeron en el principio de la dialéctica, en la posibilidad del arte como superación y conciliación de las contradicciones y las diferencias. La transvanguardia, es en cambio, un área indefinida que reúne a los artistas, no ya por tendencia y afinidad del lenguaje, sino, por actitud y filosofía del arte que apunta en su centralidad y en la recuperación de una razón interior que se aleja de la conciencia feliz del arte precedente. Este encontraba el valor en su propio operar; en el coherente y orgulloso desarrollo de los antepasados lingüísticos e ideológicos de las vanguardias históricas. La transvanguardia no se vanagloria del privilegio de una genealogía en una única dirección, sino, está en cambio abierta en abanico sobre sus antepasados de diferente extracción y proveniencia histórica. No existe solamente la alta extracción de las vanguardias históricas, sino, también de la baja, de las culturas menores, de un gesto que proviene de la práctica artesanal y de las artes menores.

Los artistas de la transvanguardia han comprendido que la trama de la cultura crece no solamente hacia arriba, sino que se desarrolla también hacia abajo a través de la autonomía de las raíces antropológicas, que tienden todas a afirmar la biología del arte, la exigencia de una creatividad que tiende a fundamentar la propia experiencia como expresión de la seducción y de la mutación. La segunda mitad de los años 70 y los inicios de los 80 viven como un símbolo de tal mentalidad, de un arte construido con muchos medios expresivos, especialmente con los elementos de la pintura, con los instrumentos inherentes al lenguaje del trazo y del color.



Favorecida por un contexto cultural extremadamente estratificado, tendiente a devolver no solamente los abstractos éxitos de lo imaginario, sino, también las tangencias lingüísticas y sociales y una condición más antropológica en general, la imagen nueva en su procedimiento metafórico y metomímico (o sea como transferencia del significado o como una convergencia entre la parte y el todo), ha encontrado en la historia del arte su medio natural. La trama de la nueva producción artística está atravesada por una cuota de subjetividad que no se entiende como un síntoma autobiográfico y privado, sino como una respuesta del arte a motivos individuales, purificados con el uso de un lenguaje responsable y controlado. El lenguaje no es jamás la manifestación de una condición totalmente subjetiva, sino, el medio atento e irónico para construir organismos autónomos de una visión que encuentre dentro de sí el placer de la propia presencia y las razones de la propia persistencia.

Persistencia y emergencia son las características de la nueva imagen entendidas como la posibilidad,

El nuevo arte se nutre en los depósitos de una reserva continua e inagotable, donde lo abstracto y lo figurativo, la tradición y la vanguardia viven cruzándose en múltiples encuentros. El arte de los años 60 operaba con la presentación de materiales reales, cual imagen de energía y referencia con la naturaleza. El de los años 70, sumando presentación y representación como cruce entre la naturaleza y cultura. Ahora, el arte escogió definitivamente el ámbito de la representación, rechazando la referencia concreta a datos reales, o sustituyendo a la naturaleza de los materiales, directamente introducido en la escena del arte, el artificio de materiales estrictamente pictóricos. La reducción física de la obra, el orientarse hacia instrumentos, más ligados a la tradición del arte, nacen de una emergencia histórica que no permite hacerse ilusiones acerca de la capacidad expansiva fuera del marco de su específica condición de la creatividad artística. La fuerza mística del arte pierde voluntariamente su propia tensión monolítica a favor de una imagen intensa y al mismo tiempo desconcentrada, resbaladiza a través de la superficie del estilo y de los verdaderos lenguajes recuperados.

El arte nuevo recupera la ambivalencia del juego poético, según la definición de Martín Heidegger: la poesía tiene el aspecto de un juego, pero no lo es. El juego, en cambio, reúne a los hombres, de manera que cada uno es olvidado.

Achille  
Bonito  
Oliva

## Entrevista con Francisco Brugnoli

### La fortuna crítica de la transvanguardia en las Américas.

En Nueva York, busqué en bibliotecas como fue la recepción crítica que hubo de ellos como artistas en América en específico en Estados Unidos y más particularmente en Nueva York. La recepción en Chile de esta tendencia tuvo ribetes distintos. Francisco Brugnoli, Director del Museo de Arte Contemporáneo de Santiago, profesor de la Universidad de Chile, fue testigo de los primeros acercamientos de artistas y críticos a la Transvanguardia italiana en Chile. El testimonio del Profesor Brugnoli es y ha sido determinante en la confección de este trabajo de investigación. A continuación, presento una transcripción de la entrevista realizada el 20 de Octubre del 2015.

Francisco Brugnoli cuenta que Nueva York es muy importante porque es el foco de difusión de las tendencias contemporáneas también en Latinoamérica. En el año 77 Brugnoli recuerda que el profesor y artista Gonzalo Díaz estaba en esa ciudad y se paseaba por las galerías pequeñas. En ellas encuentra una temática común, cuadros con la misma temática pintado de manera “primitiva”. Al volver a Chile comenta esto en un grupo de trabajo, sus experiencias serán muy importantes ya que Díaz será el maestro de una generación de artistas que se expresarán por medio de la pintura.

En el año 80, él estaba en Italia. Cuando vuelve en el año 82, no alcanza a ver la exposición “Zapateo Americano” en Galería Sur, de Samy Benmayor y Jorge Tacla. Al ver fotos de la exposición, él se da cuenta que “esto” va a entrar muy fuerte en el campo del arte. Samy Benmayor hace su tesina basada en los postulados de Bonito Oliva y se convierte en el texto de lectura más importante entre los estudiantes de arte. Esto no ocurre de esta forma en EEUU.

En el año 83 Carlos Leppe y Gonzalo Díaz, organizan una muestra llamada “Los hijos de la dicha” también en Galería Sur, pero en el local grande. Acá Brugnoli hace un discurso sobre el desmantelamiento de la Escuela de Bellas Artes, y sobretodo por lo que se veía ahí, una pintura alejada de la tradición, algo que se relacionaba mucho con la gestualidad y más a lo “escolar” y él les pregunta a ellos el por qué no existe capacidad reflexiva. Un alumno de teoría, quién luego crearía la revista *Leopardo*, comenta “¿qué quiere que hagamos? Acá en la escuela se enseña sólo pintura, escultura y grabado. No se lee ningún texto de los teóricos que circulaban afuera” (Nelly Richard, por ejemplo) Brugnoli comenta: La Escena de Avanzada trabajaba con elementos tomados de una memoria discontinua e intermitente.

Cuando Brugnoli vuelve a la escuela de arte, ya que en los años de la exposición estaba exonerado, no existen textos de los años 80, sólo enciclopedias de arte básicas. Él entra a hacer clases de historia del arte, y el director de teoría se había ganado un fondo, y fue a comprar por cajones libros del año 80 en adelante.

La editorial Kairos con la postmodernidad de Hal Foster, no habían tampoco textos sobre teoría de fotografía. Sus primeros alumnos no sabían escribir “el pensamiento se hace de la escritura, lo otro es ensoñación”

Aterrizo en la U. Chile sobre este territorio desolado y deprimido, ya que afuera de la Universidad están pasando muchas cosas. En el año 84, los estudiantes de la Chile lo invitan a hacer un taller relacionado a un taller que tuvo en la UC “Arte y Ciudad”. Él no puede hacerlo ya que éstos no tienen información, por lo que hizo un seminario para que pudieran conocer a los teóricos de los 60. No existían territorios comunes estas cosas se instalan y desaparecen, era un territorio desolado.

Estos artistas (de la U.Chile) deprimidos y reprimidos por clases exclusivamente académicas encuentran que sus propias cotidianidades son fundamentales. La biografía aparece en la pintura en formato tipo cómics. “Enemigo público N°1” es una exposición basada en el cómic.

¿Cómo se desarrolla esto? Benmayor hace un texto que es una verdadera diatriba contra los textos críticos del llamado conceptualismo, donde habla sobre Nelly Richard, liberarse del “rollo”, lo que resulta homólogo a Bonito Oliva. Bonito Oliva se queja del arte povera, que dice que es un arte moralista y que por fin el arte se libera del moralismo, de su mirada sobre la producción y los métodos técnicos.

Frente a esto, Brugnoli comenta: Todos quienes estábamos aquí, de alguna manera nos dimos cuenta: nuestro discurso tenía que volverse más hermético, no se trataba de no decir las cosas, pero el lenguaje debía mutar... Fue una acción de repliegue, de encerrarse en sí mismos para lograr sobrevivir.

“Yo valgo por lo que yo puedo hacer” en términos de liberación personal, lo que le parece bien, pero sin embargo es peligroso pues puede dar cabida a un hedonismo sin control. “La autosatisfacción es masturbatoria” – frente a una escena sociocultural tremenda en Chile. En estos años (ochentas) comienza la gran crisis económica del gobierno de Pinochet y la salida a la crisis económica es la “violencia del consumismo”. La crisis económica, incluso debe pensarse si no fue buscada a propósito, porque terminó de destruir toda la productividad nacional e industrial y Chile se declara un país de servicio y circulación de bienes. Las tarjetas de crédito se desarrollan a una velocidad tremenda, etc. Y qué es lo que es el consumo sino una forma de hedonismo. El gran placer de la sociedad chilena es comprar para después tener ese “orgasmo” de botar. Brugnoli piensa: Alguien debería medir los niveles de basura de este país, y cuánto de esa basura es ropa. Ejemplifica con el incendio de Valparaíso la cantidad de ropa que se juntó y que finalmente nadie recogió, ya sea porque era demasiada o porque incluso los damnificados preferían comprar nueva.

En medio de este consumo, aparece esto, y que para algunos fue una sorpresa, sin embargo, él piensa que Tacla y Benmayor sabían muy bien lo que hacían. La exposición de la Transvanguardia Italiana en el Guggenheim (probablemente en el 81) con Bonito Oliva, llevaron al gran grupo de artistas y nadie esperó lo que pasaría. Se vendieron obras a precios descomunales.

Nacen a raíz de esto las galerías de Arte en Chile (Galería Patricia Ready, etc.), el arte conceptual no es bien valorado, sin embargo la neopintura comienza a tener una gran importancia.

La influencia italiana en Chile es muy importante, acá la construcción de obra es autocomplaciente, lo que recoge Bonito Oliva en su viaje por Italia es la actividad de pintores que viven aislados y no toman en cuenta las tendencias contemporáneas y que pintan la pequeña historia de su pueblo, lo que sueñan, y eso es un poco lo que comienza a suceder en Chile.

También esto pasa por un tema político. El conceptualismo tenía un perfil político, al respecto, Juan Downey dice: “esto nunca fue arte conceptual, esto es arte político”.

Por lo que este arte carecía de compromisos, era otra historia.

Mencioné que tanto en Italia, EEUU y Chile, en una época más bien conservadora se está dando un escenario político similar que sustenta este tipo de manifestaciones.

Y aunque en Italia el Arte Povera era un éxito, sin embargo, Bonito Oliva arrasa con su transvanguardia. En una entrevista (actual) comenta “la transvanguardia soy yo”.

En la actualidad en Chile, por ejemplo en el caso de Leyton esto cambia, él se sale de la pintura y comienza a intervenir objetos. Los que se conservan más “tradicionales” a esta corriente es Pinto D’Aguiar, Benmayor y Tacla. Ellos miran como referentes a los neoexpresionistas italianos, a excepción de Tacla quien mira más a los neoexpresionistas alemanes.

Pregunté sobre estos artistas y si han tenido acceso a los debates que se mantenían en los años ochenta en las revistas como ArtForum.

Brugnoli responde que no. Artforum en Chile se manejaba de manera muy restringida en Chile, por ejemplo, Nelly Richard tenía acceso a ella. Pero las revistas americanas se recuperan solo una vez caída la dictadura en las bibliotecas de escuelas.

Pero en el caso de Samy Benmayor quien si tuvo acceso a los textos de Bonito Oliva, era alumno de Gonzalo Díaz, quien estuvo en Italia a principios de los años ochenta, y la transvanguardia en esa época no estaba muy a la vista.

Díaz se encierra mucho a trabajar, por lo que no piensa que haya tenido acceso a la información. Él trabaja influenciado por Francisco Smythe, y la chica del Klenzo, que realiza al volver a Chile, tiene mucha relación con la gráfica de Smythe.

Los artistas chilenos (en el país) estaban muy escondidos. Smythe también estaba escondido, Brugnoli lo vincula con Jorge Arévalo y se comienza a meter más en la escena italiana. Brugnoli fue un gran promotor de mostrarle a los artistas lo que pasaba afuera.

Gonzalo Díaz fue un gran promotor de la escena italiana pero al mismo tiempo un gran desprestigiador de ella. Él hace una muestra en el MNBA, muy asociada a Francis Bacon, pero en la obra él hace un catálogo muy fundamental en el que habla de la potencia reflexiva de la pintura, que es una especie de sátira estos otros jóvenes que dicen que la pintura no debía pensarse tanto. El debate crítico que se forma en EEUU en la revista October con Rosalyn Krauss, quién se había retirado de ArtForum, pero seguía muy atenta a lo que pasaba en dicha revista. Ellos llaman a artistas, poetas, como René Ricart y ellos son quienes comienzan a escribir sobre los italianos, Schnabel, etc.

Hal Foster, recoge todo esto y organiza finalmente lo que pasaba.

Existen dos frentes: Uno que indica que la pintura ha muerto y son los medios tecnológicos los que deben subsistir, y por otro lado, estas figuras que hablan sobre la pintura (y luego desaparecen de la historiografía actual, solo se ven en esta época) y se refieren a la pintura de Schnabel, a Chía lo mencionan como “the last hero”, y están también muy relacionadas a Warhol.

En una segunda etapa después de instaurada la transvanguardia, Warhol instala en el arte como lo Pop Norteamericano, que es la fisura sarcástica sobre el consumo. Cuando Oldenburg dice “Si al pueblo norteamericano le gustan las salchichas, démole salchichas de dos metros”, es algo violento e irónico.

Ese sarcasmo llegó a Chile en una generación después, los primeros que tienen relación con esto, es el llamado “Enemigo Público Número Uno” (Roberto Di Girolamo, etc.), y después vienen bastante cosas irónicas también en una exposición llamada “Delicatessen” que organizó Pablo Rivera en el centro de extensión de la UC, que marca el fin de la transvanguardia pero el comienzo de el neoconceptualismo y el eje de una pintura terriblemente sarcástica y cruel. Muy juguetón, pero a la vez muy “pesado”.

Ughette menciona a Thomas Lawson, quién “critica” al grupo cerrado October, que eran los “puritanos” del arte contemporáneo neoyorkino y se cierran completamente a otro medio de manifestación y esto no debe ser. Si la pintura ha muerto, ellos son los que deben dar cuenta de ello. Ahí aparece él con su pintura y también Daniel Buren.

En el año 81 se habla de “The end of painting”, tema central en la tesis. En este contexto, se habla de Clemente y Cucchi no como transvanguardistas sino que se les incorpora en esta mezcla de Schnabel, y se etiquetan como neoexpresionistas.

Brugnoli menciona respecto a esto que acá se le llamó neopintura, y que el neoexpresionismo propiamente tal no existió en Italia.

Existen situaciones distintas entre EEUU y Chile, pero de cualquier forma se presenta a la pintura como un tema radical y como reaccionaria, en un intento de volver a centrar su gusto en la burguesía, del que luego se aprovecha el mercado. La gran diferencia es que, por la misma situación política, no había opción de tener acceso a los textos que hablaban de postmodernidad, es algo que acá en Chile se crea como algo espontáneo.

Gonzalo Díaz no ve a Cucchi, pero si lo hace Tacla y Benmayor, por lo que llaman a su exposición “Zapateo Americano”.

En vista de lo que está sucediendo en el año 83 con estos “Hijos de la dicha” Díaz y Leppe. Brugnoli convoca a una reunión a Nelly Richard, Leppe, Pablo Oyarzún, Eugenio Dittborn, para hacer una muestra que sobrepasara el discurso, el “laboratorio de la crítica”, hasta el momento. El crítico tomaba a un artista y era el fundador, todo era fundación. Y que fuera una muestra de textos críticos, sin su sujeto, con fundamento con una posición crítica y un grupo de artistas. Esta exposición se llamó “Fuera de Serie” y se invita a un artista alumno de Vilches de la Católica, Arturo Duclos. Es la muestra más importante del periodo y también la clausura. Brugnoli en esta exposición hace una instalación que habla sobre el “placer de pintar”.

Hay otra exposición notable de chilenos en el extranjero que se hizo en Berlín, que fue “Cirugía Plástica” en el año 89. Se juntan en ella un periodo de varias transiciones. Hay una obra de Elías Freifeld, quien presenta un trabajo performático pictórico pero al mismo tiempo implica una mirada a una escena política del conceptualismo.

Otra exposición es Historias Recuperadas, Zimmerli Art Museum, New Jersey, Estados Unidos, pero es mucho más consistente “Cirugía Plástica”.

Brugnoli comenta que le llama la atención que cuando lo llaman para hacer “Cirugía Plástica”, los alemanes tenían toda la información sobre los artistas chilenos de la época.



## ***Bibliografia***

### **A. Bibliografia sulla Transavanguardia in Europa e negli Stati Uniti**

#### **a. Monografie**

R. Barilli, *La ripetizione differente*, Milano, Studio Marconi, 1974

L. Alloway, *Topics in American Art Since 1945*, New York, New York Graphic Society, 1975

A. Bonito Oliva, *L'ideologia del traditore, arte, maniera e manierismo*, Milano, Feltrinelli, 1976

W. Benjamin, *Angelus Novus*. Saggi e frammenti, Torino, Einaudi, 1976

W. Benjamin, *Lettere 1913-1940*, Torino, Einaudi, 1978

R. Barilli, *Informale Oggetto Comportamento*, Milano, Feltrinelli, 1978

M. Calvesi, *Avanguardia di Massa*, Milano, Feltrinelli, 1978

B. Rose, *American Painting: the Eighties*, New York, Thorney-Sideney Press, 1979

A. Bonito Oliva, *The italian Transavangarde, La Transavanguardia italiana*, Milano, Politi, 1980

A. Bonito Oliva, *Il sogno dell'arte: Avanguardia e Transavanguardia*, Milano, Spirali, 1981

A. Bonito Oliva, *Manuale di Volo, dal mito greco all'arte moderna, dalle Avanguardie Storiche alla Transavanguardia*, Milano, Feltrinelli, 1982

A. Bonito Oliva, *Transavantgarde International*, Milano, Politi, 1982

D. Ashton, *American Art Since 1945*, Oxford, Oxford University Press, 1983

E.H. Gombrich, A. Warburg, *Una biografia intellettuale*, Milano, Feltrinelli, 1983

H. Foster, *Recordings - Art, Spectacle, Cultural Politics*, Washington, Bay Press, 1985

R. Barilli, *Il ciclo del postmoderno: la ricerca artistica negli anni '80*, Milano, Feltrinelli, 1987

Ch. Harrison e P. Wood (a cura di), *Art in Theory 1990-1990. An Anthology of changing Ideas*, Oxford, Blackwell Publishers, 1992

R. Morgan, *The End of the Art World*, New York, Allworth Press, 1998

I. Sandler, *Art of the Postmodern Era: From the Late 1960s To the Early 1990s*, Colorado, Westview Press, 1998

R. Barilli, *Gli anni della citazione – La transavanguardia*, in *La Citazione: arte in Italia negli anni '70 e '80*, Milano, Mazzotta, 1998

R. Barilli, *L'arte contemporanea: da Cézanne alle ultime tendenze*, Milano, Feltrinelli, 2000

A. Bonito Oliva, *Transavanguardia*, Firenze, Giunti Gruppo Editoriale, 2002

F. Poli, *Arte contemporanea. Le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 a oggi*, Milano, Electa, 2003

B. Pasquinelli, *Il gesto e l'espressione*, Milano, Electa, 2005

R. Barilli, *Prima e dopo il 2000*, Milano, Feltrinelli, 2006

H. Foster, *Il ritorno del reale, l'avanguardia alla fine del novecento*, Milano, Postmedia, 2006

S. Zuffi, *La Storia dell'Arte. Vol. 18. L'Arte Contemporanea*, Milano, Electa, 2006

A.C. Danto, *L'arte contemporanea e il confine della storia* (1992), Milano, Bruno Mondadori, 2008

A.C. Danto, *La trasfigurazione del banale. Una filosofia dell'arte* (1981), Roma-Bari, Laterza, 2008

A.C. Danto, *Dopo la fine dell'arte* (1997), Roma-Bari, Laterza, 2008

F. Belloni, *La Mano Decapitata. Transavanguardia tra disegno e citazione*, Milano, Mondadori - Electa, 2008

AA.VV, *Gian Enzo Sperone. Torino-Roma-New York. 35 anni di mostre tra Europa e America*, Cinisello Balsamo, Milano, Silvana Editoriale, 2009

B G. Guercio-A. Mattiolo, *Il confine evanescente. Arte Italiana 1960-2010*, Milano, Electa, 2010

K. Marx, F. Engels, *L'ideologia tedesca*, Milano, Bompiani, 2011

AA.VV *Contemporanea, Arte dal 1950 a oggi*, Milano, Mondadori, 2012

A. Del Puppo, *L'arte contemporanea. Il secondo novecento*, Torino, Einaudi, 2013

H. Foster, R. Krauss, Y.-A. Bois, B. H.D. Buchloh, D. Joselit, *Arte dal 1900. Modernismo, Antimodernismo, Postmodernismo*, seconda edizione italiana a cura di E. Grazioli, Bologna, Zanichelli, 2013

H. Foster, *L'antiestetica. Saggi sulla cultura postmoderna*, Milano, Postmedia Book, 2014

M. Perniola, *L'arte espansa*, Torino, Einaudi, 2015

## **b. Articoli su quotidiani, periodici**

A. Bonito Oliva, *La Trans-avanguardia italiana*, "Flash Art", 92-93, , Ottobre –Novembre, 1979, pp.17-20

A. Bonito Oliva, *Il Tragico e il Comico*, "Flash Art", 94-95, Gennaio - Febbraio 1980, p.111

A. Bonito Oliva, *The Bewildered Image*, "Flash Art", 96-97, Aprile 1980, p. 32-41

K. Larson, *Bad Boys at Large! The Three C's Take on New York*, "The Village Voice", 17 - 23 Settembre 1980, pp. 35-37

K. Larson, *And Four is Movement*, "The Village Voice", Ottobre 15-21, 1980, p. 103

C. Owens, *The Allegorical Impulse: Towards a Theory of Postmodernism*, "October", 12, Primavera 1980 , pp. 67-87

D. Crimp, *The End of Painting*, "October", 16, *Art World Follies*, primavera 1981, MIT Press, pp.69-86

R. Flood, *New York: Enzo Cucchi, Sperone-Westwater-Fischer Gallery e Lightning*, P.S. 1, "Artforum", Maggio 1981, pp.69-70

E. de Ak, *A Chameleon in a State of Grace*, "Artforum", Febbraio 1981, pp. 36-41

B. Buchloh, *Figures of Authority, Ciphers of Regression: Notes on the Return of Representation in European Painting*, "October", 16, *Art World Follies*, Primavera 1981, pp. 39-68

J. Perrone, *Boy Do I love Art of War*, "Arts Magazine", Vol. LVI, Settembre 1981, pp 72-75

R. Krauss, *Art Attacks! Heavy Volley at Aesthetic Folly*, "Soho Weekly News", 29 Settembre 1981

T. Lawson, *Last Exit Painting*, "Artforum", Volume XX, 2, Ottobre, pp. 40 - 47

R. Ricard, *The Radiant Child*, "Artforum", Volume XX, 4, Dicembre, 1981, pp. 35-45

G. Glueck, *Art: At the Guggenheim, 7 Italian Shows in One*, "The New York Times", 2 Aprile 1982, p.75

B. Buchloh, *Allegorical Procedures, Appropriation and Montage in Contemporary Arts*, "Artforum", vol. XXI, 1, 1982, pp. 46 - 52

G.C. Argan, *Avanguardia Transavanguardia*, "Iterarte", 8 Giugno 1982, p.24

I. Panicelli, *Italian Art Now: An American Perspective*, "Artforum", Vol. XX, 10, Giugno 1982, p.83

K. Larson, *Pressure Points*, "New York Magazine", 28 Giugno 1982, pp.58-59

N. Frackman, R. Kaufmann, *Documenta 7: The Dialogue and a few Asides*, "Arts Magazine", Ottobre 1982, pp. 91-98

Jeanne Silverthorn, *The Pressure To Paint: Review*, "Artforum", Ottobre 1982, p. 87

H. Foster, *The Expressive Fallacy*, "Arts Magazine", Gennaio 1983, pp.80-83 e 137

R. Hughes, *Symbolist with Roller Skates*, "Times Magazine", 22 Aprile, 1985 Consultato all'indirizzo: <http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,966890,00.html>

D. Paparoni, *Collaborations, Basquiat, Clemente, Warhol*, "Tema Celeste", 7 novembre 1985, pp. 20-23

G. Greene, *Galloping Consumption*, "New York Magazine", 14 Aprile 1986, pp.97-98

T. Crow, *Art Criticism in the Age of the Incommensurate Values*, on the Thirtieth Anniversary of "Artforum" (1992), in T. Crow, *Modern Art in the Common Culture*, Yale University Press, New Haven 1999, p.89

### **c. Cataloghi :**

A. Bonito Oliva (a cura di), *E. Cucchi, S. Chia, Tre o quattro artisti Sacchi* (catalogo della mostra, Modena, Galleria Emilio Mazzoli), Modena, Emilio Mazzoli, 1978

A. Bonito Oliva (a cura di), *Opere fatte ad arte - XIII Rassegna internazionale d'arte*, (catalogo della mostra, Acireale, Palazzo di città, 4 Novembre 1979 – 15 Dicembre 1979), Firenze, Centro Di, 1979

A. Bonito Oliva, M. Jochimsen, W. Max Faust, *Die enthauptete Hand – 100 Zeichnungen aus Italien*, (catalogo della mostra, Bonner Kunstverein, Städtische Galerie Wolfsburg, Groninger Museum, 1980) Bonner, Selbstverlag Bonn u.a., 1980

A. Bonito Oliva, H. Szeemann, *L'arte degli anni settanta /Aperto '80*, in *La Biennale Arti visive '80. Catalogo generale* (catalogo della mostra, XXXIX Biennale di Venezia, Venezia, 1980), redazione a cura di G. Dogliani con T. Ricasoli, introduz. di G. Galasso, Venezia, Electa-Edizioni La Biennale di Venezia, 1980

C. Joaquimides (a cura di), *A new Spirit in Painting*, (catalogo della mostra, Londra, Royal Academy of Arts, 2 Aprile 1982 – 20 Giugno 1982), Londra, Artworks Literature, 1981

D. Waldman (a cura di), *Italian Art Now. An American Perspective* (catalogo della mostra, New York, Guggenheim Museum, 2 Aprile – 20 Giugno 1982), New York, The Solomon R. Guggenheim Foundation, 1982

A. Bonito Oliva (a cura di), *Avanguardia/Transavanguardia 68/77* (catalogo della mostra, Roma, Mura Aureliane, Aprile – Luglio 1982), Milano, Electa, 1982

A. Bonito Oliva, (a cura di), *Transavanguardia Italia/America* (catalogo della mostra, Modena, Galleria Civica, 21 Marzo – 2 Maggio 1982), Modena, Cooptip, 1982

D. Cortez (a cura di), *The Pressure To Paint*, (catalogo della mostra, New York, Marlborough Gallery, 4 Giugno – 9 Luglio 1982), New York, Marlborough Gallery, 1982

C. van Bruggen, G. Celant e J. Gachnang, G. Storck (a cura di), *Documenta 7*, (catalogo della mostra, Kassel, Museum Fridericianum, 19 giugno – 28 settembre 1982), Kassel, Druck Verlag GmbH, 1982

C. Joaquimides (a cura di), *Zeitgeist: International Art Exhibition*, (catalogo della mostra, Berlino, Martin Gropius Building, 1982), Londra, Weindenfeld Nicolson Illustrated, 1983

G.G. Kirshner, S. Ghez, (a cura di), *Contemporary Italian Masters*, (catalogo della mostra, Chicago, The Chicago Public Library Cultural Center, 30 giugno-8 settembre 1984), Chicago, The Chicago Public Library Cultural Center, 1984

H.T. Day (a cura di), *New Art of Italy: Chia, Clemente, Cucchi, Paladino*, (catalogo della mostra, Omaha, Joslyn Art Museum, 22 Novembre 1985 – 12 Gennaio 1986), Omaha, Joslyn Art Museum, 1985

R. Barilli, F. Irace, F. Alinovi (a cura di), *Una generazione postmoderna: i nuovi-nuovi, la postarchitettura, la performance vestita*, Milano, Mazzotta, 1983 [ripr. In R. Barilli, *Il ciclo del postmoderno. La ricerca artistica negli anni '80*, Feltrinelli, Milano, 1987)

I. Gianelli (a cura di), *Transavanguardia*, (catalogo della mostra, Torino, Castello di Rivoli, Museo d'arte contemporanea, 13 Novembre 2002 – 23 Marzo 2003), Milano, Skira, 2002

E. Juncosa (a cura di), *Warhol, Basquiat, Clemente: Obras en colaboración*, (catalogo della mostra, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 5 Febbraio 2002 – 24 Aprile 2002), Madrid, Aldeasa, 2002

A. Bonito Oliva (a cura di), *Transavanguardia: opere dalla Collezione Grassi*, (catalogo della mostra, Nuoro, MAN Museo d'Arte Provincia di Nuoro, 13 Luglio 2006 – 7 Settembre 2006), Nuoro, Edizioni MAN, 2006

M. Meneguzzo et al. (a cura di), *Gli anni ottanta: il trionfo della pittura da Schifano a Basquiat* (catalogo della mostra, Monza, 17 ottobre 2009 - 14 febbraio 2010), Milano, Cinisello Balsamo, Silvana Editore Spa, 2009

L. Cherubini, *Cronostoria*, in A. Bonito Oliva (a cura di) *La Transavanguardia italiana* (Catalogo della mostra, Milano, Palazzo Reale, 24 novembre 2011- 4 marzo 2012), Milano, Skira, 2011, pp. 331 – 333

S. Chiodi, *Nostalgia di niente*, in A. Bonito Oliva (a cura di), *La Transavanguardia italiana* (catalogo della mostra, Milano, Palazzo Reale, 24 Novembre 2011 – 4 Marzo 2012), Milano, Skira, 2011, pp. 47- 54

## **B. Bibliografía sulla pittura in Cile**

### **a. Monografie**

#### **Libri**

R. Zurita, *Arteparaíso*, Santiago de Chile, Editores Asociados, 1982

R. Zurita, *Literatura, lenguaje y sociedad (1973-1983)*, Santiago de Chile, CENECA, 1983

P. Meller, *Un siglo de economía política chilena (1890-1990)*, Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1986

N. Richard, *Márgenes e Instituciones, Arte en Chile desde 1973*, Santiago de Chile, Editorial Metales pesados, 1990

L. Ulibarri, *Nuevos Márgenes, Espacios y Lenguajes de expresión y democratización en Chile*, Santiago de Chile, Ediciones UC, 1990

E. Saul, *Artes Visuales, 20 años 1970-1990*, Santiago de Chile, Ministerio de Educación, Dpto. de Planes y Programas Culturales, División de Cultura, 1991

A. Garretón, S. Sosnowski, B. Subercaseaux, *Cultura, autoritarismo y redemocratización en Chile*, Santiago de Chile, Fondo de Cultura Económica, 1993

K. Honnef, *Arte Contemporáneo*, Germania, Benedit Taschen, 1993

N. Richard, *La Insubordinación de los signos*, Santiago de Chile, Editoriale Cuarto Propio, 1994

N. Richard, *En torno a las diferencias. Cultura, Autoritarismo y redemocratización en Chile*, Manuel Antonio Garretón, Santiago de Chile, Fondo de Cultura Económica, 1994

A. Appadurai, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996

M. Ivelic, G. Galaz, *Chile Arte Actual*, Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, Universidad Católica de Valparaíso, 1998

P. Oyarzún, *Arte en Chile de veinte, treinta años: 1968-1988*, Los Ensayistas, Georgia. Series of Hispanic Thought, Giorigia, U.S.A., 1998

R. Bindis, *Pintura chilena doscientos años*, Santiago de Chile, Origo Ediciones, 2006

**S. Rojas, *El arte agotado*, Santiago de Chile, Sangria Editora, 2012**

### **Tesi di laurea**

B. Maturana, *De mi pintura*, Santiago de Chile, Universidad de Chile, 1979

S. Benmayor, *La pintura del Renacimiento o el Renacimiento de la pintura*, Santiago de Chile, Universidad de Chile, 1982

### **b. Articoli in giornali e periodici**

M.E. Brito, *Cuando el arte cae del cielo*, "Apsi", Agosto 1981

L. D'Albuquerque, *El desorden con pasión*, Intervista a Sammy Benmayor, "El Mercurio", maggio 1983, p.78

M.E. Meza, *Bororo, el jugador del gesto*, "Ercilla", dicembre 1984, pp. 35-37

W. Sommer, *Neoexpresionismo, super estrella del arte actual*, "El Mercurio", maggio 1984

E. Saúl, *Pintar los tiempos que corren*, Intervista a Benmayor, "Cauce", settembre 1984, pp. 49-48

F. Brugnoli, *Los más jóvenes en las escuelas de arte*, "APECH", 1985, p.27

A. Foxley, *Viva el desorden*, "Hoy", settembre 1985

C. Larraín, *Bororo: Un Cósmico jugueteón cuya fuente es lo rupestre*, "El Mercurio", settembre 1985

S. Quintana, *Mi obra no es ninguna broma*, Intervista a Benmayor, "El Mercurio", dicembre 1985

F. Aninat, *Desdibujo lucha contra los prejuicios*, "Qué Pasa", 1986, pp. 42-43

C. Ortúzar, *Intervista a Bororo: Mi Pintura tiene que Ser como Es*, "El Mercurio", maggio



1986

A. Maack, *Benmayor, un arte lleno de todo*, “El Sur de Concepción”, giugno 1986, s.p

R. Bindis, *La nueva expresividad artística*, “La Tercera”, agosto 1986, s.p

W. Sommer, *Tres pintores y la transvanguardia*, El Mercurio, agosto 1986, s.p

M.E. Meza, *El desenfado de la pureza*, “Ercilla”, agosto 1986, s.p

G. Romero, *Pintar con la ingenuidad de un niño: Samy Benmayor*; “Vanidades”, settembre 1986, s.p

A. Larraín, *¿Encasillable?*, “Qué Pasa” 1987, s.p

A. Sabater, *Sin modestia alguna*, Intervista a Bororo, “El Mercurio”, gennaio 1987, s.p

L. Ulibarri, *Talleres 619 de calle Monjitas: Un sonido de quena suave para una colmena diurna repleta de artistas*, “La Época”, maggio 1987, s.p

M.E. Meza, *Tres miradas para Chile*, “Ercilla”, ottobre 1987, p.52

L. Ulibarri, *Bororo: “Hay gente que considera que mis cuadros son mamarrachos”*, “La Segunda”, ottobre 1987, p.34

W. Sommer, *Tres jóvenes pintores y un notable grabador*, “El Mercurio”, ottobre 1987; pp. 50-51

P. Dominguez, *Bororo: Una cazuela con humor, ternura y talento*, “Carola”, 2 Noviembre 1987, s.p

L. De la Vega, *Radiografía del arte actual*, “El Mercurio”, dicembre 1987, p. 80-82

C. Díaz, *La obsesión por la pintura*, “Análisis”, 30 novembre al 6 dicembre 1987, pp., 52-53

E. Carrasco, *Los colores de un viaje al país del hot-dog*, “La Epoca”, febbraio 1989, p.37

E. Jiménez, *Cuando la sociedad es arte*, “La Revista del Mundo”, N° 104, marzo 1989, p. 30

A. Maack, *Bororo: comencé con la mancha*, “El Sur de Concepción”, maggio 1989, s.p

L. Ulibarri, *Con Samy Benmayor, pintor*, “La Epoca”, luglio 1989, pp. 20-22

- E. Avendaño, *El Recreo*, “La Tercera”, agosto 1989, s.p
- M. Abell Soffia, *Con el espíritu de la pintura*, “El Mercurio”, agosto 1989, s.p
- C. Donoso, *Sammy Benmayor*, “Mundo” N° 83, ottobre 1989, s.p
- N. Ossa, *La insólita Bienal en Valparaíso*, “La Nación”, novembre 1989, s.p
- A. Maack, *El Embrujo de pintar*, “El Sur de Concepción”, dicembre 1991, s.p
- V. Rojas, *Calculadora y pincel*, “Qué Pasa”, luglio 1992, s.p
- A. Bostelman, *Lo pasó bomba*, Entrevista a Sammy Benmayor, “Las Últimas Noticias”, agosto 1992, s.p
- P. Escobar, *Benmayor, el Hombre de la mancha*, “Caras”, settembre 1992, s.p
- S. Castro, *La Generación del '80 más allá de Benmayor y Bororo*, “La Tercera”, maggio 1993, s.p
- A. Riesco, *Pintura Joven, 10 años después*, “La Nación”, settembre 1993
- R. Bindis, *Bororo hedonista del color*, “La Tercera”, giugno 1995
- C. Hidalgo, *La Pintura está en alza*, “El Mercurio”, novembre 1995
- S. Benmayor, *La Alegría de Existir y de Pintar*, “El Mercurio”, novembre 1996
- W. Sommer, *La generación del '80 en Talca*, “El Centro”, 25 novembre 1999

## **b. Cataloghi**

### **Anonimi**

*CEDLA*, Centro de Enseñanza de la Arquitectura, Santiago, 1979

*Nuevas tendencias*, Centro de Enseñanza de la Arquitectura, Santiago, 1979

*Pintura Joven*, Museo de Arte Contemporáneo, 14 giugno 1984

*Aquellos años 80*, Santiago, Museo Nacional de Bellas Artes, 1989

### **Con curatela**

M. Ivelic, *Promoción de los '80*, Santiago de Chile, Sala BHC, 1981

M. Ivelic, *Encuentro Arte/Industria*, Santiago de Chile, Museo Nacional de Bellas Artes, 1981

G. Galaz, *Pintura de la Pintura*, Santiago de Chile, Galería Época, 1994

S. Benmayor, *Cabeza Partida*, Santiago de Chile, Galería Plástica 3, 1986

M. Ivelic, *Artes Visuales: Una mirada crítica*, in M. Ivelic (a cura di), *Chile Vive*, Madrid, 1987

R. Zurita, *La Odisea*, Santiago de Chile, Galleria Época, luglio 1988

O. Gatica, *Samy Benmayor, trabajos recientes*, Santiago de Chile, Galleria Época, agosto 1992

C. Herrera, *Introducción al gesto*, Santiago de Chile, Galleria Posada El Corregidor, aprile 1997