Per una critica acritica

di Germano Celant

« La nostra è una delle epoche in cui l'idea dell'interpretazione è generalmente reazionaria e soffocante. Come le esalazioni dell'automobile e dell'industria pesante inquinano l'atmosfera, così le emanazioni delle interpretazioni artistiche avvelenano oggi le nostre sensibilità. In una cultura dove il problema ormai endemico è l'ipertrofia dell'intelletto a scapito dell'energia e della capacità sessuale, l'interpretazione è la vendetta dell'intelletto sull'arte. È anche qualcosa di più. È la vendetta dell'intelletto sul mondo. Interpretare è impoverire, svuotare il mondo, per instaurare un mondo spettrale di « significati ». È trasformare il mondo in questo mondo *(« Questo mondo ». Come se ce ne fossero altri). Questo mondo, il nostro mondo è già fin troppo svuotato ed impoverito. Basta con i duplicati, fin quando non torneremo a fare un'esperienza più immediata di ciò che abbiamo ».*

Susan Sontag, 1961

Se l'arte ritorna ad essere una fonte di magia e di incanto elementare e naturale, se si mescola ai deserti, alle rocce, alla neve, alle reazioni fisiche e biologiche, se tende ad esaltare la scoperta di un vivere primordiale in cui mente e corpo, concetto e natura, abbiano importanza massima, se si mimetizza con gli elementi naturali e mentali, sino ad annullarsi allo stato puro nella natura e nel concetto, come sembrano dimostrare le ultime ricerche definite o land art o art povera o conceptual art, la teoria e la critica d'arte non hanno più bisogno di giudicare o interpretare, di leggere o sostenere un fenomeno, l'arte, che non ha più necessità di esplicazione e giustificazione, ma solo di una partecipazione sensoriale e mentale.

L'arte contemporanea in questo momento chiede di essere lasciata in pace, non vuole essere ridotta a parole o a letture critiche, non vuole intervenire od offrire una lettura del mondo, non si pone in chiave moralistica, non accetta di essere addomesticata secondo una visione univoca e unisensa, rifiuta le incrostazioni interpretative, solo preoccupata di verificare nuovamente la sua intenzionalità *bio-logica*, e si offre solo nella sua naturalità magico-mentale. Commentarla significa modificarla, offrirla in chiave deformata e deformante, compiere un servizio repressivo e reazionario, che ne muta l'uso e la funzione. Che tipo di teoria o critica d'arte si può allora tentare oggi? Quali possono risultare gli strumenti di cui la critica d'arte contemporanea può servirsi senza compiere una violenza linguistica, per intervenire *come complice*, nel divenire del lavoro artistico contemporaneo? *Esiste una possibilità di una critica acritica?*

Su queste domande si stanno formulando diverse soluzioni critiche che però partono dal comune presupposto di un tentativo non più a giudicare o a criticare l'opera d'arte, ma a viverla od esperirla, a conservarla o raccoglierla. *La ricerca critica sembra attualmente interessata a precisare, non tanto il suo potere giudicante, che la rende una « critica pettegola », quanto le sue possibilità in rapporto dialettico con il lavoro artistico,* attraverso tutti gli strumenti in suo possesso.

La critica non vuole più offrire ricette rassicuranti, con cui levigare gradatamente le punte estreme dei movimenti contemporanei, non è tesa a compilare ricette « digestive » per il grande pubblico impreparato ed ignorante i fatti artistici, vuole piuttosto esporsi come *azione storica* o come *evento*, in divenire con il lavoro artistico.

Il critico, come l'artista, non sembra credere più nel moralismo del suo oggetto, sia esso fonico o scritto, ma credere nell'estrema moralità del proprio fare ed agire, giunge spesso ad annullarsi nel fattuale, per agilizzare e sensibilizzare la ricettività dell'individuo (sia esso uno o cento non importa), concede sempre meno alla spiegazione e all'attenuazione critica, si dimostra sprezzante per la marea di « cataloghisti » e « cronacristi » d'arte, prezzolati da gallerie o giornali o strumenti di informazione, e tende a far parlare il suo lavoro così come si offre, *come azione conservativo-storica dei documenti e come evento*[1]. *Il lavoro critico* acquista così una diversa dimensione operativa, più che giudicare o stabilire, stendere pettegolezzi o giudizi, *diventa complice*, si istituisce come vita parallela ed autonoma, non artistica, rispetto alla produzione in arte. La critica non diventa arte, ma si istituisce come documentazione e raccolta di dati e avvenimenti riguardo un determinato artista o movimento, mantiene integra la sua autonomia, attraverso l'uso degli strumenti documentativi usati. Stimola l'arte e la fa parlare, la offre in tutti i suoi aspetti fonetici, visivi, motori, sensoriali, informazionali, collabora con essa, senza intervento e violenza, controlla gli strumenti informazionali e li fa agire in corrispondenza dialettica con il lavoro in arte, senza sovrapporvisi o mediare, in maniera deformante, il discorso artistico contemporaneo. Elimina dunque il suo discorso, inutile ed ingombrante ed esalta quello artistico, si arroga ancora l'uso degli strumenti informativi, affinché gli stessi non deformino il lavoro, ma lo lascino esprimersi. In fin dei conti *la critica cerca*, per la prima volta, *di procedere affiancata all'arte*, per non sentirsi frustrata e dittatoriale, vuole collaborare e non mantenere il suo stato privilegiato, offre la sua esperienza conservativo-informazionale per una apprensione elementare e diretta dell'operare artistico.

Continuare infatti a commentare e pettegolare, giudicare e non conservare l'arte presente, vuol dire compiere un'azione reazionaria e repressiva servire la nonarte; per questo motivo la critica d'arte contemporanea deve scegliere o abdicare ad un nuovo modo di essere critica, sfuggendo la dimensione sclerotizzata di pettegola ed assassina (la critica è anche assassina e sceglie l'arte che deve sopravvivere e distrugge per affermare la sua dittatura, i mezzi di informazione sono i luoghi dei suoi delitti), per essere acritica e collaborare fattivamente alla sopravvivenza e conservazione dell'arte, come prodotto e come

in NAC, Milano 1970 n 1 (OTTOBRE)

residuo, oppure essere spazzata via dall'arte.
Abdicare vuol dire gettare la maschera, riconoscendosi come pettegola ed assassina, predatrice ed oligarchica, rinunciare al proprio potere per mettersi al servizio dell'arte, annullarsi nel fattuale e restituire all'arte i territori occupati (tracce, documenti, residui, giudizi, funzioni...) *è essere acritica.*
Un atteggiamento nuovo, questo, che sottintende una possibilità di reperire nuovi strumenti per una diversa azione critica nei confronti dell'arte e dei suoi residui. Un impegno operativo, in merito all'arte, che può tradursi innanzitutto in una collaborazione alla diffusione e alla conservazione, allo stato puro, dei fatti e residui artistici. Un contatto arte-critica che significa perdita dei privilegi e del potere della critica, annullamento della stessa in conservazione dell'arte per una vitalizzazione dell'arte (se mai ne abbia bisogno, cosa che non sembra, fortunatamente); un avvicinamento diretto e compromettente con l'arte che permette una maggiore conservazione e raccolta dei residui, (lavori, fotografie, dichiarazioni, interviste, documenti) che sono i documenti che la critica deve conservare come attestati di un'arte che ha scelto e non di cui ha solo fatto dei pettegolezzi; critica quindi come archivista, come bibliotecaria, come documentarista, come traduttrice dei mezzi di informazione in mezzi di documentazione. I documenti dell'arte (dall'oggetto al residuo documentativo del prodotto) sono infatti la sfida all'arte che si fa e si farà, risultano gli stimoli vitalizzanti dell'azione in corso, sono il miglior attestato di una scelta dell'arte, senza i residui non si ricorda il passato.
La critica può dunque avere un ruolo nell'arte (non più come pettegola e assassina), come conservatrice delle sue tracce. Stranamente, ma non troppo, non è esistita a tutt'oggi una vera opera conservativa del presente che è stato (basti pensare alla distruzione sistematica, alla mancata conservazione, alla mistificazione critica, all'occultamento dei residui delle avanguardie storiche, presupposto dell'arte che è stata), non esistono fototeche, cineteche, raccolte di appunti o dichiarazioni, non solo del passato, che è già di difficile reperimento, ma neppure del nostro presente artistico, si conserva solo il pettegolezzo critico (così oltre che inutile, la critica pettegola si dimostra impotente, sradicata da un'azione sul tessuto culturale dell'arte).
La critica può voler allora dire lotta (e non discorso) per la creazione di archivi e fototeche, biblioteche, può significare azione politica (non logorroica) per *avere potere non sull'arte, ma sugli strumenti di documentazione*, considerata la cattiva conservazione del passato compiuta dalla critica pettegola. Il passato è stato infatti già deformato, distrutto ed alterato, il lavoro per recuperarlo oggi è duplice, la nuova critica non può permettere che il fenomeno si ripeta. La nuova critica, per questi motivi, può iniziare a diventare storia in atto del presente artistico, deve diventare *storia immediata dell'arte contemporanea*, raccogliere le sue tracce, documentarle, collazionarle, restaurarle, dichiararle immediatamente nel suo costituirsi, adottare cioè lo stesso sistema operativo della storia dell'arte antica per la storia dell'arte presente. I suoi nuovi strumenti siano allora non più soltanto la parola (ambigua e polisensa), ma il cinema, la fotografia, il libro, il registratore, la rivista, ecc. come strumenti di documentazione atti ad offrire una univocità informativa. La loro utilizzazione conservativa si identifichi così con *l'azione critica, che vuol dire scelta dei residui, esaltazione degli stessi, identificazione con essi e con l'arte che documentano. Documentare non vuol dire infatti essere qualunquisti ed occuparsi di tutta l'arte che succede, ma scegliere l'arte che si vuole salvare, con tutti i rischi e pericoli di simile scelta.*
Conservare i residui significa scelta ed analisi delle fotografie, cura dei documentari cinematografici, raccolta delle registrazioni, archiviazione dei documenti, è ancora battersi (non a parole, ma a fatti) per ottenere raccoglitori efficienti e funzionali, vuol dire infine tramutare immediatamente gli strumenti che si hanno ora in possesso, quali libri, riviste, collane d'arte, fototeche, biblioteche, in *archivi d'arte presente. Il pettegolezzo critico può*, allora, essere anche conservato, poiché fa parte dei residui. Può vivere come residuo, bisogna però ricordare che esso non fa parte della storia dell'arte, ma della storia delle reazioni nel lettore (specializzato o meno, non importa), *è un residuo del residuo.* E' quindi l'attestato di una risposta del pubblico al prodotto artistico, fa parte del costume artistico, non della sua cultura. Il pettegolezzo può essere anche importante, ma non solo quello della critica, ma dello spettatore, esso va esaltato affinché il pubblico diventi pettegolo, lasci le sue tracce, prenda coscienza di un suo essere in arte, manifesti la sua presenza ed intervenga. Il pettegolezzo dello spettatore è tanto importante quanto quello del critico (spettatore colto), ambedue fanno parte della storia del costume culturale, ambedue vanno conservati, ma non esaltati rispetto ai residui dell'arte, possono essere sfide possibili, ma non dirette. Gli strumenti di informazione (insieme ai musei, agli archivi, alle fototeche) possono diventare raccoglitori anche dei pettegolezzi, ma lo spazio maggiore bisognerà lasciarlo all'arte. La sfida all'arte viene sempre dai suoi prodotti, poi dai suoi residui (fotografie, dichiarazioni, documenti, ecc.), poi eventualmente dai pettegolezzi sui prodotti e sui residui.
Certamente c'è ancora molto da spazzar via. Il mio pettegolezzo è finito.

1 Critica come evento, vedi Harold Rosenberg e l'espressionismo astratto, Lawrence Alloway e la pop art, Lucy Lippard e la minimal art, Germane Celant e l'arte povera o conceptual art o land art.
Critica come conservazione e catalogazione dei residui o tracce degli artisti o dei prodotti artistici, vedi Carla Lonzi, Lucy Lippard, Seth Siegelaub, Gregory Battcock e Germano Celant.