

Giuliano Sergio

***Cancellazione d'artista* di Cesare
Tacchi: esposizione, catalogo e
documento fotografico tra la fine degli
anni '60 e l'inizio degli anni '70**

Estratto dal numero 2/2004 di *Ro/Sa*, Rivista *on line* di
Storia dell'Arte. Dipartimento di Storia dell'Arte. Università
degli Studi di Roma "La Sapienza"

CIVIS
Napoli, 2005

PROPRIETÀ LETTERARIA RISERVATA

Copyright© 2005 by CIVIS s.n.c. – Napoli

Copia d'obbligo (legge 12 dicembre 1940 n. 2052)

Cancellazione d'artista di Cesare Tacchi: esposizione, catalogo e documento fotografico tra la fine degli anni '60 e l'inizio degli anni '70.

Da qualche tempo la produzione artistica degli anni '60 e '70 suscita un interesse crescente testimoniato dalle continue mostre retrospettive e pubblicazioni sull'argomento. Quest'epoca straordinaria per la ricchezza e l'inventiva artistica dei suoi protagonisti e per l'influenza che esercita ancor oggi su buona parte della produzione artistica contemporanea, sollecita attualmente l'attenzione e lo studio degli storici dell'arte.

I trent'anni e più che ci separano da quel periodo permettono una distanza sufficiente per valutare le diverse produzioni artistiche e posizioni critiche che, in quegli anni, si sono sovrapposte in maniera inedita, influenzando le stesse modalità della storia dell'arte.

Tra i molteplici aspetti di quelle esperienze, particolare interesse suscitano oggi la realizzazione e l'uso dei documenti fotografici che forniscono un punto di vista perspicuo per analizzare la portata del cambiamento proposto dalle neo-avanguardie.

Fotografie, libri e cataloghi, ma anche film, registrazioni audio e video, assumono, nell'epoca della smaterializzazione dell'oggetto¹, un nuovo valore. La loro funzione, fino ad allora limitata all'illustrazione delle opere, si trasforma perché questi documenti sono spesso le uniche tracce delle diverse azioni o progetti realizzati dagli artisti: i soli oggetti di cui si dispone dopo la consumazione dell'evento artistico. Forse è proprio questa storia senza oggetti che costituisce oggi una delle opere più interessanti di quell'epoca anche per le riflessioni teoriche che sollecita.

Per evitare di ingenerare equivoci occorre innanzi tutto chiarire due punti importanti. In primo luogo non si vuole sostenere che tra la fine degli anni '60 e la prima metà degli anni '70 l'utilizzo dei media - e della fotografia in particolare - fosse finalizzato unicamente o prevalentemente alla documentazione fotografica. Quest'uso della fotografia e l'organizzazione di strategie di diffusione dei documenti riguarda solo uno degli interessi che l'avanguardia manifestò verso i nuovi media². Inoltre se oggi il documento fotografico, in quanto opera, è un mezzo

¹ Ci riferiamo all'articolo di Lucy Lippard e John Chandler « The dematerialization of art » pubblicato su *Art International* nel febbraio 1968. Una traduzione è apparsa in Germano Celant, *Preconistoria, 1966-69*, Centro D, Firenze, 1976. pp. 52-64.

² Sulla molteplicità di impieghi che gli artisti d'avanguardia hanno fatto della fotografia tra gli anni '60 e gli anni '70 citiamo qui il saggio di Christopher Phillips pubblicato nel catalogo della mostra *L'immagine Riflessa* tenuta al Museo Pecci di Prato nel 1995. Il testo, anche se lungo, ha il grande vantaggio di introdurre le diverse ricerche legate alla fotografia e di fornire un panorama internazionale degli artisti più attivi in questa direzione, proprio del periodo che qui ci interessa:

« Un'indagine sull'arte degli anni '60 e '70 suscita il dubbio che la fotografia si collochi ovunque come in nessun luogo. (...) Possiamo annotare solo alcune delle definizioni possibili 1) fotografia come componente

espressivo cui corrisponde un discorso artistico ed un'analisi critica ormai definiti³, a maggior ragione è utile una rinnovata analisi dell'uso massivo che per prime ne fecero le neo-avanguardie⁴. Dunque non una rilettura degli eventi artistici di quegli anni utilizzando la categoria critica di *documento fotografico* oggi più accreditata, quanto la ricostruzione della sua evoluzione dalla fine degli anni '60.

Le prime determinazioni della funzione del documento fotografico sono frutto di una valorizzazione realizzata a più mani da artisti, critici, galleristi, collezionisti e fotografi, tutti impegnati in diversa maniera in un dibattito estetico che trovava le sue radici nella ricerca artistica e nelle riflessioni teoriche proposte dalle avanguardie storiche.

Nel 1968 Lucy Lippard e John Chandler scrivono in *The dematerialization of art*: «le arti visuali sembrano oscillare ad un bivio che però potrebbe rivelarsi un modo diverso per arrivare allo stesso punto, sebbene provenga da due fonti di partenza: l'arte come idea e l'arte come azione. (...) Se [questa tendenza] continuerà a prevalere potrà risolversi nella completa obsolescenza dell'oggetto»⁵. Concettuali o comportamentali che fossero, molte delle operazioni artistiche delle neo-avanguardie portavano ad una produzione crescente di documenti fotografici -

fisica di opere a collage, *décollage* o *assemblaggio*, come nei lavori di Richard Hamilton, Wolf Vostell o i *Nouveaux Réalistes*. 2) Fotografia come modello pittorico alternativo inserito nel dipinto, come in Gerard Richter, Andy Warhol o Michelangelo Pistoletto. 3) Fotografia come documento di eventi dei movimenti *fluxus* e *Happening* o di lavori di *Performance Art*, come in Joseph Beuys. 4) Fotografia come memoria visiva di sculture ed opere temporanee o remote, come in Bruce Nauman, Daniel Buren, o Robert Smithson. 5) Fotografia come mezzo attraverso il quale effettuare analisi comparative di strutture architettoniche o sociali, come in Bernd e Hilla Becher o Hans Haacke. 6) Fotografia come componente di lavori che implicano la proiezione di immagini iconografiche, come in Yvonne Rainer o Robert Barry. 7) Fotografia come tramite di una drammatica *mise-en-scène* collegata ai temi derivati dalla *Body Art* o dalla *Performance Art*, come Arnulf Rainer, Vito Acconci, Lynda Benglis, Katharina Sieverding, Lucas Samaras o Urs Lüthi. 8) Fotografia come traccia storica che permette di disegnare una archeologia della memoria personale o sociale, come in Christian Boltanski. 9) Fotografia come elemento antiestetico in opere che mirano alla frammentazione del segno estetico, come in Joseph Kosuth, Giulio Paolini o in alcuni dei primi lavori di Robert Morris. 10) Fotografia come componente di innumerevoli opere che affrontano le problematiche legate al modo in cui combinazioni di testo ed immagine producono significato, come in Victor Burgin, Jochen Gerz o Annette Messager. 11) Fotografia come incarnazione dei codici di rappresentazione prospettica ereditati dal rinascimento, che è oggetto di una "critica all'illusionismo" in lavori di artisti quali Michael Snow o Jan Dibbets, che insistono sulla differenza sostanziale che esiste tra le immagini percepite dall'occhio umano e quelle riprodotte dalla macchina fotografica » p. 9-10.

³ Possiamo citare ad esempio la lettura post-moderna proposta da Rosalind Krauss già a partire della fine degli anni '70 (*The originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Stati Uniti, 1990, ma anche *Teoria e storia della fotografia*, edizione italiana a cura di Elio Grazioli, Milano, 1996). In una diversa direzione critica ricordiamo la nozione di « *tableau photographique* » introdotta da Jean-Francois Chevrier alla fine degli anni 80 (*Un'altra obiettività*, catalogo della mostra a cura di Jean Francois Chevrier e James Lingwood, Museo Pecci di Prato, Idea books, 1989) o l'analisi che un artista come Jeff Wall ha fatto della fotografia concettuale nei suoi scritti. (*Essais et entretiens 1984-2001* a cura di Jean-François Chevrier, Paris, ed. Ecole nationale supérieure des beaux-arts, 2001).

⁴ Sul tema arte-fotografia sono state realizzate varie esposizioni dai primi anni '70 in poi. Per limitarci alla situazione italiana bisogna ricordare l'attività del CSAC dell'Università di Parma, in particolare la mostra retrospettiva su Ugo Mulas all'inizio del 1973 e la contemporanea mostra *Combattimento per un'immagine*, *Fotografi e pittori*, realizzata alla Galleria Civica di Arte Moderna di Torino e curata nella parte sul '900 da Daniela Palazzoli. La critica ha mostrato sin dall'inizio una grande attenzione all'uso dei nuovi media da parte degli artisti. Ricordiamo alcuni titoli di libri che uscirono alla fine degli anni '70 sul tema: Daniela Palazzoli, *Fotografia Cinema Videotape*, Milano, Fabbri, 1977. Germano Celant, *Off Media. nuove tecniche artistiche*, Centro Di, 1978. Ando Gilardi, *Wanted, storia tecnica ed estetica della fotografia criminale segnaletica e giudiziaria ed il suo contributo all'arte contemporanea*, Milano, 1978.

⁵ Lucy Lippard e John Chandler « *The dematerialization of art* », in Celant, cit., p. 52.

libri e cataloghi - che diffondevano informazioni sulle novità della ricerca artistica, con modalità che consentivano di sfuggire al mercato dell'arte. Se, come sappiamo, le esperienze di quegli anni non si risolsero nella «completa obsolescenza dell'oggetto», esse hanno certamente contribuito all'affermazione di *nuovi oggetti*, il documento fotografico, il catalogo ed il libro. Il nostro studio s'interessa alla progressiva affermazione di questi *nuovi oggetti*, con le ambiguità ideologiche e la ridefinizione del valore estetico e storico che l'ha accompagnata.⁶

La performance *Cancellazione d'artista* che Cesare Tacchi realizzò durante il *Teatro delle mostre* alla galleria *La Tartaruga* nel maggio '68, è un caso particolarmente significativo per analizzare il cambiamento della funzione del documento fotografico e l'evoluzione del suo valore estetico e storico tra il 1968 ed il 1972. In questi anni le nuove avanguardie del comportamento e del concettuale s'impongono nelle esposizioni istituzionali e nei musei, contribuendo alla trasformazione del rapporto arte-fotografia. In questo senso vedremo come la *riedizione* di *Cancellazione d'artista*, realizzata da Tacchi proprio nel '72, mostrerà anche simbolicamente questo passaggio.

Il Teatro delle mostre

La manifestazione del *Teatro delle mostre* organizzata da Plinio De Martiis dal 6 al 30 maggio 1968 fu un evento molto importante nella storia delle avanguardie di quegli anni, soprattutto per il nuovo tipo di esposizione che propose. Per tutta la durata dell'evento De Martiis aveva deciso di realizzare ogni giorno una nuova mostra, affidando lo spazio della sua galleria di volta in volta ad un artista diverso che avrebbe presentato a suo piacimento un'opera, una performance o un'installazione. Il *Teatro delle mostre* coinvolse gran parte dei maggiori artisti dell'avanguardia italiana⁷ ed espresse, come poche altre manifestazioni di quegli anni, quella *dimensione antropologica comune* che era l'obiettivo di una ricerca artistica che rinunciava alla produzione di oggetti d'arte (fig. 1).

La dimensione effimera proposta dal *Teatro delle mostre* rispondeva anche all'esigenza di contestare la concezione tradizionale della mostra. Alcune manifestazioni precedenti avevano già sperimentato un coinvolgimento nuovo del pubblico che apriva le ricerche artistiche ad un'analisi esplicita del contesto sociale.

⁶ Non si vuole qui certo negare l'importanza delle avanguardie della prima metà del novecento. Artisti come Marcel Duchamp, Man Ray o teorici come Walter Benjamin sono stati delle *guide* per l'arte e la critica del secondo dopoguerra. Tuttavia, durante gli anni '60 e '70 la documentazione della azione artistica assume una dimensione quantitativa ed una varietà tale che il fenomeno presenta a nostro avviso dei caratteri nuovi rispetto alle ricerche delle avanguardie storiche.

⁷ Maurizio Calvesi nel 1990 avrebbe commentato: « dal *Teatro delle mostre* erano assenti benché invitati Kounellis e Pascali e ciò a causa di una rivalità, ormai patente, tra le due gallerie protagoniste del *L'Attico* e de *La Tartaruga*. » *Roma anni '60. Al di là della pittura*, catalogo della mostra tenuta al Palazzo delle Esposizioni di Roma dal 20 dicembre 1990 al 15 febbraio 1991, ed. Carte Segrete, p. 31.

dell'arte⁸. Tra le prime possiamo ricordare la personale di Michelangelo Pistoletto alla galleria de *L'Attico*, nel febbraio '68. L'artista mirava a rovesciare il tipo di fruizione proposta tradizionalmente al pubblico negli spazi espositivi. In occasione del vernissage della mostra dei suoi *specchi* alla galleria romana, Pistoletto predispose una scenografia e dei costumi da far indossare al pubblico. Gli spettatori furono chiamati ad uscire dal ruolo passivo di contemplazione per partecipare ad un'esposizione-evento che trasformava i rapporti tradizionali tra l'artista, l'opera ed il pubblico in una nuova dimensione teatrale⁹ (fig. 2-3-4).

L'«idea geniale e nuovissima»¹⁰ che Plinio De Martiis realizzò tre mesi dopo con il *Teatro delle mostre*, presenta un aspetto ancora diverso rispetto all'esperienza di Pistoletto. Il *Teatro* organizzato alla Tartaruga impone agli artisti ed al pubblico una cadenza giornaliera delle mostre, che aumenta la dimensione effimera dei singoli interventi-opera e finisce per porre l'accento sull'evento nella sua totalità.

Al di là delle sensazioni prodotte, di volta in volta dalle singole mostre - scrive Maurizio Calvesi - ha assunto un preciso valore il coordinamento di queste sensazioni (...), le quotidiane trasformazioni dello spazio della galleria hanno scosso la nozione abituale e determinata che di quello spazio avevamo come perimetro e come contenitore; è emersa la potenzialità di quello spazio¹¹.

Se il *Teatro delle mostre* s'iscrive in pieno nella presa di distanza critica che le avanguardie proponevano rispetto alla tradizionale concezione dello spazio d'esposizione, allo stesso tempo la struttura che De Martiis aveva dato all'avvenimento va in una nuova direzione: la regia imposta dal gallerista trasforma la mostra in evento¹².

Così il *Teatro delle mostre* con la sua formula inconsueta persegue uno stile curatoriale che si sarebbe espresso negli anni seguenti in altre mostre importanti quali *When Attitudes Become Form* (1969) di Harold Szeeman, o in *Vitalità del Negativo* (1970), curata da Achille Bonito Oliva¹³.

⁸ Ricordiamo almeno due esempi: La mostra organizzata da Buren, Toroni, Parmentier e Mosset al Musée des arts décoratifs di Parigi nel 1967 dove il pubblico deve pagare per « assistere » seduto in « platea » per più di un'ora alle tele esposte. In Italia, nel dicembre 1967 è il caso della mostra *Con temp l'azione*, realizzata a Torino da Daniela Palazzoli. In quell'occasione le opere degli artisti si presentavano spesso come delle azioni itineranti tra le tre gallerie della città (Sperone, Punto, Stein) coinvolte nell'evento. Per una visione dettagliata degli eventi di quegli anni cfr. Celant, *Preconistoria, 1966-69*, cit.

⁹ Pistoletto in quell'occasione ha collaborato con dodici cineasti per la realizzazione di altrettanti film che documenteranno in vario modo le nuove interrelazioni possibili tra pubblico, artista e opere dovuto all'allestimento particolare dell'esposizione. Subito dopo quest'esperienza Pistoletto comincerà una ricerca con il gruppo teatrale *lo Zoo* da lui creato. Cfr. il testo introduttivo di Giulio Carlo Argan nel catalogo edito dalla Galleria *L'Attico* illustrato dalle fotografie che Claudio Abate prese durante l'inaugurazione.

¹⁰ Maurizio Calvesi *Cronache e coordinate di un'avventura*, in *Roma anni '60*, cit. p. 31

¹¹ Maurizio Calvesi *Arte e tempo*, in *Teatro delle mostre*, Roma, Marcalibri/Lerici editore, 1968, n.p.

¹² Sempre nel 1968 Calvesi scriveva sulla nuova formula espositiva voluta da De Martiis: « l'energia temporale, contratta come una molla si ribalta in una energia spaziale centrifuga e avvolgente ed è lì che si ha il massimo di teatralità intesa come spettacolarità », *Arte e tempo*, cit., n.p.

¹³ Nell'ambito dell'associazione *Incontri Internazionali d'Arte* il lavoro curatoriale di Achille Bonito Oliva in particolare presenta, nei primissimi anni '70, una continuità diretta con la mostra di De Martiis. Basti pensare a *Informazioni sulla presenza italiana* (1971), una serie di appuntamenti a cadenza giornaliera che presentavano, nella sede dell'associazione di Palazzo Taverna, gli artisti che avevano partecipato alla 7^a Biennale de Paris. Per approfondire la situazione artistica romana negli anni 70 e l'attività degli *Incontri internazionali d'Arte* vedi di Daniela Lancioni il catalogo *Roma in mostra 1970-79*, Roma, Joyce & Co.,

«Non l'accadere, non il succedere, non l'happening, ma è il succedersi che interessa» scriveva Maurizio Calvesi nel libro-catalogo della mostra¹⁴. Era l'evento che si costituiva nel suo ritmo giornaliero, nelle trasformazioni che dello spazio facevano gli artisti invitando il pubblico a giocare nelle installazioni, a guardare e perfino a *spiare* la loro vita-opera nei suoi risvolti cerebrali o istintivi. Quello che restò della mostra fu un libro di fotografie, accompagnato da un appassionato saggio di Calvesi che esaltava su tutto (e su tutti) l'idea del *Teatro delle Mostre*, quasi fosse l'opera di De Martiis. A ben guardare questo era uno degli aspetti più importanti emersi da quell'esposizione: il curatore diventa in qualche modo l'autore dell'evento¹⁵.

Teatro delle Mostre : catalogo della mostra o libro dell'evento ?

Il libro del *Teatro delle Mostre* uscì nel 1968. La premessa indica l'ambizione del volume: «questo libro presenta nella stessa misura in cui è stato, un avvenimento recente (...) lo proponiamo come sintomo esemplare di una situazione presente e attiva, che non è ma diventa»¹⁶. Vedremo come queste parole sono significative, soprattutto se confrontate ad altre premesse che in quel periodo introducono operazioni editoriali simili in termini completamente diversi.

Subito dopo il saggio introduttivo di Calvesi, *Arte e tempo*, che apre il libro, le fotografie illustrano le venti mostre, presentate in ordine cronologico con il titolo e una scheda introduttiva.

L'analisi dello stile fotografico e delle scelte grafiche adottate da De Martiis per presentare *Il teatro delle mostre* dimostra che egli concepì il *libro dell'evento* e non il *catalogo* delle singole mostre. Lo sguardo fotografico è quello del gallerista, che realizzò le immagini secondo lo stile del reportage di quegli anni¹⁷: immagini mosse (Pier Paolo Calzolari), angolature insolite (Giosetta Fioroni), controllo e proiezioni d'ombre (Boetti e Icaro), doppie esposizioni (Franco Angeli). Se la mostra non è fotograficamente interessante si ricorre anche alla pubblicazione

1995, e «Note sull'amicizia e gli affetti. Gli Incontri Internazionali d'Arte e Graziella Bontempo Lonardi.» in *L'arte delle donne nell'Italia del Novecento*, Roma, 2001, pp.200-219.

¹⁴ Maurizio Calvesi, *Arte e tempo*, cit., n. p.

¹⁵ Questo è un aspetto che Achille Bonito Oliva avrebbe continuato nel suo lavoro di critico, arrivando a dichiarare a proposito del suo lavoro curatoriale per la mostra *Contemporanea*: «Un critico deve cercare di rendere operativo il pensiero, (...) deve concretizzarlo in un gesto sociale come una mostra d'arte. Personalmente io non credo nell'arte, cioè non amo l'arte, come l'operaio non ama la macchina su cui lavora: io strumentizzo l'arte per fare un discorso che dall'arte diventi discorso sul sistema sociale». In «Il critico traditore» *Bolaffiarte*, gennaio 1974, p.74.

¹⁶ Cit.

¹⁷ il libro in quarta di copertina porta un'indicazione generica: «materiale fotografico della galleria "La Tartaruga"», ma l'attività di documentazione fotografica di De Martiis è nota. Il gallerista continuerà quest'attività anche in seguito. Ricordiamo, ad esempio, la sua partecipazione come fotografo (proprio di Cesare Tacchi) per la realizzazione del catalogo della mostra *Amore Mio*, accanto a fotografi come Ugo Mulas ed ai più giovani Mimmo Jodice e Claudio Abate. La mostra fu organizzata a Montepulciano tra il 30 giugno ed il 30 settembre del 1970 da alcuni degli artisti che avevano partecipato al *Teatro delle mostre*; in quell'occasione Achille Bonito Oliva partecipa alla mostra nel doppio ruolo di artista-curatore.

dell'immagine negativa (Ettore Innocente) e, in quel caso, le fotografie dedicate alle mostre diminuiscono, fino a ridursi ad una sola doppia pagina (Giulio Paolini e Sylvano Bussotti) (foto da 5 a 10).

La grafica del libro, realizzata da Magdalo Mussio, nega ogni ricerca di documentazione; si vuole piuttosto dare l'idea della frenesia dell'evento, della sua *sperimentalità*. Il viraggio bruno di certe immagini, alternato al classico bianco e nero, tende a scongiurare il minimo sentimento di ripetizione, com'è evidente soprattutto nella serie sull'azione di Nanni Balestrini. Le immagini sono per lo più pubblicate a tutta pagina, ma il margine bianco, a volte, appare talmente ampio da far sembrare le immagini mal centrate. Altre volte il margine invade la pagina fino a mangiare letteralmente l'immagine, scontornando le figure, isolate nel forte contrasto tipografico (Mario Ceroli, Gino Marotta).

La descrizione di ciascuna mostra fu curata da Achille Bonito Oliva con apposite schede, salvo nei casi in cui furono inseriti anche i grafici e i testi che gli artisti avevano preparato come manifesto per la propria mostra (Castellani, Mambor, Prini e Icaro)¹⁸. (foto da 11 a 15)

La mancanza di rilievo delle singole partecipazioni non è solo data dallo stile ma anche dai soggetti delle fotografie. Ne è un buon esempio *Opprimente*, la settima mostra organizzata da Franco Angeli. La didascalia di Achille Bonito Oliva spiega :

Il soffitto della galleria è abbassato con uno strato bianco di polistirolo espanso. Da un angolo spunta una macchina da presa continuamente in funzione. Sotto il polistirolo sono situati microfoni in ascolto. Tutto serve a registrare il disagio e l'assuefazione del pubblico nel nuovo spazio economico¹⁹.

Non appena si sfogliano le sei pagine di fotografie dedicate alla mostra ci si rende conto che il testo di Bonito Oliva è l'unico vero *documento* della mostra di cui disponiamo nel libro. Le immagini non solo non inquadrano la cinepresa ed i microfoni, ma non ci mostrano nemmeno un solo spettatore nello spazio opprimente creato dall'artista. Quello che cercano le fotografie sono le gradazioni di bianco tra muri e pannelli o i bagliori delle finestre, creando un'atmosfera molto lontana da quell'*opprimente* voluto da Angeli. (foto 16-17)

Un confronto col catalogo *Roma anni '60* (1990)²⁰, che vent'anni dopo documenta la mostra de *La Tartaruga* con un altro intento storico, ci permette di approfondire l'analisi della ricerca fotografica svolta nel libro del 1968.

Per restare all'esempio della mostra *Opprimente*, il catalogo del '90 presenta una foto formato 6x6 di Angeli che, dopo aver finito il controsoffitto nella galleria, posa accanto ad una sedia nel disordine dei lavori di allestimento. Se si guarda il libro del '68 ci si accorge che la stessa fotografia era stata utilizzata anche all'epoca, ma i tagli operati sull'immagine lasciano vedere solo le ombre di Angeli e della sedia proiettate sul muro. La fotografia mostra così una dimensione evocativa e simbolica che rinuncia in gran parte alla funzione documentaria; l'ombra portata

¹⁸ Gli altri artisti che parteciparono al *Teatro delle mostre* sono : Ciriaco, Paolo Scheggi, Loreto Soro, Fabio Mauri, Goffredo Parise, Laura Grisi.

¹⁹ 7 *Opprimente*. Franco Angeli, in *Teatro delle Mostre*, cit., n.p.

²⁰ *Roma anni '60*, catalogo a cura di Rossella Siligato, cit.

diventa una metafora del ruolo che l'artista svolge nel racconto fotografico di De Martiis (1961 18-19). Non un solo fotogramma delle riprese realizzate da Angeli per tutta la durata di *Opprimente* ha trovato posto tra le pagine del *Teatro delle mostre*. De Martiis non lascia agli artisti alcuno spazio nel suo libro. In una certa misura l'evento diventa per il gallerista anche l'occasione per realizzare un libro di reportage.

Una delle azioni più significative della manifestazione è quella di Cesare Tacchi, l'artista romano si presenta, la sala buia, all'interno di una cabina. Il lato rivolto al pubblico è chiuso da una lastra di plexiglas, una lampadina pende sulla testa dell'artista che, seduto su uno sgabello, comincia lentamente a prendere pennello e colore. Tacchi dipinge dall'interno, sul foglio di plexiglas. Il pubblico avvolto nel buio vede l'artista cancellarsi lentamente dalla sua vista ed il controluce aumenta l'effetto plastico della pittura stesa sul plexiglas (1961 da 20 a 29). *Cancellazione d'artista* è una metafora visiva che riassume le ricerche artistiche di quegli anni e, se si vuole, la stessa operazione del *Teatro delle Mostre*. L'artista-autore si cancella nell'effimero della sua azione, rinuncia ad imporsi con l'opera e preferisce il messaggio, fortemente plastico, come dono al pubblico di un giorno.

Anche in questo caso le immagini fotografiche mostrano lo stile di De Martiis. La serie di immagini sull'azione di Tacchi sono molto più *opprimenti* di quanto non fossero quelle realizzate per Angeli. L'azione dell'artista, chiuso in una cabina, avvolto nel buio della sala ed intento a occludere l'unico contatto visivo con l'esterno, nelle fotografie perde d'intensità concettuale per assumere una drammaticità vagamente espressionista. Nel libro le sovrapposizioni d'immagini, gli ampi margini, i dettagli, le sfocature, i cambi continui d'angolatura e di distanza dal soggetto sono i segni della ricerca personale del fotografo. Tacchi si sacrifica, scompare come artista, non solo col suo gesto davanti al pubblico, ma anche dopo, nel libro, attraverso lo stile inquieto delle immagini di De Martiis, due volte regista, dell'evento e della sua mediazione fotografica.

La libertà che gli artisti avevano lasciato a Plinio De Martiis di costruire un libro come *Teatro delle mostre* diverrà cosa rara nei mesi che seguiranno.

L'ideologia che generalmente guidava le operazioni di documentazione era quella di costituire degli strumenti d'informazione (archivi, cataloghi, libri, fotografie, registrazioni sonore e video, film) privi di qualsiasi fine di ricerca estetica.

Un confronto tra il libro realizzato per il *Teatro delle mostre* ed altre forme di cataloghi permetterà di vedere la rapida evoluzione di questi *nuovi oggetti* a partire dal 1969.

Nuovi oggetti d'informazione: il libro e il catalogo-mostra.

Nella seconda metà degli anni '60 il gallerista statunitense Seth Siegelaub elabora una concezione dell'esposizione diametralmente opposta a quella sperimentata da De Martiis. Siegelaub ritenne – e con lui gli artisti concettuali che

rappresentava – che in certe condizioni la mostra poteva essere interamente sostituita dal catalogo:

Da parecchi anni sappiamo che la maggior parte delle persone all'inizio vengono a conoscenza dell'opera di un'artista attraverso la stampa o il passaparola più che grazie alla fruizione diretta dell'opera. In pittura e scultura, dove la presenza visiva – colore, proporzioni, dimensioni, collocazione – è importante, la fotografia o la descrizione non è che un mezzo ambiguo. Ma quando l'arte concerne delle cose che non hanno niente a che vedere con una presenza fisica, il suo valore (comunicativo) intrinseco non è alterato dalla presentazione nella riproduzione. L'uso di cataloghi e libri per comunicare (e diffondere) l'opera è il mezzo più neutro per presentare questa nuova forma d'arte. Il catalogo può ormai servire come informazione di prima mano (primary information) sull'esposizione, rispetto a un'informazione di seconda mano (secondary information) sull'arte nelle riviste e brochures ecc., e, in certi casi, l'esposizione può essere il catalogo ²¹.

Su queste basi Siegelau realizza all'inizio del 1969 *January 5 – 31*, la prima mostra-catalogo. I lavori *esposti* sono quelli degli artisti concettuali Joseph Kosuth, Lawrence Weiner, Robert Barry e Douglas Huebler ²² (foto 30).

Rispetto al libro realizzato per il *Teatro delle mostre* il catalogo di Siegelau presenta due aspetti profondamente diversi. Da un lato il gallerista americano mette a disposizione le pagine del catalogo, lasciando piena libertà ai quattro artisti sul modo di presentare i propri progetti. Dall'altro l'uso ed il valore attribuito ai documenti fotografici del catalogo mutano radicalmente. Se De Martiis compie un'esplicita operazione d'interpretazione fotografica, Siegelau e gli artisti concettuali teorizzano l'assenza di capacità di traduzione estetica della fotografia. Essa è utilizzata proprio in quanto è un mezzo «neutro» rispetto ai linguaggi artistici tradizionali, privo di qualsiasi attitudine interpretativa o espressiva, adeguato solo alla riproduzione meccanica della realtà.

Questo modo di concepire il mezzo fotografico come mero procedimento di riproduzione, adatto unicamente alla visualizzazione dei progetti in quanto svislaccia l'opera plastica, è funzionale alla posizione teorica dei concettuali. Permette loro di utilizzare la fotografia nonostante il rifiuto teorico di produrre delle opere d'arte e di occuparsi dei problemi della rappresentazione.

D'altra parte questa visione della fotografia non era legata esclusivamente alla radicalità del discorso concettuale. Nel novembre dello stesso 1969 uscì un altro

²¹ «On exhibitions and the world at large», intervista con Charles Harrison, in *Studio International*, dicembre 1969, citazione tratta da *Essais historiques II. Art contemporain*. (trad. in francese da Claude Gintz), Villeurbanne, Art édition, 1992, pp. 211-212. La traduzione in italiano del testo è nostra.

²² Così Brian Altshuler descrive l'esposizione-catalogo *January 5-31* in un'intervista rilasciata a Charlie Finch: «Siegelau introduced the idea of the catalogue as the exhibition. Robert Barry "exhibited" radio waves, Lawrence Weiner, whose work is about a set of directions, "showed" bleach poured on a carpet, in this abandoned office building. He also exhibited a 36 x 36 in. square of plaster removed from the wall. Joseph Kosuth showed newspapers - he would have dictionary definitions of abstract terms published, and then exhibit the newspapers. Douglas Huebler documented a road trip, every 50 miles. The Siegelau show was a good closer for the book, because it's a point at which attitudes become form. This was an anti-commercial show, but it was funded by Philip Morris Europe - a harbinger of conditions today!» L'articolo del 5 maggio 1998 è pubblicato sul sito Artnet.com (<http://www.artnet.com/magazine/features/cfinch/cfinch5-15-98.asp>).

libro cruciale per l'affermazione dei nuovi movimenti d'avanguardia, *Arte Povera* di Germano Celant.

Pubblicato contemporaneamente in Italia, Germania, Inghilterra e Stati Uniti, il libro testimonia il dialogo tra le correnti d'avanguardia americane ed europee che poggia su una rete internazionale di contatti tra gallerie e critici²³.

Nel libro Celant esprime giudizi sulla riproduzione fotografica simili a quelli di Siegelau. Il confronto tra la premessa ad *Arte Povera* e quella già citata del *Teatro delle mostre* chiarisce la diversa impostazione di queste due opere. Se il gallerista romano assicura che il libro presenta il *Teatro delle mostre* «nella stessa misura in cui è stato» Celant, rispetto alla funzione di *Arte povera*, scrive:

(...) Il libro tende a non risultare obiettivo poiché l'obiettività è falsa coscienza

Il libro, formato da documenti fotografici e testimonianze scritte, basa i suoi presupposti critici ed editoriali sulla consapevolezza che l'azione critica e la documentazione iconografica forniscono visioni limitate e percezioni parziali del lavoro artistico

il libro, nel momento in cui riproduce la documentazione del lavoro artistico, rifiuta la mediazione linguistica della fotografia (...)

- e l'autore aggiunge verso la fine del testo -

(...) Il libro restringe e deforma, data la sua univocità letteraria e visuale, il lavoro dell'artista(...)

in questo libro non bisogna riflettersi per cercare un valore unitario e rassicurante, rifiutato immediatamente dagli autori stessi, bisogna piuttosto cercare in esso il mutamento, la contingenza, la precarietà e l'instabilità del lavoro artistico²⁴.

La differenza non è solamente legata al ruolo di mediazione attribuito alla fotografia, ma anche agli autori di questa mediazione. Lì dove De Martiis ci assicura della validità documentaria del libro, l'autore è lo stesso gallerista. I libri e cataloghi realizzati da Celant e Siegelau, invece, negano qualsiasi valore di traduzione fotografica dell'arte nello stesso momento in cui affidano la realizzazione della documentazione agli artisti.

Anche nel caso di *Arte povera* (come nel catalogo *January 5-31*) ogni artista aveva a disposizione sei pagine nelle quali presentare il proprio lavoro, attraverso una scelta accurata di immagini e d'impaginazione.

Tra gli artisti rappresentati in *Arte Povera* figurano Kosuth, Weiner, Barry e Huebler, i concettuali di *January 5-31*, land artisti come Richard Long e Dennis

²³ I ringraziamenti ai galleristi ed a due direttori di museo come Harold Szeeman e Wim Beeren permettono di ricostruire le connessioni internazionali su cui si basava l'operazione del libro *Arte Povera* (cit., p.6). Ad un'analisi delle gallerie coinvolte risulta chiaro, ad esempio, perché non è stata prevista un'edizione francese del libro. Gli editori di *Arte Povera* nel 1969 furono: Gabriele Mazzotta di Milano; Praeger a New York; lo Studio Vista per l'edizione londinese e la Wasmuth di Colonia.

²⁴ Premessa in *Arte Povera* Cit. pagine 5 e 6. Riportiamo altri passaggi della Premessa di Celant che danno un esempio per comprendere il ruolo che l'ideologia svolgeva nella formulazione delle posizioni critiche ed artistiche dell'avanguardia, il che risulta ancora più chiaro se si tiene conto della rete di gallerie su cui si basava l'evento editoriale.

« Il libro anche se vuole sfuggire al consumo, è oggetto di consumo.

Il libro trasforma inevitabilmente il lavoro dell'artista in merce di consumo e bene culturale, atti a soddisfare le frustrazioni culturali del lettore.

Il libro suggerisce al pubblico un modo di partecipare ai fatti artistici ma non lo impone (...)

il libro si offre soltanto come strumento di un'ulteriore esperienza nei confronti dell'arte e della vita (...) il libro presenta una raccolta di materiale già vecchio (...)

Oppenheim ed ancora Emilio Prini, Jannis Kounellis, Alighiero Boetti accanto ad artisti tedeschi come Joseph Beuys e olandesi come Jan Dibbets. Per molti di questi la fotografia è l'unico mezzo utilizzato per visualizzare progetti o realizzazioni artistiche. Anche se Celant ci ha raccomandato di non cercare nel libro e nelle sue foto «un valore unitario e rassicurante, ma il mutamento, la contingenza, la precarietà e l'instabilità del lavoro artistico» ci si accorge che molte delle foto presentate nel volume si sono imposte da allora come le uniche immagini note di quei lavori. (1973 da 31 a 36)

La posizione teorica assunta nei riguardi della fotografia da Seth Siegelaub e Germano Celant mostra come nel 1969 il dibattito sull'utilizzo dei documenti fotografici da parte degli artisti presentasse degli aspetti ambigui ed a ben guardare profondamente ironici.

A tal riguardo ci sembra utile riprendere l'analisi di John Roberts sulla cosiddetta *fotografia concettuale*, allargando le sue considerazioni ai diversi usi che le avanguardie facevano in quegli anni del documento fotografico.

Nell'introduzione al suo libro *The impossible document*, John Roberts scrive:

Quello che bisogna anche riconsiderare di quel periodo storico è la dimensione ironica e sardonica di molti dei primi lavori [degli artisti concettuali] e di come quest'impulso è ciò che meglio caratterizza il diverso ruolo della teoria nell'arte concettuale rispetto a quello che ha nel modernismo. (...) in questo senso se si vuole analizzare quale fu il ruolo inconscio della fotografia nell'arte concettuale bisogna ricordarsi che non si deve «prestar fede» alla posizione teoretica dominante dell'arte concettuale che, in un certo senso, non era quella che sembrava essere²⁵.

Quest'ironia teorica, se così si può dire, mira a destabilizzare i rapporti tra critica, arte, mercato e collezionismo e costringe ad una ridefinizione dei ruoli reciproci.

Come abbiamo accennato all'inizio, la funzione ed il valore del documento in quel periodo può essere letto come il risultato di un'azione congiunta più o meno conscia tra questi diversi attori. Il documento fotografico si rivelerà allora non tanto e non solo come traccia del rifiuto che le avanguardie opponevano all'opera d'arte, ma come costruzione progressiva di un'iconografia fotografica di questa posizione.

In tale contesto la *neutralità* del medium è assolutamente necessaria perché garantisce l'oggettività storica ed impone un ben determinato valore iconografico alle immagini. Di qui il rifiuto della tradizione del reportage e l'assunzione di uno stile documentario (oggettività, incisione, frontalità) o amatoriale.

²⁵ John Roberts, *The impossible document: photography and conceptual art in Britain 1966-1976*, Londra, Camera Words, 1997, p.10. Traduzione nostra.

Critica e collezionismo: valore storico e legittimazione estetica del documento

Dopo il libro *Arte Povera*, Germano Celant tornò sulla questione dei documenti elaborando una posizione più articolata nello scritto «Per una critica acritica», pubblicato nel primo numero di *NAC* del 1970.

Celant s'interroga sulle possibilità di un nuovo genere di critica che rispetti il discorso artistico proposto dalle avanguardie.

L'arte contemporanea in questo momento chiede di essere lasciata in pace, (...) 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 di critica d'arte si può allora tentare oggi?²⁶

Al di là delle affermazioni ideologiche tipiche della critica militante e, più in generale, del clima sociale e politico della fine degli anni '60, la questione alla quale dovevano rispondere «le diverse soluzioni critiche» che si elaboravano in quel periodo può essere letta più utilmente in questi termini: come può reagire la critica di fronte al progressivo spostamento delle avanguardie verso pratiche performative o concettuali?

Le avanguardie, rifiutando di produrre oggetti d'arte e di accettare le categorie estetiche che ne garantivano la valutazione, tendevano a sottrarre la produzione artistica al giudizio critico ed ai parametri imposti dal mercato.

È in questo ambito che i documenti fotografici, considerati come un medium neutro e quindi ininfluenti rispetto al discorso artistico e critico, trovano un ruolo inedito. Grazie all'infinita riproducibilità dei documenti e alla diffusione che i nuovi media consentono, la fruizione dell'arte sembra potersi ridefinire attraverso l'informazione. Quest'ultima garantisce una diffusione dell'arte alternativa a quella imposta dalle gallerie e istituzionalizzata dai musei. Tali posizioni trovavano una conferma teorica nel saggio di Walter Benjamin *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* e nella sua previsione di un mutamento radicale dei valori tradizionali dell'arte che, grazie alla riproducibilità tecnica, si sarebbero fondati sulla politica²⁷.

²⁶ Germano Celant «Per una critica acritica», *NAC*, Milano, n°1, 1970, p. 29. Queste le premesse e l'interrogativo che Germano Celant si poneva nei mesi che correvano tra la pubblicazione di *Arte povera* e l'allestimento, in giugno, di *Conceptual art, arte povera, land art* (Galleria Civica d'Arte Moderna, Torino, giugno-luglio 1970), una delle prime mostre in Italia ad esporre questi movimenti in un quadro istituzionale. A livello europeo la prima mostra di questi movimenti artistici in un quadro istituzionale era stata *Live in your head - When attitudes become form* organizzata dal 22 marzo al 27 aprile del 1969 alla Kunsthalle di Berna da Harold Szeeman in collaborazione con la mostra *Op Losse Schroeven. situaties en cryptostructuren* (*Square Pegs in round Holes: Structures and Cryptostructures*) organizzata simultaneamente da Eddy de Wilde allo Stedelijk Museum di Amsterdam (15 marzo - 27 aprile). Per le manifestazioni di queste correnti in Italia ricordiamo anche la *VIII° Biennale d'arte contemporanea - Al di là della pittura* - di San Benedetto del Tronto a Palazzo Scolastico Gabrielli dal 5 luglio al 28 agosto 1969, a cura di Gillo Dorfles, Luciano Marucci e Filiberto Menna; la *III° Biennale internazionale della giovane pittura - Gennaio 70* - al Museo civico di Bologna dal 31 gennaio al 28 febbraio 1970, con scritti introduttivi di Renato Barilli, Maurizio Calvesi e Tommaso Trini.

²⁷ Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936), in *Schriften*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1955, tr. it. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, (1966), 1991. p. 27.

Per Celant dunque questi cambiamenti impongono un nuovo ruolo alla critica. Essa ormai deve rinunciare al «pettegolesso» ed intraprendere un'«azione conservativo-storica dei documenti (...) per avere potere non sull'arte, ma sugli strumenti di comunicazione». Celant, in pratica, sposta l'azione della critica simmetricamente alle nuove posizioni dell'avanguardia e propone un controllo dell'informazione che gli artisti producono con i documenti. La critica deve rinunciare a commentare le azioni decostruttive dell'avanguardia per occuparsi piuttosto della visualizzazione storica che gli artisti ne realizzano man mano. Secondo Celant quindi la supremazia della critica – la sua «azione storica»²⁸ si esprime attraverso la scelta dei documenti forniti dagli artisti. «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»²⁹. Questo è il ruolo di controllo e di legittimazione ultima che Celant riserva alla critica³⁰.

In realtà il progetto di Celant di una «storia immediata dell'arte contemporanea»³¹ è limitato e condizionato nel momento stesso in cui i documenti entrano a far parte delle grandi collezioni private, grazie al mercato dell'arte. Il controllo che la critica dovrebbe svolgere sulla «storia immediata dell'arte contemporanea», attraverso la scelta della produzione artistica dei documenti, deve confrontarsi con le scelte del mercato che, spesso, si rapporta direttamente agli artisti attraverso le gallerie ed è legato al gusto dei collezionisti.

L'azione dei galleristi e dei collezionisti svolge in questo contesto un ruolo doppio ed *ironicamente* contraddittorio. Da una parte essi appoggiano, anche economicamente, gli artisti d'avanguardia nella ricerca di un'alternativa all'estetica modernista e sostengono il ricorso ai documenti fotografici in quanto visualizzazione *neutra* dell'azione o del progetto priva di valore estetico. Ma, nei fatti, il mercato contraddice l'idea che la riproducibilità della fotografia impedisca la feticizzazione dell'originale e permetta una diffusione delle esperienze artistiche d'avanguardia al di fuori dei circuiti delle gallerie. In quegli anni i galleristi e collezionisti sono i

E' significativo che proprio in quel periodo, nello stretto giro di qualche anno, nuove pubblicazioni e traduzioni di questo scritto, come anche della sua *Piccola storia della fotografia* (1931), comparvero in Italia, negli Stati Uniti (1968) ed in Francia (1970)²⁷. In realtà già l'introduzione all'edizione italiana di Cesare Cases metteva in evidenza come le tesi più estreme del saggio rappresentano solo una delle polarità della riflessione che il filosofo tedesco compiva negli ultimi anni della sua vita sull'arte e la modernità. In quest'ottica, per Cases, «la politizzazione dell'arte» auspicata da Benjamin deve essere circoscritta al dibattito in seno all'avanguardia del primo dopoguerra ed ha soprattutto un valore di testimonianza storica. Cfr. Cesare Cases *prefazione* all'edizione italiana.

²⁸ Cit., p. 29.

²⁹ Cit., *ivi*.

³⁰ È chiaro che la posizione critica e curatoriale di Germano Celant differisce profondamente dalla posizione proposta da De Martiis o, come abbiamo accennato, da Achille Bonito Oliva. La supremazia della critica in Celant non si realizza attraverso l'evento ma attraverso una strategia d'archiviazione. In questo senso è interessante confrontare le strategie d'archivio proposte da Celant durante *Critica in atto. Rassegna internazionale della critica d'arte*, che si tenne agli Incontri Internazionali d'Arte nel marzo del 1972 (edito a cura di Bonito Oliva, Roma, 1973) con la politica dell'archivio degli Incontri Internazionali d'Arte che Achille Bonito Oliva diresse per buona parte degli anni '70.

³¹ *Ivi*.

primi fautori della mercificazione del documento fotografico che in questo modo assume un valore economico e, soprattutto, una graduale legittimazione estetica³².

In quegli anni si avvia così un mutamento del ruolo dei documenti che, da semplici tracce fotografiche assumono progressivamente la funzione di costruire la rappresentazione delle operazioni d'avanguardia. Un critico come Pierre Restany notava a questo proposito che le ricerche ancora aperte nel '69, all'epoca di *When Attitudes Become Form*³³, si stavano riducendo nel 1972 « alla fissazione in una struttura stilistica, come se i protagonisti stessi dell'espressione immediata non potessero fare a meno della registrazione simultanea o della fissazione a posteriori, o di un processo concettuale o dei gesti operativi del comportamento. »³⁴

La Cancellazione d'artista di Cesare Tacchi tra il 1968 e il 1972:
dalla sparizione nell'azione alla riapparizione nel documento

L'analisi strutturale dei linguaggi dell'arte, proposta in quegli anni dalle avanguardie e teorizzata dai critici militanti³⁵, mirava all'apertura dell'esperienza personale, ad una nuova dimensione antropologica. Si parlava di un superamento « dell'io individuale, frammentario, microcosmico » per accedere all'espressione diretta dell'io globale che avrebbe permesso una nuova coscienza planetaria³⁶.

Abbiamo visto come il *Teatro delle mostre* era stata una delle prime manifestazione che aveva incarnato l'esigenza delle avanguardie di esprimere questa dimensione comunitaria in un evento. Tuttavia, se le esperienze concettuali e di comportamento rifiutavano la mediazione dei linguaggi artistici tradizionali, la fotografia, in quanto era un « messaggio senza codice »³⁷, così l'aveva definita Barthes, si prestava ad una trascrizione oggettiva di tali esperienze e ne garantiva una visualizzazione « senza l'aiuto della matita dell'artista ».

Questo processo aveva portato ad una rapida diffusione dell'utilizzo dei documenti fotografici. Nel 1972, il documento (anche in quanto video e libro) si impone come il risultato più tangibile dell'arte di comportamento.

³² A questo proposito è interessante leggere alcuni passaggi di una tavola rotonda su « Il collezionismo – i problemi » pubblicata in *NAC* n°2, febbraio, 1974 a cui partecipano Marisa Dalai Emiliani, Gabriele De Vecchi e Giuseppe Panza di Biumo:

Dalai Emiliani: (...) È chiaro che l'arte di comportamento non dovrebbe per la sua stessa natura poter essere collezionata ed il suo destino non è quello di finire in una collezione privata. Necessariamente si deve pensare a luoghi e a modi di fruizione diversi.

Panza di Biumo: Le intenzioni, in effetti sono queste e l'arte di comportamento è caratterizzata dall'uso di altri mezzi, quali films, foto, registrazioni. Ma, in realtà, questi films, foto e registrazioni, che poi circolano e servono per fare conoscere queste esperienze, vengono acquistate dai collezionisti.(...) p. 4.

³³ Vedi nota 26.

³⁴ Pierre Restany, « I limiti del comportamento », *Domus*, Milano, n°514, 1972, p.57.

³⁵ Ricordiamo tra gli altri: Tommaso Trini, Achille Bonito Oliva, Germano Celant, Klaus Honnef, Michel Claura, Chatherine Millet, Pierre Restany, Gregory Battcock, John Perreault, Jill Johnston. Cfr. Pierre Restany, « I limiti del comportamento », cit. e Bonito Oliva *Critica in atto*, cit.

³⁶ Pierre Restany, « I limiti del comportamento », cit.

³⁷ Roland Barthes, « Il messaggio fotografico » (1961), in *L'ovvio e l'ottuso*, Torino, Einaudi, 1985, p.7.

Manifestazioni come la 36^a Biennale di Venezia e Documenta 5 a Kassel rivelano improvvisamente, ad un più vasto pubblico, l'importanza che il documento fotografico ha assunto negli anni. Lo spazio dove prima erano appesi i quadri degli artisti ora spesso è occupato da immagini fotografiche di dimensioni analoghe. Renato Barilli nel suo testo d'introduzione alla mostra del padiglione Italia, *Opera o comportamento*³⁸, ritorna problematicamente sulla sfida posta dal movimento d'avanguardia alla fine degli anni '60 :

ora, il grosso problema è di verificare se una simile grandiosa mutazione antropologica risulti effettivamente possibile (...) o l'opera pian piano non riprenderà tutto il terreno perduto ? (...) Non si può già cogliere qualche tendenza alla fissità del prodotto anche entro questo stesso ambito di ricerche comportamentistiche ?³⁹

Cancellazione d'artista, proprio in quanto è un caso complesso di ricorso al documento, ci sembra possa costituire una risposta all'interrogativo di Barilli. In quello stesso 1972, infatti, Cesare Tacchi decide di riprendere il lavoro di *Cancellazione d'artista* e chiede la collaborazione di un fotografo professionista, Elisabetta Catalano.

Quello che Tacchi vuole realizzare nel '72 è un documento fotografico a partire da *Cancellazione d'artista*. È indubbio che *Cancellazione d'artista* era stata una delle più belle azioni realizzate al Teatro delle mostre, tanto che sulla copertina del libro figura come primo titolo benché fosse stata presentata il 16° giorno. Tuttavia la scomparsa di Tacchi dietro un luminoso strato di pittura nella sala de *La Tartaruga* era ormai solo un ricordo nella memoria dei pochi fortunati spettatori presenti quel giorno.

Per analizzare le fotografie che Tacchi realizza nel '72 è importante sottolineare un aspetto: per l'artista le immagini prese nel '68 avevano uno stile fotografico troppo marcato e personale, non adatto a svolgere la funzione di documento. Questo mostra come i documenti fotografici, così come intesi all'inizio degli anni '70, rispondono ad uno stile e ad un'iconografia ben precisa.

Come ha spiegato recentemente Olivier Lugon nel suo libro *lo Style Documentaire* :

in fotografia la neutralità resta una costruzione (...) non bisogna semplicemente lasciare che l'apparecchio registri le immagini automaticamente, bisogna mostrarne i segni. Uno dei paradossi della fotografia è che una visione percepita come meccanica può difficilmente essere prodotta solamente dalla macchina⁴⁰.

³⁸ A Venezia la questione dei documenti è affrontata con due sezioni speciali: *il libro come luogo di ricerca* curato da Daniela Palazzoli e *Video-nastri* prodotto da Gerry Schum. A proposito del libro d'artista Daniela Palazzoli scrive « il libro non è la spiegazione o la documentazione di un'opera d'arte esistente o esistita altrove. Il libro è l'opera ». Si veda il catalogo della 36^{ème} Biennale di Venezia, Venezia, edizioni della Biennale, 1972, p. 21.

³⁹ Catalogo della 36^{ème} Biennale di Venezia, cit., p. 96.

⁴⁰ Olivier Lugon, *Le style documentaire. D'August Sander à Walker Evans 1920-1945*, Parigi, Macula, 2001, p. 146. La traduzione è nostra.

Molti artisti, in nome della documentazione fotografica della loro opera, si impossessano di uno stile fotografico documentario che ha le sue radici in una tradizione che risale almeno ad Eugène Atget e Auguste Sander, imponendolo ai fotografi che collaborano con loro.

Questa ricerca fotografica, teoricamente negata dai rappresentanti dell'avanguardia, porta ad un cambiamento dei rapporti tra gli artisti e i fotografi già a partire dalla fine degli anni '60. Ugo Mulas, fotografo da sempre in contatto con gli artisti, in un'intervista del 1972 spiega la sua presa di distanza rispetto alle ricerche delle neo-avanguardie:

Non avrei fatto volentieri le foto perché avrei dovuto fare proprio quello che il pittore voleva, avrei dovuto essere uno strumento nella sua mano e tu sai che questi pittori impongono il loro punto di vista perché *la fotografia è la loro opera* e loro sono molto inquieti su quello che stai facendo e poi scelgono, di tutto il lavoro che fai, quella foto che a loro interessa e il resto deve essere eliminato⁴¹.

Queste citazioni ci permettono di valutare meglio la serie di fotografie realizzate da Cesare Tacchi e Elisabetta Catalano nel '72 che, nella mostra retrospettiva *Roma anni '60*, sarà il documento di *Cancellazione d'artista*. In questa nuova serie ogni fotografia presenta la stessa inquadratura, distanza ed illuminazione. Non c'è traccia di sfocature o angolazioni particolari. Le fotografie una volta realizzate non sono manipolate espressivamente con sovrapposizioni, ingrandimenti o altri procedimenti di laboratorio.

Tacchi per realizzare il documento cambia completamente la scenografia di *Cancellazione*. L'artista rinuncia alla messa in scena dell'azione che nel '68 aveva affascinato il pubblico de *La Tartaruga* perché vuole evitare l'effetto espressionista delle fotografie di De Martiis. Il lavoro realizzato nello studio della Catalano mostra un ambiente luminoso. Le riprese fotografiche devono accentuare esclusivamente la dimensione concettuale dell'azione, gli unici cambiamenti tra le immagini, che mostrano sempre la stessa inquadratura, sono le progressive fasi dell'azione dell'artista (161 da 37 a 54, la serie secondo l'ordine presentato nel catalogo *Roma anni '60*).

La rinuncia alla struttura della cabina di legno mostra meglio di qualsiasi commento il passaggio che si è consumato tra l'azione d'avanguardia e la sua rappresentazione.

La cabina aveva due funzioni: una eminentemente teatrale, legata all'illuminazione dall'interno; l'altra di struttura portante, per mantenere il plexiglas durante l'azione di *Cancellazione* dell'artista. Tacchi nella serie del 1972 decide di eliminare il supporto della cabina e durante l'azione regge una lastra di vetro con le mani. Fotograficamente l'immagine è più bella, la serie si apre e si chiude nella stessa posa: l'artista che sostiene con entrambe le braccia la lastra rettangolare. Il vetro, prima trasparente poi dipinto, assume tutte le declinazioni simboliche che vanno dalla rappresentazione pittorica alla visione fotografica. In effetti, se si guardano le fotografie nel dettaglio ci si rende conto che Tacchi per realizzare la

⁴¹Ugo Mulas - *Immagini e testi*, catalogo della mostra a cura Arturo Carlo Quintavalle tenuta all'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Parma, 1973, p. 36, corsivo nostro.

serie fotografica utilizza un vetro già colorato in precedenza⁴², l'ultima foto della serie, quella che mostra l'artista completamente nascosto dal vetro dipinto, è in realtà la prima e, ripercorrendo le immagini nel senso inverso, si vede chiaramente come l'artista stia progressivamente pulendo (cancellando) il vetro con uno straccio (vedi la serie al contrario da 54 a 37)⁴³.

Tacchi, che si era cancellato dalla vista degli spettatori nel maggio del '68 negando metaforicamente il suo ruolo di artista, riappare quattro anni più tardi, fotogramma dopo fotogramma, come l'autore della rappresentazione storica della sua azione. Così tra il 1968 e il 1972 le due cancellazioni hanno mostrato la scomparsa dell'artista come produttore di opere e la sua riapparizione come ideatore di un progetto che prevede la costruzione della rappresentazione storica della propria negazione⁴⁴.

Abbiamo visto come critici quali Renato Barilli o Pierre Restany insinuarono il sospetto che l'eccesso della documentazione celasse un ritorno all'opera rispetto alle posizioni d'avanguardia della fine degli anni '60. È innegabile che il documento realizzato con la fotografia si forma sempre più spesso attraverso una ben determinata ricerca fotografica che si concretizza in un certo stile (per lo più documentario o amatoriale), in un formato (spesso vicino alle dimensioni del quadro) o nella ricerca di un supporto diverso dalla carta fotografica (emulsione fotografica su tela ecc.)⁴⁵. Allo stesso tempo però il documento fotografico introduce una nuova dimensione rispetto all'oggetto d'arte che le avanguardie avevano rifiutato. A ben guardare grazie al documento gli artisti realizzavano la predizione di Benjamin secondo cui «l'opera d'arte riprodotta diventa in misura sempre maggiore la riproduzione di un'opera d'arte predisposta alla riproducibilità»⁴⁶, ma con una distanza ironica che il filosofo del passaggio dall'artistico al politico non aveva previsto.

Questa distanza permette almeno due risultati nuovi che negano un semplice ritorno alla produzione di oggetti d'arte. Il documento in quegli anni si pone come una terza via rispetto all'alternativa tra la dimensione effimera dell'evento proposto da De Martiis ed il controllo sull'arte che la critica voleva operare con la scelta archivistica. Gli artisti avevano costruito col documento fotografico una rappresentazione che era allo stesso tempo traccia della loro azione d'avanguardia e messa in opera della propria autoaffermazione storica, svincolandosi da una

⁴² Sulla realizzazione della serie fotografica del 1972 confronta il catalogo *Roma in mostra 1970-1979*, Roma, Joyce & Co., 1995, a cura di Daniela Lancioni, p. 46.

⁴³ La serie così come è stata pubblicata nel catalogo della mostra *Roma anni '60 (1990-91)* ha come didascalia «Cesare Tacchi *Cancellazione d'artista*. Da pagina 264 a pagina 269 le successive fasi dell'azione». A questo è interessante confrontare il catalogo della mostra *Elisabetta Catalano. I ritratti*, tenutasi alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna dal 28 maggio al 30 settembre 1992 dove la stessa serie è presentata nell'ordine originario in cui sono state prese le immagini. La didascalia indica «Cesare Tacchi, sequenza per l'opera *action painting*, Roma 1972», dove il titolo e la disposizione della sequenza ironizza inversamente su quell'azione di dipingere e cancellarsi che l'artista aveva realizzato nel maggio 1968.

⁴⁴ Delle fotografie della Catalano nel 1972 è stata realizzata una tiratura in sei esemplari, intitolata *painting*; confronta il catalogo *Roma in mostra 1970-1979*, cit.

⁴⁵ Senza voler negare le differenze, talvolta profonde, tra i vari artisti possiamo citare alcuni autori come Giovanni Anselmo, Giulio Paolini, Michelangelo Pistoletto, Luca Maria Patella, Alighiero Boetti, Giuseppe Penone o un fotografo come Ugo Mulas e le opere fotografiche che realizzano già dalla fine degli anni 60.

⁴⁶ Benjamin cit. p. 27.

completa dissoluzione della loro azione negli eventi artistici o nelle scelte della critica.

Calvesi nel catalogo *Roma anni '60*, a proposito del *Teatro delle mostre* sottolinea la « bellissima cancellazione d'artista » di Cesare Tacchi⁴⁷. Il fatto che le immagini presentate nel catalogo siano, senza ulteriori chiarimenti, quelle realizzate nel '72 e non quelle del '68, permette di domandarsi se avremmo ricordato con altrettanta enfasi l'azione di Tacchi senza il documento che l'artista ne ha realizzato in seguito. Non si tratta ben inteso di polemizzare sull'autenticità delle immagini, ma di mettere in evidenza la paradossalità del documento fotografico. In altre parole se l'azione di Tacchi nel maggio del '68 è stata « bellissima », la serie del '72 non è da meno in quanto *opera-documento*, rappresentazione ad un tempo estetica e storica dell'azione di Tacchi.

L'attenzione che gli artisti mostrano alla rappresentazione storica della loro opera e lo *stile documentario* che ne risulta non deve essere inteso quindi come una semplice ricerca estetico-formale. Gli artisti in quegli anni dimostrano una consapevolezza *plastica* della nuova dimensione conoscitiva che la riproduzione fotografica impone all'arte e alla sua storia.⁴⁸ Il documento fotografico permette agli artisti di includere una nuova strategia storica nella loro produzione, dimensione che in questi termini era assente nell'oggetto d'arte tradizionale.

⁴⁷ Cit. 31.

⁴⁸ Ci riferiamo a certi aspetti della riflessione benjaminiana sulla riproduzione dell'opera d'arte poi ripresi da André Malraux nel dopoguerra in una nuova visione della storia dell'arte che l'autore ha descritto nel suo *Musée Imaginaire* (1947) di cui l'ultima revisione è proprio del 1965. *Le musée imaginaire*, Parigi, Gallimard, (1965) 1997.