

CHE FINE HA FATTO MR. STRIPES?

testo di Alfredo Sigolo, 2005

L'ironia paga.

E' accaduto più o meno negli anni '90 che l'ironia nell'arte sia stata completamente sdoganata. Da Jeff Koons, del quale una scultura in ceramica policroma del 1988 raffigurante Michael Jackson con il fidato scimpanzé Bubbles è stato venduto da Sotheby's nel 2001 per 5.615.750 di dollari, fino a *Not afraid of love*, opera del 2000 di Maurizio Cattelan, un elefante vestito da fantasma a grandezza naturale battuto da Christie's a novembre 2004 per 2,7 milioni di dollari, l'arte oggi si è sgravata della maschera di seriosità e sacralità che ha avuto almeno fino agli anni '70. Ha imparato a prendersi in giro, a sorridere e a far sorridere, come fanno i fiori da cartone animato del giapponese Takashi Murakami, che compaiono ovunque, dai palloni da calcio alle borse di Louis Vuitton, e che quando sono dipinti su tela raggiungono quotazioni fino a 624.000 dollari (nel 2001 da Sotheby's).

Qualcuno potrebbe dire che il prezzo non indica necessariamente la qualità di un'opera d'arte. In realtà nel mercato dell'arte dei paesi capitalistici, le grandi case d'asta anglosassoni sostengono proprio che la loro mission è di trasformare un valore culturale in valore economico.

Il valore culturale di un oggetto si calcola nella quantità di denaro che un acquirente, pubblico o privato, è disposto a spendere per possederlo. Cinico? Blasfemo? Forse, sta di fatto che dal mercato alle Biennali, ai musei, ai libri di storia, il passo è abbastanza breve e naturale. E gli artisti citati il percorso l'hanno compiuto fino in fondo.

Ma la tendenza è planetaria. Se dall'universo dell'ironia zoomiamo anche solo nella galassia degli artisti che lavorano attingendo da un immaginario di carattere infantile, gli esempi sono moltissimi. In Giappone la critica internazionale ha definito Japanese experience la corrente che si ispira ai cartoon, con i ridicoli pupazzetti cattivi di Yoshitomo Nara e di Shintaro Miyake, le cui opere troviamo stampate anche sui capi di cachemire d'alta moda di Ballantines. In Canada è attiva la Royal Art Loge, collettivo che esegue in gruppo disegni, pupazzetti di pannolenci e aquiloni, negli USA Laylah Ali che rivisita culture e costumi arcaici e tribali e Chris Johanson che ritrae file di persone in attese misteriose, in Francia Miss Van nasce come spray artista da strada. E allora il pensiero va a Basquiat, a Keith Haring e a tutti coloro che in America ne hanno seguito le orme e oggi danno vita ad un vero e proprio sistema parallelo che chiamano, a seconda dei luoghi e dei casi, New Art, Pop Surrealism, Uncommercial Art, Post-pop (e potremmo citare decine d'artisti: Mark Ryden, Kozik, Shag, Clayton Brothers, Farey Shepard).

Per farla breve, spesso, a meno che l'intenzione non sia espressamente dichiarata, distinguere tra arte infantile, o Kinder-art, e arte per l'infanzia appare molto arduo. D'altro canto la Pop Art da sempre trae ispirazione dai fumetti e dai cartoon: potremmo percorrere idealmente una strada che va da Andy Warhol a Roy Lichtenstein, da Basquiat a Ronnie Cutrone, a Raymond Pettibon.

Ma cos'è l'ironia? Diciamo subito che una definizione univoca non c'è. Genericamente si tende a farla apparire come una declinazione sarcastica e beffarda dell'umorismo, in realtà

riferendo quest'ultimo ad una generica disposizione o tenore, e legando la prima più propriamente alla stilistica, come figura retorica (c'è poi, a fianco dell'ironia retorica, un'ironia filosofica dedotta da Schlegel e Tieck dall'idealismo romantico post-kantiano che in qualche modo funge da collante tra i due termini). In realtà Pirandello nel trattatello dedicato all'Umorismo, nel quale polemizza con Croce, distingue nettamente tra ironia ed umorismo, pur non negandone occasionali forme dicontiguità, e attribuisce all'umorista un più raffinato e complesso linguaggio rispetto a quello dell'artista ordinario, che lo porta ad occuparsi, secondo una metafora, oltre che delle cose, anche dell'ombra di esse. Per Karl Wilhelm Ferdinand Solger (1780-1819) l'ironia è contenuto della bellezza e perciò elemento determinante dell'opera d'arte, secondo una teoria che relativizza l'idea nella realtà. Un relativismo che sarà in seguito criticato da Hegel, che tende ad attribuire alla creazione dello spirito un significato assoluto, ma che è stato ripreso in epoca postmoderna.

Sia come sia, una cosa non si discute: sia l'ironia che l'umorismo attengono alla sfera riflessiva, implicano ambiguità, contengono per definizione il senso del contrario di ciò che è effettivamente espresso. E' questo che conta, che entrambe hanno origine da quella che stilisticamente si indica come antifrasi, inversione verbale, contraddizione tra ciò che è espresso e ciò che è inteso esprimere.

Ed è in questa ambiguità che l'arte contemporanea ha scovato grande fonte di ispirazione negli ultimi anni, elevando l'ironia a strumento metalinguistico per eccellenza.

In realtà alla sfera del risibile l'arte ha sempre attinto. Semmai in passato, nelle arti visive, in causa della destinazione dell'opera per lo più a finalità celebrative, sacre o devozionali, tali digressioni sono state episodiche e per lo più espresse attraverso il grottesco, il deforme, la caricatura o l'iperbole. Si pensi a Bruegel, Bosch, alle caricature di Leonardo, ai Tiepolo, padre e figlio, a Longhi, Goya, Daumier, solo per citarne alcuni.

Dall'800 ad oggi il comico ha cominciato a frequentare sempre più spesso l'arte, da Toulouse-Lautrec ad Ensor, da Kokoschka a Dix e Grosz, e poi Dubuffet, Picasso stesso, Baj, il gruppo Die Brücke, sulla via di un espressionismo interpretato attraverso la trasfigurazione delle forme. Ma è con Duchamp, non a caso considerato forse il maestro più influente nell'arte contemporanea, che il '900 scopre le potenzialità concettuali e destabilizzanti dell'ironia, e quella doppiezza tanto cara agli artisti delle generazioni recenti.

Insomma... che fine ha fatto?

Ma chi è quello strano essere con le calze colorate che risponde al nome di Mr. Stripes?

Nella mostra ne vediamo solo gli arti inferiori, protagonisti di strane situazioni e incidenti surreali. Gliene capitano di ogni colore: di finire sotto un'auto, di essere rapito dagli alieni, di essere attaccato da un cane feroce, perfino di suicidarsi. Incidenti innocui. Come nei cartoons disneyani o nelle comiche il protagonista non si fa nulla. Che fine ha fatto? E perché si trova lì? Le domande non hanno risposta, tutto è lasciato alla fantasia di chi guarda.

C'è una tela di Magritte, del 1928, oggi alla Tate di Londra, intitolato "L'Homme au journal". Suddiviso in 4 riquadri, in esso è riproposto lo stesso interno, un tavolino verde con due sgabelli, una finestra, una stufa, una parete di fondo. Nel primo riquadro appare un uomo seduto intento a leggere il giornale. Negli altri 3 la scena è la stessa ma il signore distinto è sparito. Che fine ha fatto, dov'è andato? Chi era quel signore? E' veramente rimasto tutto uguale o è cambiato qualcosa nella scena? Domande senza risposte, un enigma indotto dall'assenza.

Un altro esempio. 1992, Castello di Rivara: il pubblico è ansioso di vedere le opere

dell'astro nascente dell'arte italiana, Maurizio Cattelan. Ma... sorpresa! Non ci sono opere, non c'è l'artista. Che fine ha fatto Mr. Cattelan? Se l'è svignata. Da una finestra penzola una corda fatta di lenzuola annodate. Cattelan è evaso. L'opera è tutta lì, in quella fuga rocambolesca da "Prendi i soldi e scappa" che lascia tutti con un palmo di naso. Di nuovo un enigma, una presenza affermata attraverso un'incredibile assenza. E la "strategia della fuga" diverrà una delle armi più usate dall'artista per mettere in scacco ogni regola, ogni ritualità legata all'epifania dell'opera d'arte.

Anche Mr. Stripes scompare, anzi non compare affatto. Si sottrae alla vista, si nasconde, non si riesce a beccarlo. Come le scarpe dietro la tenda ci inducono a pensare alla presenza dell'assassino in un poliziesco, così queste strisce colorate ci annunciano che Mr. Stripes ne ha combinato un'altra delle sue.

Lo scenario

L'immaginario apparentemente semplice e scanzonato di Laura si rivela una commistione di elementi tratti dalla cultura giovanile contemporanea. Un universo di segni e codici linguistici che attengono alla comunicazione della generazione nata negli anni '80 che, per la prima volta, cresce con la tv a colori, comunica attraverso telefoni cellulari ed internet, dando per scontata l'esistenza di strumenti che hanno cambiato le abitudini e la nostra vita quotidiana ma che sono divenuti di uso comune solo negli ultimi decenni.

Il linguaggio fatto per acronimi e modi di dire è quello usato per gli sms dei cellulari, nelle chat e nei messengers via web. Nelle opere di Laura spesso ritornano semplici frasi surreali ed ermetiche che seguono questa logica e questa ritualità comunicativa. Ad esse si associano figure infantili metamorfiche, animaletti ed alieni che invadono e destabilizzano il mondo degli umani. Anche in questo caso l'alieno o il teriomorfismo descrivono il rapporto con una sorta di alter ego non-umano che rappresenta l'alterità nel suo complesso, un ibrido che pur abitando il mondo, sfugge alle regole imposte dalla società. In qualche modo questa dicotomia comporta una dose di sovversione che si esaurisce in un luogo ludico della coscienza ma riscatta anche la diversità come qualità positiva, nuovo orizzonte esperienziale.

Ecco, il bestiario di Laura non è forse lo stesso che anima i diari e gli zainetti degli studenti, i videogames, gli avatar su internet? E non sono gli stessi che generano la narrazione frammentaria dei videoclip di gruppi rock come i Radiohead o Moby, quest'ultimo autore egli stesso dei propri disegni, in tutto e per tutto assimilabili all'immaginario alieno di Laura?

E proprio la narrazione frammentaria, tipica del videoclip ma anche dei cartoon, è altro elemento tipico nelle opere di Laura. Una narratività che sfugge alle regole di tempo e spazio ma che si dilata e si contrae, si cristallizza o si velocizza secondo un'indole estremamente instabile, duttile, dinamica.

C'è poi da considerare anche un aspetto effimero legato alle opere dell'artista dal quale non si può prescindere. Siano gli schizzi veloci e istintivi realizzati sui post-it, i timbri che marchiano luoghi e persone o le lettere anonime spedite a caso, sono tutte azioni che seguono una logica connettiva, di instaurazione di una community.

Anche qui non manca un parallelo, basti pensare alla cultura muralista abusiva del Writing, della SprayArt, al fenomeno dello Stickersing (l'arte di diffondere negli spazi pubblici adesivi) e a tutte le forme spontanee di aggregazione legate alla strada, dalla cultura Hip-hop allo Skateboard, ecc. Ma anche ai luoghi virtuali della rete, blog, forum, moblog.

Per sommi capi si costruisce dunque una complessa rete di interconnessione e comunicazione rizomatica dalla quale l'arte contemporanea non prescinde. Perdere di vista questo scenario equivale a trascurare le premesse necessarie per interpretare correttamente l'arte di Laura e di tutta la cultura contemporanea. L'arte contemporanea

non è mai difficile o ermetica. Lo diventa nel momento in cui essa non sia correttamente collocata nel tempo in cui si manifesta.