



Il titolo che l'artista attribuisce al proprio lavoro opera è una sorta di biglietto da visita. Se nell'arte del passato il titolo aveva una funzione prevalentemente didascalica rispetto alla rappresentazione, l'arte contemporanea non è più sottoposta a questo vincolo. È un dettaglio, una sorta di orientamento attraverso il quale l'artista suggerisce le sue intenzioni, una spia sulla quale è importante soffermarsi. A volte il titolo entra in rotta di collisione con ciò che viene mostrato producendo intenzionalmente una reazione di contrasto nello spettatore, altre volte aumenta l'ambiguità del lavoro, altre ancora inserisce delle sfumature intime non deducibili visivamente, altre ancora cambia di segno la prima impressione. Anche l'assenza di titolo è un'indicazione significativa: i lavori che riportano l'indicazione "senza titolo', evitano di immettere elementi di distrazione o di svelare esplicitamente ciò che s'intende lasciare sospeso. A volte l'uso delle parentesi determina delle opzioni due possiamo scegliere di adottare, a volte un numero suggerisce che il lavoro è parte di una serie accomunata dalle medesime intenzioni.



Gli artisti di oggi scelgono liberamente quale mezzo usare. A parte le mode, i corsi e ricorsi storici, non esistono delle regole che vincolano a scegliere una posizione o l'altra. Hanno perso di senso le rigide separazioni disciplinari che regolavano l'arte del passato e non è certo strano se un artista si muova su fronti diversi a seconda dei periodi o delle esigenze. Ciò però non vuole dire che le scelte siano neutre o si equivalgano. Un ritratto cambia radicalmente se viene i realizzatodipîngendo, fotografando, assemblando gli oggetti d'uso, girando un video con le testimonianze dei parenti della persona coinvolta: si tratta sempre di un ritratto ma è il mezzo che fa la differenza. Sta a noi ragionare sul significato che deriva dall'una o l'altra scelta.

La fotografia ad esempio conserva la possibilità di essere facilmente riprodotta e ciò può avere delle ricadute di carattere economico; un progetto realizzato in rete attiva una modalità di relazione molto diversa con il pubblico rispetto al guardare un quadro in un museo e così via. L'arte degli anni Sessanta ci ha insegnato che una sedia, la definizione di sedia del vocabolario e la sua riproduzione fotografica non coincidono. Inoltre, se in passato la scelta di un mezzo prevedeva il rispetto di regole precise anche in fase di realizzazione, oggi la perizia tecnica in sé non è un valore: un lavoro ha ragione di esistere sia se l'artista lo ha semplicemente prelevato dalla realtà, sia se ha consegnato un progetto a qualcuno in grado di realizzarlo tecnicamente.



Tra i lavori pensati per essere appesi a parete ve ne sono di dimensioni ridotte che occupano pochissimo spazio e sembrano comunicare bisbigliando, altri si espandono affermando con decisione la propria presenza. Ci sono opere che alterano la percezione di un ambiente al punto di trasformano completamente, altre che chiedono di essere guardate camminando loro intorno, che si nascondono nei luoghi più nascosti dello spazio espositivo e richiedono una forma di attenzione ulteriore nell'essere trovate prima ancora che guardate, altre ancora la cui presenza si impone e non possiamo che esserne travolti. Alcuni lavori invitano ad avvicinarsi, altri esigono che siano mantenute le distanze. Ci sono lavori in cui possiamo immergerci, altri respingenti, protetti, disposti a terra o su un piedistallo...

Nel corso di una conversazione, osservando i gesti e la postura del nostro interlocutore, possiamo dedurne delle indicazioni che costituiscono un altro livello di lettura della situazione che a volte rafforza, a volte smentisce le parole e dunque il contenuto stesso del discorso. Allo stesso modo la relazione spaziale che ogni lavoro mette in gioco è uno degli elementi che contribuisce a determinare la modalità di relazione che il lavoro intende stabilire con gli spettatori.



Analogamente a quanto è avvenuto per i media, l'uso dei materiali si è espanso al punto che a nessuna materia è preclusa la possibilità di essere parte di un'opera d'arte. A partire dalle avanguardie storiche dell'inizio del secolo XX anche gli oggetti sono entrati in campo e originariamente erano segno del desiderio degli artisti di riallacciare un legame con la vita quotidiana che, nel persistere della tradizione, sembrava essersi interrotto. La possibilità di guardare al mondo come bacino inesauribile dal quale trarre spunto anche dal punto di vista materiale, non implica che le scelte si equivalgano. Dal momento che l'opera ha una presenza fisica, è evidente che la "materia" ha un significato centrale, visto che essa prende foma in un modo determinato, in quel materiale specifico e non un altro, con tutti i rimandi che esso comporta. Ad esempio sono molti i casi di artisti che, a partire dall'inizio degli anni Novanta, hanno scelto di confrontarsi con forme solide tipiche della scrittura moderna reinterpretandole con materiali in grado di alterarne radicalmente il senso: l'uso di un materiale deteriorabile, organico, al posto del marmo, incrina le regole della scultura moderna e suggerisce una prospettiva differente pur tenendo conto della tradizione



Per quanto la percezione del colore sia spiegabile in termini fisiologici, l'attribuzione di significato che ne deriva non è separabile da implicazioni di carattere culturale.

Non si spiegherebbe altrimenti come mai la stessa tonalità in alcuni contesti rimandi per esempio a situazioni di festa e in altri contesti sia espressione di dolore e di lutto come è il caso del bianco, oppure come in epoche diverse lo stesso colore sia stato utilizzato con finalità così differenti come il blu, ora colore del sacro, ora colore della tela delle tute da lavoro. I significati simbolici e culturali si avvicendano intrecciandosi e mutando la percezione: come scrive lo storico dell'arte Ernst Gombrich non esiste l'occhio innocente, siamo inevitabilmente condizionati da ciò che conosciamo e le nostre conoscenze acquisiscono un senso differente in stretta relazione con il contesto nel quale siamo immersi.

Il colore - includendo in un'eccezione allargata anche la luce, la dominante cromatica - è forse uno degli elementi da sempre in grado di mutare con maggiore immediatezza la percezione di un lavoro. Ma da quando, a partire dalla seconda metà del XIX secolo con l'invenzione e la difftsione della fotografia - l'arte si è progressivamente affrancata dal compito di riprodurre fedelmente la realtà, esso è diventato sempre più uno dei mezzi per comunicare altro.



Prima ancora di rappresentare qualcosa, l'immagine si offre al nostro sguardo come un campo dove interagiscono delle forme. L'attenzione a questo passaggio può suggerire una riflessione ancora una volta sulla modalità che a volte conferma e rafforza il contenuto dell'immagine, altre lo mette in discussione, suggerendo una sorta di commento tra le righe. La composizione dell'immagine è equilibrata? Quali sono gli elementi in primo piano? Quali sullo sfondo? Tale disposizione corrisponde alle indicazioni del titolo o suggerisce un'altra direzione? Analogamente, prima ancora di interrogarci sul significato complessivo di un'installazione, proviamo a vedere cosa suggerisce la disposizione dei materiali (ordine / disordine; contiguità / distanza; accumulo / rarefazione; unità / frammentazione)...



Guardando le opere d'arte del passato è più evidente quanto sia necessario conoscere la cultura dell'epoca: in mancanza di riferimenti noti molti aspetti risultano di fatto incomprensibili. Nel caso dell'arte di oggi è relativamente più semplice individuare le relazioni con il contesto dal momento che, frequentemente, condividiamo l'universo culturale dell'artista, vediamo gli stessi film, le stesse pubblicità, ascoltiamo la stessa musica. Questo è vero su un piano generale, ma con molte eccezioni. La più evidente deriva dall'allargamento dei confini del mondo dell'arte e dal contatto con artisti con alle spalle una tradizione culturale profondamente diversa da quella occidentale. Lo stesso segno può dunque essere utilizzato con intenzioni e finalità differenti e questa "differenza" può essere il fattore che rivela un punto di vista radicalmente altro sulla stessa questione. Come il significato delle parole cambia a seconda del contesto, lo stesso accade per i lavori: a noi individuare la presenza di tali segni, cercare di capire non solo a cosa si riferiscono, ma come vengono utilizzati abitualmente, perché sono stati introdotti all'interno di un lavoro e come sia stata tradotta la loro presenza da un contesto all'altro.



Da sempre le immagini condensano un passaggio di una storia. A volte fissano il momento culminante dell'azione, a volte restituiscono le tracce di un qualcosa che è accaduto in precedenza, altre mostrano i segni alludendo ad un possibile sviluppo, altre volte ancora la narrazione è volutamente sospesa attraverso la sottrazione o l'omissione di dettagli che potrebbero svelare dei particolari. La stessa scena cambia radicalmente a seconda di come è impostata a monte la narrazione. Si pensi, nel caso della rappresentazione di un fatto violento, a quanto possano risultare differenti gli esiti a seconda che si decida di privilegiare il momento precedente, il momento culminante in cui il fatto accade o quello immediatamente successivo, a come l'accento su un momento o l'altro dia origine ad un racconto di segno completamente dilferente...

La grande diffusione dell'uso di forme narrative ha concentrato l'attenzione sul video o più in generale l'immagine in movimento ma la presenza di tracce di una storia non appartiene solo all'immagine: oggetti, forme, qualunque elemento può essere traccia di una storia più ampia alla quale il lavoro fa riferimento.



Come è noto, a parte eccezioni sempre più rare, la durata di un film dipende, oltre che dalle intenzioni del regista, da esigenze imposte dalla produzione e dalla distribuzione nel circuito delle sale. Sul versante dell'arte, nonostante negli ultimi anni sia sempre più diffuso l'uso del linguaggio cinematografico, le regole sono più flessibili dal momento che il circuito di distribuzione è costruito in modo differente e le eccezioni (si pensi alle videoinstallazioni proposte come opera singola) sono la regola. Ciò consente una maggiore possibilità di movimento su alcune scelte, compresa la durata, Si pensi alla trasformazione del film Psycho operata dall'artista inglese Douglas Gordon, che lo ha rallentato al punto da renderlo un video della durata di 24 ore. A volte la presenza di una narrazione richiede che i lavori siano visti secondo tradizione. dall'inizio alla fine, in altri casi — un'immagine fissa o l'assenza di narrazione — possiamo scegliere quanto tempo dedicare alla visione. La richiesta di tempo posta da un lavoro, prerogativa ovviamente non esclusiva dell'immagine in movimento, non è mai un elemento neutro: per esempio può rivelare la volontà di sfidare la convenzione del pubblico suggerendo che, nel corso della fruizione del lavoro, possano accadere altre cose, spostare l'attenzione dello spettatore su un frammento prima ancora che sulla visione di insieme, desiderare che il pubblico partecipi ad un'esperienza nel tempo, accetti provvisoriamente di farsi coinvolgere dalle regole del gioco...



Accade spesso che gli artisti realizzino progetti in forma di situazioni, laboratori, eventi che si sviluppano in luoghi e tempi altri rispetto all'evento espositivo. La mostra diventa un catalizzatore più che il momento conclusivo di un progetto pensato per rimanere aperto, spesso assume un significato centrale la relazione e la reazione del pubblico, che diventa a tutti gli effetti co-produttore del lavoro. Da tale attitudine emerge la progressiva crescita di importanza del percorso compiuto dall'artista nella fase dei lavori in corso tino a diventare, a volte, più interessante del risultato finale: in questi casi i passaggi sono espliciti e sottolineati, quando non testati in collaborazione con il pubblico. In altri casi, ed è la visione più tradizionale, il lavoro in mostra è considerato un prodotto concluso e l'autore non è interessato a mostrare le procedure, anzi ha tutto l'interesse a renderle esplicite solo nell'indicazione tecnica presente nella didascalia (come ad esempio avviene nell'uso di un procedimento di stampa di una fotografia). La scelta dell'una o dell'altra soluzione rimandano non solo ad un'indicazione differente circa le relazioni che il lavoro stabilisce con il pubblico ma alla presenza o meno di una riflessione circa la concezione stessa del fare arte, il pensarla come disciplina autonoma o intrecciata con altri campi del sapere che a loro volta sono oggetto di ripensamento, messa in discussione, verifica a trecentosessanta gradi in relazione ai mutamenti sul piano politico, sociale, tecnologico, economico, che stanno trasformando il nostro stesso esistere.