

Da: *Anteprima 4. Guillaume Bijl*, a cura di I. Gianelli, catalogo della mostra (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 2 ottobre - 22 novembre 1992), Charta, Milano-Firenze 1992, pp. 5-9.

Per un (altro) teatro epico. Guillaume Bijl

Giorgio Verzotti

Nel 1979, l'artista belga Guillaume Bijl ha dato vita a un'operazione di simulazione, stilando una sorta di pamphlet in cui si leggeva che, per decreto governativo, tutti i luoghi deputati alla diffusione dell'arte dovevano essere chiusi e adibiti ad attività considerate socialmente utili, l'arte essendo, per statuto, non tesa a utilità o funzionalità alcuna.

Quel fittizio decreto vale tuttora come programma di lavoro, che l'artista persegue con coerenza. Nello stesso 1979, Bijl realizza infatti la prima delle sue molte «trasformazioni / installazioni»: sostituisce gli arredi della galleria d'arte «Ruimte Z» di Anversa con quelli di una autoscuola.

L'artista denomina le sue operazioni in modo diverso a seconda delle funzioni cui vogliono corrispondere.¹ Le «trasformazioni / installazioni» pongono una realtà dentro una non-realtà; le «situazioni / installazioni», al contrario, pongono una non-realtà nella realtà; le «composizioni» vogliono essere reperti della vita quotidiana, da intendere come una archeologia per i nostri discendenti, mentre la serie detta «Sorries» viene definita senz'altro «poesia assurda».

Che significa? L'insistenza con cui Bijl sottolinea il concetto di realtà indica che il suo lavoro si cimenta con quel limite con cui l'arte si è sempre cimentata, il limite che separa la cosiddetta «arte» dalla cosiddetta «vita».

L'elemento di novità che Bijl pone in gioco nell'affrontare questo problema è il sospetto che queste due categorie, l'arte e la vita, non siano state finora adeguatamente criticate. Bijl parte dal senso comune; egli definisce allora «realtà» ciò che appartiene alla vita quotidiana, ciò che dunque è utile e funzionale, e non-realtà ciò che non ha queste caratteristiche.

Le gallerie d'arte e i musei non sono immediatamente utili a qualcosa, perciò sono la non-realtà che l'artista riconverte in luoghi «reali», cioè in quei luoghi che la socialità può immediatamente riconoscere come funzionali. Ecco allora la realtà di una scuola guida dentro l'irrealtà di una galleria d'arte, ecco un ambiente altamente connotato sovrapporsi a un altro le cui connotazioni risultano più sfumate e deboli al senso comune.

Per contro, vediamo l'irrealtà occupare porzioni di realtà nel caso delle installazioni «artistiche» nei più diversi spazi pubblici, e così via.

Le operazioni dell'artista si basano su presupposti che ritroviamo uguali nel metodo, ma che mutano a seconda dello spazio che vanno a occupare. La dislocazione e la natura degli spazi determinano infatti significative differenze di impostazione e ricezione dell'opera.

Dal 1979 a oggi, Bijl ha offerto al pubblico dell'arte una ricca serie di esperienze centrate su una specie di «détournement» ambientale. Gallerie, musei, centri culturali sono stati trasformati via via in agenzie di viaggio, stanze di ospedali psichiatrici, palestre, lavanderie, negozi di tappeti orientali, posteggi di taxi, rifugi antiatomici, sartorie, agenzie matrimoniali, aule di accademie d'arte, supermercati, agenzie di cambio.

¹ G. Bijl, «An Introduction», in «Guillaume Bijl», Zedelgem, Kunst & Projekten, 1991.

Ciascun ambiente, abbiamo detto, viene minuziosamente ricostruito, con arredi e oggetti precipui, così da rendere impeccabile la mimetizzazione, e irricognoscibili gli spazi originari.

La varietà degli ambienti rimanda direttamente alla varietà della nostra quotidiana esperienza; in questo senso, Bijl non fa che mettere in scena la «vita», e il suo può essere legittimamente definito un atteggiamento realista. Un realismo che non fa uso degli strumenti specifici dell'«arte», ma che si limita a utilizzarne i luoghi.

Oltre questa prima considerazione, tuttavia, altre se ne possono aggiungere per rimarcare una sottigliezza nelle operazioni dell'artista che forse a prima vista sfuggono. Possiamo immaginare come il pubblico reagisce a simili raggelate messe in scena del proprio habitat socioculturale, a seconda di come queste ultime gli vengono presentate.

La galleria di Anversa o il Centrum Beeldende Kunst di Rotterdam, per esempio, sono locali che danno direttamente sulla strada cittadina, tramite ampie vetrine. Trasformate in scuola di guida e rivendita di automobili d'occasione, con i loro arredi e le loro merci ben visibili, esse ingannano senza dubbio i passanti, e sconcertano, di primo acchito, il pubblico dell'arte.

Inganno e sconcerto che si accentuano in altri casi, dove le sale espositive mimetizzate in altro-dasé sono provviste di insegne che richiamano ironicamente la loro denominazione originaria e ufficiale: l'Internationaal Cultureel Centrum (ICC) di Anversa, divenuto un lussuoso negozio di scarpe (1980), viene denominato, sull'elegante targa posta all'esterno, «Chaussures Icécé», pronunciato in francese come si conviene quando si tratta di moda. E similmente avremo «Salon de Coiffure ARC» nel famoso museo parigino, o l'agenzia di viaggi «Franklin Travel» nella Franklin Furnace di New York (1982).

Non basta, le cose si fanno più complicate in interventi come «Four American Artists» del 1987 o «Caravan Show» del 1989. «Four American Artists» ha avuto cinque versioni, la prima delle quali è stata presentata in una galleria milanese. Naturalmente, i quattro artisti americani non esistono e hanno nomi fittizi, tutte le opere esposte sono create dall'artista. Il loro «look» è invece perfettamente credibile: oggetti domestici, specchi appoggiati al muro, lastre di formica e altre textures-trouvées corrispondenti in pieno alle più tipiche ricerche artistiche dell'epoca. L'operazione in questo caso, più esplicitamente che in altre, non si risolve nella mimesi ma si compie nell'indirizzarsi specificamente al pubblico degli addetti ai lavori. Il «Caravan Show» è invece stato allestito nell'enorme sala del «Magasin», il centro d'arte contemporanea di Grenoble. Si trattava di una grande esposizione di roulettes e di altri elementi da campeggio. Non era stato prodotto un catalogo della mostra, ma usato un vero e proprio catalogo di vendita di quel genere di merci; inoltre, i manifesti sparsi nella città indicavano solo il luogo e il genere di esposizione. L'artista ha insomma preventivato attentamente il diffondersi di un equivoco, e la sera dell'inaugurazione, con fruitori dell'arte si mescolavano gli acquirenti delle roulette, gli uni presumibilmente sorpresi della presenza degli altri...

Le operazioni di Bijl vogliono, dichiaratamente, attivare le reazioni del pubblico; l'equivoco, il momentaneo smarrimento di esso è considerato, in un certo senso usato dall'artista, come «performance» dall'esito auspicabilmente imprevedibile. Del resto, l'effetto di realtà delle sue installazioni è spesso accentuato dall'impiego di persone richieste di utilizzarle in modo canonico, e con ciò di allestire dei veri e propri «tableaux vivants».

Si può dire che le opere di Bijl svolgono un ruolo di straniamento, di «détournement» appunto che funziona come gli elementi scenici del teatro brechtiano: esse «dividono» il pubblico, offrendogli l'occasione di riflettere su se stesso, e su ciò cui assiste.

Gli «addetti ai lavori» dell'arte divisi dai normali fruitori, i frequentatori dei vernissage artistici divisi da se stessi, costretti a interrogarsi sulla natura degli oggetti che osservano, sulla natura dell'esperienza che in quel momento compiono, sulla natura del proprio ruolo sociale, professionale

e così via. In altri termini, il pubblico viene posto di fronte alla sua costitutiva passività: di fruitore, ricettore, consumatore.

La strategia della divisione vuole mettere in luce ciò che accomuna, ciò che lega i diversi segmenti sociali tematizzati dalle installazioni di Bijl. Questo elemento comune è appunto la forzata adesione agli stili di vita massificati, è la generalizzata pulsione d'acquisto, è la dimensione del consumo che parifica e rende equivalenti anche le esperienze più diverse. Si tratta del consumo di oggetti, e soprattutto del consumo di segni, ed è questo mercato del segno che l'artista indica come punto di partenza per una riflessione critica, non idealistica, sul rapporto possibile fra arte e vita, sul possibile superamento del limite.

C'è qualcosa che accomuna gli oggetti dell'arte e quelli della vita: il simile processo di astrazione cui sono sottoposti. Se l'opera d'arte assume valore economico grazie a una pura convenzione culturale, anche gli oggetti più comuni assumono, nella nostra economia, un valore di scambio che trascende il valore d'uso. Ciò che il mercato veicola non è più l'utensile, la funzione, ma il segno; e a questa esigenza del mercato corrisponde la fantasmagoria dei segni che connota la vita quotidiana. Questa stessa che vediamo rappresentata nelle installazioni di Bijl, dove i luoghi deputati alla fruizione del valore artistico ospitano, per una volta, il banale, il quotidiano, il kitsch, il non-valore. Per segnalarci una familiarità fra l'uno e l'altro: in tutti i casi si tratta di esperienze che possiamo compiere attraverso una mediazione economica.

Sulla preminenza dei fattori economici nella valutazione della nostra esperienza si fondano tutte le operazioni di Guillaume Bijl, e in particolare le installazioni realizzate negli stand delle fiere d'arte, dove invece di quadri e sculture l'artista espone poster o lampadari, oppure le opere dette «Compositions trouvées». Qui, il richiamo ironico alla tradizione artistica è evidente nel termine che richiama gli «objets trouvés» dadaisti; ma invece di essere reperti eversivi delle convenzioni culturali, le composizioni che Bijl «trova» sono naturalmente allestimenti di oggetti d'uso, spesso collocati in vetrine o su mensole, presentati così come li troveremmo in un negozio, cioè enfatizzati nella loro aura mercificata.

Bijl definisce le sue operazioni una rappresentazione tragicomica della nostra contemporaneità; segnalando il comune destino sociale del valore e del non-valore, l'artista fa ugualmente ricorso al sublime e al ridicolo, come avrebbe detto Nietzsche. Gli estremi opposti del tragico e del comico svolgono, secondo l'autore della "Visione dionisiaca del mondo", un'unica funzione, quella di farci partecipi dell'orrore e dell'assurdità della vita, senza provocare traumi, senza scatenare azioni dirompenti.²

Il tragicomico di Bijl è vicino a questo intento di svelamento, non traumatico, risolto nel distacco ironico, ma mirato a una presa di coscienza collettiva invece che a una catarsi individuale. In questo senso, non risulta forzato il confronto, che già abbiamo tentato, fra il lavoro di Bijl e la teoria e il metodo del teatro epico di Bertolt Brecht. L'artista belga e il drammaturgo tedesco hanno in comune un obiettivo, quello di ritrovare un rapporto organico fra arte e vita, e per meglio dire fra lavoro culturale e socialità.

Si tratta di fondare una rappresentazione precipua atta a mettere in opera questo rapporto. Per Brecht, essa passava attraverso l'impegno politico, per Bijl, che vive nell'epoca della caduta delle ideologie, essa non può porsi al di fuori della simulazione. I rapporti sociali che viviamo sono attraversati dalla simulazione, la realtà che sperimentiamo è l'effetto di realtà che il sistema delle informazioni costruisce tramite i suoi dispositivi. Bijl adotta il regime delle simulazioni per creare il

² Friedrich Nietzsche, «La visione dionisiaca del mondo», in «La filosofia nell'epoca tragica dei Greci e scritti 1870-1873», Milano, Adelphi, 1991. Si veda in particolare a pag. 64: «Si trattava anzitutto di trasformare quei pensieri di disgusto per l'atrocità e l'assurdità dell'esistenza in rappresentazioni in cui si potesse vivere: queste sono il sublime in quanto soggiogamento artistico dell'atroce, e il ridicolo in quanto scaricarsi artistico dal disgusto per l'assurdo.»

«più-vero-del-vero», l'effetto di realtà che, calato in un contesto diverso dal suo originario, si svela come non-verità, come astrazione, come irrealtà. Ed è in nome di questa effettiva irrealtà che dobbiamo affrontare il rapporto fra arte e vita; finché le due categorie resteranno incriticcate, finché non assumeremo l'irrealtà come orizzonte operativo atto a inaugurare questa critica, non sapremo progettare nessuna realtà nuova.