

saggi

DAL GRUPPO SPUR a Joseph Beuys. Arte degli anni '60 nella Repubblica Federale Tedesca

Il 1960 segna un cambiamento radicale nella produzione figurativa internazionale del dopoguerra. L'Espressionismo Astratto e l'Informale si esauriscono e inizia una nuova era con la *Pop Art*, il Neo Dada e Arte in Azione. In apparenza l'arte della Germania occidentale si allinea a quella internazionale. Nel 1960 i gruppi SPUR e Zero assumono una posizione decisamente diversa, mentre con i lavori degli artisti di *Fluxus* si inaugura una nuova stagione di attività figurativa e di riflessione sull'arte. Ad un'osservazione ravvicinata le differenze nei confronti della scena internazionale si fanno evidenti. Dal 1960 la situazione tedesca si può riassumere in tre punti essenziali:

1. Con la costruzione del muro di Berlino nel 1961 non si radicalizzava solamente la divisione politico-sociale della Germania in due stati; anche i pochi elementi di convergenza artistica si frantumavano. All'apice della guerra l'arte della DDR "doveva" corrispon-

dere al Realismo socialista; analogamente al legame di quella della Repubblica Federale con l'Occidente¹.

2. I Moderni – perseguitati e quasi costretti alla diaspora da parte del Nazionalsocialismo – sono finalmente liberi di dare impulsi innovativi alla scena internazionale. Dopo l'agonia degli ultimi anni Quaranta e i disperati sforzi di integrazione nell'Occidente degli anni Cinquanta, nel corso dei quali si fu costretti a ricercare il legame interrotto con la tradizione dei classici moderni e il collegamento con le tematiche internazionali, con la fine dell'era Adenauer, nella Repubblica Federale inizia qualcosa di nuovo. Negli anni Sessanta gli artisti tedeschi che si impongono con lavori innovativi non sono solo sporadici. La Germania dell'ovest diventa una delle sedi di nuove iniziative create da gruppi di artisti europei, orientali e americani².

3. Negli anni Sessanta il gruppo dei Moderni viene destituito dalla sua chiara funzione di stabilizzatore so-

di

Gabriele Bickendorf



Hans-Peter Zimmer, *I primi diecimila* (1959), olio su tela; coll. priv.

ziale. L'Informale tedesco, contrariamente alle intenzioni dei singoli, doveva assolvere a due compiti: in primo luogo ripagare in qualche modo le vittime del Nazionalsocialismo con il ricorso ai classici moderni e con la codificazione dell'Astrattismo, per alleggerire la coscienza sociale dalle sofferte riflessioni sulla responsabilità storica.

Allo stesso tempo le opere astratte – in contrasto con l'arte naturalistica e propagandista del Nazismo e con il Realismo socialista – davano corpo ai valori della democrazia occidentale, prima di tutto al sentimento della libertà individuale. Con gli anni Sessanta non si crea solo l'apertura ad una percezione del "quotidiano" che finora

l'Informale aveva evitato con decisione. Sono gli anni in cui l'arte della Germania occidentale si apre alla critica del presente e del passato, alla critica politica e sociale³. È difficile stabilire la data precisa di queste trasformazioni. Il 1958 si configura già come un anno di svolta con la fondazione di due gruppi, SPUR e Zero, che in modo diverso si allontanano dal paradigma dominante dell'Informale. Al 1959 risalgono due avvenimenti che rappresentano in modo simbolico la fine di un'epoca e l'inizio di una nuova era. A Kassel si organizza la seconda *Documenta*: l'Astrattismo viene presentato come "lingua universale" dell'arte. A Monaco il gruppo SPUR mette in scena il cosiddetto *Bense-Skandal*, un'azione imbarazzante-scandalosa con la quale si svelano i meccanismi culturali e viene messa in ridicolo l'autorità del pubblico⁴.

La seconda edizione di *Documenta* è concepita come palcoscenico internazionale per l'arte contemporanea, mentre la prima mostra di Kassel si era risolta in una retrospettiva sui Moderni del XX secolo. Fino dal 1954 (prima edizione di *Documenta*) l'Astrattismo è stato il punto di riferimento del contemporaneo. Con il 1959 (seconda edizione) si è festeggiato il trionfo dell'Espressionismo astratto e dell'Informale. La sezione inerente all'arte americana rappresentava da sola una mostra nella mostra che, con 97 opere, annunciava il primato degli espressionisti non figurativi. Un'intera sala era dedicata a Jackson Pollock, al centro l'opera *Numero 32* del 1950, acquisita subito dopo l'esposizione dalle raccolte della Nordrhein-Westfalen di Düsseldorf. Analogamente a quanto avevano fatto gli americani, *Documenta 2* presentava

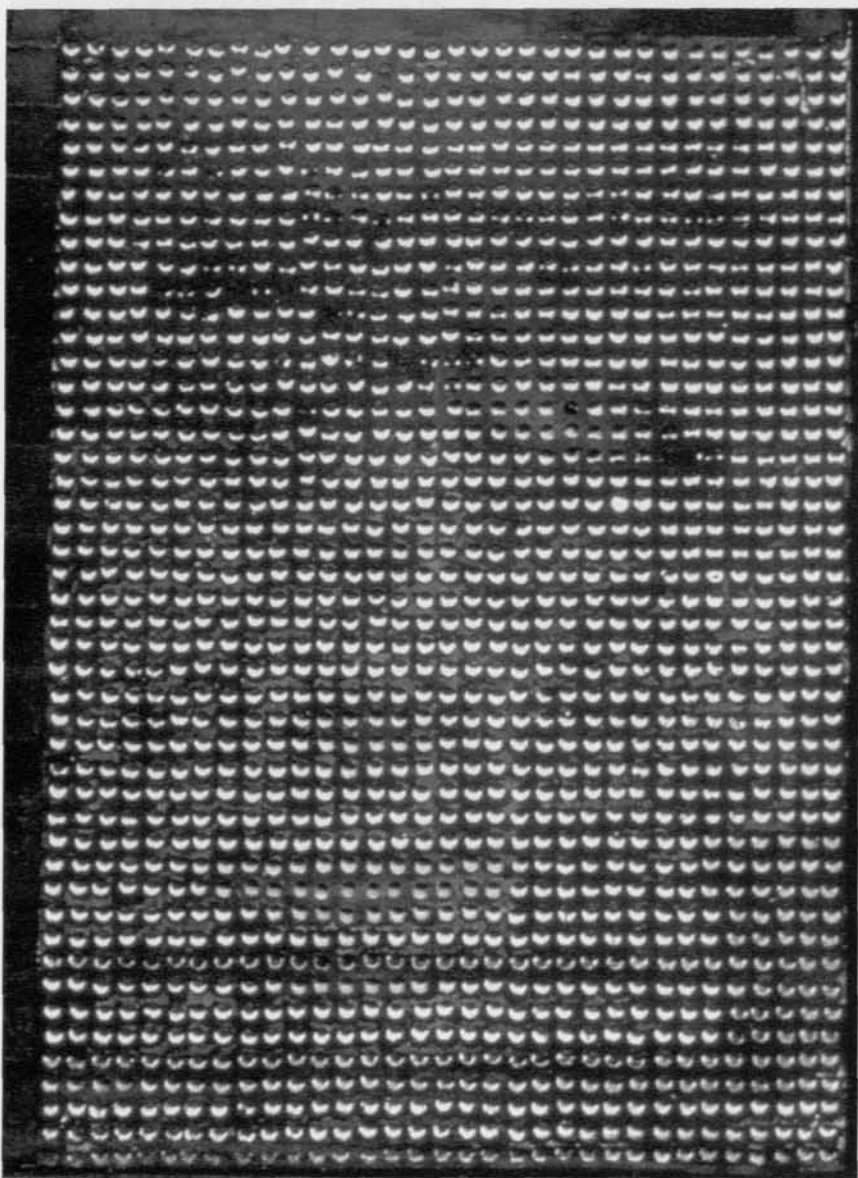
l'Informale come espressione artistica della comunicazione contemporanea. L'esposizione di Kassel rappresentava in questo senso l'apice di un processo nel quale il non figurativo nella pittura e nella scultura veniva codificato come unica tendenza nata dopo i Moderni classici e come lingua dell'arte contemporanea⁵.

Contro tutto questo si muovevano energicamente i giovani artisti del gruppo SPUR (1958-66): Lothar Fischer, Heimrad Prem, Helmut Stum, Hans-Peter Zimmer ecc. Difendevano un concetto diverso sia nei contenuti che nella forma e protestavano contro l'allineamento dell'arte al sistema. La loro critica era rivolta tanto alla società dei consumi, nata dopo la ricostruzione e con l'inizio del miracolo economico nella Repubblica Federale, quanto al sistema culturale. Accusavano gli Informali di formalismo e di estetismo, nonché della mancanza di utopia. Nel catalogo della prima mostra del gruppo, del 1959, si legge: «Ci scaglieremo contro ogni forma di estetismo, che si vuole insinuare nei rapporti economici. Esaltando il concetto della qualità, si propaga un positivismo reazionario ed un neoclassicismo accademico (al "miracolo economico" deve seguire il "miracolo culturale")»⁶.

Con la sua critica radicale SPUR diventava la prima avanguardia della Repubblica Federale. Gli artisti di SPUR si autodefinivano "rivoluzionari-romantici". Erano socialisti ma in modo non dogmatico: il socialismo era sentito come fantasia, sperimentazione e scoperta della creatività. La loro posizione poteva realizzarsi solo in opposizione al potere vigente e solo in forma di gruppo organizzato. Era loro

opinione che l'artista da solo non ce la poteva fare, che sarebbe stato inghiottito dal meccanismo del mercato dell'arte. Gli artisti di SPUR non solo si costituirono in gruppo, ma cercarono di creare una rete di relazioni e di

cooperazione internazionale. In questo senso vanno valutati gli stretti contatti con i rappresentanti di COBRA, in particolare con Asger Jorn, ma anche con Pinot Galizio e con il *Laboratorio Sperimentale* di Alba. Nel 1959 SPUR



Otto Piene, *Graticcio di luce* (1957), latta su tela; coll. priv.

aderisce alla Internazionale Situazionista (S.I.) di Guy Debord per dare un senso politico al loro lavoro artistico⁷. Il *Bense-Skandal* del 1959 fu recepito

come una provocazione che poteva essere capita come azione situazionale. Nel gennaio l'Unione Professionale degli Artisti Accademici di Monaco

(BBK) organizzava una mostra dal titolo *Realisti estremisti*, dove erano rappresentati, fra gli altri, gli artisti di SPUR. Era stato annunciato che Max Bense, al tempo stimato specialista di estetica, e professore alla Scuola Superiore d'Arte di Ulm, avrebbe tenuto una conferenza il giorno dell'inaugurazione. L'invito a Max Bense era una farsa, esattamente come il *Non sense-text* che venne suonato utilizzando un nastro magnetico. Lo scandalo fu perfetto quando Bense si allontanò dal nastro e fu chiaro che il pubblico colto, numerosissimo, e la stampa intervenuta avevano applaudito un non-senso. SPUR aveva dimostrato che il pubblico reagiva alle opportunità culturali in maniera cieca, acritica e sottomessa al potere⁸.

Il *Bense-Skandal* non fu l'unica "azione" del gruppo. Gli artisti rivestivano le pareti dei loro *ateliers* e le loro tele con manifesti, riviste e oggetti provocanti. Le loro "uscite" si possono mettere in relazione con la prima fase di Arte in Azione. Si consideravano un soggetto politico, mentre le istituzioni tendevano a criminalizzarli: la giustizia accusò SPUR di blasfemia e di pornografia. Furono i precursori del movimento studentesco. Non è un caso che Dieter Kunzelmann, noto nel 1968 come leader del movimento, fosse membro del gruppo dal 1960⁹. Anche le opere plastiche e i dipinti degli artisti del gruppo non sarebbero comprensibili senza tener conto delle loro ambizioni politiche. L'estetica di SPUR definisce un'opposizione contro il consumismo e il soggettivismo. Per questo il gruppo si è mosso contro l'astrazione pura e ha tentato più volte di trovare una relazione possibile fra figurativo ed astratto. Fece ricorso alle

Fest^M FLUXOR^M

FLUXUS

MUSIK UND ANTIMUSIK
DAS INSTRUMENTALE
THEATER

Staatliche **K**unstakademie
Düsseldorf, Eiskellerstraße
am 2. und 3. Februar 20 Uhr
als ein **C**olloquium für die
Studenten der **A**kademie

George Maciunas
Nam June Paik
Emmet Williams
Benjamin Patterson
Takenobu Koyagi
Dick Higgins
Robert Watts
Jed Curtis
Dieter Hülsmann
György Székely
Jackson Mac Low
Wolf Vostell
Jean Pierre Wilsain
Frank Trowbridge
Terry Riley
Tomas Schmit
György Ligeti
Raoul Hausmann
Casper
Robert Filliou

Daniel Spoerri
Allison Knowles
Bruno Maderna
Alfred A. Döblin
La Monte Young
Henry Flynt
Richard Maxfield
John Cage
Yoko Ono
Jozef Patkowski
Joseph Byrd
Jacques Desautels
Griffith Rose
Philip Corner
Achov Mr. Kerouache
Kenjiro Ezaki
Jas Gawronski
Lucia Dlugoszewska
Istvan Anhalt
Jörgen Friisholm

Toshi Ichihyanagi
Cornelius Cardew
Pär Ahlbom
Gherardo Lucis
Brion Gyson
Sean Vanderbeek
Yoriaki Matsudaira
Simone Morris
Sylvano Bussotti
Musika Vitalis
Jak K. Spek
Frederic Rzewski
K. Penderecki
J. Staufenbiel
V. Lenzberg
A. Salcius
Kuniharu Akiyama
Joji Kuri
Tori Takemitsu
Arthur Köpcke

Festum Fluxorum (1963), Manifesto dell'Esposizione; Düsseldorf, Accademia Statale d'Arte

figure graffite, affini nei puri disegni del contorno ai lavori di *Art Brut*, e alle sporche superfici colorate applicate le une sulle altre di Asger Jorn. Per H.P. Zimmer questi segni divennero metafora della società della Repubblica Federale nel dopoguerra. Il dipinto, dal titolo *I primi diecimila* è costituito di tanti strati di superfici colorate cui si sovrappongono linee bianche e nere. La porzione superiore è occupata dai diecimila, che sono all'apice della società, rappresentati con segni infantili, quasi come pupazzi, separati dal caos amorfo sottostante da una linea insicura. I membri di SPUR erano consapevoli che non avrebbero provocato una rivoluzione con i loro dipinti, con le sculture e i lavori in terracotta. Queste opere avrebbero testimoniato la loro critica, le idee rivoluzionarie e il loro fallimento:

«Le tracce che lasciamo mostreranno la contraddizione fra la nostra volontà e ciò che è stato fatto»¹⁰.

Il fatto che già alla fine degli anni Cinquanta fosse nell'aria un grosso cambiamento è dimostrato dal costituirsi del gruppo *Zero* di Heinz Mack, Otto Piene e Günther Uecker (1958-1966). Il nome prescelto formulava da solo l'obiettivo di ricominciare tutto dal nulla. Anche gli artisti di *Zero* si orientavano contro il non figurativo coevo, prima di tutto contro la soggettività, l'espressività e la gestualità nell'Informale. Contrariamente a SPUR non erano uniti dalla critica sociale o da idee rivoluzionarie. Al contrario: *Zero* era contrassegnato da un formalismo purista e minimalista al quale si associava un visibile entusiasmo per il progresso tecnico. L'attività degli artisti del gruppo è contrassegnata da una visione ottimistica del futuro¹¹.



24 Hours-Happening (1965), Frontespizio della documentazione; Wuppertal, Galleria Parnaso

A proposito di *Zero* bisogna distinguere il nucleo centrale del gruppo a Düsseldorf e il raggio internazionale che univa artisti di tutta Europa. *Zero* deve la sua notorietà alla cosiddetta

Abendausstellung (mostra della sera) organizzata da Mack e da Piene a Düsseldorf. In occasione della sua settima edizione uscì il primo numero della rivista «Zero», pubblicata senza pause



Joseph Beuys, *Performance Kukei, akopee-Nein! Braunkreuz, Fettecken, Modellfettecken*, 20-07-1964, Festival della nuova Arte; Aachen, Accademia Tecnica

dal 1958 al 1961. Più tardi si aggiunse anche Günther Uecker, con il quale il nucleo del gruppo era al completo. Attorno ad esso si formava una cerchia europea di contatti artistici e di condi-

visioni testimoniate dalla straordinaria *Zero-Exposition* organizzata nel 1961 a Düsseldorf nella Galleria Schmela. Il legame più significativo era quello con il Nuovo Realismo francese:

Arman e Jean Tinguely, ma soprattutto Yves Klein. Klein con i suoi monocromi fu citato dagli artisti tedeschi di *Zero* come punto di riferimento dei loro lavori. Anche Lucio Fontana ebbe un ruolo fondamentale. Da Milano si aggregarono Piero Manzoni e Enrico Castellani, da Amsterdam Jan Schoonhoven, Armando e Henk Peeters. Nel 1966 il critico d'arte americano J.A. Thwaites indicò *Zero* come la prima avanguardia di spessore internazionale nata nella Repubblica Federale: «Per la prima volta, dopo 40 anni la Germania è protagonista di un movimento internazionale»¹².

Zero doveva ricondurre l'arte al suo oggetto, la luce e il movimento. Mack e Piene ricercavano le caratteristiche della luce nelle varianti del colore singolo, nelle sue vibrazioni. Nella prima edizione della rivista Mack scriveva: «Un colore può avere diversi significati; raggiunge la sua maggiore energia e oggettivazione virtuale quando genera la sua vibrazione intrinseca: questi sono il suo respiro e la sua vita». Dal 1957 Piene sperimentava gli effetti della luce e del colore nei suoi dipinti reticolari (*Rastbilder*) realizzati in tela, usando dei setacci che faceva egli stesso. Questi lavori furono lo spunto per le sculture chinoluminose del 1960, mentre Piene iniziava a occuparsi della meccanica del teatro e del balletto luminoso. Nello stesso tempo sperimentava nuove forme, con immagini di fumo e di fuoco.

Mack continuava a scandagliare le vibrazioni del colore con le sue figure monocrome, spesso del tutto bianche, le cui superfici strutturate creavano riflessi e fratture di luce. In seguito sviluppò questo effetto nelle superfici

metalliche delle sue stele di luce. Infine Günther Uecker tematizzò le contrapposizioni di luce ed ombra nei suoi lavori fatti di chiodi. I chiodi applicati alle tavole monocrome le dilatano nello spazio e distribuiscono sulla superficie campi d'ombra, che si modificano in relazione alla caduta della luce e al movimento dell'osservatore. Fra i lavori di Uecker si contano mobili, strumenti musicali e apparecchi come il *Telesvisore* del 1963¹³.

Anche gli artisti di *Zero*, con gli *happening*, uscivano dagli *ateliers* proponendo il loro lavoro al pubblico che disertava le esposizioni. Nel 1961 nella

città vecchia di Düsseldorf fu organizzata una festa con bandiere di alluminio, lamine metalliche, rilievi luminosi e mongolfiere, riflettori e fuochi d'artificio. La seconda festa, organizzata in grande stile sulle rive del Reno un anno più tardi ebbe una risonanza eccezionale¹⁴.

Fluxus nacque a Wiesbaden nel 1962, in occasione della *Festum Fluxorum*. L'idea originale di *Fluxus* proveniva dagli Stati Uniti, ma si esplicò nella Germania occidentale come arte attiva intermediale di un gruppo internazionale. *Fluxus* capovolse le coordinate centrali e periferiche dell'attività arti-

stica. Dopo che negli anni Cinquanta New York aveva sostituito Parigi nel ruolo di centro mondiale dell'arte, *Fluxus*, movimento anti-artistico, individuava a Wiesbaden una "terra di nessuno" storico-artistica. La scelta del luogo fu solo in parte casuale e sintomatica del radicale rifiuto dell'arte ufficiale, del mercato e della mercificazione di pittura e scultura classiche. All'inizio degli anni Sessanta la Germania era ai margini della scena artistica internazionale e ancora di più lo erano le città prescelte da *Fluxus*. Campo della loro azione non furono centri tradizionali come Berlino o Monaco, ma



Gerhard Richter, *Portatori di bara* (1962), olio su tela; Monaco, Galleria d'Arte moderna

città periferiche, come Wiesbaden, Aachen, Wuppertal e in parte la stessa Düsseldorf. Nelle istituzioni pubbliche e gallerie private si trovavano persone disposte a concedere spazi ad un'avanguardia non commerciale.

Qui gli artisti si confrontarono con un pubblico che in qualche modo si sottoponeva alle provocazioni antiborghesi di *Fluxus*, e questo è tanto più sorprendente se si pensa al risentimento antimoderno nutrito da vasti strati dell'opinione pubblica tedesca dopo la seconda guerra mondiale.

Fluxus nasceva dall'avanguardia musicale e sfociava in nuove tipologie artistiche: *Body-art* e *Video-art*, anche nelle straordinarie novità concettuali di Beuys (*erweiteter Kunstbegriff*). L'idea originale nasce alla scuola di John Cage, nel materiale sonoro del quotidiano, nel rumore inciso nelle sue composizioni. I seguaci di Cage vicini al lituano George Maciunas cercavano di individuare nuovo materiale sonoro, e la distruzione degli strumenti assunse un ruolo centrale. Le fondamenta storico-artistiche di *Fluxus* rimandavano a Dada e all'idea di Marcel Duchamp: la negazione dell'arte. A questo si aggiungeva una radicale critica del capitalismo¹⁵.

Le manifestazioni derivavano dall'idea dei discepoli americani di Cage vicini a Maciunas, cui si deve anche il nome *Fluxus*, anche se ogni membro portava il suo contributo nel quadro d'insieme. È noto che il coreano Nam June Paik, vissuto a Colonia nei primi anni Sessanta, introdusse l'erotico nel movimento, facendo esibire la sua compagna Charlotte Moorman nuda con il violoncello.

Con le riprese video di queste esibizioni e la loro proiezione su schermi

applicati sul suo seno, la "TV-Bra" produsse impulsi determinanti per la *Video-Art*. Un simile processo di amalgama si può osservare in Wolf Vostell e Joseph Beuys¹⁶. La documentazione del *24-Stunden-happening* nella galleria Parnaso di Wuppertal, apice e fine del movimento, reca in copertina, accanto a Moorman (in basso al centro) e Paik (a destra al centro), anche Vostell (a destra in basso) e Beuys (a sinistra al centro). Vostell aveva introdotto nel gruppo il concetto di un'arte *dé-collage*, già sviluppato dal 1954, nel periodo francese.

La sua definizione di *dé-collage* non significa solo distruzione, ma anche azione: «*dé-collage* è *collage* mobile; *collages* mobili sono avvenimenti, avvenimenti sono cambiamenti» Il suo primo *happening* ebbe luogo a Parigi nel 1958 con il titolo *Il teatro è sulla strada*. Con questa dimostrazione *dé-collage* rivelò per la prima volta il suo interesse per le macchine distrutte, soprattutto carcasse d'auto. Le "istruzioni per l'uso" dell'evento parigino erano: «prendi tutti i pezzi di un incidente d'auto fino al più piccolo e fissali sulla strada presso un incrocio molto trafficato. Ripeti incidente per incidente fino a rendere impossibile il traffico». Nel 1958 era nata una *Tv dé-collage* e nel '61 una *Décollage-Musik*, che consisteva nella distruzione di amplificatori e radio da parte del pubblico.

Quando si unì ai seguaci di Cage, Vostell introdusse elementi determinati del movimento *Fluxus*. In quella fase i lavori di Vostell acquisirono valenza politica. Dopo un concerto ad Aachen, dedicato agli autori dell'attentato a Hitler dell'autunno 1944, Vostell inscenò a New York un *happening* che voleva richiamare l'attenzione sulla guerra del

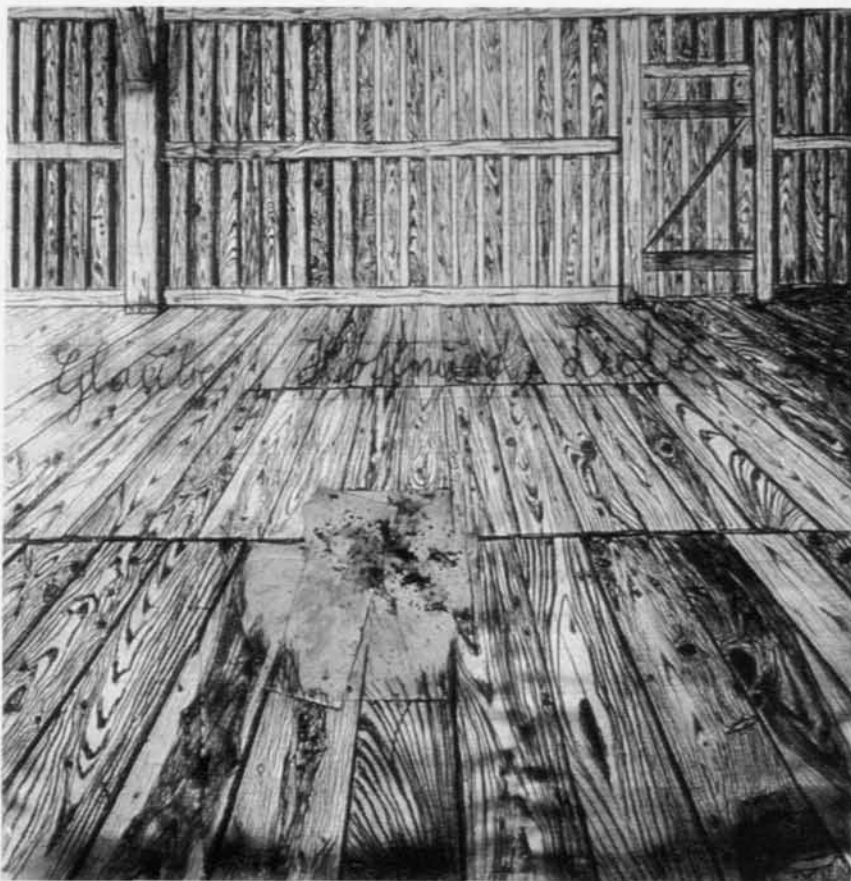
Vietnam. Nei 1967, in segno di protesta contro l'intervento americano, eseguì a Colonia la sinfonia *Vietnam*. Nel 1968 *Miss America*, lavoro formalmente vicino ai *transfers* di Robert Rauschenberg, è la foto dell'esecuzione di un Vietcong da parte di soldati americani sovrapposta ad una bellezza da copertina¹⁷.

Quando Beuys nel 1962 incontrò Maciunas e i suoi amici, aveva già sviluppato una personale iconografia dei materiali e un preciso sistema simbolico. Questi introdusse l'artista, allora poco conosciuto, presso *Fluxus*. Nella foto del *24-Stunden-happening* si riconosce Beuys con il registratore e con uno dei suoi strumenti durante l'azione *e in noi, tra di noi... e sotto terra*. Beuys trasmise a *Fluxus* feltro, grasso e rame come componenti fondamentali della sua energia individuale. Le sue azioni sono caratterizzate da un rituale quasi religioso. Documento di un atteggiamento quasi sacerdotale divenne una foto più volte pubblicata che mostra Beuys dopo un'aggressione subita ad Aachen nel 1964 durante il "festival della nuova arte". L'artista col naso sanguinante protende la mano destra, mentre con la sinistra presenta un crocifisso storto su di un angolo spalmato di grasso. La foto presenta Beuys allo stesso tempo sofferente, ammonitore e contestatario, che opera con la forza dei simboli. Beuys fu conosciuto sulla scena artistica tedesca e internazionale come membro di *Fluxus*. Oggi, alla luce dell'apparente continuità del suo lavoro, sviluppatosi dagli anni Cinquanta fino agli anni Ottanta, ci si dimentica di questo. Eppure, dopo *Fluxus*, nacque l'interesse per i suoi lavori grafici e plastici. Fu presentato per la prima volta nel 1965 da una gal-

leria d'arte, mentre la prima retrospettiva ebbe luogo nel 1967 nel Museo Civico di Mönchengladbach. Con questa Beuys ottenne riconoscimento e notorietà a livello nazionale e internazionale. Nel 1968 ricevette dal Moma di New York il "Mystical German", l'invito ad una mostra che rifiutò¹⁸.

Dopo *Fluxus*, fino alla metà degli anni Settanta, le *performances* rimasero elemento sostanziale dei suoi lavori. *Come spiegare l'arte ad un coniglio morto*, oppure *l'Azione con il coyote* sono pietre miliari della sua opera. Passò lentamente dalle *performances* all'attività politica e all'insegnamento pubblico, che nel loro pathos e nella loro scenografia comunicarono a loro volta aspetti dell'arte di azione. Si realizzò quella dissoluzione del confine fra arte e vita, scaturita dallo spirito dei primi anni Sessanta e parte del programma di *Fluxus*. Le parole di Beuys «tutti gli uomini sono artisti» cancellano ciò che rimane della diversità fra arte e quotidiano, fra arte e società come continuo trasferimento dell'arte in politica¹⁹.

Le attività politiche di Beuys, in netta opposizione alle istituzioni della Repubblica Federale, iniziano nel 1967 con la fondazione del "Partito tedesco degli studenti" e l'organizzazione dei "non votanti, Referendum popolare" nel 1970. Sullo sfondo della rivolta studentesca del 1968 e dell'opposizione extraparlamentare (APO), l'impegno di Beuys ebbe vasta risonanza politica. Le divergenze politiche provocarono la sua destituzione dal ruolo di professore all'Accademia di Düsseldorf, dove insegnava Scultura dal 1961, cui egli rispose con la fondazione della "Libera Accademia per la creatività e la ricerca interdisciplinare". Con questa fu



Anselm Kiefer, *Fede, Speranza, Amore* (1973), carbone, collage, sangue di coniglio, juta con preparazione; Stoccarda, Galleria Statale d'Arte

ospite, nel '77, alla sesta edizione di *Documenta* dove installò la *Pompa al miele*, un sistema di tubi che metteva in comunicazione le varie stanze, come simbolo di un sistema sociale. Il suo individualissimo mix di critica marxista del capitalismo e antroposofia di Rudolf Steiner incontrò frequenti opposizioni. Non solo da parte dei critici conservatori, ma anche da parte della sinistra, che vedeva con sospetto i suoi rapporti con il Romanticismo tedesco e con Nietzsche nonché gli elementi nazionalistici del suo pensiero²⁰.

I cambiamenti avvenuti fra il 1958 e il 1966 avevano profondamente modificato le coordinate artistiche, e non solo per quanto riguarda l'avanguardia critica. Ne risultarono variati anche i rapporti con l'arte americana. Gli americani perdevano il ruolo di vincitori e liberatori che avevano recuperato i Moderni nel "programma rieducativo" con il riferimento al Non Figurativo tedesco e con l'esempio dell'Espressionismo Astratto americano. Dopo il 1960 la funzione educativa si esauriva, ma l'arte americana restava dominante: alla quarta edizione di *Documenta* furono

presentate opere della *Op-Art* e *Pop-Art*, *Colour Field*, *Hard Edge* e della *Post Painterly Abstraction*. Tutto ciò si doveva in gran parte alla sua forza sul mercato artistico. La Repubblica Federale tedesca non assunse altre posizioni particolari; il che dette agli artisti una certa libertà. La questione morale e i dibattiti ideologici, come l'invenita controversia su Astratto e Figurativo negli anni Cinquanta, diventarono obsoleti²¹.

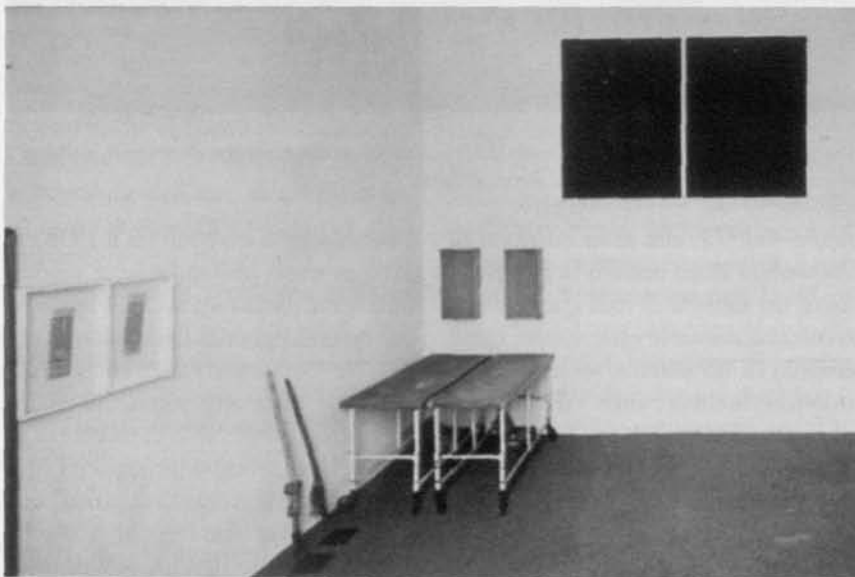
Confrontando la Germania degli anni Sessanta con il contesto internazionale si osserva subito che non esiste una *Pop Art* tedesca. La *Pop Art* ebbe uno straordinario successo presso collezionisti come Karl Ströher e Peter Ludwig, che acquistarono, fra l'altro, molte opere di Andy Warhol, Roy Lichtenstein e Tom Wesselmann. Gli artisti presero una posizione diversa.

Laddove si ispirarono al mondo dei consumi e alla trivialità dei media, assunsero, a differenza degli americani, una posizione critica quanto ironica. Questo vale per i manifesti - *décollage* di Vostell e per le citazioni da cartolina di Sigmar Polke e per la sua abitudine di utilizzare stoffe da arredamento²². In questo contesto, oltre a Polke, Gerhard Richter assume un rilievo particolare. All'inizio Richter fu confuso con un artista *Pop* perché si era permesso di presentarsi ai collezionisti americani con le parole «I am a german Pop artist». Non furono comprese né l'ironia delle sue parole, né la differenza dei suoi lavori rispetto a quelli *Pop*. Richter condivideva con gli americani solo l'impiego di modelli banali, come immagini pubblicitarie o foto di riviste. La varietà dei materiali utilizzati e l'obiettivo della ricerca pittorica erano

completamente diversi. Richter si interessava anche di fotografia non professionale. Collezionava scatti di dilettanti dal taglio sbagliato e dall'immagine sfuocata: documenti di vite private. Li conservava negli album che avrebbero costituito il suo famoso *Atlante*: una carta nautica per attraversare il mondo delle immagini quotidiane. Le foto sfuocate dei dilettanti divennero *Leitmotiv* dei suoi dipinti, al confine tra figurativo e astratto, ben visibile nell'opera *I portatori di bara* del 1961. Il modello è una foto che si trova nell'*Atlante*. L'artista ha riprodotto in maniera precisa le figure ed ha reinterpretato in modo astratto, evidentemente pittorico, superfici delle pareti e dei pavimenti. Nel margine inferiore del dipinto la terra innevata diventa un campo coloristico bianco, mentre al di sopra della bara un vortice di colori, di pennellate, di gocce, ricorda i *drippings* di Pollock e la pittura gestuale del suo maestro informale Karl Otto Götz²³.

Se è vero che la *Pop Art* in Germania non trovò un terreno fertile, fino dai primi anni Sessanta si diffusero comunque impulsi provenienti dagli Stati Uniti. L'arte della Repubblica Federale si allineò alle varie, quanto differenziate tendenze presenti sulla scena internazionale. All'inizio quasi ignorata, nel corso degli anni Sessanta e Settanta, si sviluppa una nuova pittura figurativa, con valenze ambigue, i cui protagonisti sono Georg Baselitz, R.A. Penk, Markus Lüpertz, Jörg Immendorf e Anselm Kiefer.

Li uniscono alcune forme di oggettività, più o meno vicine alla tradizione dell'Espressionismo tedesco. Le loro tematiche hanno un indirizzo storico: *Motivi tedeschi* di Lüpertz con i loro elmi d'acciaio allude alle due guerre



Joseph Beuys, *Mostra la tua ferita* (1974-85), allestimento: due giornali, due forconi, due casse da morto, due cassette di zinco piene di grasso, due cassette di latta coperte di grasso, termometro, vetrini chimici, teschio scheletrico di merlo, due vasetti da conserva, due lavagne, due spatole; Monaco, Städtische Galerie im Lenbachhaus

mondiali. Immendorf si confronta con il movimento studentesco e i limiti dell'Agit-Prop finché, con la serie *Café Deutschland*, fa proprio il tema della divisione della Germania in BRD e DDR e delle rispettive deformazioni politiche²⁴. Anselm Kiefer si concentra sulla storia della nazione con particolare riferimento al Nazionalsocialismo. Kiefer si serve del mimetismo e rivolge il suo interesse ai luoghi degli avvenimenti, mentre i personaggi storici sono assenti o vengono rappresentati solo con i nomi o con un profilo interposto. Non dipinge autori e vittime, ma gli ambienti e i luoghi in cui le storie si svolgono e si riflettono, elaborate fotograficamente e pittoricamente. Perciò la soffitta dove lavora appartiene alla storia tedesca, come i dipinti della cancelleria di Hitler e le immagini in forte rilievo plastico, realizzate con sabbia, paglia e altri materiali²⁵.

Dall'inizio degli anni Ottanta questi artisti, accanto ai *Nuovi Selvaggi*, sono stati presentati come espressione di un nuovo spirito post-moderno, per esempio in occasione delle mostre *Zeitgeist* e *Der Geist der Romantik*. Con queste esposizioni essi diventano l'alternativa tedesca al dominio americano e riferimento di una ricostruzione storico-artistica nazionale rappresentata dall'Espressionismo e dallo spirito romantico, fonte di ispirazione da Caspar David Friedrich a Beuys²⁶. Questi è stato a lungo considerato non solo il più grande, ma anche il più tedesco degli artisti tedeschi del dopoguerra. Il che si deve alle sue polemiche antiamericane, al suo legame con la tradizione irrazionalista della storia dello spirito e al recupero del mito, unito alla sua capacità di trasmettere il senso della magia ai mate-

riali poveri e agli oggetti di uso comune.

Simili interpretazioni diminuiscono il valore dell'opera e disconoscono le interconnessioni della scena artistica con il *global village*. La calorosa accoglienza avuta in Europa e negli Stati Uniti ha profondamente radicato l'opera di Beuys nella cultura internazionale fino dai tardi anni Sessanta.

Note

¹ Per il Realismo socialista cfr. i saggi di W. Baraniewski e E. Beaucamp in T. Strauss (Hg.), *Westkunst-Ostkunst. Absonderung oder Integration?*, München 1991, pp. 135-146 e 147-157. Manfred Jäger, *Kultur und Politikin der DDR 1945-1990*, Köln 1994. Gunter Feist, Eckhard Gillen, Beatrice Viereisel (Hg.), *Kunst-dokumentation SBZ/DDR 1945-1990, Aufsätze, Berichte, Materialien*, Köln 1996.

² G. Bussmann (Hg.), *Kunst im 3. Reich. Dokumente der Unterwertung*, Frankfurt 1974. S. Baron, 'Entartete Kunst'. *Das Schicksal der Avantgarde im Nazi-Deutschland*, München 1992.

³ J. Hermand, *Die Kultur der Bundesrepublik Deutschland 1965-85*, München 1988, pp. 278-283.

⁴ G. Poesgen, Leopold Zahn, *Abstrakte Kunst-eine Weltsprache*, Baden-Baden 1958. Th. Zaunschirm, *Die fünfziger Jahre*, München 1980.

⁵ H. Kimpel, *Documenta. Mythos und Wirklichkeit*, Köln 1997, pp. 274-278.

⁶ *Gruppe SPUR, Galerie van de Loo*, catalogo, München 1959, cit. secondo: *Kunsttheorie in 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Statements, Interviews*, a cura di C. Harrison e P. Wood, II, 1940-1991, Ostfildern-Ruit 1998, p. 857.

⁷ *Gruppe SPUR 1958-1965. Eine Dokumentation*, catalogo, Galerie van de Loo, München 1988. *Künstler der Gruppe SPUR und COBRA. Sammlung Selinka*, catalogo, a cura di M. Keiner e J. Kräubig, Schloß Aschberg, Herforder Kunstverein, Galerie der Stadt Kornwestheim 1998-99. R. Ohrt, *Phantom Avantgarde. Eine Geschichte der Si-*

tuationistischen Internationale und der modernen Kunst, Hamburg 1990, pp. 209-221.

⁸ Ohrt, *op. cit.*, p. 198.

⁹ *Ibidem*, pp. 240-248. *Ein kultureller Putsch. Manifeste, Pamphlete und Provokationen der Gruppe SPUR*, a cura di R. Ohrt, Hamburg 1991, pp. 6-11.

¹⁰ *Kunsttheorie...*, cit. p. 854.

¹¹ *Zero-Der neue Idealismus, Kestner-Gesellschaft*, catalogo, Hannover 1965. A. Kuhn, *Zero. Eine Avantgarde der sechziger Jahre*, Berlin 1991.

¹² Kuhn, *op. cit.*, p. 8.

¹³ H. Mack, *Die neue dynamische Struktur (1958)*, cit. secondo *Kunsttheorie*, *op. cit.*, p. 988. *Otto Piene-Retrospektive*, catalogo, Kölnische Kunstverein 1974. L. Romain, *Über Heinz Mack*, in *ZeroMack. Der Lichtwald 1960-1969*, catalogo, a cura di Dirk Stemmler, Mönchengladbach 1991, pp. 15-26.

¹⁴ S. von Wiese, *1958 bis 1966: Die Gruppe ZERO*, in *Deutsche Kunst im 20. Jahrhundert Malerei und Plastik 1905-1985*, catalogo, a cura di C. M. Joachimides, N. Rosenthal e W. Schmied, München 1985, pp. 463-464.

¹⁵ Si veda il capitolo su *Fluxus* in T. Klein, *Fröhliche Wissenschaft. Das Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart*, Stuttgart 1986, pp. 79-101. P. Schimmel, *Der Sprung in die Leere: Performance und das Objekt*, in *Out of actions. Zwischen Performance und Objekt 1949-1979*, catalogo, Los Angeles. Wien 1998, pp. 17-119 e in part. 69-84.

¹⁶ E. Decker, *Von der Aktions-zur Videokunst. Die Ausweitung des Werkbegriffs*, in M. Wagner (Hg.), *Moderne Kunst 2. Das Funkkolleg zum Verständnis der Gegenwartskunst*, Hamburg 1991, pp. 570-590.

¹⁷ M. Euler-Schmidt, *In Köln und von Köln aus. Eine Auswahl von Aktionen, Konzerten, Happenings und Environments von 1954 bis 1970*, in R. Wedewer (Hg.), *Vostell*, Bonn, Köln 1992, pp. 87-100, citazione p. 88. J. Morschel, *Deutsche Kunst der 60er Jahre, Teil II: Plastik, Objekte, Aktionen*, München 1972, pp. 247-251.

¹⁸ G. Adriani, W. Konnertz, K. Thomas, *Joseph Beuys. Leben und Werk*, Köln 1981. F. J. Verspohl, *Joseph Beuys. Das Kapital Raum 1970-77*, Frankfurt a. M. 1984.

¹⁹ U.M. Schneede, *Joseph Beuys. Die Aktionen. Kommentiertes Werverzeichnis mit fo-*

tografischen Dokumentationen, Ostfildern-Ruit 1994.

²⁰ J. Beuys, M. Ende, *Kunst und Politik. Ein Gespräch*, a cura di R. Rappmann, Wangen 1989. J. Beuys, J. Philipp von Bethmann, H. Binswanger e altri, *Was ist Geld? Eine Podiumsdiskussion*, a cura di E. Rappmann, M. Meyer, Wangen 1991. Per un'analisi specifica del pensiero politico di Beuys cfr. F. Gieseke, A. Markert, *Flieger, Filz und Vaterland. Eine erweiterte Beuys-Biografie*, Berlin 1996.

²¹ Kimpel, *op. cit.*, pp. 221-225.

²² E. Weiss, *Pop Art und Deutschland*, in *Pop Art*, catalogo, a cura di M. Livingstone, Köln 1992, pp. 221-225.

²³ *Gerhard Richter. Bilder/Paintings*

1962-1985, catalogo, a cura di J. Harten, Städtische Kunsthalle Düsseldorf, Köln 1986. *Gerhard Richter*, catalogo, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn, Stuttgart 1993.

²⁴ W.M. Faus, G. de Vries, *Hunger nach Bildern. Deutsche Malerei der Gegenwart*, Köln 1982, pp. 64-86. S. Gohr (Hg.), *Markus Lüpertz-Deutsche Motive*, Stuttgart 1993. W. Grasskamp, *Magnifizienz Lüpertz. der Charme der Konterevolution*, in Id., *Der lange Marsch durch die Illusionen. Über Kunst und Politik*, München 1995, pp. 79-94. Id., 'Deutschland in Ordnung bringen'. *Der Schauprozeß gegen Jörg Immendorf*, *ibidem*, pp. 118-130.

²⁵ U. Krempel, *Spurensuche und Vergan-*

genheitsbewältigung. Immendorf, Kitaj, Kiefer, in Wagner, *op.cit.*, pp. 630-648.

²⁶ *Zeitgeist*, catalogo, a cura di C.M. Joachimides, N. Rosenthal, Martin-Gropius-Bau, Berlin 1982. *Ernste Spiele. Der Geist der Romantik in der deutschen Kunst 1790-1990*, catalogo, a cura di C. Vitali, Haus der Kunst, München 1995. Critica di K. Wagenbach, *Neue Wilde. Teutonisch, faschistisch?* in *Freibeuter*, vol 5, 1980, pp. 138-147. Per la ricezione di Beuys negli USA cfr. D. Luckow, *Joseph Beuys und die amerikanische AntiForm-Kunst (Berliner Schriften zur Kunst, vol. X)*, Berlin 1998. *L'environnement* intitolato *Zeige deine Wunde* è uno dei lavori di Beuys strettamente connessi all'arte di azione. Cfr. *Zeige deine Wunde*, 2, München 1980.