

delle possibilità di esperienza e di vita dell'uomo. La "ricerca artistica di base" deve mettere alla prova il fondamento dell'attività artistica, indagando attorno alla sua capacità di trasmettere messaggi. La prassi artistica riflette sulla sua identità teorica.

Particolarmente importante si rivela, nei primi anni Settanta, l'aspetto politico. Il problema della rilevanza sociale dell'arte, portato alle estreme conseguenze, induce a metterne in discussione lo stesso status. Il coinvolgimento politico dell'arte determina nei generi figurativi tradizionali una rinascita della discussione sul realismo (mostre *Prinzip Realismus*, 1972; *Mit Kamera, Pinsel und Spritzpistole*, 1973). Nell'arte di tendenza concettuale K. Staeck (n. 1938) e H. Haacke (n. 1936) trovano forme espressive tese alla presa di coscienza politica. Il culmine di un'arte socialmente attiva, teoricamente fondata, emerge in *documenta 6* (Kassel 1977), che evidenzia però anche i limiti di tali procedimenti.

In questi anni anche altri artisti, come F. E. Walther (n. 1939), K. Rinke (n. 1939), U. Rückriem (n. 1938), G. Richter (n. 1932), G. Graubner (n. 1930), R. Girke (n. 1930), sottopongono il loro approccio figurativo degli anni Cinquanta a una depurazione concettuale, che conduce tra l'altro al "minimalismo" nella pittura e nella scultura, e comporta altresì riferimenti all'"arte povera" italiana. Artisti come R. Ruthenbeck (n. 1937) e I. Knoebel (n. 1940), entrambi allievi di Beuys, continuano coerentemente a lavorare in questa direzione anche negli anni Ottanta. Come l'amico B. Palermo (1943-1977), Knoebel elabora *environments* concettualmente complessi a partire da un'estrema riduzione pittorica dei mezzi, ma sulla base di un concetto d'arte - ispirato da Malevič - più rigoroso del linguaggio poetico di Palermo. In un modo che si avvicina all'"opera d'arte totale", Knoebel realizza così quel "nuovo standard della visione", postulato negli anni Settanta. Ruthenbeck costruisce oggetti quieti e meditativi con teli di stoffa, lastre di vetro e supporti di ferro, la cui estetica è definita dall'interazione dei materiali cui si accompagna una riduzione dell'intervento pittorico.

Ancor più del movimento *Fluxus*, la generale diffusione dell'orientamento concettuale apre ad altri *media* - in particolare fotografia, *performance* e video - uno spazio nel paesaggio tradizionale dell'arte. Fotografia e video divengono ora non solo mezzi ideali di documentazione per "azioni" e *performances*, ma anche mezzi artistici per eccellenza.

J. Klauke (n. 1943), R. Horn (n. 1944) e U. Rosenbach (n. 1943) sono tra i rappresentanti della *video art* e della *performance* negli anni Settanta. K. Sieverding (n. 1944) e A. e B. J. Blume (nati 1937) sfruttano le qualità alienanti della fotografia. Sieverding crea monumentali gigantografie con dissolvenze, nelle quali indaga il condizionamento culturale ed etnico dei modelli di comportamento. Le serie fotografiche dei Blume mostrano oggetti e persone di un mondo quotidiano piccolo borghese trasportati in una situazione traumatico-ironica e che si connettono l'un l'altro in costellazioni grottesche. Importante qui è l'infrangersi delle verità del pensiero e dell'esperienza. Le installazioni fotografiche di J. Gerz (n. 1940) si servono dell'apparente obiettività della fotografia per poi distruggerla nel confronto con i testi.

La *video art*, a partire dai suoi inizi d'ispirazione soprattutto politica negli anni Sessanta, è andata specializzando i suoi mezzi tecnici ed espressivi in svariate direzioni. I "gesti di rifiuto", diretti a sovvertire con lo *shock* le abitudini visive e uditive e a creare una gamma differenziata di modalità percettive, soprattutto in ambito sociale, vengono svincolati da un riferimento a contenuti individuali e dall'impiego concettuale del mezzo artistico. W. Kahlen (n. 1940) e B. Hamann (n. 1945) possono essere definiti artisti video-concettuali. M. Odenbach (n. 1953) e K. vom Bruch (n. 1952) sono tra gli artisti più giovani che dalla fine degli anni Settanta soggettivizzano nel video la critica sociale attraverso un approccio autobiografico. U. Rosenbach sviluppa, negli anni Settanta, un complesso linguaggio in cui s'intrecciano *performance*, video e fotografia; allieva di Beuys, questa artista ne riprende il "concetto allargato di arte" in lavori di orientamento femminista, fondando nel 1976 una scuola di femminismo creativo.

Nell'ambito dell'arte concettuale si possono annoverare procedimenti designati come "mitologie individuali" (*documenta 5*, Kassel 1972) e "fissazione di tracce", nonché i metodi di analisi artistica della politica e della società di K. Staeck e H. Haacke.

Ispiratore delle "mitologie individuali" è Beuys. Gli artisti si collocano in un universo di significati individuali che non vengono oggettivati formalmente. Elementi scenici sono inseriti in montaggi provenienti da varie culture, filosofie e religioni. In queste costruzioni di miti individuali viene riproposta una concezione ciclica del tempo. Il dibattito sulla natura, sulla storia e sull'ecologia emerge nelle varie forme espressive di questo orientamento, che spesso adotta il metodo del *work in progress*. I *collages* di materiali diversi di M. Buthe (n. 1944), associato anche alla corrente della cosiddetta *Neue Prächigkeit* («nuovo sfarzo»), incorporano soprattutto elementi della cultura nordafricana. Estremamente povere, ma emananti un'aura speciale in virtù del materiale impiegato, sono le composizioni con il polline dei fiori di W. Laib (n. 1950). La raccolta e la fissazione delle tracce del passato, sia esso individuale o collettivo, è al centro dell'attività di N. Lang (n. 1941) e di R. Rheins-

ARTE. - *Repubblica Federale di Germania*. - Nell'attività artistica della Repubblica Federale di G. degli anni Settanta prosegue la differenziazione di quell'arte che si pone concettualmente al di là della pittura e della scultura tradizionali. La molteplicità delle tecniche si sviluppa in stretto contatto con l'arte concettuale internazionale, soprattutto quella degli Stati Uniti. J. Beuys, W. Vostell, S. Polke, G. Richter, H. Haacke, U. Rückriem sono i principali ispiratori della generazione emersa in questo decennio.

Al centro di quest'arte, che nel 1969 - e dunque in immediata vicinanza storica al risveglio politico del 1968 - divenne nota al pubblico attraverso grandi mostre tematiche (a Berna, *Live in your head. Wenn Attitüden Form werden. Werke-Prozesse-Situationen-Informationen*; ad Amsterdam, *Op Losse Schroeven. Situatiës en cryptostructuren*), si colloca l'opera di J. Beuys.

A partire dagli anni Cinquanta Beuys aveva sviluppato il proprio "concetto allargato di arte" in modo completamente indipendente dagli influssi statunitensi. La sua scultura, le sue azioni artistiche, nonché la sua attività d'insegnante all'Accademia d'arte di Düsseldorf costituirono una violenta provocazione anche per quanti si consideravano aperti all'arte moderna. La sua opera suscita associazioni opprimenti e angosciose, e la sua trasposizione della teoria plastica, del modello artistico nella società, nella politica e nell'economia pone nel modo più radicale la questione del "senso dell'arte". L'interesse dell'artista si sposta dalla creazione di un'opera autosufficiente all'indagine e alla visualizzazione di realtà di fatto. L'"autonomia" dell'opera d'arte viene messa in discussione e assume nuove funzioni. Essa deve creare connessioni con ciò che è "al di fuori dell'arte", con la natura, la storia, il mito, la filosofia, la politica. L'arte si orienta verso un ampliamento

berg (n. 1943). D. von Windheim (n. 1945) tematizza la tensione tra immagine e riproduzione, staccando e fissando frammenti di mura e pareti.

K. Staack e H. Haacke, partendo da un'analisi dei meccanismi del mercato artistico e del capitale, hanno elaborato metodi e strategie artistiche che, in base al "principio dell'affermazione" straniante, sfruttano e nel contempo eludono le strutture del mercato artistico. Nei suoi manifesti e nelle sue cartoline Staack impiega le tecniche del fotomontaggio politico (J. Heartfield) e della pubblicità, per rivelare di colpo le intrinseche contraddizioni che sono proprie delle strutture occulte di dominio e d'interesse, nonché del rapporto con il passato nazista della Germania. La produzione in serie di questi lavori intende sfuggire al concetto dell'arte ancorato al principio dell'"originale", sul quale peraltro si basa il mercato artistico.

Haacke nelle sue opere parte da analoghi presupposti, ma inasprisce ulteriormente la situazione smascherando l'intreccio di arte e capitale — in particolare il contraddittorio ricorso all'arte degli imprenditori in vesti di *sponsor* — nel luogo stesso in cui questo opera: nei musei e nelle esposizioni. Con l'analisi del tema l'autore stabilisce i mezzi visivi per questo scopo: fotografie, testi, pitture, manifesti, assemblati in installazioni rigorose e ben calcolate.

Nel 1977, ossia quando, con *documenta 6*, il raggio d'influenza dell'arte concettuale ha raggiunto il suo culmine, alcuni giovani pittori guidati da K. H. Hödicke (n. 1938) fondano la "Galerie am Moritzplatz" di Berlino, che può essere considerata il nucleo di quella che negli anni Ottanta viene conosciuta in ambito internazionale come *Wilde Malerei* («pittura selvaggia»). È l'inizio di un rivolgimento, dacché si era creduto che l'arte concettuale avesse decretato la fine dei generi artistici tradizionali. Soprattutto pittori figurativi come G. Baselitz (n. 1938), B. Koberling (n. 1938) e J. Grützke (n. 1937) sembrano rappresentare posizioni storicamente superate.

Il ritorno della pittura non è un fenomeno solamente tedesco, ma ha dei paralleli soprattutto in Italia, per diffondersi poi a livello internazionale. Proprio in G., tuttavia, si sono invocate per questo ritorno tradizioni specificamente tedesche, in particolare quella dell'espressionismo. Sotto l'etichetta di "neoespressionismo" vengono classificate tendenze assai diverse della nuova pittura degli anni Ottanta, sebbene in alcuni pittori (come per es. in Baselitz quando capovolge i suoi quadri) emerge un approccio di tipo concettuale.

Secondo un'opinione presto divenuta corrente, alla fine degli anni Settanta al freddo intellettualismo dell'arte concettuale subentra una *Hunger nach Bildern* («fame di immagini»; titolo di un libro di W. M. Faust e G. de Vries, 1982). La mostra *Zeitgeist*, allestita a Berlino ovest nel 1982, rafforza questo orientamento, che trova rispondenza anche nel mercato artistico.

La nuova ondata di "pittura spontanea" è rappresentata da una generazione di artisti che, per quanto possano ricollegarsi alla pittura degli *outsiders* degli anni Settanta come Baselitz, J. Immendorf (n. 1945), M. Lüpertz (n. 1941), Hödicke, Koberling e S. Polke (n. 1941), rifiutano in modo assai più radicale di questi l'"imperativo avanguardistico" in favore del gusto figurativo. Centri di questa pittura sono Berlino e Colonia. A Berlino sono gli studenti di Hödicke, con la loro "Galerie am Moritzplatz", a svilupparne lo stile decorativo sciolto, ad ampie superfici, e la tematica della grande metropoli. Attraverso tale identità tematica e stilistica questi artisti si riallacciano alla tradizione degli espressionisti berlinesi. All'interno di questo contesto, ciascun autore individua un proprio ambito specifico. Salomé (n. 1954) tematizza il senso del corpo dell'omosessuale; H. Middendorf (n. 1953) l'estasi del cantante rock; R. Fetting (n. 1949) trova formule romantiche per esprimere l'alienazione della grande città e la nostalgia della natura.

A differenza di quanto accade a Berlino, il gruppo di Colonia *Mülheimer Freiheit* proviene non dalla pittura, ma dall'arte concettuale, con maestri quali Beuys, H. Haacke e J. Kosuth. In W. Dahn (n. 1954) e G. J. Dokoupil (n. 1954) l'aggressività selvaggia dello stile è simulata, l'approccio è freddamente razionale. Gli artisti non sono interessati alla gestualità del dipingere, ma alla trasposizione delle esperienze dell'arte concettuale nella pittura. Questa ha la funzione di *medium* nel quale si può riflettere, confrontare o confondere figurativamente il contenuto speculativo dei campi più diversi, dal linguaggio alla psicologia, alla politica, all'arte. Sulla base di una concezione figurativa nasce dunque una sorta di pittura concettuale, priva però del coerente senso quasi missionario proprio dell'arte concettuale degli anni Sessanta e Settanta. Prevalente in questo caso l'ironica distanza del commentatore.

La pittura di questa generazione, tuttavia, ha poco a che fare con quella di Baselitz o Lüpertz, considerati spesso come suoi "padri". Per questi ultimi si tratta di esplorare il mezzo pittorico e di potenziarne le possibilità, mentre per gli artisti più giovani il problema è quello dei contenuti e della loro trasmissione attraverso immagini.

Il nuovo carattere "selvaggio" ha un parallelo nella scultura, che nella lavorazione grezza del materiale e nella policromia — di grande effetto dopo il periodo della "povertà" minimalistica — travalica i limiti rigorosamente concettuali del *medium*. Gli scultori A. Höckelmann (n. 1937), E. Wortelkamp (n. 1938), ma anche i pittori Baselitz, A. R. Penck e Lüpertz, che soprattutto dagli anni Ottanta hanno operato anche nella scultura, sono i principali esponenti di questo orientamento, che trova seguito tra gli artisti più giovani.

Un altro allievo di Beuys, A. Kiefer (n. 1945), viene spesso annoverato tra gli esponenti della pittura neofigurativa, anche se la sua opera non s'iscrive nelle tendenze delineate in precedenza, né si limita all'ambito della pittura. Nei suoi dipinti di paesaggi e spazi culturali Kiefer si concentra su simboli, miti, temi letterari e autori di chiara connotazione nazionalsocialista. In questo modo egli mette in luce la tabuizzazione verificatasi nei confronti di questo intero contesto in conseguenza della mancata rielaborazione del passato nazista della Germania. I suoi quadri mostrano fitte tracce di procedimenti di lavoro che si sovrappongono e intersecano, cosicché l'opera sembra esibire dal suo stesso corpo gli strati della memoria umana. Kiefer tematizza questo processo della memoria anche in fotografie e in sculture.

Un'altra figura solitaria della pittura figurativa è J. Immendorf (n. 1945) che, rifacendosi al *Caffè Greco* di Guttuso, mostra nelle sue versioni del *Caffè Deutschland* (1977-83) un panorama di realtà politiche e di sogni, rappresentando, attraverso uno stile *naïf* che riprende quello della pittura dell'*Agit-Prop*, la situazione delle due G. come segnata dal trauma del passato nazista.

Una nuova forma di concettualismo postmoderno caratterizza una serie di artisti che, contemporaneamente al *boom* della nuova pittura e quasi all'ombra di essa, operano con i mezzi più diversi. Si tratta in questo caso della rielaborazione eclettica di forme e motivi provenienti sia dalla storia che da altri ambiti culturali. La storia, al pari del presente, diventa il mezzo linguistico di una nuova arte concettuale.

A. Klein (n. 1951) manipola, per le sue grandi foto in bianco e nero, immagini fotografiche e televisive che si presentano non come un *collage*, ma fuse in un'unità di superficie omogenea. La struttura dell'immagine è priva di un centro; ciò che viene mostrato suggerisce visioni angosciose. Tra i motivi figurano anche fotografie dell'epoca nazista. Anche G. Merz (n. 1947) si confronta con i motivi e l'estetica del fascismo, filtrando immagini "fruste" dell'ambiente, della cultura e della storia dell'arte, attraverso un'elaborazione estraniante che le liberi dal gravame delle loro connotazioni. Con esse Merz costruisce installazioni stilizzate eppure sobrie, che evocano un'impressione di preziosità classica. Le immagini acquistano così un'"aura" ambigua, che celebra e nel contempo demolisce il contesto richiamato.

Le sculture di S. Huber (n. 1952), H. Kiecol (n. 1950) e Th. Schütte (n. 1954) si presentano come riflessioni ironiche di uno spirito postmoderno. Gli oggetti e le installazioni di Huber si basano sul carattere feticistico, che sottrae gli elementi impiegati al loro contesto quotidiano, presentandosi come un commentario sarcastico della cultura in cui sono nati. Le sculture di Schütte e di Kiecol affrontano in modi diversi tematiche architettoniche.

L'ironia del riferimento all'ambiente sociale caratterizza spesso altri indirizzi della scultura degli anni Ottanta differenziandoli dai precursori degli anni Settanta, caratterizzati da un orientamento politico o sociale. Questa distanza ironica potrebbe essere definita il sintomo degli anni Ottanta, che collega queste opere alle contemporanee tendenze del "postmoderno". Scultori come H. Radermacher (n. 1953), con i suoi interventi di scultura minimalista nello spazio urbano, G. Rohling (n. 1946), con i suoi oggetti variopinti che commentano lo sgargiante mondo del consumismo, e O. Metzler (n. 1952), con le sue sculture grezze che, poste sul luogo di conflitti sociali impiegano il materiale ivi trovato, hanno in comune con la tradizione degli anni Settanta la caratteristica fondamentale dell'arte concettuale, con la sua presa sull'ambiente e sulle esplosive tensioni sociali.

Si può affermare che verso la fine degli anni Ottanta, con l'allentarsi del ruolo dominante della nuova pittura, che aveva una sua impronta specificamente tedesca, il linguaggio degli artisti della Repubblica Federale di G. si sviluppa nuovamente — o al pari di prima — in stretto contatto con le correnti internazionali. Un'importanza crescente assume la tendenza alla messa in scena, che muta la precedente concezione dell'installazione. Il materiale prodotto socialmente e l'oggetto artistico "autonomo" vengono ricondotti in uno spazio scenico di struttura figurativa. Un metodo, questo, che favorisce una sorta di *revival* della retorica figurativa e che si serve di mezzi quali la metafora, l'allegoria, il simbolo. Tra gli esponenti di questo indirizzo figurano K. Kumrow (n. 1959) e B. Prinz (n. 1953).

BIBL.: W. M. Faust, G. de Vries, *Hunger nach Bildern. Deutsche Malerei der Gegenwart*, Colonia 1982. Cataloghi di mostre: *documenta 6*, Kassel 1977; *Die neuen Wilden*, Aquisgrana 1980; *Heftige Malerei*, Berlino 1980; *A new spirit in painting*, Londra 1981; *Bildwechsel. Neue Malerei aus Deutschland*, Berlino 1981; *Zwischen Plastik und Malerei*, Berlino-Hannover 1982; *Videokunst in Deutschland 1963-1982*, Colonia 1982; *documenta 7*, Kassel 1982; *Zeitgeist*, Berlino 1982; *Von hier aus. Zwei Monate neue deutsche Kunst in Düsseldorf*, Colonia 1984; *1945-1985 - Kunst in der Bundesrepublik Deutschland*, Berlino 1985; *documenta 8*, Kassel 1987; *documenta 9*, ivi 1992.

Repubblica Democratica Tedesca. — Lo sviluppo dell'arte nella DDR va visto in immediato rapporto con le direttive e le strategie della politica culturale di stato. Nel momento della sua fondazione, la DDR si vide imporre dall'esterno il modello artistico sovietico. Gli artisti dopo il 1948 avrebbero dovuto rompere ogni rapporto con l'arte del 20° secolo e ricominciare, dal punto di vista stilistico, da autori come per es. A. Menzel (1815-1905).

Dopo gli iniziali dibattiti sulla natura "autonoma" o "popolare" dell'arte nel 1948 (discussione Hofer-Nerlinger), venne rigorosamente affermata la dottrina del realismo socialista in contrapposizione al "formalismo" dell'arte decadente borghese-occidentale. Da allora gli artisti si trovarono nella critica situazione di dover scegliere tra l'allineamento a questa definizione dell'arte, sforzandosi d'innovare al suo interno, oppure la radicale opposizione, e venire di conseguenza esclusi dalla vita artistica del paese. I continui dibattiti che scaturirono intorno alla definizione ufficiale del realismo socialista a fronte del successivo sviluppo dell'attività artistica portarono nei decenni successivi a una formulazione meno rigida e all'ampliarsi delle possibilità sia estetiche che tematiche. Venne così riabilitato dapprima l'impressionismo, poi l'espressionismo; in seguito venne ammessa, con alcune limitazioni, l'arte astratta e infine, nel 1988, venne riconosciuto ufficialmente il superamento dei generi e delle tecniche tradizionali in pittura e scultura. Soprattutto alla pittura si richiedeva di esprimere in modo rappresentativo il "carattere dell'epoca", e principalmente a essa si rivolgeva l'interesse della politica culturale.

Il naturalismo, al quale era inizialmente circoscritta la concezione del realismo, alla fine degli anni Cinquanta era sentito come un ostacolo. Alcuni giovani, che negli anni Settanta diventeranno artisti di stato, vengono criticati perché si servono di alcuni elementi della scomposizione dei volumi (*Rufende Frauen*, «Donne che gridano» di W. Sitte, del 1957, mostra influssi di Picasso), considerata un attacco al carattere "umanistico" dell'immagine dell'uomo, che doveva essere posta al centro dell'arte socialista. Un ulteriore influsso è costituito dal richiamo all'espressionismo (B. Heisig, n. 1925, e altri).

Agli inizi degli anni Settanta, con lo slogan *Weite und Vielfalt* («ampiezza e molteplicità»), la politica artistica socialista si allontana dall'orientamento restrittivo di W. Ulbricht. A dominare la scena è una nuova generazione di pittori ufficiali, la cui pittura rappresenta un concetto stilisticamente ampliato di realismo: W. Sitte (n. 1921); B. Heisig (n. 1925); W. Mattheuer (n. 1927); W. Tübke (n. 1929). Trovano spazio qui anche influssi del surrealismo e del fotorealismo. Se l'obbligo all'"ottimismo proletario" nella rappresentazione della società socialista si allenta col crescere delle tendenze dissidenti, resta inalterata tuttavia la presa di posizione contro l'astrattismo, bollato ufficialmente come "modernismo reazionario". Picasso, ancora rifiutato negli anni Cinquanta, negli anni Settanta è considerato "tutore del figurativismo". Artisti come G. Altenbourg (n. 1926) e R. Winkler (n. 1939) restano come prima esclusi dal mercato artistico ufficiale.

I primi segni del costituirsi di un ambito artistico alternativo, ai margini di quello ufficiale, si hanno verso la fine degli anni Sessanta, a Dresda, con un gruppo di artisti che fa capo a Winkler (stabilitosi nel 1980 nella Repubblica Federale di G., noto al pubblico internazionale con lo pseudonimo di A. R. Penck). Da allora Dresda resta il centro più importante delle nuove tendenze, in particolare del cosiddetto neoespressionismo. Dal gruppo di artisti facenti capo a Winkler nascono in seguito altri gruppi, che, in opposizione all'organizzazione delle mostre ufficiali, lavorano e organizzano esposizioni di propria iniziativa. Cresce il numero delle piccole gallerie che appoggiano questi giovani artisti, esclusi dal mercato artistico ufficiale, ma che restano sempre esposte alla repressione.

Negli anni Settanta le principali correnti si concentrano in quattro città. Lipsia e Halle diventano i centri di una forma di *Neue Sachlichkeit*, Dresda e Berlino est di un orientamento più spiccatamente pittorico-espressivo. Nello stesso tempo l'immagine dell'arte della DDR è rappresentata anche all'estero essenzialmente dai "maestri" della generazione degli anni Venti. Il vitalismo proletario di W. Sitte, nonostante alcuni accenni di sperimentalismo formale, offre la desiderata immagine positiva della società. W. Mattheuer traspare immagini della realtà quotidiana "socialista", di un realismo quasi fotografico, in oscure metafore di contraddizioni sociali, quale quella tra sviluppo industriale e distruzione e impoverimento dell'ambiente. B. Heisig (n. 1925) e W. Tübke (n. 1929), elaborando temi storici, utilizzano il virtuosistico accertamento della storia a fini di legittimazione e autoriconoscimento. Il ciclo monumentale di W. Tübke sulla *Frühbürgerlichen Revolution in Deutschland* («Prima rivoluzione borghese della Germania»), realizzato tra il 1977 e il 1987, può essere considerato la più importante opera su commissione statale dell'ultimo decennio. Sono questi gli artisti che vengono presentati in occasione della prima partecipazione della DDR a *documenta 6* di Kassel nel 1977.

Per quanto già infranto nella pratica, e in più modi (criticamente e metaforicamente), resta ancora operante l'imperativo ideologico imposto all'arte dallo stato, come istanza moralistica a esercitare un'influenza sociale e a esprimere lo "spirito" socialista dominante. L'arte rimane incentrata sulla figura umana ed è caratterizzata dal predominio tematico del contenuto. La forma dev'essere subordinata alla comunicazione del messaggio. Lo sperimentalismo formale viene accettato solo lentamente, e solo nella misura in cui non ostacoli la comprensione del grande pubblico.

L'8ª mostra della DDR, allestita a Dresda nel 1977, presenta una varietà di indirizzi sino a quel momento mai vista, nella quale è rappresentata marginalmente persino l'arte astratta. La definizione dell'eredità artistica, attraverso un eclettico sfruttamento di tutta la sto-

ria dell'arte, risulta arricchita anche di elementi precedentemente esclusi dall'orientamento tradizionale dell'arte socialista. Vengono recuperati e rielaborati lo *Jugendstil* e M. Beckmann, il Quattrocento, gli antichi fiamminghi, il simbolismo e lo storicismo. Aumentano i temi di critica della società e dell'ambiente nonché i motivi erotici, mentre le formule retoriche dell'eroismo proletario hanno ormai scarsa rilevanza. A ciò si accompagna il tentativo di dare una formulazione storico-artistica nuova al realismo socialista che consenta d'integrare queste tendenze senza mutare la concezione teorica fondamentale dell'arte, con la quale si legittima la politica culturale di stato.

Alle aperture della politica culturale tuttavia fanno riscontro nuove limitazioni e restrizioni. Nel 1976 al cantante e poeta dissidente W. Biermann viene tolta la cittadinanza. L'ambiente artistico alternativo, sotto la guida di Penck, solidarizza. È il segno di una più forte ripresa dell'opposizione, anche nell'arte, che costringe i responsabili della cultura da un lato a riconsiderare l'inserimento della pittura astratta e a confrontarsi con l'arte d'azione occidentale (J. Beuys, W. Vostell), dall'altro però anche a far chiudere dalla polizia le mostre organizzate su iniziativa degli artisti. In questi ultimi si annunzia un nuovo impulso figurativo ed espressivo che, in opposizione alla richiesta di un oggettivismo di rilevanza sociale, pone la soggettività individuale come punto di partenza dell'attività artistica (H. Giebe, n. 1953; A. Hampe, n. 1956; W. Libuda, n. 1950; W. Scheffler, n. 1956; H. Leiberg, n. 1954; R. Kerbach, n. 1956; C. Schleime, n. 1953). Nascono per iniziativa personale le prime forme di *land art* e i primi progetti multimediali (E. Göschel, n. 1943; K. Hermann, n. 1938; L. Dammbeck, n. 1948). Questa generazione più giovane troverà negli anni Ottanta il suo riconoscimento ufficiale.

I principali ispiratori di questa generazione del risveglio sono artisti isolati come G. Altenbourg, C. Claus (n. 1930), H. Ebersbach (n. 1940) e soprattutto Penck a Dresda. L'arte di Penck — basata su un universo di segni "sociografico" che rielabora analiticamente i contrastanti sistemi sociali dell'Est e dell'Ovest, i loro modelli di comportamento e il loro potenziale di violenza, in modo ben lontano dal realismo descrittivo — viene conosciuta in Occidente ancor prima dell'espatrio dell'autore avvenuto nel 1980. Verso la fine degli anni Settanta un numero crescente di spazi culturali non ufficiali ospita forme artistiche ufficialmente bandite quali il *collage*, il *frottage* e l'*assemblage*. Le opere di Penck trovano un loro spazio espositivo in piccole gallerie, organizzate per lo più in abitazioni private. Lo slogan della politica culturale degli anni Settanta, *Weite und Vielfalt*, continua comunque a escludere Penck e i giovani artisti delle nuove tendenze "violente".

La prima apertura si delinea nel 1980, quando nell'esposizione *Junge Künstler der DDR 1980* («Giovani artisti della DDR 1980») allestita a Francoforte sull'Oder trova spazio per la prima volta la nuova pittura "violenta" di Dresda e Lipsia. Nello stesso anno, tuttavia, per reazione all'indebolirsi del consenso degli artisti più giovani, ma anche alla situazione politica in Polonia, l'Associazione degli artisti impone nuovamente un più rigido ritorno alle direttive della politica culturale, determinando l'espatrio di Penck e, successivamente, di un certo numero di artisti della generazione più giovane.

All'inizio degli anni Ottanta s'intensificano le iniziative artistiche in settori non riconosciuti dalla burocrazia culturale, e che segnano una rottura con le categorie figurative tradizionali: *performances*, azioni, installazioni. L'arte alternativa trova un proprio spazio anche nelle chiese, diventate il centro di aggregazione del dissenso sociale. Centri di queste attività sono Dresda, Lipsia e Berlino. Ancora nel 1984 l'Associazione degli artisti non riesce ad accettare i nuovi esperimenti compiuti nell'ambito dell'arte concettuale. La generazione di mezzo (Tübke, Metzkes, Gille, Sitte e altri) si riconosce tuttora nel realismo socialista. Allorché Beuys vuole organizzare un'"azione" nella DDR assieme all'artista della G. orientale E. Monden (n. 1947), gli viene rifiutato il permesso d'ingresso. La mostra *Junge Künstler der DDR 1984* accoglie bensì le opere di alcuni pittori "violenti", ma esclude come prima la produzione artistica sperimentale. Nel 1. *Leipziger Herbstsalon*, una mostra non autorizzata che la burocrazia culturale non può più impedire, un gruppo di artisti di Lipsia esibisce nel 1984 pittura "violenta", installazioni e azioni, strettamente collegate tra loro. Nel 1985 la mostra viene dichiarata controrivoluzionaria. Il conflitto tra burocrazia culturale e arte alternativa risulta talmente acuito che molti giovani artisti considerano la propria situazione senza via d'uscita e decidono di espatriare in Occidente.

Contemporaneamente a ciò si delineano i primi segni di mutamento. Nella mostra per il quarantesimo anniversario della distruzione di Dresda vengono esposti per la prima volta in una grande manifestazione ufficiale assemblaggi e installazioni, che per la loro forza di suggestione scenica vanno al di là della pittura tradizionale. Una mostra nell'Altes Museum di Berlino ufficializza anche la corrente neoespressionista, ponendola però in un rapporto d'immediata continuità con

il realismo socialista. Un *happening* di due giorni, *Intermedia I*, organizzato a Dresda, con artisti, musicisti *punk*, film in super8 e *performances*, finisce, invece, con sanzioni penali per gli organizzatori. Ancora, a Dresda, la 10ª mostra d'arte della DDR del 1987 palesa una concezione conservatrice dietro cui traspare un irrigidimento quasi difensivo. Tuttavia il contrasto tra la vita artistica del paese e questa mostra ufficiale del realismo socialista è così grossolano che dalle stesse file dei critici d'arte allineati si levano voci fortemente critiche.

Nel 1988 viene organizzata a Berlino una mostra che presenta per la prima volta nella DDR le opere di Beuys, mentre la mostra *Figur = Zeichen* a Cottbus offre un panorama riassuntivo della scena artistica espressiva e sperimentale della G. orientale. Nello stesso anno l'arte sperimentale trova finalmente riconoscimento da parte dei responsabili della politica culturale. Il 10º congresso dell'Associazione degli artisti, in reazione alle critiche fatte alla 10ª mostra, stabilisce che le forme d'arte che oltrepassano i limiti delle categorie tradizionali dell'opera d'arte devono essere non solo tollerate, ma favorite in quanto espressioni rilevanti per lo sviluppo dell'arte socialista. Cresce il numero delle mostre che presentano l'arte della DDR in Occidente, in particolare a Berlino ovest (*Zeitvergleich '88. 13 Maler aus der DDR*, 1988; *Zwischenspiele. Junge Künstler und Künstlerinnen aus der DDR*, 1989). Ormai installazioni, composizioni fotografiche sperimentali, pittura astratta e "violenta" hanno una parte egemone.

Dopo l'apertura del muro di Berlino (9 novembre 1989), gli artisti della G. orientale cominciano a esporre nella G. occidentale e a Berlino ovest, entrando in contatto con l'ambiente artistico occidentale.

Sotto l'etichetta di "neoespressionismo" o di "arte violenta" vengono compresi diversi generi e linguaggi formali maturati nel corso degli anni Ottanta. Si tratta nel complesso di una rivolta della sensualità, dell'impegno dell'io cosciente, affermatasi alla fine degli anni Settanta e non ancora conclusa. «La nostra pittura assume una significatività quasi estranea all'arte; ciò che le si richiede è di essere un terreno sostitutivo di discussione per le incertezze degli anni Ottanta... Essa rappresenta un'accentuazione spesso aggressiva del punto di vista soggettivo» (J. Heisig 1986). La produzione artistica sottesa a questo atteggiamento comporta una rottura delle convenzioni accademiche, una frammentazione in diverse concezioni formali e livelli di consapevolezza. Molte delle tecniche impiegate, come il *dripping* o la radicalizzazione del segno, non possono essere più classificate sotto l'etichetta del neoespressionismo. Si tratta tuttavia di un concetto utile per facilitare l'accesso alla politica culturale ufficiale, poiché con esso una "eredità artistica" specificamente nazionale, come appunto l'espressionismo, per es. del gruppo *Die Brücke* di Dresda, può venir incorporata nell'eredità artistica socialista, e dopo che proprio questo "ismo", in quanto borghese e decadente, era stato bandito per decenni dal canone ufficiale della tradizione culturale della DDR. Non mancano tuttavia anche punti di contatto diretto dei giovani con la generazione più anziana degli artisti della DDR: ciò avviene, per es., con l'accentuata cifra espressiva dei pittori di Dresda facenti capo a J. Böttcher (n. 1931) e a R. Winkler, con lo stile dinamico-metaforico di B. Heisig, con la pittura di H. Ebersbach (n. 1940), con gli esperimenti del gruppo *Clara Mosch* di Karl-Marx-Stadt.

Nell'eredità storica dell'arte moderna è compreso, oltre al gruppo *Die Brücke*, anche P. Klee, G. Grosz, H. Matisse, M. Beckmann, W. De Kooning, F. Bacon, il gruppo COBRA, nonché certe suggestioni dell'espressionismo astratto, per es. di J. Pollock. Vengono rielaborati anche il tardo Picasso, l'*art brut*, la *pop art* e il disegno arcaizzante dell'arte africana. Un importante punto di riferimento è inoltre il movimento dadaista, che ha ispirato il superamento dei confini tradizionali della pittura con assemblaggi, *performances* e così via. All'esplosione di forme di soggettività espressiva si aggiunge in tal modo anche l'ironizzazione della consapevolezza di fondo.

Per le *performances* e le installazioni della fine del decennio è importante l'arte di Beuys, le cui tecniche tuttavia vengono adottate dai giovani artisti non tanto per il senso concettuale, quanto piuttosto quali veicoli di emozioni e messaggi, come nel gruppo di *Autoperforationsartisten*, in L. Dammbeck, E. Monden e altri. Tra i pittori che hanno dato impulso al neoespressionismo si devono ricordare tra gli altri H. Giebe, P. Kasten (n. 1958), J. Heisig (n. 1953), W. Libuda (n. 1950), e, tra gli artisti espatriati, W. Scheffler, C. Schleime, H. Leiber, R. Kerbach. Il rigore formale, l'astrattismo misurato di artisti come H. Toppl (n. 1949) e B. Hahn (n. 1954), possono venir considerati come un correttivo delle esasperazioni dell'espressionismo.

Diversamente che nella pittura, nelle forme sperimentali e d'azione, la scultura della DDR resta sino alla metà degli anni Ottanta esente da "scuotimenti". Gli scultori, primo fra tutti il vecchio maestro F. Cremer (n. 1906), si sentono tenuti al tradizionale rispetto della figura umana tra rigore delle forme plastiche e vicinanza alla natura coscientemente perseguita. Il punto di riferimento più importante nell'eredità artistica è la concezione tettonica propria della scultura tedesca degli anni Venti, a cui si aggiunge il persistente influsso di A. Hildebrand, A. Rodin e A. Maillol.

Nuove tendenze compaiono per la prima volta alla fine degli anni Settanta con le figure modellate in materiale sintetico, emananti bagliori argentei, di H. Bonk (n. 1939). Le imponenti stele e i blocchi di legno duro, per lo più lasciati allo stato naturale, di H. Brockhage (n. 1925) mostrano un diverso approccio con il materiale. Materiale che se da un lato è rispettato nelle sue caratteristiche naturali, come fascino estetico e mitizzante, dall'altro è sottoposto a una lavorazione grezza in modo da mostrare le tracce sia della natura che del lavoro artistico, un trattamento che ha un precedente nelle sculture in pietra di W. Stötzer (n. 1931). Sulla stessa linea s'inseriscono le opere di F. Maasdorf (n. 1950). R. Görss e T. Wendisch (n. 1958) provengono dalla pittura. Görss associa una pittura di segni arcaizzanti, vicina a quella di Penck, con la scultura e l'elemento scenico dell'installazione. Wendisch mette in scena figure in legno rozzamente intagliate come gruppi in processione. Sul versante opposto a quello della lavorazione espressiva ed evocante di materiali grezzi, si pone la scultura in metallo, per es. di R. Biebl (n. 1951), che opera una denaturalizzazione dei corpi, esasperandone tematicamente determinate parti. Il carattere mediato della tecnica della fusione sposta la forza espressiva dalla "materialità" del materiale alla forma figurale iperdeterminata. Diversamente che nella pittura, nella scultura l'astrattismo ha scarsa rilevanza; esso tuttavia emerge sempre più come elemento di decorazione architettonica e urbanistica verso la fine degli anni Ottanta. Se all'astrattismo infatti veniva riconosciuta una possibile funzione decorativa nel configurare l'ambiente socialista, tuttavia esso era ancora considerato con diffidenza quale forma capace di esprimere l'elemento fino ad allora centrale dell'arte della DDR, cioè il contenuto o significato di stampo umanistico. Anche la nuova generazione sembra essere interessata più al contenuto espressivo — per quanto legato soggettivamente all'io — che non alle concezioni estetico-formali.

La riunificazione della G. ha cambiato le basi su cui si fondava la produzione artistica nella ex DDR. Non esistendo più un'arte di stato, gli artisti più vicini all'ufficialità sono rimasti senza punti di riferimento, mentre quelli dissidenti hanno invece dovuto scoprire le durezze del mercato artistico occidentale, nel quale solo pochissimi, finora, sono riusciti a inserirsi (tra questi, per es., il giovane artista concettuale Via Levandovsky). L'espressionismo tipico della pittura e delle *performances* dei giovani dissidenti non trova molto apprezzamento, come dimostrano anche gli inviti fatti da J. Hoet, commissario dell'8ª edizione di *documenta* a Kassel. Comunque, soprattutto a Berlino, nei quartieri orientali, fiorisce e tenta di affermarsi un vasto movimento di cultura autogestita costituito da circa cento associazioni culturali e gallerie condotte direttamente da gruppi di artisti. Tra queste, spesso assai effimere, ricordiamo, in maniera del tutto esemplificativa, *Art Acker*, che esibisce soprattutto arte concettuale, *Brot Fabrik*, i cui interessi sono concentrati sulla fotografia, il cinema e le azioni teatrali, nonché l'associazione *Botschaft* che allestisce *performances* e azioni nella città. La stessa fluidità e incertezza è riscontrabile nelle altre situazioni degli ex territori orientali, così come un difficile periodo di pesante ristrutturazione e unificazione — con esiti ancora incerti — attraversa i musei di Berlino. Vedi TAV. f.t.

BIBL.: L. Lang, *Malerei und Graphik in der DDR*, Lipsia-Lucerna 1979 (1984²); *Bibliographie der Kataloge und Faltblätter der Galerien 1974-1985*, Staatlicher Kunsthandel der DDR, Berlino 1986; *Bibliographie Bildende Kunst. In der DDR erschienene Veröffentlichungen zur bildenden Kunst der DDR*, Dresda 1987; *Die Aktualität der Avantgarde nach dem Ende der Avantgarde (Avantgarde in der DDR)*, Berlino 1988; *Kunstkombinat DDR — Eine Dokumentation 1945-1990*, a cura di G. Feist ed E. Gillen, ivi 1990. Cataloghi di mostre: VIII. *Kunstaussstellung der DDR*, Dresda 1977; IX. *Kunstaussstellung der DDR*, ivi 1982; X. *Kunstaussstellung der DDR*, ivi 1987; *Durchblick, Ludwig-Institut für Kunst der DDR*, Oberhausen-Berlino 1984; *Kunst der DDR in den Soer Jahren*, Stoccarda 1986; *Durchblick 2*, Oberhausen 1986; *Zeitvergleich '88. 13 Maler aus der DDR*, Berlino 1988; *Zwischenspiele. Junge Künstler und Künstlerinnen aus der DDR*, ivi 1989.

Susanne von Falkenhausen