

Giuseppe Di Giacomo

Dalla modernità alla contemporaneità: l'opera al di là dell'oggetto

Considerare l'arte contemporanea non più come una categoria cronologica (un certo periodo della storia dell'arte) ma come una categoria "generica", vale a dire una certa definizione della pratica artistica, implica che si dovrebbe poter tollerare l'esistenza simultanea, nel mondo attuale, dell'arte contemporanea, dell'arte moderna e perfino dell'arte classica, anche se quest'ultima non ha più protagonisti (cfr. Heinich 1998). Contrariamente al XIX secolo, dove non c'era che un solo "mondo dell'arte", la seconda metà del XX secolo vede la coesistenza di più mondi artistici. Il fatto è che la produzione artistica del XX secolo, lungi dal ridursi all'"avanguardia radicale", come affermano molti storici dell'arte, si presenta come plurale, dove due concezioni eterogenee dell'avanguardia coesistono con la tradizione delle "belle-arti". Se è importante comprendere la natura non cronologica ma categoriale dell'arte contemporanea è perché la sua specificità si gioca al livello della natura delle opere stesse: l'arte contemporanea è un nuovo "paradigma" artistico. Qui la nozione di "paradigma" viene utilizzata nel senso di Thomas Kuhn, secondo il quale un paradigma è tale se fornisce a un gruppo di ricercatori problemi tipici e soluzioni; non si tratta tanto di un modello comune quanto di uno "zoccolo cognitivo" condiviso da tutti. Sempre secondo Kuhn un paradigma non ha potuto imporsi che a prezzo di una rottura con lo stato anteriore del sapere, e sarà probabilmente soppiantato un giorno da un'altra concezione: è così che procedono le

“rivoluzioni” scientifiche, non con una progressione lineare e continua della conoscenza, ma con una serie di rotture, in altri termini appunto di rivoluzioni. Si tratta allora di vedere se le “rivoluzioni artistiche” possono essere ugualmente descritte come cambiamenti di paradigma (cfr. Heinich 2014).

Occorrono molte generazioni perché una nuova definizione di arte, un nuovo paradigma, si imponga non solo agli artisti ma anche ai critici e al grande pubblico. Da questo punto di vista c'è stato, nel XX secolo, un cambiamento effettivo di rappresentazioni collettive che vanno in questo senso; si tratta di un cambiamento che è sfociato in ciò che si chiama “arte moderna”, alla quale succederà dopo gli anni Sessanta la cosiddetta “arte contemporanea”. Se è vero che l’“incompatibilità” vale relativamente ai paradigmi scientifici, e non vale altrettanto per i paradigmi artistici, che si presentano invece nei vari periodi storici come coesistenti tra loro, è altrettanto vero che la storia dell’arte occidentale ci offre un importante esempio di cambiamento paradigmatico così radicale da comportare una ridefinizione dell’arte: è esattamente quanto capiterà con l’arte contemporanea.

L’arte moderna ha coabitato durante molte generazioni con l’arte classica, e anche l’arte contemporanea coabita dopo circa due generazioni con l’arte moderna, al prezzo di una “crisi” più o meno endemica. Così, se i paradigmi scientifici si escludono tra loro, almeno logicamente, dato che in realtà essi possono coesistere almeno per un certo tempo, c’è da dire che, anche se a differenza della verità della scienza l’esperienza percettiva dell’arte può ben sopportare la pluralità, tuttavia la coesistenza di differenti paradigmi artistici resta meno lontana dal modello scientifico di quanto possa apparire. Insomma, l’arte contemporanea funziona bene come un paradigma, dotata com’è di caratteristiche proprie, così radicalmente in rottura

con gli altri paradigmi artistici – e prima di tutto con il paradigma moderno – che sembra impossibile qualunque coesistenza; è dunque una vera “rivoluzione artistica” che si produce sotto i nostri occhi dopo una cinquantina di anni.

Pensiamo a quattro momenti emblematici che annunciano l'avvento dell'arte contemporanea: l'orinatoio presentato da Duchamp nel 1917, il disegno di De Kooning cancellato da Rauschenberg nel 1953, il foglio di carta attraversato da Murakami nel 1955, il vuoto esposto da Klein nel 1958. Essi esemplificano i quattro generi maggiori dell'arte contemporanea: il *ready made*, l'arte concettuale, la *performance*, l'installazione. Ciò che hanno in comune, e che è particolarmente incomprensibile a coloro che si attengono al paradigma moderno, è il fatto che l'opera d'arte non sta più nell'oggetto proposto dall'artista, e questo sia perché non c'è più un oggetto altro dal semplice contenente (un foglio di carta, le mura di una galleria) sia perché l'oggetto non ha valore né esistenza (così l'orinatoio originale è stato perduto, il che non ha impedito che diventasse un'icona dell'arte contemporanea); il punto in comune di questi molteplici modi di estendere l'opera al di là dell'oggetto è il racconto di quanto è avvenuto, senza il quale non sarebbe restato nulla, il che è come dire che l'arte contemporanea è diventata essenzialmente un'arte del “fare-raccontare” e l'oggetto non è più che un pretesto che mette in moto l'opera. Ma allora l'opera, lungi dal ridursi ai limiti materiali dell'oggetto, è suscettibile di arricchirsi di tutte le interpretazioni, ed è questa realtà che è necessario esprimere per entrare nel paradigma dell'arte contemporanea. Tutto questo orienta l'attenzione verso ciò che iscrive il lavoro artistico negli *atti* che non sono soltanto mezzi, ma coincidono con la stessa *realizzazione* dell'“opera”: si passa così dall'oggetto all'atto e di qui la de-

materializzazione dell'opera nell'informe, la sua concettualizzazione nell'idea, il suo diventare effimera nella *performance*.

Le installazioni, effimere per principio, sono senza perennità, senza dimensione e senza materialità, almeno potenzialmente. In un'installazione l'opera non può ridursi agli elementi materiali che la compongono, perché al di là della loro materialità essa è fatta della loro soluzione, del loro assemblaggio, e soprattutto della loro presenza nel contesto per il quale sono state concepite. L'installazione – il più spesso dotata di una forte materialità – condivide la dimensione di evento, effimera e transeunte, con l'*happening* o la *performance*, i quali sono dispositivi per definizione evanescenti, perché costituiti di azioni e non di oggetti. A questo grado di evanescenza delle opere, il problema diviene quello della loro messa in circolazione sul mercato dell'arte; per questo la necessità di una documentazione si impone anche nelle opere non più effimere ma concettuali, che risiedono essenzialmente nell'idea di un dispositivo che può essere realizzato in differenti contesti, a condizione tuttavia che un modo d'uso sia fornito dall'artista. Qui, la secondarietà dell'oggetto è compensata dall'esistenza di un documento materiale – da istruzioni scritte e/o fotografiche – che accompagna la vendita dell'opera. Si pone allora un altro problema, ovvero se tali documenti forniti dall'artista siano necessari all'esistenza dell'opera, vale a dire se ne siano essi stessi parte integrante. Tale documentazione si presenta come un'ulteriore forma di estensione dell'opera al di là dell'oggetto, e questo significa che non si tratta più di pensare il loro statuto in quanto documento o opera d'arte, ma in quanto documento e opera d'arte; questo è d'altronde il postulato più radicale a cui giunge l'arte concettuale.

Dematerializzazione, concettualizzazione, ibridazione, documentazione: nel paradigma contemporaneo l'opera d'arte si estende

ben al di là dell'oggetto, ed essa lo fa inoltre integrandone la dimensione temporale. In questo senso le "arti plastiche" o *visual arts*, come si dice ormai in luogo delle tradizionali "belle-arti", tendono a non essere più soltanto arti dello spazio, ma anche arti del tempo, non fosse altro che per la loro dipendenza nei riguardi del racconto che le fa esistere. Integrando nella loro esistenza non soltanto il racconto ma anche la durata e, con essa, la possibilità di variazioni nell'esecuzione, i differenti generi propri dell'arte contemporanea si allontanano dalle arti plastiche per avvicinarsi alle arti dello spettacolo vivente (teatro, musica), della letteratura e del cinema. Non a caso secondo Yves Michaud non si deve parlare di fine dell'arte ma di fine del suo regime d'oggetto; non sono più tanto gli oggetti creati che diventano "forme" artistiche, quanto le attitudini degli artisti stessi. È la famosa "riduzione allo stato gassoso" che constata Michaud: l'artista e l'opera non hanno che un'esistenza relativa ed effimera; non c'è più incarnazione, presenza, essere, e questa ideologia non fa altro che confermare la scomparsa dell'artista e dell'opera (cfr. Michaud 2003).

In questo contesto, la riflessione teorica di Nelson Goodman risulta particolarmente produttiva; egli ha fornito il quadro concettuale che permette di passare da un'arte dell'oggetto nello spazio a un'arte della rappresentazione nel tempo: in altri termini, dalla categoria delle opere "autografiche" (che esistono sotto la forma di un oggetto unico, non riproducibile senza la perdita di autenticità, come la pittura e la scultura) alla categoria delle opere "allografiche" (che esistono attraverso la serie indeterminata delle loro interpretazioni, o delle loro riproduzioni, come le opere musicali, teatrali, letterarie o cinematografiche). Ecco dunque in cosa consiste tendenzialmente il destino dell'arte contemporanea: una "allograficazione" dell'autografico, essendo le opere sempre meno riducibili a un og-

getto unico e sempre più equivalenti all'insieme aperto della loro attualizzazione (cfr. Goodman 1968). Nell'arte contemporanea il mondo ordinario gioca un ruolo tanto importante quanto il mondo dell'arte, dal momento che l'uno e l'altro partecipano al processo creativo; anche quando l'opera non presenta legami con il mondo ordinario, essa tende a integrare nella sua sfera di esistenza il contesto nel quale essa si trova creata e proposta al pubblico. Ci troviamo davanti così alla trasgressione della frontiera tra il mondo dell'arte e il mondo ordinario e, di conseguenza, la perdita di quell'autonomia che era l'imperativo della concezione moderna dell'arte, come esemplarmente mostra la riflessione estetica di Adorno (cfr. Adorno 1970). I nuovi artisti sono indifferenti alla realizzazione materiale, e questo comporta una prevalenza della dimensione massmediale (ovvero del ruolo giocato dai *mass-media*) e il fatto che la nozione di arte non intrattiene più alcun legame diretto e necessario con quegli elementi formali dai quali era dipendente la manifestazione stessa del contenuto; con questa svolta dei materiali siamo ritornati all'estensione dell'opera al di là dell'oggetto.

Ormai il lavoro dell'artista si oggettiva non soltanto nella materialità di una cosa prodotta da lui, ma anche negli *atti*, come accade in maniera esemplare nel caso della *performance*. Sono queste le conseguenze dell'estensione dell'opera al di là dell'oggetto e dell'integrazione del contesto nell'opera stessa: la tendenza all'allografismo dell'arte contemporanea, la sua deriva verso un'arte del racconto, dell'interpretazione o dello spettacolo, e in ogni caso verso un'iscrizione dell'opera nel tempo e non più soltanto nello spazio come nelle opere autografiche del paradigma classico e di quello moderno. La capacità di attrarre l'interpretazione sulla natura dell'arte, piuttosto che sul mondo vissuto, o sulle figure della cultura religiosa o letteraria, è un'altra caratteristica dell'arte contempora-

nea: quest'ultima, come del resto già l'arte moderna, si pone all'interno di se stessa la questione della sua natura, e in questo modo ha una dimensione filosofica, ovvero concettuale e riflessiva. Certamente, tutta l'arte contemporanea non è riducibile a questo gioco di riflessività sull'arte stessa; prova ne è che alcuni artisti, compresi i più conosciuti, privilegiano un approccio più sensoriale ed emozionale, o volto verso il mondo esterno o verso la società. Così, per esempio, Christian Boltanski non dissimula il suo nervosismo di fronte al fatto che una grande parte dell'arte attuale non parli della vita ma dell'arte stessa, riferendosi polemicamente a tutta una parte della produzione artistica, specialmente di questi ultimi anni, la quale non è altro che citazione o riflessione sull'arte, priva di ogni dimensione emotiva e critica.

Studiando la storia dell'arte della seconda metà del Novecento, si comprende in che modo New York abbia conquistato il potere culturale e come l'abbia esercitato su scala mondiale. Si comincia a distinguere chiaramente l'arte contemporanea dall'arte moderna a partire dalla metà degli anni Settanta, quando tale nuova entità trova la sua maturità teorica e l'organizzazione del suo marchio a New York. A poco a poco vengono ad aggiungersi tutti gli altri marchi dell'arte, antica o moderna, a e partire dalla fine degli anni Novanta l'egemonia dell'America sui mercati dell'arte è completa mentre l'Europa perde le sue prerogative. A caratterizzare il mondo dell'arte contemporanea è una mondializzazione che si è estesa non solo nei paesi di cultura occidentale ma in tutti i continenti, compresi i paesi emergenti. Questo mondo è divenuto, nel XXI secolo, "polcentrico": non è più dominato da un solo centro, o da due – Parigi e New York – ma da una pluralità di centri; dopo lo spostamento da New York a Londra negli anni Novanta, oggi sono la Cina, il mondo arabo, l'India, la Turchia, il Brasile che giocano un ruolo da protagonista. In breve,

il mondo dell'arte contemporanea non si è solo internazionalizzato: esso si è universalizzato a misura che – paradossalmente – produce una cultura sempre più specialistica, dando vita a un piccolo “mondo mondializzato”. Le parole-chiave del mondo contemporaneo sono non a caso Multiculturalismo e Globalizzazione culturale; si tratta di affrontare queste nozioni da un punto di vista estetico e chiedersi come influiscano nel mondo delle *forme*. Si tratta di osservare l'ingresso ufficiale dell'arte in quello che è ormai il nostro mondo globalizzato e privo di grandi narrazioni. L'irruzione nella sfera contemporanea di artisti provenienti da paesi che ancora negli anni Ottanta erano definiti periferici corrisponde alla nascita di quella tappa del capitalismo integrale che successivamente prenderà il nome di globalizzazione. Siamo ora veramente lontani dalle utopie, dalla radicalità e dalle avanguardie che hanno segnato il Ventesimo secolo. Come afferma Slavoj Žižek in un'intervista dell'11 novembre del 2004, anche se tutti hanno detto che la fine del comunismo significava la morte dell'utopia e che ora si entrava nel mondo del reale o dell'economia, tutto lascia pensare che al contrario gli anni Novanta siano stati l'autentica esplosione dell'utopia, di un'utopia capitalistico-liberale che avrebbe dovuto risolvere tutti i problemi, ma l'11 settembre ha rivelato la sua irrealizzabilità. Per questo il concetto di “postmodernità” si rivela vuoto e non a caso la nozione di “ibridazione culturale” si è rivelata una macchina per dissolvere qualsiasi autentica singolarità dietro la maschera di un'ideologia multiculturalista.

Avanguardia, universalismo, progresso e radicalità sono tutte nozioni che, seppur legate al modernismo di ieri, fanno ancora tutt'uno con il concetto attuale di modernità, come dimostrano numerosi artisti e autori che portano al cuore delle loro pratiche i principi essenziali del moderno. Principi che si potrebbero così enumerare: il

presente, la sperimentazione, il relativo, il fluido. Il presente, perché il moderno è una passione per l'attuale, per l'oggi, in quanto germe e inizio, contro le ideologie conservatrici che lo vorrebbero imbalsamare, contro i movimenti reazionari il cui ideale sarebbe la restaurazione di questo o quell'altro precedente, ma anche – ed è ciò che distingue la nostra modernità dalle precedenti – contro le teleologie di ogni natura e la radicalità che le accompagna. La sperimentazione, perché essere moderni significa non essere soddisfatti della tradizione, delle formule, e delle categorie esistenti, ma aprire nuovi cammini. Il relativo e il fluido, perché occorre mettere in questione la solidità delle cose, riconoscendo che le strutture istituzionali o ideologiche che ci inquadrano sono circostanziali, storiche e dunque riformulabili a nostro piacere – “Non ci sono fatti ma solo interpretazioni” scriveva già Nietzsche. È la ragione per cui il moderno è sostenitore dell'evento contro l'ordine monumentale, dell'effimero contro gli oggetti di un'eternità marmorea: è un'apologia della fluidità contro la reificazione. Se intendiamo “ripensare il moderno” all'inizio di questo secolo, occorre affrontarlo a partire dalla globalizzazione, considerata nei suoi aspetti economici, politici e culturali.

Se il modernismo del XX secolo è stato un fenomeno culturale puramente occidentale, declinato in un secondo tempo da artisti del mondo intero, oggi va preso in considerazione l'equivalente globale, vale a dire che bisogna inventare modi di pensiero e pratiche artistiche adeguate alla globalizzazione. Gli artisti, a qualunque latitudine, hanno oggi necessità di prendere in considerazione quella che sarà la prima cultura realmente mondiale, ma un paradosso porta con sé questa missione storica, che non avverrà nel solco della globalizzazione ma contro tale sviluppo che non è politico, bensì culturale ed economico. Affinché questa cultura emergente possa nascere dalle differenze e dalle singolarità, invece che allinearsi alla standardizza-

zione in corso, dovrà sviluppare un immaginario specifico e ricorrere a tutt'altra logica rispetto a quella che presiede alla globalizzazione capitalista. Nel XIX secolo, in Europa, la modernità si è cristallizzata intorno al fenomeno dell'industrializzazione; in questo inizio di XXI secolo la mondializzazione economica sconvolge le nostre maniere di vedere e fare con una brutalità simile. In un mondo che si uniforma ogni giorno di più non potremo difendere la diversità se non tutelandola come un valore, cioè costituendola come categoria di pensiero. È auspicabile che la modernità del nostro secolo rifiuti la standardizzazione propria decretata dalla globalizzazione economica, dal momento che per il pensiero estetico contemporaneo la "dimensione critica" dell'arte rappresenta il criterio di giudizio più diffuso. Nel discorso della contemporaneità il "riconoscimento dell'Altro" equivale troppo spesso a incrostare la sua immagine in un catalogo delle differenze; il presunto "rispetto dell'Altro" genera in ogni caso un colonialismo all'inverso, tanto apparentemente benevolo quanto il precedente era brutale e negatore. Al di là di una coesistenza pacifica e sterile di culture reificate (il multiculturalismo), bisogna passare alla cooperazione fra culture ugualmente critiche della loro identità. Si tratta di permettere racconti plurali, regolando un possibile dialogo fra queste differenti versioni della storia, in caso contrario il movimento di uniformazione culturale non può che amplificarsi dietro la rassicurante maschera di un pensiero del "riconoscimento dell'Altro", dove quest'ultimo diventa una specie da proteggere.

Il multiculturalismo ha fallito nell'inventare un'alternativa all'universalismo modernista, perché ha creato, ovunque si è applicato, ancoraggi culturali o radicamenti etnici, al punto che il discorso postcoloniale pare oggi egemonico, poiché si iscrive perfettamente nell'ideologia identitaria. Le opere del passato non sono altro che i

prodotti delle condizioni storiche nelle quali apparvero e noi dovremmo interpretarle secondo una griglia etno-sociologica, mentre le opere contemporanee si spiegano in funzione della loro nascita nella megalopoli universale da cui traggono il loro significato spontaneo. Si tratta del passaggio dall'universalismo astratto e teorico del modernismo a un'altra forma di totalizzazione, quella al contempo simbolica ed empirica di un quadro urbano infinito, che sarebbe il teatro di una lotta identificatoria fra immigrati e sedentari e di un conflitto territoriale tra lo spazio pubblico e l'ambito privato. Assegnare il modernismo all'inizio del XX secolo, legandolo alle ideologie politiche radicali che costituivano il suo scenario storico, coincide con una strategia abile e molto diffusa, la quale implica la riduzione dell'evento moderno a un'escrescenza della Storia, che lo riduce a nient'altro che a un prodotto del proprio tempo. Ora, un'opera di Kazimir Malevič o di Marcel Duchamp non può essere considerata unicamente come un *prodotto* della Storia e delle circostanze socio-politiche che l'hanno vista nascere: costituisce anche un evento che genera degli effetti, che influenza la propria epoca, in breve che *produce* la Storia. Se il pensiero critico contemporaneo insiste tanto su questa relazione a senso unico fra arte e storia è perché costituisce il cuore di questa politica dell'assegnazione, di questa ideologia dell'appartenenza che fonda il suo discorso.

Per quanto riguarda il modernismo c'è da dire che esso è stato sempre ossessionato dalla passione per la radicalità; non a caso eliminare, sottrarre, fare ritorno a un principio primo è stato il denominatore comune di tutte le avanguardie del XX secolo. Il fatto è che nel modernismo si manifesta sempre una passione per il cominciamento, cioè la necessità di "fare il vuoto": questo perpetuo ritorno alle origini, operato dalle avanguardie, implica che, nel regime radicale dell'arte, il nuovo diventi un criterio estetico in sé. Paradossal-

mente questo gesto equivale alla presentazione di una possibile fine dell'arte, conclusione e inizio allo stesso tempo, dal momento che l'opera radicale costituisce un'epifania del presente, muovendosi su un terreno che si può misurare andando sia verso il passato sia verso il futuro. In questo racconto il cominciamento rappresenta al contempo un'origine mitica e una destinazione ideale. Il nocciolo del discorso della contemporaneità non è altro che un lavoro contro la radicalità e contro ogni ancoraggio estetico: dalla moda dell'arte "simulazionalista" negli anni Ottanta (il simulacro è un significante senza significato, un segno fluttuante) fino all'esaltazione attuale di identità composte da segni e ridotte a puro valore di scambio, nell'arte ogni radicalità pare scomparsa. La contemporaneità estetica si distingue dunque per l'instaurazione di un immaginario della fluttuazione e della fluidità che rimanda a quel vasto movimento di deterritorializzazione attraverso il quale il capitalismo si realizza. Sin dalla fine degli anni Settanta, con la comparsa di pratiche artistiche non più orientate verso l'idea di un cambiamento sociale radicale, e in particolare col ritorno a una pittura citazionista che prendeva in prestito indifferentemente le proprie forme da varie tradizioni iconografiche e stili storici, si possono così percepire i segni di una concezione *liquida* della cultura, come la chiama Zygmunt Bauman (cfr. Bauman 2005): i materiali della storia dell'arte risultano disponibili e utilizzabili in quanto semplici segni, devitalizzati a causa della separazione dai significati ideologici che giustificano la loro scomparsa in un momento preciso della storia e che rispondono a una specifica situazione. Se l'estetica postmoderna è nata dall'estinzione del radicalismo politico, non va dimenticato che compare in un momento preciso, al volgere degli anni Ottanta, quando la produzione culturale e mediatica assume uno sviluppo esponenziale. La fine del modernismo coincide così con la tacita accettazione dell'ingorgo come

modo di vita tra le cose, dove ormai i segni non sono altro che referenti culturali fini a se stessi e non sono più orientati verso qualcosa di reale.

Paradossalmente la radice, ovvero il cominciamento, diviene il cuore dell'immaginario della globalizzazione proprio mentre si attenua la sua realtà vivente a profitto del suo valore simbolico e del suo carattere artificiale. D'altro canto, in nome di un necessario sradicamento, si moltiplicano le misure che puntano all'uniformazione, alla cancellazione della vecchia identità e delle singolarità storiche. Se per il modernismo il "ritorno alle radici" significava la possibilità del riconoscimento radicale e il desiderio di un'umanità nuova, per l'individuo contemporaneo ormai non rappresenta altro che l'assegnazione a un'identità rifiutata o mitizzata, ma in ogni caso in un ruolo e in un quadro naturale. Pur senza confondere il radicamento identitario (che distingue fra "noi" e gli "altri") con la radicalità modernista (che coinvolge l'umanità intera in un sogno di ricominciamento), non si può non constatare che entrambi non immaginano che si possa costituire un soggetto individuale o collettivo senza ancoraggio e senza un punto fisso. L'immigrato, l'esiliato, il turista, l'errante urbano sono pertanto le figure dominanti della cultura contemporanea. In questa prospettiva l'arte non si definisce come un'essenza che si tratterebbe di perpetuare, ma come una materia "gassosa", in grado di "riempire" le attività umane più diverse prima di solidificarsi nuovamente sotto la forma che ne costituisce la visibilità in quanto tale: l'opera.

Il ruolo politico dell'arte contemporanea risiede in questo fronteggiare un reale che si defila per apparire sotto forma di entità non-figurabili. Nella seconda metà del XIX secolo la modernità in pittura è stata la conquista dell'autonomia nei confronti delle determinazioni ideologiche, la valorizzazione della forma in quanto dotata di

un valore indipendente dal soggetto rappresentato e dalla somiglianza sui quali allora si fondava il valore di scambio. Questa autonomia è passata pure per l'adozione di un imperativo categorico e implicito: la vita e l'opera comunicano fra loro secondo vie scelte dall'artista. Da parte sua l'arte contemporanea nasce nel caos culturale prodotto dalla globalizzazione e dalla mercificazione del mondo, dovendo così conquistare la propria autonomia nei confronti dei diversi modi di assegnazione identitaria e resistendo alla standardizzazione dell'immaginario fabbricando circuiti e modi di scambio fra i segni, le forme e i modi di vita. Dopotutto, per quali ragioni la diversità culturale sarebbe preferibile alla condivisione di una cultura unica e comune a tutti i popoli? La globalizzazione, per effetto della potenza economica americana, non ha forse generato una cultura accessibile a tutti, realizzando così il sogno modernista di un'umanità unita? Andy Warhol ha così riassunto questo sogno: "Il presidente beve Coca Cola [...] Liz Taylor beve Coca Cola e [...] anche tu puoi berla" (Warhol 1975: 87). Con la Pop Art, negli anni Sessanta, compare l'immagine dell'individuo seriale, parallelamente all'evoluzione della produzione sociale; gli elementi materiali che compongono il suo ambiente sono ormai prodotti in massa e disponibili su tutta la superficie terrestre; inseparabile da questo processo di industrializzazione la pittura astratta del XX secolo si è costituita come una lingua comune, un esperanto che può essere letto nella stessa maniera a New York e altrove, riflettendo l'avanzata del progresso e un nuovo ambiente produttivo.

Le pratiche artistiche contemporanee sembrano aver dato forma all'incubo di Adorno e Greenberg: si tratta della diffusione di massa, della collaborazione con i *media*, e della ricerca di un pubblico di massa. La questione della massificazione dell'arte non conferma che parzialmente quella della sua globalizzazione economica, dal mo-

mento che essa riguarda piuttosto lo stato dei rapporti attuali tra l'arte e il grande pubblico. La massificazione sarebbe l'orizzonte ultimo di un'avanguardia definita tradizionalmente dalla sua sperimentalità? E se la massificazione suppone che ci si possa assicurare della diffusione generalizzata della stessa opera ovunque e in qualunque momento, e che nell'arte di massa l'opera è ontologicamente determinata da tale diffusione e che non esiste che per e nella sua diffusione, questo modello è trasferibile all'insieme della produzione artistica? Poiché occorre una certa miopia per rifiutarsi di vedere oggi gli effetti della cultura industriale sulla riflessione estetica dell'arte contemporanea. L'arte pubblicitaria è un'arte esteticamente massificata più che un'arte di massa, e sempre di più, del resto, l'opera d'arte riprodotta diviene riproduzione di un'opera concepita per essere riproducibile. L'opera pop (come la moda o il cinema) integra alla sua estetica le condizioni della sua diffusione mediatica nel sistema delle industrie culturali: essa è un "fatto mediatico", un'opera il cui statuto semiotico è complesso perché unisce molti linguaggi, ma questa concezione non permette di spiegare in modo soddisfacente l'ontologia di alcune opere contemporanee.

Se la maggior parte degli artisti apparsi negli anni Ottanta puntava sull'oggetto visivo dei *media*, i loro successori privilegiano il contatto e la tattilità, cioè l'immediatezza. Comunque, ormai l'arte non cerca più di figurare utopie ma di figurare spazi concreti, tanto che gli artisti odierni si situano agli antipodi della maniera in cui, durante il decennio precedente, venivano utilizzati i *media*. Resta comunque il fatto che questi lavori non celebrano affatto l'immaterialità: nessuno di questi artisti privilegia la *performance* o il concetto all'opposto dell'arte processuale e dell'arte concettuale che tendevano a feticizzare il processo mentale a scapito dell'oggetto. La relativa immaterialità dell'arte degli anni Novanta non è motivata dal rifiuto di

creare oggetti ma dal fatto che vengono esposti e analizzati i processi che conducono agli oggetti stessi, che non rappresentano la conclusione logica del lavoro ma soltanto un evento. L'arte moderna ha ampiamente accelerato il fenomeno della scomparsa dell'aura dell'opera d'arte: l'era della "riproduzione meccanica illimitata" ha effettivamente sollecitato quell'effetto para-religioso che Benjamin definisce come "apparizione unica di una lontananza", proprietà tradizionalmente attribuita all'arte. Oggi il pubblico è sempre più preso in considerazione, come se ormai questa "apparizione unica di una lontananza", che è l'aura artistica, fosse fornita proprio dal pubblico. L'aura dell'arte non si trova più nel retro-mondo rappresentato dall'opera, né nella forma stessa, ma davanti a essa entro la forma collettiva temporanea che produce esponendosi. L'arte contemporanea opera dunque un dislocamento radicale rispetto all'arte moderna nel senso che non nega l'aura dell'opera d'arte, ma ne disloca l'origine e l'effetto, ed è per questo che la sua sfida è, per utilizzare la parola d'ordine baudelairiana, "Trarre l'eterno dal transitorio".

Ciò accade perché l'onnipotenza della precarietà nell'arte contemporanea le fa effettuare per forza di cose un ritorno alle fonti della modernità: il presente fuggevole, la folla fluida, la strada, l'effimero. L'erranza rappresenta un'interrogazione politica della città, è scrittura in cammino, critica dell'urbano considerato come la matrice degli scenari in cui ci muoviamo, fondando così un'estetica della *dislocazione*. Il termine è senz'altro usurato, un secolo dopo il *ready made* duchampiano, che è stato il gesto di dislocazione di un oggetto verso il dispositivo di legittimazione rappresentato dal sistema dell'arte. L'erranza, come principio formale di composizione, rimanda a una concezione dello spazio-tempo che si iscrive al contempo contro la linearità e contro la planarità. Il tempo lineare della storia

e la visione di uno spazio umano unidimensionale sono contrastati da opere costruite sul modello del cammino e dell'itinerario. A partire dalla fine del XIX secolo la modernità pittorica ostruisce la prospettiva, facendo precipitare la linearità dello spazio verso il tempo: da allora, la planarità governa lo spazio pittorico, mentre la rappresentazione della storia (del tempo) si orienta verso una versione lineare. Leo Steinberg data la scomparsa dello spazio postmoderno ai primi *Combine paintings* di Robert Rauschenberg, nei quali la pittura si tramuta in una rete di informazioni (cfr. Steinberg 1972). Né finestre che svelano il mondo, né superfici opache, le opere di Rauschenberg inaugurano effettivamente un'erranza del senso, una passeggiata fra una costellazione di segni.

La precarietà generale può essere compresa a partire dall'emergere di una cultura in cui non sussiste alcun grande racconto storico o mitico intorno al quale si ordinerebbero le forme, e ciò a cui assistiamo sono solo immagini di un mondo fluttuante, dove ogni opera deve contribuire a produrre il proprio contesto. È vero che la finzione è un mezzo per cogliere la realtà, ma qui si tratta dell'implosione della finzione e dell'effetto speciale nei protocolli di costituzione della realtà corrente. La globalizzazione offre un'immagine complessa del mondo, frammentata da particolarismi e frontiere politiche, pur formando un'unica zona economica, una distesa che gli artisti odierni percorrono producendo forme che vengono incastonate in reti o linee. Il viaggio è dunque il segno di un'evoluzione più profonda che colpisce le rappresentazioni del mondo nel quale viviamo e la nostra maniera di abitarlo concretamente o simbolicamente. La comparsa del tragitto come principio di composizione trova la sua fonte in una serie di fatti che dipendono da una sociologia del nostro ambiente visivo: la globalizzazione, la banalizzazione del turismo e pure l'irruzione del *monitor* del *computer* nella vita quotidiana.

na, che possiamo far risalire agli anni Ottanta ma che si è accelerata dall'inizio degli anni Novanta con l'esplosione di internet.

Se oggi il tempo si è spazializzato, la forte presenza del viaggio e del nomadismo nell'arte contemporanea si rapporta a un universo nel quale tutte le dimensioni sia temporali sia spaziali sono percorribili. Questa unificazione somiglia in modo sorprendente all'obiettivo ultimo del capitalismo globalizzato: tradotto in termini economici si tratterebbe di un immenso mercato comune, di una zona franca che nessuna frontiera segmenterebbe. Dagli anni Ottanta il pianeta vive al ritmo del movimento generale della digitalizzazione: immagini, testi e suoni passano da uno stato analogico a uno digitale che permette loro di essere letti da nuove generazioni di macchine e sottoposti a trattamenti inediti. Ciò non è privo di conseguenze sull'arte contemporanea, dal momento che nelle opere contemporanee il passaggio da un codice a un altro fonda una visione originale dello spazio-tempo che squassa le nozioni di origine e originalità: la digitalizzazione attenua la presenza della fonte, poiché la generazione di un'immagine non rappresenta altro che un istante in una catena senza origine né fine. Gli anni Novanta rappresentano rispetto agli anni Ottanta l'esaltazione del precario contro il solido, l'uso delle cose contro il loro scambio sotto l'egida del linguaggio pubblicitario, i materiali fragili contro l'acciaio. In questo inizio di XXI secolo pare evidente che le opposizioni sono meno nette, dal momento che oggi tutto sembra equivalersi, e se la precarietà impregna ormai tutta l'estetica contemporanea è anche vero che essa viene intesa come il nemico giurato della cultura; non a caso certi assiomi del pensiero occidentale definiscono l'oggetto culturale in termini di durata o semplicemente per la sua antinomia rispetto al mondo del consumo. Ma questa opposizione fra il durevole e il funzionale è ancora pertinente, cioè tale da dare fondamento a una distinzione fra

ciò che appartiene alla cultura e ciò che le sarebbe ostile o estraneo? La precarietà è cattiva in sé? È possibile che la nostra modernità, in questo XXI secolo, si sviluppi a partire dal fallimento della lunga durata, nel cuore stesso del vortice consumista e della precarietà culturale, opponendosi all'indebolimento dei territori umani sotto l'effetto del macchinario economico globalizzato.

Nell'arte contemporanea l'opera è un evento che costituisce la replica di un'altra opera o di un oggetto preesistente; lontana nel tempo dall'originale al quale è legata, essa appartiene tuttavia alla stessa catena di eventi. Lyotard, che nel 1979 renderà popolare il termine "postmoderno", descrive il processo artistico come trasposizione di energia, di ordinato sistema di riciclaggio della materia (cfr. Lyotard 1979). In piena coerenza con questa visione dell'arte, egli "polverizza" il soggetto della filosofia classica con una conseguente deflagrazione del visibile. Il primo periodo del postmodernismo è caratterizzato da una citazione intensiva di forme identificabili della storia dell'arte e dal tema del "simulacro", con l'immagine che si sostituisce alla realtà nella realtà stessa. Il secondo periodo del postmodernismo, con il multiculturalismo, nasce dalla fine della guerra fredda. Al grande racconto modernista succede quello della globalizzazione: attraverso l'apertura ad altre tradizioni artistiche e ad altre culture rispetto a quelle del mondo occidentale, il postmodernismo postcoloniale segue la via aperta dall'economia mondiale, permettendo l'azzeramento planetario delle visioni dello spazio e del tempo, che rappresenta il lascito storico del postmodernismo. È questo prefisso "post" (post-moderno, post-coloniale, post-femminista, post-umano, post-storico) che costituisce il grande mito della fine del Novecento. Dalla fine del XX secolo il nostro immaginario spaziale ha subito trasformazioni spettacolari, dovute all'immediatezza delle comunicazioni e delle tele-presenze, all'intensificazione

degli spostamenti, alla globalizzazione dei beni e dei segni culturali, ottenendo come risultato una restrizione dello spazio. Il sogno universalista e progressista che ha governato i tempi moderni è a brandelli, e da questo sgretolamento nasce oggi una nuova configurazione del pensiero, che non procede più per grandi insiemi teorici totalizzanti ma per costituzione di arcipelaghi; raggruppamento volontario di isole messe in rete al fine di costituire un'entità autonoma, l'arcipelago è la figura dominante della cultura contemporanea.

Di fronte alla sfida che rappresenta per la cultura e per l'arte l'agitazione permanente imposta dalla globalizzazione economica, è importante rimettere le cose in movimento, o meglio in un contro-movimento. Quali sono le vere sfide dell'arte contemporanea? Quali i suoi rapporti con la società, la storia, la cultura? Il compito principale del critico consiste nel ricostruire il complesso sistema di problemi che emergono in un dato periodo e nell'esaminare le varie risposte che vengono fornite. La "società dello spettacolo" descritta da Guy Debord è una società nella quale le relazioni umane non sono più vissute direttamente, ma cominciano a essere confuse a causa della loro rappresentazione "spettacolare" (cfr. Debord 1967). È qui che troviamo la problematica più attuale dell'arte di oggi: è possibile generare ancora rapporti con il mondo in un campo pratico – la storia dell'arte – tradizionalmente destinato alla loro "rappresentazione"? Contrariamente a quel che pensava Debord, il quale non vedeva nel mondo dell'arte che un serbatoio di esempi di ciò che si doveva realizzare concretamente nella vita quotidiana, la pratica artistica sembra oggi un ricco terreno di sperimentazioni sociali, una riserva in parte preservata dall'uniformità dei modelli di comportamento. L'attività artistica non è un'essenza immutabile, ma costituisce un gioco le cui forme, modalità e funzioni evolvono secondo le epoche e i contesti sociali.

La possibilità di un'arte *relazionale*, per dirla con Nicolas Bourriaud (cfr. Bourriaud 1998) – cioè un'arte che assuma come orizzonte teorico la sfera delle interazioni umane e il suo contesto sociale, piuttosto che l'affermazione di uno spazio simbolico autonomo e privato – testimonia di un rivolgimento radicale degli obiettivi estetici, culturali e politici messi in gioco dall'arte moderna. L'arte è sempre stata relazionale a diversi gradi, cioè fattore di partecipazione sociale e fondatrice di dialogo, rivelandosi particolarmente propizia all'espressione dell'attuale civiltà della relazionalità. Ciò che chiamiamo "forma" è un'unità coerente, una struttura che presenta le caratteristiche di un mondo, ma l'opera d'arte non ne ha l'esclusività, non essendo che un sottoinsieme nella totalità delle forme esistenti. Osservando le pratiche artistiche contemporanee, più che di forme si dovrebbe parlare di "formazioni"; all'opposto di un oggetto chiuso su se stesso, l'arte attuale mostra che non vi è forma se non nell'incontro, nella relazione dinamica che intrattiene una proposizione artistica con altre formazioni, artistiche o meno. Le forme si sviluppano le une a partire dalle altre, e ciò che ieri era considerato informe o "informale" oggi non lo è più, giacché quando la discussione estetica evolve, anche lo statuto delle forme evolve con e grazie a essa.

L'artista si concentra sui rapporti che il suo lavoro creerà con il pubblico o sull'invenzione di modelli di partecipazione sociale. Questa produzione specifica determina non solo il campo ideologico e pratico ma anche nuovi ambiti formali, e ciò significa che, al di là del carattere relazionale intrinseco all'opera d'arte, le figure di riferimento della sfera dei rapporti umani sono ormai diventati appieno delle forme artistiche; così, l'insieme dei modi di incontro e di relazione rappresentano oggi oggetti estetici suscettibili di essere studiati in quanto tali, mentre quadri e sculture non sono qui conside-

rati se non come casi particolari di una produzione di forme che mira a ben altra cosa rispetto al semplice consumo estetico. Se un'opera tradizionale si può vedere in un qualunque momento, l'arte contemporanea si pone spesso sotto il segno della non-disponibilità, dandosi a vedere in un tempo determinato, e l'esempio della *performance* in questo senso è il più classico, perché una volta effettuata non resta che la documentazione, da non confondere con l'opera stessa. Questo tipo di pratiche presuppone un contatto con l'osservatore, un accordo le cui clausole tendono a diversificarsi dopo gli anni Sessanta: l'opera d'arte non si può più consumare nel quadro di una temporalità aperta a un pubblico universale, ma si svolge nel tempo reale per un'*audience* convocata dall'artista stesso, gestendo così la propria temporalità.

Dall'inizio degli anni Ottanta le opere d'arte sono create sulla base di opere già esistenti; sempre più gli artisti interpretano, riproducono, espongono nuovamente e utilizzano opere realizzate da altri, oppure utilizzano altri prodotti culturali. Quest'arte della postproduzione sembra rispondere al caos proliferante della cultura globale nell'età dell'informazione, che è caratterizzata dall'incremento di forme ignorate e disprezzate fino a ora e dalla loro annessione al mondo dell'arte. Inserendo nella propria opera quella di altri, gli artisti contribuiscono allo sradicamento della tradizionale distinzione tra produzione e consumo, creazione e copia, *ready made* e opera originale. È impressionante vedere come gli strumenti utilizzati più frequentemente per produrre questi modelli "relazionali" siano opere o strutture formali pre-esistenti, come se il mondo dei prodotti culturali e delle opere d'arte costituisse un livello autonomo che fornisce strumenti di connessione tra gli individui; lo stabilirsi di nuove forme sociali e una vera critica delle forme di vita contemporanee deve passare per una diversa attitudine nei confronti del pa-

trimonio artistico, attraverso la produzione di nuove relazioni con la cultura in generale e l'opera d'arte in particolare. Invece di trasfigurare un elemento come la tela bianca o l'argilla, gli artisti ricombinano forme già disponibili, utilizzandone le informazioni; essi non considerano più il campo artistico come un museo che contiene opere da citare o "superare", come richiedeva l'ideologia modernista del nuovo, ma come tanti magazzini riempiti di utensili da usare, stoccaggi di informazioni da manipolare per essere poi rimessi in scena. L'arte contraddice la cultura "passiva", quella composta da mezzi e mercati, diventando generatrice di comportamenti e riutilizzi potenziali.

All'inizio degli anni Novanta una nuova generazione artistica, con caratteristiche proprie, si è imposta nei musei e nelle gallerie più importanti del mondo. Dopo la pittura e la figurazione tipiche degli anni Ottanta, tale generazione ha bruscamente cambiato direzione di marcia e spostato la propria attenzione dai valori cromatici e narrativi agli aspetti concettuali e contestuali, diventati elementi generativi delle opere di questi anni. Nonostante la perdita di centralità dell'oggetto, la forma rimane comunque un elemento essenziale, e va inoltre sottolineato il progressivo interesse degli artisti per gli aspetti temporali intesi come caratterizzanti la contingenza dell'accadere – e tale rapporto tra forma e temporalità conferma l'attualità della riflessione estetica di Adorno. Anche in questa importanza assegnata al fattore temporale si può leggere una sostanziale continuità di idee tra gli artisti attuali e le avanguardie storiche, con la differenza che l'arte non deve preparare o annunciare un mondo futuro, dal momento che è "oggi" che elabora modelli di universi possibili.

Se il mercato tende a diventare l'onnipresente referente delle pratiche artistiche contemporanee, proprio quando l'arte tende a

dar peso e forma ai processi più invisibili, è anche vero che tuttavia oggi l'arte, cercando di frantumare la logica dello spettacolo, ci restituisce il mondo come esperienza da vivere. Dato infatti che il sistema economico ci priva a poco a poco di questa esperienza, bisogna appunto inventare modi di rappresentazione di questa realtà che diventa sempre più astratta. L'arte degli anni Sessanta, dalla Pop Art al Minimalismo e al Concettualismo, va di pari passo con l'apogeo della coppia formata da produzione industriale e consumo di massa. I materiali utilizzati dalla scultura minimale rimandano alla tecnologia industriale; da parte sua, l'iconografia della Pop Art rimanda all'era del consumismo, alla comparsa dei supermarket e di nuove forme di marketing a esso collegate: frontalità visiva, serialità, abbondanza.

La realtà è la cosa al mondo più difficile da vedere dal momento che ciascuno si trova, come Fabrizio Del Dongo a Waterloo, testimone e attore, preso al centro di una battaglia senza prospettiva né possibilità. A poco a poco le nozioni di "arte moderna" e di "arte contemporanea" prendono strade divergenti, anche se le loro frontiere sono porose e la loro storia comune. Il fatto è che l'arte vive nell'ombra dell'arte contemporanea, la quale vive della trasgressione dell'arte stessa. È stato necessario attendere il Duemila perché gli artisti percepissero chiaramente la relazione tra l'arte contemporanea e i sistemi finanziari mercantili e di comunicazione, dal momento che la rivoluzione operata dall'arte contemporanea non è una rivoluzione delle forme ma una sovversione concettuale. C'è un'opposizione di punti di vista tra la visione tradizionale del mondo e quella contemporanea: la prima ammette l'esistenza di una trascendenza in base alla quale il mondo e l'essere hanno una dimensione al di là di ciò che si vede, con la conseguenza che per apprendere il reale c'è uno sforzo da fare; la seconda invece nega tutto

questo, poiché non c'è altro da vedere che ciò che si vede, e tutti i punti di vista sono legittimi ed equivalenti. Inoltre se nella prospettiva moderna l'arte implica una trasformazione positiva della materia, in quella contemporanea è arte ciò che l'artista definisce come tale. In generale si può dire che appartiene all'arte moderna ciò che va dall'inizio del XX secolo al 1960, mentre appartiene all'arte contemporanea ciò che è stato fatto dopo il 1960. Nella concezione tradizionale il pubblico è il destinatario dell'opera d'arte, nel dispositivo moderno questo fa parte integrante dell'opera, con la conseguenza che la contemporaneità è caratterizzata dall'interattività.

Come abbiamo visto, è con Duchamp che si arriva non a una rottura ma a uno *scisma* fondato su un capovolgimento semantico della parola "arte". Di qui un nuovo contenuto per questa parola che rende illegittima la definizione anteriore, prendendo di decennio in decennio tonalità diverse. A partire dagli anni Sessanta gli Stati Uniti sono in grado, congiungendo i loro mezzi, le loro collezioni e le loro fondazioni, di creare un ventaglio internazionale capace di consacrare istantaneamente le avanguardie e dunque di sceglierle. Lo scacco politico del maggio del 1968 fa evolvere il discorso sull'arte, e la sua finalità sovversiva si volgerà meno al sociale che alla sfera del privato. Verso la metà degli anni Settanta il termine "avanguardia", marchio dell'arte promosso dalle istituzioni, è giudicato troppo limitato e insieme troppo politico per gli ambienti capitalisti e finanziari internazionali che hanno preso in carico il suo destino. Un marchio più neutro comincia ad apparire, quello appunto di "arte contemporanea", un prodotto che risulta dalle collaborazioni di collezionisti, *media*, mercati e istituzioni culturali. Negli ambienti artistici si parla della fine della storia, della morte di Dio e della fine dell'arte, realizzando l'utopia di una perfetta fusione tra arte e vita. Intorno agli anni Novanta il mercato e l'utopia rivoluzionaria affondano simulta-

neamente, tanto che, sparita la grande “fantasia” degli anni Ottanta, il Concettualismo trionfa. L’arte virtuale e la video-arte che via via si impongono terminano con la totale “evaporizzazione” della materia dell’opera, ciò che Jean Baudrillard chiamerà “sterminio del reale”. Dopo la morte simbolica dell’arte e la fine della storia così spesso evocate negli anni Ottanta, l’arte sembra essere ormai uscita dal tempo: non c’è più Rivoluzione né Progresso e al volgere del millennio l’arte contemporanea si presenta come un eterno presente, una sorta di arte “sacra”. Di rottura in rottura tutto si ripete, niente si evolve, né matura, né cresce, né si sviluppa, mentre la sua parte scioccante, scandalosa, spettacolare, permette di creare eventi visibili per i *media*.

Un concetto è messo in questione in questo mondo dell’arte, ovvero quello della “realtà”, e cancellando le frontiere fra arte e non-arte esso si è trasformato in *reality*. L’arte contemporanea è minacciata di scomparsa a causa del suo rapporto utopico col tempo, dal momento che la sua idolatria della rottura lo ferma rendendolo ripetitivo con la conseguenza che l’artista, chiuso nel presente, è di ciò contestatore e insieme testimone. La dissoluzione totale dell’arte nella realtà porta a compimento la morte dell’arte, della storia e di Dio, instaurando una sorta di presente eterno e assoluto. Il primo segno che ha precorso la contemporaneità è senza dubbio il cambiamento del contenuto della parola “arte” al volgere degli anni Sessanta. E se Warhol crea la Pop Art, Danto offre una teoria per renderla legittima: “è dell’arte ciò che l’ambiente dell’arte considera come tale”. La rottura tra l’arte moderna e quella contemporanea è allora consumata: la nozione “arte d’avanguardia”, attaccata alla nozione di “arte moderna”, è definitivamente sostituita da quella di “arte contemporanea” verso il 1975. L’analisi della differenza del contenuto tra i concetti d’arte e di arte contemporanea rivela la na-

tura della rottura tra modernità e contemporaneità. La modernità si fondava sull'idea di evoluzione permanente, di cambiamento globalmente positivo delle cose, illusione che trova il suo rifugio nel concetto di "progresso"; il processo di rinnovamento era senza fine, si credeva al genio, all'artista *voyant* e precursore, mal compreso e oscuro. La contemporaneità è quel movimento per il quale non c'è più passato né avvenire ma soltanto il presente; essa è l'ideologia del disinganno. L'arte non è più l'avanguardia di forme e di idee nuove ma lo specchio di una società in crisi e per questo la condanna che la contemporaneità rivolge all'arte è puramente morale; la "grande arte" è oggi comunemente ammessa come una propaganda, un'estetizzazione del potere totalitario. L'arte contemporanea riduce ogni oggetto allo stato mercantile, togliendogli la sua aura, la sua identità e il suo carattere essenziale, essendo ormai diventata un capitale invisibile, un bene immateriale che bisogna amministrare e ristabilire. Il sistema che consacra e legittima l'arte contemporanea ha messo a punto un metodo di fabbricazione del valore che è in sé una nuova forma di esercizio del potere, di un potere che non sarà più "politico" ma di un'altra natura. Tutto il gioco dell'arte contemporanea è fondato sulla formula "tutto vale", sull'odio dell'elitismo, dell'oggetto unico ed eccezionale, creando la realtà virtuale di una libertà assoluta, di una dissidenza totalmente integrata all'arte e alla società, rendendo così inimmaginabile l'idea stessa di dissidenza. Alla luce di quanto detto, le arti visive sono al cuore del problema della percezione del reale e per questo il loro ruolo è determinante. L'artista deve accettare la realtà del tempo che l'utopia contemporanea ha la tendenza a negare compiacendosi in un eterno presente, laddove egli, riallacciandosi alle origini, si proietta verso gli ultimi fini. In questa dimensione temporale, tra il passato e il futuro, l'arte deve mettere in dubbio la realtà arbitraria costruita dai

media, mostrando – per dirla ancora con Adorno – lo scarto che sussiste tra il virtuale presentato e il reale che non può che essere trasposto e così svelato.

Bibliografia

Adorno, Th.W., *Teoria estetica* (1970), Torino, Einaudi, 2009.

Bourriaud, N., *Estetica relazionale* (1998), Milano, Postmedia, 2010.

Bauman, Z., *Vita liquida* (2005), Roma-Bari, Laterza, 2006.

Debord, G., *La società dello spettacolo* (1967), Firenze, Vallecchi, 1979.

Goodman, N., *I linguaggi dell'arte* (1968), Milano, Il Saggiatore, 1976.

Heinich, N., *Le triple jeu de l'art contemporain. Sociologie des arts plastique*, Paris, Éditions de Minuit, 1998.

Heinich, N., *Le paradigme de l'art contemporaine. Structures d'une révolution artistique*, Paris, Gallimard, 2014.

Liotard, J-F., *La condizione postmoderna: rapporto sul sapere* (1979), Milano, Feltrinelli, 2010.

Michaud, Y., *L'arte allo stato gassoso* (2003), Roma, Idea, 2007.

Steinberg, L., *Altri criteri* (1972), in G. Di Giacomo, C. Zambianchi (a cura di), *Alle origini dell'opera d'arte contemporanea*, Roma-Bari, Laterza, 2008, pp. 95-138.

Warhol, A., *La filosofia di Andy Warhol* (1975), Milano, Bompiani, 2001.