

Strategie artistiche

La destabilizzazione del «mondo dell'arte».

La bolla speculativa di quel «mondo dell'arte»¹, iniziato alla fine degli anni cinquanta del Novecento e caratterizzato dalla solennizzazione culturale delle avanguardie storiche, il cui nume tutelare fu Marcel Duchamp, è finalmente scoppiata. Essa aveva creato un microambiente culturale che ha cercato per cinque decenni di rinnovarsi continuamente, ricorrendo a tutta una serie di mode piú o meno effimere che si presentavano sotto nomi provocatori e preoccupandosi soltanto di mantenere sotto il controllo di pochi galleristi, collezionisti e mediatori rapaci, con la complicità delle istituzioni pubbliche, il diritto alla legittimazione e alla consacrazione di prodotti che solo nominalmente potevano essere definite «opere d'arte», ma erano in realtà feticci artistici². La valorizzazione iperbolica di tali entità era strettamente connessa con operazioni mediatiche che trasformavano gli artisti in veri e propri divi dello spettacolo culturale, secondo una economia della notorietà basata esclusivamente sulla firma: «Non si compra un oggetto, ma una marca». La conseguenza di tali processi era l'annullamento dell'importanza della critica d'arte, alla quale era attribuita una funzione meramente pubblicitaria, molto

efficace sul piano mediatico anche se negativa. Anzi la trasgressione, lo scandalo e l'indignazione di una parte della critica e specialmente del pubblico funzionavano come un'eccellente cassa di risonanza che consentiva di andare al di là del microambiente artistico, suscitando l'interesse dei grandi organi d'informazione.

Questo «mondo dell'arte» era tuttavia minato da contraddizioni interne che lo hanno reso a poco a poco asfittico e obsoleto³. L'ammiccamento, che costituiva una specie di collante che rassicurava quanti facevano parte di questo piccolo campo, l'ostentazione del cinismo, che consentiva loro di trattare con sufficienza i «profani», l'autoderisione che costituiva una specie di corazza con cui proteggersi da ogni dissenso, tutte queste tattiche difensive si sono logorate e ritorte contro chi le ha adoperate: improvvisamente il «mondo dell'arte» si è trovato dinanzi a un'opinione pubblica che ha detto: «Se voi non vi prendete sul serio, perché dovremmo farlo noi?»

Una contraddizione più intrinseca riguarda il presupposto su cui il mondo dell'arte si è costituito a partire dalla Pop Art: vale a dire l'idea che l'arte possa essere fatta da tutti. Questo «fare» implicava azioni minime come sottrarre un oggetto dal suo contesto utilitaristico introducendolo nel regime estetico, dissolvere l'aspetto fisico dell'opera in un mero flusso comunicativo, delegare agli artigiani l'esecuzione effettiva di un progetto, o addirittura smaterializzare completamente l'opera dissolvendola in una frase, un'idea, un concetto. Nello stesso tempo, tuttavia, restava ben saldo il principio per cui tali operazioni erano artisticamente valide solo se legittimate dai mediatori istituzionali.

Tutto ciò era possibile grazie a strategie che escludevano ferocemente la maggior parte delle produzioni artistiche esistenti. Qui stiamo parlando di ciò che,

dagli anni sessanta in poi, si è trovato al sommo della gerarchia delle arti visuali, dal punto di vista sia del prestigio sia del prezzo⁴. Questo mondo dell'arte si basava su un rapporto di intesa sia con la cultura più prestigiosa in termini di successo mediatico, sia con il capitale speculativo più ambizioso. I padroni delle categorie cognitive che regolavano l'ingresso in questa cupola dell'arte mondiale escludevano a priori quanti agivano nei mercati minori dell'arte: il mercato delle opere decorative, astratte o figurative, nel quale l'aspetto artigianale e tecnico prevale su quello creativo, e il mercato degli artisti il cui raggio di azione è soltanto provinciale. Ovviamente esclusa era la produzione dei dilettanti e dei «pittori della domenica». Per quanto riguarda la produzione trasgressiva, *outsider* e «folle», la questione era più delicata e complessa. Una piccola parte doveva per forza essere «ricuperata» e integrata, perché tutto il sistema si basava sul rifiuto dell'arte tradizionale e sulle trasgressioni dell'avanguardia storica. Nello stesso tempo, tuttavia, la solennizzazione doveva essere limitata a quei rarissimi casi per i quali poteva valere l'apoteosi di Salvador Dalí: «L'unica differenza tra me e un pazzo è che io non sono pazzo», vale a dire conosco e rispetto le regole di un gioco che ha bisogno di un po' di novità e di anomia, ma entro i limiti ben precisi stabiliti del mondo dell'arte.

Un altro aspetto significativo di questo mondo dell'arte è la rottura con l'estetica filosofica, col sapere erudito e con la cultura critica. La prima, anche quando ha voluto essere una «filosofia dell'arte», ha per lo più elaborato teorie essenzialistiche che non avevano niente che fare con la realtà: anche partendo dall'esame di singole opere d'arte, ha per lo più attribuito loro un significato paradigmatico e normativo,

prescindendo dalla considerazione del contesto complessivo. Il secondo è stato incapace di adeguarsi al diverso modo di trasmissione delle conoscenze, inaugurato dai mass media e dalla comunicazione: è rimasto prigioniero di uno stile accademico, onesto ma privo di comprensione ermeneutica. Quanto alla cultura critica, essa ha emesso una condanna totale dell'arte contemporanea come frivola, inconsistente e asservita a interessi economici: ha quindi riproposto la teoria hegeliana della «morte dell'arte», facendo coincidere questo decesso con la Pop Art.

Sebbene l'età aperta dalla Pop Art sia presentata come un superamento della separazione tra arte e società, per l'immissione nel circuito artistico di forme e materiali considerati tradizionalmente come estranei all'arte, essa in realtà ha affermato con la massima energia l'autonomia e l'autosufficienza dell'opera, non importa se materiale o immateriale, includendo anche l'anti-arte, nelle sue varie manifestazioni di performance, installazioni e Body Art. L'importante era mantenere la coerenza interna dell'operazione e l'efficacia del messaggio mediatico. Si poteva trasformare in arte qualsiasi cosa, ma doveva essere chiaro che chi lo faceva era ben consapevole di entrare a far parte di un campo *speciale*, la cui separazione dal mondo comune era garantita dai mediatori. Si potrebbe anche dire che quest'epoca della storia dell'arte non ha fatto tanto opere, quanto *artisti* che facevano arte o anche anti-arte. Al limite, l'opera poteva anche non esserci affatto, come nel caso estremo dell'«arte senza opere»⁵. Il cammino iniziato nell'Ottocento col Romanticismo tedesco, affermando il primato dell'artista sull'opera, è stato portato alle sue estreme conseguenze con la sua elevazione a «divo» di una microsocietà internazionale i cui interessi erano essenzialmente economici.