



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale in Scienze
Filosofiche

Tesi di Laurea

Approccio all'arte contemporanea.

Pensiero che non sempre diventa
figura.

—
Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

Relatore

Luigi Perissinotto

Laureanda

Eleonora Franchini

Matricola 835709

Anno Accademico

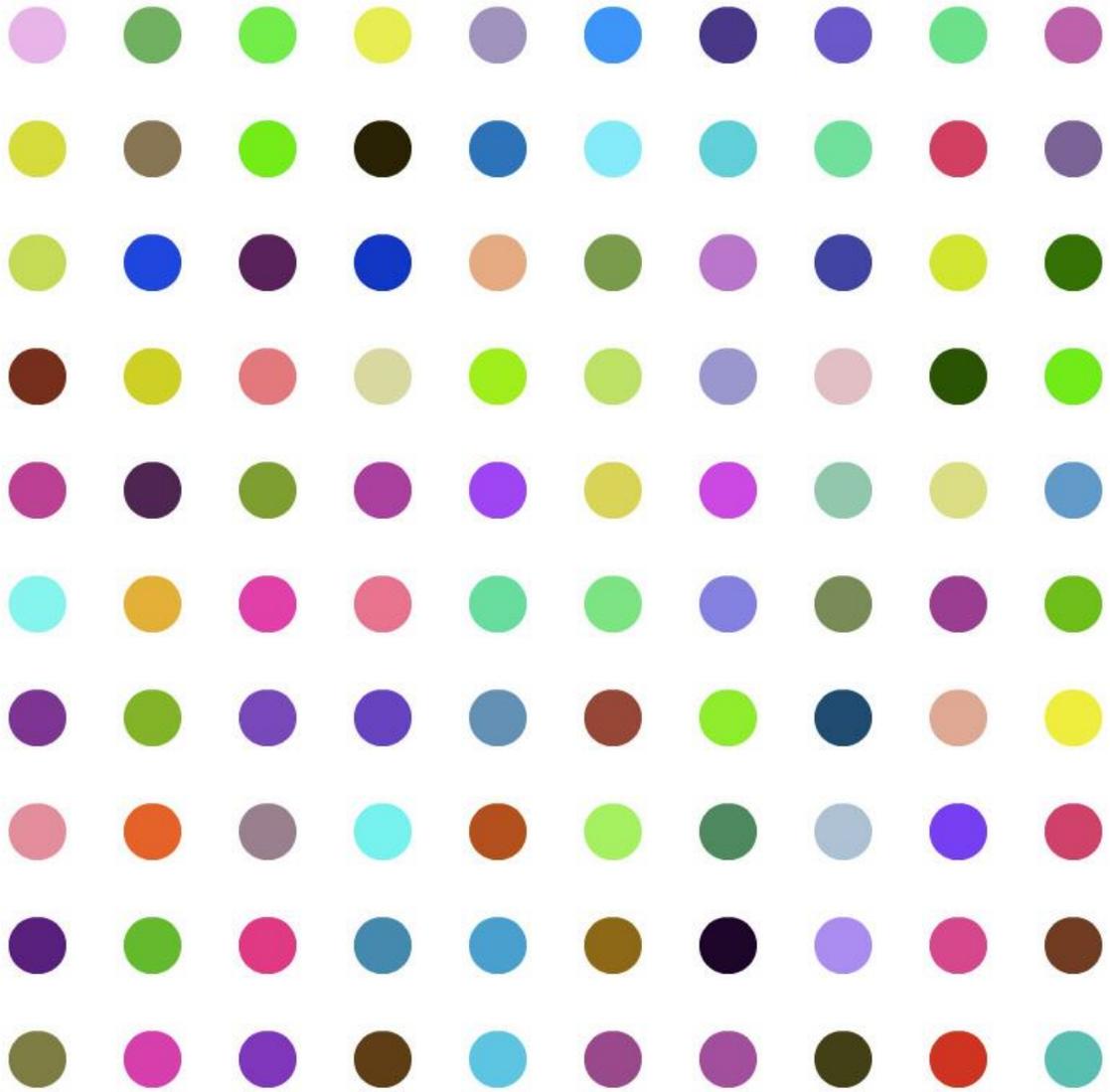
2011 / 2012

Approccio all'arte contemporanea.

Pensiero che non sempre diventa figura.

*Nessuna cosa è
dove la parola manca*

STEFAN GEORGE



INTRODUZIONE

"Ma questo è un quadro?", "Questa è arte?".

Entrando in un museo d'arte contemporanea capita spesso di pensare, dire o sentire domande di questo genere. Anche per gli addetti ai lavori (critici, galleristi, curatori) è sempre più difficile riconoscere cosa sia arte e cosa non lo sia: il confine tra le due non è chiaro e distinto, si tratta di una scommessa. Ma, una volta che l'artista vede riconosciuto il suo ruolo, il problema della distinzione tra arte e non arte smette di esistere perché quella fatta da lui è arte e se l'osservatore non la riconosce come tale significa che non è in grado di capirla.

Umberto Eco nel *Trattato di semiotica generale*¹ paragona l'opera d'arte a un testo che per essere tale deve soddisfare *in primis* una richiesta di leggibilità. Certamente il testo estetico ha determinate caratteristiche come quelle di essere ambiguo e autoriflessivo, ma è di fondamentale importanza, affinché vi sia una risposta da parte dell'osservatore, il codice con cui il messaggio dell'artista viene trasmesso. Non tutto deve apparire chiaro, ma alcune regole devono per forza esserlo anche per l'osservatore altrimenti l'opera d'arte rimarrà per lui solamente una cosa astratta. Molti artisti ritengono che per riuscire ad apprezzare la loro opera sia necessario capirla, ma se l'osservatore non possiede gli strumenti giusti rischia di accettare «un'opera d'arte perché è gradevole, senza che questa gradevolezza abbia bisogno di ulteriori spiegazioni»².

¹ Umberto Eco, *Trattato di semiotica generale*, Studi Bompiani, Milano, 1975

² Angela Vettese, *Ma questo è un quadro? Il valore nell'arte contemporanea*, Carocci editore, Roma, 2005, p. 51. Il passo è una citazione che Angela Vettese riporta di un testo di Remo Bodei.

Una delle caratteristiche proprie dell'arte contemporanea è di instaurare una relazione con l'osservatore tanto importante da richiedere il suo intervento in quanto necessario alla riuscita dell'opera stessa, ma spesso l'artista se ne dimentica e realizza opere difficilmente comprensibili.

Si è soliti porre l'inizio dell'arte contemporanea dopo la fine della seconda guerra mondiale, ma le trasformazioni e rivoluzioni del linguaggio dell'opera d'arte sono da ricercare nelle rivoluzioni attuate nel corso del Novecento, a partire dalle prime avanguardie storiche.

Con l'avvento della modernità, il mondo occidentale è stato percorso da diverse trasformazioni e avvenimenti che hanno avuto delle importanti conseguenze anche in campo socio-culturale. Per quanto riguarda quello artistico, a partire dalle prime avanguardie storiche, il linguaggio dell'arte ha subito una forte scossa e alcune regole della tradizione classica vengono modificate e altre completamente eliminate: nella rappresentazione viene abbandonato il principio dell'imitazione, vengono introdotti materiali quotidiani nella realizzazione delle opere, iniziano a essere utilizzate nuove tecnologie. Gli artisti iniziano a distaccarsi dal pubblico e con le manifestazioni dei dadaisti «dichiararono apertamente guerra all'immediata comprensibilità dell'opera. Si trattava, a quel tempo, di *épater les bourgeois* (espressione che in italiano può essere tradotta con "sorprendere i borghesi") contrapponendosi a una classe dominante ma anche a una tecnica artistica che sconfinava nell'accademismo e nella ripetizione compiacente»³. A partire dal secondo dopoguerra il tentativo da parte degli artisti è cambiato nuovamente ed è finalizzato a riallacciare i rapporti con

³ Articolo di Angela Vettese, *Aperti, contemporanea*, Il Sole 24 Ore, 22 giugno 1997, in Anna Detheridge e Angela Vettese, *Guardare l'arte. Cultura visiva contemporanea: le recensioni, i temi e gli appuntamenti. 1997-1999*, Il Sole 24 Ore, Milano, 1999, pp.16-17.

l'osservatore rendendolo partecipe della riuscita dell'opera stessa. Alla categoria di bello viene così sostituita quella di interessante, concetto che aggiunge al precedente una componente intellettuale: un'opera non viene più percepita per la sua bellezza, ma per la sua capacità «di stimolare sia i sensi sia il pensiero»⁴.

L'opera d'arte non va più solo guardata, ma comincia a venir letta, come un testo. In questo modo l'osservatore di opere d'arte non è più un semplice spettatore, ma diventa fruitore, assume cioè un ruolo più attivo nella relazione con l'opera d'arte.

Anche l'arte classica aveva una componente concettuale e richiedeva uno sforzo per comprenderla, ma oggi l'approccio all'arte contemporanea sembra tanto diverso da quel tipo di arte. A volte la sensazione che si prova non nasconde una certa irritazione e ci porta a dire "pure io saprei fare quella cosa lì".

Perché il linguaggio usato dagli artisti di oggi appare così difficile da comprendere? Perché l'arte contemporanea sia nella sua realizzazione che nella sua fruizione sembra richiedere tanta teoria? Come dobbiamo o possiamo accostarci a essa?

Queste domande valgono per qualsiasi tipo di arte. Proviamo il paragone con la letteratura. Un libro è scritto da uno scrittore ed è rivolto sempre a un lettore, prima immaginario e poi reale. Nel momento in cui un lettore si avvicina a quel libro, riuscirà a comprenderlo quanto più lo scrittore sarà stato bravo nello spiegarsi, rendendo di fatto non necessario la sua presenza ai fini della comprensione. Ci riusciva Flaubert con descrizioni così efficaci da rendere nella testa di ogni lettore luoghi e situazioni mai conosciute prima. Ci sono dei casi invece in cui l'autore ha raggiunto un livello artistico tale da permettersi di rendere più criptico il testo e di conseguenza più difficoltosa anche la lettura. In questo caso il lettore dovrà munirsi di altre conoscenze per

⁴ Ibidem.

affrontarlo, ma non tutti gli autori possono permetterselo. Compito primario di ogni autore è quello di essere leggibile: Proust può anche richiederci una dose di fatica ma quando il livello non arriva così in alto o, ancor peggio a inizio carriera, occorre andare incontro al fruitore dell'opera. Ciò non significa che l'opera debba diventare banale, ma che fin da subito si riesca a leggere e a estrapolare da essa qualche cenno di significato.

È difficile parlare di limiti e di regole da porre all'attività dello scrittore o dell'artista, anche se costituiscono gli elementi con cui entrambi creano i loro lavori. Essi infatti hanno bisogno di vincoli, devono conoscere quelli condivisi dal lettore per capire quanto possono spingersi oltre o quando è il momento di rallentare. Quindi per l'artista non ci sono regole fisse, tranne una, quella della leggibilità, che, a mio avviso, non è un limite, ma uno stimolo.

Gli artisti contemporanei oggi hanno a che fare col limite e spesso tendono a sfidarlo sempre di più. Ma si tratta solo di una provocazione oppure dietro queste opere sensazionali si nasconde anche un nuovo tentativo di avvicinarsi all'osservatore e di instaurare con lui una relazione semantica? Queste sono le domande che danno inizio a questo percorso e che nell'ultimo capitolo verranno rivolte ad alcune opere di due artisti contemporanei: Maurizio Cattelan e Damien Hirst.

CAPITOLO UNO

Il linguaggio dell'arte contemporanea: *anything goes?*

L'arte contemporanea è caratterizzata da un paradosso: da una parte attrae grandi numeri di visitatori, soprattutto in occasione di eventi su scala mondiale come la Biennale di Venezia; dall'altra crea molte perplessità e viene considerata "difficile". Il visitatore giudica "difficile" il linguaggio dell'arte contemporanea perché spesso, guardandola, non riesce ad andare oltre a un "mi piace" o "non mi piace", cioè oltre un giudizio di gusto.

Allora è forse il caso di capire cosa s'intende per linguaggio dell'arte e quali sono le sue particolarità. Nel *Trattato di semiotica generale* (1975) Umberto Eco dedica una parte al linguaggio estetico, definendolo come quel particolare processo comunicativo significativo in cui non si ha solo il mero passaggio di informazioni, ma anche la sollecitazione nel destinatario dell'elaborazione di una risposta interpretativa. Due sono le principali caratteristiche del testo estetico secondo Eco: l'ambiguità e l'autoriflessività.

La prima viene definita come violazione delle regole del codice quando, «anziché produrre puro disordine, essa attira l'attenzione del destinatario e lo pone in situazione di "orgasmo interpretativo". Il destinatario è stimolato a interrogare le flessibilità e le potenzialità del testo che interpreta come quelle del codice a cui fa riferimento»⁵. L'ambiguità estetica gioca sia

⁵Umberto Eco, *Trattato di semiotica generale*, Studi Bompiani, Milano, 1975, p. 330.

sull'espressione sia sul contenuto. In questo modo il testo attira l'attenzione sulla propria organizzazione interna, "semiotica", e diventa anche autoriflessivo.

Ambiguità e autoriflessività però non si concentrano solo sull'espressione e sul contenuto, ma il lavoro estetico si esercita anche sui livelli "inferiori" del piano estetico, ovvero il modo in cui si è utilizzato il materiale⁶. Infatti nel godimento estetico la materia ha una funzione importante perché è stata resa «semioticamente rilevante»⁷.

Il testo estetico spinge in continuazione a riconsiderare i codici e le loro possibilità, pertanto impone una riconsiderazione dell'intero linguaggio su cui si basa. «Esso tiene la semiosi in allenamento»⁸ e stimola il sospetto che l'organizzazione e l'impostazione del mondo cui siamo abituati non siano definitivi.

Il linguaggio estetico è basato su una «dialettica di accettazione e ripudio dei codici dell'emittente e di proposta e controllo dei codici del destinatario»⁹. Il destinatario non conosce le regole dell'autore e tenta di tirarle fuori dai dati dell'esperienza estetica che sta vivendo, esperienza caratterizzata da «una dialettica tra fedeltà e libertà. Da un lato il destinatario è sfidato dall'ambiguità dell'oggetto, dall'altro è regolato dalla sua organizzazione contestuale. In questo movimento il destinatario elabora e irrobustisce due tipi di conoscenza, una sulle possibilità combinatorie dei codici cui si riferisce e l'altra sulle circostanze e i codici di periodi artistici che ignorava. Così una definizione semiotica dell'opera d'arte spiega perché nel corso della comunicazione estetica abbia luogo un'esperienza che non può essere né prevista né completamente determinata, e perché questa esperienza "aperta" venga resa

⁶ Ivi, p. 332.

⁷ Ivi, p. 333.

⁸ Ivi, p. 342.

⁹ Ivi, p. 343

possibile da qualcosa che deve essere strutturato a ciascuno dei suoi livelli»¹⁰.

Eco delinea una figura di destinatario che assume delle caratteristiche ben precise: «deve intervenire a colmare i vuoti semantici, a ridurre la molteplicità dei sensi, a scegliere i propri percorsi di lettura, a considerarne molti a un tempo – anche se mutuamente incompatibili – e a rileggere lo stesso testo più volte, ogni volta controllando presupposizioni contraddittorie»¹¹. Il destinatario è quindi un *collaboratore responsabile* e il lavoro dell'autore del testo estetico deve tener conto di molte cose: il testo estetico deve essere strutturato a ogni livello seguendo dei codici conosciuti, cercando di violare alcune regole per innovarlo e per attirare attenzione su di sé, in modo da garantire quel giusto equilibrio dei meccanismi noto-ignoto che rende l'esperienza estetica tale.

Quindi di fondamentale importanza nel processo di significazione è quindi il codice, inteso non solo come lessico, ma anche come grammatica. Senza regole precise il contenuto e il messaggio del testo estetico non sarebbero veicolati e non passerebbero al destinatario. Il codice non è uno schema fisso e immutabile, anzi, muta continuamente perché la produzione e l'interpretazione di qualsiasi tipo di testo necessitano di una plus-codifica che determina un arricchimento dell'universo dei codici.

«L'interprete di un testo è obbligato a sfidare i codici esistenti e ad avanzare ipotesi interpretative che funzionano come forme tentative di nuova codifica. Di fronte a circostanze non contemplate dal codice, di fronte a testi e a contesti complessi, l'interprete è obbligato a riconoscere che gran parte del

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Ibidem.

messaggio non si riferisce a codici preesistenti e che tuttavia esso deve essere interpretato»¹².

La produzione di testi estetici richiede fatica perché oltre a creare i segni, l'autore deve creare anche delle funzioni segni che siano accettabili e comprensibili¹³. L'autore attraverso un testo estetico ci presenta un suo personale modo di vedere il mondo, ma affinché ci sia un riscontro nel destinatario deve dare a esso delle chiavi di lettura per leggerlo e interpretarlo¹⁴, o perlomeno per entrarci.

Pur non essendoci un visitatore medio che racchiuda tutte le molteplici modalità di visita e fruizione dell'opera, la letteratura critica ha rilevato le difficoltà insite nell'incontro e nell'interpretazione dell'opera d'arte. Oggi il visitatore di una mostra di arte contemporanea spesso si sente come disarmato perché avverte un linguaggio troppo astratto e, pur subendo una certa fascinazione, non si ritiene in possesso delle lenti giuste per leggere i testi esposti.

Si è verificato un passaggio con l'avvento dell'arte contemporanea: un'opera non si apprezza più per la bellezza che la caratterizza, ma per il messaggio che esprime e per capirlo occorre prima conoscere il vocabolario usato dall'artista. Chi apprezza l'arte contemporanea cerca di guardarla dentro e quindi prova a smontarla.

¹² Ivi, p. 183.

¹³ Ivi, p. 377.

¹⁴ «Un testo estetico implica un lavoro particolare, vale a dire una *manipolazione dell'espressione*; questa manipolazione provoca (ed è provocata da) un *riassestamento del contenuto*; questa doppia operazione, producendo un genere di funzione segnica altamente idiosincratICA e *originale*, viene in certo qual modo a riflettersi sui codici che servono di base all'operazione estetica, provocando un processo di *mutamento di codice*; l'intera operazione, anche se mira alla natura dei codici, produce di frequente un nuovo tipo di *visione del mondo*; in quanto mira a stimolare un complesso lavoro interpretativo nel destinatario, il mittente di un testo estetico focalizza la propria attenzione sulle sue possibili reazioni, così che tale testo rappresenta un reticolo di *atti locutivi*, o *comunicativi*, che mirano a sollecitare risposte originali».

Ivi, p. 329.

Spesso l'arte contemporanea è accusata di essere autoreferenziale, ma come sottolinea Angela Vettese in *Si fa con tutto. Il linguaggio dell'arte contemporanea* (2010), bisogna stare in guardia da questa tentazione. L'arte contemporanea non sempre è un tipo di arte che parla di se stessa, ma si tratta di un nuovo modo di trovare ed esprimere relazioni con i problemi che caratterizzano l'esistere dell'uomo. E il fatto che le opere sembrino astratte è anche legato al fatto che le relazioni siano e continuino a diventare sempre più astratte, sempre più timorose del passato e del futuro.

La modernità si è aperta con una serie di teorie destabilizzanti che hanno contribuito a corrodere nel tempo le nostre convinzioni e le nostre certezze. Tutto ciò ha avuto delle conseguenze anche nella storia dell'arte che è diventata sempre meno certa dei suoi momenti fondamentali. È comprensibile quindi che «molti artisti abbiano espresso la tentazione di ridurre l'opera d'arte a un quasi - zero: nel 1918 Kazimir Malevic eseguì il primo monocromo completamente bianco della storia dell'arte, un'icona che si svuota di ogni significato devozionale e si fa omaggio del pensiero; nel 1952 Robert Rauschenberg ha realizzato monocromi bianchi che concepiva come vuoti, proprio mentre John Cage elaborava, come vedremo, una musica senza suoni¹⁵. Nel 1958 Yves Klein ha esposto il nulla; allo stesso tempo Piero Manzoni ha inventato monocromi senza colore; nel 1968 Daniel Buren espose come sua opera la fine delle attività della Galleria Apollinaire di Milano; nel 1973 Michael Asher si accontentò di sabbiare i muri della Galleria Toselli, sempre a Milano, come a sottolinearne il vuoto. Bas Jan Ader, nel 1975, decise di fabbricarsi una barchetta e sparire, del tutto

¹⁵ Più che di musica senza suoni Cage porta il silenzio nella musica, proprio perché per lui il silenzio è materia sonora, è una condizione del suono e non il suo opposto.

premeditatamente, nel nulla dell'oceano. Eppure, in tutti questi e in altri casi simili, siamo di fronte a tentativi di reazione»¹⁶.

L'opera oggi seguita a esistere non più come oggetto, ma come azione; non più eterna, ma precaria; non più fatta di una sola materia, ma con diversi e variegati materiali; non più realizzata attraverso le tecniche tradizionali, ma con maniere nuove o miste. Ma può ancora essere considerata arte?

Il crollo delle verità con cui si è aperto il Novecento si è tradotto nella dissoluzione delle norme anche nel campo dell'arte e ha prodotto una svolta nel e del suo linguaggio. A partire da questo momento l'arte viene realizzata con qualsiasi materiale e non appartiene più soltanto alla pittura o alla scultura: a queste tecniche tradizionali si sono affiancate nuove grammatiche visive cui non si è ancora abituati: l'arte comincia a farsi con tutto.

Il contemporaneo, traendo spunto da un'idea del semiologo Jean-Marie Floch, viene definito un *bricolage*, «un dispositivo aperto, capace nella storia dell'arte di dilatarsi fino a includere non solo l'*assemblage* ma anche l'arte ambientale, l'arte di comportamento, l'arte centrata, appunto, sulla partecipazione dello spettatore»¹⁷, specificando che «non si intende qui proporre un bricolage di materie, ma di idee eventualmente incarnate anche in materiali correnti»¹⁸.

Il bricolage mette insieme cose diverse: così come la vita è fatta di pezzi messi assieme, allo stesso modo l'arte si compone di pezzi. Il bricolage ha una natura fragile e poco votata al permanere, è un veicolo elastico e sempre mutevole¹⁹.

La grande ribellione delle tecniche prese piede con Picasso. Mise in crisi il fatto che l'arte dovesse produrre qualcosa che al

¹⁶ Angela Vettese, *Si fa con tutto. Il linguaggio dell'arte contemporanea*, Laterza, Bari, 2010, p. 10.

¹⁷ Ivi, p. 26.

¹⁸ Ivi, p. 154, nota 7.

¹⁹ Ivi, p. 28.

gusto apparisse come bello e la parola arte stessa legata alla sua radice di artigianato. Vettese fa notare che i primi *collage* di Picasso e di Braque apparirono quando stava nascendo l'astrattismo²⁰. Nel giro di mesi accaddero due fenomeni simultanei: la rivoluzione dei materiali (la rappresentazione smetteva di essere pura) e la rivoluzione della raffigurazione (la pittura cessava di essere l'imitazione del visibile come condizione necessaria all'opera).

L'idea di realizzare un'arte indipendente, autonoma e autoreferenziale, perfetta sul piano logico e distante dalla realtà, è caratteristica di pochi autori, e anche nelle opere di questi torna l'uso del bricolage. Il *bricolage*, dice Rosalind Krauss, ritorna con la sua capacità di introdurre «nel frutto il verme della realtà – la realtà considerata illimitata e arbitraria, che costringe necessariamente ogni rappresentazione a non essere altro che una collezione di frammenti»²¹.

Anche se l'abilità manuale attraverso il bricolage è stata in parte riabilitata, è opinione condivisa da molti artisti e critici che oggi il dato materiale e l'abilità manuale in sé non siano più necessari e sufficienti al compimento dell'opera d'arte, se non supportati da altri studi. L'artista è oggi un autore che non concentra più la sua attività solo sull'attività manuale ma opera più come un architetto o un regista. Sembra così che dalla priorità della materia sulla forma si sia passati alla priorità della forma, intesa come l'idea, sulla materia. Il bricolage viene quindi definito come quell'atto di comporre un repertorio di idee, materiale e immagini che non sono nati appositamente per l'arte.

La gerarchia tradizionale dei mezzi è stata abbandonata e a volte questo ha avuto, e ha tuttora, degli effetti nelle opere

²⁰ Ivi, p. 42.

²¹ Ivi, p. 44.

d'arte che appaiono allo spettatore come il segno di una deriva dell'arte. Vettese sottolinea che ogni deriva è sì lecita ma solo se si dimostra efficace nell'individuare un problema e nella capacità di dargli una forma visibile, nel rendere il pensiero figura. Ciò che distingue un'opera da un'idea è proprio la figura. La figura²² resta e deve restare: ciò che è cambiato è il suo modo di presentarsi. Si tratta di figure strane e centrate sull'idea del *bricolage*, dell'assemblaggio di cose diverse, semplice da comprendere se pensiamo al montaggio nel cinema²³. L'idea, infatti, da sola non basta, ma deve essere tradotta in un dispositivo efficace: il limite dell'arte contemporanea non sta nel tipo di azione ma nella sua capacità di porsi come un testo leggibile²⁴.

È chiaro che oggi per capire l'opera d'arte contemporanea bisogna entrare nel suo processo costitutivo e chiedersi come funziona. Anche perché essa tende a porre una grande importanza sul progetto e sulla sua realizzazione al fine della comprensione dell'opera.

L'artista che solitamente si accusa di aver dato il via alla rivoluzione del fare artistico, delle modalità espressive, della stessa definizione dell'opera d'arte e anche dell'artista e soprattutto di aver introdotto il venir meno della necessità tecnica è Marcel Duchamp. Ha spostato l'attenzione sugli oggetti quotidiani e li ha trasformati in opere d'arte. «All'estetica della rappresentazione accostò quella della presentazione, assumendo che non fosse necessario copiare un oggetto perché questo venisse incarnato come opera; a cambiare i suoi connotati è sufficiente uno spostamento del contesto entro cui assume un nuovo significato. [...] Una ruota di bicicletta, uno scolabottiglie, un appendiabiti, un brutto quadro già fatto, una pala da neve,

²² Il termine "figura" è qui usato senza alcun nesso necessario al figurativo.

²³ Ivi, p. VII.

²⁴ Ivi, p. 4.

un'ampolla, un pettine, un orinatoio possono diventare oggetti d'arte in virtù di un semplice spostamento: il sistema per cambiar loro significato e renderli dei suggeritori di pensieri sull'arte consiste nell'aggiungere un titolo o una firma [...] e nel privarli del loro valore d'uso»²⁵.

Il gesto di Duchamp provoca uno spaesamento nell'osservatore perché all'improvviso la funzione da sempre attribuita a un oggetto viene sospesa, messa tra parentesi. Una cosa che ci è apparsa come vicina d'un tratto la percepiamo lontana: è qui che si verifica l'esperienza del sublime²⁶.

Mentre il bello era legato a una sorta di comprensione dell'opera che produceva in noi delle sensazioni di ordine e di armonia, il sublime compare nel momento in cui c'è una sospensione del linguaggio, un'oscillazione del senso, proprio nel momento in cui il linguaggio dice qualcosa.

«Ogni volta che ci troviamo di fronte a un tipo di trasposizione che non ci è familiare c'è un breve momento di shock e un periodo di adattamento. È però un adattamento per il quale esiste in noi il meccanismo adatto»²⁷.

L'adattamento è necessario per poter assimilare e comprendere la grammatica usata dall'artista, ma oggi, nell'età della riproduzione tecnica delle immagini, l'opera d'arte non scuote più l'osservatore. L'osservatore sembra assuefatto dal nuovo uso del linguaggio e non si stupisce più con facilità: è l'uomo delle metropoli, il *blasé* di cui parlava G. Simmel²⁸.

²⁵ Ivi, op. cit., p. 45.

²⁶ Per un approfondimento del tema del sublime: I. Kant, *Critica del Giudizio*; E. Burke, *Il Trattato del sublime*.

²⁷ Ernst H. Gombrich, *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, tr. it. di Renzo Federici, Einaudi editore, Torino, 1965, p. 63.

²⁸ G. Simmel, in *Le metropoli e la vita dello spirito* (1903), indaga le caratteristiche della società metropolitana e dell'uomo che vive in essa. Questo tipo di uomo Simmel lo definisce con l'aggettivo "blasé" che in francese indica un atteggiamento disincantato e annoiato, caratteristico

Le opere in cui l'intervento manuale sembra essere troppo esiguo sono quelle che hanno generato un enorme trauma, se quello scolabottiglie fosse stato fuso in bronzo, attraverso una serie di operazioni manuali tradizionali, il trauma sarebbe stato minore²⁹. A essere scalfita dal *ready-made* non è solo l'idea dell'artigianalità, ma anche quelle dell'originalità e dell'unicità dell'oggetto che ne risulta e della sua relazione con la biografia dell'autore. Non bisogna però ridurre Duchamp al solo *ready-made*, perché non si riconoscerebbe il lavoro che l'artista dedicò alla tradizione seppure con uno spirito ironico e sarcastico. Le sue opere volevano porre degli interrogativi su cosa possiamo o meno definire arte, volevano sottolineare il nuovo contesto artistico che si andava delineando, nel quale, perché un oggetto venga considerato opera d'arte, è sufficiente la decisione del suo autore e l'inserimento in quello che verrà poi definito il mondo dell'arte in cui può trovare consenso o dissenso così forte da far nascere una discussione³⁰. La cosa vale anche per i *ready-mades*: le pagine di riflessione e di condanna che essi hanno suscitato sono da considerarsi parte della loro riuscita.

Mentre le opere più note di Duchamp, i *ready-mades*, sono considerati frutto del caso, o meglio scelta attenta di oggetti presi a caso, altre sue opere nascono da una costruzione progettata nei minimi dettagli. È il caso del *Grande Vetro*, intitolato *La mariée mise a nu par ses célibataires, même* ("La sposa messa a nudo dai suoi scapoli, anche").

«L'opera consiste nella sovrapposizione di due lastre di vetro, in cui si rappresentano nove maschi che sembrano cercare un rapporto erotico con la figura femminile. La testa

dell'uomo che ha già visto tutto ed è quindi indifferente nei confronti di tutta la varietà qualitativa della vita.

²⁹ Angela Vettese, *Si fa con tutto. Il linguaggio dell'arte contemporanea*, op. cit., p. 46.

³⁰ Ivi, p. 53.

della donna, una sorta di insetto disegnato e ridisegnato per anni, è una mezzaluna immersa in una nuvola forata da tre quadrangoli.

Questi sono la rappresentazione del profilo di un fazzoletto quadrato ripreso nelle sue deformazioni aleatorie dopo tre



successive cadute a terra.

La polvere solidificata sul vetro [...] porta con sé il simbolismo della caduta, azione che già dalla radice etimologica è parente della casualità come del resto “cadere”, “accadere”, “ocaso” eccetera. Ma è attraverso la trasparenza del vetro che il caso entra

maggiormente nell’opera; tutto quello che accade dietro al complesso sistema di immagini [...] su cui l’opera scaglia un’irriverente risata, ne modifica la costruzione. Per questo nessuna fotografia del *Grande Vetro* sarà mai definitiva. Per questo l’artista volle che dietro alla posizione inamovibile che il dipinto dovette assumere dopo la rottura e saldatura – è cementato al pavimento – gli fosse aperta una porta sul retro. [...] L’opera salda il fisso e il mobile, cuce l’immagine statica a quella della temporalità, accosta la regia compulsiva delle forme dipinte a forme sempre imprevedibili, che traspaiono dal vetro stesso, gettando nell’angoscia dell’indefinito un quadro che era stato progettato con acribia. Tutta la composizione è costellata da elementi casuali anche se rigidamente assemblati: l’ossimoro tra caso e progetto è un altro cardine del lavoro di Duchamp, il più severo e costante, quello che meglio spiega quanto e perché né il

ready-made, né alcun altro suo lavoro sia alla base di un atteggiamento per il quale, nell'arte, *anything goes*»³¹.

Proprio con questa descrizione di Angela Vettese riusciamo a mettere da parte il senso di casualità suscitato da determinate opere non lavorate artigianalmente coi mezzi e i modi tradizionali. È un invito a prendere in considerazione le opere d'arte contemporanea nella loro affascinante e stimolante difficoltà in modo da poter fare quella particolare esperienza, descritta da Umberto Eco, tipica delle opere "aperte". Per il fruitore di opere d'arte contemporanea, all'esperienza estetica si aggiunge e si richiede un'esperienza di interpretazione. Il fruitore non può limitarsi a vivere l'esperienza del sublime di fronte all'opera, ma deve diventare attivo per venir coinvolto nel circolo dell'interpretazione in cui lui, da mero destinatario di un messaggio deciso da altri (l'artista, il gallerista e il curatore), diventa soggetto attivo.

³¹ Ivi, p. 56.

CAPITOLO DUE

Un'arte fresca, anzi freschissima

Dalla metà dell'Ottocento in poi l'Europa è percorsa da importanti cambiamenti in tutti i settori. Con la seconda rivoluzione industriale numerose innovazioni interessano il mondo del lavoro: viene introdotta la catena di montaggio e viene operata una nuova organizzazione del lavoro in modo che i tempi di produzione diventino sempre più veloci. Questa rivoluzione industriale determina la nascita della società di massa: quel massiccio inurbamento di una moltitudine che, lavorando nelle fabbriche, popola città sempre più grandi e comincia a far sentire la propria presenza e importanza anche a livello politico e culturale. Anche il piano scientifico è interessato dal cambiamento: vengono realizzate importanti scoperte tra cui l'invenzione del telefono, della radio e del cinema. Tutto questo contribuisce alla diffusione di una sensazione di futuro e di progresso basato proprio sulla velocità nel raggiungere spazi, ma anche sulle nuove possibilità di comunicare con le persone.

Anche la cultura e l'arte risentono di queste innovazioni e nel corso del Novecento gli intellettuali e gli artisti tentano di creare un nuovo linguaggio capace di rendere conto delle trasformazioni. Come fa notare Valentina De Angelis nella *Premessa* del suo *Arte e linguaggio nell'era elettronica*, «l'evoluzione tecnologica, l'aumento costante dell'informazione, le strutture emergenti del sapere rendono sempre più problematico il rapporto tra l'arte e la conoscenza: i fenomeni

estetici non si integrano facilmente in una visione sistematica complessiva, non è possibile garantire un metodo rigoroso di analisi, il passaggio dalla descrizione alla valutazione critica è incerto.[...] Le diverse prospettive non offrono una visione sintetica, perché seguono percorsi autonomi e si riferiscono a contesti molto specifici»³².

L'arte, nel corso della sua storia, ha sempre cambiato i materiali e i suoi modi di essere, ma è dall'inizio del Novecento che alcune regole riferite all'arte occidentale e al suo linguaggio sono cadute. Ed è da qui che partiremo per cercare di comprendere quali sono stati i passaggi che hanno determinato la messa in crisi del concetto di opera d'arte così come era intesa tradizionalmente e hanno portato alla nascita di un nuovo tipo di fare arte e di approcciarsi all'arte.

Il pensiero di Hegel³³, in particolare la sua lettura filosofica della "morte dell'arte", è una delle chiavi fondamentali per comprendere lo sviluppo di queste trasformazioni che hanno sconvolto la storia dell'arte³⁴. Per Hegel, mentre nell'arte classica sensibile e spirituale, materia e forma, finito e infinito erano

³² Valentina De Angelis, *Arte e Linguaggio nell'era elettronica*, Mondadori, Milano, 2000, p. IX.

³³ Per Hegel l'arte è una modalità attraverso la quale lo spirito si manifesta e giunge, nel suo divenire, a riconoscersi. Lo spirito, che è infinito, si realizza nel finito, ma senza appiattirsi a esso: il finito è anche il luogo della contraddizione perché le cose finite, essendo caratterizzate dalla morte, nel momento in cui vengono a essere sono destinate a perire. Quindi le cose che sono finite hanno la caratterizzazione di essere, ma la verità di questo essere è il tempo e il divenire. La conclusione di Hegel è che il finito non è reale, ma ciò che è reale è l'infinito perché le cose finite non sono come si mostrano immediatamente, ma sono reali solo nell'inquietudine che le spingono a superarsi, ad andare oltre se stesse. Il processo con cui lo spirito si sviluppa implica il tramontare delle cose finite e si pone come risultato in cui è contenuto ciò da cui esso risulta, pertanto il risultato è superiore e più ricco. Hegel attraverso l'*aufhebung* non separa realtà finale e idea, anzi afferma che l'infinito si realizza nel momento in cui avviene il superamento del momento in cui si realizzano entrambe.

³⁴ Come testo di riferimento del pensiero di Hegel riguardo la sua teoria della morte dell'arte si veda il testo di W. F. Hegel, *Arte e morte dell'Arte. Percorso nelle lezioni di estetica*, a cura di P. Gambazzi e G. Scaramuzza, Bruno Mondadori, Milano, 2000.

destinati all'unità nel bello ideale, l'arte moderna è caratterizzata dalla separazione di esterno e interno, fondata nell'eccedenza del lato spirituale nei confronti di quello materiale. E questo squilibrio a vantaggio dello spirituale ha portato all'emergere di un'arte "astratta", di un'arte con dei contenuti da esprimere che però non riescono a trovare e a rientrare in una forma materiale finita e quindi necessitano di altri *media* (la religione e la filosofia). Questo non significa che l'arte sia morta, ma che un tipo di fare ed esperire l'arte sia terminato e che questa trasformazione sia stata inevitabile.

I cambiamenti che hanno scosso l'arte all'inizio del Novecento sono stati principalmente due: la rivoluzione dei principi della raffigurazione e la rivoluzione dei materiali. Per quanto il primo tipo di rivoluzione, è da questo momento che si inizia a pensare che l'arte non debba più essere pura e che l'imitazione non sia più il principio necessario per fare arte. A questo fine si collega la seconda rivoluzione, che consiste nell'introduzione di materiali e di tecniche non considerate tradizionalmente appropriati alla realizzazione di opere d'arte. Si diffonde la credenza che l'arte si possa fare con tutto e che quindi qualsiasi tipo di materiale possa essere utilizzato per quello scopo (anche materiali comuni e oggetti quotidiani). Si incominciano così a sperimentare nuovi tipi di linguaggio artistico determinati anche dalla fusione di varie tecniche.

Oltre al fatto che le regole relative allo statuto e alla realizzazione di un'opera cominciano a vacillare, quello che provoca *shock* e turba è che, mentre prima i cambiamenti presenti nell'arte avevano il tempo di sedimentarsi permettendo l'elaborazione di un'opinione da parte del fruitore, oggi a caratterizzare il mondo dell'arte, come il mondo in generale, è la velocità e la rapidità delle trasformazioni.

«L'arte contemporanea è l'arte più fresca, quella freschissima, [...] così fresca da dover essere consumata in fretta, prima che vada a male»³⁵.

Il linguaggio dell'arte contemporanea si fa con tutto e questa sua caratteristica è, come scrive Angela Vettese, una conseguenza della sensazione del precario che avvolge, ormai da un secolo, il nostro tempo e le sue creazioni.

Con l'avvento della modernità, con la trasformazione delle città in metropoli³⁶ in cui tutto è più vicino e allo stesso tempo più distante, in cui non ci si conosce più reciprocamente e in cui non esiste più un nucleo identitario, l'ansia ha raggiunto il suo apice e ha preparato l'entrata in scena del dubbio.

Mentre la civiltà rurale non consentiva di scegliere mai e l'esistenza era, in un certo senso, determinata in modo univoco, con la modernità questo mondo di certezze ha iniziato a vacillare, ma è con la contemporaneità che è andato completamente in frantumi: siamo continuamente posti di fronte a delle scelte e non c'è una via di uscita o delle istruzioni per l'uso.

Lo stesso accade nell'arte. Le grandi opere delle civiltà passate sono forme che restano e che sembrano esprimere delle verità tranquillizzanti che ponevano come riferimento la centralità dell'uomo nell'universo e non facevano altro che affermarla e conservarla. Ogni cosa sembrava avere un perché. Oggi l'uomo, le sue idee e le sue creazioni «tendono a girare come schegge senza ragione apparente»³⁷.

³⁵ Francesco Bonami, *Lo potevo fare anch'io*, Mondadori, Milano, 2007, p. 4.

³⁶ La trasformazione della città è uno dei momenti chiave della modernità ed è connessa alla velocità.

³⁷ Angela Vettese, *Si fa con tutto. Il linguaggio dell'arte contemporanea*, op. cit., p.14.

«Nelle arti visive, tutto ciò si è tradotto nella dissoluzione delle norme, nel moltiplicarsi delle materie, nell'espulsione dell'aulico e del sacro per includere l'aleatorio, l'indeterminato, l'azzardo, il non senso, quello che forse non avrà durata»³⁸.

Questo elenco può servirci per individuare le principali caratteristiche delle opere d'arte contemporanea e le difficoltà che si incontrano nell'approcciarsi a esse.

³⁸ Ibidem.

CAPITOLO TRE

La dissoluzione delle norme e il moltiplicarsi delle materie

È difficile individuare la data precisa dell'inizio dell'arte contemporanea, tuttavia i critici sono soliti posizionarla dopo la fine della seconda guerra mondiale. Ma «le più importanti rivoluzioni nel campo dell'arte del XX secolo si sono verificate nel primo quarto del suo sviluppo, seguendo un incalzare di proposte che vengono definite avanguardie storiche»³⁹.

Quindi per capire i cambiamenti che hanno inciso sul ruolo dell'arte, sullo statuto dell'arte e soprattutto sul rapporto tra artista e fruitore, occorre procedere a un'analisi dei movimenti d'avanguardia dei primi decenni del Novecento. Sarà così possibile vedere quali elementi dell'arte precedente rifiutarono o rivoluzionarono e quali introdussero, in modo da riuscire a intravedere le conseguenze. Data la complessità e la ricchezza di letteratura critica disponibile sulle avanguardie storiche, qui l'analisi si limiterà a evidenziare, per ciascun artista e movimento selezionato, i tratti e le caratteristiche essenziali.

Secondo Rosalind E. Krauss⁴⁰, «l'artista d'avanguardia ha assunto molti volti durante il primo secolo della sua esistenza: rivoluzionario, dandy, anarchico, esteta, tecnologico, mistico. Ha intonato una quantità di credo molto diversi. Vi fu un'unica

³⁹ Angela Vettese, *Capire l'arte contemporanea. Dal 1945 a oggi*, Umberto Allemandi & C., Torino, 1998, p. 19.

⁴⁰ Rosalind E. Krauss dedica diversi saggi a questo argomento che sono poi stati raccolti nel volume *L'originalità dell'avanguardia*, edito in Italia nel 2007.

invariante, sembra, nei discorsi dell'avanguardia: il tema dell'originalità»⁴¹.

Il termine originalità ha diverse sfaccettature e indica sia una sorta di rivolta contro la tradizione, sia qualcosa di «più di un rigetto o una dissoluzione del passato. L'originalità avanguardistica è concepita come un'origine in senso proprio, un inizio a partire da niente, una nascita»⁴². E l'artista appare preservato «dalla contaminazione della tradizione grazie a una sorta di ingenuità originaria»⁴³. Ma, come fa notare la critica d'arte americana, se facciamo dipendere la nozione di avanguardia da quella di originalità, «la pratica effettiva dell'arte d'avanguardia tende a rivelare che questa "originalità" è un'ipotesi di lavoro che emerge su un fondo di ripetizione e di ricorrenza»⁴⁴. Permane quindi un legame con la tradizione, ma «forse è questo sentimento di un inizio, di una nuova partenza, di un grado zero»⁴⁵, che ha portato tutti questi artisti a lavorare con elementi già presenti, utilizzandoli ogni volta come se li avessero scoperti per la prima volta e il fatto di averli (ri)scoperti era per loro un atto di originalità.

Pur essendo diverse le une dalle altre, le avanguardie di inizio secolo hanno contribuito al completo stravolgimento del concetto di arte: dal primato dell'opera d'arte si è passati, non tanto gradualmente, al primato dell'idea e poi al primato dell'artista, all'importanza determinante della firma per il riconoscimento ontologico dell'opera stessa.

Il termine "avanguardia" deriva dal francese *avant-garde* che nel linguaggio militare indicava il reparto che precede il blocco forte dell'esercito per aprirgli il varco e viene impiegato in arte

⁴¹ Rosalind E. Krauss, *L'originalità dell'avanguardia e altri miti modernisti*, tr. it. di Elio Grazioli, Fazi Editore, Roma, 2007, p. 171.

⁴² Ibidem.

⁴³ Ibidem.

⁴⁴ Ibidem.

⁴⁵ Ivi, p. 173.

per descrivere la sensibilità caratteristica dei movimenti artistici del primo Novecento. «La loro capacità di precorrere i tempi e di proporre soluzioni nuove li autorizza a un certo grado di violenza, che nell'ambito culturale si traduce in termini di provocazione e di rifiuto delle consuetudini. Il presupposto su cui si fonda l'idea di avanguardia è quindi che la storia nel suo insieme, e la storia dell'arte in particolare, procedano in maniera progressiva verso il meglio»⁴⁶. Tra le correnti pittoriche che rispondono alle novità di inizio secolo con particolare forza ci sono l'Espressionismo, l'Astrattismo, il Futurismo, il Cubismo, il Dadaismo e il Surrealismo.

Nonostante le diversità tra queste correnti artistiche, tutte erano accomunate, come abbiamo detto prima, dalla volontà di cambiare ciò che le aveva precedute. L'attivismo esasperato, il gusto della lotta e dell'opposizione e la messa in discussione del limite tra oggettività e soggettività sono solo alcuni degli elementi fondamentali che hanno determinato la svolta nel fare l'opera d'arte e nel fruirla.

L'espressionismo

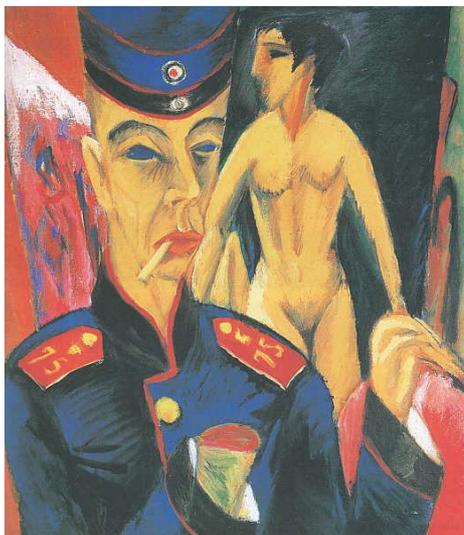
L'espressionismo è un concetto stratificato, difficile da definire e l'origine del termine viene fatta risalire a diverse fonti. «Tradizionalmente si fa risalire l'origine del nome al commerciante d'arte Paul Cassier che, contrapponendo le opere di Edvard Munch a quelle dell'Impressionismo, definiva le prime "espressioniste". Ma forse alla formazione del concetto ha contribuito anche l'affermazione di Lovis Corinth che nel 1911, in occasione della "XXII Mostra della Secessione", riguardo alle

⁴⁶ Angela Vettese, *Capire l'arte contemporanea. Dal 1945 a oggi*, op. cit., p.19.

opere di cubisti e fauvisti francesi»⁴⁷ aveva utilizzato il termine "espressionisti". L'espressionismo è un movimento che raggruppa una serie di esperienze artistiche diverse, ma caratterizzate dall'aspirazione «alla trascrizione in chiave psicologica delle impressioni vissute»⁴⁸. Per molti degli artisti in questione, l'espressionismo costituì una fase della loro evoluzione. Vassilij Kandinskij ne costituisce un esempio: la sua fase espressionista durerà fino al 1912 per poi condurlo alla pittura astratta.

Nonostante la complessità dell'espressionismo, i critici concordano nell'inquadramento cronologico del fenomeno tra il 1905 e il 1920, con inizio nell'anno in cui nacquero due gruppi espressionisti in Germania e in Francia.

Il 7 giugno 1905 quattro studenti della facoltà di architettura di Dresda, E. L. Kirchner, E. Heckel, F. Bleyle e K. Schmitt-Rottluff,



Ernst Ludwig Kirchner, *Autoritratto da soldato*, 1915

fondarono il gruppo *Die Brücke* (termine che in italiano significa "Ponte"). Non si sa se la scelta del nome del gruppo fosse ispirata ai numerosi ponti di Dresda o se avesse considerato il ponte dal punto di vista metaforico, cioè come un collegamento dell'arte verso nuove sponde. Nel 1906 Kirchner aveva inciso il testo del programma del gruppo sul legno. Il testo era costituito solo da due

frasi: «Confidando nel progresso, in una generazione capace di creare ma anche di godere, convochiamo tutta la gioventù, che in quanto gioventù è portatrice del futuro, rivendichiamo di

⁴⁷ Dietmar Elger, *Espressionismo. Una rivoluzione dell'arte tedesca*, Benedickt Taschen, tr. it. di Paola Pacchioni-Becker, p. 7.

⁴⁸ Ivi, p.10.

fronte alle vecchie forze costituite la libertà di agire e di vivere. È con noi chiunque direttamente e genuinamente sappia esprimere quell'impulso che lo spinge a creare»⁴⁹. Sempre in Germania nel 1911 venne fondato da Kandinskij e F. Marc un altro gruppo espressionista: il *Blaue Reiter* ("Cavaliere azzurro").

In Francia nacque invece il *fauvismo*⁵⁰ dal francese *fauve* che significa belva. Gli artisti che appartenevano a questo movimento scelsero tale nome perché meglio esprimeva la loro caratteristica di usare il colore in modo selvaggio. I *fauves* ebbero la propria prima mostra collettiva al *Salon d'Automne* a Parigi nel 1905, ma non costituirono mai un vero e proprio gruppo: erano artisti che condividevano la stessa poetica. Tra gli artisti riuniti in questa mostra: Henri Matisse, André Derain e Maurice Valmininck.

L'espressionismo tendeva a rifiutare una concezione diffusa dell'arte intesa come produzione di opere d'arte piacevoli alla vista e spostava l'occhio, sia dell'artista che del fruitore, sull'interiorità dell'uomo, senza aver alcun problema a rappresentare anche gli aspetti sgradevoli che ne fanno parte. Anzi, l'espressionismo dava principalmente forma a questi aspetti "brutti" dell'animo umano esagerandoli. Per far ciò ricorreva alla deformazione, all'uso forte dei colori e di linee dure. Attraverso questo linguaggio, l'espressionismo voleva sottolineare l'impossibilità di scindere il lato oggettivo di un'esperienza da quello soggettivo: non esiste un approccio unico e oggettivo alla realtà. Nella fase di realizzazione di un'opera l'artista rappresenta un personale approccio al mondo reale e stimola il fruitore ad abbandonare la pretesa rassicurante di trovare la verità e a trovare il suo personale punto di vista.

⁴⁹ Ivi, p.17.

⁵⁰ Il termine *fauvismo* non venne scelto da questi artisti, ma venne loro attribuito da un critico del tempo che considerava le loro opere *selvagge* per l'uso aggressivo dei colori.

Astrattismo

Mentre in Francia è stata la pratica dell'arte a condurre verso la forma astratta⁵¹, in Germania è stato lo spirito speculativo. La presa di coscienza dell'autonomia della forma rispetto al contenuto rappresentato in un'opera ha le proprie origini, infatti, nella filosofia. Kant nella *Critica del Giudizio* fu il primo a distinguere due tipi di bellezze: la "bellezza aderente" e la "bellezza libera". La prima è quella il cui oggetto rappresentato trova il suo senso nell'essere adeguato a un oggetto realmente esistente; la seconda ha invece a che fare con quelle forme che in sé non significano nulla⁵². Come abbiamo già visto nel capitolo precedente, anche Hegel ha affrontato la questione del rapporto tra forma e contenuto, ma è con l'astrattismo che la forma diventa pienamente autonoma dal contenuto, anzi diventa il proprio contenuto.

La grande mutazione astratta che investì l'arte figurativa fu il risultato di un nuovo modo di concepire i meccanismi della visione delle opere d'arte e la specificità del linguaggio artistico.

I filosofi che Dora Vallier considera come punti di riferimento di questa svolta in senso astratto sono Konrad Fielder e Wilhelm Worringer. Il primo, partendo dalle idee di Kant e dall'esperienza del pittore Hans von Marées, elaborerà la teoria della pura visibilità. Il secondo farà il passo decisivo che porterà «a concepire un'espressione plastica non figurativa»⁵³. Il testo *Abstraktion und Einfühlung* ("Astrazione ed empatia") che Worringer pubblica nel 1908 a Monaco contiene delle idee

⁵¹ Dora Vallier, *L'arte astratta*, tr. it. di Antonello Negri, Garzanti Editore, 1984, p. 15. Scrive Dora Vallier che «sotto l'influsso del romanticismo, per tutto il XIX secolo la corrente artistica dominante (soprattutto in Francia) evolve verso un'espressione sempre più soggettiva, sempre più libera, che la allontana dalla tradizione».

⁵² Ivi, p. 14.

⁵³ Ivi, p. 19.

audaci. Egli «parte dal principio che la storia dell'arte deve, d'ora in avanti, essere concepita come una storia del "voler fare" (*des Wollens*) e non più come una storia del "saper fare" (*des Könnens*)»⁵⁴. Questa concezione così originale non è però, come fa notare Dora Vallier, in rapporto diretto con la nascita dell'arte astratta. La concezione filosofica ha preceduto di pochi anni la pratica artistica, ma nessun documento attesta la lettura da parte di Kandinskij del testo di Worringer. Sia la filosofia che l'arte, all'inizio del Novecento, cominciarono a riflettere sulla validità dell'esperienza del passato e sia l'una che l'altra contribuirono a metterla in discussione elaborando un nuovo linguaggio.

Con l'avvento dell'arte astratta, prima nella pittura e poi nella scultura, cominciarono a comparire forme che non contenevano immagini riconoscibili poiché non si riferivano a immagini presenti nella realtà esterna. L'artista astratto non rappresentava più qualcosa di reale e quindi perfettamente definibile e conoscibile, ma, anche partendo dalla realtà esterna, effettuava un processo di astrazione.

La pittura astratta «si sviluppò in diverse forme aventi alla base tre radici e motivazioni differenti: una decorativa, che guardava alla stilizzazione del ferro nell'*art nouveau*; una simbolica o spiritualista che tendeva soprattutto ad avvicinare le discipline della pittura e della musica; una formalista, che privilegiava la geometria come massima espressione della razionalità»⁵⁵.

⁵⁴ Ibidem.

⁵⁵ Angela Vettese, *Capire l'arte contemporanea. Dal 1945 a oggi*, op. cit., p. 20.



Il primo “Acquerello astratto” lo eseguì Kandinskij nel 1910 e le origini dell’arte astratta vengono identificate con quest’opera. Egli «è il primo ad arrivare a una visione astratta come atto cosciente e non come impulso

occasionale»⁵⁶. Angela Vettese fa notare che «l’artista aveva alle spalle una tradizione di astrazione spirituale propria della religione ortodossa e dell’arte popolare russa»⁵⁷. Questo slancio spirituale viene reso da Kandinskij attraverso il colore, «espressione di quella «necessità interiore» in cui egli vede la molla dell’arte»⁵⁸.

La situazione del colore era cambiata a partire dagli impressionisti e soprattutto dai post impressionisti che avevano iniziato a mettere in discussione l’uso accademico del colore e dei passaggi graduali da un colore all’altro⁵⁹. Il *fauvismo* aveva sancito la forza del colore, ma è Kandinskij che ha liberato il colore dalla rappresentazione, cominciando a considerarlo come il valore in sé.

Un altro importante esponente dell’astrattismo è Malevič, «fondatore del suprematismo e autore, nel 1913, del *Quadrato nero su fondo bianco*, opera che aprì le porte all’astrazione geometrica»⁶⁰. Le cose con Malevič si fanno più complicate perché attraverso la massima razionalizzazione fa emergere, per contrasto, l’irrazionale. Queste problematiche sul legame tra

⁵⁶ Dora Vallier, *L’arte astratta*, op.cit., p.25.

⁵⁷ Angela Vettese, *Capire l’arte contemporanea. Dal 1945 a oggi*, op.cit., p.20.

⁵⁸ Dora Vallier, *L’arte astratta*, op. cit., p. 25.

⁵⁹ Ibidem.

⁶⁰ Angela Vettese, *Capire l’arte contemporanea. Dal 1945 a oggi.*, op.cit., p. 20.

razionale e irrazionale però emergeranno pienamente solo dopo la seconda guerra mondiale.

Alla luce di queste riflessioni possiamo capire che con l'astrattismo iniziò una rivoluzione anche nella relazione tra il fruitore di un'opera e l'opera stessa. Infatti l'artista che realizzava opere d'arte astratte rendeva nuova la relazione tra la propria opera e l'osservatore perché non dava più un'immagine riconoscibile, ma lasciava che fosse lo spettatore a coglierne il significato. L'arte astratta rompeva così con la tradizione introducendo due novità. La prima consisteva nel fatto che «la realtà indissolubilmente legata alla forma non esiste più»⁶¹ e si trattava di una novità assoluta nel campo dell'arte perché rifletteva un atteggiamento senza precedenti. «La presenza della realtà sussiste lungo tutto lo sviluppo della creazione artistica, che la trasforma ma non la nega»⁶². La seconda novità riguardava il ripensamento del rapporto tra il fruitore e l'opera d'arte: l'astrattismo ha riconosciuto l'importanza del fruitore nel processo di significazione dell'opera stessa.

L'arte astratta in Olanda sfociò, grazie al gruppo De Stijl, in quella che è stata definita da Van Doesburg "arte concreta" «cioè fondata sull'idea che il quadro non rappresenti un oggetto, ma sia un oggetto esso stesso [...]. Il quadro veniva in quest'ambito concepito come apportatore di un'armonia intrinseca»⁶³.

L'arte astratta cominciava a spingere l'arte giù dal piedistallo sul quale si era ancorata lungo i secoli, ma il colpo di grazia le venne dato dai dadaisti.

⁶¹ Dora Vallier, *L'arte astratta*, op. cit., p. 8.

⁶² Ivi, p.9.

⁶³ Angela Vettese, *Capire l'arte contemporanea. Dal 1945 a oggi*, op. cit., pp. 20-21.

Dadaismo

La nascita del dadaismo risale al 1916, anche se gli artisti che facevano parte del gruppo erano già operanti dai primi anni Dieci. Con i dadaisti i confini tra pittura e scultura, tra arte figurativa e arte astratta vennero messi fortemente in discussione; lo stesso concetto di arte entrò in crisi. Il Dadaismo venne fondato ufficialmente nel 1916 a Zurigo al *Cabaret Voltaire* da un gruppo di artisti e intellettuali, capeggiati da Tristan Tzara, il cui principale obiettivo consisteva nel togliere quell'aura di sacralità che l'arte fino a quel momento aveva portato con sé. I dadaisti stessi ritenevano che il dadaismo non fosse arte, ma anti-arte. A questo fine venne da loro abbandonato qualsiasi approccio di tipo razionalistico all'arte e alla realizzazione delle tradizionali opere si preferivano sperimentazioni attraverso lo strumento del caso.

Con i dadaisti il caso venne introdotto nell'opera d'arte⁶⁴. La poesia di Tristan Tzara *Pour faire un poème dadaïste*⁶⁵ ("Per fare una poesia dadaista"), dedicata a Marcel Duchamp, esprime l'adozione del caso come principio compositivo.

Prendere un giornale.

Prendete un paio di forbici.

Scegliete nel giornale un articolo della stessa lunghezza che contate di dare alla vostra poesia.

Tagliate l'articolo.

Tagliate con cura ognuna delle parole che formano l'articolo e mettetele in un sacchetto.

Agitate dolcemente.

⁶⁴ Valerio Magrelli, *Profilo del dada*, Laterza, Roma – Bari, 2006, pp. 103 – 104.

⁶⁵ Ivi, p. 103. La poesia è tratta da T. Tzara, *Dada Manifeste pour l'amour faible et l'amour amer*, in *Oeuvres complete*, Flammarion, Paris, 1975, vol. I, p. 382.

Estraete quindi uno dopo l'altro tutti i ritagli.

Copiate coscienziosamente nell'ordine in cui sono usciti dal sacchetto.

La poesia vi somiglierà.

Ed eccovi diventato uno scrittore infinitamente originale e di una sensibilità incantevole, benché incompresa dal volgo.

Il caso non era però utilizzato in forma casuale, ma «in forma addomesticata»⁶⁶.

I dadaisti rifiutavano la cultura e l'estetica tradizionale e il loro scopo consisteva nel provocare, nel realizzare opere d'arte (o anti-arte) provocatorie e nel dimostrare quanto la gente reagisca in modo strano a certe provocazioni. Lo scopo di provocare era funzionale a un altro fine, cioè quello di distruggere l'arte così come era sempre stata intesa per poi ripartire e rifondare un'arte nuova, non più caratterizzata da un'aura, non più su un piedistallo, non più separata dalla vita, ma coincidente con la vita stessa.

Più che una tendenza artistica, il dadaismo rappresentò un modo di pensare, un modo di porsi, caratteristico degli artisti di questo gruppo. Quello che interessava ai dadaisti non era il risultato, ma il gesto, che doveva rispondere a un unico obbligo: andare contro la cultura e la tradizione.



Marcel Duchamp,
Ruota di bicicletta,
1913

I tentativi più conosciuti di dissacrazione dell'arte furono i *ready-mades* di Duchamp (dal 1913), oggetti comuni, quotidiani e banali posti in un contesto diverso dal loro, nei musei e nelle gallerie. Grazie a questa sola ricontestualizzazione qualsiasi oggetto poteva diventare ed essere considerato opera d'arte.

Venivano in questo modo bandite dal mondo

⁶⁶ Ivi, p.108.

dell'arte l'importanza e la necessità della manualità per realizzare un'opera d'arte: l'artista non è più colui che sa fare delle opere d'arte con le sue mani, ma colui che sa individuare e dare nuovi significati alle cose già esistenti, anche alle più quotidiane e banali.

I dadaisti contribuirono a mettere in crisi le certezze dell'osservatore che, abituato a vedere un certo tipo di opere d'arte, si trovava di fronte a qualcosa che non aveva mai considerato arte. Quindi l'introduzione di oggetti quotidiani, tradizionalmente considerati non artistici, determinarono dei cambiamenti nel rapporto tra osservatore e opera d'arte, perché lo portarono a riflettere sul significato che si nascondeva dietro questo gesto.

Il futurismo

Anche i futuristi volevano equiparare arte e vita, «un'equazione tuttora irrisolta»⁶⁷, ma nel loro operare tentarono qualcosa di più: cercarono di trasformare la società del loro tempo che già si andava trasformando. I futuristi si accorsero dei cambiamenti che stavano sconvolgendo il mondo fino ad allora conosciuto e ritennero importante che anche l'arte stravolgesse i suoi canoni tradizionali.

Il futurismo fu il primo movimento a rivolgersi a un pubblico di massa. I futuristi erano, infatti, contrari a una figura di artista isolato, protetto e raffinato e «optarono invece, come più tardi i dadaisti e costruttivisti russi, per l'arena pubblica e chiesero reazioni immediate. Che queste reazioni fossero favorevoli o no

⁶⁷ Caroline Tisdall, Angelo Bozzolla, *Futurismo*, tr. it. di Massimo Parizzi, Rizzoli libri illustrati Società Editoria Artistica, 2002, p. 7.

era di secondaria importanza»⁶⁸. Il ruolo dello spettatore era per loro fondamentale: non guardare da estraneo «ma restituire il colpo»⁶⁹.

«La presentazione della cultura fu per la prima volta gestita come una campagna politica. I mezzi cui Marinetti ricorse per lanciare il suo movimento furono quelli delle moderne campagne elettorali: quotidiani, pubblicità a tappeto, teatri e stadi, giri propagandistici, fiumi di panegirici per i suoi membri e di insulti per i loro detrattori, riflettori accesi ogni volta che un futurista era tanto fortunato da venir messo sotto processo e documentazione immediata del tutto»⁷⁰. Inoltre Marinetti inventò un nuovo mezzo per accrescere la sua presa su un pubblico sempre più vasto: la produzione di manifesti.

Il 20 febbraio del 1909 apparve sulla prima pagina di *Le Figaro* il manifesto che sancì la nascita del Futurismo, *Fondazione o Manifesto del futurismo*. La scelta, da parte di Marinetti, di pubblicare il suo programma sul giornale più importante di Europa assunse la sua importanza: fu un vero colpo di genio.

Il manifesto divenne uno strumento utilizzato da vari gruppi di artisti e parte integrante della strategia di conquista della massa. Nel manifesto venivano esplicitati gli intenti che il gruppo in questione si prefissava e le modalità con cui ci sarebbe riuscito. Ma la principale funzione del manifesto era quella di creare scandalo, di suscitare polemiche e agitazioni, per attirare sul movimento l'attenzione di un numero sempre più vasto di persone.

L'anno seguente alla pubblicazione del *Manifesto del Futurismo* di Marinetti, Umberto Boccioni, Giacomo Balla, Carlo Carrà, Gino Severini e Luigi Russolo, artisti già conosciuti nell'ambiente milanese, dopo aver analizzato la situazione in cui versava l'arte

⁶⁸ Ivi, pp. 9-10.

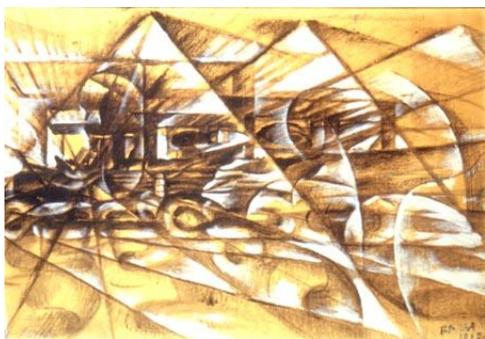
⁶⁹ Ivi, p. 10.

⁷⁰ Ibidem.

italiana, decisero di pubblicare il *Manifesto dei pittori futuristi* rivolto ai giovani artisti per svegliarli dalla pigrizia che soffocava la loro ispirazione e la possibilità di realizzare cose nuove. Questo *Manifesto* esplicita le esigenze e gli intenti degli artisti di inizio secolo e mostra, a posteriori, quanto queste nuove idee abbiano avuto delle conseguenze su tutta la storia a loro successiva fino a oggi.

Già dalle prime righe emerge un grido di ribellione che ribolle nelle vene di questi artisti. Essi dichiarano di voler «combattere accanitamente la religione fanatica, incosciente e snobistica del passato, alimentata dall'esistenza nefasta dei musei». Essi si pongono in un atteggiamento che tende alla lotta nei confronti dell'arte del passato, ritenuta accademica, sterile e astratta, poiché ritenuta inapplicabile alla loro realtà, caratterizzata invece dall'innovazione e dal progresso. Essi vedono nell'arte che li precede un impedimento al progresso e quindi vogliono combattere contro di essa in nome del futuro. «È vitale soltanto quell'arte che trova i propri elementi nell'ambiente che la circonda».

Nell'aprile dello stesso anno gli stessi artisti che avevano firmato il *Manifesto dei pittori futuristi* elaborarono e firmarono



Giacomo Balla, *Velocità d'automobile*, 1913

un nuovo documento, il *Manifesto tecnico*. Qui vengono delineati gli strumenti con cui si intende procedere per esprimere le nuove idee. Le forme e i colori tradizionali vengono ritenuti insufficienti e limitanti, dunque questi artisti procedono a

individuare nuove forme per darne piena espressione. La loro attenzione si volge in particolar modo sul gesto, sull'istante, che deve essere reso non più in modo statico, non più come un

“momento fermato”, ma deve essere una “sensazione dinamica eternata come tale”.

«Tutto si muove, tutto corre, tutto volge rapido. Una figura non è mai stabile davanti a noi ma appare e scompare incessantemente. Per la persistenza della immagine nella retina, le cose in movimento si moltiplicano, si deformano, susseguendosi, come vibrazioni, nello spazio che percorrono. Così un cavallo in corsa non ha quattro gambe: ne ha venti e i loro movimenti sono triangolari».

I futuristi criticano le tecniche tradizionali e le bollano di passatismo anche perché impediscono una relazione con lo spettatore:

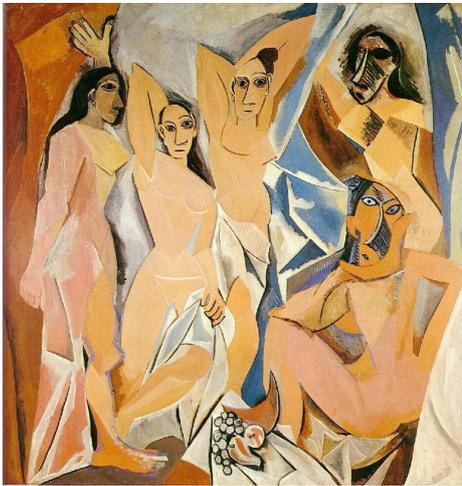
La costruzione dei quadri è stupidamente tradizionale. I pittori ci hanno sempre mostrato cose e persone poste davanti a noi. Noi porremo lo spettatore nel centro del quadro.

Il cubismo

L'altro movimento di inizio Novecento che ha contribuito a determinare delle innovazioni rispetto alla pittura accademica precedente è stato il cubismo. Si è sviluppato parallelamente al futurismo e ha condiviso con esso il principio della scomposizione del soggetto rappresentato, ma gli scopi erano diversi: mentre i futuristi scomponavano per rendere il soggetto in movimento, i cubisti scomponavano un soggetto fermo. Una caratteristica propria del cubismo è stata l'introduzione nella realizzazione delle opere d'arte di una nuova tecnica: il *collage*.

Attraverso il *collage* il cubismo ha dato il via all'uso di materiali nuovi e diversi nella composizione di opere d'arte. La tecnica del *collage* viene adottata da molti gruppi di avanguardia, ma principalmente da esponenti del cubismo, in particolare Braque e Picasso che nel 1912 realizzano i cosiddetti *papiers collés*, unendo alla carta altri materiali, tendenzialmente degli oggetti comuni come corde, funi, ritagli di giornale, ecc.

La nascita del cubismo viene fatta risalire al 1907, anno in cui Picasso realizzò *Les Femmes d'Alger*. A partire da questa data gli artisti cubisti iniziarono a scomporre le figure, a



riportarle a volumi geometrici semplici (rielaborando la lezione di Cézanne). Due sono le strade intraprese dai pittori cubisti: il cubismo analitico e quello sintetico. Mentre in quello analitico la scomposizione era accentuata, in quello sintetico si cercava di dare una visione più unitaria dei

vari punti di vista che si avevano. Caratteristica di questo secondo periodo è la giustapposizione o la sovrapposizione di parti distinte di una rappresentazione attraverso nuove tecniche come il *collage* e i *papiers collés*.

Fu Braque a usare per primo nell'estate del 1912 frammenti di carta da parati per ultimare una serie di disegni a carboncino.



Picasso, entusiasta del procedimento, realizzò dei *papiers collés* e fu allora che prese forma *Nature morte à la chaise cannée*, ("Natura morta con sedia impagliata"), un dipinto che è considerato il

"manifesto" del collage.

Picasso anziché dipingere una sedia rivestita di paglia prese un pezzo di tela cerata raffigurante l'intreccio del piano, e usò una vera fune come cornice. Nel quadro figurano altri oggetti: una fetta di limone, un triangolo a festoni, la stilizzazione di una capasante, un bicchiere appena accennato da sommarie pennellate, la cannuccia e il fornello una pipa. A sinistra si leggono le lettere "jou", le iniziali di journal o di jouer, giocare. Il quadro è effettivamente un gioco di parole e di immagini, è il primo collage della storia della pittura, la materializzazione di una nuova tecnica che da quel momento prese piede. Il ritaglio di tela cerata crea l'intreccio dell'impagliatura della sedia, la forma ellittica, la scelta di una fune come cornice rappresentano delle innovazioni che stimolano a una riflessione sul problema della forma che si fa materia e della materia che prende forme diverse dalla sua natura e diventa arte.

Ogni elemento una volta incollato sulla tela costituisce un piano autonomo ed essendo una figura parziale rappresenta con la sua finitezza un campo delimitato⁷¹ che va a nascondere sempre di più lo sfondo. Lo sfondo è oscurato ed emerge grazie a ciò che ci dicono di esso i vari elementi che compongono il *collage*.

La reazione dei futuristi al collage cubista non tardò a farsi sentire e artisti come Boccioni, Balla e Carrà capirono che attraverso questa nuova tecnica il quadro assumeva un carattere "industriale" che andava oltre la pittura da museo e usciva nelle strade.

L'uomo contemporaneo vive tra materiali transitori ed eterogenei, «molti dei quali stanno sulla sua tavola per dieci minuti, sul suo tetto per vent'anni, ai suoi piedi per una sola

⁷¹ Rosalind Krauss, *L'originalità dell'avanguardia e altri miti modernisti*, op. cit., p. 44.

serata»⁷². Boccioni, nel *Manifesto tecnico della scultura futurista* del 1912, scrive che è necessario «affermare che anche venti materie diverse possono concorrere in una sola opera allo scopo dell'emozione plastica. Ne enumeriamo alcune: vetro, legno, cartine, ferro, cemento, crine, cuoio, stoffa, specchi, luce elettrica, ecc. ecc.». E prosegue: «non vi può essere rinnovamento se non attraverso la **scultura d'ambiente**, perché con essa la plastica si svilupperà, prolungandosi nello spazio per modellarlo».

Ma un'opera realizzata con materiali deperibili e inserita in un ambiente mutevole perde di autonomia e di durata ed è questo uno dei rischi a cui va incontro l'arte contemporanea.

L'opera è fatta in modo diverso dai quadri e dalle sculture precedenti: l'artista non rappresenta più qualcosa, ma utilizzando materiali a sua disposizione di uso quotidiano, presenta, allestisce un'idea. Ritagliando e componendo mostra un disordine e invita l'osservatore a trovare un ordine. In questo modo l'osservatore diventa una parte attiva del processo di semiosi dell'opera: inizia a diventare fruitore.

Surrealismo

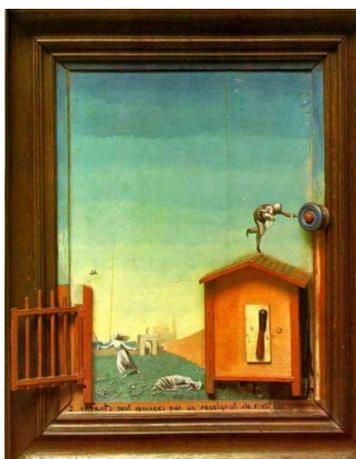
Il periodo delle avanguardie storiche si concluse con il surrealismo, movimento artistico nato su iniziativa di André Breton. I surrealisti trovavano ispirazione in alcuni letterati, fra cui Freud e Dostoevskij, e in alcuni pittori come De Chirico. I temi utilizzati dagli artisti metafisici erano enigmatici e anticipavano in qualche modo le atmosfere particolari e

⁷² Angela Vettese, *Si fa con tutto. Il linguaggio dell'arte contemporanea*, op. cit., p. 33.

stranianti del surrealismo «dove il sogno ha l'aspetto della realtà»⁷³.

Anche i surrealisti raccolsero le loro idee in un manifesto, *Il primo manifesto surrealista*, nel 1924. In questo scritto emergevano gli intenti dissacratori dei dadaisti, ma i surrealisti vi aggiunsero l'importanza e «la necessità di liberare le forze inconse e irrazionali. Da qui l'importanza delle immagini oniriche e dei movimenti automatici del corpo, spunti raccolti da esponenti come Ernst, Dalí, Masson, Miró, Magritte, Delvaux»⁷⁴.

La psicanalisi era una delle grandi scoperte del secolo e i surrealisti tentano «il collegamento dell'arte, esclusa o appena



Max Ernst, *Due bambini sono minacciati da un usignolo*, 1924

tollerata dal campo delle attività coscienti, alle zone profonde della psiche»⁷⁵. L'universo d'immagini dei surrealisti è quello del sogno, ma non nel

senso che nelle loro opere questi artisti narrano sogni, ma che fabbricano immagini partendo dalla «trama inconsistente dei sogni»⁷⁶. I surrealisti

non tentano di chiarire i sogni, di rappresentarli per spiegarli, non vogliono portarli al livello della coscienza, ma tentano solo di registrarli in modo da poter liberare l'animo dalle ossessioni. Infatti quando le pulsioni dell'inconscio si danno in modo oscuro alla coscienza perdono il loro aspetto terribile e mostruoso e assumono l'aspetto di un gioco innocuo. In questo modo l'arte diventa per i surrealisti una pratica liberatoria dell'io e lasciano che sia

⁷³ Angela Vettese, *Capire l'arte contemporanea. Dal 1945 a oggi*, op. cit., p. 21.

⁷⁴ Ivi, p. 22.

⁷⁵ G. C. Argan, *Il sublime subliminale di Max Ernst*, in *Studi sul surrealismo*, Officina Edizioni, Roma, 1977, p. 14.

⁷⁶ Ivi, p.16.

l'artista che il fruitore abbiano la possibilità, osservando l'opera, di accedere a questa esperienza.

Dopo le avanguardie

Il fenomeno delle avanguardie si spense intorno agli anni Trenta. Parallelamente allo scemare della carica rivoluzionaria di tali movimenti, questo momento di pausa caratterizzato dal ritorno all'ordine era dovuto anche alla mutata situazione politica. In quegli anni lo sviluppo e lo scambio di idee nuove venne reso difficoltoso e talvolta impedito dall'affermazione di regimi reazionari totalitari come il fascismo e il nazismo che giunsero a definire questi movimenti "arte degenerata". Lo stesso accadde in Russia dove con il regime di Stalin si affermò il realismo socialista che rifiutava le sperimentazioni in campo artistico favorendo invece quell'arte tradizionale e popolare in cui emergevano esplicitamente gli intenti ideologici. I movimenti rivoluzionari nati all'inizio del Novecento divennero scuole piuttosto ripetitive e l'Europa perse alcuni artisti perché questi emigrarono in America.

Le due guerre mondiali chiusero un'epoca caratterizzata dalla fiducia illimitata nel progresso dell'umanità. Lo stesso concetto di avanguardia entrò in crisi, ma non venne definitivamente sconfitto e eliminato. Come scrive la Vettese, «perché, però, la concezione modernista della storia venisse definitivamente messa alla sbarra, e con essa l'impostazione militare dei movimenti artistici, sono stati necessari almeno altri quarant'anni. E il processo è tuttora in corso»⁷⁷.

Negli anni Trenta le avanguardie storiche in Europa avevano perso la loro forza inventiva, ma trovarono seguito in America.

⁷⁷ Ibidem.

L'ultima corrente d'avanguardia, il surrealismo, infatti trovò ampio seguito a New York poiché molti dei principali esponenti si erano trasferiti lì. Questi artisti contribuirono a smuovere la cultura artistica tradizionale americana dando diversi *input* al cambiamento.

L'opera d'arte realizzata e proposta dalle prime avanguardie storiche sconvolge la tradizione perché l'oggetto finale non sembra più dipendere dalle due premesse tradizionali: le materie sono inusuali e le tecniche non sono pure. Inoltre le prime avanguardie iniziano a rendere l'osservatore sempre più un fruitore proprio perché, facendo vacillare le sue credenze, lo rendono più attivo e più critico nel rapporto con l'opera d'arte.

Le continue novità e sperimentazioni all'interno dell'arte hanno reso difficile poter definire in un'unica maniera un'opera d'arte e con l'esperienza limite dei dadaisti qualsiasi oggetto può divenire opera d'arte. Questa ricerca, a volte esasperata della novità, ha generato delle critiche perché non è possibile individuare dei criteri oggettivi per valutare la qualità e la dignità ontologica di un oggetto artistico. Oltre alle critiche, ancora oggi è aperta la questione sull'essenza dell'arte e se sia possibile o meno darne una definizione.

Perché mai queste cose sono considerate arte? Perché due cose percettivamente identiche, *indiscernibili*, hanno uno statuto ontologico diverso: una è opera d'arte e l'altra resta mera cosa? L'argomento era diventato noto grazie alla formulazione di Morris Weitz: «Se noi effettivamente guardiamo e osserviamo ciò che chiamiamo "arte", noi non troveremo proprietà comuni – solo intrecci di somiglianze [...]. Quello di "arte" è un concetto aperto. Condizioni (e casi) nuovi sono costantemente comparsi e sicuramente continueranno ad apparire; emergeranno nuove forme artistiche, nuovi movimenti [...]. Gli estetici possono formulare condizioni di somiglianza ma mai quelle condizioni

necessarie e sufficienti per la corretta applicazione del concetto⁷⁸». Secondo Weitz la caratteristica dell'arte e delle opere d'arte è che costituiscono un concetto aperto⁷⁹ e non chiuso, sono eterogenee e dipendono dall'imprevedibilità creativa. Le operazioni d'arte non possono essere racchiuse in una determinata classe, anche se potranno avere delle somiglianze tra loro. Pertanto secondo Weitz dare una definizione dell'arte non è possibile perché andrebbe contro la natura stessa del problema in questione.

Arthur Danto raccoglie la sfida e mostra che è invece possibile individuare una definizione dell'essenza dell'arte. Occorre però spostare l'attenzione dalle proprietà manifeste delle opere a quelle relazionali: per Danto la differenza tra due cose indiscernibili, dato che non è a livello percettivo-estetico, risiede altrove: la differenza è relazionale, cioè a far la differenza sono le relazioni che legano la "cosa" al cosiddetto "mondo dell'arte". La *trasfigurazione del banale* (1981) è il libro in cui Danto svolge la ricerca delle proprietà, o meglio dei *sintomi*, che ci permettono di distinguere un'opera d'arte da un oggetto qualsiasi. I sintomi sono sei: un'opera d'arte possiede un *aboutness* (hanno la proprietà di essere *a-proposito-di*); è una rappresentazione intenzionale; richiede un'interpretazione; è storica, cioè non è possibile in ogni tempo; ha una struttura metaforica che richiede il contributo del fruitore per essere attivata; ciò che conta in un'opera d'arte non è solo ciò di cui la rappresentazione è, ma il modo, lo stile in cui la rappresentazione è⁸⁰. Le conseguenze di queste condizioni necessarie e non sufficienti di un'opera d'arte determinano

⁷⁸ La citazione è riportata da A. Danto nel libro *La trasfigurazione del banale*, op. cit., p. 72.

⁷⁹ Weitz riprende la definizione data da Wittgenstein di concetti "aperti".

⁸⁰ Arthur Danto, *La trasfigurazione del banale*, a cura di Stefano Velotti, Laterza, Bari, 2011, Introduzione, pp. IX – XXVII.

l'indipendenza dell'arte dalla percezione e dall'estetica. La dipendenza passa al contesto a cui appartiene, all'interpretazione, alla scelta dei rappresentanti del mondo dell'arte (musei, gallerie, curatori, mercato) e al limite istituzionale che ne garantisce il suo essere opera d'arte.

Due cose si somigliano, ma la somiglianza non fa dell'una l'imitazione dell'altra. «Il piacere deve presupporre la conoscenza che si tratti di un'imitazione. [...] Non è necessario che si sia in grado di gustare la differenza perché vi sia effettivamente una differenza, [...] l'essere a conoscenza che c'è una differenza può infine costituire una differenza effettiva per il nostro modo di gustare qualcosa. O, nella misura in cui ciò non avviene, la differenza tra le due cose potrebbe non essere rilevante per le credenze che costituiscono lo sfondo del nostro piacere»⁸¹.

Secondo Danto non possiamo più richiamarci a considerazioni estetiche per ricavare la nostra definizione di arte perché il punto di partenza di una qualsiasi risposta estetica nei confronti di un'opera d'arte è la definizione stessa di cosa è arte e di cosa non lo è. Nel momento in cui siamo consapevoli di trovarci di fronte a un'opera d'arte può scattare un approccio di giudizio estetico nei suoi confronti.

Attraverso queste riflessioni è emersa la differenza che si ha nell'approcciarsi alle opere d'arte contemporanea. Quando ci troviamo di fronte a delle opere d'arte del passato si ha la sensazione di osservare un oggetto che è frutto di un lavoro artistico senza pari che non suscita alcun dubbio sullo *status* di quell'oggetto come opera d'arte. Con l'arte contemporanea, invece, spesso la sensazione che si prova non è più carica di un rispetto o di una consapevolezza da parte del fruitore, anche se ci si trova in un museo, di fronte a quelle che sono considerate

⁸¹ Ivi, p. 19.

(dal mondo dell'arte, dagli artisti, dai curatori, dai critici...) opere d'arte.

CAPITOLO QUATTRO

L'espulsione dell'aulico e del sacro..

“Lo potevo fare anch'io!”

Un'esclamazione simile è stata pronunciata, o perlomeno udita, da molti di noi di fronte a dell'arte contemporanea. Certo la firma e il fatto che l'opera sia esposta in un museo le conferiscono lo *status* di opera d'arte, ma molte volte è difficile trattenere l'irritazione perché si avverte come la sensazione di essere presi in giro o di essere in grado anche noi di realizzare “quella cosa lì”.

Perché queste frasi non sarebbero mai state dette di fronte a una scultura del Canova?

Il fenomeno della ricezione delle opere d'arte è del tutto particolare: quando ci troviamo di fronte a una scultura o a un dipinto dove la tecnica e la componente artigianale risultano evidenti non mettiamo in discussione il fatto che sia un'opera d'arte perché «non l'avremmo saputa certo fare [...]». Quando un capolavoro è il frutto di una maestria inimitabile, di un genio tecnico, dello studio di anni, non possiamo nutrire alcun dubbio»⁸².

Molti hanno tentato di dare una definizione del fare artistico: sintesi di materia e forma, unione di talento e di genialità, messa in opera della verità, espressione di percezioni e molte altre ancora. Quello che emerge da tutte queste definizioni è che il fare artistico non avviene in maniera automatica e senza

⁸² Francesco Bonami, *Lo potevo fare anch'io*, op. cit., p. 12.

difficoltà, bensì attraverso una lotta continua tra gli elementi in questione e il procedimento che si inserisce tra essi, cercando di portarle alla realizzazione di un prodotto finito, è quello della tecnica artistica.

La tecnica artistica non può essere pura astrazione e non può neanche identificarsi con la pura tecnica. Angela Vettese in *Artisti si diventa* riporta la definizione di artista che si trova nel Dizionario dell'accademia di Francia del 1762. «"Artista" è colui che lavora in un'arte in cui debbano concorrere il genio e la mano»⁸³.

Lo stesso Kant, nel paragrafo 43 della *Critica del giudizio*, scrive che «l'arte è un *facere*, non mera attività teoretica; e richiede perizia tecnica, pur non identificandosi col mestiere»⁸⁴.

Anche Hegel, pur riconoscendo che l'arte moderna è caratterizzata dall'eccedenza del lato spirituale su quello materiale, non escludeva un'acuta attenzione alla componente tecnica dell'arte:

«Il talento e il genio dell'artista, sebbene abbiano in sé un momento naturale, tuttavia hanno bisogno di essere educati ad opera del pensiero, e hanno bisogno della riflessione sui modi della loro produzione, così come dell'esercizio e abilità nel produrre. Del resto, un aspetto fondamentale della produzione è un lavoro esteriore, in quanto l'opera d'arte ha un lato puramente tecnico che arriva fin quasi alla perizia artigiana»⁸⁵.

E ancora:

⁸³ Angela Vettese, *Artisti si diventa*, Carocci, Roma, 1998.

⁸⁴ Dino Formaggio, *Fenomenologia della tecnica artistica*, Pratiche Editrice, Parma-Lucca, 1978, p. XIII.

⁸⁵ Ivi, p. XIV. D. Formaggio cita un passo di Hegel tratto da W.F:Hegel, *Estetica*, torino, Einaudi, 1967.

«certo si può considerare ciò [la maestria degli antichi nella fusione del bronzo] come qualcosa di semplicemente tecnico che nulla abbia a che fare con l'arte vera e propria; ma ogni artista lavora su una materia sensibile ed è prerogativa del genio divenire perfettamente padrone di questa materia, cosicché l'abilità e la bravura nel campo tecnico e manuale costituisce un lato del genio stesso»⁸⁶.

La tecnica artistica lavora a fianco della genialità, anzi costituisce, come dice Hegel, un lato della stessa genialità perché l'artista lavora non solo con le idee, ma anche con i materiali. Materiali e tecnica appaiono fondamentali anche a Hegel, principale esponente dell'idealismo tedesco, per una buona realizzazione di un'opera d'arte. Ma oggi sembra non essere più così:

«oggi nell'ambito dell'arte contemporanea, come anche del cinema, della pubblicità, della moda o dell'architettura, non è più così essenziale saper fare qualcosa. [...] L'importante è pensare, in ogni caso e possibilmente prima degli altri, la cosa giusta, al momento giusto»⁸⁷.

Di conseguenza pare che oggi non sia sufficiente essere capaci di realizzare ciò che ha fatto un artista per essere artisti anche noi. Fino all'inizio del Novecento forse sì, ma oggi no: oggi le idee contano di più della tecnica e del mestiere⁸⁸. Gillo Dorfles fa notare che «questo non significa che l'arte contemporanea sia più semplice della precedente, anzi. Mettendo da parte la componente artigianale, il compito del creatore è più arduo

⁸⁶ Dino Formaggio, *Fenomenologia della tecnica artistica*, op. cit., p. XIV.

⁸⁷ Francesco Bonami, *Lo potevo fare anch'io*, op. cit., p. 13.

⁸⁸ *Ivi*, p.12.

perché deve mantenere i suoi prodotti all'altezza dei mezzi che la società meccanizzata gli offre»⁸⁹.

L'arte contemporanea sembra quindi percorsa da idee, da progetti sempre nuovi, che sfociano in opere realizzate con qualsiasi mezzo. Il valore su cui punta l'arte contemporanea è quello dell'invenzione: le sperimentazioni che essa realizza «non sono giochi immotivati ma naturali riflessi del modo in cui si vive, si produce, si consuma, ci si scambiano informazioni»⁹⁰.

Angela Vettese paragona l'arte contemporanea alla vernice fresca e come questa «genera qualche imbarazzo a chi la voglia toccare»⁹¹, imbarazzo non privo di incomprensioni, ma questo sembra in parte giustificabile dal fatto che «in un secolo si è andato creando il bagaglio di una nuova tradizione»⁹².

L'arte ha una fortuna: «sul piano pratico [...] non serve quasi a niente e questo le conferisce un vantaggio su attività che non possono contemplare il fallimento con altrettanta scioltezza: si è liberi di inventare e di sbagliare seguendo il ritmo dei tempi»⁹³. L'arte ha quindi una libertà nel creare che sembra non avere limiti ed è proprio la libertà a conferire all'arte la tendenza a provocare, a sfidare i linguaggi tradizionali, a sperimentarne di nuovi e questa sua caratteristica le può permettere di trasformare l'intera società. Così come scrive Danto, «i periodi di grande cambiamento cominciano sempre con una sfida nei confronti delle frontiere artistiche preesistenti, che poi si estende alle frontiere sociali più significative finché poi l'intera società

⁸⁹ Gillo Dorfles, *Le oscillazioni del gusto. L'arte d'oggi tra tecnocrazia e consumismo*, Einaudi, Torino, 1970, p. 39.

⁹⁰ Angela Vettese, *Si fa con tutto. Il linguaggio dell'arte contemporanea*, op. cit., p. V.

⁹¹ Ibidem.

⁹² Ibidem.

⁹³ Ivi, p. VI.

non si ritrova trasformata»⁹⁴. L'arte non deve e non può smettere di provocare e di provocarci.

Nel 1917 Marcel Duchamp presentò in una galleria d'arte un orinatoio capovolto, intitolato *Fontaine* ("Fontana") e firmato con uno pseudonimo, R. Mutt. Da quel momento Duchamp viene ritenuto da molti il padre di tutte quelle provocazioni che sempre molti stentano a riconoscere come opere d'arte. Duchamp è uno degli innovatori più conosciuti, ma molti sono i nomi di artisti e i titoli di opere che si potrebbero citare. Tagli e buchi sulle tele di Lucio Fontana, la scatola etichettata "merda d'artista" di Piero Manzoni, le tele bianche di Robert, totalmente bianche⁹⁵...

Ma attenzione, l'arte contemporanea non si ferma qui e ci dice che se noi osservatori ci limitiamo all'apparenza, quell'opera rimarrà per noi solamente una sciocchezza. Certamente avremmo potuto farlo anche noi, ma non l'abbiamo fatto, non ci abbiamo pensato.

«Il bello dell'arte sta proprio nel fatto che, no, non potevamo farlo anche noi, ma allo stesso tempo possiamo essere stimolati a fare qualcosa di diverso per arricchire la nostra vita e le nostre esperienze»⁹⁶.

Quello che l'arte contemporanea fa è di «ricordarci che, per un motivo o per un altro, noi non lo abbiamo fatto»⁹⁷, e di indurci a riflettere sul nostro presente, caratterizzato dal fatto che il solo fare ormai non basta più.

Lo strumento senza talento ha sempre contato poco, ma oggi pare quasi che l'idea prevalga in modo determinante sia sugli strumenti che sul talento. Bonami scrive infatti che «la pittura è

⁹⁴ Ibidem. Qui Angela Vettese riprende le parole di Arthur Danto in A. Danto, *Andy Warhol*, 2009, tr. it. di Paola Carmagnani, Einaudi, Torino, 2010, p. 29.

⁹⁵ Francesco Bonami, *Lo potevo fare anch'io*, op. cit., pp. 15-17.

⁹⁶ Ivi, p. 18.

⁹⁷ Ibidem.

stata perlopiù confusa con la competenza tecnica e con il gusto del bello mentre invece è solo ed esclusivamente un fatto di idee ed emozioni. Non basta dipingere una mela che riproduca realisticamente quella dell'albero o del fruttivendolo, occorre saper fare quel che di invisibile vi sta dentro, non il baco, ma l'anima della mela, i suoi mille significati, quella mela universale che non c'è bisogno di vedere per sapere che cos'è»⁹⁸.

Ma le cose stanno realmente così? Siamo tutti d'accordo sull'importanza dell'idea come componente fondamentale del processo creativo e come stimolo allo sviluppo di una società. Ma se gli strumenti, i materiali, la capacità manuale e il talento contano poco o nulla come si possono realizzare opere d'arte? Che ne è stato della definizione dell'arte come *facere*?

Nel primo capitolo abbiamo paragonato l'opera d'arte a un testo che, come tale, deve adempiere alla sua funzione principale: deve essere leggibile in modo da poter essere fruibile. Pertanto l'opera può anche essere bella, ma la bellezza non costituisce il suo fine primario. Quello che conta dell'opera d'arte non è *in primis* il piano estetico, ma quello artistico. E su questo l'arte contemporanea sembra fondare il suo credo. Di conseguenza la tecnica artistica non dovrebbe essere considerata in secondo piano rispetto all'idea, al progetto, ma dovrebbe essere riconosciuta come parte necessaria e complementare dell'idea.

Il termine "tecnica artistica" non ricopre un solo significato: indica un'attività, ma anche gli aspetti tecnici dei suoi prodotti. Comprende diversi ambiti di realtà: «con l'agire tecnico-artistico vanno tradizionalmente connessi i temi dell'immaginazione e della prassi, dell'ispirazione e degli artifici, della genialità e del mestiere, del lavoro e di tutto quanto un tempo si sarebbe chiamato processo creativo»⁹⁹.

⁹⁸ Ivi, p. 22.

⁹⁹ Dino Formaggio, *Fenomenologia della tecnica artistica*, op. cit., p. XIII.

L'artistico è e va sganciato dall'estetico, dal piacevole e dal bello, dal valore, e necessita sì del genio, ma anche del talento. Questo non significa che un'opera non possa essere apprezzata per la sua bellezza, ma che la valutazione estetica fine a se stessa sarebbe alquanto riduttiva.

Frequente è la sensazione di trovarci di fronte a opere d'arte realizzate senza particolari competenze tecniche o artigianali, e questa percezione ci spinge a dire che saremmo stati in grado anche noi di realizzarle. Si deve tener conto che i materiali sono cambiati e di conseguenza anche le tecniche per padroneggiarli in modo artistico. Ogni opera, anche quelle contemporanee, è infatti realizzata con uno o più materiali e con delle determinate tecniche; quindi per realizzare l'opera occorre conoscere le proprietà del materiale e saper padroneggiare anche la tecnica adatta.

Il materiale è il primo scoglio con cui l'artista si deve necessariamente scontrare per concretizzare il suo progetto. Come abbiamo detto prima è il fine che detta legge sulle modalità di uso della materia. Questo significa che la materia non è solo limite, ma anche fonte di stimolo per la realizzazione del fine, anche se a volte l'artista si trova quasi a lottare con essa in nome di una fantomatica arte pura. In realtà questa lotta avviene in qualsiasi momento di «rottura della stasi ideale e passaggio al reale esistente»¹⁰⁰: nel mondo ideale tutto può essere in ordine, ma nell'istante in cui si cerca di riportarlo nella realtà si è di fronte a un'impresa quasi divina perché si tratta di creare partendo dal caos reale un ordine ideale.

Scrive Paul Valéry:

«... di tutti gli atti, il più completo è quello di costruire.
Un'opera chiede amore, meditazione, obbedienza ai tuoi

¹⁰⁰ Ivi, p. 240.

pensieri più belli, l'invenzione di leggi da parte della tua anima, e molte altre cose ancora che essa trae in modo meraviglioso dal tuo intimo e che non avresti mai supposto di possedere»¹⁰¹.

Il materiale quindi si è posto e continua a porsi in termini di dialetticità e di lotta con la tecnica e con l'idea di partenza. «Il materiale si fa problema. È problema di fatto, nell'arte: problema ogni volta daccapo, d'invenzione e di tecnica. E si fa problema nella coscienza che fenologicamente lo coglie: problema di strutturazioni fisiche di base, di "supporto", come si dice, e problema di strumenti, di mezzi, da considerarsi sulla vasta gamma di tutti i presupposti fisici, psicologici, sociologici e culturali che la tecnica mette in forma»¹⁰². Ma, come fa poi notare Dino Formaggio, «non si tratta di una lotta cieca, nel buio; si tratta di una lotta di leggi. [...] È allora che essa assorbe al suo interno tutta la legalità artistica del materiale e ne fa una parte del suo mondo, ed è in questo punto che il materiale diventa artisticità»¹⁰³. Dino Formaggio parlando del problema di una "eterolegalità" che emerge durante il farsi dell'arte riporta le parole di Stefanini che, a sua volta, aveva affrontato i problemi nati dall'urto tra il pensiero e la figura.

«V'ha un momento in cui l'Arte deve accettare un compromesso per una possibilità di collaborazione con quel mezzo esteriore, denso e greve, dal quale essa si libera nel suo costituirsi. Per non perdersi in velleità ed obbedire sino in fondo alla propria vocazione, l'immagine, evocata nell'arbitrio insindacabile della coscienza, deve subire una legge estrinseca ed affidarsi ad essa ed affidare ad essa il proprio processo. L'irrealtà deve farsi

¹⁰¹ Ibidem. Qui D. Formaggio cita un passo di Paul Valery tratto da *Eupalinos*, Paris, Gallimard, 1924, p. 212.

¹⁰² Dino Formaggio, *Fenomenologia della tecnica artistica*, op. cit., p. 231.

¹⁰³ Ivi, p. 241.

realtà. È il moto che non può muoversi senza un fulcro fermo. È la libertà che non può lanciarsi se non dalla condizione della necessità. È la rivincita della natura contro quella soprannatura che, per essere qualcosa, deve pur rifarsi natura e impicciolirsi e quasi perdersi per ritrovarsi. Se anche si dovesse credere con l'idealismo che natura e soprannatura sono comprese in un medesimo atto creativo, resterebbe pur sempre vero che nella realizzazione artistica lo spirito opporrebbe a sé il proprio prodotto, straniato da sé e reso spesso greve, affinché nell'attualità dello sforzo potesse rianimarlo e rinverdirlo. Ogni eroe dell'Arte deve subire il martirio della tecnica... e tentare, cercare, provare la resistenza dei materiali, la musicalità del verso, la gradazione del colore»¹⁰⁴.

L'importanza dei materiali non dovrebbe generare alcun dubbio, al contrario della convinzione diffusa nella concezione comune di un'arte che vuole apparire tutta mentale che è come «costretta a svilirsi in un contatto con le materie, ma poi subito involata fuori da tanta bassezza e di nuovo pura, intuizione od idea ma pur sempre pura, incontaminata»¹⁰⁵.

Il materiale dovrebbe apparire non come un momento estraneo, non come un mezzo che dopo essere stato utilizzato deve scomparire, ma parte determinante della costruzione dell'opera. «Esso va riguardato come vivente: è mezzo unito al fine, mezzo nel fine, colore nella pittura, marmo bronzo o legno nella scultura, parola nella poesia, suono nella musica, corpo della danza»¹⁰⁶.

Materiale e tecnica non sono del tutto estranei o esterni all'arte, ma anzi ne sono essenziali. Vanno riguardati e rivalutati come mezzi uniti al fine. L'uso dei materiali più strani o meno consueti

¹⁰⁴Ivi, p. 236. Dino Formaggio riporta un passo di L. Stefanini, tratto dall'opera *Imagismo come problema filosofico*, Padova, Cedam, 1936, p. 92.

¹⁰⁵ Ivi, p. 242.

¹⁰⁶ Ivi, p. 243.

nella tradizione artistica non costituisce un problema: «ogni deriva è lecita, purché si dimostri efficace nell'individuare un problema e nel dargli una forma visibile»¹⁰⁷. Certo ci troviamo di fronte a forme nuove, strane se vogliamo e «centrate [...] sull'idea del mettere insieme»¹⁰⁸, sull'idea dell'assemblaggio come nuova modalità di espressione artistica.

Le nuove tecniche, che si basano su quest'idea, si differenziano da quelle precedenti per una perdita della lavorazione manuale, artigianale. Sappiamo che non è con un ritorno all'artigianato che si risolverebbe la questione, ma si tratta di non dimenticare un valore «nella sua positività e nella sua forza contestatrice attuale»¹⁰⁹.

Il problema nasce dal legame che viene a instaurarsi tra la svalutazione sempre maggiore della mano e la perdita dell'aura, di credibilità, di autorevolezza dell'opera d'arte. E la svalutazione della mano ha avuto inizio con l'insinuarsi nella realizzazione delle opere d'arte della riproducibilità tecnica.

Il termine *riproducibilità* si differenzia dal termine *riproduzione*: mentre il primo indica una riproduzione tecnica che cerca di sganciarsi sempre di più e sempre più velocemente dal condizionamento della manualità, il secondo indica l'imitazione, la copia come esercizio fondamentale per apprendere la tecnica necessaria per poi realizzare un'opera d'arte.

Walter Benjamin affronta il tema nel testo *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* e ritiene che la riproduzione tecnica abbia avuto un ruolo determinante e rivoluzionario perché, oltre a espellere l'aulico e il sacro dall'opera d'arte, in una parola l'"aura", ha ridefinito lo statuto e il ruolo dell'arte e il rapporto delle masse con l'arte.

¹⁰⁷ Angela Vettese, *Si fa con tutto. Il linguaggio dell'arte contemporanea*, op. cit., p. VII.

¹⁰⁸ Ibidem.

¹⁰⁹ Ivi, p. XXI

Sono infatti le attuali condizioni di produzione che hanno determinato le attuali tendenze di sviluppo dell'arte: «esse eliminano un certo numero di concetti tradizionali – quali i concetti di creatività e di genialità, di valore eterno e di mistero»¹¹⁰.

L'opera d'arte è sempre stata riproducibile: una cosa realizzata da un uomo in linea teorica può sempre essere rifatta da uomini. Gli allievi realizzavano delle riproduzioni per esercitarsi, i maestri per diffondere le loro opere e altri per avere dei guadagni. «Ma la riproduzione tecnica dell'opera d'arte è qualcosa di nuovo, che si afferma nella storia a intermittenza, a ondate spesso lontane l'una dall'altra, e tuttavia con crescente intensità»¹¹¹.

Benjamin descrive un elenco dei procedimenti tecnici utilizzati per la riproduzione delle opere d'arte a partire dai greci. Infatti le innovazioni che l'arte produce non sono determinate solo dalla contaminazione di generi, materiali e stili diversi, ma anche dal mezzo tecnico con cui essa li realizza. I greci ne conoscevano solamente due: la fusione e il conio. Ma queste funzionavano per riprodurre bronzi, terracotte e monete. Quindi tutte le altre opere d'arte erano uniche e non ancora riproducibili con la tecnica. Poi ci fu l'invenzione della silografia e poi la stampa: con la prima divenne tecnicamente riproducibile la grafica e con la seconda la scrittura. Nel Medioevo nacquero altre tecniche di riproduzione: l'acquaforte e la puntasecca e all'inizio del XIX secolo arrivò la litografia. Questa diede una forte spinta alla tecnica riproduttiva e le permise di essere molto più efficace rispetto all'incisione tanto che cominciò a tenere il passo della stampa. Ma ben presto venne superata dalla fotografia.

¹¹⁰ Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, tr. it. di Enrico Filippini, Einaudi, Torino, 2000, p. 19.

¹¹¹ Ivi, p. 20.

La nascita della fotografia segna il punto di svolta nella riproduzione tecnica¹¹². L'invenzione della macchina fotografica ha avuto infatti delle conseguenze compositive che vanno al di là di quelle specifiche della fotografia: «con la fotografia, [...] la mano si vide per la prima volta scaricata delle più importanti incombenze artistiche, che ormai venivano ad essere di spettanza dell'occhio che guardava dentro l'obiettivo. Poiché l'occhio è più rapido ad afferrare che non la mano a disegnare, il processo della riproduzione figurativa venne accelerato»¹¹³.

Con la fotografia, il processo di riproduzione delle opere d'arte e i cambiamenti nella percezione artistica cominciarono a subire un'accelerazione notevole. Il cinema diede un ulteriore contributo a questo sviluppo e «verso il 1900, la riproduzione tecnica aveva raggiunto un livello che le permetteva, non soltanto di prendere come oggetto tutto l'insieme delle opere d'arte tramandate e di modificarne profondamente gli effetti, ma anche di conquistarsi un posto autonomo tra i vari procedimenti artistici»¹¹⁴.

Quello che per Benjamin viene a mancare anche nel caso di una riproduzione notevole è *l'hic et nunc* dell'opera d'arte, «la sua esistenza unica e irripetibile nel luogo in cui si trova»¹¹⁵, quei due elementi che rendono un'opera d'arte unica e autentica e che le conferiscono quella che Benjamin chiama l'aura dell'opera d'arte.

Hic: Mentre una riproduzione di un bronzo o di una ceramica veniva riconosciuta come diversa dall'originale e bollata come un falso, nel caso di una riproduzione tecnica la faccenda si complica.

¹¹² Ivi, pp. 20-21.

¹¹³ Ivi, p. 21.

¹¹⁴ Ibidem.

¹¹⁵ Ivi, p. 22.

Nunc: Mentre una cattedrale poteva essere ammirata solamente in quel determinato posto e in quel preciso istante, la fotografia della stessa cattedrale può essere osservata in qualsiasi luogo e per un tempo indeterminato.

Benjamin precisa che «le circostanze in mezzo alle quali il prodotto della riproduzione tecnica può venirsi a trovare possono lasciare intatta la consistenza intrinseca dell'opera d'arte – ma in ogni modo determinano una svalutazione del suo *hic et nunc*»¹¹⁶ e contribuiscono a sottrarre il riprodotto all'ambito della tradizione per inserirlo costantemente nel presente.

L'unicità dell'opera d'arte era per Benjamin l'elemento che permetteva all'opera stessa di integrarsi nel contesto della tradizione. Certamente un'opera d'arte antica rivestiva all'epoca in cui era stata realizzata un significato diverso da quello che rivestirebbe oggi, ma manterrebbe ancora una sua aura. «La liberazione dell'oggetto dalla sua guaina, la distruzione dell'aura sono il contrassegno di una percezione la cui *sensibilità per ciò che nel mondo è dello stesso genere* è cresciuta a un punto tale che essa, mediante la riproduzione, attinge l'uguaglianza di genere anche in ciò che è unico»¹¹⁷.

La tendenza al superamento dell'unicità e alla svalutazione dell'opera d'arte è poi dettata dalle esigenze di una nuova figura storica: la massa. Per Benjamin la decadenza dell'aura dell'opera d'arte è infatti legata alla sempre maggior importanza delle masse, che nella vita attuale tendono a volere le cose sempre più vicine. E la riproduzione risponde bene a questa esigenza perché avvicina l'opera nell'immagine riprodotta e dà l'illusione alla massa di poter essere posseduta da essa.

La riproduzione si differenzia dall'immagine diretta, dall'opera d'arte, ma per la massa ciò che conta è la possibilità di afferrarla

¹¹⁶ Ivi, p. 23.

¹¹⁷ Ivi, p. 25.

e non importa se in una sua riproduzione perché per la massa "sono la stessa cosa".

Siamo di fronte a un grande cambiamento nella percezione delle opere d'arte: esse non hanno più un peso culturale.

Le opere d'arte più antiche sono nate al servizio di un rituale, prima magico e poi religioso. Con la secolarizzazione del valore culturale del quadro si è passati da un culto religioso a un culto profano: il culto della bellezza. Il culto profano della bellezza, che si configura con il Rinascimento per poi restare valido tre secoli, riconosceva bene quei fondamenti fino a quando, con la nascita del primo mezzo di riproduzione veramente rivoluzionario, la fotografia, l'arte si vede sganciata dall'ambito del rituale per la prima volta¹¹⁸ perché viene meno la distanza. E il valore culturale era determinato dall'elemento della distanza: l'aura è «un'apparizione unica di una distanza, per quanto possa essere vicina»¹¹⁹. Con la riproducibilità dell'opera d'arte viene meno la lontananza tra l'osservatore (in questo caso le masse) e l'opera d'arte.

Mentre prima la ricezione dell'opera d'arte aveva messo l'accento sul valore culturale, con la riproducibilità tecnica si è verificato un passaggio che ha posto l'accento sul valore espositivo¹²⁰. Anche se per ogni opera d'arte è possibile rintracciare una oscillazione tra quei due modi di ricezione artistica, Benjamin avverte che è con la fotografia che il valore di espositività inizia a sostituire completamente il valore culturale.

Le fotografie che cercano di catturare l'espressione del volto umano sembrano possedere e diffondere attorno a sé un ultimo residuo di aura, ma con la scomparsa dell'uomo dalle fotografie l'aura scompare anche dalle fotografie. La diffusione dell'uso della fotografia come mezzo di realizzazione di opere d'arte fece

¹¹⁸ Ivi, pp. 26 - 27.

¹¹⁹ Ivi, nota a piè pagina, p. 49.

¹²⁰ Ivi, p. 27.

oscillare i confini tradizionali della definizione di arte e nel XIX secolo fu dedicato molto tempo al capire se la fotografia fosse un'arte o meno. Ma la domanda che Benjamin solleva è piuttosto un'altra: non sarà che la fotografia ha modificato il carattere complessivo dell'arte? E mostra poi come le vere difficoltà all'estetica tradizionale siano venute allo scoperto con il cinema. Interessante è vedere come lo sforzo di alcuni per inserire il cinema nell'arte consistette nell'attribuirgli gli elementi culturali che per nascita non ha¹²¹ e che finisce per attribuire all'attore al di fuori del set, al di là delle riprese. Infatti l'attore è completamente spersonalizzato di fronte all'obiettivo della macchina da presa e a questo declino dell'aura il cinema risponde creando la personalità dell'attore fuori dagli studi. Ma si tratta di un'aura falsa, che non sa di magia, ma di merce: vendendo un'immagine il cinema fornisce allo spettatore non solo il desiderio, ma anche la possibilità (illusoria), di diventare lui stesso attore e quindi una sorta di opera d'arte.

Anche in questo caso l'elemento che viene eliminato tra l'osservatore (in questo caso si tratta di un pubblico) e l'opera d'arte (l'attore del cinema) è la distanza.

Si viene così a creare un nuovo rapporto di partecipazione all'opera d'arte che si trova a essere osservata e esaminata da un numero di spettatori sempre maggiore, che non sempre riescono a essere dei veri e propri esaminatori: infatti oggi «il pubblico è sì un esaminatore, ma un esaminatore distratto»¹²². Anche l'osservatore più distratto può guardare un film e può persino valutarlo. Questo perché il cinema riesce a suscitare alcune emozioni, come lo shock, conducendole a una soluzione, cosa che la pittura non riesce a fare. I dadaisti ci hanno provato, ma l'effetto di shock che provocavano rimaneva intrappolato

¹²¹ Ivi, p. 30.

¹²² Ivi, p. 46.

sulla tela. «Le loro poesie sono *insalate di parole*, contengono locuzioni oscene e tutti i possibili cascami del linguaggio. Non altrimenti i loro dipinti, dentro i quali essi montavano bottoni o biglietti ferroviari. Ciò che essi ottengono con questi mezzi è uno spietato annientamento dell'aura dei loro prodotti, ai quali, coi mezzi della produzione, imponevano il marchio della riproduzione. [...] L'opera d'arte era chiamata principalmente a soddisfare un'esigenza: quella di suscitare la pubblica indignazione»¹²³

L'arte attraverso la riproduzione tecnica ha nelle mani degli strumenti potentissimi che però deve ben utilizzare per riuscire ad arrivare alle persone. Se vuole essere comunicativa, o perlomeno incentivare riflessioni su temi che ci circondano, deve essere innanzitutto leggibile.

Il processo di realizzazione di un'opera d'arte non è semplice e la possibilità che nel creare una qualsiasi opera d'arte venga anteposta l'idea iniziale al prodotto finale è umana. Ma nel momento in cui il prodotto finale non risulta leggibile, quel determinato prodotto non può essere considerato un'opera d'arte. Quello che è stato creato è una non realizzazione, ma solamente un pensiero astratto che non ha trovato una sua espressione concreta e che quindi non riesce ad arrivare al destinatario. E questa, pensando all'arte come quella particolare espressione di un pensiero in figura, non è arte.

L'arte ha a disposizione idee nuove, materiali nuovi e tecniche nuove, ma non può far leva sulla sola novità per suscitare interesse verso di sé. L'arte «si è trasformata in un mondo di suoni, di sensazioni tattili, di eventi, di materiali che sovente non resistono al tempo. Le definizioni di scultura e pittura sono rimaste utili ma non più sufficienti; è stato necessario indicare altri sistemi operativi. Performance, installazioni, video, arte

¹²³ Ivi, p. 43.

ambientale, rapporti con l'architettura sono ormai parte di un vocabolario corrente. Né è più possibile stabilire una scala di valori dell'opera in relazione al tipo di esecuzione. [...] L'abilità manuale è stata per questo verso riabilitata, ma d'altro canto non è più necessaria né sufficiente al compimento dell'opera»¹²⁴.

Difficile è superare «il lutto legato al disegno figurativo»¹²⁵, ma anche «se l'arte contemporanea non si fonda più sulla mano, non ha però abbandonato l'idea di essere soprattutto un campo dove si producono forme»¹²⁶.

All'inizio avevamo detto che un'opera d'arte non dovrebbe essere valutata solamente o principalmente per il valore estetico che emana verso di noi, ma per la sua artisticità, cioè se il modo in cui è stata realizzata e in cui ci si presenta riesce a comunicarci un messaggio. Invece il risultato di certe opere di arte contemporanea è opposto all'intento che rivendicano perché suscitano interesse non per la loro artisticità, non per l'idea che racchiudono e rinchiudono, ma solamente per un fatto di gusto, perché piace o non piace.

Occorre forse riconoscere alla tecnica, alla componente artigianale, che è inevitabilmente ancora presente, il suo apporto fondamentale e necessario alla realizzazione dell'opera d'arte, il suo essere da ponte tra i materiali e l'idea per contribuire a fare senso. È il con, la relazione tra idea, materiali e tecnica, che fa il senso e che rende un'opera d'arte tale.

L'opera d'arte se vuole essere viva per lo spettatore, se vuole porsi come testo leggibile e interrogabile, se vuole porgli delle domande, dei tentativi di risposta, deve suscitare in lui qualcosa di più del semplice e banale "mi piace". Quindi non può

¹²⁴ Angela Vettese, *Si fa con tutto. Il linguaggio dell'arte contemporanea*, op. cit., p. VIII.

¹²⁵ Ibidem.

¹²⁶ Ibidem.

pretendere di essere riconosciuta come opera d'arte solo per il fatto di essere ritenuta come tale dal sistema dell'Arte.

Qualsiasi processo conoscitivo è inserito in una dimensione intersoggettiva pertanto non può porsi come astratto altrimenti rischia di rimanere slegato, sciolto, dalla relazione con il destinatario. Il solipsismo dell'idea riduce il destinatario a mero spettatore e non interlocutore.

«Il Sé solitario è di fatto il Sé privo di forza e di realtà»¹²⁷.

«Le posizioni estreme di artisti radicali che – come Donald Judd, il gruppo Art & Language o Laurence Weiner – hanno sostenuto che “non c'è bisogno che l'opera sia fabbricata” in quanto essa coincide con l'idea che la genera, sono sempre state smentite. Non ultimo, dallo sviluppo del lavoro di coloro che le propugnavano»¹²⁸. Questi propositi di ridurre l'oggetto artistico all'idea sono rimasti solamente sono andati perduti perché «la forma resta, per quanto possa essere mutato il suo modo di presentarsi»¹²⁹.

La continua ricerca della novità, o della riduzione estrema dell'opera d'arte alla sola idea, al solo fine di stupire o di provocare, fa leva sulla perturbabilità del destinatario senza cercare di stimolare in esso una qualche riflessione. Intanto che la volontà di stupire si spinge sempre più al limite, la vicinanza alle cose che dovrebbero provocare shock appare consueta e non stupisce più così tanto. Solamente per un istante, ma poi ci diventa indifferente perché è così vicina e comune che ci appare paradossalmente e enormemente distante.

¹²⁷ G. W. Hegel, *La Fenomenologia dello Spirito*, tr. it. di Vincenzo Cicero, Bompiani, 2008, p. 649.

¹²⁸ Angela Vettese, *Si fa con tutto. Il linguaggio dell'arte contemporanea*, op. cit., p. VIII.

¹²⁹ Ivi, p. IX.

“Horror today”¹³⁰ potrebbe essere lo slogan caratterizzante le immagini che ci circondano. Siamo talmente attornati da immagini che provocano in noi disgusto che ormai ne siamo diventati assuefatti. Siamo indifferenti nei confronti delle informazioni che riceviamo, ma tutto ciò sembra essere un motivo valido, da parte degli artisti, per aumentare la dose e il carico di queste immagini. Simmel già all’inizio del Novecento aveva fatto notare che questo atteggiamento comune di adattamento e dipendenza da immagini forti e cariche di impressionabilità costituisce anche un aspetto di difesa della psiche, della persona. Ma questo modo di dare informazioni senza creare e sviluppare conoscenze diventa rischioso perché se tutto diventa shock e tutto viene coperto da una patina emotiva e spettacolare questo non aiuta di certo a capire e a migliorare le cose¹³¹.

La soppressione, nella realizzazione di opere d’arte, dei confini stabiliti e accettati dalla tradizione non ha però determinato una completa svalutazione dell’arte contemporanea e del suo linguaggio rispetto a quella precedente. Oggi infatti si continuano a realizzare lavori artistici e la continua presenza di opere d’arte lo dimostra. L’arte necessita ancora oggi del fare e del saper fare, quello che è cambiato all’interno del suo linguaggio sono le regole che lo caratterizzano.

L’arte contemporanea non è caratterizzata dalla negazione delle tecniche artistiche, dall’eliminazione dei linguaggi precedenti, ma da una loro dilatazione¹³². L’utilizzo nelle opere d’arte contemporanee di linguaggi in parte conosciuti dai destinatari

¹³⁰ L’espressione è stata utilizzata come titolo di una conferenza riguardo le opere di Maurizio Cattelan e dei fratelli Chapman, tenuta da Daniele Goldoni, docente di estetica presso Ca’ Foscari, al museo di arte contemporanea Punta della Dogana (Venezia) il 1 febbraio 2012.

¹³¹ Michele Serra, *Aiuto, salvateci dallo shock*, tratto da un’intervista a Michele Serra a cura di Laura Pertici e Laura Sorregotti, Repubblica.it, 18 aprile 2012.

¹³² Ibidem.

permette loro di avvicinarsi a queste, ma la possibilità di comprenderne il significato è spesso preclusa. L'idea di ridurre l'arte al suo linguaggio è forte, ma non fa altro che creare nuove realizzazioni che si pongono come casi al limite della comprensione.

«Malgrado il grosso pubblico non sia generalmente interessato all'arte contemporanea, dunque, essa ha saputo costruirsi una nicchia autonoma di appassionati, un ambito entro il quale continuare la propria evoluzione elitaria lasciando a discipline più popolari quelli che un tempo erano i suoi compiti specifici: insegnare le sacre scritture, abbellire case e palazzi, fare propaganda a mecenati pubblici (come i regni e le Chiese) o privati (come i nobili e i ricchi). Cinema, pubblicità, stampa illustrata, televisione, sono ormai i mezzi molto più adatti a questi scopi. Quale funzione resta allora all'arte visiva? Probabilmente solo quella di esprimere attraverso forme e immagini lo spirito del proprio tempo, in modo tanto più immediato quanto meno condizionato dalle richieste dei committenti di un tempo. Per questo nella maggioranza dei casi neppure gli artisti sono più interessati ad avere un seguito di massa: le esigenze del consenso li priverebbero di quella libertà di ideazione e di quella velocità esecutiva che sono ormai le loro uniche carte da giocare [...]. Del resto dire che l'arte visiva è l'espressione più rapida del pensiero non è certo una novità»¹³³.

Lo stretto legame tra l'arte contemporanea e il pensiero tende a rendere questo mondo accessibile ai pochi, anche se l'intento che esso si propone (quello di illuminare il presente che ci circonda) dovrebbe essere finalizzato a raggiungere i molti. Non si vuole qui dire che l'arte debba avere solamente e primariamente un ruolo educativo all'interno della società, ma

¹³³ Angela Vettese, *Capire l'arte contemporanea. Dal 1945 ad oggi*, Umberto Allemandi, Torino, 1998, pp. 13-14.

che nel momento in cui un artista vuole porsi in questa maniera e vuole mostrare una sua particolare lettura degli avvenimenti lo faccia in un modo comprensibile e stimolante al tempo stesso.

È chiaro che l'artista che riesce a emergere non è quello che ha solo talento, ma quello che riesce a inserirsi all'interno del mondo dell'arte e lo riesce ad affrontare in maniera innovativa. La sua produzione artistica deve possedere caratteristiche innovative, ma anche pertinenti al sistema di riferimento. Inoltre per rendersi visibile deve curare i rapporti interpersonali, *in primis* la relazione con il destinatario.

L'arte contemporanea ha prodotto e continua a produrre delle opere d'arte che stanno al limite di una possibile definizione dell'arte stessa. Cerca di farci fare delle esperienze attraverso immagini, suoni, video, installazioni. Essa ha capito che l'uomo della massa ha bisogno di immagini vicine, a lui comuni e conosciute, forse anche abusate, per comprendere e interrogarsi su un problema e l'arte gioca su questo punto. Le immagini su cui lavorano molti artisti sono conosciute dall'uomo della massa, ma sono riproposte in una maniera diversa da quella abituale, ma che spesso non viene avvertita come diversa.

L'esagerazione costringe l'occhio a posarsi su quella determinata immagine, ma, se non scatta un minimo riconoscimento del problema che l'immagine vuole sottoporre, l'occhio tende a distogliere il suo sguardo velocemente per passare a altro.

La rappresentazione si affida sempre di più a concetti estremi, che possono rifarsi all'idea di assoluto del reale, l'isolamento dell'opera o la sua riduzione a frammento. La fusione di linguaggi diversi è l'elemento che caratterizza un'arte molto specializzata ma non nel senso classico del termine e che cerca di distanziarsi il più possibile da un'arte classica. L'accostamento di linguaggi differenti rende difficile l'equilibrio e tende a

trasformare la conoscenza in «un atto estetico paradossale»¹³⁴ che sottintende un'ipotesi di superiorità dell'opera d'arte rispetto al pensiero proprio del fruitore medio. Il limite che rende riconoscibile un'opera è spostato sempre più indietro dall'avanzata che pare inarrestabile della continua fusione delle arti. Mentre i confini dell'opera d'arte tradizionalmente intesa vengono oltrepassati, la distanza tra l'artista e il fruitore diventa problematica perché «la sintesi delle forme estetiche annulla la mediazione ricettiva che la distinzione di genere rende possibile»¹³⁵ [...] e presuppone un'anticipazione di senso indeterminata, al di sopra o al di fuori delle convenzioni comunicative»¹³⁶.

L'arte contemporanea è totale e incompiuta al tempo stesso, perché da una parte vuole suscitare curiosità e interesse sperimentandosi continuamente e dall'altra cerca (in parte forse inconsciamente) di isolarsi «in un astratto valore di verità»¹³⁷.

L'arte non sopporta alcun limite, bisogna quindi accettare le continue sfide che si/ci propone. Ma non è questo il punto che si vuole mettere in dubbio: si tratta dell'oscillazione tra senso e non senso che si produce nell'osservatore, che se è fine a se stessa non produce niente, non crea incremento di conoscenza, ma si riduce alla sola contemplazione, pura contemplazione che questo tipo di arte sembra rigettare fin da subito.

«Lo sconfinamento è la tecnica preferita dell'artista»¹³⁸ di oggi, ma non si deve dimenticare che la nuova unità che egli crea sulla tela o su una realtà più grande deve essere comunicativa e quindi leggibile, fruibile.

¹³⁴ Valentina De Angelis, *Arte e linguaggio nell'era elettronica*, p. 108.

¹³⁵ Ivi, p. 110.

¹³⁶ Ibidem.

¹³⁷ Ibidem.

¹³⁸ Ivi, p. 111.

Si ha come paura di essere di fronte a un'evoluzione incontrollata che l'idea di opera totale da più di due secoli alimenta. Vengono stabiliti dei legami che la mente dell'osservatore non riesce a ordinare logicamente e che quindi lo portano a non individuare un senso. La sospensione del giudizio può costituire una prima fase di approccio all'arte contemporanea, ma è necessario che questa fase venga superata. L'opera deve riuscire ad agganciare a sé l'occhio dell'osservatore per portarlo a sviluppare un interesse verso di sé. Solo in questo modo l'occhio si può posare sull'opera d'arte e può condurre l'osservatore a riflettere su quello che nell'opera è espresso.

L'osservatore tende ad avere un approccio oggettivo con l'opera d'arte e ha bisogno di comprenderla. E l'arte contemporanea sconvolge questa sua attitudine perché non è più la messa in opera della verità, ma quello che pone in essere è la messa in discussione della verità. Quindi l'opera d'arte non si propone di venir conosciuta, ma il suo obiettivo è di instaurare una relazione con l'osservatore che lo conduca a introdurre il suo personale punto di vista per trovare in essa un senso. Le diverse opere d'arte non offrono un'unica prospettiva e il loro intento consiste proprio nel non dare un'unica possibilità di lettura e di interpretazione.

CAPITOLO CINQUE

...per includere l'aleatorio, l'indeterminato, l'azzardo, il non senso, quello che forse non avrà durata.

«I Come suona la parola giapponese che indica il linguaggio?

G (dopo un'ulteriore esitazione) Quella parola è Koto ba.

I E che significa questo?

G Ba indica le foglie, o anche, e specialmente i petali. Pensi alla fioritura di un ciliegio o di un susino.

I E che significa Koto?

G Rispondere a questa domanda è estremamente difficile. Cionondimeno il tentativo di rispondervi resta facilitato dal fatto che abbiamo osato chiarire lo Iki come il puro rapimento della quiete che chiama. Il respiro della quiete, dalla quale nasce questo rapimento appellante, è la forza che fa che quel rapimento avvenga. Ma Koto indica sempre al tempo stesso quel che di volta in volta rapisce, ciò che si manifesta con la pienezza del suo incanto, di volta in volta unico, nell'attimo irripetibile»¹³⁹.

Aleatorio, indeterminato, privo di senso, senza durata: tutti questi aggettivi, che danno il titolo a questo capitolo e che concludono la frase di Angela Vettese che abbiamo utilizzato come filo conduttore di questo percorso, hanno a che fare con una parola: "obsolescenza". I materiali, le tecniche e i linguaggi

¹³⁹ Martin Heidegger, *In cammino verso il linguaggio*, tr. it. di Alberto Caracciolo e Maria Caracciolo Perotti, Ugo Mursia Editore, Milano, 1973, p.117.

utilizzati nella realizzazione di opere d'arte contemporanea, a partire dall'inizio del Novecento, sono caratterizzati e destinati a non durare in eterno e ad essere superati velocemente. Il problema della durata dei materiali non sembra però essere di particolare rilevanza, al momento, per gli artisti; forse il problema è avvertito maggiormente dalle gallerie, dai musei o dagli enti responsabili della destinazione in luoghi aperti di opere d'arte.

Le opere d'arte classica sono durate per millenni e continuano a far sentire la loro presenza, ma il valore della durata, come altri valori che abbiamo visto nel capitolo precedente, sono sfumati. Ma la perdita del valore dell'eternità dei materiali riguarda di conseguenza anche alle opere stesse?

Sicuramente l'opera d'arte sta perdendo un'identità fissa e «va insomma assumendo ciò che Claire Bishop definisce un'«identità instabile»: come chiarisce Nicolas Bourriaud, gli artisti «si muovono volentieri da una disciplina all'altra, da un supporto all'altro, senza introdurre la benché minima gerarchia tra un'azione effimera e una scultura, un video, un'installazione o un intervento gestuale»¹⁴⁰.

Rosalind Krauss non dà al termine obsolescenza una valenza negativa, come invece ci si aspetterebbe dall'uso comune di questo termine, ma si ispira all'osservazione di Walter Benjamin secondo cui uno strumento, un linguaggio, una tecnologia, una forma, è proprio nel momento della loro obsolescenza che liberano, ovvero contengono e rendono possibile, prefigurandolo, qualcosa che balza perfino al di là del suo naturale sviluppo storico. Gli orizzonti del linguaggio continuano ad ampliarsi, come possiamo vedere nella storia dell'arte contemporanea, ma, secondo la critica d'arte americana, l'attenzione da parte

¹⁴⁰ Angela Vettese, *Si fa con tutto. Il linguaggio dell'arte contemporanea*, op. cit., p. 6.

dell'artista non deve essere messa sull'utilizzo di nuovi media, ma sul tentativo di reinventare i media che ci sono già, proprio perché in questi è presente una potenza "vacillante" che può emergere ed essere trasmessa all'osservatore.

Siamo tutti presi dall'allargamento che i nuovi media producono, siamo tutti proiettati in avanti grazie al progresso dei media, che perdiamo di vista quello che del passato questi media riprendono. L'arte non può e non deve adagiarsi sui mezzi esistenti e sull'evoluzione di essi, l'obsolescenza dei linguaggi dell'arte contemporanea non deve rispecchiare il veloce cambiamento della società, ma deve trarre da questo la spinta per reinventare i mezzi di cui dispone.

La continua ricerca e ossessione del nuovo al solo fine di stupire sta forzando il limite dell'opera d'arte e della sua comprensione. Stare al passo con il nuovo non è per tutti semplice, perché è complicato modificare velocemente il nostro modo di percepire le novità per poter riuscire ad afferrarle e comprenderle. E qui emerge il problema: non riusciamo a comprendere le opere d'arte contemporanea.

La comprensione dell'opera d'arte non è mai stata intuitiva e quella dell'opera d'arte contemporanea è sempre più complessa. È all'ermeneutica che dobbiamo la concezione secondo cui l'opera artistica, come oggetto di conoscenza, non ci viene data tale e quale. Per individuare un testo come poesia, dobbiamo infatti risalire alla pre conoscenza che ci viene trasmessa dalla tradizione, dalle conoscenze che già possediamo e padroneggiamo. L'opera d'arte, come abbiamo detto poco fa, non è un oggetto che possiamo comprendere intuitivamente. Gadamer definisce la comprensione come «l'inserirsi nel vivo di un processo di trasmissione storica»¹⁴¹. Al contrario di Gadamer,

¹⁴¹ Peter Bürger, *Teoria dell'avanguardia*, tr. it. di A. Buzzi e P. Zonca, Bollati Boringhieri, p. 9. Qui Bürger cita Gadamer.

per il quale la comprensione è sottomessa alla tradizione, Habermas segnala la forza della riflessione che si rende autonoma dalla tradizione per svilupparsi pienamente come ermeneutica critica. Secondo Habermas il fruitore di un'opera d'arte non è un ricettore passivo, ma come sosteneva Dilthey colui che indaga la storia è il medesimo che fa la storia¹⁴².

Interessante è il punto di vista di John Dewey in *Art as experience* (1934) riguardo la fruizione delle opere d'arte. Secondo Dewey l'atto di contemplare non è un'azione teorica, ma pratica. L'opera d'arte non è infatti un semplice oggetto, ma creando una relazione con l'osservatore, riesce a comunicare qualcosa. Non essendo separata dall'esperienza dell'uomo, il lavoro dell'artista ha quindi la capacità di divenire esperienza per l'osservatore. Di solito si distingue l'estetico dall'artistico, l'atto della percezione e del godimento dall'atto della produzione, ma l'arte, continua Dewey, accomuna in una stessa relazione il fare e il subire. L'artista mentre lavora incorpora in sé l'atteggiamento di chi percepisce, pertanto l'esperienza estetica è strettamente legata all'esperienza del creare. Il processo della produzione artistica è organicamente collegato alla percezione estetica: finché l'artista non è soddisfatto dalla percezione di ciò che elabora continua a modellare e rimodellare. A ogni stadio c'è un'anticipazione di ciò che sta per sopravvenire, ma il creare giunge al termine quando il suo prodotto è sperimentato come buono e quell'esperienza sopraggiunge mediante una sorta di percezione diretta. Allo stesso modo, la contemplazione dell'osservatore e non dell'artista è ricettività, ma non passiva. Anch'essa è un processo che consiste in una serie di atti reattivi che si accumulano in direzione di un appagamento oggettivo, altrimenti non c'è percezione ma riconoscimento. Nel riconoscimento noi ricadiamo su qualche schema preformato,

¹⁴² Ivi, p.10.

mentre la percezione è un atto di azione ricostruttiva. Nella percezione l'oggetto è pervaso dall'emozione e in questo modo uno spettatore sente un'esperienza e deve creare la propria esperienza secondo il suo punto di vista e il suo interesse. Da parte di chi percepisce, come da parte dell'artista, si compie un lavoro. L'opera d'arte coinvolge lo spettatore perché genera in lui un'emozione, ma finché lui non dà un ordine a ciò che sta percependo non si ha un vero atto espressivo. L'opera d'arte non è un oggetto o un insieme di oggetti che risultano neutri, ma sono oggetti, materiali trasformati che creano un'esperienza.

L'approccio all'opera d'arte deve essere non solo teorico, ma anche pratico, esperienziale. Proprio per questo motivo, anche se l'arte contemporanea è ormai diventata una disciplina che viene studiata, un metodo esatto di comprensione non è ancora stato individuato. Diversamente dall'arte del passato, che si basa principalmente su un esercizio storiografico, nello studio dell'arte contemporanea all'esercizio storiografico va affiancato quello critico, che risulta complementare al primo. L'attenzione critica è necessaria perché è quella «relativa all'attualità più o meno immediata, cioè alle vicende creative più recenti, ultime, e in qualche misura anzi ancora in corso, in una valutazione piuttosto "a caldo"»¹⁴³.

Il problema ermeneutico viene affrontato da Heidegger anche nel testo *In cammino verso il linguaggio*, da cui è tratta la citazione iniziale di questo capitolo. Heidegger nel terzo scritto di questo testo presenta un dialogo tra un Giapponese e un Interrogante (Heidegger stesso) volto alla ricerca di una definizione dell'essenza dell'arte giapponese con l'estetica e le categorie occidentali-europee.

¹⁴³ Enrico Crispolti, *Come studiare l'arte contemporanea*, Donzelli editore, Roma, 1997, p.3.

«I C'è, per questo, bisogno di concetti?

G Probabilmente sì; nell'incontro col pensiero europeo, emerge infatti una insufficienza della nostra lingua.

I In che cosa consiste?

G Nell'incapacità di definire gli oggetti»¹⁴⁴.

Come si nota già in queste poche righe, Heidegger vuole mostrare che l'estetica occidentale ha bisogno di procurarsi i concetti necessari per afferrare quello che le interessa; al contrario l'estetica giapponese manca di questi concetti perché manca della capacità di afferrare gli oggetti. Il linguaggio per il Giapponese non è fatto da concetti, ma da cenni che evocano l'oggetto senza definirlo.

«I cenni sono enigmatici. Essi ci fan cenno. E il loro cenno invita a un distacco, mentre addita quello donde d'improvviso muovono a noi»¹⁴⁵.

Il problema dell'interpretazione si fa costantemente presente nell'approcciarsi all'arte contemporanea: non è più chiaro quale sia l'oggetto e il soggetto e la differenza tra i due tende ad assottigliarsi. Ed è nella differenza, nella radura della differenza che si svela il messaggio, attraverso cenni enigmatici. Come dice il Giapponese nel colloquio proposto da Heidegger, l'approccio dell'uomo, nei confronti dell'oggetto che ha di fronte, è sempre stato quello del dominatore, di colui che ha il potere di decidere cosa guardare e come guardare, anziché di porsi in ascolto nei confronti di quello che lui stesso ha definito come oggetto.

¹⁴⁴ Martin Heidegger, *In cammino verso il linguaggio*, op. cit., p. 84.

¹⁴⁵ Ivi, p. 102.

«Cenni e gesti sono [...] diversi da segni e cifre. [...] Cenni e gesti appartengono per natura a uno spazio totalmente diverso»¹⁴⁶.

E nel momento in cui l'uomo si trova di fronte a qualcosa che gli sfugge e che non riesce a definire e a rinchiudere in un concetto entra in crisi e si chiede: Ma questa è arte o no?

Di nuovo viene proposta una domanda netta su una questione di limiti, di confini, di frontiere. Siamo abituati a ragionare per opposizioni: l'arte da una parte e la non arte dall'altra. Dove c'è l'una non può esserci l'altra. Il ragionamento sembra chiaro, ma come abbiamo visto nell'esperienza delle avanguardie storiche il confine tra le due non è più così netto, anzi.

Ma cos'è un limite? Il limite non segna una linea netta che separa i due termini in questione. Certamente le due cose non si eguagliano e quindi tra loro c'è una differenza, c'è un "tra" che le unisce e le separa. *Limes*, dal latino, significa limite, confine e *trephe*, *trophe*, dalla radice greca *trephein*, significa nutrire. Una limitrofia è dunque

«ciò che avvicina i limiti ma anche ciò che nutre, si nutre, si mantiene, si alimenta, si forma, si coltiva ai bordi del limite. [...] Ecco il nostro argomento. Non solo perché si tratta di ciò che cresce e si sviluppa sul limite, intorno al limite, svolgendosi sul limite, ma anche di ciò che nutre il limite, lo genera, lo eleva e lo complica. Ciò che intendo dire non mira affatto a cancellare il limite, ma a moltiplicarne le figure, a complicarlo, ispessirlo, delinearizzarlo, piegarlo, dividerne la linea proprio per farla crescere e moltiplicare. D'altra parte il senso per così dire primo

¹⁴⁶ Ibidem.

e letterale di *trephe* è proprio questo: trasformare ispessendo»¹⁴⁷.

Queste parole Derrida le scrive per interrogare il limite che intercorre tra uomo e l'“animale”, ma credo possano descrivere anche ciò che qui ci proponiamo di indagare, ricercare e studiare: ciò che si è soliti considerare sotto il nome di opera d'arte.

La differenza tra arte e non arte, tra arte e vita esiste e non deve essere eliminata, ma non è netta, né chiara né limpida. Siamo abbandonati alla ricerca di qualcosa che non conosciamo e che non possiamo conoscere, di qualcosa che non riusciamo a trattenere, qualcosa che più ci sembra di afferrare più ci sfugge. Perché succede questo?

«I cenni han bisogno di un campo di oscillazione amplissimo... nel quale i mortali muovono in un senso e nell'altro, sempre solo con ritmo lento»¹⁴⁸.

Come abbiamo visto nei capitoli precedenti, l'adozione di materiali non artistici, apparentemente o forse realmente insensati, l'adozione e l'inserimento del caso all'interno delle opere d'arte sono tutti degli elementi funzionali per aggirare il desiderio di trovare sempre un significato nell'arte.

«È ciò che il tedesco dice “*zögern*” (esitare, indugiare)»¹⁴⁹.

Nessuno immaginava quali conseguenze avrebbero avuto le rivoluzioni operate dalle prime avanguardie storiche di inizio Novecento nel campo della percezione.

¹⁴⁷ Jacques Derrida, *L'animale che dunque sono*, tr. it. di Massimo Zannini, Jaca Book, Milano, 2006, p. 68.

¹⁴⁸ Martin Heidegger, *In cammino verso il linguaggio*, op. cit., p.103.

¹⁴⁹ Ibidem.

L'introduzione del *collage* nel 1912 da parte di Picasso e di Braque, con i due rispettivi *collages Nature morte à la chaise cannée* e *Relieve con Guitarra*, ebbe un peso notevole nello sviluppo dell'arte della seconda metà del Novecento. In poco tempo la possibilità di introdurre nell'opera d'arte altri materiali, anche comuni come la carta e il legno, divenne un'usanza diffusa tra gli artisti, «aprendo il varco anche al ready made di Duchamp, all'object trouvé surrealista e in generale a tutta l'arte oggettuale: dopo l'affermazione di massa della produzione industriale, gli artisti incominciarono a sentirsi attratti dalle qualità estetiche dei materiali e degli oggetti che ormai rappresentavano il loro nuovo panorama quotidiano»¹⁵⁰. Secondo Angela Vettese «le tendenze artistiche del dopoguerra sono state in gran parte dominate da un'estensione parossistica del principio del collage, che ha dato luogo all'arte di assemblage, all'espansione dell'opera nello spazio (arte ambientale), all'assorbimento in essa delle variabili del movimento (arte cinetica) e del tempo (happening e performance)»¹⁵¹.

L'esperienza del collage unita agli intenti dei *ready-mades* dei dadaisti sfociò negli anni Cinquanta nell'ambito del neodadaismo, movimento artistico che approfondì e sviluppò la pratica di rendere oggetti quotidiani e banali delle opere d'arte. Il Neo Dada ripresentando un oggetto in un altro contesto contribuisce ad allontanare sempre di più quell'oggetto dalla sua funzione d'uso per cui è nato.

Il Neo Dada, oltre a utilizzare materiali nati in ambito extra artistico e a renderli artistici, nega i concetti tradizionali dell'estetica: la tecnica viene abbandonata e viene decretata la supremazia del gesto. È l'artista, con la sua idea e col suo gesto, che decreta che "quella lì" è un'opera d'arte. «La diffusione di

¹⁵⁰ Angela Vettese, *Capire l'arte contemporanea. Dal 1945 a oggi*, op. cit., p. 99.

¹⁵¹ Ibidem.

opere che includevano «pezzi di realtà» andava del resto nella direzione indicata dalla tradizione ottocentesca di una circolarità tra arte e vita, rappresentata in pittura da autori come Gustave Courbet e Edouard Manet, che è diventata nel secondo Novecento quasi una piena sovrapposibilità tra i due termini»¹⁵².

Il recupero di oggetti comuni determinò la nascita di nuove forme di opere d'arte che erano caratterizzate dalla perdita dei confini stabiliti dalla cornice del quadro tradizionale e dall'espansione in uno spazio sempre più grande. Il termine *assemblage* venne inventato da Jean Dubuffet nel 1953 e «definisce il mettere insieme materiali diversi e venne adottato per esprimere il rinnovamento del vecchio concetto di «composizione»: gli artisti che vi si sono dedicati hanno superato i limiti della pittura e della scultura e hanno raggiunto una libertà tanto evidente nell'utilizzo dei mezzi quanto ormai scevra persino dall'intento provocatorio»¹⁵³.

A un certo punto, nel 1958, «l'atto di dipingere, la nuova spazialità, il marchio personale [...], i nuovi materiali eccetera, sono a partire da ora clichés per un'arte scolastica». Queste sono le parole che Allan Kaprow, nato nel 1927, scrisse in *Artnews* nell'ottobre del 1958¹⁵⁴. Dopo aver frequentato un corso tenuto da John Cage nel 1957 decide di «abbandonare il suo stile pittorico espressionista astratto per abbracciare un tipo di arte che coinvolgesse anche la variabile tempo»¹⁵⁵. Nel 1958 diede vita al primo *happening* della storia dell'arte. L'incontro con John Cage fu per Allan Kaprow determinante per la nascita e l'elaborazione del concetto di *happening* come forma di opera d'arte. Già nel 1952 Cage aveva organizzato uno "spettacolo", il

¹⁵² Ivi, p.100.

¹⁵³ Ivi, p. 101.

¹⁵⁴ Ivi, p. 103.

¹⁵⁵ Ibidem.

Theater Piece No.1, in cui trovavano espressione arti diverse. Si trattò di un esperimento, ma a questo ne seguirono molti altri.

Un'altra caratteristica dell'*happening* è l'eliminazione del pubblico in quanto tale, cioè separato dall'opera, perché nell'*happening* comincia a essere considerato come un elemento attivo dell'opera d'arte e quindi completamente integrato e non separato da essa. La mancanza di una struttura rigida, di confini stabiliti, rendeva più somigliante l'arte alla vita.

La figura di John Cage è di particolare importanza all'interno della storia dell'arte contemporanea, sia per quanto riguarda l'arte figurativa che per la musica. John Cage, attraverso i suoi esperimenti guidati dal caso, porta l'arte ai limiti più inaspettati e le conferisce in questo modo un nuovo ritmo. Scrive lo stesso Cage:

«una mente interessata al cambiamento... si interessa precisamente alle cose che sono poste agli estremi. Questo è certamente il mio caso. Se non andiamo agli estremi, non arriveremo da nessuna parte»¹⁵⁶.

Lo scopo di questi suoi esperimenti – anche se parlare di scopo con Cage forse suona male – guidati da un caso non casuale, consisteva nel ricondurre l'arte nel flusso, nel *Fluxus*, della vita. Il termine *Fluxus* indica una corrente artistica caratterizzata da intenti molto vicini a quelli di Cage: bisognava cercare di togliere l'arte dal cavalletto e dalla cornice per reinserirla nel flusso della vita quotidiana.

Cage ha avuto profonde influenze su molti artisti, tra cui per l'appunto Kaprow, ma una delle relazioni più importanti è quella che ha intessuto con Duchamp. Molti sono gli elementi comuni

¹⁵⁶ John Cage, *Lettera ad uno sconosciuto*, tr. it. di Franco Masotti, Edizioni Socrates, Roma, 1996, p. 22.

tra le poetiche dei due artisti: l'interesse verso la novità, l'introduzione della casualità, la non completezza, il tentativo costante di provocare e di riportare l'arte nella vita e la vita nell'arte.

Le teorie di Cage colpiscono un altro artista: Robert Rauschenberg. Dopo essersi conosciuti al Black Mountain College inizia la loro amicizia e la loro reciproca influenza in campo artistico. Sono del 1951 le tele bianche di Rauschenberg, pannelli completamente bianchi, privi di alcun disegno e senza cornici. Eppure ogni volta che si guarda una di queste tele non si ha l'impressione di trovarsi di fronte a una tela vuota, anzi l'impressione varia ogni volta, a seconda dell'esperienza che se ne fa. Rauschenberg attraverso queste tele bianche vuole attirare la nostra attenzione per farci vivere un'esperienza su quello che ci accade tutt'intorno. Questi lavori sono stati di profonda importanza anche per Cage: hanno avuto grande influenza e i suoi lavori successivi ne sono in qualche modo debitori. Sia le opere di Rauschenberg che quelle di Cage vogliono farci fare esperienze della vita che ci circonda senza però esprimere una traccia chiara. Le tele di Rauschenberg sono bianche proprio per questo motivo. Non gli interessa imprimere su di esse delle ombre o altre cose, ma quello che gli preme è che mentre le si guarda esperiamo delle tracce.

Il tema della traccia viene poi sviluppato sempre da Rauschenberg che si chiede dove stia il problema: la traccia deve esprimere un sentimento? Deve esprimere un'idea di qualcuno? O deve esprimere solamente se stessa? Da questa intuizione sono nate delle opere di Rauschenberg che indagano questo problema, ma il fine non è quello di negare o eliminare le tracce, ma di introdurre un nuovo modo di vedere le cose.

Attraverso l'eliminazione di limiti spazio-temporali tradizionali tra l'artista, l'opera d'arte e l'osservatore, tra la

rappresentazione e la realtà, è avvenuto il passaggio dall'opera d'arte moderna all'opera d'arte contemporanea: l'osservatore è sempre più coinvolto nell'opera che guarda. Non c'è uno sguardo preciso con cui l'opera debba essere guardata, anzi non c'è un unico sguardo, ma ce ne sono, ce ne possono e ce ne devono essere infiniti. L'arte contemporanea vuole suscitare domande su ciò che rappresenta e su ciò che essa stessa è, ma il dibattito che ne deriva può non trovare risposta nella discussione, ma tuttavia può venir discusso. Ciò che analizzato dagli osservatori è la messa in discussione dell'arte come messa in opera della verità. Questa non può essere data e tanto più non può venir rappresentata. Il fruitore non è più un osservatore esterno, ma si trova (at)tirato dentro l'opera d'arte e quindi il suo giudizio non è quello di un visitatore esterno, ma di un attore dell'opera stessa.

Rosalind Krauss paragona le immagini classiche, mimetiche, ai nomi propri perché entrambi «limitano il significato alla referenza. La rappresentazione visiva di una cosa "significa" questa cosa nel mondo di cui è immagine. [...] Così concepita, un'immagine è un'etichetta [...] che seleziona una cosa nel mondo e vi si riferisce. Il suo significato è tutto contenuto in questo atto di referenza»¹⁵⁷. Così le immagini mimetiche assomigliano ai nomi propri perché entrambi sono tipi di etichette il cui significato «passa per questo canale referenziale a cui è limitato»¹⁵⁸. Queste rappresentazioni fortemente limitate vengono chiamate, in gergo filosofico, «estensionali e non intensionali»¹⁵⁹ poiché hanno un significato che si estende solamente all'oggetto a cui si riferiscono nel mondo reale. L'etichetta denota l'oggetto e lo racchiude in un unico significato possibile, ma in questo modo l'etichetta stessa non può essere

¹⁵⁷ Rosalind Krauss, *L'originalità dell'avanguardia e altri miti modernisti*, op. cit., p. 33.

¹⁵⁸ Ibidem.

¹⁵⁹ Ibidem.

applicata a un altro contesto, non produce senso perché «possiede un referente, ma non un senso»¹⁶⁰.

In realtà la storia dell'arte fin dalla sua nascita è caratterizzata da immagini non univoche, «tuttavia si può essere quasi sicuri che nella prima metà del Novecento tutti, salvo qualche rara eccezione, adottarono tacitamente questo punto di vista sul potenziale connotativo delle rappresentazioni visive»¹⁶¹.

Ogni pezzo del *collage* costituiva un piano autonomo che andava a essere incollato su uno sfondo che sempre di più si andava coprendo e occultando. L'elemento del *collage* nasconde lo sfondo fino a cancellarlo, ma solo per rappresentarlo meglio. Pare quindi, come sottolinea Rosalind Krauss, di ritornare a una concezione denotativa della rappresentazione. L'origine infatti, proprio perché viene persa a causa della presenza e della sovrapposizione di altri elementi su di essa, sfugge a qualsiasi oggettivazione e «non può che essere rappresentata»¹⁶². Il *collage* proprio per questo suo essere forma di un'assenza inaugura e raggiunge una sorta di «perfezione della forma»¹⁶³, che «si fonda su questo impoverimento forzato dello sfondo, uno sfondo che al tempo stesso si supplisce e si soppianta»¹⁶⁴. Diffuso è il pensiero che attraverso il *collage* ci sia una conoscenza superiore dello sfondo, ma in realtà ci si trova di fronte a un mascheramento dello sfondo. Lo sfondo non si vede, è assente e di esso se ne parla: esso è diventato problema. La forma è oggi svalutata perché non si vede più in essa la fonte di significato e si ritiene per forza denotativa e univoca, ma rivela che «il piacere offerto dalla forma, quando la si mantiene un poco a distanza dalla referenza, consiste nella sua apertura a

¹⁶⁰ Ibidem.

¹⁶¹ Ivi, p. 34.

¹⁶² Ivi, p.45.

¹⁶³ Ivi, p.44.

¹⁶⁴ Ibidem.

molteplici livelli di stratificazione nell'opera, nella buona accoglienza che fa alla polisemia»¹⁶⁵.

Mi sembra che sulla valenza ambigua caratteristica e fondamentale del linguaggio artistico non ci siano dubbi, ma quello che lascia perplesso l'osservatore è che a volte ci appare un linguaggio troppo distante.

Il linguaggio dell'arte contemporanea a partire dai primi decenni del Novecento ha iniziato a distaccarsi dal pubblico volontariamente, all'inizio come dichiarazione di guerra e di contrapposizione nei confronti di un certo tipo tradizionale, classico e accademico di fare arte e poi la tentazione è sfuggita di mano agli artisti che hanno sviluppato un linguaggio sempre più specializzato e accessibile a pochi. Tuttavia, nel dopoguerra, «l'arte visiva (nel dopoguerra non si parla più necessariamente di pittura o scultura) ha sempre covato in un modo o nell'altro il desiderio di poter tornare a una maggiore leggibilità, di poter soprattutto interpretare quello che sembra essere il suo campo d'azione elettivo: farsi collante per una comunità e stimolo della meditazione, a prescindere dalla confessione religiosa e anzi come espressione del bisogno di spiritualità in senso lato in un mondo sempre più laico. In questo senso il luogo pubblico, sia esso un tempio o uno stadio, un cinema, un teatro o una piazza, diventa sede prediletta e ricercata»¹⁶⁶.

Mentre da una parte l'arte contemporanea continua a utilizzare un linguaggio autoreferenziale, dall'altra «sembra che possa offrire al pubblico degli appigli per considerarla non più come un corpo estraneo, ma di nuovo una testimonianza amata e

¹⁶⁵ Ivi, p.46.

¹⁶⁶ Angela Vettese, *Apriti, contemporanea.*, Il Sole 24 Ore, 22 giugno 1997, in Anna Detheridge e Angela Vettese, *Guardare l'arte. cultura visiva contemporanea: le recensioni, i temi e gli appuntamenti. 1997-1999.*, op. cit., p.17.

condivisa: un luogo in cui si entra volentieri anche senza sapere che è Arte e che si sta dialogando con un singolo»¹⁶⁷.

Non credo che l'osservatore di un'opera d'arte desideri avere tutto completamente chiaro per godere della verità in piena luce. «Si può fare, certo, ma come risultato si avrebbe la situazione più lontana e meno adatta a descrivere ciò che viviamo e ciò che noi siamo: limitrofie di opposti. A ben pensare infatti il discorso appena compiuto può calzare perfettamente per ogni genere di (presunti) opposti, per ogni tipo di dualismo polare. Credo che in quanto detto sia racchiuso tutto ciò che passa e può passare sotto il dominio di determinati eventi, in ogni accezione e ambito che si possano immaginare, in quanto troviamo a coesistere in uno stesso spazio diverse dimensioni che si compenetrano e sostengono a vicenda. Se si vive solo della pura luce si rimane accecati e mai si vive-in, ma si vive-sopra. Ma d'altronde, se la luce venisse a mancare, mai faremmo conoscenza del nostro albero. Se mancasse la terra in cui affondano le radici l'albero non crescerebbe e non si svilupperebbe. Se mancasse l'albero, la terra non avrebbe modo di dare letteralmente alla luce i suoi frutti»¹⁶⁸.

Nessuno potrà mai avere una conoscenza dell'arte contemporanea, o dell'arte in generale, neanche se ha letto tutti i libri e le biografie esistenti o se ha visto numerose mostre. Un'arte fatta solamente di regole conosciute anche all'osservatore sarebbe sterile e si avrebbero dei dubbi sul chiamarla o meno arte. I cambiamenti che ci sono stati nella storia dell'arte determinano o riflettono dei cambiamenti che non sono solo nell'arte e nella società, ma soprattutto nella nostra mente, nel nostro modo di approcciarci alle cose e di affrontarle.

¹⁶⁷ Angela Vettese, *Non più opera unica, ma epica o luogo collettivo*, Il Sole 24 Ore, 25 gennaio 1998. Ivi, p.66.

¹⁶⁸ Samuele Moser, *Estetica del silenzio*, tesi di laurea triennale, Trento, 2009, p.16.

Si ha paura perché si ha la sensazione di entrare in un luogo privo di regole. E anche se spesso è realmente così, in alcuni e non pochi casi, talvolta anche gli artisti contemporanei non danno libero sfogo alle loro idee realizzando opere d'arte illeggibili. L'artista deve sempre tener conto di questa limitazione poiché altrimenti rischia di non avere la possibilità di suscitare una risposta (anche fatta solamente di domande) nell'osservatore.

Siamo tornati a parlare dei limiti intesi come regole da osservare e regole da modificare. La limitrofia è quindi quella radura in cui l'artista contemporaneo e l'osservatore si trovano e si muovono. Grazie ai limiti l'artista può osare, allontanando le regole stabilite dalla tradizione e accettate perché conosciute e assimilate, ma può anche avvicinarle, fare quasi toccare i due estremi. E questo gioco che sta sul limite, che ci pone vicino all'abisso, non fa altro che rinforzare la terra su cui poggiamo i piedi e le conoscenze che già abbiamo dandoci la spinta per muovere altri passi.

CAPITOLO SEI

Approccio all'arte contemporanea: pensiero che non sempre diventa figura. Da questa formula sono emerse le difficoltà che si hanno nell'accostarsi all'arte contemporanea: spesso le idee degli artisti si manifestano attraverso un linguaggio che sembra oscuro agli occhi dell'osservatore e in questo modo diventa difficile per lui, non solo capire, ma anche poter approcciarsi all'opera.

Partendo dal paragone fatto da Umberto Eco nel *Trattato di semiotica generale* tra l'opera d'arte e un particolare tipo di testo estetico, nel capitolo precedente abbiamo raggiunto la conclusione che gli artisti, nel realizzare le loro opere, dovrebbero tenere conto di un unico limite (o stimolo): l'opera d'arte, in quanto testo diretto a un lettore, deve essere prima di tutto leggibile.

Percorrendo la storia dell'arte dagli inizi del Novecento abbiamo individuato i passaggi fondamentali che hanno creato importanti cambiamenti all'interno del linguaggio dell'arte e le conseguenze che hanno determinato sulle modalità di approccio da parte dell'osservatore. Mentre le prime avanguardie tentavano di allontanarsi volutamente dallo spettatore, dalla fine della seconda guerra mondiale in poi la tendenza degli artisti è stata quella di recuperare il contatto con l'osservatore. A volte, però, anche questi artisti hanno forzato il linguaggio rendendosi difficilmente leggibili, ma porre dei limiti a priori all'arte è praticamente impossibile perché negherebbe le basi dell'arte stessa.

Come diceva il Giapponese nel dialogo proposto da Heidegger in *In cammino verso il linguaggio*¹⁶⁹, una regola su come approcciarsi a certe questioni è difficile da individuare. Avere la verità nelle mani, anche se spesso ci sembra fondamentale per riuscire a muoverci, non è così fondamentale. Questo non significa però che la libertà dell'arte permetta agli artisti di fare qualsiasi cosa. O meglio, la libertà in quanto tale glielo permetterebbe anche, poi sta a ogni artista decidere cosa realizzare. Il limite, che dovrebbe sempre limitare l'artista quando realizza un'opera, è la leggibilità. L'opera d'arte è tale solo se leggibile. L'artista sa già che eserciterà probabilmente un certo impatto emotivo sullo spettatore, ma qualche accorgimento in più nella fase di realizzazione gioverebbe. Non si tratta di un limite, ma di uno stimolo per gli artisti.

L'artista attraverso le sue opere non deve impartire lezioni, ma riuscire a "dare" dei cenni. Quando un'opera è riuscita arriva ad accennare qualcosa a chi la guarda. Non è detto che quel qualcosa sia in quel momento perfettamente chiaro e comprensibile, ma se quel qualcosa gli rimane poi esce con lui dal museo e continua a interrogarlo, stimolarlo, arricchirlo nel suo conoscere e, perché no, nel suo crescere. E questo è forse il compito dell'arte.

Incastrando insieme le novità, introdotte dalle avanguardie storiche, che hanno determinato la svolta nella percezione dell'osservatore nei confronti delle opere d'arte, possiamo dire che si sono affermati nel corso del secolo precedente due modi di sfidare il linguaggio dell'arte da parte degli artisti contemporanei: il primo in direzione di una figura astratta (che chiamerò "forma") e il secondo verso la figura concreta (che chiamerò semplicemente "Figura"). Il linguaggio finalizzato a una forma non riesce a raggiungere l'osservatore e qui non si

¹⁶⁹ Martin Heidegger, *In cammino verso il linguaggio*, op. cit., p.117.

pone neanche il problema dell'approccio all'opera d'arte perché la relazione con l'osservatore viene negata in partenza. Questo tipo di arte esiste, ma non è a mio avviso particolarmente interessante, perché, credendo di stimolare il nostro pensiero, in realtà fa sì che non si riesca a elaborare nessun pensiero che vada oltre un semplice giudizio di gusto, che invece questo tipo di arte critica. Il secondo tipo di arte invece è quello che qui ci interessa affrontare, quello che procede in direzione della Figura.

Il termine figura non ha qui a che fare col figurativo, anzi tende a eliminare il figurativo. «Questa direzione verso la Figura, Cézanne la chiama molto semplicemente: la sensazione. La Figura è la forma sensibile riferita alla sensazione; la sensazione agisce direttamente sul sistema nervoso, che è carne. La forma astratta si rivolge invece al cervello, agisce per il tramite del cervello, più prossimo alle ossa. Certo, non è Cézanne ad avere inventato questa via della sensazione in pittura, ma è stato lui a conferirle uno statuto senza precedenti. La sensazione non è solo il contrario del facile, del definito, del cliché, ma anche del "sensazionale", dello spontaneo ecc. La sensazione ha una faccia rivolta verso il soggetto [...] e una faccia rivolta verso l'oggetto [...]. O forse non ha alcuna faccia, perché è le due cose indissolubilmente, è, come dicono i fenomenologi, l'essere-nel-mondo: io *divengo* nella sensazione e, al tempo stesso, qualcosa *accade* attraverso la sensazione, l'uno per l'altro, l'uno nell'altro. Io, spettatore, non provo la sensazione se non entrando nel quadro»¹⁷⁰.

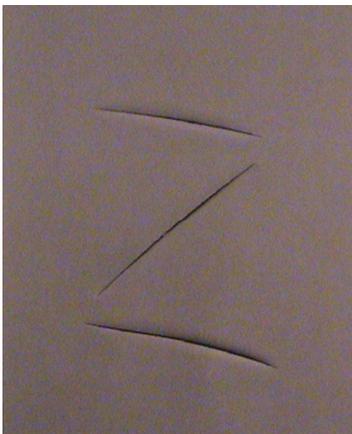
¹⁷⁰ Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, tr. it. di Stefano Verdicchio, Quodlibet, Macerata, 2004, p.85.

Maurizio Cattelan e Damien Hirst

Deleuze fa notare che il termine sensazione richiama e non nega il sensazionale, e nelle opere di Maurizio Cattelan e Damien Hirst il sensazionale assume piena rilevanza. Prendendo come riferimento le opere di questi due artisti si cercherà qui di mostrare che, anche di fronte a delle opere che attirano l'osservatore per la loro straordinarietà, il rapporto semantico con l'osservatore non viene negato.

Quando si parla di Maurizio Cattelan spesso e volentieri si cita anche Damien Hirst, e viceversa, perché entrambi sono considerati due tra gli artisti mondiali più provocatori sulla scena dell'arte contemporanea. Cattelan è nato a Padova nel 1960 e Hirst a Bristol pochi anni dopo, nel 1965, ma entrambi fanno parte di quegli artisti affermati e riconosciuti da un vasto pubblico non solo all'interno del loro territorio, ma anche all'estero.

Molti sono gli aggettivi usati per descrivere Maurizio Cattelan, ma fin dalle sue prime opere si è fatto conoscere per essere provocatorio. Autodidatta, dopo aver svolto diversi lavori (prima come inserviente nell'ospedale di Padova, poi nell'ambito del



design e della pubblicità) espone un'opera per la prima volta nel 1987 in una mostra curata da Emilio Contini al palazzo Re Enzo di Bologna. L'opera qui esposta è *Untitled*, realizzata l'anno precedente, e consiste in una tela squarciata, alla maniera di Fontana, in tre parti che rappresenta una grande zeta

che ricorda quella di Zorro. Quest'opera, nella sua immediatezza comunicativa, diventa il marchio della poetica dell'artista

caratterizzata dall'importanza delle immagini, dall'ironia e dalla provocazione. Ma le provocazioni fine a se stesse a Cattelan non interessano e quello che gli preme maggiormente sono le reazioni del pubblico. La provocazione è lo strumento che usa per fare breccia nell'osservatore. L'osservatore rimane scandalizzato di fronte a queste opere perché gli sembra di non riconoscersi in quello che è rappresentato ed è proprio qui la bravura (o l'astuzia) di Cattelan: egli riesce a risvegliare nello spettatore esperienze che nel tempo ha rimosso. Ovviamente la rappresentazione non è la realtà, e questo Cattelan ce l'ha ben presente, ma l'arte è una manipolazione della realtà anche se a volte sembra quasi uguale. Ma il legame con la realtà c'è sempre nelle sue opere, anche se l'osservatore fatica a ritrovarlo perché è sepolto tra le numerose immagini cui lo spettatore nella vita reale è sottoposto. Attraverso le sue opere, Cattelan rinvia lo spettatore a un'esperienza cercando di fargliela vivere in prima persona. L'opera d'arte con Cattelan si rivela quindi essere un'esca, che attrae l'osservatore (magari anche solo per essere bizzarra) per fargli provare un'esperienza non rassicurante in modo da renderlo partecipe della ricerca del senso (o del non senso). «La realtà che viviamo oggi è invece la neutralizzazione



di ogni conflitto trasformato in spettacolo. Allora il tragico si trasforma in tragicomico, e segnala così l'estrema ambiguità in cui la realtà è precipitata, la realtà delle cose e delle parole che la nominano»¹⁷¹. Dallo

scoiattolo suicida con tanto di pistola a terra ("Bidibidobidiboo"), al papa colpito da un meteorite ("La nona ora"), alla scritta

¹⁷¹ Giorgio Verzotti, *Maurizio Cattelan*, (catalogo di una mostra realizzata al Castello di Rivoli, Museo di Arte Contemporanea nel 1997), Edizioni Charta, Milano, 1997, pp.14-15.

“Hollywood” nei quartieri degradati di Palermo (“Hollywood”), ai “bambini impiccati” a Milano, a un cavallo appeso al soffitto, al bambino genuflesso col volto di Hitler mentre prega (“Him”)...

Verzotti riprende una frase che Jeff Rian aveva scritto a proposito di Cattelan: «l’arte per lui è un dispositivo di



Maurizio Cattelan, All, 2007

sopravvivenza, e le opere sono strumenti per far fronte a quel grande scherzo cosmico che è la vita»¹⁷². Ogni opera e lavoro di Cattelan non sembrano essere costruite per provocare

l’osservatore, ma ciò che viene messo in discussione è proprio questo rapporto «visto nella sua problematicità più che nelle sue possibilità»¹⁷³.

Come Cattelan, anche Damien Hirst inizia a farsi conoscere alla fine degli anni Ottanta, quando, ancora studente, nel 1988 organizza a Londra una mostra, intitolata “Freeze”, dove espone i suoi lavori e quelli di altri artisti. La mostra riscuote un grande successo e viene considerata l’inizio della YBA, la “Young British Art”, di cui Hirst è il massimo esponente. Quasi tutto il lavoro di Hirst riflette sulla tensione tra la vita e la morte. «Da una parte i quadri a pallini colorati, dall’altra la testa di mucca in una scatola di vetro divorata da mosche e vermi»¹⁷⁴. Come Cattelan, anche Hirst utilizza gli animali nelle sue opere, ma la differenza è che Cattelan li impaglia mentre lui li taglia e li conserva in formaldeide. I titoli delle sue opere non fanno altro che ricordarci che si deve morire e che possiamo anche decidere di «trasformarci tutti in palline da ping pong, leggeri leggeri, lasciando che la morte venga distratta dal gioco dei vivi»¹⁷⁵.

¹⁷² Ivi, p.33.

¹⁷³ Ivi, p.23.

¹⁷⁴ Francesco Bonami, *Lo potevo fare anch’io*, op. cit., p.83.

¹⁷⁵ Ivi, p.86.

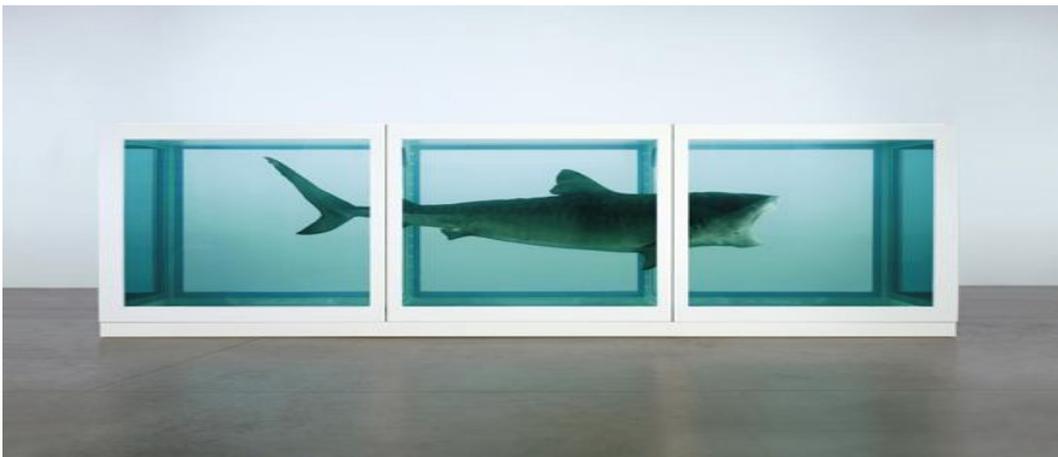
A Thousand Years è la prima opera che Hirst realizza uscito dal college: una teca di vetro con delle fessure lascia filtrare un



odore nauseante di carogna e ammoniac. All'interno della teca delle mosche escono da un cubo in cui continuano a riprodursi e se sono fortunate possono svolazzare intorno ai

resti della testa di una mucca in una pozza di sangue congelato, altrimenti vengono attratte e uccise da uno strumento luminoso.

The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living ("L'impossibilità fisica della morte nella testa di qualcuno") del 1991 è la prima opera di grande successo di Hirst, ormai divenuta un classico nella storia dell'arte contemporanea. Si



tratta di un vero corpo di squalo-tigre in una vasca trasparente conservato in una soluzione di acqua e formaldeide.

La vita e la morte, o meglio la tensione tra le due domina tutte le opere di Hirst, ma soprattutto sembra dominare Hirst stesso. «Hirst, come tutti i grandi artisti del presente, del passato e del futuro, sa che l'arte è la medicina migliore per guarire dalla paura della morte. Come una droga, se somministrata bene e con cautela, l'arte ci fa credere di essere immortali»¹⁷⁶.

¹⁷⁶ Francesco Bonami, *Si crede Picasso*, Mondadori Editore, Milano, 2010, pp.40 - 41.

Di fronte alle opere di questi due artisti viene spontaneo chiedersi se si tratti di arte o meno. Abbiamo visto che dall'inizio



Damien Hirst, *For the Love of God*, 2007

del Novecento in poi la differenza tra arte e non arte è diventata effimera e ognuno di questi due artisti «esalta quest'ultimo aspetto e tratta l'arte come una forma di gioco, nonostante sia una cosa seria, in cui cerca di innestare una percezione il cui unico scopo è quello di risolverla in un toccante riconoscimento di qualche piccola immagine metonimica prodotta dalla mente e forse anche di provocare una risatina»¹⁷⁷.

Recentemente la domanda che riguarda la differenza tra arte e non arte se l'è posta anche un critico inglese, Julian Spalding, prendendo come bersaglio la retrospettiva di Damien Hirst alla Tate Modern Gallery di Londra inaugurata il 4 aprile 2012. Il 27 marzo 2012, dalle colonne dell'*Independent*, J. Spalding attacca duramente l'artista inglese senza usare mezzi termini. Spalding scrive che Damien Hirst non è un artista. I suoi lavori probabilmente potranno riscuotere molto successo quando sarà esposto alla Tate Modern Gallery, ma nonostante ciò essi sono privi di alcun contenuto artistico e non hanno alcun valore come opere d'arte. Spalding inventa un nuovo termine per definire i "lavori" di Hirst: "con art", un'abbreviazione per "contemporary conceptual art" e per "arte che truffa le persone" (in inglese "to con" significa truffare). Spalding non considera neppure lavori le opere di Hirst, infatti mette il termine sempre tra le virgolette perché Hirst in realtà non fa niente. Altre persone fanno questi

¹⁷⁷ Articolo di Jeff Rian pubblicato sul numero di febbraio 2012 di *Flash Art*, tradotto da Sara Tedesco e Daniela Ambrosio, p.53.

lavori, ma non lui¹⁷⁸. Tutta l'arte è concettuale nel senso che è l'espressione e la realizzazione di pensieri e idee, ma secondo Spalding il lavoro di Hirst è limitato all'avere idee e questo non rende un artista tale. Sicuramente la componente progettuale è importante, ma da sola non produce un'opera d'arte.

Abbiamo visto che la manualità e l'artigianalità hanno perso la loro importanza, ma che comunque l'aura dell'opera d'arte è ancora presente. Le tecniche e i materiali sono mutati e la capacità di conoscerli e di padroneggiarli è sempre fondamentale. Forse chiamarla artigianalità o manualità non è corretto, ma il concetto è simile.

Che Damien Hirst, e come lui molti altri artisti contemporanei, sia un uomo di affari è cosa nota: le sue opere sono tra le più quotate sul mercato d'arte moderno e contemporaneo internazionale. Mettendo da parte il lato economico dell'arte contemporanea e la probabile mossa pubblicitaria di Spalding (casualmente l'articolo sull'*Independent* è uscito pochi giorni prima del lancio del suo nuovo libro che, altro caso, parla proprio di Hirst)¹⁷⁹, la domanda di Spalding rispecchia un sentimento diffuso tra coloro che si avvicinano all'arte, ma la sentenza finale non spetta a lui come a nessun altro.

La provocazione che traspare nelle opere di questi due artisti è quindi rivolta in due direzioni: verso la realtà sociale che li e ci circonda, e verso lo stesso mondo dell'arte che li ha riconosciuti e continua a riconoscerli come artisti. La provocazione in queste due direzioni non è però finalizzata a se stessa, ma è un tentativo per riuscire a far oscillare la percezione dell'osservatore. Mettendo in difficoltà lo spettatore di fronte

¹⁷⁸ Si tratta di un articolo di Julian Spalding pubblicato sull'*Independent* il 27 marzo 2012.

¹⁷⁹ Il titolo del libro di Julian Spalding è *Con Art – Why You Ought To Sell Your Damien Hirst While You Can*.

all'opera d'arte, essi cercano di mettere in crisi il suo modo di percepire le cose, non solo l'opera d'arte.

Entrambi attraverso le loro opere parlano di questioni esistenziali importanti, ma che nella società di oggi, a causa dell'abuso di immagini su di esse, vengono banalizzate. Uno dei temi ricorrenti nelle opere di questi due artisti è quello della morte, ma ognuno lo affronta in modo diverso. La forza e la bravura di questi artisti è proprio quella di reagire a uno stato d'animo, per esempio la paura della morte, per dare vita «a un evento capace di mettere in luce le specificità del contesto in cui opera e della dinamica sociale che si intravede al di là di esso»¹⁸⁰.

Il linguaggio usato da questi due artisti ha un forte impatto sugli osservatori: è sensazionale. Il tema della morte è un tema che viene dato per scontato perché le continue immagini che vengono proposte su di esso non fanno altro che rendercelo sempre più vicino e quindi sempre più comune. Siamo continuamente sottoposti a immagini di violenza, ma oltre alla sensazione di brivido che istintivamente proviamo non siamo più portati a riflettere su questo tema. Il tema della morte è un esempio, ma sono molte le altre questioni che siamo abituati a non affrontare.

Cattelan invece quando avverte un abuso di immagini di violenza o una tendenza della società a non affrontare certe questioni non sta zitto, ma, attraverso le sue opere, si ribella, provoca per rompere le scatole. Lo stesso modo «durissimo, violento e senza peli sulla lingua»¹⁸¹ caratterizza anche il modo

¹⁸⁰ Giorgio Verzotti, *Maurizio Cattelan*, op. cit., p.7.

¹⁸¹ Queste sono le parole di Valentina Castellani in un'intervista da parte di Francesca Berardi pubblicata su America24.com il 15 gennaio 2011. Valentina Castellani, che lavora con Garry Gagosian, in questa intervista sostiene che Hirst è un artista che rimarrà nella storia dell'arte non solo per il suo linguaggio innovativo, ma anche per il particolare approccio alla realtà.

di approcciarsi, di leggere e di riproporre la realtà da parte di Hirst.

Cattelan e Hirst hanno capito bene che attraverso la provocazione si ha la possibilità di venire acclamati e anche criticati, ma che senza la visibilità ottenuta con la provocazione nessuna delle due conseguenze è possibile. Entrambi sono consapevoli che «la visibilità è la vera forma d'arte del nostro tempo»¹⁸² e quindi la capacità di utilizzare e sfruttare i media nella realizzazione delle loro opere è determinante. Infatti questi due artisti non si servono dei media per il solo scopo promozionale, ma come parte integrante delle loro opere. I media e le immagini di cui questi artisti si servono hanno una potenza comunicativa ed esercitano un fascino sullo spettatore già di per sé. Secondo Francesco Bonami «il legame di Maurizio Cattelan con i media è quindi molto forte, perché li usa come campo per le sue strategie (la sparizione, la moltiplicazione e la sostituzione dell'identità, la provocazione), come supporto (ha realizzato opere servendosi di giornali, e ha realizzato molte interviste), come cassa di risonanza e come fonte di ispirazione. Li teme e li cerca nello stesso tempo»¹⁸³. I media fanno pienamente parte dell'opera d'arte e il messaggio che questi artisti vogliono trasmettere si infila perfettamente nei media senza però svelarsi chiaramente: il messaggio resta deliberatamente equivoco. Quello che interessa a Cattelan e a Hirst è di spostare la percezione comune stando dentro il sistema che criticano perché solo in questo modo possono far sentire la loro voce e nello stesso tempo insinuarsi e insinuare dei dubbi. Al centro delle loro opere c'è l'osservatore. Un

¹⁸² Giancarlo Politi, direttore ed editore di Flash Art, in un'intervista a cura di Lucia Longhi pubblicata sul numero di febbraio 2012 di Flash Art, p. 29.

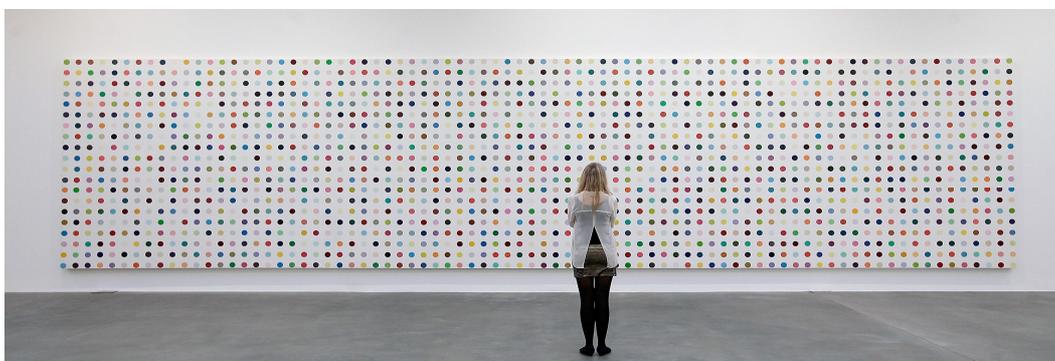
¹⁸³ Francesco Bonami in un'intervista a cura di Lucia Longhi pubblicata sul numero di febbraio 2012 di Flash Art, p. 30.

osservatore che va stimolato a essere attivo non solo nella lettura dell'opera d'arte, ma anche della realtà.

Scrive Cattelan che

«La costruzione e la riuscita del lavoro stesso dipendono anche dal grado di interazione che si stabilisce con le persone con cui si viene a contatto. Cerco sempre di lasciare l'opera, senza confini già demarcati, in modo che sia il rapporto con gli altri a completarla»¹⁸⁴.

L'opera contemporanea è un'opera aperta. E lo spettatore riesce a entrare nel quadro proprio perché la figura (così come è intesa da Deleuze) non è ben definita, quando non è chiara, ma manca di qualcosa e cerca attraverso l'opera stessa e lo spettatore, di giungere a compimento. Ciò che è rappresentato in un'opera d'arte contemporanea attende qualcosa per fare quello sforzo e diventare Figura: e quel qualcosa è dato *dalla e nella* sensazione. Questa tensione tra la figura e la sensazione costituisce il ritmo. «E questo ritmo pervade un quadro come pervade una musica. È una diastole-sistole: il mondo che si appropria di me, richiudendosi su di me, il mio io che si apre al mondo e che apre il mondo»¹⁸⁵.



¹⁸⁴ Maurizio Cattelan in un'intervista a cura di Roberto Pinto pubblicata sul numero di febbraio 2012 di Flash Art, p.40.

¹⁸⁵ Ivi, p.99.

BIBLIOGRAFIA

- G.C. ARGAN, R. BARILLI, G. BARTOLUCCI, A. BOATTO, A. B. OLIVA, M. CAVALESI, E. CODIGNOLA, G. DORFLES, M. FAGIOLO DELL'ARCO, P. FOSSATI, G. LANZA TOMASI, A. MANGO, R. MELE, F. MENNA, M. PERNIOLA, G. POSANI, G. RONDOLINO, E. SANGUINETI, A. SCHWARZ, S. SINISI, A. TRIMARCO, *Studi sul surrealismo*, Officina Edizioni, Roma, 1977.
- W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino, 2000.
- F. BONAMI, *Lo potevo fare anch'io*, Oscar Mondadori, Milano, 2009.
- F. BONAMI, *Si crede Picasso*, Mondadori, Milano, 2010.
- C. BRANZAGLIA, *Comunicare con le immagini*, Mondadori, Milano, 2011.
- P. BURGER, *Teoria dell'avanguardia*, Bollati Boringhieri, Torino, 1990.
- J. CAGE, *Lettera ad uno sconosciuto*, tr. it. di Franco Masotti, Edizioni Socrates, Roma, 1996
- M. CORGNATI E F. POLI, *Dizionario dell'arte del Novecento: movimenti, artisti, opere, tecniche e luoghi.*, Milano, 2001.
- E. CRISPOLTI, *Come studiare l'arte contemporanea*, Donzelli Editore, Roma, 1997.
- A. DANTO, *L'abuso della bellezza. Da Kant alla Brillo Box.*, Postmedia, Milano, 2008.
- A. DANTO, *La trasfigurazione del banale*, Laterza, Bari, 2011.
- V. DE ANGELIS, *Arte e Linguaggio nell'era elettronica*, Mondadori, Milano, 2000.

- G. DELEUZE, *Francis Bacon. Logica della sensazione.*, tr. it. di Stefano Verdicchio, Quodlibet, Macerata, 2004.
- J. DERRIDA, *L'animale che dunque sono*, tr. it. di Massimo Zannini, Jaca Book, Milano, 2006.
- J. DEWEY, *Arte come esperienza*, a cura di Giovanni Matteucci, Aesthetica Edizioni, Palermo, 2007.
- M. DONÀ, *Arte e filosofia*, Bompiani, Milano, 2007.
- G. DORFLES, *Le oscillazioni del gusto. L'arte d'oggi tra tecnocrazia e consumismo*, Einaudi, Torino, 1970.
- U. ECO, *Trattato di semiotica generale*, Casa Editrice Valentino Bompiani & C. S.p.A., Milano, VI edizione, 1978.
- D. ELGER, *Espressionismo. Una rivoluzione dell'arte tedesca.*, Benedickt Taschen, Koln, 1990.
- P. FABBRI, *La svolta semiotica*, Laterza, Bari, 2003.
- FLASH ART febbraio 2012 "All Cattelan".
- D. FORMAGGIO, *Fenomenologia della tecnica artistica*, Pratiche Editrice, Parma – Lucca, 1978.
- H. FOSTER, R. KRAUSS, Y. BOIS, B. BUCHLOH, *Arte dal 1900. Modernismo, Antimodernismo, Postmodernismo*; tr.it. di Elio Grazioli, Zanichelli, Bologna, 2006.
- E. H. GOMBRICH, *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, tr .it. di Renzo Federici, Einaudi editore, Torino, 1965.
- N. GOODMAN, *I linguaggi dell'arte*, Il saggiaore, Milano, 2008.
- G. W. HEGEL, *Arte e morte dell'arte*, a cura di Paolo Gambazzi e Gabriele Scaramuzza, tr. it. di Gian Franco Frigo, il Saggiatore, Milano, 1979.
- G. W. HEGEL, *Fenomenologia dello spirito*; introduzione, traduzione, note e apparati di Vincenzo Cicero, Bompiani, Milano, 2008.
- G. W. HEGEL, *Estetica*, Einaudi, Torino, 1967.

- M. HEIDEGGER, *In cammino verso il linguaggio*, Mursia Editore, Milano, 1973.
- M. HEIDEGGER, *L'origine dell'opera d'arte*, a cura di Gino Zaccaria e Ivo De Gennaro, Marinotti, Milano, 2000.
- JULIET ART MAGAZINE n.156 February-March 2012-05-15
- R. E. KRAUSS, *L'originalità dell'avanguardia e altri miti modernisti*, a cura di Elio Grazioli, Fazi Editore, Roma, 2007.
- V. MAGRELLI, *Profilo del dada*, Laterza, Roma – Bari, 2006.
- M. MENEGUZZO, *Il Novecento. Arte contemporanea*, Electa, Milano, 2005.
- S. MOSER, *Estetica del silenzio*, Università di Trento, 2010
- G. SIMMEL, *Le metropoli e la vita dello spirito*, a cura di Paolo Jedlowski, Armando Editore, Roma, 1995.
- C. TISDALL, A. BOZZOLLA, *Futurismo*, tr. it. di Massimo Parizzi, Rizzoli libri illustrati Società Editoria Artistica, gruppo Skira, Milano, 2002.
- D. VALLIER, *L'arte astratta*, tr. it. di Antonello Negri, Garzanti Editore, Milano, 1984.
- G. VERZOTTI, *Maurizio Cattelan*, Edizioni Charta, Milano, 1997.
- A. VETTESE, *Ma questo è un quadro? Il valore nell'arte contemporanea.*, Carocci editore, Urbino, 2005.
- A. VETTESE, *Capire l'arte contemporanea. Dal 1945 a oggi.*, Umberto Allemandi, Torino, 1998.
- A. VETTESE, *Si fa con tutto. Il linguaggio dell'arte contemporanea.*, Laterza, Roma – Bari, 2010.
- A. VETTESE, *Artisti si diventa*, Carocci, Roma, 1998.
- A. DETHERIGE E A. VETTESE, *Guardare l'arte: cultura visiva contemporanea : le recensioni, i temi e gli appuntamenti 1997-1999*, Il Sole 24 Ore, 1999.

INDICE

Introduzione	. . .	9
Capitolo Uno	. . .	13
Capitolo Due	. . .	25
Capitolo Tre	. . .	31
Capitolo Quattro	. . .	55
Capitolo Cinque	. . .	79
Capitolo Sei	. . .	97
Bibliografia	. . .	109

RINGRAZIAMENTI

Il primo grazie è per i miei genitori che mi hanno sempre sostenuta, non senza qualche fatica, regalandomi anche la possibilità di studiare e di stare a Venezia. Poi ci sono mio fratello Matteo e mia sorella Giulia, grazie per la vostra pazienza! Un grazie alle amiche di sempre, Francesca, Silvia, Michela, Monica, Alice, Nawal, Valentina, Julia e Francesca. Un grazie a Giacomo, Rachele e Luca per l'intesa che siamo riusciti a creare nonostante fossimo tutti in posti diversi. Un grazie a Susanna e Andrea per avermi fatto conoscere alcune chicche di Venezia e a Carletto per i pomeriggi passati assieme a perfezionare il ballo delle apette. Un grazie a Virginia che ha reso quest'ultimo anno a Venezia piacevole e gustoso (anche per le sue cenette)! Un grazie a Meri, Davide, Carolina e Davide per avermi sopportata nelle mie stranezze e supportato nel raggiungimento dell'ultimo, sudato, credito! Un grazie a Samuele per essere stato un punto di riferimento e un'ottima compagnia in questi cinque anni e a Martina per quest'ultimo pezzetto di strada. Un grazie al professor Perissinotto e a Silvia che mi hanno aiutato con consigli e suggerimenti preziosi. Non posso infine non ringraziare Matteo per esser stato sempre presente, anche quando la distanza ha reso le cose un po' più complicate, per aver creduto in me, forse più di me, e per avermi aiutato a dare forma a questa tesi.

Grazie a tutti!

