

AC

SPECIALE SULLA COSIDDETTA ARTE
CONTEMPORANEA, CON PARTICOLARE
RIGUARDO ALLA SITUAZIONE FRANCESE.
CONTRIBUTI DI AUDE DE KERROS,
GABRIELLA ROUF E
JACQUES THULLER



L Covile non intende essere sede di cronache e critica d'arte. Purtroppo la proliferazione del brutto e dell'insensato offre materiale sovrabbondante e ampiamente mediatizzato, sotto gli occhi di tutti. Ci compete perciò la puntualizzazione testarda della nostra indipendenza intellettuale e di gusto, nella convinzione di dar voce a un senso comune diffuso e maggioritario: sono ormai caduti gli equivoci coi quali si mortificava o tacitava chi «non comprendeva» la cosiddetta arte contemporanea, ed ormai è con tutta evidenza intorno ad essa che si aggrega il più ottuso conformismo. Come d'uso nella critica internazionale, designeremo con AC il sistema mondiale dell'Arte Contemporanea, fenomeno ideologico ed economico a se stante (anche se egemone) rispetto alle problematiche dell'arte del nostro tempo¹. A questo proposito, il testo di

¹ L'acronimo AC è stato diffuso da Christine Sourgins per sottolineare la natura peculiare, ideologica ed economica del sistema dell'«arte contemporanea». La Sourgins è autrice del libro *Les Mirages de l'Art Contemporain*, preciso ed implacabile nello smascherare «i miraggi» con cui l'AC inganna e minaccia sia quelli che la prendono in giro che quelli ne sono entusiasti. Altro testo in cui la descrizione accurata del fenomeno porta, con la logica dell'evidenza dei fatti, alle stesse conclusioni è Granet-Lamour *Grands et petits secrets du monde de l'Art*. In Italia si è occupato dell'argomento il sociologo Alessandro Dal Lago in *Mercanti*

Aude De Kerros dà un brillante, sintetico excursus sulle origini, le vicende e le prospettive del sistema dell'AC, rivolgendosi al mondo dell'arte con un appassionato appello per volgere al positivo la situazione di crisi. Si tratta di una comunicazione del 2009 all'Accademia delle Belle Arti di Parigi, incentrata sullo specifico della situazione francese (per questo l'abbiamo in parte riassunta), che descrive fra l'altro con lucida spietatezza il paradossale sistema degli «ispettori della creazione», degni di un romanzo di Philip K. Dick (una variante dell'*Oscuro scrutare?*). Che per fortuna in Italia non ci si trovi con l'ufficialità di «arte di stato», non ci deve far trascurare la situazione di fatto che privilegia comunque l'AC, e che, stante la crisi internazionale di essa, ci fa correre il rischio di subirne la disperata aggressività e avidità di denaro, spazi e committenze. Ad essa fa riferimento la riflessione di Gabriella Rouf circa l'inaugurazione del costosissimo MAXXI di Roma. A chi ritenesse che queste opinioni siano, oltre che felicemente controcorrente, soggettive e po-

d'aura. Logiche dell'arte contemporanea. Fondamentale e di riferimento per la straordinaria ricchezza teorica e letteraria è *Paris-New York et retour* di Marc Fumaroli, su cui ci ha riferito Almanacco Romano nel n.554 e su cui siamo tornati (è un testo inesauroibile) nel n.565.

lemiche, proponiamo quanto scritto da uno studioso francese che — coraggiosamente — ha pubblicato recentemente un manuale di storia dell'arte, assumendosi pertanto la responsabilità e l'autodisciplina della sintesi e del documentabile. Si tratta del brano conclusivo dell'ultimo capitolo dell'*Histoire de l'art* di Jacques Thuillier ed Flammarion 2009; il linguaggio è semplice, scolastico, equanime: forse per questo ci fa più impressione e spavento. Le immagini, per la ricerca di antidoti per lo meno visivi, sono di artisti dell'800. (Red.)



L'arte e "la grande crisi".

DI AUDE DE KERROS

Comunicazione all'*Académie des Beaux Arts*, Parigi, 25-3-2009

La crisi globale di oggi è il punto di arrivo di una serie di avvenimenti che si sono succeduti in mezzo secolo [...]: 50 anni di metamorfosi senza precedenti nella storia dell'arte.

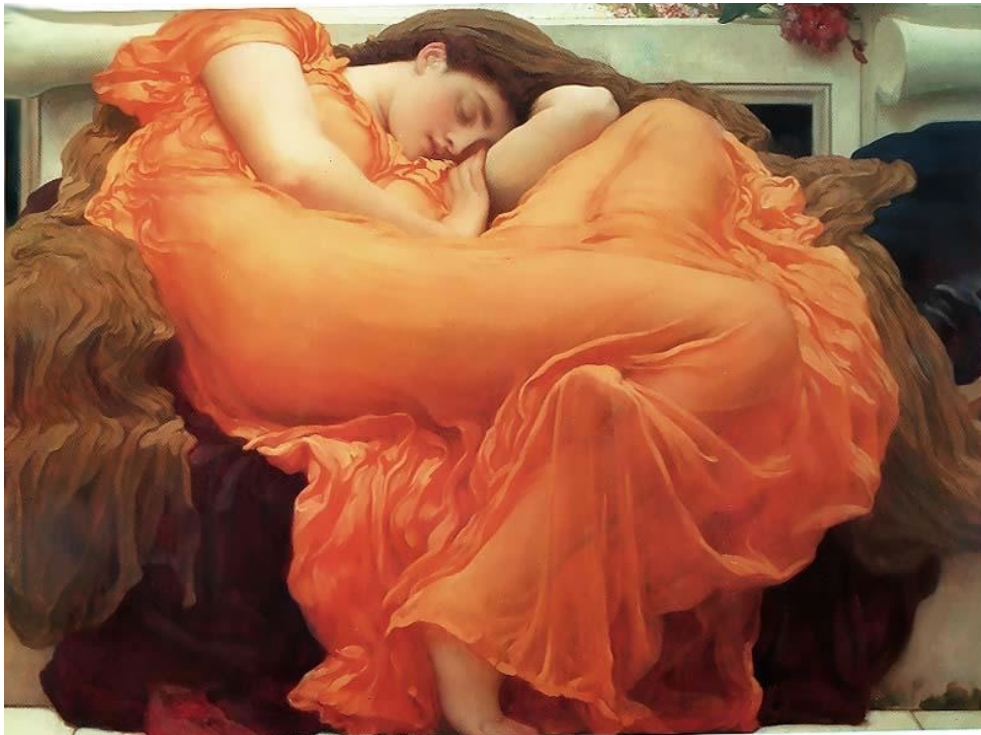
Abbiamo avuto difficoltà a comprendere la

natura di questi eventi a causa della loro rapidità e novità, ma certamente un fatto si è prodotto che ha cambiato la nostra vita di artisti: Parigi, che era la capitale delle arti ha ad un tratto perduto questa fama.. Parigi attirava persone dal mondo intero per partecipare al suo ambiente artistico, riunendo dal XVIII secolo artisti e spiriti liberi, con opinioni, religioni, origini sociali ed economiche le più diverse. [...] Questo spazio di libertà e varietà, di non conformismo, eccezionale nella vita sociale, era fecondo per i creatori, permetteva loro di realizzare opere che esprimessero la persona in tutta la sua individualità. Si può vedere in ciò la nascita della modernità.

Cos'è dunque successo?

Fino agli anni 60, tutta la vita intellettuale e artistica si svolgeva sotto i nostri occhi, nei caffè, nei salotti, negli *ateliers*. I giornali facevano eco alla minima discussione, pubblicavano i manifesti, mentre i critici d'arte erano interessati e curiosi di fare nuove scoperte.

Dopo la guerra, questo ambiente artistico, libero e diversificato, era apparso come un pe-



Frederic Leighton (1830-1896) *Sole ardente di giugno* (1895) Museo d'arte di Ponce, Porto Rico

ricolo e una scommessa politica. L'ambiente intellettuale nell'Europa occidentale era fortemente influenzato dall'ideologia comunista. In Francia come in Italia, il PC era molto attivo nel mondo dell'arte, con l'offerta di una rete di contatti, spazi espositivi, opportunità editoriali: un'importante filiera di riconoscimento e di consacrazione, in assenza di amministrazioni in campo culturale.

Gli USA dalla fine degli anni 40 avevano compreso che non avrebbero vinto la guerra fredda se non avessero avuto la capacità di qualificarsi a loro volta come referenza artistica a livello mondiale, costituendo un circuito internazionale di riconoscimento per gli artisti e gli intellettuali, come faceva efficacemente l'URSS dagli anni 20. Il compito sembrava sulle prime impossibile: l'Europa in generale, e la Francia in particolare erano nello stesso tempo le sedi storiche della trasmissione di un sapere millenario e i luoghi dell'innovazione. Bisognava quindi toglier loro il monopolio della trasmissione della «grande arte» e della produzione delle «avanguardie», e gli USA non disponevano né dell'una, né delle altre.

A questo scopo attraverso le Università e le Fondazioni, furono messe in opera nuove strategie [...], offrendo l'immagine accattivante di un'America intellettuale, colta, tollerante e d'avanguardia, diffusa da Hollywood, con tournée in Europa di mostre e concerti: si esponevano gli artisti astratti, si traducevano gli autori suscettibili di piacere agli intellettuali europei, magari quelli stessi che in patria erano bollati come comunisti e degenerati dall'America maccartista

Nel 1955 si pose un problema: tutti gli espressionisti astratti erano morti, e l'America si trovava in mancanza di avanguardie da esportazione e del resto non era più il tempo di portare gli artisti americani in giro per l'Europa, bensì di attirare artisti e avanguar-

die a New York. Dove trovare un'avanguardia non comunista? Individuarono così alcuni artisti inglesi, inventori del POP, e scoprirono un piccolo cerchio di artisti americani intorno a Duchamp, Cage e Breton, mentre furono contattati ad uno ad uno gli artisti americani residenti a Parigi, per convincerli a rientrare a New York, dove le gallerie li attendevano.

[...] Comunque, se è impossibile creare un ambiente artistico dal nulla, è invece del tutto possibile sostituire la consacrazione sempre lenta e complessa di un artista da parte dell'ambiente stesso con una consacrazione da parte del mercato. Il gallerista Leo Castelli inventò un metodo da applicare per fabbricare la quotazione e la celebrità di un artista in 2 anni, lavorando d'intesa con gallerie amiche, Fondazioni e collezionisti, in America e nel quadro internazionale.

Restava però da conquistare la «legittimità» francese...

Verso il 1958, tutte le correnti possibili ed immaginabili sono a Parigi, in concorrenza ed effervescenza, anche se si avverte nell'aria un senso di logoramento, di dubbio, una sorta di crisi della modernità in arte. Cosa si poteva inventare di veramente nuovo? I discorsi politici sull'arte portavano più confusione che soluzioni. Il critico Pierre Restany elabora allora una teoria e raccoglie un gruppo di artisti neo-dadaisti per illustrarla. [...] Afferma «La pittura da cavalletto è morta ... essa è sostituita dall'appassionante avventura del reale, percepito in se stesso»: il Nuovo Realismo è nato.

L'avvenimento non passò inavvertito a New York. La proposta di Restany non comportava né un messaggio politico, né estetico, era l'arte che cambiava di definizione. Cosa augurarsi di meglio? Il problema delle avanguardie, da trovarsi a tutti i costi per far girare la macchina della consacrazione, era risolto. Non c'era più bisogno di un'arte da mettere in discussione per avere una nuova avan-

guardia: questa era permanente. Parigi era destituita del suo ruolo, (in effetti nel 1962 il gallerista Sidney Janis organizzando una retrospettiva dei Nuovi Realisti a New York di fatto emargina Restany, costituendo il polo americano del movimento intorno a Warhol).

Nel 1964 Warhol ebbe la sua personale alla Stabile Gallery con la famosa catasta di scatole Brillo. Un filosofo, Arthur Danto, fu invitato. La vista di quello spettacolo lo mise di cattivo umore, ma riflettendo sulla sua delusione ed applicando all'evento i ragionamenti propri alla filosofia analitica di cui era un esponente, constatò che quello che aveva visto era senza alcun dubbio arte, poiché aveva ricevuto un invito, assistito ad un vernissage, consultato un listino dei prezzi e visto altri visitatori come lui. Concluse: «È arte ciò che è considerato tale dalla società» e scrisse un articolo che costituì riferimento: New York aveva prodotto la sua prima teoria sull'arte [...]

La macchina della consacrazione era in marcia: bastavano appena due anni in linea perché un artista cooptato acquisisse fama internazionale. Il sistema si perfezionò nel corso degli anni 70 con la creazione delle grandi fiere internazionali, a cominciare da quella di Basilea.

Nel 1974, a Mosca nel corso della negoziazione dei trattati commerciali tra USA e URSS carente di grano, artisti dissidenti russi espongono le loro installazioni di arte non ufficiale, che vengono distrutte dai bulldozer: le immagini fanno il giro del mondo e gli USA inseriscono negli accordi la condizione che gli artisti dissidenti possano esporre le loro opere o emigrare, se vogliono): L'America ha vinto in quel giorno la guerra fredda culturale. È allora che scompare l'espressione «arte di avanguardia» sostituita dall'espressione «arte contemporanea» e si cancella a livello internazionale, ma non in Francia, il legame tra l'arte e il discorso politico di sinistra.

L'arte contemporanea si definisce quella del tempo della società nuova, senza passato e senza futuro, l'arte di un presente permanente. Dato che il meccanismo di consacrazione resta comunque oscuro, tutto è possibile: il grande periodo della speculazione degli anni 80 può iniziare.

Cosa accade in Francia dagli anni 50 agli anni 80?

[Nel dopoguerra l'egemonia comunista nel settore culturale è completa e De Gaulle crea nel 1958 il Ministero della Cultura associandosi nell'impresa la componente comunista]. Ma nel maggio '68 i gauchisti mettono in discussione l'egemonia della sinistra ufficiale. Nel cuore della crisi, Pompidou ascolta il consiglio di certi suoi amici finanziari americani: «Lavorate in linea con noi, mettete da parte i comunisti, date soddisfazione ai gauchisti e la fronda intellettuale non si riprodurrà più.» Seguendo il consiglio, Pompidou decide la costruzione del Beaubourg e organizza l'esposizione 72-73. [Nel frattempo l'ambiente artistico è lacerato da divisioni ideologiche e settarie e l'apertura stessa del Beaubourg nel 1977 aggiunge una divisione ulteriore tra gli artisti che hanno fatto il loro viaggio a New York acquisendo il diritto alla visibilità, e gli altri che non hanno ancora compreso le regole del gioco.]

Nel 1981 Jack Lang, assumendo il Ministero della Cultura, non si limiterà ad amministrarla per renderla più democratica e alla portata di tutti: egli vuole dirigere la creazione, venire in aiuto all'avanguardia, proteggere il pubblico dal provincialismo, assistere gli artisti, decidere del contenuto della loro formazione, influire sulla loro consacrazione internazionale, assumendo il controllo di tutti gli aspetti della creazione artistica.

Nello spazio di qualche mese nel 1982 vara un programma di provvedimento per «salvare le arti plastiche», formando una serie di enti

nazionali, per i quali viene reclutato un personale apposito, dei veri e propri «promotori della creazione», i futuri ispettori della creazione. Storici dell'arte o funzionari già esistenti non vanno bene: occorrono persone dell'ambiente dell'arte contemporanea, che vengono cooptati in massa. Aumentato il budget ministeriale, questi si trovano a disporre dei mezzi finanziari e dunque del potere concreto di decidere ciò che è arte e quello che non lo è, di consacrare quello che va loro a genio, senza l'obbligo di fornire alcuna giustificazione né criterio, e senza i controlli in uso nella pubblica amministrazione.

Questa presa del potere porta immediatamente con sé importanti conseguenze:

↳ Subito provoca la destituzione della piazza di Parigi da parte dei funzionari della creazione. Infatti sin dall'inizio la scelta artistica del ministero è per il concettualismo puro e duro, detto Arte Contemporanea, con riferimento New York. Si instaura un commercio singolare tra gli agenti del Ministero e la rete newyorkese, ove i funzionari comprano le opere degli artisti più in voga: hanno così acquistato in 30 anni presso le gallerie americane opere di artisti «che vivono e lavorano a New York», consacrando ad esse il 60% del budget riservato ad artisti viventi. [...]

↳ I funzionari della creazione si assumono una seconda responsabilità, dalle conseguenze evidenti e forse irrimediabili: l'annientamento, per ragioni ideologiche, della trasmissione del sapere nelle scuole d'arte su cui hanno il controllo. È l'operazione più radicale e definitiva che si conosca, che distrugge il privilegio secolare che attirava a Parigi artisti dal mondo intero, sia per le sue sedi di formazione che per le sue avanguardie.

↳ La presa in carico della creazione da

parte dello stato ha anche per conseguenza [...] la moltiplicazione del numero di artisti in misura esponenziale: creando una filiera di consacrazione di stato e una fonte di aiuti materiali, si sottintende l'idea che sia un mestiere come un altro, mentre la scelta del concettualismo come arte ufficiale dà un'opportunità a chiunque, senza l'ostacolo di dover provare una competenza.

↳ [Altra conseguenza ancora, è quella della distruzione dell'ambiente artistico stesso e del mercato naturale dell'arte: l'aumento degli affitti per gli *ateliers* a Parigi, la conseguente dispersione geografica e la costituzione di un polo unico di consacrazione e committenza, impoverisce il confronto ed elimina una benefica concorrenza.] Senza contare quelli che si ritirano, demonizzati per la loro pratica ormai dissidente di pittura, scultura, incisione.

La presa in mano della creazione da parte dello stato in Francia fu immediatamente percepibile e pesante. Vi furono movimenti di protesta, ma ben presto fu messo in atto, per scoraggiare ogni resistenza, un procedimento, pilotato dal Ministero della cultura, di linciaggio mediatico sui ribelli. Essi subivano una condanna al silenzio immediata grazie all'invariabile etichetta infamante di reazionari, nostalgici, di estrema destra ecc.

[...] Gli anni 80 erano d'altro canto un momento di immensa prosperità sui mercati dell'arte, e tutti gli artisti, concettuali o no, che vivessero e lavorassero a New York oppure no, ufficiali o no, ne beneficiavano. Indaffarati nei loro *ateliers*, gli artisti rimandarono le questioni a più tardi. [Jean Clair scriveva tuttavia il suo *Considerazioni sullo stato delle Belle Arti* nel 1983.]

Nel 1990, due avvenimenti sconvolgono la situazione: la caduta del muro di Berlino e la crisi finanziaria, poi economica., che parten-

do dal Giappone, che deteneva allora il 60% del mercato dell'arte, e diffondendosi in tutto il mondo portano al primo crac dell'AC e degli altri mercati dell'arte. [La crisi porta in Francia all'approfondimento del solco tra gli artisti «di stato» e gli altri.]

Nel 1993 il sistema ufficiale si irrigidisce ulteriormente: nella prospettiva di non essere confermato al ministero, J. Lang mette al sicuro il sistema da lui creato, integrando nella funzione pubblica gli agenti e gli esperti via via reclutati, con le qualifiche di «consiglieri» e «ispettori della creazione»: essi si trovano così a godere del privilegio senza precedenti di utilizzare il denaro pubblico secondo un «principio di libertà nella loro scelta artistica» E pensare che pochi anni prima si era sgretolato in URSS un apparato burocratico simile, creato da Stalin nel 1944, «gli ingegneri delle anime», per controllare la letteratura! In Francia si consolida l'ultima «arte di stato» del XX secolo! [È paradossale fra l'altro che non ci sia accorti che nel frattempo, anche a seguito della crisi, proprio negli USA, l'AC era sottoposta ad una critica di massa, che ne metteva in discussione gli aspetti morali più che estetici. Si metteva sotto accusa, da parte di associazioni familiari, religiose ecc. il sostegno pubblico dato a manifestazioni artistiche programmaticamente provocatorie, oscene e blasfeme. Il dibattito andò avanti negli anni, anche in sede giudiziaria, e contribuì a creare le condizioni per una nuova svolta teorica, che riproponeva l'attrazione degli USA sul piano mondiale, in una nuova forma antielitaria e multiculturalle.] La vedette della nuova teoria capace di inglobare l'arte, l'arte contemporanea, l'economia e i rapporti tra le nazioni, è un nuovo concetto, quello di *creativity*. Ogni società portatrice di *creativity* è fonte di prosperità economica: la *creativity* non è l'atto di creare, ma una specie di attitudine a cambiare, ad

adattarsi, a vivere in sintonia con le mode, con le tendenze vincenti. [...] Dopo la rottura semantica che ha svuotato il significato di arte aggiungendovi «contemporanea», si assiste con la parola «*creativity*» ad una nuova manipolazione concettuale, che esclude in quanto tale l'idea di perfezione, di formazione, di disciplina, di qualità, per incoraggiare un flusso continuo di effimero, di superficiale, di consumistico. Tutto è «*creativity*» e prende statuto d'arte: invenzioni tecnologiche, moda, design, architettura... le frontiere sono abolite per il più grande profitto della produzione e il consumo convulso di prodotti effimeri. [...] Si passa dall'era dei concetti a quella delle marche. E l'arte deve cambiare ancora di definizione per adattarsi: ormai tutto è arte, anche l'arte, e quello che un tempo era escluso è ammesso, ma a pari di qualunque altra cosa.

Il primo a passare alla pratica fu il direttore del Guggenheim Thomas Krens che trasformò lo spazio museale in spazio offerto in affitto, a scapito delle collezioni in parte vendute per realizzare il progetto. Così furono esposti [...] moto, collezioni di stilisti, attribuendo agli oggetti di consumo il prestigio di opere d'arte.

Anche il mercato dell'arte doveva essere rimesso in piedi su basi più sicure [...] e i collezionisti, alla ripresa del mercato nel 1997, si ispirano ai nuovi metodi tipici dei prodotti finanziari derivati: il meccanismo di fabbricazione delle quotazioni si evolve, passando dal sistema dell'intesa inventato da Castelli al sistema del trust praticato da Pinault. Ormai, in ogni rete, si ritrova tutta la catena necessaria alla consacrazione di un artista: gallerie, musei, fondazioni, media, collezionisti [...] Spesso, il principale collezionista, è tutto ciò nello stesso tempo. Queste pratiche, in un mercato normale, [...] sarebbero punite dalla legge, ma ma ciò non accade sul mercato dell'AC, poiché costituiscono il principio stesso della

fabbricazione del suo valore..

Nello stesso tempo, dato che il valore dell'AC si stabilisce ormai grazie alla rete dei collezionisti finanziari, l'arte cooptata dalla rete stessa va svuotandosi di giorno in giorno del suo contenuto, che in passato era critico, per offrire un prodotto levigato, vettore ideale della «com.» internazionale. Un modo anche, per le nuove fortune ormai planetarie, di darsi un'immagine, di farsi conoscere, d'entrare nella rete della finanza internazionale.

[...] La nuova definizione dell'arte, che non esclude nulla, permette di legittimare una volta per tutte e in via definitiva l'arte concettuale, collocandola allo stesso livello dell'arte antica e moderna.

Questo slittamento si realizza grazie all'intesa tra le case d'asta Christie's e Sotheby's nel 1999 che, in previsione del cambio di millennio, stabiliscono una nuova classificazione in tre dipartimenti: arte antica, moderna e contemporanea. Quest'ultima inizia dal 1960, con la rottura concettuale, mentre l'arte moderna si travasa d'un colpo tutta nella storia, incrementando i propri valori.

Questa strategia è resa più incisiva dalla loro decisione di investire sul mercato dell'AC [...] praticando la gestione internazionale e diretta degli artisti viventi. Data la loro presenza mondiale e i loro elevati mezzi finanziari, le grandi case d'asta hanno ormai il potere di lanciare in forma spettacolare e folgorante la quotazione di un artista, cooptato dal sistema AC, e dare ad esso visibilità mondiale.

A seguito dell'11 settembre e lo scoppio finanziario della bolla internet, si dovette però attendere il 2005, perché le quotazioni dell'AC ritrovassero i livelli del 1989, ma dal 2006 al 2008, l'AC sorpassa gli impressionisti e i moderni, poi l'arte antica. [Si arriva così al crollo del 2008 e alla «grande crisi» del mercato dell'AC, trascinato dalla crisi finanziaria mondiale, che mette a nudo il sistema specu-

lativo della fabbricazione dei valori delle opere d'AC. La situazione ripropone in modo nuovo gli interrogativi sulla verità dell'arte, in quanto il sistema dell'AC sopravvive al crollo delle punte speculative, normalizzando la propria presenza attraverso le precoci museificazioni, le committenze prestigiose, il sostegno teorico e mediatico trasversale.]

I teorici dell'AC affermano che essa è la sola arte del nostro tempo in quanto unico specchio della realtà sociale ed economica. Ogni altra espressione artistica è rigettata al disprezzabile livello di «pastiche». Chi non è d'accordo è definito «reazionario». Ma in questo i teorici nascondono l'astuzia del vincitore e avvallano la legge del più forte.

Domandiamoci: l'arte legittima è quella del vincitore? E, nel nostro caso, l'arte imposta dal mercato finanziario?

[In Francia, ove l'AC di Stato (nonostante la sua stessa politica di acquisizioni sia messa in discussione dal crollo delle quotazioni) è fortemente difesa e resa stabile dall'apparato di teorici e funzionari ad essa votati, pena la loro stessa sopravvivenza, gli artisti e i responsabili del patrimonio e della formazione, possono forse trovare nell'attuale crisi un'opportunità incoraggiante di discussione e di visibilità (anche grazie a Internet) di posizioni non conformistiche, a dimostrazione che le tesi portate avanti negli anni da Clair, Fumarioli e Domecq non sono isolate. Siamo ormai in presenza di una pluralità di manifestazioni di dissidenza, in pubblicazioni, blog e siti internet, raggruppamenti di artisti, emittenti televisive, riviste, che sviluppano un dibattito intenso anche se ancora poco visibile. Queste nuove iniziative devono prendere dimensione internazionale, anche per evitare che il sistema dell'AC, in debito di committenze miliardarie, vada a caccia di nuovi mercati, con una politica di saldi in attesa di tempi migliori.²]

² È, fra l'altro, il rischio che corre l'Italia. NDR

La discussione può riprendere al punto in cui è stata interrotta: cos'è l'arte? Come e perché ne siamo stati privati? Esistono criteri per la valutazione delle opere?

[...] Un'immagine inappropriata ha costituito impedimento per la descrizione della modernità in arte: quella della successione delle avanguardie. In realtà le avanguardie non sono mai succedute le une alle altre, ma sono sempre state simultanee. L'immagine che renderebbe meglio conto della realtà sarebbe quella di un fiume ramificantesi in un delta: infatti, dal XIX secolo, il grande fiume dell'arte si divide, e conosce una molteplicità di correnti, che da allora fluiscono fino ad oggi. L'episodio AC concettuale, imposta finanziariamente e mediaticamente, nasconde ma non sopprime questa modernità proteiforme. L'inventario e la valutazione di quest'ultima sono ormai all'ordine del giorno, anche se ciò richiederà del tempo, e impegnerà il sapere e l'occhio esercitato di critici e storici dell'arte, messi al margine da parte dai teorici dell'AC.

[...] Jean Clair dice della modernità: «è l'adattamento al tempo», un percorso naturale, insomma, che non ha bisogno di teoria, ma di pratica.

AUDE DE KERROS

MAXXI consenso.

DI GABRIELLA ROUF

L'aura di successo intorno all'inaugurazione avvenuta in giugno del nuovo Museo di Arte Contemporanea MAXXI a Roma, presentato come un tardivo ma doveroso e auspicato «mettersi al livello con il quadro internazionale» nel settore dell'arte, non può stupirci, perché l'essenza di tali operazioni sta proprio nell'induzione al consenso, anzi in essa si esaurisce e si celebra, nell'attesa di concentrare di nuovo le proprie forze e i propri apparati (speculativi, organizzativi, mediatici) su un nuovo similare evento.

Purtroppo i commentatori sembrano ignorare — e probabilmente talvolta ignorano — che quello dell'Arte contemporanea è un sistema internazionale di carattere speculativo che necessita di queste strutture ipertrofiche (a carico della spesa pubblica) per costruire artificialmente fama e quotazioni di «artisti» che producono arte concettuale: una produzione cioè che per sua stessa origine e teorizzazione ha bisogno della consacrazione mediatica per essere definita arte (consacrazione a cui i guru dell'AC provvedono loro stessi, ma che appunto prevede il Museo come cassa di risonanza, possibilmente in una struttura



Emilio Longoni (1859-1932) *Il suono del ruscello* (1902) Coll. priv.

iperbolica, a sua volta autoreferenziale, il cui modello storico è il Beaubourg).

L'Italia, per una serie di felici circostanze era rimasta un po' in disparte, pur offrendo via via alcune prestigiose vetrine, ma sta facendo le corse per mettersi in pari, e con questo MAXXI paga pegno per entrare nel gioco.

Così si afferma ufficialmente, a favore della seconda, la frattura tra la tradizione artistica nazionale, e l'arte concettuale globalizzata, che nasce negli USA negli anni 60 e viene abilmente esportata in Europa e in tutto il mondo. Si tratta di un'imposizione autoritaria, che mortifica ed esclude qualunque altro tipo di espressione artistica, e che distruggendo di fatto la trasmissione formativa e il mercato naturale dell'arte, applica ovunque, che si sia a Dubai, a Pechino o a Roma, lo stesso schema, che deriva direttamente dai metodi della speculazione finanziaria.

La crisi finanziaria internazionale ha messo in pericolo l'autosufficienza del sistema e la sua ulteriore penetrazione nei mercati internazionali: di qui una sua nuova aggressività, e la necessità di un sostegno pubblico e di una committenza istituzionale (compresa quella della Chiesa) che stabilizzi — in periodo di vacche magre — il sistema, legittimando l'arte concettuale (cioè autodefinesisi arte) come unico linguaggio artistico contemporaneo, su cui è doveroso impegnare risorse, attribuire spazi, prestigio ed ufficialità, pena essere emarginati ed etichettati per incolti e retrogradi.

La remissività o la complicità rispetto a queste operazioni (ormai note ed evidenti e ben analizzate in testi di critica) costituisce un paradosso per l'Italia, ove il travaglio artistico del 900 non ha mai interrotto la continuità della formazione e della tradizione artistica, e dove la «condivisione dell'arte» e l'abitudine alla contemplazione della bellezza fa

parte dell'identità culturale nazionale (del resto ampiamente apprezzata sul piano internazionale, come minimo come attrazione turistica).

Accettando — provincialmente (per ingenuità, interesse o altro) — il Museo di AC chiavi in mano, si mette da parte (e quindi in progressiva liquidazione) una ricchezza di conoscenze, esperienze, mestiere, cultura e gusto capillarmente diffuso sul territorio, storicamente connesso con l'artigianato e le arti applicate; per lo meno indirettamente, si danneggia il patrimonio, distogliendo risorse dalla valorizzazione e dalla tutela di esso ed esponendolo non solo ai guasti del tempo, ma all'espansione aggressiva dell'AC bisognosa di nuove consacrazioni.

Si orienta il pubblico — sconcertato, sbalordito o divertito che sia — a pensare che nel nostro tempo l'arte è un marchio che altri e altrove (e sappiamo chi sono e dove) decidono arbitrariamente di attribuire a qualunque manufatto (si fa per dire, perché si tratta spesso di oggetti di tipo industriale e nemmeno pezzi unici) che in quel momento corrisponde alla linea di vendita del sistema dell'AC.

Ovviamente delle teorizzazioni dell'arte concettuale il pubblico è all'oscuro (e tale deve restare) ed è indotto ad subire le opere dell'AC attraverso banalizzazioni o effettacci, per lo più come trovate, ingegnosi marchin-gegni, provocazioni o sopraffazioni dimensionali.

Essendo un prodotto (non in vendita, perché volenti o nolenti ce l'hanno già comprato, ed esposto in vetrina perpetua a nostre spese) l'AC si avvale delle risorse del marketing, e il successo mediatico e del pubblico ne segue, per lo meno nella fase del lancio (che è quella ove corre denaro, mentre in seguito edifici ed opere restano gusci vuoti e spettrali presenze in rapido deterioramento o sottoposti a ricorrenti costosissimi interventi di rianimazione).

Un'altra pessima conseguenza di simili operazioni (oltre al mostruoso spreco di risorse) è propagandare (già nel progetto architettonico dell'archistar) il modello del museo o della mostra come circo, evento spettacolare collettivo, di massa, e quindi apparentemente democratico, libero, aperto a tutti e stimolante la creatività e la sensibilità culturale e sociale.

A parte il fatto che nel nostro paese l'arte è sempre stata patrimonio collettivo (e quindi elemento identitario costitutivo di una tradizione millenaria che va dall'età classica all'arte della cristianità), l'arte/spettacolo (pagata a caro prezzo, come contribuenti e come pubblico pagante) è per definizione il massimo della passività, anche quando beffardamente sembra coinvolgere il pubblico in scontate forme di interazione pilotata. L'unico dono — anch'esso avvelenato — che si fa al pubblico è il concetto che l'«arte può essere qualunque cosa» e che la «creatività» basta a se stessa, senza valutazione di qualità, senza che l'opera incarni una forma significativa. Di qui la proliferazione sociale, spesso frustrante, dell'improvvisazione espressiva e di gallerie a pagamento, altro elemento di distruzione di un mercato naturale dell'arte basato su una selezione di competenze e di professionalità.

Naturalmente lo sviluppo logico dell'arte concettuale sarebbe proprio questo: che l'arte è tutto e nulla, che è un complesso di modalità che pervade ogni immagine e ogni forma della modernità; ma allora non dovrebbe esporsi in musei o spazi prestigiosi, non dovrebbe andare a caccia di commesse milionarie.. ma questa è un'ipotesi puramente teorica, perché sin dalle sue origini, esaurita la prima fase contestataria, l'arte concettuale è stata prodotto di mercato, cinicamente imposto, il più costoso mai esistito nella storia (le opere delle star dell'AC hanno superato nelle aste le quotazioni degli impressionisti e dell'arte an-

tica).

E questo non perché sia condiviso un giudizio di valore (anzi da tempo negli stessi ambienti ci si interroga forse mestamente sulla tenuta nel tempo di questi investimenti), ma per la convenzione tra gruppi ristretti di operatori internazionali, che in alcuni casi uniscono nella stessa persona il collezionista, la casa d'aste, il promotore mediatico (è il caso del francese Pinault).

Nell'AC non c'è niente di nuovo, di originale, di rivoluzionario e innovativo: il sistema va avanti da 50 anni, con i suoi alti e bassi, e sempre, in coincidenza con i suoi bassi, esso si è appoggiato allo stato per avere il puntello che sostenesse l'edificio artificiale delle quotazioni (è il caso della Francia, dove addirittura è stata imposta l'AC come arte di stato, attraverso un apposito apparato burocratico di «ispettori della creazione»).

Del resto che la Cina (e gli Emirati) sia uno delle principali piazze dell'AC, la dice lunga sulla necessità che ha il sistema stesso di una gestione centralizzata, omologante e sopraffattoria della cultura.

L'Italia corre dunque il rischio di pagare a caro prezzo i saldi di opere dal valore traballante, mentre altrove da vario tempo voci critiche ed anticonformiste si levano contro il sistema esclusivo dell'AC, rivendicando come minimo il ristabilirsi di condizioni di confronto tra diversi percorsi artistici.

È inutile del resto invocare la trasparenza sui prezzi delle acquisizioni, perché le quotazioni sono artificiali e le agenzie identiche (curatori, teorici, mediatori a vario titolo).

Nessuno che abbia gusto, buon senso, sensibilità culturale ed estetica può percepire come arte queste esibizioni spettacolari, che, a secondo dell'opportunità e dell'ambiente, utilizzano l'effetto scandalistico/blasfemo/pornografico o quello ludico (vedi il maxi escremento alla Biennale di Massa), con repertorio

di attrazioni, tra il circo e il luna park.

Ma il dissenso tollerante o lo sbigottimento silenzioso deve a questo punto dar luogo ad una critica più consapevole: il pericolo è che il malinteso agisca a ritroso, e che l'invasione della bruttezza senza senso aggredisca, contagi e svisciva la bellezza significativa che ha dato forma alle nostre città e a tutto il nostro territorio, infine alla nostra vita.

L'arte concettuale, per trionfare, ha bisogno di destrutturare il passato, stravolgere e contaminare, ridurre al suo livello con operazioni postideologiche la storia dell'arte, per dimostrare di esserne l'ultima evoluzione, l'erede unica (liberatoria e dissipatoria), capace di svelare un inganno che per millenni ha indotto l'uomo a contemplare nell'opera d'arte la verità del proprio essere.

La filosofia nichilista e relativista trova nell'AC un'utile testimonianza del vuoto, del narcisismo, della disperazione, dell'individualismo sfrenato di un mondo senza verità, senza trascendenza e senza speranza.

In questo senso, e ben oltre le intenzioni dei promotori, il MAXXI è lo specchio deformato ma ahimè fedele di una realtà anch'essa non certo nuova, ma che ci offende e sovrasta, che schiera riti mondani e conformismo, antico parassitismo e moderno presentismo, arrendevolezza politica e furbi calcoli e li volge (neanche tanto metaforicamente) contro l'arte del passato e l'arte di sempre, quella viva e davvero contemporanea.

GABRIELLA ROUF



ieri e oggi.

DI JACQUES THUILLER

Fonte: *Histoire de l'art*, ed. Flammarion 2009, pp. 583-584.

Uno dei tratti caratteristici della nostra epoca, è la brusca rottura con le tecniche tradizionali. L'architettura soltanto ha conservato un certo mestiere di cui, a dire il vero, non si può immaginare possa fare a meno. Ma in tutti gli altri settori l'esperienza accumulata dall'epoca carolingia è scomparsa in meno di trent'anni. Uno scultore oggi non è più capace di modellare un ginocchio o una mano. Un pittore non sa più disegnare una spalla o un torso. In quasi tutte le sedi di formazione, questo insegnamento non è più praticato. Il fenomeno si è prodotto con una rapidità stupefacente. Si è esteso al Giappone e alla Cina, dove solo una piccola parte di artisti conserva la tradizione, mentre gli altri ricalcano i modelli occidentali.

Non pretendiamo che questa rottura sia totale: conosciamo personalmente giovani artisti ancora capaci di maneggiare il pennello con la stessa maestria di cent'anni fa. E non faremo alcun paragone con l'improvvisa decadenza dell'arte romana. Essa fu causata dai massacri e dagli incendi. Niente di simile, oggi. Lo studio scientifico delle tecniche antiche non si è mai spinto tanto avanti, e i restauratori ne conoscono perfettamente la teoria e la pratica.

È lo spirito che è cambiato: quello del pubblico, a quale è stato inculcato il gusto della fattura grossolana, e quello dell'artista, che ha perduto la pazienza richiesta da un lungo apprendistato.

Inoltre il mercato dell'arte contemporanea è profondamente mutato negli ultimi anni. Per lungo tempo l'artista non aveva potuto far conoscere le sue opere che esponendole nel suo atelier o nella breve occasione di mostre, che variavano da un posto all'altro. A partire dalla fine del XVII secolo, l'organizzazione

dei Salons a Parigi offriva la possibilità di un contatto con i possibili acquirenti. Poi le gallerie, nella seconda metà del XIX secolo, si impadronirono del ruolo di intermediari. Esse si sforzarono di distruggere il prestigio dei Salons, i quali persero tutta la loro importanza nel corso dei venti anni che seguirono la seconda guerra mondiale. Ma nello stesso tempo anche le gallerie cessarono di regnare.

Si stabilì infatti una situazione nuova. L'affermazione del ruolo di New York fece passare il potere in mano ad un piccolo informale gruppo di famosi giornalisti, grandi galleristi newyorkesi, e di alcuni potenti collezionisti americani, tra cui i conservatori di musei ampiamente dotati. Questo gruppo, regolarmente sostenuto dalle principali Case d'asta e rappresentato nelle Fiere internazionali d'arte contemporanea, regola la notorietà e le quotazioni degli artisti.

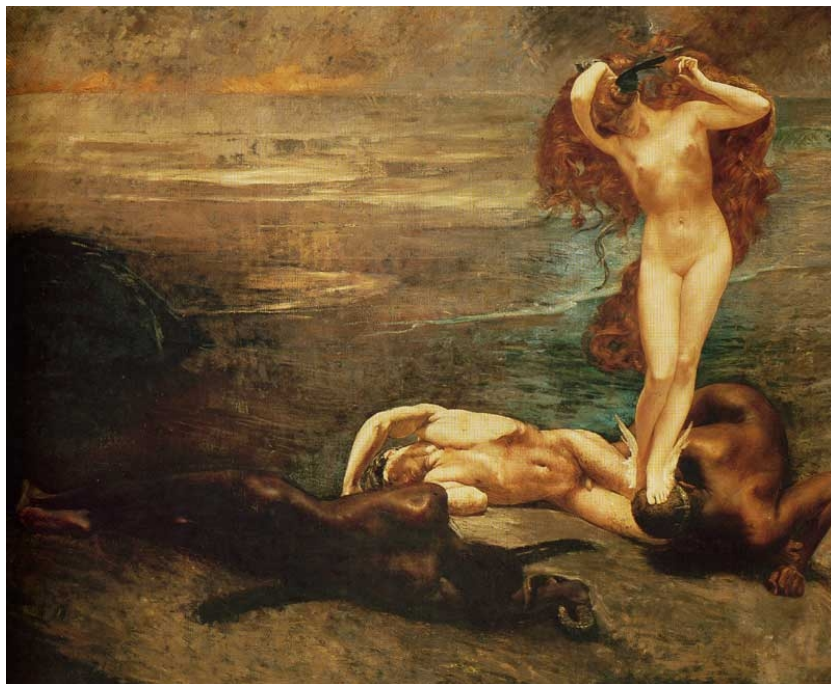
Si tratta di un sistema molto centralizzato, che tende sempre più a trattare gli artisti come titoli bancari, e le loro opere come valori suscettibili di speculazione. Esso è poco favo-

revole allo sviluppo dell'arte e nuoce ai musei, che finiscono per somigliarsi tutti, da una capitale all'altra. E niente assicura che possa reggere per molto tempo.

Le nostre opinioni sono pessimiste? Sì. Non osiamo nemmeno citare per nome o riprodurre le opere degli artisti viventi (o morti da poco) che sono stati messi in rilievo nelle ultime Aste americane o nelle ultime Biennali di Venezia. E in occasione delle vaste esposizioni di scultura organizzata all'aperto, sugli Champs-Élysées, la stampa stessa non ha trovato niente che si arrischiasse a lodare..

Questo pessimismo è del tutto giustificato? No. L'arte germina sempre dove non ci aspetta. Che tanti giovani vedano la loro vocazione spegnersi davanti alla difficoltà di accedere ad una formazione e agli incoraggiamenti indispensabili, niente è più triste. Ma quelli che si ostinano, troveranno davanti a loro la via aperta e una grande aspettativa.

JACQUES THUILLER



Giulio Aristide Sartorio (1860-1932) *La Gorgone e gli eroi* (1897)
Galleria Nazionale d'arte moderna, Roma.