

*Riflessione sulla crisi dell'arte di oggi che, manovrata dal mercato speculativo, ha, forse, perduto l'originalità e la carica eversiva che la caratterizzava, scivolando in un evidente loop propositivo*

“L'arte contemporanea è il racconto di un naufragio”.<sup>1</sup>

Se la questione dell'Arte per Nigel Warburton (“La questione dell'arte”, Einaudi 2004) consisteva nella domanda su cosa essa sia, senza, per la verità, approdare ad una definizione soddisfacente ed esaustiva<sup>2</sup>, adesso, visto che da parecchi decenni nelle più affermate vetrine internazionali, a Venezia come a Basel, a Londra come a Colonia, si respira, aldilà delle coinvolgenti atmosfere glamour, aria da *de ja vu*, si prospetta un'altra impellente domanda: “Esiste ancora l'arte d'avanguardia?”

Mentre qualche generazione fa le ondate propositive si alternavano con linguaggi più o meno omogenei, divenendo koinè sovranazionali, oggi, che l'universo artistico è composto soprattutto da individualità proponenti ognuno la propria idiolessi, spaziando in tutte le strade percorribili, “..l'arte contemporanea diviene un processo aperto, quasi infinito, in cui la figura dell'artista si rende oggettivamente flessibile..”<sup>3</sup> e l'avanguardia, intesa come alternativa al presente che si manifesta attraverso il dissenso, non sembra poter trovare spazi per inedite vie di fuga.

Semmai, come ci confermano le più importanti biennali, si tratta di passi in avanti, di varianti, di personalizzazioni di qualcosa che è già stata proposta e metabolizzata.

Lontani anni luce dal salto mortale di Kandinskij che nel 1910 ci proiettò nell'universo cromo-musicale dell'arte concreta, o dalle provocazioni di Schwitters, che profanò l'idea mitopoietica wagneriana attuando una dilagante opera totale fatta di oggetti raccogliatici, o dalla genialità di Duchamp, che profeticamente



ci rivelò che il vero significato di un'opera consiste nel modo di guardarla.

Rivoluzione fu la rischiosa elaborazione di Yves Klein che, inseguendo sogni sulla “immaterialità dell'arte”, presentò nel '58, ad un pubblico esterrefatto, la galleria vuota, omologa del precedente epifanico “Silenzio” musicale di John Cage che, per attuare quella prometeica aspirazione di unire arte e vita, aveva inserito una manciata di quotidiana prosaicità all'interno della partitura musicale.<sup>4</sup>

Kurt Schwitters,  
*Merzbau, 1923-37*

1- J. Clair, *L'Inverno della cultura*, 2011, p. 66

2- Tema affrontato dallo scrivente nel numero scorso di PER

3- E. Cicalyn *Jeff Koons*, Napoli 2003, p. 18



Jeff Koons: "New Hoover de luxe shampoo polisher", 1980

4- La mostra "La speculazione della sensibilità da stato di materia grezza a sensibilità pittorica definita" fu presentata alla galleria parigina Iris Clerf. Nel brano musicale di John Cage "4'33" del 1952, nelle intenzioni dell'autore centro dell'attenzione sarebbero dovuti essere i rumori casuali che si avvertivano durante gli stacchi musicali

5- Tony Oursler, tra i più interessanti sperimentatori di una singlossia capace di generare una genia allogena con sculture animate e bizzarre rese reali tramite tecnologie multimediali, o il sudafricano William Kentridge, fortemente

Oggi interessanti novità si possono indiscutibilmente cogliere in molti artisti come Tony Oursler, William Kentridge o Gunther Uecker, capaci di sperimentare strade nuove utilizzando tanto ancestrali veicoli comunicativi quanto nuove tecnologie<sup>5</sup>; ma è finito il tempo in cui un assassino fuggiasco o un alienato sognatore smagnetizzava la bussola cambiando il corso dell'arte.

Artisti giovani e giovanissimi - tranne qualche eccezione - ripropongono modalità già sperimentate da generazioni precedenti. Con varianti ininfluenti.

In questa tautologica riproposizione con cui gli eredi delle gloriose poetiche sovversive si scrollano di dosso i debiti contratti passando all'incasso, in una allarmante assenza di dibattito critico, sembra che l'avanguardia segni il passo.

Come se alla rapidità con cui si sono susseguite le varie evoluzioni linguistiche, dal tramonto del secolo decimo nono agli anni ottanta del '900<sup>6</sup>, si sia

improvvisamente sostituita una stasi, un senso di stanchezza, un rallentamento che porta non alla grande rivoluzione semantica e alle radicali decisioni ma, piuttosto, alle piccole modifiche, a sfumature formali di un impianto compositivo già conosciuto.

Un labilissimo *limen* separa la contemporaneità dall'avanguardia e, sempre, la differenza si gioca nella fascinazione degli scampoli cronologici.

Antropizzando l'arte, potremmo dire che l'avanguardia rappresenta l'età giovane che - forte dei propri sogni - mette in crisi i valori dei padri per poi, però, arrendersi all'ineluttabilità ontogenetica, trovarsi arretrata rispetto ad una nuova epifanica progressione idioletica che la nuova generazione impone.

Questo capita in ogni settore artistico. Nel 1925 l'Esposizione parigina confermava il successo internazionale del nuovo gusto Deco, che in tal modo metteva in soffitta la dinamografizzata linearità liberty, ma già pochi anni dopo Mies van der Rohe e Marcel Breuer presentavano la più rivoluzionaria invenzione arredativa del periodo: quella sedia in tubo metallico che sarebbe divenuta simbolica dei nuovi tempi, spostando i raffinati mobili in galuchat dall'avanguardia alla contemporaneità in accelerata discesa. Così in pittura Signac e Seurat, già nel lontano 1885, dilatando il tempo di posa, spostarono avanti la lancetta della storia dell'arte rispetto al linguaggio allora contemporaneo, caratterizzato dall'istantaneità impressionista dei vari Monet, Renoir, Pissarro, che pure avevano rappresentato l'avanguardia alla storica mostra del '74. Nel 1907 declinare l'aggressività cromatica dell'espressionismo fauve era fare arte contemporanea - lo facevano i grandi maestri come Matisse, André Derain, Kees van Dongen -, ma inventarsi un modello muliebre barbaro come le "Damoiselles d'Avignon" era vera avanguardia, rischiare l'esclusione, il ludibrio. Era comunque aprire a nuove prospettive comunicative, illuminare passi da venire.

Al tramonto degli anni '50 la sofferenza individuale dell'espressionismo astratto che, tra alcool, disagio, solitudine, tentava invano di esorcizzare un



malessere collettivo, connotava l'artista contemporaneo; ma riscoprire il fascino dell'oggettualità merceologica ormai alla portata di tutti, rendeva i primi esperimenti popisti quasi una profezia. Se l'avanguardia è un fenomeno intellettuale che anticipa il prossimo futuro; capacità di superare quel limite estremo e insicuro con cui l'artista si prende il rischio di fallire, proponendo poetiche sovversive e orizzonti incerti ancora da scrutare, ebbene, credo che una riflessione sugli ultimi anni vada fatta.

Dagli anni '80 del secolo scorso il mondo artistico, che J. Francois Lyotard ha etichettato Post-moderno, sembra disperdere "in una nebulosa di elementi linguistici narrativi"<sup>7</sup> proposte eterogenee, incompatibili fra loro.

La situazione attuale cioè, rispecchiando gli ossimori di un tempo globalizzato e multiculturale, registra una tumultuosa, costante proposta artistica comprendente tutto ed il contrario di tutto. Universo complesso di ogni inaspettato deragliamento linguistico, sfuggente alle maglie di ogni costrizione tassonomica ed impossibile ormai da etichettare in un "ismo" rappresentativo. La contemporaneità polisemantica diventa parte fondamentale nella definizione di una

cultura post-modernista che sconosce la sensazione di qualunque desuetezza.

Conseguenza di questa simultaneità lessicale è la difficoltà della proposta evolutiva reagente tesa a nuove estetiche, esistendo già in questo frastagliato panorama il contrario e l'opposto.<sup>8</sup> Perché il mercato dell'*art system*, come conseguenza della rarefazione e della marginalizzazione della componente intellettuale, include ogni tecnica ed ogni iconografia.

Tutt'al più si può parlare di "contemporaneo spinto", nell'ermeneutica di una lucida contestualizzazione, per evidenziarne qualche progressione, qualche estremizzazione personalizzata, per cui prima Joseph Beuys con la sua "Karl Marx Platz", poi Jeff Koons con le sue aspirapolveri in bacheca, riprendono i "ready made" di Duchamp, caricando l'oggetto trovato di una autorialità che l'atarassico e ironico genio dadaista non perseguiva.

In questo labilissimo *limen* tra contemporaneità ed avanguardia, gran parte degli artisti brandizzati, ai quali tutto è permesso, non sembrano sottrarsi a riferimenti diretti con un passato più o meno vicino. È sempre stato così: è

Marcel Duchamp:  
"Portabottiglie", 1914  
Robert Rauschenberg:  
"Monogram", 1955-59

narrativo che- in un mondo proiettato verso la video art- usa ancora mezzi primari come l'animazione delle ombre per creare un universo in bianco e nero in continua metamorfosi, o Gunther Uecker capace di realizzare prati erbosi ondeggianti al vento usando chiodi da carpenteria

6-Il periodo conosce una straordinaria ed irripetibile effervescenza creativa in cui si alternano e a volte si sovrappongono straordinarie innovazioni linguistiche. Sinteticamente :1905- Espressionismo -Fauve; 1907- Cubismo; 1910- astrattismo e Futurismo; 1912 Orfismo; 1916- Dadaismo e Metafisica; 1924- Surrealismo...

7- *La condition postmodern*, 1979, pubblicato da Feltrinelli in diverse edizioni.

8 - Da questa crisi Gianni Vattimo ha elaborato la sua nozione di "pensiero



Thomas Hirschhorn:  
"In between", 2015



nell'evoluzione del pensiero e della storia; ma la riflessione qui nasce perché da circa mezzo lunghissimo secolo gli artisti ripetono koinè e formalismi già sedimentati anche quando virano – come scrive Francesco Bonami – verso una dimensione prossima a quella del luna park.<sup>10</sup>

Come in un gioco dell'oca in cui si torna al via, i vari Julian Schnabel, Thomas Hirschhorn, Paul McCarthy, John Bock<sup>11</sup>..., pur rappresentando con anacoluti sospensivi l'incoerenza vocante e blablaista del nostro entropico mondo, portano alle estreme conseguenze le scelte polimeriche attuate negli anni '50 dal neo dada Rauschenberg e dalla pattuglia novorealista dei vari Arman, Daniel Spoerri, Cesar, avendo comunque tutti il punto di riferimento nello Schwitters del *Merzbild* (1920-36).

Tralasciando l'evidente citazionismo del cesso d'oro 18K "America", esposto nel 2016 al Guggenheim di N.Y. (già anticipato nelle sei versioni in bronzo dorato presentate da Sherrie Levine a Zurigo nel 1991), Il dito medio di Cattelan davanti la borsa di Milano (2010) non è forse cugino stretto del pollice di Cesar del lontano '76?

La riflessione potrebbe continuare a lungo ma, nonostante la consapevolezza che

la mancata distanza cronologica non possa permettere un corretto giudizio critico, e che tale produzione, com'è compito dell'arte, esprime sempre il proprio tempo, quanto detto basta per considerare i vari protagonisti delle Biennali o delle case d'asta - come dice Edward Lucie Smith - "non soltanto esponenti del revivalismo ma anche manieristi che usano il passato come materiale grezzo"<sup>12</sup>. Quello che sembra rivoluzionario per via dello scalpore pubblicitario che lo accompagna, è in parte adesione a conclamati traguardi; *de ja vu* anamorfici; ricerca di consenso spesso traducibile in monetizzazione e successo che lascia fuori gioco quella produzione valida che indubbiamente esiste ma che non riesce ad entrare nei circuiti dell'Art System.

Una situazione siffatta ci pone ancora – vittime di bios cognitivi del tutto confutabili che ci fanno delusi orfani di un'avanguardia ancora da venire - nella situazione d'attesa. O forse non serve più scrutare l'orizzonte, essendo arrivati a quella perenne attualità del fare artistico, a quella stazione finale, conclusiva – come diceva Gillo Dorfles<sup>13</sup> – capace di valicare i millenni per essere forniti di capacità comunicativa transconcettuale e transcronologica. [•]

debole" secondo cui la forza del denaro ha messo all'angolo l'intellettuale ed oggi non esiste alcuna verità o alcun valore che si possa affermare in maniera stabile e definitiva

9 - Realizzata nel 1972 mettendo in bacheca la spazzatura raccolta dalla piazza, scopa compresa, l'opera diviene una grottesca *weltanschauung* che fa riflettere sull'accumulo e sulla memoria.

10- F. Bonami, *L'arte nel cesso*, Milano 2017, p. 23

11- A cui si potrebbero aggiungere Tracey Emin, l'argentino Rirkrit Tiravanija, Jonathan Meese ed altri.

12- E. L. Smith, *Arte Oggi*, Toledo 1991, p. 527.

13- G. Dorfles, *Il divenire delle Arti*, Milano 1998, p. 24