

Riflessioni e riflettori sul mondo dell'arte contemporanea: brevi risposte a grandi domande

Il "Teschio" di Damien Hirst pagato 110 milioni e mezzo di dollari. Il palloncino a forma di cane in acciaio cromato di Jeff Koons, 52 milioni. Dieci scaffali con bordo d'acciaio di Donald Judd, 9,8 milioni. Ancora lo stencil "Apocalypse Now" di Christopher Wool, 26,5 milioni!¹

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

Le opere citate nel sommario dell'articolo sono tutte state battute nelle aste newyorkesi: "For the Love of God", Sotheby's 2017; "Ballon Dog" (orange) e "Apocalypse now" entrambi alla Christie's novembre 2013; "Untitled" maggio 2007

1 - Clive Bell, critico d'arte inglese d'indirizzo formalista, in «Art», 1914 scrive «L'arte è forma significativa capace di produrre emozione estetica»

2 - George Collingwood è un filosofo inglese d'indirizzo espressivo

3 - Warburton N., *La questione dell'arte*, Piccola biblioteca Einaudi, Torino 2004

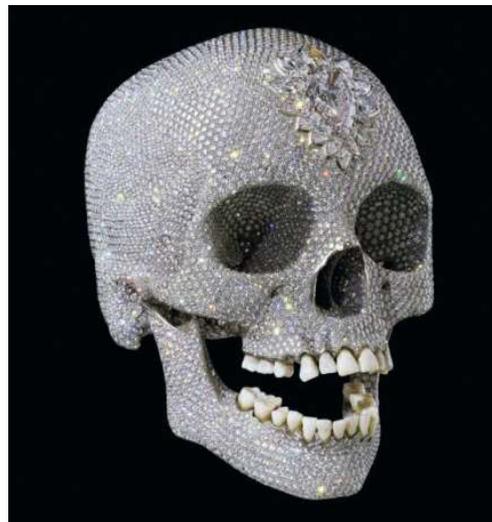
4 - Teoria del "concetto aperto" elaborata da Morris Weitz, secondo cui l'Arte è un concetto aperto che ammette le possibilità di casi nuovi e imprevisti che non condividono necessariamente una presunta caratteristica comune (*The Role of theory in Aesthetics*, 1956)

5 - Duchamp, con l'invenzione del "Ready made", abbatte il concetto storicizzato di credere che le opere d'arte debbano necessariamente essere prodotte dalla mano dell'artista. In sintonia con la poetica DADA dimostra addirittura che le stesse possono essere prodotte dalla casualità e non sempre dall'intenzionalità (come dimostrano "Il Grande vetro", "Cadeau", "Allevamento di polvere")

L'approccio che buona parte dei non addetti ai lavori ha con l'arte contemporanea spesso si limita a queste notizie clamorose, per cui il loro atteggiamento consequenziale risulta diffidente ed esitante, diviso tra sconcertante perplessità sulle opere proposte e pressanti domande sulla legittimità delle stratosferiche quotazioni raggiunte. Tale situazione è soltanto la stazione finale di un evidente, incontestabile fatto che, dalla fine del secolo decimonono, si è creato ed è andato aumentando tra una produzione artistica, sempre più ermetica e lontana da modelli estetici metabolizzati ed appresi tra i banchi di scuola, ed un pubblico dubbioso e disorientato, incuriosito ma non convinto. Ma "Cos'è un'opera d'arte?"

Questa domanda, che molti si pongono e che le straordinarie recenti evoluzioni hanno reso sempre più giustificata, minaccia di diventare una aporica *vexata questio*.

Clive Bell¹ sostiene che l'opera d'arte sia soprattutto una forma significativa, è tale cioè se ci fornisce indizi oltre il velo dell'apparenza. George Collingwood² la definisce come espressione immaginativa conseguente ad emergenze emotive; declinata, possiamo aggiungere, in un linguaggio aggiornato rispetto al contesto culturale in cui viene realizzata. Alla luce delle più recenti proposte artistiche, – come quelle minimaliste, concettuali, bodiste, postmoderniste –, le definizioni di questi studiosi affermati ci appaiono lacunose e non esaustive, innescando il dubbio dell'indefinibilità del termine. Diciamo che voler imbrigliare in un concetto ben definito opere estremamente diverse e lontane nel tempo come "My bed" di Tracey Emin, la "Gioconda" di Leonardo, le mensole di Donald Judd e "La morte di Maria" del Caravaggio risulta impresa impossibile. Perché la mutevolezza e la libertà espressiva dell'arte, come scrive Nigel Warburton³, non



soggiacciono ad una presunta caratteristica comune, rendendo insoddisfacente ed inadeguata qualsiasi definizione.

Non è escluso che in futuro l'immaginazione artistica potrà aprirsi ancora verso nuovi orizzonti oggi inimmaginabili estendendo o vanificando la definizione d'arte che oggi potremmo anche elaborare e condividere⁴. Per dare una risposta più completa bisogna, forse, farci aiutare da Marcel Duchamp, quel genio che all'alba del secolo scorso ha rivoluzionato l'idea di opera d'arte e a cui sono in qualche modo debitori tutti i movimenti artistici successivi⁵. Quando, liberati i suoi "ready made" dalla funzione pratica, colloca in galleria "Ruota di Bicicletta" del 1913, "Scolabottiglie" del 1914 o la leggendaria "Fontana" del 1917, con cui, possiamo dire, ha avuto inizio - giusto un secolo fa - l'arte contemporanea, suggerisce la risposta più convincente alla domanda iniziale: "Arte è ciò che NOI stabiliamo essere tale". Come dire che non è tanto importante cosa si guarda ma come si guarda. Perché qualsiasi oggetto, una volta decontestualizzato e posto

in uno spazio deputato alla sacralizzazione iconica, viene osservato diversamente e guadagna un allure che prima non aveva, diventando *hic et nunc* opera d'arte.

Partendo da tale provocazione e da un nuovo modo di concepire l'artefatto, attorno agli anni '60 George Dickie⁶ sviluppa la Teoria Istituzionalista, secondo la quale un'opera è tale se accolta da tutti gli attori che gravitano in quel mondo specifico che lui chiama "contesto". Per la conferma dello status di opera d'arte, quindi, non basta soltanto l'autorialità o l'intenzionalità stabilita da Duchamp ma si aggiungono i critici che ne verificano l'ermeneutica (il significato, il messaggio), i collezionisti che ne determinano la tesaurizzazione, e il pubblico che ne testimonia la condivisione (anche se oggi più che mai il pubblico non determina in alcun modo la certificazione dell'opera, rimanendo escluso o subordinato a ciò che la critica o gli "opinion leader" hanno stabilito).

Sono queste "proprietà relazionali" (e non percettive), completate da un titolo (foss'anche "Untitled"), a distinguere e a farci capire, anche nel caso di indiscernibilità tra oggetto funzionale e manufatto totemico, perché l'Orinatoio di Duchamp è arte, cioè "oggetto complesso" (come lo è il "Brillo Box" di Warhol o "Bed" di Tracy Emin), e quello di casa nostra (oggetto semplice, puro medium, come può essere il marmo per lo scultore o il colore per il pittore) non lo è. A queste illustri riflessioni, vista l'oscillazione dei giudizi di valore, sarebbe forse prudente aggiungere che l'accettazione da parte del "contesto" deve perdurare lungo il corso del tempo. Nel momento in cui, definita l'investitura di opera d'arte, ci apprestiamo a dare al manufatto esposto quel significato che la nostra sensibilità e il nostro background ci suggeriscono (perché, come già detto, l'aver un senso distingue l'opera dall'oggetto puramente funzionale o dallo scarabocchio) ecco emergere le infinite chiavi di lettura che determinano quella plurisignificazione da cui nasce il concetto di Opera Aperta⁷.

L'esperienza insegna che questa straordinaria poetica, che come un nuovo vento di democrazia esegetica dovrebbe dare ad ognuno libertà interpretativa, entra in crisi, paradossalmente, proprio nel momento in cui il fruitore di mostre ed esposizioni - soprattutto



Jeff Koons, *Balloon-dog (orange)*, 1994-2000

davanti alle opere più recenti - chiede con maggiore insistenza la mediazione dell'esperto che faccia da traduttore e da mistagogo. Se tale disorientamento è in parte dovuto alla limitatezza dei programmi scolastici, che negli ultimi anni hanno sempre più ridotto il tempo da destinare allo studio della Storia dell'Arte, privando molti osservatori degli strumenti necessari alla lettura delle nuove ricerche artistiche, è anche vero che, seppur in presenza di opere dai potenti iconismi espressivi e dalle straordinarie capacità comunicative, ormai il successo di un'opera, non dipende più soltanto dall'abilità dell'esecutore ma da una scala valoriale che si manifesta in una forma indistinta, volatile, in cui intervengono anche fattori extra-artistici. Nel corso degli ultimi decenni, il mondo patinato dei vernissage internazionali è mutato profondamente e per poterlo meglio interpretare, forse, più che uno storico dell'arte, ci vorrebbe un economista, uno psicologo o un sociologo.

Nel nuovo mercato plutocratico si sono create nuove strutture destinate alla conoscenza e alla divulgazione delle opere con una velocità tale da poter affermare che "stiamo vivendo un vero e proprio boom mondiale dell'arte moderna senza paragoni"⁸. E sono entrati sulla scena nuovi attori capaci di determinare il successo anche di giovani artisti, soltanto per il fatto di averli scelti⁹.

Contemporaneamente, sollecitati soprattutto dai ricchi collezionisti emergenti da India, Cina, Russia e Paesi Arabi, si sono aperti nuovi mercati le cui strategie di vendita hanno modificato al rialzo le quotazioni stimate. In questo clima

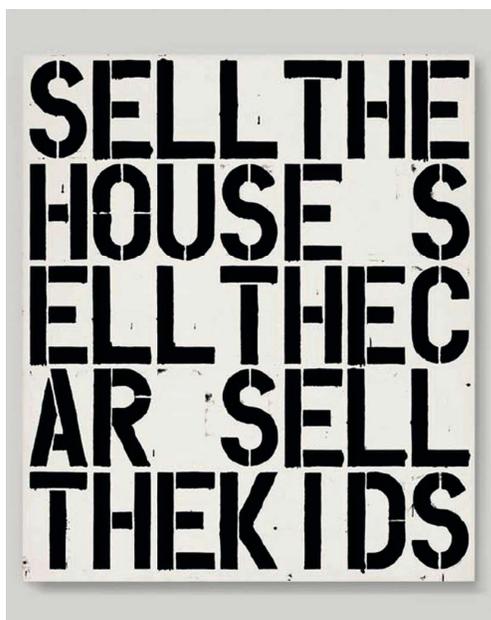
6 - George Dickie, professore emerito dell'Università di Chicago, è uno dei filosofi più conosciuti che abbia cercato di chiarire il concetto di Opera d'Arte. Famoso il suo articolo *What is Art? An Institutional Analysis*, in «Art and aesthetic: an Institutional Analysis», Ithaca, N.Y., Cornell University Press, 1974

7 - Definizione data da Umberto Eco sull'ambiguità informativa e plurivalente nelle poetiche contemporanee nel saggio *Opera Aperta*, I edizione Valentino Bompiani, 1962; II edizione Tascabili Bompiani, 1976

8 - Gompertz W., *E questa la chiamiamo Arte?*, Electa 2014, p.167

9 - curatori, consulenti d'arte, galleristi/collezionisti; veri promoter, interessati a sostenere il mercato milionario anche tramite campagne pubblicitarie

Christopher Wool,
Apocalypse now, 1988
 Donald Judd, *untitled*,
 1989



euforico, sostenuto dall'oligarchia finanziaria mondializzata, oltre a mostre-eventi, capaci di attrarre una quantità di persone tale da far invidia alle rockstar, e alle mostre periodiche, come le biennali di Istanbul, Lubiana, Honolulu, Karachi, che hanno annullato il bipolarismo centro-periferie, i nuovi templi della contrattazione divengono le case d'asta, le cui aggiudicazioni milionarie confermano un valore nominale completamente avulso da quello intrinseco delle opere messe all'incanto, entrando in gioco componenti economiche e competitive che hanno scardinato qualsiasi logica di mercato.

Un fattore di tipo psicologico è il cosiddetto "brand equity", il prezzo in più che si è disposti a pagare per un prodotto di marca (dalle Timberland alla Rolls Royce) rispetto ad un simile prodotto generico. Questo valore aggiunto, oltre che dai grossi collezionisti-galleristi, empatici mentori dall'indiscussa autorevolezza, come Jay Jopling, Charlie Saatchi o Larry Gagosian, proviene appunto dalle case d'asta più importanti, come Christie's e Sotheby's¹⁰. È proprio nelle loro prestigiose sedi che le opere sono state aggiudicate a prezzi vertiginosi, metalogici, tanto da far pensare che si sia passati dalla romantica pazzia del genio alla più pragmatica pazzia del mercato. Non possiamo infatti non constatare che la trasmutazione valoriale, che si verifica durante l'asta, diventa un'operazione alchemica che mutua l'artefatto aggiudicato in una macchina mitopoietica, capace di conferire fama e

prestigio a chi la possiede; perché a certi livelli tutti possono avere una Ferrari in garage o lo yacht pluripiano ormeggiato con lo skipper sempre pronto, ma solo pochi eletti - e solo loro - hanno il privilegio di esporre nelle proprie prestigiose dimore "Ballon Dog" di Jeff Koons, "Apocalypse Now" di Christopher Wool o il "Teschio" di Damien Hirst. Quello che si vive nelle aste quindi non ha niente a che fare con la Storia dell'Arte¹¹ e riporta alla memoria quanto John Ruskin profeticamente scriveva a metà Ottocento: "Il prezzo di un'opera rappresenta la misura del desiderio che i ricchi hanno di possederla. Una volta che alle classi abbienti si sia lasciato immaginare che il possesso dei quadri di un certo artista possa accrescere il loro prestigio non ci saranno più limiti di prezzo!".

In questo mare, che segue più le regole dell'alta finanza e della psicologia di massa che la qualità intrinseca, veleggia la produzione artistica che oggi scrive la storia. Ne consegue che soltanto il tempo saprà alla fine dirci quali di questi osannati artisti resisteranno agli anni e quali, magari attualmente considerati validissimi, subiranno l'onta di incondizionati oblii. Compito di noi, storici dell'arte, oggi, è soltanto quello di documentare quanto accade, secondo una nostra versione, tra le tante infinite versioni possibili, senza reticenze e senza pregiudizi, sapendo che ogni opera è una metafora epistemologica che riflette ed interpreta la contemporaneità confusa e dinamica di questo sempre più piccolo mondo che viviamo. [•]

10- che portano con sé status, competenza, qualità e che, registrando record su record, hanno condizionato e modificato al rialzo le quotazioni di mercato

11- essendo ormai il valore stabilito da variabili extra artistiche, quali: motivazioni psicologiche, precedenti proprietari, mostre in cui l'opera è stata esibita e pubblicazioni in cui è stata citata