

Rassegna del 15/07/2024

14/07/2024 laLettura pag. 30	1
14/07/2024 laLettura pag. 31	2

Sguardi Discussioni

I piatti di Sophie Calle e Maurizio Cattelan, le scarpe di Takashi Murakami e di Damien Hirst, i pezzi di Jeff Koons... Con oggetti prodotti artigianalmente o industrialmente o in serie, gli artisti dimostrano di ritenere l'ambito commerciale più vicino al pubblico (e più coerente con i loro valori estetici) delle sedi espositive

di VINCENZO TRIONE

Pensate a un mall di lusso. Un tempio laico dove si celebra quello che, con un'espressione criptica, Jean Baudrillard aveva definito «il grado Xerox della cultura». Sugli scaffali, oggetti in serie realizzati da alcuni tra i maggiori artisti contemporanei. Le borse in pelle di John Baldessari, le mensole di Thomas Schütte, gli stivaletti di Damien Hirst per Manolo Blahnik, il tavolo francescano in legno di Helen Mirra, il set di piatti in porcellana di Sophie Calle, il bauletto Vuitton «sporcato» con fotografie di Cindy Sherman, il mobile bar in legno laccato, foglia d'oro, cristallo e specchi di Mimmo Paladino, le Speedy Vuitton dedicate ad alcuni maestri della storia dell'arte, lo skateboard e il vaso per fiori in porcellana di Jeff Koons, le polimeriche sneaker Nike di Lu Xinjian, le carte da gioco Dal Negro e i prodotti di design per Seletti di Maurizio Cattelan, la panca in acciaio di Patrick Tuttofuoco, la collezione di Yayoi Kusama ancora per Vuitton, le caramelle Frisk, le scarpe Nike di Takashi Murakami e la linea di cosmetica e di bellezza lanciata da Marina Abramovic.

Quest'ardito mall induce a riflettere sul destino dell'avanguardia nella nostra epoca. Certo, sono lontani i tempi di Filippo Tommaso Marinetti, di Pablo Picasso e di Marcel Duchamp, primedonne dedite a cerimonie scandalose, impegnate a percorrere il corso degli eventi, per realizzare l'avvenire nel presente; teorici di un futuro condannato a essere riconosciuto solo a posteriori; poeti sormetti dall'ambizione di stabilire oggi ciò che sarà valido domani. Basta passeggiare tra i padiglioni delle ultime edizioni della Documenta di Kassel o della Biennale di Venezia — sempre più simili alla Fortezza Bastiani raccontata da Dino Buzzati — per assistere ai riti di una sorta di avanguardia debole. Che ormai non si dà più come spettacolo dell'inatteso né come un'apertura grandiosa di prospettive e neppure come uno sconcertante viaggio nei pae-



WOLFGANG ULLRICH
L'arte dopo la fine dell'autonomia dell'arte
Traduzione di Alessandra Iadicicco
CASTELVECCHI
Pagine 192, € 28

Bibliografia
Nell'articolo sono citati: Theodor W. Adorno (1903-1969), *Teoria estetica* (Einaudi, 1975); Jean Baudrillard (1929-2007), *La sparizione dell'arte* (Politi, 1988; Abscondita, 2012); Zygmunt Bauman (1925-2017), *Il disagio della postmodernità* (Laterza, 2024); Hans Magnus Enzensberger (1929-2022), *Mediocrità e follia* (Garzanti, 1991); Alberto Moravia (1907-1990), testo in *Almanacco Letterario Bompiani 1960*. La Biennale Arte 2024 di Venezia chiude il 24 novembre. La 15ª edizione di Documenta si è svolta a Kassel (in Germania) nel 2022



Avanguardia addio Benvenuto shopping



Le immagini
In questa pagina, alcuni esempi di prodotti commerciali firmati da artisti. Qui sopra: Damien Hirst, *Dot Boof* (2002, per Manolo Blahnik). In alto: **1** Maurizio Cattelan, *Untitled* (2020, piatto in porcellana cinese per Seletti); **2** Marina Abramovic, *Abramovic Longevity Method* (2024 linea di cosmetica e di bellezza); **3** Lu Xinjian, *ZoomFly SP* per Nike (2019); **4** Sterling Ruby, *Stove 2* (2013, edizione di sei pezzi); **5** Thomas Schütte, *Regal* (2006, scaffale di legno, edizione di sei pezzi); **6** Jeff Koons, *Limited edition* (2017, per Louis Vuitton). Qui a sinistra: Takashi Murakami, *Murakami Drip RTFKT* per Nike (2023). A destra: Jeff Koons, *Split Rocker Vase* (2013, vaso per fiori, esterno in porcellana bisque, interno in porcellana smaltata)

saggi dell'immaginario. Non infrange più consuetudini, né incrina aspettative. E non vive il «fare» come un'attività rivoluzionaria. Sembra aver esaurito la propria carica di radicalità, per smarrirsi in un manierismo fatto di liturgie novecentesche replicate stancamente. Si pone non come trincea avanzata che sfida chi sta dall'«altra parte» per aprire la strada a chi verrà dopo, ma come campo minato. In molti casi, l'avanguardia oggi tende a farsi caricatura di sé stessa. Una specie di parco artificiale della modernità. Una maschera sotto cui non c'è niente. Come un'avventura che corre sempre più lontano dal cuore del mondo; o come un'acrobazia dell'intelligenza, che si è fatta ripetizione di sé stessa, riconoscendo nell'allontanamento dalla sensibilità comune una certificazione del proprio valore. Eppure, della nobile tradizione degli -ismi primonovecenteschi sopravvivono intenzioni ed emergenze.

Di analoghe dinamiche si era fatto interprete Hans Magnus Enzensberger, il quale, nel 1974, aveva parlato di «effetto Alka-seltzer»: come la pastiglia bianca e rugosa in un bicchiere d'acqua si disintegra parzialmente, lasciando sul fondo una granulosa sedimentazione, così l'avanguardia si scioglie ma non evapora. Pur se per vie segrete, continua a manifestarsi: la sua forza s'attutisce ma i suoi echi si disseminano ovunque, fuori del sistema dell'arte. Un paradosso: ogni giorno noi celebriamo la sparizione dell'avanguardia nell'ininterrotta mimesi delle forme.



Anche se lontani dal punto di vista generazionale, culturale e linguistico, gli artisti radunati nel nostro mall impossibile si richiamano al lato più militante dei gruppi corsari sorti in Europa agli inizi del secolo scorso. In particolare, si ispirano alle poetiche del futurismo, del surrealismo, del Bauhaus e del neoplasticismo, sorrette dal bisogno di intrecciare opera e vita e dalla volontà di annunciare la fine dell'arte come esperienza specifica, separata dal resto dell'esistenza, per condurla oltre i suoi limiti istituzionali. E avviare una disinvoltata riattivazione della quotidianità attraverso oggetti spesso bizzarri e coloratissimi. Insofferenti verso il concettualismo ermetico trionfante nei grandi eventi internazionali, anche gli eredi di Fortunato Depero, di Salvador Dalí, di Marcel Breuer e di Gerrit Rietveld sono incuriositi dalle arti applicate. Affascinati dalla possibilità di non sottostare alle richieste di galleristi, mercanti e curatori, si ritagliano originali parentesi di libertà, accogliendo con entusiasmo le sollecitazioni dell'industria. Intenti a reagire all'autoreferenzialità propria di installazioni capaci di «parlare» solo a chi già ne conosce il significato, si misurano con quella che Theodor W. Adorno definiva «arte per consumatori».

Sedotti dall'idea di serialità, inventano

non quadri per un'élite di conoscitori, ma oggetti di uso comune destinati soprattutto a facoltosi collezionisti. Sneaker, scarpe, borse, tavoli. Non dipinti o sculture da contemplare in qualche museo. Ma feticci postmoderni, che attendono di essere posseduti e utilizzati. Manufatti impuri, che vivono di mescolanze e di connessioni. Episodi di un'arte a bassa intensità che, concretizzando una profezia di Charles Baudelaire, si fa merce, moda, protesi pubblicitaria, espressione della fantasmagoria di una modernità senza spessore. Si tratta di un'arte che decreta il declino di ogni aura, come ha sottolineato il filosofo Wolfgang Illrich nel recente *L'arte dopo la fine dell'autonomia dell'arte* (Castelvecchi).

Art is everything else, l'arte è tutto il resto, sembrano dire queste voci di una creatività senza confini. Che, abitanti di un'iconosfera plurale, si appropriano di alcune intuizioni dei padri novecenteschi, che svuotano e teatralizzano con leggerezza: inseguono lo choc, la stranezza e la sorpresa, privi, però, di ogni inclinazione alla protesta e alla provocazione. Dunque, avanguardia come Grande Recita, nella quale prevale una certa vocazione ludica. Il nostro *mall* espone esercizi giocosi, eccentrici, divertenti, fondati sull'attenzione all'«involucro», caratterizzati da un'esuberante decoratività, distanti dalla tragicità che ritroviamo in tante installazioni contemporanee, densi di assonanze con la *Ricostruzione futurista dell'universo* di Giacomo Balla e di Depero (1915), dove si legge: «Il giocattolo futurista sarà utilissimo anche all'adulto, poiché lo manterrà giovane, agile, festante, disinvolto, pronto a tutto, instancabile, istintivo e intuitivo».



Sulle orme di quel manifesto visionario, Hirst, Sherman, Calle, Murakami, Kusama, Cattelan, Abramovic e gli altri trasformano l'avanguardia in un supermarket pieno di cose in bilico tra artigianato di lusso e *prêt-à-porter*. Dinanzi a noi si disegnano così i contorni di un'avanguardia *all over*. Aperta, fluida, diffusa. E ancora: glamour, piatta, superficiale, «pellicolare», disimpegnata, governata dalla ricerca dell'intrattenimento, destinata a dissolversi negli interstizi di una cultura di massa omologata, tesa a far saltare le distinzioni tra arte colta e pop, tra boutique e galleria, tra pittura e moda, tra autonomia e commercializzazione, tra libertà espressiva e design funzionale, tra pretese autoriali e spettacolo.

L'avanguardia aveva un fine ultimo, ha rilevato Zygmunt Bauman: «Imporre alla realtà forme che la realtà da sola, senza un aiuto, non era capace di raggiungere». Priva del sogno di indicare una strada possibile alla società, l'avanguardia post-aura non è guida, ma serva del mercato. Non contesta lo *status quo*, ma vi aderisce, cogliendolo nella sua dimensione policroma e anti-utilitaristica, come una concatenazione discontinua di istanti eterni, dai quali trarre il massimo piacere. Perciò, infrangendo un patto simbolico consolidato, sceglie di disperdersi ovunque. Non oppone al presente un'altra scena nella quale le cose obbediscano a regole diverse né si distingue dalla produzione industriale. Inoltre, non si smaterializza. Ma, ha scritto Baudrillard, si dedica a una «materializzazione semiotica». Con un obiettivo: compiere una totale riestetizzazione del mondo, una «trascrizione di tutto (...) in segni museografici». E con un rischio: «Quando tutto è estetico, niente è più bello né brutto, e l'arte stessa sparisce».

È, questo, «il grado Xerox della cultura». Un grande romanziero severo verso ogni sperimentalismo, con acume, aveva previsto ciò che oggi è dinanzi a noi: sugli scaffali del nostro *mall*. In un saggio del 1960, Alberto Moravia aveva intuito che, nati come movimenti anarchici e aristocratici, i gruppi d'avanguardia avrebbero contribuito a formare la nostra sensibilità e la nostra quotidianità, riarticolando radicalmente «il linguaggio internazionale e democratico dell'arte moderna». Quando questo ribaltamento si concluderà, scriveva Moravia, le avanguardie avranno assolto definitivamente al loro compito storico. E cesseranno di esistere.

© RIPRODUZIONE RISERVATA



La scomparsa il 5 giugno di **Ben Vautier**, del gruppo Fluxus, offre l'occasione per rivisitare a **Blois**, in Francia, il **museo** che volle dedicare a una vitale attitudine filosofica e morale

Buddha davanti alla tv illumina il dubbio

i

da Blois (Francia)
ALDO COLONETTI

L'unico museo al mondo dedicato al dubbio si trova a Blois, a sud di Parigi. Una «città magica»: tra il Castello reale (dove hanno vissuto sette re e dieci regine), il museo della Magia dedicato al grande mago Jean Eugène Robert-Houdin (al quale tra l'altro ha collaborato con una serie di allestimenti il designer italiano Denis Santachiara) e soprattutto l'aria misteriosa che si respira (data la vicinanza con Amboise, dove è morto e sepolto Leonardo da Vinci) si è come sospesi tra la razionalità della scienza e l'idea di un'arte che ha sempre necessità di uno scarto rispetto alla necessità e ai bisogni della vita comune.

Di questo scarto abbiamo bisogno. Soprattutto oggi, a fronte di un'intelligenza artificiale che ci rende più vulnerabili, ma anche desiderosi di una potenza conoscitiva infinita, e di un'incertezza nella vita quotidiana con la quale dobbiamo fare i conti. È la recente scomparsa di Ben Vautier, il 5 giugno a offrire ora il pretesto per rivisitare la Fondation du Doute, inaugurata nel 2013 e recentemente rinnovata. La immaginarono due visionari: Vautier, appunto, artista Fluxus, e Gino Di Maggio, grande collezionista d'arte, a sua volta ideatore a Milano della Fondazione Mudima, amico e compagno di strada di Gianni Sassi (insieme protagonisti della cultura italiana con le testate «Alfabeta» e «La Gola», la prima al mondo dedicata al cibo, e il festival Milano Poesia, 1982-1992).

Per tutte queste ragioni c'è molta Italia

in questo straordinario progetto, ampliato con recenti prestiti della collezione di Di Maggio, in particolare una straordinaria sala di Daniel Spoerri, con 13 grandi tavole apparecchiate, un bellissimo Buddha di Nam June Paik che si specchia in un televisore senza saper rispondere sul futuro incerto del mondo. Ecco il dubbio, tra Oriente e Occidente: il Buddha che ci guarda perplesso attraverso i famosi schermi televisivi dell'artista sudcoreano. Infine, un'installazione di Wolf Vostell costituita da una serie di portiere di automobile che emettono suoni insistenti e ripetitivi, prodotti da martelli automatici elettrici.



Perché dedicare a un concetto così controverso come il dubbio un museo, mentre l'arte contemporanea appare sempre più certa dei suoi valori e delle sue quotazioni? Basta entrare nel cortile antistante l'edificio per trovare, immediatamente, un messaggio chiaro e incisivo sul concetto di aleatorietà dell'arte: la grande parete d'ingresso, illustrata da decine di frasi di Ben Vautier, realizzate con la sua scrittura un po' infantile; al centro sta una dichiarazione programmatica: *Le temp plus fort que l'art*.

Sono presenti con le proprie opere tutti i grandi protagonisti del movimento Fluxus, nato nel 1962, dal fondatore George Maciunas a Robert Filliou, da Yoko Ono ad Allan Kaprow e, ovviamente, il musicista John Cage con una grande scritta che riempie un'intera parete; una sorta di dichiarazione poetica sulla quale si regge l'architettura filosofica del

museo: «Non è necessario che i tutti i suoni siano organizzati da un compositore e per un'intenzione specifica. È solo importante che qualcuno l'ascolti».

Le pareti esterne e interne del museo offrono una serie di dichiarazioni che aiutano il visitatore a essere libero, a sposare il dubbio e non la certezza. La musica e i rumori accompagnano ogni opera, anche perché è necessario, quando si visita qualsiasi museo, mettere in campo tutti i nostri sensi, non soltanto la vista. Dubitare di tutto, a cominciare dai cinque sensi e, allo stesso tempo, farsi avvolgere da un'atmosfera un po' folle, capace di farci superare il limite della ragione illuministica.

È vero che siamo, appunto, nella culla dell'Illuminismo, ma la vicinanza della tomba di Leonardo forse ci aiuta guardare oltre la scienza, come faceva lui attraverso l'astrologia. Il gioco, la sorpresa, la dimensione ironica presenti nelle affermazioni apodittiche di Vautier ci aiutano, con la leggerezza di uno sguardo laterale, a liberare la mente dagli intellettualismi che impediscono alla fantasia di ciascuno di noi di avvicinare l'arte, rispettandola come se fosse di casa.

È un museo-laboratorio, fondato sul dubbio, che s'interroga sul vero significato dell'opera d'arte, sospesa tra l'intenzione dell'autore, l'interpretazione della critica, la fortuna economica e la dimensione feticistica; in questo caso, ogni visitatore può tornare a casa con un'opera perché con il biglietto d'ingresso è allegato un foglio bianco, con un taglio in mezzo, firmato Fluxus Notes, Fondation du doute Blois.

© RIPRODUZIONE RISERVATA