

Ernesto L. Francalanci
Geografia della critica d'arte.

1. Critica e crisi.

La nozione tradizionale di critica d'arte è oggi messa in discussione dal fatto che il suo orizzonte d'interesse s'è enormemente allargato comprendendo ambiti anche extra artistici, sociali ed economici, evidenziati dalla situazione di *crisi* politica nella quale stiamo vivendo.

Non possiamo parlare di critica, dunque, se non avendo presenti, parafrasando uno degli ultimi cantori della modernità, Hannah Arendt, "alcune questioni di ordine morale" (Arendt, 1906-1975; 2003).

Nella cultura moderna la relazione tra estetica ed etica era sentita come una questione fondamentale e perciò induceva la critica ad emettere un giudizio non solo tra ciò che era bello e ciò che era brutto, ma anche su ciò che era giusto e ciò che era sbagliato. Altrettanto essenziale era la distinzione tra *essenza* ed *apparenza*, tra *vero* e *falso*, tra *realtà* e *simulazione*, tra *autentico* e *inautentico*, tra *originale* e *imitazione*, tra *unicità* e *copia*.

Nella postmodernità tali contrapposizioni sono venute progressivamente scomparendo ed è emerso il predominio del significante sul significato, del mutante sul tipo, del processo sul finito, dell'imperfetto sul perfetto, della *performance* sull'opera, della combinazione sulla selezione, dell'artificiale sul naturale ed, infine, del simulato sul reale, con conseguenze devastanti nel campo artistico e nella critica d'arte.

Dentro la grande *tragedia* del nostro tempo, in cui convivono insieme arti moderne (arti del progetto e dell'utopia, un tempo peculiari della "avanguardia"), premoderne (arti decorative e artigianali), postmoderne (arti dello spettacolo, della simultaneità e della simulazione) e creatività extra artistiche, sociali e di rete, la critica più recente sta preparandosi ad assumere una funzione filosofica ed interpretativa di maggiore responsabilità, affinché, per la prima volta, l'indagine sull'arte possa essere proiettata a comprendere meglio *questo mondo* e *questa realtà*, perché l'arte proprio di questo mondo e di questa realtà è sempre rappresentazione e sintomo.

Ma quale arte, che è sempre, in ogni paese, la prova tangibile e "politica" della libertà dell'individuo, riesce oggi a *liberarsi* dal ricatto capitalistico *postmoderno*, privo di senso morale, e quale arte riesce ad opporsi all'altro

crimine, quello censorio, di carattere ancora *premoderno*, costituito dal controllo politico e religioso di ogni espressione dissidente e “critica” e da ideologie autoritarie o fondamentaliste, capaci di minacciare la vita stessa degli artisti?

Appare fondamentale in tal senso la riflessione di Benjamin H. D. Buchloch alla tavola rotonda alla quale partecipa assieme agli altri autori del primo serio libro di storia dell’arte contemporanea, *Art since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloch (2006) e con cui si chiude l’ultimo capitolo del loro lavoro. La maggior parte dei partecipanti al mondo dell’arte contemporanea – sostiene Buchloch –, a partire dagli stessi redattori del volume, non ha ancora sviluppato una comprensione “sistematica” di come sia potuto accadere che quell’elemento culturale un tempo così profondamente integrato nella cultura borghese, che fu l’avanguardia, con la sua libertà creativa e con i suoi luoghi deputati, sia irrimediabilmente scomparso.

Quel mondo dell’arte è stato *assorbito* da formazioni sociali ed istituzionali - collezioni private, gallerie e nuovi musei - che non sappiamo ancora bene cosa rappresentino e che ruolo abbiano, dal momento che la loro funzione è diventata soprattutto rituale e *culturale* piuttosto che *culturale*.

La moltiplicazione e l’affollamento di questi spazi per l’arte non significano nulla se non esiste un programma di “articolazione politica” di tali strumenti culturali.

La contrapposizione ideale tra artista e dimensione capitalistica è stata progressivamente annullata, dal momento che l’artista – conclude Buchloch - non è che un campo d’investimento economico come un altro, ma con in più la copertura ideologica di essere un bene valoriale in sé.

Critica e crisi costituiscono, dunque, i poli di una nuova tensione epistemologica.

2. Critica dell’immagine (del mondo).

Il mondo non è stato mutato dal progetto utopico delle avanguardie, il cui mito deve essere ancora attentamente studiato, ma dalla filosofia industriale tardocapitalistica, che ha convertito l’arte in sostanza attrattiva e dunque in plusvalore estetico aggiunto al proprio prodotto migliore: lo “stile internazionale” della creatività persuasiva (R. Krauss, 1985, tr. it. 2007; H. Foster, 1996, tr. it. 2006).

Il tardocapitalismo, che nutre una forte avversione per la critica e che coltiva l'ideologia della neutralità deresponsabilizzata dell'arte, con la partecipazione di uno spettatore acritico e consenziente, vuole che sia rappresentato soprattutto il mondo innaturale, spettacolare e artificiale realizzato dalla *sua* tecnica, mentre la dimensione dell'arte è "il regno delle interazioni umane", ossia il prodotto di una serie di azioni grazie alle quali possiamo interpretare l'opera come il risultato di un pensiero collettivo. (Bourriaud, 2002)

Una svolta epocale dell'arte, assolutamente recente, nasce di conseguenza all'entrata in gioco di nuovi attori, di nuove vicende storiche, politiche e sociali che, in quest'ultimo decennio, hanno messo a nudo con ampia evidenza di prove la crisi economica e di valori della cultura tardocapitalistica.

Questa tensione verso la "verità", che chiama l'artista ad opporre la sua "immagine" del mondo ad un mondo già trasformato in immagine, dimostra come l'arte possa affrontare un mondo nel quale – per utilizzare la splendida parafrasi marxiana di Debord - *tutta la vita delle società nelle quali predominano le condizioni moderne di produzione si presenta come un'immensa accumulazione di spettacoli.*

Rileva acutamente Agamben, in alcune glosse in margine ai *Commentari* di Debord, che non solo tutto ciò che lì vi era stato previsto si è verificato, ma che ormai "la sostanziale unificazione di spettacolo concentrato (le democrazie popolari dell'Est) e spettacolo diffuso (le democrazie occidentali) nello spettacolo integrato" è ora di un'evidenza triviale. Verità e falsità sono diventate interscambiabili e la realtà si legittima solo attraverso lo spettacolo (Agamben, 1996, p.66).

Il riposizionamento dell'arte attuale, nella sua possibile ribellione alla cultura postmoderna, può attuarsi solo opponendo immagini ad un mondo ridotto in immagine. Immagini contro immagini. Immagini nonostante tutto.

Ma quali immagini, se non quelle a cui fa riferimento Georges Didi-Huberman (2005), quando ci ricorda che, a proposito di alcuni fotogrammi dell'orrore di Auschwitz, solo questi hanno la forza di rivelarci *l'inimmaginabile*: non solo perché l'atrocità del reale supera qualsiasi pensiero, ma perché ogni immagine è come un messaggio in bottiglia. Perché ogni immagine risponde all'imperativo "immaginate sempre, immaginate nonostante tutto".

Questa è la lacerazione, per chi vive il tempo della distruzione del reale e della verità: dover ricorrere all'immagine per documentare ciò che l'immagine spettacolare nasconde.

Possiamo citare due esempi in cui le opere assumono assieme alla loro qualità intrinseca anche una potente forza *critica*: il video di Aernout Mik, *Middlemen*, 2001, che ci porta all'interno di una sala di contrattazione dopo un crollo di borsa, e l'opera *The Bank* (1999) di Antoni Muntadas, appartenente al ciclo "*On Translation*", che si concentra sul paradosso del cambio monetario internazionale.

Si tratta ancora di indizi artistici e di prove di ribellione critica per giungere ad un'arte, la quale, paradossalmente, riesca a dirci non più mondi "altri", ma per la prima volta *questo* mondo e *questa* realtà. E riuscire a rappresentare la realtà senza essere stilisticamente "realistici" è la grande sfida dell'arte attuale.

3. Mutamenti culturali.

I caratteri del mutamento estetico, artistico e culturale della nostra epoca, intensificatisi in questo decennio, possono essere indicati da una serie di elementi, quali la predominanza di una cultura del *visivo* a scapito di quella teorica, l'importanza, anche sociale, data alla figura dei *curatori* e degli *organizzatori* di eventi espositivo-museali rispetto a quella offerta agli studiosi e agli storici, la dimensione onnicomprensiva e fagocitante di un'*estetica diffusa*, confusasi con l'arte e immersa nell'intreccio mostruoso di realtà e spettacolo, di necessario e superfluo, di verità e finzione (Francalanci, 2006), la *devalorizzazione* dell'arte come fenomeno culturale per l'eccesso di visibilità determinato del suo sfruttamento pubblicitario e mediatico e la sua parallela *ipervalutazione* commerciale in un mercato globalizzato, l'entrata in campo di nazioni e continenti un tempo lontani o tradizionalmente ostili, per cultura o per religione, alle arti figurative, la *sparizione* di movimenti artistici, poetiche e tendenze a fronte di un'enorme offerta artistica (il database di *artfacts.net* contiene un elenco di circa centocinquanta mila artisti), ormai completamente mondializzata.

A tutto ciò si aggiunga l'estendersi a livello mondiale delle nuove ritualità culturali delle mostre e delle esposizioni, forme di religiosa attrazione, che pretendono e

prevedono una partecipazione di pubblico senza precedenti, ignaro del fatto che, nel frattempo, non è più il soggetto artista il produttore dell'opera d'arte, ma una moltitudine di soggetti l'artista, il critico, il giornalista, il curatore di mostre, il direttore di museo, lo spettatore stesso, l'amatore e il collezionista, che dimostrano come l'opera d'arte sia oggi soprattutto il risultato di un insieme organizzato di causalità e di casualità.

Tutti questi soggetti implicano un allargamento rizomatico della definizione stessa di opera d'arte con evidenti ripercussioni sulla relazione operativa tra critica e società.

Per rispondere a quale sia, dunque, la funzione "ideologica" della critica odierna potremmo utilizzare un noto aforisma: i filosofi (e i critici) hanno solo interpretato il mondo, si tratta ora di cambiarlo.

4. Teorie critiche.

4.1. In forma di Annales.

Il lavoro storico di enorme importanza, di cui abbiamo parlato nel primo capitolo, *Art since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, contiene un insieme di contributi costruiti per scansioni annuali, secondo il modello francese *delle Annales*; anno per anno vengono discussi gli eventi artistici più significativi, riferiti agli autori più famosi e stabilizzati dalla storia e dalla critica soprattutto americana (pochi i nomi degli artisti italiani: dei più recenti si citano solo Anselmo, Boetti, Kounellis, Mario Merz, Pascali, Penone e Pistoletto).

I quattro storici dell'arte, forse tra i più importanti e certamente i più influenti del nostro tempo, hanno alla fine raccolto le loro personali analisi interpretative in altrettanti testi: *La psicanalisi nel modernismo e come metodo*, *Poststrutturalismo e decostruzione*, *Formalismo e strutturalismo*, *La storia sociale dell'arte, modelli e concetti*.

Per gli autori, gli elementi di maggiore novità della situazione internazionale dell'arte e di immediato interesse critico sono i seguenti:

1) un mutamento di statuto dell'opera d'arte "nell'epoca dell'informazione", rappresentato da poetiche e da movimenti della cosiddetta *postproduzione*, da fenomeni di *collaboratività* tra artisti, dalla *public-art*, dallo schema *dono-offerta*, tutti atti compiuti in luoghi di momentanea socializzazione (operazioni famose, quelle realizzate, per

esempio, da Felix Gonzales-Torres (1957-1996) e Rirkrit Tiravanjia);

2) un impulso *archivistico*, sempre più comune (vedi Tacita Dean o Douglas Gordon);

3) *l'estetica interattiva* (sperimentata in occasione di mostre come *Documenta 2002* o la *Biennale di Venezia* del 2003, nelle quali si sono incontrati all'interno di apposite "piattaforme" o "stazioni di discussione" numerosi soggetti coinvolti a vario titolo nel mondo dell'arte).

Merito precipuo degli autori è stato quello di dimostrare il superamento del modernismo, ovvero di quella cultura dell'arte che era basata sull'idea di progresso e di continuità senza salti. In modo particolare risulta fondamentale il contributo della Krauss, colei che più di ogni altro ha saputo importare in America ed utilizzare per prima lei stessa la psicoanalisi lacaniana, lo strutturalismo e il poststrutturalismo, per attestarsi su una concezione del postmodernismo in arte, inteso come sistema filosofico che pensa l'arte come insieme di fatti non evolutivi ma in continua mutazione.

4.2. Il bisogno di realtà.

L'arte modernista era simbolica e costruttiva quanto l'arte postmoderna è allegorica e decostruttiva, perché cita la catastrofe del nostro tempo, allestendo spazi devastati, rovesciando le norme stilistiche, accentuando lo scarto tra significante e significato, assemblando frammenti, ibridando sia le forme sia i contenuti tematici, rifiutando la purezza, la minimalità, il concettualismo e la fissità.

La cultura *postmoderna*, partendo dalla teoria del rifiuto di ogni teoria, sviluppa nella *critica* una tendenza anticritica di omologazione di tutte le differenze formali e contenutistiche, antepoendo la logica del *collage*, del *bricolage*, del *camouflage*, del *site specific* e della *monture*. Nell'ordine: della possibilità di unire insieme gli elementi più disparati (essendo quindi il *collage* la manifestazione più consona ad un'*age de la colle* come quella nella quale viviamo); del sincretismo artigianale di tutte le forme; dell'indifferenziazione tra contenitore espositivo ed opera; dell'occultamento della realtà e della verità mediante la produzione di cloni e di copie; del montaggio-montatura delle immagini mediante tecniche falsificatrici.

Se, da una parte, questo modello di critica ci aiuta a comprendere il carattere dissipativo e *informe* di molte opere contemporanee e soprattutto di molte esposizioni d'arte contemporanea, dall'altra non spiega altri fenomeni recenti, come l'improvvisa tendenza ad un sentire più politicizzato e relativistico, che si manifesta come riappropriazione dei contenuti della realtà.

Potremmo dire che, forse per la prima volta, l'inconscio collettivo richiede all'artista di dirci cosa sia la realtà piuttosto che di raccontarci di mondi altri, immaginari, utopici o fantastici.

In uno dei suoi saggi più indicativi Foster (1996, tr. it. 2006) afferma che dietro la rappresentazione della realtà alla Koons o alla Steinbach, come sostiene anche il filosofo tedesco Peter Sloterdijk, si cela la ragione cinica di una "falsa coscienza illuminata", in quanto la realtà continua ad essere solo allusa, significata, allegorizzata, metaforizzata, ma mai portata veramente alla luce.

Questa tendenza artistica di riproporre la realtà di oggetti di uso comune non farebbe che rispondere al bisogno culturale di compensare con l'attrazione del *segno puro* della merce, sostiene Foster, la perdita definitiva dell'aura dell'opera d'arte contemporanea.

All'interno della dimensione ideologica tardocapitalistica una scultura che *finge* di essere un oggetto continuerà ad essere sempre e nient'altro che un segno-merce, indipendentemente dalle sue qualità concettuali, formali ed estetiche.

4.3. La postproduzione.

Un'interpretazione critica fondamentale sulla dissoluzione dell'originale e dell'aura è quella proposta da Nicolas Bourriaud (2001 e 2002).

Il concetto di "estetica relazionale", così come quello di *postproduzione* dell'arte attuale, elaborati da Bourriaud s'inscrivono all'interno di una concezione materialista, di influenza althusseriana, secondo cui ogni atto e ogni evento, arte compresa, sono l'effetto di un sistema di incontri e di relazioni umane; per questo motivo l'arte contemporanea non si caratterizza più per una sua dimensione indipendente ma per essere una complessa rete di collegamenti e di significati generali.

Per quanto riguarda il fenomeno della *postproduzione*, che caratterizza molte delle operazioni artistiche degli ultimi due decenni, Bourriaud muove dall'osservazione che l'arte contemporanea non può più evitare il

confronto con la grande rivoluzione materiale e filosofica prodotta dall'irruzione dei mezzi di produzione e riproduzione, di archiviazione e di diffusione, che hanno cambiato il modo di produrre cultura, di pensare l'economia e di organizzare mediaticamente il potere politico.

L'arte si serve di tutti i mezzi messi a disposizione dalla tecnica per montare, rimontare, assemblare, costruire e decostruire i dati dell'archeologia del passato e del presente. L'arte si serve dell'arte stessa come di un giacimento di dati, una sorta di *playlist*, da utilizzare con un metodo di *postproduzione*, lo stesso metodo usato nell'attività di montaggio e rimontaggio nella musica dei *dee-jay*, comprendente il taglio, la ripetizione, la sovrapposizione, il missaggio, l'alterazione, la ridondanza. Sulla base di queste riflessioni Bourriaud analizza le opere di numerosi artisti, tra i quali Philippe Parreno, Rirkrit Tiravanija, Liam Gillick, Thomas Hirschhorn, Mike Kelley, Pierre Huyghe, Douglas Gordon, Maurizio Cattelan, Angela Bulloch, Tobias Rehberger, Sylvie Fleury, Vanessa Beecroft. Essi sono – per Bourriaud - artisti “sintomatici” della *postproduzione*, artisti che non si pongono più, come nel modernismo, la necessità di inventare opere dal nulla, ma di creare con quello che si ha a disposizione mediante un meccanismo che trasforma la “proprietà dell'altro” in un “luogo temporaneamente occupato”.

Bourriaud non crede più che sia ancora possibile fornire al mondo un'opera “originale” in quanto prodotta nel rispetto della storia, ma è tuttavia per merito di questo pessimismo che ha cominciato a diffondersi una nuova rete di segni e di significati, di oggetti e di comportamenti che abbracciano l'intero campo sociale.

Il museo o il luogo espositivo è esso stesso uno spazio mentale di *postproduzione*, dal momento che lo spettatore, come afferma anche lo strutturalista Michel de Certeau, non è più un consumatore passivo, ma un riorganizzatore silenzioso di segni.

La “zeta” di Zorro tracciata da Cattelan alla maniera di Fontana, il film *Psycho* di Hitchcock rallentato a dodici ore da Douglas Gordon, il film *Solaris* di Tarkovskij con la colonna sonora diversa, opere di altri artisti che sono incluse in un'installazione di Rirkrit Tiravanija, sono esempi di riappropriazione di opere d'arte storiche: si tratta di una libertà operativa che è concessa, tuttavia, solo ad un'artista di chiara fama, altrimenti è, secondo la

legge sulla proprietà delle immagini, un atto illegale per l'uomo comune.

4.4. Pratiche discorsive.

Gli autori di *Art since 1900* individuano, nell'ambito delle ultime novità espositive, che erano allora *Documenta 2002* e la *Biennale* di Venezia del 2003, le prime esperienze di dibattito pubblico tra artisti, critici e intellettuali, testimonianza di una tendenza definita "estetico-interattiva".

Il dibattito svoltosi in cinque diverse "piattaforme" di incontro nell'ambito di *Documenta* (curata da Okvui Enzevor), partiva dalla relazione conclusiva degli incontri effettuati precedentemente in varie parti del mondo. Potremmo assumere, indipendentemente dai risultati teorici, i temi dibattuti come indicazioni, ancora valide, delle questioni più cruciali che la critica odierna deve affrontare: la democrazia irrealizzata, la verità, la creolizzazione (gli incroci e le ibridazioni), l'urbanizzazione postcoloniale, i passaggi epocali, visti attraverso una mostra.

Anche la *Biennale* di Venezia (*Sogni e conflitti. La dittatura dello spettatore*, sotto la direzione di Francesco Bonami) presenta una sua "stazione di discussione". S'intitola *Utopia station*, ed è curata da Rirkrit Tiravanija, Hans Hulrich Obrist e Molly Nesbit. Centinaia di idee, raccolte in varie occasioni precedenti, confluiscono e si confrontano in un'esperienza comunitaria, ridiscutendo il difficile concetto di utopia.

L'inedito esperimento culturale di questi incontri organizzati tra diversi soggetti starebbe a dimostrare, per gli autori di *Art since 1900*, la prova di una nuova possibilità di fare insieme arte e critica, sfuggendo al mercato globale e uniformante delle idee.

Negli anni a seguire, tuttavia, sia *Documenta* sia la *Biennale* abbandoneranno tali esperimenti. L'esposizione di Kassel del 2007 (curata da Roger M. Buergel e da Ruth Noack), amministrata per altro mediante un sito web in modalità blog e un forum di *magazines*, avrebbe proposto il "rapporto tra arte antica e moderna", imponendo allo spettatore stesso di risolvere da sé il significato simbolico, e ancor più impegnativo oggi, della celebre opera di Paul Klee, *Angelus Novus* (che allude al "carattere distruttivo del nostro tempo"), con cui si apriva idealmente l'esposizione.

L'edizione della *Biennale* del 2005 (curata da Maria de Corral per la sezione intitolata *L'esperienza dell'arte* e da Rosa Martinez per quella intitolata *Sempre un po' più lontano*) si rinchiuderà tematicamente ancor più nella sfera esclusiva dell'arte, nonostante numerose testimonianze politicamente orientate da parte di numerosi artisti.

La Biennale seguente (*Pensa con i sensi – senti con la mente. L'arte al presente*, direttore Robert Storr) lancia un significativo richiamo all'ordine, che si manifesta, rispetto ad altre tematiche interne, in un omaggio artistico alla cultura ideologica del Futurismo, una tendenza che diventerà esplicita e definitivamente politica, dal titolo emblematico di *Collaudi*, nella sezione italiana della Biennale del 2009.

Quest'ultima edizione (sotto la direzione di Daniel Birnbaum) presenta un titolo assai significativo, che potremmo assumere a conclusione di questa digressione sulle "esposizioni universali": *Fare mondi*.

Fare mondi, dunque, e non "fare il mondo": l'appello è al plurale e alla pluralità dei mondi possibili, ideati da ogni singolo artista ed avallati da una vecchia convenzione critica, che continua a pensare l'arte come il luogo in cui tutto è possibile e in cui tutto il possibile può essere rappresentato.

L'interesse vero nei confronti dell'etico e del quotidiano, da parte degli artisti, può essere documentato – sostengono gli autori di *Art since 1900* – dalle dichiarazioni degli artisti stessi: l'arte è un modo di esplorare altre possibilità di scambio (Huyghe), un modo di "viver bene" (Tiravanija), un mezzo per essere insieme nel quotidiano (Orozco) (*Art since 1900*, p. 667).

4.5. Pratiche operative.

Un'incolmabile distanza separa ancora critica dell'arte e critica del mondo, critica estetica e critica sociale, pensiero critico e azione critica (che rivela il "punto critico", il punto di cedimento, la linea di frattura, il nucleo di disintegrazione di un sistema).

Qui si misura il fallimento *politico* d'una critica dissenziente e oppositiva rispetto alla fagocitazione irreversibile dell'arte da parte di un sentire estetico superficiale e diffuso, di un sentire sfumato, che aborre il confronto, la dialettica, la "differenza".

Questa costante relazione *politica* e *morale* dell'arte con le varie e drammatiche complessità sociali della vita

assume oggi una rilevanza particolare. L'artista attuale si trova, infatti, per la prima volta, ad affrontare per lo meno due ordini di problemi: il primo è lo scontro che ogni sua opera ha, automaticamente, con un mondo devastato dalla distruzione continua della natura esterna ed interna, dalla trasformazione sistematica del lavoro, dalla fragilità delle gerarchie di status tra i generi, dalla dissoluzione delle tradizioni di classe, dall'accentuazione delle disuguaglianze di classe, dalle nuove tecnologie in equilibrio sull'orlo della catastrofe (Beck, 1986; trad. it. 2000, pag. 258), il secondo è il volto comunque spettacolare di questo mondo.

La critica d'arte che cerca, nel pieno della crisi postmoderna che tutto appiattisce su un piano indifferenziato di valori, di differenziare il necessario dal superfluo, l'innovazione dalla ripetizione, l'originale dalla copia, l'artistico dall'estetico, il reale dal simulato, la società dallo spettacolo, si muove secondo un principio che appartiene ancora alla logica culturale della modernità, fondandosi sull'uso "critico" della ragione, sull'enunciazione di giudizi contemporaneamente estetici e morali e su una sperimentality autoriflessiva. Non a caso proprio Beck mette in guardia sulla continuazione d'uso del termine postmoderno, perché in questione è la nostra responsabilità di portare a termine il Progetto della modernità, piuttosto che posticipare con un prefisso ciò che non è ancora pienamente risolto.

Il problema è di chiedersi se discipline come quelle semiologiche o sociologiche, per esempio, possano essere ancora utilizzate non solo come strumenti essenziali della critica, ma addirittura come forme sostitutive di essa. È possibile, pertanto, scientificizzare la critica, contrastando l'opinione secondo cui essa è ormai solo un mestiere (mediologico e mediatore), che s'attuerebbe come pratica *discorsiva* sull'arte (una pratica assorbita dalla figura del curatore), la quale sarebbe a sua volta niente di più che una pratica *discorsiva* sul mondo? L'aleatorietà della collocazione istituzionale della disciplina della critica permette, nel frattempo, a differenti soggetti - filosofi, semiologi, sociologi e storici - di continuare ad occuparsi individualmente di critica dall'interno della propria specializzazione.

4. 6. Dopo la morte dell'arte.

La tesi della morte dell'arte è ancora oggi sostenuta da quanti dichiarano che essa muore nel

momento in cui non sono più le proprietà estetiche a dichiarare che un oggetto è un'opera d'arte.

La fine dell'arte – sostiene, infatti, Arthur C. Danto (1997; tr. it. 2008) – inizia quando gli artisti affermano che “qualsiasi cosa può essere arte”, un'idea confutata dalla complessa articolazione teorica dell'arte attuale. Hal Foster (1996; tr. it. 2006), al contrario, fa un'analisi accurata e forse definitiva dell'oggetto feticcio del segno-merce testimoniato da tutta una serie di opere, come quelle realizzate da Koons, Steinbach, Barbara Kruger o McCollum.

Barbara Rose si pone in una posizione molto simile a quella di Danto: il declino dell'arte nasce quando cominciano ad apparire opere “facilmente confondibili con i mobili” (Rose, 2008, p. 37).

Questa ed altre ricorrenti teorie post hegeliane della “morte” o della “sdefinizione” baudrillardiana dell'arte hanno il difetto di concepire l'arte come un sistema ancora lineare piuttosto che come un fenomeno così rizomatico e complesso da non poter più essere spiegato come attuazione diretta dell'eredità concettuale delle avanguardie storiche e poststoriche (per Danto nella linea Duchamp – Warhol, per la Rose in quella Picasso – Pollock).

In “Dopo la fine dell'arte” (1997; tr. it. 2008), Danto ribadisce la sua tesi: la fine dell'arte dipende dalla raggiunta indifferenziazione con il mondo degli oggetti in quanto è ormai impossibile definire l'opera d'arte in relazione alle sue specifiche caratteristiche visive. Esisterebbe, tuttavia, una possibile sopravvivenza dell'arte grazie al suo incessante “progresso”, legato alla trasformazione migliorativa del *medium* tecnologico (secondo una scala di intensità del significante dalla pittura alla fotografia al cinema).

Ma i *media* sono ben altra cosa rispetto a quelli elencati da Danto e costituiranno - a partire dagli anni Ottanta e diffondendosi sempre più nel nostro decennio, grazie alle sperimentazioni digitali - una rivoluzione profonda, presto superata da altre metodologie tecnologiche e concettuali, come sostiene giustamente la Krauss (2004; tr. it. 2005), dimostrando come la fine del millennio abbia coinciso con l'inizio di un'era *postmediale*: si trattò, infatti, non più di adottare un medium o di evolverlo, ma di inventarlo di sana pianta, perché inventare un *medium* è come inventare una lingua, con una sua grammatica, una sua sintassi e una sua retorica. Poststrutturalismo, arte

concettuale postduchampiana, *video art*, *ars electronica* hanno di fatto prodotto una nuova nozione di *medium* (Krauss, 2005; Shanken, 2009).

Un altro dei motivi addotti da Danto per reclamare uno stato di verginità dell'opera d'arte, nasce da un'osservazione a proposito della mostra, curata da Roberta Smith al County Museum di Los Angeles dal titolo *Made in California; Art, Image, and Identity, 1900-2000*. La finalità della mostra era quello di collocare le opere d'arte in un contesto storico, sociale, politico ed economico generale, trattandole come parti di una cultura complessiva (Danto, 2003; tr. it. 2008, pp 154-155).

Per Danto l'effetto fu "depressivo". Aveva ragione e torto nello stesso tempo: torto perché solo un atto di "critica del pensiero" potrà permettere di riconsiderare l'arte all'interno di un esteso sistema di relazioni, a prescindere dal suo valore auratico; ragione perché l'opera d'arte va esposta, per quanto possa essere un "semplice oggetto", nel luogo e nei modi della sua consacrazione rituale.

La fine dell'arte o, per meglio dire, il confine dell'arte, coincide con la linea che la separa e la unisce, nello stesso tempo, con l'estetico e lo spettacolo, ed è una linea che viene indicata solo dall'atto *decisivo* della critica, più che dalle enunciazioni teoriche dell'artista o dalla specifica collocazione espositiva dell'opera da parte di un curatore: ciò che vuol dire ridare alla critica la sua funzione di essere una sorta di scienza dei bordi e, nello stesso tempo, dare all'arte la sua finalità di *abbordaggio* alle varie *emergenze* che caratterizzano il nostro tempo.

5. La filosofia dopo la critica.

Il critico si differenzia dallo storico per il fatto che produce fondamenti teorici utilizzando anche la storia, mentre lo storico sistematizza il passato e i dati utilizzando anche la teoria. Ma è il filosofo che utilizza la critica e la storia, e quant'altre discipline, per tessere un'interpretazione esaustiva.

Uno dei temi affrontati in una delle "stazioni utopia" della Biennale di Venezia del 2003, riguardava la possibilità di disegnare una "mappa dell'amicizia tra arte e filosofia".

L'argomento sarebbe stato di così grande interesse, indipendentemente dai risultati specifici, da essere ripreso in seguito e con grande risalto, da un numero di *Le Mond Diplomatique* (nel 2007) e quindi da *Art Monthly*

(nel 2009), che ne avrebbe approfondito l'analisi, perché, in fin dei conti, era dai tempi del leggendario saggio decostruttivo di Derrida sulle scarpe di van Gogh (1987) che, tranne Baudrillard, nessun altro aveva fatto dimostrazione di ricerca della "verità in arte".

Quali sono i motivi per i quali improvvisamente i filosofi compaiono richiestissimi ovunque, sui giornali, in televisione, nei musei, nei cataloghi? E quali sono le ragioni per le quali i titoli di quasi tutte le grandi rassegne, esposizioni o mostre riecheggiano postulati, teoremi e interrogazioni di tipo filosofico?

Il tema dell'ultima Documenta era riassunto in tre interrogativi: *È la Modernità la nostra antichità? Cos'è la pura vita? E Cosa si può fare?* La prima questione ripropone la riflessione sulla condizione postmoderna. La terza riecheggia il leniniano "che fare". La seconda fa esplicito riferimento al famoso saggio *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita* (1995) di Giorgio Agamben.

La prima Biennale di Istanbul, intitolata *Not Only Possible, But Also Necessary. Optimism in the Age of Global War* (2007) ha tentato di eliminare la presenza di opere tradizionalmente "belle" per porre in primo piano questioni sociali e filosofiche, concernenti i problemi primari dell'umanità, che l'arte può evidenziare mediante una rappresentazione che, senza tradire la poesia, diventi soprattutto un monito (piuttosto che un monumento). Alla condizione, tuttavia, che l'atto artistico non sia unicamente opera di un singolo, ma che nasca da una Moltitudo, portatrice di una "intelligenza collettiva".

L'interesse sempre più diffuso per il coinvolgimento dei filosofi nelle più diverse occasioni, come l'invito alla Tate Britain nel 2008 di Antonio Negri, di Maurizio Lazzarato e di Bifo (Franco Bernardi), figure *leader* della cultura operaista e della teorizzazione del lavoro immateriale, di Agamben alla Biennale di Mosca, di Žižek all'UCLA di Los Angeles, segnala il riconoscimento di un'irreversibile erosione della critica artistica, che non sa o non può più analizzare l'arte nel suo esplosivo contesto sociale e politico.

Nello stesso tempo il richiamo alla filosofia, soprattutto nella sua componente "politica", indica la necessità di focalizzare le ragioni della crisi intrinseca dell'arte stessa, condannata dalla logica postmoderna a relazionarsi con il mondo sotto la predominanza dello spettacolo estetico e dello sfruttamento capitalistico, e di ipotizzare delle soluzioni, che non possono più essere sindacali, vale a

dire mediatrici tra la violenza del potere e il consumo dello spettatore.

6. Esposizioni critiche.

Di fronte all'esposizione universale dell'arte, la critica *si espone* e prende automaticamente posizione.

Esporsi di fronte all'inarrestabile diffusione delle merci estetiche significa riconoscere quanto segue: tutto ciò che è, è "prodotto"; ed è prodotto mediante processi manuali (artigianato) e meccanici (industria), o attraverso rappresentazioni simboliche e linguistiche (comunicazione e arte); tutto ciò che è prodotto, è, nel sistema capitalistico, trasformato in merce; la merce per diffondersi si espone. Anche l'arte, quindi, è assimilabile ad una produzione e l'opera ad un prodotto e, dunque, ad una merce. Non può esistere un'opera che possa essere definita artistica senza che essa non sia passata attraverso un processo di esposizione. L'esposizione è universale! Nonostante tutto ciò la "creazione" (intendo l'istinto naturale di ogni individuo alla creatività, una volta liberato dalla necessità della sopravvivenza materiale) sfugge a questa *consecutio*.

Da un punto di vista tecnico le grandi esposizioni internazionali, le ormai numerose decine di Biennali, che si inseguono nel mondo, e tutti i grandi appuntamenti annuali, triennali, quadriennali e quinquennali testimoniano l'importanza preponderante della fenomenologia del visivo, organizzato attorno alle pratiche effimere del lavoro di *monture* da parte di curatori, che generalmente non sono né critici teorici né storici dell'arte, ma il più spesso avventurosi raccoglitori di meraviglie. Per questa ragione l'esperienza espositiva dimostra l'inattendibilità di un valore effettivo delle opere presentate.

La preponderante caratteristica di queste "esposizioni universali" è data dalla sottomissione delle scelte critiche non tanto o non soltanto alle logiche del mercato, quanto alla necessità di fornire *entertainment* e *loisir*, piuttosto che impegno e fatica. La funzione fondamentale attrattiva delle esposizioni è analoga, in una sorta di logica barocca, alla *meraviglia* prodotta dall'opera d'arte contemporanea, sia essa formalmente bella sia essa volutamente sgradevole.

Tutte queste questioni, ed altre ancor più gravi, legate a questi fenomeni espositivi, come la responsabilità dei curatori nell'ipervalutazione del mercato dell'arte e nella

loro incidenza sulla percezione estetica piuttosto che “politica” e sociale della realtà da parte degli spettatori-consumatori, dovrebbero essere costantemente al centro del dibattito critico internazionale.

7. Interviste critiche.

Una tendenza della critica recente è quella di raccogliere in maniera sistematica delle interviste ai principali soggetti dell'arte, dagli artisti, ai galleristi, ai mercanti ma anche ai filosofi e agli intellettuali, dando ai materiali la dignità di un corpus che è diventato quasi un genere letterario a sé.

I primi ad usare questo metodo erano stati Andy Warhol e Malanga con la loro rivista “Interview” (1969; ancora operativa). Ad essa si aggiunge oggi la fondamentale rivista americana *on-line* “Bomb”, detentrici dal 1981 ad oggi di quasi novecento interviste registrate.

Questa e altre raccolte di interviste sono per lo studioso di fondamentale importanza, trattandosi di documenti storici, che codificano nello stesso tempo due posizioni, quella del critico e quella dell'interlocutore.

Possiamo confrontare due raccolte basilari, quella curata da Hans Ulrich Obrist *Interviste. Primo volume* (2003) e quella edita dalla casa editrice Phaidon, intitolata *Press Play. Contemporary artists in conversation* (2005). Si tratta di due encomiabili lavori, caratterizzati dalla qualità degli interlocutori e dall'accuratezza delle registrazioni.

A differenza dell'opera della Phaidon, che non possiede un curatore generale, essendo una raccolta antologica comunque preziosa di interviste, il lavoro di Obrist è una sorta di laboratorio di dialogo multidisciplinare, spaziando - grazie alla preparazione scientifica e all'esperienza pratica dell'autore e a causa della varietà degli interessi degli intervistati - dai contesti figurativi a quelli digitali, musicali, letterari, teatrali, performativi, architettonici, cinematografici e fotografici. Il gigantesco rizoma delle arti è qui significativamente testimoniato.

Un altro lavoro interessante, fondato sull'esperienza di incontri personali, è quello fornito da Sarah Thornton (2008). La Thornton, incrociando e ricontestualizzando dati ricavati da interviste fatte ai fondamentali protagonisti del sistema dell'arte - gli artisti, i galleristi, i mercanti, i curatori, i critici, i collezionisti e gli esperti delle case d'asta - e realizzate nei sette punti di massima concentrazione informativa - l'asta, il seminario, la fiera, lo studio dell'artista, il premio, la rivista e la Biennale -

giunge a dimostrare come il ruolo scientifico della critica venga ad assumere ormai un peso del tutto irrilevante.

8. Esclusioni critiche.

L'arte attuale è, per quanto riguarda le produzioni, i generi e le tipologie formali, irriducibile a unità. Risulta, infatti, impossibile comprendere in un'unica teoria descrittiva da parte di una critica abituata tendenzialmente a percepire la natura "materiale" dell'arte come produttrice di segni-merce, come sono stati definiti da Foster (H. Foster, 1996; tr. it. 2006, p. 97, p. 121 e sgg) e veicolati nei luoghi deputati all'esposizione e al commercio dell'arte, i seguenti fenomeni:

l'arte elettronica, con tutte le sue infinite varianti, di cui si fa garante la grande annuale rassegna di *Ars Electronica* di Linz (artisti ricercatori sono per esempio Christa Sommerer e Laurent Mignonneau);

la "bellezza logico-artistica" di alcuni codici di programmazione, tanto da indurre di spostare il giudizio estetico dal prodotto al *processo*;

il cinema, che Žižek definisce l'arte più perversa, percepito come opera e non come "spettacolo" (Lars von Trier, David Lynch, Kieslowsky, per indicare solo alcune avanguardie), o addirittura pensato per spazi museali (Matthew Barney, Eija Liisa Ahtila, Douglas Gordon);

lo spettacolo teatrale e musicale interattivo e multimediale (Fura dels Baus, Antunez, Studio Azzurro) e il nuovo ipermediale teatro circense ai livelli del *Cirque du Soleil*;

il *video clip* a livello di autori come John Landis, Michel Gondry, Chris Cunningham, Spike Jones, i Pleix, Mark Romanek, Jonathan Glazer, Paul Hunter, Anton Corbijn, Floria Sigismundi e l'attività dei *Djs*, dei *Web surfers*, di quanti creano opere secondo tecniche di postproduzione, definiti *semionauti* da Bourriaud (2002);

il *net-working* lanciato come "attivismo artistico-politico" e il *social-net*;

l'innumerabile serie di cosiddette di *postproduction* (Bourriaud, 2002, tr. it. 2004);

i mondi "illustrati" dei *manga* e degli *anime* (le cosiddette "storie illustrate" in un arco che va da Walt Disney a Osamu Tezuka, Go Nagai, Hayao Miyazaki);

i teorici e i testimoni della mutazione tecnologica del corpo umano (il fenomeno *cyborg*, testimoniato, per esempio, da Stelarc).

Un critico che volesse produrre una teoria unificata di tutte queste dimensioni “creative” s’inoltra in un territorio poco battuto. La ragione di questa difficoltà analitica consiste nel condizionamento quasi genetico della critica a farsi testimone di quelle opere che sembrano garantire ancora la presenza dell’*aura*: nonostante gli sforzi di demistificazione del mito auratico da parte di Benjamin, di Baudrillard, di Debord, di Lyotard, di Perniola, di Bourriaud, di Žižek e soprattutto di molti artisti contemporanei.

9. Nuovi mondi per la critica.

Quasi nessuno dei più recenti saggi sull’arte contemporanea dedica uno studio serio all’irruzione sulla scena internazionale delle esposizioni e del mercato, soprattutto di questo decennio, di nuovi paesi orientali, africani, afro-americani, balcanici ed ex sovietici.

La Cina, la Corea, il Medio Oriente, l’America latina, l’Africa, l’India, le nuove identità nazionali in Europa ed altrove, e addirittura il Giappone stesso, rappresentano problemi che sono sia culturali, sia ideologici, sia politici, di enorme complessità per quanto riguarda la critica d’arte.

Solo l’importante lavoro di Foster, Krauss ed altri, più volte citato (2006), s’impegna in una qualche riflessione “politica”, commentando una mostra famosa, *Les Magiciens de la Terre* (Parigi, Centre Georges Pompidou, 1989), mostra che ebbe come merito quello di concorrere a sdoganare l’arte africana e di riaccutizzare un’analisi seria sulle culture postcoloniali.

Attualmente la critica africana tende a privilegiare il valore di autoctonia dei propri artisti, con il rischio di dover giustificare, nonostante l’impegno dei critici africani più importanti, come Salah Hassan, anche opere d’arte dal predominante carattere locale, le quali d’altronde sono realizzate con un preciso intento politico. L’arte africana contemporanea si libererà dalla sua dipendenza occidentale solo se l’artista originario dell’Africa esporrà in quanto artista di valore mondiale (Amselle, 2005).

Un’altra enorme problematica critica è accesa dalla limitazione o dall’impedimento della libertà artistica in paesi dal forte condizionamento repressivo e censorio, come la Cina, la Corea o alcuni paesi islamici, come l’Iran. La critica d’arte in Cina - meta ambita soprattutto dagli inizi di questo secolo di un esercito di speculatori europei

ed americani - deve fare i conti con una ferrea censura nei riguardi di ciò che viene facilmente considerata ancor oggi come arte pornografica o arte antigovernativa.

Per questo motivo, a cui si somma anche la difficoltà di agili scambi teorici con il resto del mondo a causa delle differenze linguistiche, la critica cinese è oggi soprattutto impegnata a promuovere l'arte cinese nel mondo e a tessere in Cina proficue relazioni commerciali. Si tratta ora di introdurre l'arte cinese in Cina, quell'arte prodotta da artisti in esilio, come in esilio sono costretti molti storici dell'arte (Bories, 2008).

L'enorme proliferare di artisti, in questo decennio, non esclude l'eccellenza, ormai internazionale, di alcuni di loro. Il ricorso sempre più frequente a tecniche multimediali (come per Paul Chan, per esempio) o performativo-installative (nel caso di Ai Weiwei) permette di veicolare messaggi anche fortemente *critici* sulla situazione politica mondiale, superato il cosiddetto movimento "Pop politico" ed accentuando un acido e ironico realismo cinico.

Un caso a sé è costituito dal Giappone: quanto per noi è impossibile penetrare nella complessità della cultura e della vita giapponese, altrettanto difficile è per il giapponese affrancarsi dalla sua giapponesità ed uscire dal suo mondo nel quale passato e presente sono stati fatti armoniosamente convivere e nel quale la "contemporaneità", come categoria della mente, è talmente percepita in ogni atto della vita individuale e collettiva da non sentire quasi l'esigenza di rappresentarla.

Un aspetto culturale non emerso ancora del tutto neppure nell'ambito della stessa critica giapponese è la relazione che intercorre tra esperienze artistiche realizzate mediante tecnologie mediali molto sofisticate e l'antica componente "religiosa" scintoista, una relazione che fa comprendere come, per ogni giapponese, tutte le cose siano collocate sullo stesso piano: che tutte le cose vivono *insieme*, che tutte le cose ineriscono le une alle altre, sia che appartengano al mondo atomico sia che facciano parte della dimensione digitale.

Non è per noi possibile comprendere unitariamente l'infinità diversità delle produzioni artistiche giapponesi (non possiamo dimenticare che esiste anche tutta una tradizione di arte di denuncia politica, anche se molto spesso censurata), che vanno dalla produzione di *manga*

ed *anime* alle opere scientifico elettroniche a forte valenza artistica, secondo le loro precise testimonianze, di ricercatori come John Maeda o Iroshi Ito.

E non è neppure molto semplice contemperare insieme artisti così tra loro diversi come Mariko Mori, Yasumasa Morimura, Nobuyoshi Araki rispetto a Takashi Murakami, autore della teoria del *superflat*, una teoria che rappresenta forse l'ultima lezione del postmodernismo occidentale, introdotto sin dagli anni Ottanta da Akira Asada con un fortunatissimo saggio e grazie anche alle sue traduzioni di Deleuze, di Baudrillard, di Derrida e di Žižek.

Di fatto, al Giappone manca l'esperienza del modernismo, come riconoscono critici ed intellettuali quali Akira Asada, Masahiko Shimada e Fuyumi Namioka. Se ripensiamo a quali siano le peculiarità della cultura postmoderna (fine della dialettica degli opposti e così via) sarà più agevole comprendere come essa abbia solo rinforzato la naturale predisposizione del pensiero giapponese alla mancanza di una vera profondità emotiva, ad una totale indifferenza tra cultura alta e bassa e la predisposizione a quell'unica dimensione di superficie, cosiddetta per l'appunto "piatta", a cui la Pop art occidentale, nonostante Walt Disney (nume tutelare dei più grandi autori di *manga*), non era stata capace di giungere.

Un film recente di Takeshi Kitano, *Achille e la tartaruga* (2008), potrebbe essere assunto come metafora conclusiva del rapporto in Giappone tra arte e critica: l'artista, impersonato dallo stesso Kitano, tenta, provandosi in tutti gli stili dell'arte, fino al tentativo di suicidio, come *performance* estrema, di essere accettato dal critico, il quale, dall'interno della sua collezione di opere ancor più insignificanti, continua a dargli consigli senza mai farsi davvero raggiungere. Di fatto l'artista giapponese sta ancora cercando il suo mentore, il quale decida la sua collocazione all'interno o all'esterno del mondo (occidentale).

19. Il futuro critico.

Il futuro è *critico*, vale a dire di difficile previsione, se si esclude quella di una progressiva e inarrestabile ingovernabilità mondiale. E di fronte a questo orizzonte il critico futuro dovrà prendere posizione.

Il contesto culturale nel quale opera la critica d'arte odierna, lo ribadiamo, non è più quello della modernità, ma quello della cosiddetta postmodernità, la dimensione

nella quale sono irreversibilmente scomparse le fondamentali *illusioni politiche* dell'epoca precedente, la principale delle quali fu la speranza di realizzare un'effettiva, universale e permanente democrazia.

Dobbiamo avere ben presenti le conseguenze d'ordine pratico, determinate dalla caduta di queste illusioni. Dal punto di vista politico il quadro è a tutti noto, meno è quello culturale e filosofico, soprattutto se riferito all'ambito della funzione critica.

Come afferma Zygmunt Bauman, l'assenza di una diagnosi adeguata della malattia della nostra società è una causa determinante, forse decisiva, della sua malattia (Bauman, 2000; tr. it. 2002, p.255).

Tutte le componenti dell'attuale trasformazione epocale determinano il profondo "disincanto" che colpisce definitivamente ogni mito metafisico e salvifico, in una terra diventata ovunque *invivibile*: per la metà dell'umanità a causa della povertà, per l'altra metà dell'umanità per la colonizzazione autoritaria e capitalistica di ogni contestazione, di ogni dissenso, di ogni dialettica.

Quale enorme, dunque, responsabilità dell'arte, e della critica che l'accompagna, nel tacere questa condizione attuale, tardocapitalistica, il cui carattere *tragico* non può non essere rappresentato per tentare di uscire dal labirinto di specchi di questo doloroso spettacolo di fantasmi politicamente *progettati*.

Nessuna riflessione sulla critica può, dunque, dimenticare questo contesto ormai *militare*, contro il quale il potere *moralmente* salvifico dell'arte, del cinema, della musica, della poesia e della letteratura potrebbe dimostrare la potenza della sua *controinformazione*, contrapponendo a quella che per tanti secoli venne considerata la prerogativa essenziale dell'arte, vale a dire la sua valenza estetica e la sua capacità di produrre bellezza, la forza laica di una moralità combattente. Perché la dimensione della vita sociale, trasformata dal tardocapitalismo in spettacolo (in esteticità diffusa) e in perfetta coincidenza *finale* tra consumo e mercificazione, può e deve essere *rappresentata* mediante segni di nuova specie.

Ma, nella postmodernità, tutto sfuma, tutto si sdefinisce, tutto si amalgama. Tutto si smarrisce in quello che stato giustamente definito il "deserto del reale" (Žižek, 2002), un deserto senza orizzonti, senza prospettive, senza progetto, illuminato dai mille miraggi prodotti dal desiderio dell'*inutile*. Nella società del consumo

utilitaristico la vita stessa si trasforma in messinscena del reale.

C'è un cinema e c'è un'arte che ne trasmettono finalmente il desolato paesaggio, facendo comprendere allo spettatore che il vero eroe vendicativo non sta sullo schermo ma davanti ad esso: è lui, lo spettatore, che deve tornare a farsi reale. Vale a dire soggetto *critico*.

In questo senso il richiamo del sociologo Ulrich Beck alla necessità di rifondare una "seconda modernità" pare estremamente puntuale. È vero, sostiene Beck, che non si può non concordare con quei teorici postmoderni che sono critici nei confronti della grandi narrazioni, della teoria generale e dell'umanità, ma il ritorno ad un possibile "illuminismo" significherebbe il recupero di un processo e di una serie di dinamiche "in cui la critica, l'autocritica, l'ironia e l'umanità giocano un ruolo centrale" (Beck, 1986, tr. it. 2000, p. 347).

Questa "pratica discorsiva" che è la critica - che a ragione della sua asistematicità si differenzia da quelle che Foucault chiamava le discipline "rigorose", la matematica, la chimica, la fisica e così via - proprio per la sua dinamica a balzi e a incursioni impreviste, per la sua capacità di assimilare e fare propri concetti nomadi, potrebbe produrre una vera e propria *diagnosi*, una rivoluzione cognitiva, non solo sulle arti, architettura e design compresi, ma anche su quel mondo di cui l'arte è sempre e comunque rappresentazione, sintomo e simbolo, e insieme anche uno strumento della sua riprogettazione.

Bibliografia

Ulrich Beck, *Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne; Risk Society Revisited. Theory, Politics, Critiques and Research Programs*, Frankfurt am Main, 1986 (trad. it. Roma 2000).

Michele de Certeau, *L'invention du Quotidien*. Vol. 1, *Arts de Faire*, Paris, 1990 (trad. it. Roma 2001).

Rosalind Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, 1985; tr. it. *L'originalità dell'avanguardia e altri miti modernisti* [1985], Fazi, Roma 2007.

Giorgio Agamben, *Mezzi senza fine. Note sulla politica*, Bollati Boringhieri, Torino 1996, ristampa 2008.

Hal Foster, *The Return of Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, 1996; tr. it. *Il ritorno del reale. L'avanguardia alla fine del Novecento*, Postmedia Books, Milano 2006.

Arthur C. Danto, *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*, 1997, tr. it. *Dopo la fine dell'arte. L'arte contemporanea e il confine della storia*, Mondadori, Milano 2008.

Mario Perniola, *L'arte e la sua ombra*, Einaudi, Torino 2000.

Zygmunt Bauman, *Liquid Modernity*, 2000; tr. it. *Modernità liquida*, Laterza, Bari 2002.

Rosalind Krauss, *A Voyage on the North Sea. Art in the Age of the Post-Medium Condition*, 2000; tr. it. *L'arte nell'era postmediale*, Postmediabooks, Milano 2005.

Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Les presses du réel, 2001.

Nicolas Bourriaud, *Post Production. La culture comme scénario: comment l'art reprogramme le monde contemporaine*, 2002; tr. it. *Postproduction. Come l'arte riprogramma il mondo*, Postmedia books, Milano 2004.

Slavoj Žižek, *Benvenuti nel deserto del reale. Cinque saggi sull'11 settembre e date simili*, 2002, Meltemi editore, Roma.

Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, 2003; tr. it. *Immagini malgrado tutto*, Raffaello Cortina, Milano 2005.

Hannah Arendt, *Some Questions of Moral Philosophy*, 2003 (trad. it. Torino 2006).

Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloch, *Art since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Thames & Hudson, 2004; tr. it. *Arte dal 1900. Modernismo, Antimodernismo, Postmodernismo*, Zanichelli, 2006.

Rosalind Krauss, *Reinventare il medium. Cinque saggi sull'arte di oggi* (2004), Paravia Bruno Mondadori Editori 2005.

Jean-Claude Amselle, *L'art de la friche. Essai sur l'art africain contemporain*, 2005; tr. it. *L'arte Africana contemporanea*, Bollati Boringhieri, Torino 2007.

Ernesto L. Francalanci, *L'estetica degli oggetti*, Il Mulino, Bologna 2006.

B. Rose, *Paradiso Americano. Saggi sull'arte e l'anti-arte 1963-2008*, Milano 2008.

Estelle Bories, *Pragmatisme de l'arte contemporain chinois*, sta in "Artpress", 343, mars 2008, pp 30-39.

Slavoj Žižek, *In Defense of Lost Causes*, 2008; tr. it. *In difesa delle cause perse*, Adriano Salani Editore, Milano 2009.

Edward Shanken, *Art and Electronic Media*, Phaidon Press, 2009.