L'arte contemporanea e il suo pubblico

Teorie e ricerche

a cura di Mariselda Tessarolo

FrancoAngeli

Indice

Premessa. L'arte contemporanea di *Mariselda Tessarolo* 7

I. Teorie

1. **L'AC: la contestazione dell'arte contemporanea e una modesta proposta lessicale,** di *Raimondo Strassoldo* pag. 17
2. **Mimesi, arte, territorio: aspetti del nuovo?,** di *Ilaria Riccioni* » 43
3. **Importanza dello studio del pubblico dell'arte,** di *Mariselda Tessarolo* » 51
4. **Fatti d'arte. Riflessioni sul pubblico dell'arte contemporanea,** di *Danila Bertasio* » 59
5. **Arte e società. Il pubblico dell'arte contemporanea,** di *Laura Verdi* » 71
6. **Febbre da evento artistico-culturale? Come valutare l'*Informance* degli *Stakeholder* e l'Impatto Culturale,** di *Bruno Sanguanini* » 87
7. **Educare alla musica e all'arte contemporanea,** di *Michele Biasutti* » 115
8. **Spazio pittorico e geometria di superficie,** di *Lucia Zanuttini* » 133
9. ***Cultural planning*: valorizzazione delle risorse culturali e sviluppo della comunità,** a cura di *Antonino Porrello* » 145
10. **Pianificazione strategica e cultura a Valencia,** di *Enrico Tommarchi* » 153

L'AC: la contestazione dell'arte contemporanea e una modesta proposta lessicale

di *Raimondo Strassoldo*

1. Introduzione

In questo articolo si tenta di riassumere lo "stato dell'arte" sull'argomento, e in particolare sui rapporti tra "moderno" "contemporaneo" e "d'avanguardia". Personalmente avevo aggiunto anche il termine "arte da Biennale", ritenendo questa la manifestazione emblematica di quel che intendevo studiare. Qui suggerisco di adottare la recentissima proposta "rivoluzionaria", sul piano lessicale e simbolico, di Christiane Sourgins e Aude de Kerros: abbandonare l'espressione "arte contemporanea", perché questo termine, quanto meno nel linguaggio ufficiale e statale, indica un determinato stile (coattivamente originale e trasgressivo), a scapito di altri, marginalizzati ed esclusi. Secondo le due studiose parigine, quella che passa come "arte contemporanea" *tout court*, e che deriva da Duchamp e dai dadaisti, originariamente era stata concepita come an-arte, non-arte, anti-arte. Li si prenda sulla parola, si prenda atto che la sedicente "arte contemporanea" non è arte. Non si pronunci questa parolina in riferimento a "quella cosa là". La si chiami semplicemente AC. Una proposta molto promettente, perché le parole sono fondamentali nella formazione delle visioni del mondo, nella coscienza, nella cultura e poi nelle prassi. L'uso di AC può aiutare a dissipare l'inganno che sulla "arte contemporanea" si è fabbricato nell'ultimo mezzo secolo.

Questo articolo riporta anche alcune tesi di un mio grosso lavoro, provvisoriamente intitolato da *David a Saatchi. Trattato di sociologia dell'arte contemporanea*, di prossima pubblicazione. In quanto trattato, il libro si occupa di un gran numero di altre problematiche, oltre a quella presentata sopra. Alcuni sono già stati trattati in precedenti pubblicazioni (cfr. Strassoldo 2003, 2006). I temi richiamati qui sono a) i problemi di denominazione, definizione e periodizzazione dell'arte contemporanea; b) il concetto di avanguardia e del suo superamento; c) i principali momenti e autori di opposizione all'AC, in vari paesi; d) alcune note sul ruolo della sociologia dell'arte in questa direzione.

I metodi adottati nella ricerca confluita nel mio "trattato"sopra menzionato sono due: da un lato, l'osservazione diretta del fenomeno (un centinaio

di musei, gallerie, mostre, ecc. dell'AC, in giro per l'Europa occidentale, nell'ultimo decennio); dall'altro la raccolta e analisi di testi sull'argomento, per lo più scritti da storici, critici e filosofi dell'arte; come si può vedere dalla selezione bibliografica riportata. Questa ricerca rimane squisitamente sociologica ed empirica, perché quei testi sono stati reperiti secondo criteri sistematici[1] e sono stati oggetti di studio alla stregua di qualsiasi altro materiale a stampa sottoposto ad "analisi del contenuto".

2. Il confuso stato dell'arte della denominazione, definizione e periodizzazione dell'arte

Regna una notevole confusione terminologica, in tema di arte degli ultimi due secoli[2]. Forse il massimo di confusione si trova in Italia, perché nel sistema delle discipline accademiche il concetto "arte moderna" indica l'arte (quella essenzialmente visuale) prodotta dalla metà del XV alla fine del XVIII secolo; il concetto "arte contemporanea" comprende quella prodotta da allora fino ai nostri giorni.

Il concetto "moderno" solleva diversi problemi e contraddizioni. In primo luogo, etimologicamente e filologicamente le due parole – moderno e contemporaneo – sono sostanzialmente sinomimi: "modus" in latino significa "adesso, ora", e in gran parte dei contesti "moderno" è sempre stato usato in questo senso. Nel passato è stato spesso usato anche con connotazioni negative: ciò che è proprio di oggi è meno importante, giusto, bello ecc. dell'antico; moderno = ordinario, volgare; anche nuovo, ma in una ottica di decadenza del mondo. Il moderno è di moda, e quindi precario, fatuo, caduco. Non destinato a durare nell'eternità, non ha vero valore. È solo con la diffusione del concetto di progresso, nel XVIII secolo, che questo segno si è invertito: il moderno (nuovo) è meglio dell'antico (vecchio).

[1] Gran parte dei testi sono stati reperiti in due categorie di librerie: a) i *bookshop* dei musei, gallerie e mostre di AC; b) le sezioni "art theory" dei reparti d'arte nelle più grandi librerie delle capitali e delle principali città di Italia, Svizzera, Germania, Francia , Spagna e UK; per circa 60 librerie, visitate più volte negli ultimi 10 anni. Gli altri libri sono stati reperiti con le normali tecniche (cataloghi di case editrici specializzate, ecc.). I libri ordinati nel quadro di questa ricerca e raccolti nella Biblioteca Scientifica dell'università di Udine sono circa 800. Sono stati sottoposti a diversi livelli di profondità di analisi; i 120 testi elencati in fondo al presente articolo sono considerati i più rilevanti. Per ragioni di efficienza (tempi e costi) si è rinunciato all'utilizzo delle riviste e ad altre fonti d'informazione a stampa ("letteratura grigia", ecc). Per altre ragioni si sono utilizzate in misura solo minima le fonti elettroniche. Per ragioni ancora diverse non si è ricorso alle interviste, se non grazie a quelle svolte su diversi temi nel corso di elaborazione di tesi di laurea; lavori peraltro già pubblicati (nella serie "Muse" -*Muse demotiche, Muse neotecniche, Muse polifile; ricerche di sociologia dell'arte vv. 1. 2 e 3*, edita da Forum di Udine, 2001, 2002, 2005.

[2] È forse superfluo sottolineare che qui si tratta delle arti visuali "pure", essenzialmente la pittura; non dell'architettura, spettacoli e simili.

In secondo luogo, la distinzione tra "storia moderna" e "storia contemporanea" è stata stabilita essenzialmente all'epoca di codificazione del modello "humboldtiano" di Università. A quell'epoca, tra la fine del Settecento e i primi dell'Ottocento, si stabilì la tripartizione della storia in Antica, di Mezzo (Medioevo), e Moderna. Da quel momento in poi c'è la contemporaneità, l'attualità, la cronaca. Il concetto di storia contemporanea è logicamente contradditorio, perché per definizione la storia riguarda il passato. Ciò malgrado (gli usi linguistici non rispettano la logica formale) l'espressione "storia contemporanea" si è imposta. Con la conseguenza che anche gli eventi di due secoli fa (es. l'impero napoleonico e i teleri trionfali di J. L. David) devono essere considerati come omogenei a quelli del 2000 (ad es. l'impero mediatico Charles Saatchi e le carogne verminose di Damien Hirst).

In terzo luogo, in altre scienze umane il concetto di moderno ha assunto significati diversi. In sociologia esso si riferisce ad una forma, un tipo, un modo di essere della società, e non chiaramente definito nel tempo; è contrapposto al "tradizionale" al "pre-moderno" al "pre-industriale". Si conviene che la società moderna emerge essenzialmente nella seconda metà del Settecento, con le due rivoluzioni, quella politica e quella industriale; ma ovviamente caratteri moderni (ad es. la borghesia commerciale e finanziaria, le innovazioni tecnologiche ecc.), sono apparsi fin dal "Basso Medioevo"; ed erano maturati in regioni, settori e gradi in lunghi tempi successivi. "Sacche" di pre-modernità (società tradizionale) sono persistiti fin ai nostri giorni, anche nelle società attuali più avanzate.

In quarto luogo, nel linguaggio corrente, la parola "moderno" sembra avere due denotazioni principali: la novità e una sindrome complessa che comprende la meccanica, la tecnica, la scienza, la razionalità, l'efficienza, il progresso. Ma in alcuni ambiti (es. nel romanticismo della seconda metà dell'Ottocento: Baudelaire, Nietzsche ecc.) la modernità è considerata come crisi, angoscia, decadenza, dissoluzione.

In quinto luogo la peculiare distinzione accademica italiana tra arte moderna e arte contemporanea non vige in gran parte degli altri paesi avanzati. Le usanze sono diverse, confuse e vaghe. Nel mondo tedesco e anglo-americano spesso si distingue da un lato i "classici" e i "vecchi maestri" e dall'altro "l'arte nuova" "l'arte moderna" "il modernismo" e l'"arte contemporanea". La transizione viene collocata generalmente all'ultimo quarto dell'Ottocento, tra l'impressionismo e l'espressionismo, tra l'arte "rappresentazionale/figurativa/realista " e l'arte "astratta" "informale", tra l'arte "accademica" e quella "d'avanguardia". Sono tutti concetti e termini che sollevano ogni sorta di problemi semantici, oggetti di infinite discussioni. Non esistono convenzioni stabili e universali. Riprenderemo il tema tra poco. Qui basti ricordare che neanche in Italia la distinzione accademica tra "arte moderna" e "arte contemporanea" è usata né nell'uso comune e neppure nelle istituzioni statali. I musei e le gallerie dedicate all'arte dell'Ot-

tocento (il Neoclassicismo incluso) e del Novecento di solito sono intitolate all'arte "moderna" e/o "arte moderna e contemporanea". L'intitolazione alla sola "arte contemporanea", che tratta delle opere degli ultimi decenni (da altri chiamata anche "arte vivente" "arte d'oggi" "arte attuale") è una moda molto recente.

3. La periodizzazione dell'arte dell'Ottocento e del Novecento

La periodizzazione, cioè l'articolazione nel tempo di qualsiasi fenomeno umano/sociale/culturale, è sempre un'operazione delicata e discutibile. Nella storiografia dell'arte essa è intrecciata con un'altra operazione, cioè l'identificazione degli "stili"; concetto relativamente recente e divenuto lo strumento e il metodo centrale della disciplina. È un concetto che appare immediato e primordiale, ma che proprio per questo è assai difficile da definire concettualmente; come i suoi affini, come la "forma" e il "tipo" (l'idealtipo, a noi familiare grazie a Max Weber che notoriamente lo mutua proprio dall'idea di stile, allora trionfante negli studi storico-artistici ai quali Weber era molto appassionato). Lo stile è una costruzione intellettuale, una convenzione teorica, un modello, uno schema, un'astrazione, in cui si mette insieme (si collega) con qualche coerenza un certo numero di caratteri formali. È un concetto affine (della famiglia) al gusto, maniera, modo, moda, corrente, scuola, tendenza, e simili.

Gli stili riguardano caratteri formali, in linea di principio al di fuori del tempo e dello spazio; tanto che si possono riscontrare stili affini in secoli e paesi molto distanti. Tuttavia in pratica si individuano i luoghi e i tempi più tipici e propri di ogni stile, quelli in cui essi si formano a da cui eventualmente poi si diffondono: il rinascimento fiorentino, il naturalismo fiammingo, il barocco romano, ecc.

Per l'Ottocento gli storici hanno raggiunto un ampio consenso sui periodi, gli stili, le correnti e le scuole: l'arte neo-classica, l'arte romantica, il realismo/naturalismo, il pre-raffaelitismo, l'impressionismo, i macchiaioli, il simbolismo, il divisionismo e poco altro. Anche per la prima metà del Novecento, e ancora fino agli anni 70, si è formato un canone ampiamente condiviso della storia dell'arte: post-impressionismo, neo-primitivismo, Nabis, espressionismo, Secessione, fauvismo, cubismo, futurismo, astrattismo, dadaismo, surrealismo, astrattismo espressionista; e poi il neo-realismo, il neo-dadaismo, il Pop, e infine il concettualismo. Gli storici dell'arte contemporanea hanno ricostruito i processi genetici di questi stili/correnti ecc., i collegamenti, le derivazioni e le mutue influenze tra essi. Fin qui la storia dell'arte moderna/contemporanea fornisce una visione abbastanza coerente e comprensibile, e ampiamente condivisa; anche se evidentemente vi sono infinite variazioni nei dettagli e diverse interpretazioni e revisioni.

4. Il problema dell'avanguardia

Tipicamente, la visione canonica della storia dell'arte si occupa degli stili (maniere, correnti, scuole, gusti ecc.) innovativi; quelli che si contrappongono a quelli ormai "vecchi" "tradizionali" "accademici" "ripetitivi" " attardati" "conservatori" ecc. L'idea fondamentale è che l'arte, per essere vera e valida, deve essere nuova, originale, e che la storia proceda secondo una linea di progresso, di evoluzione, di direzione. Gli storici della "grande" "alta" "vera" arte si occupano delle "fronti di crescita" dell'arte: l'arte d'avanguardia.

Si constata una certa contraddizione, negli scritti sull'arte, su questo tema. Da un lato si nega che in arte ci sia progresso ed evoluzione: ogni valore estetico-artistico è insieme relativo (al proprio ambito spazio-temporale) e assoluto (incomparabile tra ambiti diversi). Dall'altro, in pratica si considera importante, vera, solo l'arte innovativa; ciò che implica una direzionalità, una "freccia del tempo". La visione progressista/evolutiva non è limitata alla storia dell'arte; è tipica dell'intera modernità. È radicata nella visione cristiana (l'itinerario dell'umanità verso l'alto, il bene, la salvezza, la liberazione, il Paradiso) e si manifesta in termini secolari nel pensiero scientista/materialista (il perseguimento del benessere, della sicurezza, del controllo della natura, della potenza ecc.). Il progressismo è stata l'idea-forza sia del liberalismo (capitalismo) che del socialismo.

L'idea che la vera arte, quella di cui solo si occupa la storia dell'arte, sia quella nuova, originale, d'avanguardia, si forma nel primo romanticismo, ed è collegata con l'altra idea, che l'arte sia la forma più elevata di attività umana. Gli artisti, grazie al loro genio, alla loro straordinaria sensibilità, sono in grado di intuire il futuro e guidare l'umanità verso di esso. Gli artisti sono l'avanguardia dell'umanità, e i veri artisti sono quelli che militano nell'avanguardia, sia artistica-culturale che socio-politica. Un'idea del tutto nuova nella storia delle civiltà. Solo in un certo ambiente, in un certo periodo (l'idealismo romantico tedesco) si è attribuito uno status e un ruolo così alto agli artisti (soprattutto poeti e letterati, ma per affinità anche a musicisti e pittori); per motivi storico-sociali che non si possono ricordare in questa sede. Basti concludere che a ragione si può sostenere che l'arte, in questo senso, è stata una invenzione o costruzione della fine del Settecento.

5. L'arte post/trans-avanguardista o arte post-moderna

L'idea che la vera arte sia quella d'avanguardia, e quindi progressista, ha dominato per quasi due secoli; ma è stata scrollata quando, negli ultimi decenni, l'idea di progresso è andata in crisi; e con essa il concetto corrente

di modernità[3]. Non è necessario recitare l'ormai nota litania della cause di questa crisi: le "inutili stragi" della Prima Guerra, la tecno-burocrazia degenerati in distruttivi totalitarismi, lo scatenamento dell'incontrollabile potenza tecno-scientifica a scapito degli equilibri ecologici globali, la divaricazione tra l'iper-consumo di alcune fasce e la pauperizzazione di altre, e così via. Le speranze di realizzare il paradiso in terra con atti di forza (le utopie rivoluzionarie) sono svanite. Il futuro angoscia. Sta di fatto che negli anni 70 molti hanno dichiarato che la modernità è finita; siamo entrati nella post-modernità. E con l'idea di progresso è finita anche l'idea di avanguardia. Resta solo l'innovazione: innovare di per sé, senza una direzione né un senso. Al massimo solo per stare in corsa (concorrenza) con gli altri; ma non si sa dove si va.

Dopo le varie "avanguardie storiche" (1900-1950) e le "neo-avanguardie" degli anni 50-70, non si parla più di avanguardie. La proposta di "transvanguardia" di Achille Bonito Oliva ha colto nel segno, anche se la scuola da lui inventata non è durata molto. Si è verificata una vera esplosione ed inflazione di stili, maniere, correnti, proposte, esperimenti, in tutte le direzioni. Ognuno fa quel che gli pare, e nessuno ci capisce niente. Non è più possibile fare storia dell'arte, ma solo cronaca, scrivere opinioni e commenti, far promozione e pubblicità. Secondo una delle più autorevole fonti editoriali in questo campo, verso il 2000 si possono elencare oltre duecento "stili" o "correnti" degne di nota; ma vi sono infiniti autori e stili personali ritenuti non degni di comparire sugli organi di stampa più prestigiosi. Ma anche molti dei più celebri artisti oggi cambiano periodicamente il proprio stile; sull'esempio mitico di Picasso, che notoriamente nella sua produzione (40.000 opere) si possono distinguere almeno 17 stili molto diversi.

Tutto è ammissibile, non solo perché non c'è una direzione dell'arte, ma perché non esistono criteri di giudizio; esistono solo i giudizi e le opinioni personali degli "esperti", cioè dei galleristi, dei mercanti, dei direttori delle istituzioni artistiche e degli scrittori di cose artistiche. Dopo i criteri "accademici" e "classici" di valore artistico (bellezza, naturalezza, armonia, elevazione, educazione, ecc.) , sono stati abbandonati anche i criteri avanguardisti (rifiuto del vecchio, consonanza con le verità scientifiche, l'impegno sociale, denuncia dei mali, rivoluzione, giustizia, eguaglianza, purezza, ecc.), non resta più niente. Paradossalmente, anche l'originalità, l'autenticità, l'unicità, la creatività possono essere trasgradite in nome del nuovo. Rimane solo la corsa alla pubblicità mediatica e quindi al successo economico, gestiti non tanto dai singoli "artisti" ma dagli "esperti", cioè dai gestori del sistema.

È difficile individuare aspetti e tendenze proprie tipici nell'"arte post-moderna". Forse due: l'inflazione (gonfiamento) e l'eccesso. L'inflazione si

[3] Non si menziona di nuovo qui, per evitare complicazioni e confusioni, il peculiare concetto baudelariano e nicciano di modernità; che si può considerare anche coincidere, contradditoriamente, con il concetto di post-modernità.

trova in primo luogo nei prezzi, che toccano livelli stratosferici (decine e anche oltre cento milioni di dollari per singole opere), apparentemente senza limiti. Questo fenomeno è collegato da un lato alla concentrazione del potere finanziario (vi sono sempre più milardari interessati a investire in arte) e dall'altro alla mediatizzazione (dicotomia tra il gruppo degli artisti "superstar" che riescono a entrare nelle grazie degli imperi dei media e degli altri che non ce la fanno).

Ma c'è anche l'inflazione del numero degli artisti e delle opere prodotte; dei musei e gallerie e relativi visitatori; delle mostre e delle fiere. Tutto ciò dipende dalla crescita della scolarizzazione, del benessere, del tempo libero, della mobilità geografica e di quella sociale (aspirazione alla distinzione di classe).

Inoltre si constata, a occhio nudo, il gonfiamento materiale, l'aumento delle dimensioni metriche: opere sempre più enormi, pesanti, ingombranti. Si vuole stupire il popolo con la grandezza, come le piramidi. E la moltiplicazione dei singoli elementi dell'"opera": installazioni composti da centinaia, migliaia, decine di migliaia di elementi. E l'inflazione del numero di opere nelle singole manifestazioni. Musei, gallerie, mostre, fiere diventano sempre più gigantesche. Esibiscono oggetti sempre più numerosi e diversi, esattamente come gli ipermercati. Nella postmodernità la gente è attirata dall'assortimento senza limiti, dalla sovrabbondanza.

E c'è infine la corsa agli eccessi, nel perseguimento di trasgressioni e scandali, per attirare l'attenzione del pubblico nel caos delle cultura postmoderna, colpendo nelle emozioni più viscerali. Superati da tempo i limiti del "pudore comune", del rispetto dei valori e dei sentimenti della gente comune, nel mondo dell'arte dei nostri anni si rappresenta ogni forma di sessualità (sado-masochismo, feticismo ecc. e si sta giocando anche con la pedofilia). Si manipolano come oggetti d'arte anche i corpi vivi e morti (cadaveri umani); si tratta di sangue, sterco, sperma, vomito, e ogni altra sorte di immondizia.

6. L'opposizione all'"arte contemporanea": dagli inizi alla metà del Novecento

Dopo la seconda guerra mondiale questa sedicente arte moderna/contemporanea/d'avanguardia, nata come sovversiva e rivoluzionaria, è stata assunta nella società capitalista, come l'"arte del nostro secolo" (così battezzata da Peggy Guggenheim); attorno ad essa si è creato un ricchissimo mercato; ad essa si sono dedicati sempre più numerosi, grandi, splendidi templi, che ne garantizzano la sacralità. Si producono opere d'arte al solo scopo di esporle nei musei. È promossa e finanziata dagli enti pubblici. È pubblicizzata ampiamente nelle riviste di fascia alta e in televisione. È divenuta una componente stabile dell'industria culturale; è il reparto "meraviglie

e trasgressione" del supermercato mondiale. È divenuta il segno dell'arricchimento nei paesi emergenti in tutto il mondo, dalla Russia all'America meridionale all'Australia alla Cina e all'India. Istituzionalizazzione, mercificazione, museificazione, statalizzazione, mediatizzazione, sensazionalismo, globalizzazione appaiono le tendenze caratteristiche della sedicente arte dell'ultimo mezzo secolo.

Queste tendenze hanno provocato anche qualche corrente di opposizione. Ogni novità suscita reazioni e, nella storia dell'arte, ogni nuovo stile ha incontrato critiche. Quasi tutti hanno ricevuto nomi che in origine esprimevano disprezzo (il "gotico", il "barocco", ma anche il "romantico") o ironia (così l'"impressionismo", il "fauvismo" e il "cubismo").

Le avanguardie sorte tra la fine dell'Ottocento e i primi trent'anni del Novecento hanno incontrato, e anche cercato, l'opposizione dei "borghesi", tradizionalisti, conservatori, reazionari. Ma esse hanno incontrato soprattutto l'indifferenza della gente comune. Agli inizi le avanguardie hanno vivacchiato in ambienti minuscoli, tra cerchie di intellettuali e pochi ricchi eccentrici. Ma il fenomeno è stato colto e criticato da alcuni intellettuali di altre posizioni. Tra gli autori più importanti si possono citare Max Nordau e Oswald Spengler. Il primo, ebreo-ungherese di cultura tedesca, era laureato in medicina, ma di professione faceva il corrispondente da Parigi per giornali tedeschi. Seguiva in particolare le novità nel mondo artistico e culturale e, da medico lombrosiano si era convinto che fosse un mondo malato, psichicamente "degenerato". Gli artisti erano spesso pazzi, e l'arte ormai decaduta, finita. Da buon positivista, pensava che la società non avesse più bisogno di questo feticcio, l'arte. In futuro la scienza e tecnica sarebbero state sufficienti.

Sulla stessa linea anche Oswald Spengler che però aveva sviluppato una più complessa filosofia della storia, di taglio evoluzionista-organicista. Secondo questo autore ogni grande civiltà ha il suo ciclo di vita e la civiltà occidentale è ormai alla fine ("il tramonto dell'Occidente"). Le avanguardie artistiche non ne erano altro che il sintomo e la prova[4].

Ma i due più famigerati e fattivi nemici delle avanguardie sono stati Stalin e Hitler. Ambedue preferivano l'arte "classica" e detestavano gli ebrei. Ambedue consideravano le avanguardie artistiche un'invenzione dei mercanti d'arte, in gran parte davvero ebrei, e più in genere come parte del complotto sionista. Quando batté e cercò di eliminare l'ebreo Trotzky, che era entusiasta e promotore delle avanguardie, Stalin cancellò totalmente dalla Russia il movimento d'arte d'avanguardia, e impose il ritorno all'ar-

[4] Come è noto, il libro di Spengler, pubblicato nel 1917, ebbe un'enorme risonanza, in tutto l'Occidente. Proprio per contrastare la sua tesi apocalittica Arnold Toynbee si impegnò nella propria monumentale opera di storia del mondo (o almeno di filosofia della storia) per dimostrare che le civiltà possono superare le tendenze "organiche" e materiali di declino, se riescono a mantenere vivi e forti i loro valori spirituali; sostanzialmente, la religione.

te classica/accademica (il "realismo socialista"). Per trent'anni (1930-1960) l'arte d'avanguardia fu anatema nell'impero sovietico.

Per quanto riguarda Hitler, nel suo movimento nazional-socialista v'erano anche personaggi autorevoli, come Goebbels, che simpatizzavano con le avanguardie, e viceversa v'erano anche con artisti d'avanguardia, come Munch e Nolde, che simpatizzavano con il suo movimento. Ma prevalse l'avversione di Hitler. L'arte d'avanguardia, che fino al 1933 aveva goduto di un certo mercato ed era entrata anche negli ambienti pubblici (uffici e musei), ne fu scacciata. Nel 1937, in occasione dell'inaugurazione della Casa dell'Arte a Monaco, caratterizzato da un gigantesco colonnato dorico, vi si organizzò una mostra con oltre settecento opere d'"arte degenerata". La mostra ebbe grande pubblicità, dentro e fuori la Germania[5]. Paradossalmente essa ha canonizzato la sacralità dell'arte d'avanguardia. Il martirio guadagnò all'avanguardia l'aureola di arte progressista, democratica e libertaria. Da allora chi è contrario ad essa rischia la qualifica di reazionario e nazista. Non a caso, è sempre stata molto più rara la qualifica di stalinista[6].

7. L'opposizione all'arte d'avanguardia nella seconda metà del secolo

Dopo la seconda guerra mondiale vi sono pochi studiosi che negano validità artistica alle "avanguardie storiche".

Il caso più interessante è Arnold Hauser. Come l'amico Lukács, anche Hauser era un ebreo-ungherese, di cultura tedesca, figlio di un alto borghese e di convinzione marxista; ed stato suo collaboratore nel governo sovietico ungherese del 1919. Diversamente di Lukács, che si era riparato in Russia (dove collaborò con Stalin nella repressione delle avanguardie, e in particolare la cacciata del movimento surrealista dal movimento comunista internazionale ortodosso), Hauser aveva soggiornato diversi anni in Germania, Italia e Austria, e nel 1938 riparò in Inghilterra. Qui, entrato nell'ambiente radical-chic (trotzkysta) di Herbert Read, era stato incaricato di scrivere un'introduzione ad una breve antologia divulgativa sulla storia dell'arte; ovviamente, in chiave marxista. Dopo oltre un decennio ne uscì un libro monumentale di oltre 1.200 pagine, che fece molto chiasso. In Inghilterra sul momento, fu fortemente criticato dall'Establishment accademico. Se ne rilevarono ovviamente gli errori ed approssimazioni, ma soprattutto si attaccò l'approccio marxista/materialista/ determinista/di classe.

[5] Contrariamente al mito, quelle opere non furono poi bruciate. Vi furono altri roghi, altrove, per alcune migliaia di tele di proprietà pubbliche; ma quelle della mostra di Monaco furono poi tutte vendute a mercanti svizzeri, e finirono quasi tutte negli USA.

[6] Un po' diverso il caso del fascismo, perché come è noto Mussolini era abbastanza aperto all'arte moderna, non impose un proprio stile fascista in pittura, e il fascismo aveva stretti rapporti genetici con il futurismo.

Ovviamente fu invece molto lodato dagli ambienti di sinistra; ma non senza riserve. Ebbe un grande successo a livello internazionale (traduzioni in una ventina di lingue, decine di ristampe, adottato in molti corsi universitari, ecc. Tuttavia, le riserve col tempo prevalsero. Da molti anni, non è più fine, non è più di moda citarlo[7]. Il sottoscritto crede che ciò sia causato dalla profonda e totale avversione di Hauser per le avanguardie del Novecento; e qualche critica perfino anche verso l'impressionismo. Hauser ritiene che compito centrale dell'arte sia l'educazione morale e sociale del popolo e, già gli impressionisti, secondo lui, hanno abbandonato questo compito, dedicandosi invece all'estetismo (cioè al mero piacere estetico). Le avanguardie del Novecento hanno poi rigettato esplicitamente questo compito e hanno rotto ogni rapporto con la gente vera, il popolo. Contrariamente a certi proclami e velleità di impegno sociale e politico, le avanguardie riguardano solo minuscole élites. Hauser dedica solo pochissime pagine a questa sedicente arte e menziona – con disprezzo e fin ribrezzo – solo Picasso.

È comprensibile che uno storico d'arte, benché eruditissimo e un po' marxista, che assuma questa posizione radicalmente contraria alle avanguardie, non riscuota molte simpatie nell'ambiente intellettual-artistico dominante nella seconda metà del Novecento.

Per completare questo piccolo profilo è da ricordare che secondo Hauser la pittura occidentale si è esaurita con l'Ottocento. Le arti visuali hanno cambiato cavallo (o marcia), e hanno adottato una tecnica molto più potente: il cinema. A questa nuova, vera tipica arte del Novecento sono passati i compiti e le funzioni sociali dell'arte (diffusione di valori, educazione, piacere, ecc.)[8].

Un'altra posizione contraria alle avanguardie del Novecento, ma molto più cauta e sfumata, è quella di Ernst Gombrich. Questi proveniva dallo stesso ambiente accademico di Hauser, quello della Scuola di Vienna di storia dell'arte, ma in Inghilterra si era accasato nell'ambiente accademico più moderato, "liberal" ma non marxista. Casualmente, la sua grande opera sulla storia dell'arte uscì contemporaneamente a quella di Hauser (1950); e, non casualmente, fu Gombrich a stroncare quella di Hauser. L'analisi di Gombrich sull'arte del Novecento è molto più ampia, tratta di diversi autori e opere, e affronta anche aspetti squisitamente sociologici. Ma in sostanza conclude che nessuno sa quale sia il senso, il valore e la funzione delle avanguardie.

[7] Sul caso cfr. Lorenza De Col, *Arnold Hauser: La fortuna di Storia sociale dell'arte*, in R. Strassoldo (cur.) *Muse Demotiche. Ricerche di sociolgia 1*, Forum, Udine, 2001.

[8] La posizione di Hauser era la stessa con cui si confrontò Walter Benjamin; ma molto più chiara e semplice. Benjamin invece si scontrò e confrontò con quella del caposcuola, Adorno, diametralmente opposta (il cinema è solo industria, kitsch; solo l'avanguardia è vera arte), e quindi è costretto a contorcersi, confondersi, contraddirsi e oscurare il proprio pensiero. Ovviamente, Benjamin continua ad essere citato e lodato da tutti coloro che si occupano di arte, mentre Hauser è stato rimosso. In Occidente gli autori sono tanto più prestigiosi quanto più sono difficili da capire.

Pochi anni prima (1947) era stato pubblicato il libello di Hans Sedlmayr, che aveva preso di mira soprattutto il surrealismo, con espressioni di fuoco. Tuttavia, essendo non solo di orientamento cattolico-conservatore, ma anche già direttore della Scuola di Vienna durante l'occupazione nazista, era stato bollato come reazionario, e quindi sommerso da vituperi della nuova intellighentzia artistica tedesca, totalmente schierata a favore delle avanguardie.

8. L'opposizione contro le neo-avanguardie negli USA

Negli anni 50 e 60 si levarono voci critiche anche nell'ambiente anglo-americano, contro le nuove avanguardie apparse in quel periodo: il neo-dadaismo; il Fluxus internazionale, guidato da Maciunas a New York ma debuttato in Germania; il Nouveau realisme di Restany, Klein e compagni; la Pop Art nata a Londra ma rilanciata alla grande a New York; il concettualismo, nelle sue infinite varietà (happening, performance, installazioni, body e land art ecc.). Contro di esse si mossero esponenti dell'ambiente marxista ortodosso, come John Berger, fautore della pittura realista; ma soprattutto alcuni guru nuovaiorchesi di estrazione trotzkysta, come Clement Greenberg, Harold Rosenberg, e Meyer Shapiro. Per loro la linea centrale dell'evoluzione dell'arte visuale era verso l'astrattismo, partita dalla "rivoluzione impressionista" e passata attraverso Cezanne, Matisse, il cubismo, l'astrattismo di Klee, Kandinski, Mondrian, Malevich, e culminata con l'astrattismo espressionista (*color field, action painting* ecc.) di Pollock, Rotkho e Newman. Tutto quel che è sorto dopo e fuori di questa linea è una deviazione, un allontanamento dalla vera arte; ed è frutto della mania per l'innovazione, della Tradizione del Nuovo, della trasgressione di per sé; e sintomo dell'asservimento della sedicente arte alle esigenze del capitalismo.

Queste voci critiche (e quelle più generali, contro gran parte dell'arte di moda, come quelle di T. Wolfe, H. Kramer, e J. Barzun, tutte del 1974/5 (cfr. la bibliografia), furono sommerse dalla straordinaria forza di queste stesse esigenze: commercialismo, mercificazione, corsa al successo mediatico ecc. Greenberg e compagni, già pontefici massimi dell'arte americana, si ridussero a vecchi brontoloni, dogmatici e conservatori rispetto al sempre più veloce accavallarsi di nuove e originali proposte. In America, divenuta la superpotenza mondiale anche nel campo dell'arte contemporanea, patrocinata dal grande capitalismo e ormai anche dal Governo Federale, non v'era più spazio per l'opposizione. Per una ventina d'anni non si levarono nuove voci critiche di fondo.

Negli anni 80 scoppiò la "guerra culturale" a proposito delle sovvenzioni federali all'arte contemporanea. In America fino agli anni '60 l'arte era un affare esclusivamente privato: grandi collezionisti, grandi mecenati, grandi fondazioni, grandi musei e gallerie, grandi aziende, grandi mercanti d'arte.

In quel decennio i Rockefeller, dopo aver fondato grandi musei privati e ammassato enormi collezioni famigliari e d'impresa, avendo assunto anche direttamente responsabilità di governo, avevano dotato lo Stato di New York di una apposita agenzia per la promozione delle arti contemporanee. Subito dopo Kennedy aveva rilanciato l'idea (rivoluzionaria, per il costume americano) costituendo la corrispondente Agenzia a livello federale (il NEA, National Endowment for the Arts), sviluppata poi dai successivi presidenti. Le sovvenzioni federali per le arti più "avanzate" ed elitarie avevano sollevato crescenti malumori, che esplosero nel 1988 quando la NEA aveva finanziato una mostra a Cincinnati di opere fotografiche di R. Mapplethorpe, alcune di estrema oscenità. La controversia divampò nei media, nelle corti giudiziarie e nei massimi organismi politici, a Washington. Il sistema dell'arte fece quadrato a difesa dell'assoluta libertà dell'arte, esonerata da ogni criterio e valore "moralistico"; ma l'opinione pubblica e la maggioranza politica era indignata per il sostegno pubblico, con i soldi dei contribuenti, ad un'arte elitaria e immorale (in USA c'è sempre stata una forte vena morale e religiosa). La controversia sul caso finì con un compromesso; ma di fatto la NEA fu quasi cassata e deviata su nuovi obiettivi. Tuttavia tutto questo non scalfì il sistema dell'arte, quasi totalmente privatistico, che continuava a prosperare alla grande. Il *Juggernaut* era ed è imperturbabile.

9. La *grande querelle* in Francia

Dopo esser stata per secoli il centro del mondo artistico (occidentale), negli anni 50 Parigi fu derubata dell'arte contemporanea, trasferitasi a New York. Come tutti gli altri paesi occidentali anche la Francia divenne un satellite americano nell'arte, come in tanti altri settori della cultura (la scienza, la tecnologia, lo spettacolo, la musica, i fumetti ecc.). La situazione era contradditoria, perché in Francia coesistevano con difficoltà la forte componente surrealista/trotzkysta, a favore dell'arte d'avanguardia, nata in Francia ma poi sviluppata e riproposta dall'America, e la componente staliniana-ortodossa, a favore del realismo socialista. Ma giocava anche il forte sentimento nazionalista e anti-americano, condiviso sia dalla destra che dalla sinistra; e che conviveva con l'ammirazione degli intellettuali per l'arte americana (astrattismo impressionista, pop etc,). Dopo la scossa del Sessantotto, il delfino di De Gaulle, Geogers Pompidou, decise di tentare la riconciliazione delle forze moderate (borghese-capitalista) con l'ambiente intellettuale di sinistra, aprendo massicciamente Parigi all'arte contemporanea, mediante la sua spettacolosa macchina culturale del Beaubourg. Non a caso, la grande mostra d'inaugurazione (1977) fu dedicata a Marcel Duchamp: formatosi a Parigi, ma poi vissuto per mezzo secolo a New York. L'arte d'avanguardia, di origine parigina ma poi naturalizzata americana, era divenuta l'arte ufficiale dello Stato francese.

La dottrina fu pienamente attuata da Mitterrand, grazie al suo ministro della cultura, Jack Lang, a partire dei primi anni 80[9]. Fu costituito un poderoso apparato centrale per la promozione dell'arte contemporanea, e istituiti anche uffici e strutture decentrate nelle diverse città e regioni. Si formò una vasta tecno-burocrazia, personificata da intellettuali, esperti e artisti proveniente per lo più dalle esperienze del sessantotto, e di orientamento di sinistra; anche radicalmente. Ingenti sovvenzioni furono distribuiti in premi, borse, mostre, acquisti, commesse ecc; a favore quasi esclusivamente all'arte "sovversiva". Originalità, creatività, trasgressione erano i soli criteri di giudizio (il Ministero della cultura fu ribattezzato "ministero della creatività").

Inevitabilmente, ogni novità di questa portata provoca reazioni, e negli anni 80 partì anche un filone di critica radicale contro l'arte contemporanea. Cominciò Jean Clair, prestigioso storico d'arte, che aveva avuto lunghe esperienze negli USA, e aveva curato la citata mostra al Beaubourg su Duchamp; poi aveva assunto la direzione del Museo Picasso di Parigi. Nel 1983 pubblicò un violento libello contro l'arte contemporanea (*Considerations sur l'art actuel des beaux arts*). Poco prima (1979) era apparso anche un grosso studio empirico di Pierre Bourdieu sulle ineguaglianze culturali in Francia, in cui aveva modo di inserire forti critiche sull'arte contemporanea, come fenomeno elitario (e un po' masochista) e meccanismo di "distinzione" e diseguaglianze tra le classi. Pochi anni dopo, nel 1986, J. Ph. Domech, direttore dell'"Esprit", dedicò due numeri speciali della rivista con forti critica contro l'"arte di Stato" e l'arte contemporanea in generale. Y. Michaud, filosofo e direttore dell'Accademia Nazionale delle Belle Arti, nel 1989 pubblicò un libello contro la burocrazia ministeriale dell'arte contemporanea (*L'artiste et les commissaires*)[10]. Nel 1990 il filosofo Luc Ferry pubblicò *Homo Aestheticus*, un erudito testo di estetica, completato da un saggio storico-critico (e anche un po' sociologico: cita molto Daniel Bell) molto severo contro le avanguardie, sulle orme di Clair. Nello stesso anno apparve anche un'agile analisi di A. Compagnon su *Les cinq paradoxes de la modernité* A questo punto era ormai avviata una *querelle* molto vivace, cui partecipavano gli esponenti della tecno-burocrazia ministeriale, i portavoce del sistema dell'arte commerciale, gli intellettuali di varia estrazione e statura; ma quasi assenti gli artisti. Il dibattito debordò anche sui principali giornali, riviste e programmi televisivi, per alcuni anni; e fu rilanciato ancora nel 1996 con un inaspettato breve articolo di Jean Baudrillard sulla "Liberation", dove con il suo caratteristico tono apocalittico condannò

[9] Il socialista Mitterrand, come gran parte della buona borghesia francese, personalmente preferiva stili "classici, ma riteneva che sembrasse più progressista mostrarsi mecenate pubblico delle arti più avanzate.

[10] Yves Michaud, *L'artiste et les commissaires*, C hambon, Nimes, 1989. Sullo stesso tema apparve poco tempo dopo anche il libro del filosofo Rainer Rochlitz, *Subversions et subventions*, Gallimard, Paris 1994)

come "nulla, non esistente, morta" tutta l'arte dell'ultimo mezzo secolo. Continuarono per tutti gli anni 90, e ancora nel XXI secolo, ad apparire numerosi libri sul tema; di difesa e di attacco (cfr qui la bibliografia). Al dibattito parteciparono anche, un po' defilati, anche alcuni sociologi, come Raymonde Moulin e Nathalie Heinich; ma mantendo un'accentuata posizione di distanza, ovvero di neutralità scientifica.

10. Attacchi all'arte contemporanea in altri Paesi

Parigi da mezzo secolo non è più il centro mondiale dell'arte contemporanea; ma certamente è stata, negli ultimi vent'anni, il centro mondiale di produzione di idee e testi contrari ad essa. Ciò si può spiegare non solo per la tradizionale vivacità della vita intellettuale in quella città, ma anche per l'insofferenza verso il peculiare interventismo dello Stato nel settore dell'arte; fenomeno certamente senza paragone in Occidente. Malignamente si potrebbe anche pensare che giochi una sorta di vendetta verso un'arte che non è più Parigi-centrica.

Non siamo in grado di valutare se il grande dibattito ha influito sull'opinione pubblica, le politiche statuali sull'arte, e le pratiche del sistema dell'arte. E non consta che in questo campo vi siano grosse novità nei programmi del governo Sarkozy.

Di certo, la *grande querelle* di Parigi ha avuto scarsa risonanza nel resto del mondo e nulla in America; come Parigi non si è accorta della *cultural war* avvenuta negli USA dieci anni prima. Tuttavia, autonome voci di contestazione dell'arte contemporanea si sono levate anche in altri paesi.

10.1. Il mondo anglo-americano

In questi ultimi anni nel mondo angloamericano sono sorte solo voci isolate di critica radicale all'arte contemporanea.

Julian Spalding, direttore di diversi musei e noto critico, nel 1993 ha pubblicato *The dialectic of decadence. Between advance and decline in art*, ma dieci anni dopo ha pubblicato un saggio ancora più forte, *The eclipse of art*, in cui demolisce alcuni dei mostri sacri dell'arte d'avanguardia – da Duchamp a Pollock a Beuys- e denuncia le imposture, il cinismo, il nichilismo, la mancanza di principi, criteri e valori. Auspica invece forme d'arte più democratiche, più comprensibili alla gente comune; il riconoscimento di artisti che oggi lavorano all'ombra, trascurati dal grande sistema. In un successivo saggio, di prospettiva molto diversa (*The art of wonder. A history of seeing*, 2005), conclude che dopo alcuni maestri dei primi decenni del Novecento, già con Pollock e Rotkho l'arte occidentale è ormai in declino, e nella seconda metà del secolo non esiste più nulla.

Donald Kuspit è uno dei più autorevoli e prolifici scrittori d'arte (teorico, storico, critico) degli USA, autore di numerosi volumi è anche direttore di una collana presso la Cambridge Univ. Press, intitolata significativamente " Contemporary artists and their critics". Negli anni più recenti ha pubblicato due saggi devastanti contro l'arte contemporanea: *Psychostrategies of the avant-garde* (2000) e *The end of art* (2004), puntando le sue cannonate soprattutto contro Duchamp, ma senza risparmiare tutti i suoi imitatori. Nella sua collana ha ospitato anche uno dei testi più monumentali e distruttori di questi ultimi anni, quello dell'israeliano Tsion Avital (*Art versus non art. Art out of mind*, 2003). Avital auspica che tutta la produzione "astrattista" (comprensiva di tutta l'arte non "rappresentazionale") del Novecento sia destinata agli scantinati, in attesa della soluzione finale, le fiamme.

Altri autori un po' meno drastici ci sono. Jeff Nuttal – artista in vari generi, scrittore, critico – ha pubblicato diversi saggi di denuncia degli aspetti deteriori e immorali del sistema dell'arte (*Art and the degradation of awareness*, 2001). Lucy Lippard, una delle protagoniste della scena intellettuale-artistica di Manhattan, specialista della Pop Art, ha abbandonato tutto ciò, ammettendo di non aver mai amato l'arte contemporanea. Si è trasferita in un paesino dell'Arizona dove non c'è neanche l'elettricità, e lì ha scritto un libro sui valori del luogo e della vita semplice. Anche Rosalind Krauss, altra figura notissima nel sistema dell'arte nuovayorkese, ha assunto alcune posizioni di critica forte, ma senza portarle a fondo. Altri autori hanno pubblicato libri intitolati a temi di critica forte dell'arte contemporanea (crisi, fine, morte, ecc.) ma che si rivelano mirati ad aspetti e temi particolari.

Un testo scritto in ottimo inglese e preparato negli USA, ma da uno sloveno (di formazione in letteratura, e poeta egli stesso), è quello di Aleš Debeljak, *Reluctant Modernity* (1998). Egli difende le avanguardie storiche, con concetti adorniani; ma critica duramente l'arte della seconda metà del secolo, e ancor più quella postmoderna

10.2. Germania

Dopo il 1945 la Germania è stata la più fedele alleata e imitatrice degli USA anche nel settore dell'arte. L'arte americana – l'astrattismo in particolare – è stata adottata come l'arte della libertà; ogni nostalgia di altri stili artistici era bandita, per timore di reviviscenze naziste. La Germania si impegnò a promuovere l'arte contemporanea in via esclusiva nelle accademie, nelle gallerie pubbliche, nei centri d'arte, nelle fiere. Iimitò anche il costume americano, di far affluire crescenti capitali privati nell'investimento e nel collezionismo d'arte contemporanea. Il mercato tedesco d'arte di affermò a livello internazionale (secondo alcune statistiche, negli anni 80-90 era il terzo mercato dell'arte, dopo gli Usa e gli UK); e così anche la fama mondiale e le quotazioni degli artisti tedeschi.

Le voci critiche verso l'arte contemporanea sono state rarissime e isolate. H. M. Enzensberger, un notissimo *Kulturkritiker* "bastian contrario", nel 1962 smascherò e demistificò i miti canonici sulla natura progressista e di sinistra delle avanguardie, e in particolare degli espressionisti tedeschi e dei surrealisti (*Die Aporien der Avantgarden)* . Peter Bürger, discepolo della Scuola di Francoforte, nel 1974 pubblicò un'analisi simpatetica delle "vere" avanguardie, ma molto critica delle imposture delle neo-avanguardie (*Theorie der Avantgarden*). Un brillantissimo storico-critico dell'arte, Beat Wyss, in *Die Welt als T-shirt* (1997) lancia strali acuti contro l'arte contemporanea, ma in molti altri suoi scritti la difende contro i suoi avversari. Un altro prolifico scrittore sull'arte contemporanea è Wolfgang Ullrich, che come Wyss alterna saggi prevelentemnte critici, come *Tiefer Hangen* (*Appendila più in basso*) ad altri più apologetici.

Testi di carattere più filosofico sull'arte contemporanea, e prevalentemente critici verso di essa, sono le antologie (atti di convegni) curati da J. Hermann, A Mertin e E. Valtink, *Die Gegenwart der Kunst. Ästhetische und religiöse Erfahrungen heute* (*Il presente dell'arte. Esperienze estetiche e religiose oggi*) 1998, e da C. Klinger e W. Müller-Funk, *Das Jahrhundert der Avantgarden* (*Il secolo delle avanguardie*) (2004).

Recentissimi (2007) sono due testi molto simili nel *background* professionali degli autori (nell'area di sovrapposizione tra arte, pubblicità e marketing), nel tono leggero e fin frivolo nella forma ma molto duro nella sostanza: quello di Piroschka Dossi, *Hype! Kunst und Geld (Super! Arte e soldi)*, e Christian Saehrendt e Steen T. Kittl, *Das kann ich auch. Brauchsanweisung für moderne Kunst* (*Quello so farlo anch'io. Istruzioni per l'uso dell'arte moderna*) Ambedue sono denunce della totale mercificazione e "finanziarizzazione" dell'arte contemporanea, delle sue funzioni di distinzione, delle ridicolaggini dei riti che l'agghindano e del suo totale vuoto di senso e di valore.

10.3. Italia e Spagna

In Italia l'opposizione "vocale" all'arte contemporanea e ancora più debole. La voce più autorevole è quella di Gillo Dorfles. Dopo il suo impegno, nella sua maturità (negli anni 40), a favore dell"astrattismo geometrico" ovvero "arte concreta", ha rivolto il suo interesse alle "para-arti" (design, pubblicità, moda ecc.). Nel suo popolarissimo manuale introduttivo *Ultime tendenze nell'arte d'oggi* , a partire dal 1961 (più volte aggiornato e ristampato nei seguenti decenni), egli mostra un crescente disgusto per tali tendenze, denunciandone il commercialismo, la scomparsa dei valori, la follia e l'oscenità. Dopo tre giorni di visita (all'età di 99 anni!) alla biennale del 2005 Dorfles l'ha giudicata "un disastro"[11].

[11] Conferenza a Udine, 25.11.2005

Tra le generazioni più giovani uno degli autori d'opposizione più noto, soprattutto per la sua presenza nei media, è Stefano Zecchi, che negli ultimi anni ha pubblicato alcuni testi più consistenti, a carattere di invettiva basata sulla sua competenza filosofica (cfr. *L'artista armato. Contro i crimini della modernità,* 1989). A volte si scaglia contro l'arte contemporanea anche Vittorio Sgarbi, ma solo in maniera episodica, senza una coerente posizione teorica né valoriale. Qualche atteggiamento ironico-critico di fondo si può leggere anche nei testi di Francesco Poli (*Il sistema sociale dell'arte*, 1995) e di Angela Vettese (varie opere), ma solo tra le righe; e senza dubitare dei valori artistici "storicizzati".

Un autore della generazione intermedia tra quelle sopra citate è Mario Costa, filosofo ed estetologo, che da alcuni decenni si è occupato soprattutto delle arti elettroniche e mediatiche. Negli ultimi anni ha pubblicato una serie di forti condanne delle arti "normali" nella post-modernità, spingendosi alla demistificazione del concetto di arte ("l'arte è un mito filosofico"), alla denuncia del sistema (mercato) dell'arte, e invitando tutti a *Dimenticare l'arte* (2005); riuscendo a portare su queste posizioni l'intera associazione accademica italiana degli estetologi (convegno nazionale di Lecce, 2005).

In Spagna vi sono stati quarant'anni (1936-1975) di isolamento dalla cultura europea occidentale. Dopo la scomparsa di Franco vi sono stati diversi anni di apertura acritica e importazione ingorda verso tutto ciò che è moderno-contemporaneo, nelle arti come in ogni altro settore (musica, letteratura, costumi, sesso, ecc.). Tuttavia negli anni più recenti hanno cominciato ad apparire non solo testi solidi, aggiornati e originali, sull'arte contemporanea, ma anche testi (per la verità ancora un po' deboli) di denuncia: ad es. di Marie-Claire Uberquoi (*El arte a la deriva?,* 2004) e di Josè Javier Esparza (*Los ochos pecados del arte contemporaneo*, 2007).

11. Nota sul ruolo critico della sociologia dell'arte

Non è compito di trattare in questo articolo la questione del ruolo della sociologia dell'arte nel "movimento d'opposizione" contro l'arte contemporanea. Come si noterà, qui si citano autori di altro ambito – storici, critici, filosofi, giornalisti, intellettuali generici – salvo un gruppetto di francesi: Bourdieu, Moulin, Heinich. Si è già chiarito che il nostro lavoro si presenta come una ricerca squisitamente sociologica ed empirica (forse etichettabile come uno studio di sociologia della conoscenza), in cui i testi sopra citati sono oggetto di analisi, dati di fatto, e non costituiscono parte delle ipotesi teoriche che guidano la ricerca.

Tuttavia qualche convergenza tra questi due generi di testi è inevitabile. Si è ricordato che nella *grande querelle* parigina gli autori sopra menzionati hanno avuto qualche ruolo. Qui si possono notare alcuni altri punti, molto brevemente.

Il primo è che la sociologia è da tempo entrata, in qualche misura e modo, nella cultura generale. Anche gli storici, critici, filosofi ecc. dell'arte ricorrono a concetti, teorie, e a volte anche autori e testi, appartenenti alla sociologia; ma in generale senza attribuire particolare dignità, autonomia e importanza alla sociologia.

Il secondo è che nell'ambiente degli "scrittori d'arte" ci si riferisce soprattutto alla "sociologia critica" o "teoria critica", di radice "francofortese": una miscela di Hegel, Marx, Freud, Husserl, Habermas, ecc. più la "scuola parigina (o "French theory"), come si dice in America: strutturalismo, semiologia, post-strutturalismo, ecc. Tutti universi di pensiero che a volte sono etichettati anche come sociologia; abusivamente, a mio avviso.

Il terzo punto è che la sociologia dell'arte in senso stretto, come un ramo specialistico, interno e proprio della sociologia (e quindi scientifico, empirico, ecc.) è quasi totalmente trascurata nel sistema dell'arte. Coloro che vivono nel e del sistema dell'arte non sono affatto interessati a essere oggetto di ricerca scientifica. La mia tesi è che ciò si fonda, da un lato sull'idea che l'arte sia una cosa misteriosa, sacra, incomprensibile, al di là delle competenze della scienza e della razionalità; dall'altro sul fatto che il sistema dell'arte alberga molte cose imbarazzanti e vergognose, che è meglio tener nell'ombra.

Il quarto punto è che la sociologia finora ha mostrato scarsissimo interesse per l'arte. Forse un po' più per la letteratura, la musica, lo spettacolo, ecc.; e meno per le "arti visuali". Le ragioni di questa carenza di interesse sono abbastanza chiare: da un lato, l'appena citata mancanza di una domanda da parte del sistema dell'arte; dall'altro la percezione che l'arte contemporanea sia un fenomeno quantitativamente molto marginale, che coinvolge solo una piccolissima fascia apicale, di una elite ricca di capitali sociali, culturali e finanziari. L'arte non è un "problema sociale", come ad esempio la comunicazione mediale "di massa".

Il quinto punto non è una tesi fondata, ma una mia personale impressione, sulla base di limitate campionature della recente letteratura della sociologia dell'arte (essenzialmente, la partecipazione ad alcuni convegni internazionali). L'impressione è che un certo numero di giovani sociologi si interessano di alcuni aspetti parziali dell'arte, applicando di solito metodi qualitativi, su basi di dati molto limitati (osservazioni naturali, partecipazione, interviste in profondità, ecc.); ricerche personali e artigianali. L'impressione è che ci si limiti a questi metodi perché costano poco; e quindi riflettono la scarsità di finanziamenti per la sociologia dell'arte.

Il sesto punto, della stessa natura del precedente, è l'impressione che non si metta in discussione la "natura" dell'arte contemporanea. Si dà per scontato che l'arte sia tutto quello che "la società" "la gente" "la storia" "la cultura" considera sia arte. Manca, mi sembra, la presa di coscienza che l'arte non sia altro che una convenzione sociale decisa da centri di potere: economici, politici, sociali e culturali. Non sono le forze storiche senza vol-

to, ma le persone che detengono le varie modalità del poteri e della autorità, a costruire i valori artistici. Come ho sostenuto altrove, l'arte contemporanea è una costruzione sociale originariamente fondata sulla stranissima convergenza tra il grande capitale (l'alta borghesia) e l'utopia rivoluzionaria (il movimento comunista internazionale).

In altre parole, mi sembra che la giovane generazione di sociologi dell'arte non metta in discussione i fondamenti sociali, economici e culturali dell'arte contemporanea; forse accettando acriticamente il canone ufficiale della storia dell'arte del Novecento, e ignorando del tutto le vere origini. E che un altro futuro sia possibile.

Il settimo punto, ora più fattuale, è che vi sono sociologi che hanno dato contributi importanti alla critica del sistema dell'arte contemporanea. Se sono veramente bravi, i sociologi non possono assumere altre posizioni; la sociologia è per sua essenza critica. Sul terzetto francese si è già detto. Si può ricordare qui anche Niklas Luhmann, il cui denso volume, *Die Kunst der Gesellschaft (L'arte della società)*, 1995, contiene qua e là (specie nell'ultima parte) alcuni gelidi strali contro il sistema dell'arte conteporanea. In Italia v'è un gruppetto che non nomino, perché sono miei colleghi e collaboratori; quasi una famiglia. Non vorrei fare pubblicità *pro domus nostra*. Mi sembra importante invece ricordare il recente libro di Alessandro Dal Lago e Serena Giordano, *Mercanti d'aura. Logiche dell'arte contemporanea* (2006), che dimostra una solida preparazione sull'oggetto, uno stile brillante e ironico, e una totale avversione al sistema dell'arte contemporanea; a partire dalla Biennale di Venezia.

12. Conclusione: la proposta di Christiane Sourgins e di Aude de Kerros

Come si è avvertito, a Parigi l'opposizione alla cosiddetta arte contemporanea non è scomparsa, dopo la "*grande querelle*" degli anni 90. Negli ultimissimi anni sono apparsi due libri che lanciano una proposta di chiarificazione sull'oggetto, cancellando la parola arte in riferimento a qualcosa che non ha più nulla con la vera arte. Invece che dire "arte contemporanea" si usi solo la sigla AC, più aderente alla natura di questa "cosa".

Christiane Sourgins si era orientata a fare la pittrice, ma ben presto si accorse che all'Accademia Nazionale delle Arti Belle non si insegnava il mestiere, ma strani concetti, teorie, filosofie e ideologie. Si iscrisse allora alla Facoltà di Lettere a Sorbona, e iniziò a lavorare a mezzo tempo al Louvre, come conferenziera, dedicandosi nel resto del tempo alla sua vocazione di pittrice. Tuttavia verso la metà degli anni 90 il predominio dell'"arte contemporanea di Stato", da lei sentita sulla propria pelle e al centro di accesi dibattiti, la spinse a dedicarsi sistematicamente allo studio del fenomeno e a impegnarsi nelle iniziative di opposizione. Caso piuttosto anomalo a Parigi, militò in ambienti cattolici. Nel 2005 pubblicò il suo la-

voro in *Les mirages de l'art contemporain*. Le sue tesi: a) la cosiddetta "arte contemporanea" è un concetto non cronologico ma di stile. Nel corso del Novecento si sono praticati molti modi di fare arte. Molte correnti artistiche sono continuazioni e sviluppi delle arti tradizionali. Solo che esse non sono state apprezzate e valorizzate dal sistema dell'arte, e spesso derise e bollate come retrograde, conservatrici, reazionarie o peggio. Vivono stentatamente in circuiti personali, clandestini; b) solo uno stile è stato assurto come "tipico del nostro secolo", quello delle avanguardie, e in particolare da quello inventato da Marcel Duchamp e dai dadaisti, ufficialmente nel 1917: caratterizzato dallo sberleffo e dall'attacco contro ogni convenzione sociale, morale, culturale e artistica; c) lo scopo esplicito di Duchamp e dai dadisti era quello di distruggere l'arte, in quanto una delle istituzioni centrali della società borghese. L'intero ordine sociale esistente meritava di essere distrutto, annichilito, in quanto colpevole di ogni male. Le loro attività non avevano nulla a che fare con l'arte; era an-arte, anti-arte, non-arte; d) contro le loro intenzioni originali, quelle furono ricondotte all'arte, come una forma di innovazione radicale, di rivoluzione, ma all'interno del mondo dell'arte. Questa operazione fu condotta da Andrè Breton e da una piccola cerchia di intellettuali, mercanti e collezionisti; lanciando il movimento surrealista, e trascinando in essa gran parte del mondo intellettuale e artistico "d'avanguardia", come anche Picasso (odiatissimo da Duchamp); e) nella seconda metà del Novecento questo tipo d'arte fu rilanciato (dopo un periodo di latenza) istituzionalizzato, e stabilito come ufficiale e dominante, a scapito di ogni altro, e differenziandosi in una infinità di tendenze al suo interno; f) per liberarsi dalla sua oppressione, bisogna tornare alla volontà originaria di Duchamp e dei dadaisti: questa non è arte, ma un'altra cosa. Liberiamoci dall'inganno di Breton: questa non è affatto arte. Chiamiamola semplicemente come AC. Riserviamo la parola arte ad attività che si ricollegano alle forme e le funzioni tradizionali della vera arte.

La proposta è stata ripresa e rilanciata da Aude de Kerros. Specularmente rispetto a Sourgins, essa si è laureata in Scienze Politiche, ma poi si è dedicata completamente all'arte (grafica e pittura). Negli anni 90 anch'essa fu sempre più turbata dai meccanismi del sistema dominante, in particolare dalla sua adozione come l'arte ufficiale dello Stato francese. Si impegnò nell'organizzazione dell'opposizione, creando collegamenti personali tra i "dissidenti", i non conformisti; promuovendo la circolazione di testi , di tipo "samizdat"; incontri, convegni, associazioni, rubriche radiofoniche (su emittenti libere); togliendo dall'ombra l'"arte nascosta". Tutto questo è raccolto, nel 2007, in un suo articolato volume intitolato appunto *L'art caché. Les dissidents de l'art contemporain.*

L'unico appunto che posso muovere alle due autrici è il loro orizzonte parigino-centrico. Per il resto, mi riconosco totalmente nel loro pensiero, e conto di sviluppare collegamenti con loro. Per cominciare, propongo di adottare anche noi il nome AC per "quella cosa là".

Che questi sforzi, loro e nostri, abbiano qualche effetto, è incerto. Il sistema del AC è potentissimo, coinvolge ormai oltre una decina di miliardi di dollari all'anno, dà lavoro e redditi a centinaia di migliaia di persone nel mondo (dai guardiasala e alle guide ai professori e ai consulenti finanziari) e produce un'enorme quantità di materiale a stampa. Si vedano i bookshop dei grandi musei e mostre dell'AC e le sezioni dedicate all'arte nelle grandi librerie metropolitane, ricchissime di volumoni illustrati, di grande formato, veri monumenti di ogni sorta di "artisti", correnti, generi dell'AC. I testi di "storia e teoria" dell'arte hanno spazi modestissimi, e i testi di opposizione all'AC sono rarissimi. Che essi riescano ad illuminare la gente che l'AC è un imperatore nudo, è difficile. Ma è moralmente doveroso tentare.

Riferimenti bibliografici

Aboudrar B.N. (2000), *Nous n'iron plus au musée*, Aubier, Paris.

Achurren P. (2001), *Il suicidio dell'arte*, Edit. Riuniti, Roma.

Avital T. (2003), *Art versus non art. Art out of mind*, Cambridge University Press, Cambridge.

Baj E., Virilio P. (2002), *Discorso sull'orrore dell'arte*, Eléuthera, Milano.

Barrer P. (a cura di) (2000), *(Tout) l'art contemporain est-il nul?*, Favre, Lausanne.

Barrer P. (2004), *Le double jeu du marché de l'art contemporain. Censure pour mieu vendre*, Favre, Lausanne.

Beltramini S. (2007), *La grande impostura. Fasti e misfatti dell'arte moderna e contemporanea*, Polistampa, Firenze.

Baudrillard J. (2005). *The conspiracy of art*, Semiotext(e), New York-Los Angeles.

Benhamou-Huet J. (2007), *Art Business. Le marché de l'art ou l'art du marché*, Assouline, Paris (ed. or. 2001).

Bertasio D. (a cura di) (2006), *Arte o spettacolo? Fruitori, utenti, attori*, Franco-Angeli, Milano.

Bertasio D., Tessarolo M., Verdi L., Zorino M. R. (2005), *L'arte e il silenzio. Aspetti e problemi della comunicazione artistica*, Guerrini, Milano.

Bowler A. (1997), "I dilemmi metodologici nella sociologia dell'arte", in D. Bertasio (a cura di), *Immagini sociali dell'arte*, Dedalo, Bari.

Burgin V. (1986), *The end of art theory. Criticism and postmodernity*, Palgrave, New York.

Carey J. (2005), *What good are the arts?*, Faber and Faber, London.

Clair J. (1998), *Critica della modernità. Considerazioni sullo stato delle Belle Arti*, Allemandi, Torino (ed. or. 1983).

Clair J. (1997), *La responsabilità dell'artista. Le avanguardie tra terrore e ragione*, Allemandi, Torino.

Clair J. (2000), *Sur Marcel Duchamp et le fin de l'art*, Gallimard, Paris.

Clair J. (2000), *Malaise dans les museums*, Flammarion, Paris

Clair J. (2003), *Du surrealisme*, Artheme Fayard, Paris.

Clair J. (2004), *De immundo*, Galilée, Paris.
Compagnon A. (1990), *Les cinq paradoxes de la modernité*, Seuil, Paris.
Conio G. (2002), *Les avant-gardes entre métaphysique et histoire*, L'age de L'homme, Lausanne.
Costa M. (2005), *Dimenticare l'arte*, FrancoAngeli, Milano.
Costa M. (2007), *La disumanizzazione tecnologica. Il destino dell'arte nell'epoca delle nuove tecnologiche*, Costa&Nolan, Milano.
Dagen P. (1997), *La haine de l'art*, Grasset, Paris.
Dagen P. (2002), *L'art impossible. De l'inutilité de la création dans le monde contemporain*, Grasset, Paris.
Dal Lago A., Giordano S. (2006), *Mercanti d'aura. Logiche dell'arte contemporanea,* Il Mulino, Bologna.
Debeljak A. (1998), *Reluctant modernity*, Lanham Rowman e Littlefield.
Del Guercio A. (2006), *Il museo della non arte. Sul destino dell'arte contemporanea*, Datnews, Roma.
Dissanayake E. (1988), *What is art for?*, University of Washington Press, Seattle-London.
Domech J.-P. (1994), *Artistes sans art?*, Esprit, Paris (nuova ediz. Edit.15/18, Paris 2005).
Domech J.-P. (1999), *Misère de l'art. Essai sur le dernier demi-siècle de création*, Calmann-Levy, Paris.
Domech J.-P. (2004), *Une nouvelle introduction à l'art du XX siecle*, Flammarion, Paris.
Dorléac L. B. (2004), *L'ordre sauvage. Violence, dépense et sacré dans l'art des années 1950-1960*, Gallimard, Paris.
Dossi P. (2007), *Hype! Kunst und Geld*, Deutscher Taschenbuck Verlag, München.
Esparza J.J. (2007), *Los ochos pecados capitales del arte contemporaneo*, Almuzara, s.l.
Ferry L. (1991), *Homo Aestheticus. L'invenzione del gusto nell'età della democrazia*, Costa & Nolan, Genova.
Ferry L.(2005), *Le sens du Beau*, Librarie generale française, Paris.
Forest F. (1998), *Pour un art actuel*, L'Harmattan, Paris.
Forest F. (2002), *Repenser l'art et son enseignement*, L'Harmattan, Paris.
Foster H. (2006), *Il ritorno del reale. L'avanguardia alla fine del Novecento*, Postmedia Books, Milano (ed. or. 1996).
Gablik S. (2000), *Has modernism failed?*, Thames and Hudson, London-New York (ed. or. 1984).
Gablik S. (1991), *The re-enchantment of art*, Thames & Hudson, London-New York.
Greenhalgh P. (2005), *The modern ideal. The rise and collapse of idealism in the visual arts, from the Enlightenment to postmodernism*, V&A Publ, London.
Jimenez M. (2005), *La querelle de l'art contemporain*, Gallimard, Paris.
Guerin M.(2003), *Nihilisme et modernité. Essai sur la sensibilité des époques modernes de Diderot a Duchamp*, Chambon, Nîmes.
Grasskamp W. (1998), *Kunst und Geld*, Beck, München.
Heinich N. (1996), *Être artiste*, Klinsckieck, Paris.
Heinich N. (1998), *Le triple jeu de l'art contemporain*, Minuit, Paris.
Heinich N. (1998), *Ce que l'art fait á la sociologie*, Minuit, Paris.

Heinich N. (1999), *Remarques sur la figure de l'artiste au XX siècle*, Chambon, Nîmes.
Heinich N. (2002), *La sociologie de l'art*, La découverte, Paris.
Heinich N. (2005), *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Gallimard, Paris.
Hermann J., Mertin A., Valtink E. (1998), *Die Gegenwart der Kunst. Ästhetische und religiöse Erfahrungen heute*, Fink, München.
Hobsbawm E. (1998), *Behind the times. The decline and fall of the XX century avant-gardes*, Thames& Hudson, London.
Hughes R. (2001), *Nothing if not critical*, Harvill, London.
Hughes R. (2005), *The shock of the new. Art and the century of art*, Thames&Hudsosn, New York and Hudson.
de Kerros A. (2007), *L'art chaché. Les dissidents de l'art contemporain*, Paris, Eyrolles.
Klinger C., Müller-Funk W. (Hrsg.) (2004), *Das Jahrhundert der Avantgarden*, Fink, München.
Krauss R.(1984), *The originality of the avant-garde and other modernist myths*, MIT Press, Cambridge MA.
Kuspit D. (2000), *Psychostrategies of avant-garde art*, Cambridge University Press, Cambridge.
Kuspit D. (2000), *Redeeming art*. Allworth press, New York.
Kuspit D. (2004), *The end of art*, Cambridge Univ. Press, Cambridge.
Mercadè Bernard (1990), *Il n'y a pas du second degré*, Chambon, Nîmes.
Luhmann N. (1995). *Die Kunst der Gesellschaft*, Suhrkamp, Frankfurt/Main.
Marcus G. (1989), *Lipstick traces. A secret history of the XX century*, Harvard University Press, Cambridge MA.
Mavrakis K. (2006). *Pour l'art. Eclipse et renouveau*, Ed. De Paris, Versailles.
Michaud E. (1996), *Une art de l'eternité*, Gallimard, Paris.
Michaud Y. (1989), *L'artiste et les commissaires. Quatre essais non pas sur l'art contemporaine mais sur ceux qui s'en occupent*, Chambon, Nîmes.
Michaud Y. (1997), *La crise de l'art contemporain*, PUF, Paris.
Michaud Y. (1999), *Enseigner l'art?*, Chambon, Nîmes.
Michaud Y. (1999), *Critères esthétiques et judgements de gôut*, Chambon, Nîmes.
Michaud Y. (2003), *L'art a l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*, Stock, Paris
Miquel P. (1994), *Le pouvoir et l'artiste*, Belford, Paris.
Molinuevo J. L. (1996), *Deshumanicion del arte?*, Edic. Universidad, Salamanca.
Morgan R.C. (1998), *The end of the art world*, Allworth Press, New York.
Moulin R. (1998), *Le marché de la peinture en France*, Editions de Minuit, Paris.
Moulin R. (1995), *De la valeur de l'art*, Flammarion, Paris.
Moulin R. (1997), *L'artiste, l'institution et le marché*, Flammarion, Paris.
Moulin R. (1995), *De la valeur de l'art*, Flammarion, Paris.
Moulin R. (1997), *L'artiste, l'institution et le marché*, Flammarion, Paris. (ed. or. 1992)
Moulin R. (a cura di) (1999), *Sociologie de l'art*, L'Harmattan, Paris.
Moulin R. (2003), *Le marché de l'art, Mondialization et nouvelles technologies*, Flammarion, Paris.
Moulin R., Menger P. M. (1983), *Les professions artistiques*, Dunod, Paris.

Nuttall J. (2001), *Art and the degradation of awareness*, Riverrun, N.J., Calder, London.
Obalk H. (2001), *Andy Warhol n'est pas un grand artiste*, Flammarion, Paris (ed. or. 1990).
Poli F. (2002), *Il sistema dell'arte contemporanea*, Laterza, Roma-Bari.
Pease A. (2000), *Modernism, mass culture, and the aesthetics of obscenity*, Cambridge University Press, Cambridge.
Quemin A.(2002), *L'art contemporain international. Entre les institutions et le marché (le rapport disparu)*, Chambon, Nîmes.
Rectanus M. W. (2002), *Culture incorporated. Museums, artists, and corporate sponsorships*, University of Minnesota Press, Minneapolis and London.
Rochlitz R. (1994), *Subversions et subventions*, Gallimard, Paris.
Rochlitz R. (1998), *L'art au banc d'essai*, Gallimard, Paris.
Ruby R. C. (2002), *La résistance á l'art contemporain*, Labro, Bruxelles.
Saehrendt C., Steen T. K. (2007), *Das kann ich auch. Gebrauchsanweisung für moderne Kunst*, Dumon, Köln.
Seguy-Duclot A. (1998), *Définir l'art*, Jacob, Paris.
Selbach G. (2000), *Les musées d'art americains : une industrie culturelle*, L'Harmattan, Paris.
Shiner L. E. (2001), *The invention of art*, University of Chicago Press.
Sourgins C. (2005), *Le mirage de l'art contemporain*, La table ronde, Paris.
Stallabrass J. (2000), *High Art lite*, Verso, London.
Strassoldo R. (1998), *Forma e funzione. Introduzione alla sociologia dell'arte*, Forum, Udine.
Strassoldo R. (2003), "Sade triumphant: the body in contemporary art", in Fortunati L., Katz J. A., Riccini R. (eds.) *Mediating the Human Body. Technology, Communication, and Fashion*, L. Erlbaum associates, Mahaw, N. J., and London.
Strassoldo R. (2006), "Il sistema dell'arte: nascita, trasfigurazione, apoteosi e imbalsamazione", in D. Bertasio (a cura di), *Arte o spettacolo?* cit.
Strassoldo R., Cossi G, (2003), "Il sistema dell'arte: settori e soggetti", in Bovone L., Mora E. (a cura di), *Saperi e mestieri dell'industria culturale*, FrancoAngeli, Milano.
Tessarolo M. (2004), "L'utente tra offerta e domanda di cultura", in Negrotti M. (a cura di), *Homo Utens. Identità, tecnologia, cultura*, Guerini, Milano, pp. 219-228.
Verdi L. (2004), "L'arte e i luoghi dell'utenza", in Negrotti M. (a cura di), *Homo Utens. Identità, tecnologia, cultura*, Guerini, Milano, pp. 229-240.
Vettese A. (1993), *Investire in arte. Produzione, promozione e mercato dell'arte contemporanea*, Il sole-24 ore, Milano.
Vettese A. (1997), *Artisti si diventa*, Carocci, Roma.
Vettese A. (2001), *A cosa serve l'arte contemporanea, Rammendi e bolle di sapone*, Allemandi, Torino-Londra-Venezia.
Vettese A. (2006), *Capire l'arte contemporanea*, Allemandi, Torino-Londra-Venezia (ed. or. 1996).
Vettese A. (2006), *Ma questo è un quadro?*, Carocci, Roma.
Vilar G. (2005), *Las Razones del arte*, Machado Libros, Bodilla del Monte (Madrid).

Villani A. (1997), "Le scelte nell'arte: valori estetici ed equilibrio riflessivo", in AA.VV., *Mercato, stato e giustizia sociale*, Giuffrè, Milano.
Villani A. (a cura di) (1998), *La produzione artistica e culturale e i suoi attori*, FrancoAngeli, Milano.
Uberquoi M.C. (2004), *El arte a la deriva?*, Random-Mondadori, Barcellona.
Ullrich W. (2004), *Mit der Rücken zur Kunst*, Wagenbach, Berlin.
Ullrich W. (2004), *Tiefer hangen. Über Umgang mit der Kunst*, Wagenbach, Berlin.
Ullrich W. (2006), *Was war Kunst? Biographien eines Begriffs*, Fischer Taschenbuch, Frankfurt/M.
Virilio P. (2005), *L'art á perte de vue*, Galilei, Paris.
Weintraub L.(1996), *Art on the edge and over*, Arts Insights, New York.
Wolfe T. (2004), *Come ottenere il successo in arte*, Allemandi, Torino (ed. or. 1975).
Wyss B. (1996), *Der Wille zur Kunst*, Dumont, Köln.
Wyss B. (1997), *Die Welt als T-shirt*, Dumont, Köln.
Wyss B. (1999), *Hegel's Art History and the critique of modernity*, Cambridge Univ.Press, Cambridge.
Zecchi S. (1998), *L'artista armato. Contro i crimini della modernità*, Mondadori, Milano.
Zecchi S. (2006), *Le promesse della bellezza*, Mondadori, Milano.