

CRONACA DI UNA DISCUSSIONE ONLINE TRA I MEMBRI DEL GRUPPO EGOCREANET E QAGI (QuantumArtGroupItaly)

Febbraio 2012

A cura di Marisol Barbara Herreros

Interventi di: Pietro Antonio Bernabei, Lucia Bertini, Daniela Biganzoli, Anna Paola Desiderio, Lella Casolari, Roberto Denti, Paolo Manzelli, Emilio Vavarella

In coda: E. Vavarella. *CHE COS'E' L'ARTE? PERCHE' DETERMINATE COSE SONO RICONOSCIUTE COME OPERE D'ARTE?*



L'ARTE E LA SCIENZA, L'INNOVAZIONE, LA CREATIVITA', IL CAMBIAMENTO.

CRONACA DI UNA DISCUSSIONE ONLINE.

In un momento in cui i media nazionali sono stati molto occupati con il 62° Festival della canzone di Sanremo e soprattutto con l'intrigante farfallina, c'è stata una discussione on line del gruppo Egocreanet (<http://www.egocreanet.it/Postnuke/html/index.php>) di tutto un altro tenore e che mi sembra particolarmente interessante per l'importanza degli argomenti.

L'arte e la cultura a mio parere sono parte fondamentali dell'essere umano e della sua crescita e dovrebbero essere il motore del cambiamento.

A questo punto mi limito a riportare gli stralci più significativi, con l'autorizzazione dei suoi autori, per far partecipi tutti quanti.

Lo spunto che ha fatto scattare il tutto è stato il seguente:

18 febbraio 2012 Roberto Dentì

Carissimi, vi invio le foto in bassa risoluzione dell'installazione e dell'inaugurazione della mostra di Venezia.

La mostra, curata da Alberto D'Atanasio, è stata organizzata in collaborazione con la Fu Xin Gallery Contemporary Art con sede a Shanghai, New York e Las Vegas e con collegamenti con gallerie di Miami.

Le foto della mostra verranno inviate alla galleria che le metterà in rete nelle sue sedi e consociate, mentre il catalogo della mostra verrà spedito, oltre agli artisti, anche alle gallerie Fu Xin e sarà in vendita nelle librerie italiane. La mostra è molto importante in quanto all'inaugurazione era presente il City Manager del Comune di Venezia che fa parte dell'Associazione Bucintoro e sta avendo un grande riscontro nazionale ed internazionale.

Nelle prossime settimane io e Alberto lavoreremo per organizzare un grande evento in Italia insieme ai cinesi e allora dovremo coinvolgere in un modo o nell'altro anche gli artisti stranieri del Gruppo, il che porta problematiche di un certo rilievo, come ricezione e spedizione delle opere, permessi vari, ricerca di sponsor per pagare agli artisti stranieri almeno l'alloggio e il vitto in Italia.

In questo evento dovranno trovare posto tutte le arti di OAGI: (<http://kultartmagazine.ning.com/profile/QuantumArtGroupItaly>), ossia musica, poesia, scritti, oltre alle solite pittura, scultura, fotografie e filmati.

Per quanto riguarda la danza e recitazione per ora non posso sbilanciarmi.

Per ora questo è tutto. Un caro saluto, Roberto



19 febbraio 2012 Paolo Manzelli

Caro Roberto ed amici,

ottima iniziativa quelle che Roberto pensa di organizzare.

Una mia considerazione consiste l'impressione che si stia gradualmente offuscando la radice scientifica che da origine alla innovazione in QAGI di uno stringente rapporto tra la scienza e l'estetica artistica.

Personalmente ritengo che il rapporto tra scienza ed arte sia un motivo dominante della innovazione nel mondo contemporaneo in quanto è capace di rapportare creativamente l'uomo allo sviluppo tecnologico moderno nel dare espressione a nuove modalità e mezzi di comprensione facendo special modo uso delle forme di espressione in rete. Queste modalità di comunicazione a distanza, diversamente alle mostre locali ed itineranti esercitate in presenza, permettono più ampie opportunità globali di cambiamento del messaggio artistico e scientifico contemporaneo così da permettere una evoluzione trans-disciplinare della conoscenza umana e del suo controllo cosciente onde evitare quella separazione frammentarie arbitraria tra scienza ed estetica che rischia di distruggere la natura e l'ambiente.

Ma questa riflessione forse è solo una impressione che ho pensato utile comunicarvi. Paolo



19 febbraio 2012 Lella Casolari

Buongiorno Paolo,

L'arte, per essere creativa, profetica, innovativa, può essere solo libera.

Entrambe, scienza ed arte, dovrebbero esserlo: la scienza, come espressione dell'emisfero sinistro, l'arte come espressione dell'emisfero destro. Lo sforzo di Qagi dovrebbe tendere a suggerire un armonico equilibrio tra i due emisferi, entrambi indispensabili: io, artista, esprimo le mie intuizioni, usando a piene mani la tecnologia, e lo scienziato può sperimentare l'inimmaginabile, attingendo, se vuole, anche alle intuizioni dell'arte.

La forza di Qagi sta anche nell'essere poliedrico: ognuno di noi mette il suo specifico talento, scientifico o intuitivo che sia.

Mai più, mai più, dovremo leggere di scienziati o artisti morti di fame, derisi, uccisi perfino !!!

Concordo pienamente su un più sapiente uso della rete, allo stesso tempo, bisogna pur piantare qualche seme, non solo virtuale, in questo immane deserto, che tu hai felicemente esplicitato con un'immagine che purtroppo adesso non riesco a trovare.

E' molto importante che tu, e tutti noi Qagisti, con rispetto, ci pungoliamo a vicenda, è un toccasana contro l'addormentamento che è sempre pronto ad ipnotizzarci.

Grazie. Un saluto

Lella



--

19 febbraio 2012 Daniela Biganzoli

Caro Paolo, come sai, credo nell'utilizzo dell'arte per comunicare concetti scientifici e spirituali che credo importanti e come te ritengo essenziale la rete per diffondere ciò che facciamo. L'esempio più lampante è proprio l'opera "Intelligenze a confronto" che espongo a questa mostra.

Purtroppo mi sono resa conto che non è sufficiente; il mondo dell'arte, per ragioni speculative e non solo, è legata a vecchi modelli e utilizza soprattutto le gallerie.

Inoltre spesso questo tipo di arte incontra molte difficoltà nell'essere compresa e come sai meglio di me, ciò che ci appare difficile viene automaticamente allontanato. Questo è il mio modo di fare arte e quindi continuerò a farlo seguendo il mio sentire ma ti garantisco che le difficoltà sono molte.

Grazie del tuo costante contributo.

Daniela



19 febbraio Paolo Manzelli

Cara Daniela ed amici,

il fatto che l'arte sia stata relegata nelle mostre gallerie e musei come cenerentola della creatività umana è, come sappiamo un fatto storico che dopo il Rinascimento è stato finalizzato, nello sviluppo della Società Industriale ormai obsolescente, a vedere il centro dello sviluppo sociale ed economico focalizzato nella impresa di struttura operativa e concettuale "meccanica".

Oggi anche la scienza è in crisi proprio in quanto ha dovuto cedere il passo alle applicazioni tecnologiche, utili a breve scadenza al profitto delle impresa.

In tutta evidenza è proprio questa tendenza costante a puntare su tutto tutto ciò che crea profitto e speculazione che ci sta mandando direttamente in rovina economicamente e socialmente.

Pertanto pur nelle difficoltà facilmente percepibili abbiamo bisogno di una arte integrata alla scienza che sappia comunicare non più la quantità del valore economico, ma la qualità dell'emozione e del pensiero tale che possa contribuire a superare queste modalità di sviluppo che non concede più alcuna possibilità di crescita ai giovani e che sta distruggendo la natura prima di tutte quella umana spirituale.

Forse dovremo trovare per le nostre motivazioni importanti alleanze.

19 febbraio 2012 Roberto Denti

Carissimi,

mi sembra che Paolo, Lella e Daniela abbiano colto nel segno il problema, seppure da angolature diverse.

Vorrei prendere per esempio il grande artista americano Pollock che solo in questi ultimissimi anni è stato riscoperto dalla scienza ufficiale come precursore dei frattali e anche come sperimentatore della fluidodinamica, prima ancora che questa venisse studiata compiutamente.

Il suo "dipingere" su tela appoggiata a superfici dure come il pavimento o inchiodata sui muri si manifestava con atti del tutto casuali per mezzo di elementi non propriamente pittorici: sul supporto di tela amalgamava una serie di materiali diversi e duri come sabbia, pezzi di vetro e su questo primo supporto faceva cadere la vernice con bastoncini muovendo la mano e il polso in modo da dare fluidità alla materia pittorica e angoli di caduta diversi. Questo modus operandi è stato chiamato Action Painting. Con l'Action Painting Pollock cerca in tutti i modi di stimolare il proprio io profondo e anche il "dipingere oggetti", come per esempio "La foresta Incantata" del 1947 e "Pali blu" del 1953, si identifica come una manifestazione di un atto inconscio che lui stesso non può interpretare o spiegare e che a ben vedere, non hanno nulla a che fare con gli oggetti così come noi li interpretiamo.

In questo modo nelle sue opere d'arte non si possono ricercare oggetti reali come li vede il nostro occhio, ma la

percezione è demandata unicamente all'inconscio dell'osservatore e, quest'ultimo, la "vede" secondo il proprio stato d'animo, secondo il proprio io.

Eppure anche se lui stesso odiava la realtà al punto di essere sempre meno cosciente e anche se lui stesso affermava che dipingeva solamente seguendo il proprio inconscio, ora, da pochissimi anni gli scienziati sono riusciti ad interpretare alcune sue opere da un punto di vista scientifico, come ho scritto all'inizio.

Paolo, tu hai ragione nel dire che QAGI deve interpretare artisticamente la scienza, ma anche e in ugual modo la realtà che ci circonda, la società, i rapporti socio-economici, al fine di far comprendere a tutti che solo con l'arte e la scienza è possibile cambiare questo sistema meccanicistico.

Ed è quello che stiamo facendo con the Eco-Economy Flag, con la mia missione in Cina e anche con tutte le mostre alle quali siamo presenti.

Venezia non è da meno in quanto Alberto D'Atanasio nel suo discorso di inaugurazione ha chiaramente detto che l'arte deve portare al cambiamento del mondo; non ha menzionato la scienza forse perché la ritiene ancora "acerba" (passami la parola) come ha ben detto Daniela. Ma come ha anche ben detto Lella, ognuno di noi mette il suo specifico talento, scientifico o intuitivo che sia.

Paolo, io sono il primo ad apprezzare i tuoi contributi ed anche quest'ultimo lo ritengo importante perché noi artisti QAGI dobbiamo stare attenti a perseguire la nostra filosofia premiata da Italia degli Innovatori, e sintetizzata nello slogan "Arte e Scienza per un Nuovo Rinascimento", ma abbiamo anche la necessità di creare le nostre opere non a comando, ma secondo i nostri stati d'animo, le emozioni del momento, attingendo da quello che ci sta intorno e anche dalla scienza.

Può anche darsi che ci si dimentichi per un attimo dei collegamenti con la scienza, ma io sono sicuro che se ognuno di noi persegue il proprio intuito, le proprie predisposizioni momentanee e mentali, magari fra qualche decennio chi studierà le nostre opere troverà dei collegamenti con la scienza che attualmente non sono visibili.

Per farti un esempio sto lavorando su elaborazioni fotografiche che, partendo da un particolare, lo rielaboro in vari modi e innumerevoli volte in un contesto molto aleatorio, come se queste moltitudini di elementi siano estrapolati dalla loro realtà per finire in un mondo senza contorni, senza sfondo e senza paesaggio.

Queste ultimissime mie opere che non sono frattali, né prendono spunto dagli spazi di Hilbert e nemmeno dall'entanglement, io non so definirli da un punto di vista scientifico perché non ho trovato alcun addentellato con la scienza; però io ho sentito il bisogno di traslare la Torre delle Telecomunicazioni di Shanghai in un contesto diverso, cambiandole forma, posizione e rapporti, in modo da renderla fluttuante in un mondo nuovo.

Per quanto riguarda la nostra partecipazione a mostre, presso gallerie e musei, vorrei solo ricordarti che io sono il primo a rifiutare concetti di qualità del valore economico ed in effetti la nostra partecipazione a pagamento agli eventi è molto limitata e la scelta ricade sempre su manifestazioni di alto contenuto culturale, come quella di Venezia che, secondo il mio parere, sono indispensabili per internazionalizzare ancora di più il Gruppo.

Sono d'accordo con te che la rete è il mezzo più moderno ed economico per diffondere i nostri concetti, però i contatti umani, la visione delle opere di persona ti danno quel qualcosa in più che uno schermo non ti potrà mai

dare: l'empatia, l'emozione, il guardare i particolari, le pennellate, le spatolate, la materia, le colature del colore e tanto altro. Quello che sto cercando di fare è coinvolgere non solo artisti, ma anche critici e galleristi che apprezzano il nostro discorso e, secondo me, Alberto è uno di questi; solo se riusciamo a creare una nostra rete reale di critici, gallerie, aziende e persone che "sentono" la nostra filosofia, allora riusciamo a portare avanti le nostre idee in modo più puntuale e diffonderle nel mondo.

Questo perché le opere devono essere viste dal vivo per essere veramente apprezzate e se queste danno all'osservatore e al critico un qualcosa in più, allora le nostre idee faranno breccia, altrimenti no.

Questo parallelamente alla nostra presenza nella rete informatica.

Grazie e un caro saluto

Roberto



21 febbraio Pietro Antonio Bernabei

Cari amici,

ho seguito con interesse la serie di e-mail dell'ultimo fine settimana e ringrazio Daniela, Lella, Paolo e Roberto per i loro contributi che mi hanno fatto di nuovo riflettere sul QAGI, sul fare arte quantistica, sul rapporto arte e scienza, sul valore estetico dei materiali di pertinenza scientifica etc.

Vorrei riproporre alcune mie riflessioni che qualcuno di voi ha già letto:

- 1) Mi interessa fare arte di buon livello, cioè essere presente nella società con una ben riconoscibile produzione culturale. Questo è il contributo fondamentale che gli artisti possono dare all'innovazione.
- 2) Mi interessa partecipare ai lavori di un gruppo che abbia scelto un itinerario chiaro e non equivoco ai confini tra arte e scienza.
- 3) Mi interessa la chiarezza sul fatto che fare arte quantistica non vuol dire che ogni manifestazione artistica cui

l'autore attribuisce l'etichetta di "quantistica" è accettabile come tale. Né che l'appartenenza al gruppo come tale la qualifica.

4) Le competenze chiave per quanto mi riguarda sono rappresentate da un'adeguata ben riconoscibile formazione artistica e/o scientifica. Riterrei opportuna una verifica collegiale permanente di contenuti e forma delle opere presentate come quantistiche.

5) Per quanto riguarda la presenza sullo scenario internazionale: propongo di cooptare e stabilire alleanze con singoli artisti o gruppi, galleristi, critici ben riconoscibili per la qualità formale e i contenuti del loro lavoro.

6) Rapporti con le imprese: ben vengano situazioni di sponsorizzazione e di mecenatismo. Ma chiedetevi, per favore:-...se fossi un imprenditore stabilirei rapporti o finanziari un gruppo di artisti quantistici (quali noi siamo?).

7) Troviamo forme di dibattito e partecipazione attiva (distribuzione degli incarichi) e decisionale comune.

Sarò lieto di contribuire alla vita e al futuro del QAGI, Ritengo che i punti che vi ho esposto siano fondamentali per il riposizionamento strategico e per il nostro futuro.

Un caro saluto,

Pietro Antonio Bernabei

Avevo anche elaborato una proposta di visione, missione e obiettivi di cui non abbiamo più avuto modo di discutere. Di nuovo sottopongo alla vostra attenzione e al dibattito questi tre punti.

VISIONE

La ricerca di una sintesi tra i due saperi, artistico e quantistico, induce un ampliamento sinergico dei rispettivi contenuti e forme e la generazione dinamica di un ambito innovativo di nuove loro interazioni.

MISSIONE

Esplorare l'ambito di contaminazione tra conoscenza quantistica e operatività artistica nei loro risvolti ideologici, teoretici e pratici.

OBBIETTIVI

Essere presenti a livello locale e globale con una produzione culturale ben riconoscibile.



21 febbraio Paolo Manzelli

Caro Pietro ed amici di QAGI/Egocreanet,

ritengo che l' Innovazione scientifica e tecnologica abbia stimolato l' apertura di un dialogo trans-disciplinare tra Arte e scienza proprio in quanto ha reso più evidente la necessita di una nuova forma di creatività correlata alla innovazione scientifica e sociale nel quadro della costruzione della futura società della conoscenza.

Pertanto il Dialogo tra arte e scienza a mio avviso va visto nelle strategia di OPEN INNOVATION; pertanto non credo che l' artista che aderisce a QAGI debba esser una specie di Mulo figlio di un Ciuco ed una Cavalla, perché non avrebbe possibilità dell'ampio confronto necessario per dare contributi creativi al cambiamento sociale ed economico, che oggi stiamo attraversando, proprio nell'intento di trasformare la società industriale di indole concettuale meccanica, nella società della conoscenza condivisa anche tra scienza ed arte.

Nella prassi di QAGI ritengo che vadano modificate le antiquate modalità di esposizione mercantile nel tentativo di integrare IMPRESA ARTE E SCIENZA per superare le modalità di spesa che la vecchia società industriale ha sperperato in reclaims, associando inutili spots ai prodotti del mercato anziché alla innovazione dei processi di produzione viste nel quadro della ECO-ECONOMY o GREEN ECONOMY più rispettosa dell'ambiente in cui viviamo.

Infatti ciò che dovrebbe a mio avviso meglio caratterizzare gli artisti di QAGI sta, come più volte ho proposto, nella volontà di scienziati ed artisti di partecipare ad un netto cambiamento delle logiche tradizionali meccaniche che hanno caratterizzato la società industriale, ormai obsolescente, trattando l' arte e la scienza come trasformazione della frammentazione dei linguaggi e della espressività dell'una e dell'altra per generare un nuovo condiviso linguaggio artistico /scientifico da articolarsi in un ampia pluralità espressiva trans-disciplinare, volto verso la ricerca di un nuovo qualificato senso estetico creativo finalizzato alla trasformazione necessaria a riplasmare la vita culturale che oggi necessita di essere rifondata su la innovazione cognitiva e sociale della futura società della conoscenza.

21 febbraio Pietro Antonio Bernabei

Cari amici,

come artista e post-scenziato non mi interessa partecipare a un dialogo trans disciplinare tra arte e scienza, o meglio mi interessa molto marginalmente rispetto all'esplorare l'ambito di intersezione dei due saperi.

Per questo voglio ora fare l'elogio del mulo, del bardotto, di tutti gli individui biologici derivanti da una "contaminazione" tra specie, nati cioè da una situazione che genera quel fenomeno definito dai biologi

"lussureggiamento degli ibridi". Il vantaggio del mulo e del bardotto (e la ragione della loro esistenza) risiede nella

capacità di lavoro in condizioni estreme dove cavallo/a e asino/a non sono in grado di ottenere le stesse prestazioni. Non a caso, poi, il termine bardotto indica nell'ambiente operaio toscano l'apprendista, colui che ha tutta la vita davanti per portare al massimo della qualità le proprie capacità di esprimersi al tornio, alla forgia, al telaio. La forza dell'incrocio tra saperi risiede nella concreta possibilità di creare cose concrete, opere, manufatti, progetti.

Volutamente, e lo ribadisco, uso il termine creare, cioè generare qualcosa che prima non esisteva, in altri termini partecipare a un progetto universale in cui crescono i contenuti espressi dall'umanità.

In questa dimensione vanno intese le mie esigenze e le mie richieste di chiarezza, coerenza e qualità.

Quando parlo di arte e scienza non riporto solo opinioni personali più o meno autorevoli, ho intrapreso da più di 20 anni una pratica artistica militante di contaminazione tra le arti e le scienze della vita, confrontandomi continuamente con artisti e intellettuali che seguivano un cammino simile al mio in ambito figurativo, letterario e musicale. Di questo ho reso ampia testimonianza in esibizioni, mostre, conferenze, partecipazione a convegni, lezioni etc.

Concordo comunque su molti punti espressi da Roberto e Paolo, tra gli altri l'opportunità di trovare forme di presentazione delle opere alternative alle attuali. Niente da eccepire sulla scelta dell'open innovation, della green economy etc. Chiederei solo una cosa, quando si parla di arte non usiamo il verbo dovere, tipo:gli artisti dovrebbero,dovranno etc. Non diciamo agli artisti cosa devono fare!

Grazie per l'attenzione e cari saluti,

Pietro Antonio

21 febbraio Paolo Manzelli

Caro Piero Antonio,

l'esempio del Mulo mi è sovvenuto a mente essendo io laureato in Chimica-Fisica, ho avuto la cortesia dei fisici nel dirmi che trattavo di Fisica perché non sapevo la Chimica e viceversa dai chimici.

Pertanto ho visto che la interdisciplinarietà non funziona, mentre la Trans-disciplinarietà che significa andare oltre le discipline, permette di rimanere se stessi senza contaminazioni ma verso una nuova finalità comune. Quanto al "dovrebbero" ritengo che non significhi un dictact ma solo il fatto di capire quale nuova o rinnovata costruzione di identità culturale stiamo promuovendo in QUANTUM ART, ciò a meno che come tu hai detto la parola "Quantum" diventi priva di significato alcuno, che dovrebbe essere relativa all'insieme complesso degli indirizzi che danno valore alle iniziative dei membri della comunità di riferimento,; per es EGOCREANET è una Associazione Telematica che ritiene che la comunicazione in rete della cultura sia da valorizzare in tutte le sue forme cognitive ed economiche.

Chi aderisce "dovrebbe coscientemente" prendere in considerazione il fatto di aver aderito a tale impostazione di

base, perché nessuno gli impedisce di pensare diversamente ma indubbiamente credo che in coscienza chi non prende in considerazione tale indirizzo ritengo abbia sbagliato la sua collocazione nel quadro del nuovo rapporto di Open Innovation tra scienza ed arte che vorremmo imprimere nella futura società della conoscenza. Un poco di chiarezza pertanto non fa male a nessuno pertanto ti ringrazio di aver messo in discussione quanto ho detto in precedenza perché ritengo importante il dialogo per capirci e coordinarci al meglio possibile.

Paolo

21 febbraio Lucia Bertini



Mi inserisco nella conversazione per riflettere, con chi di voi ne ha voglia, su alcuni aspetti relativi all'arte in generale, non solo su quella quantistica:

1. il **riconoscimento** della qualità e del valore di un'opera, 2. le possibili e diverse modalità di **diffusione** e **promozione** dell'opera, 3. Il finanziamento dell'artista, 4. la relazione tra arte e scienza.

1. il riconoscimento della qualità e del valore dell'opera:

Non sono sicura che abbia ancora un senso continuare a delegare solo ai critici la valutazione di un'opera, penso invece che potrebbe essere innovativo introdurre l'uso di un referaggio tra pari o "aperto e sociale", forse online e addirittura argomento di discussione in occasione di mostre individuali e collettive.

2. le possibili e diverse modalità di **diffusione** e **promozione** dell'opera:

la promozione dell'artista e dei suoi prodotti è delegata principalmente ai mercanti d'arte, ma il meccanismo che il mercato dell'arte sottintende risponde a logiche di mercato e a tecniche di promozione che a fronte di investimenti finanziari a carico dell'artista, non garantiscono un risultato efficace.

Credo che potrebbe essere interessante far sì che i momenti in presenza, come le mostre individuali e collettive, diventassero occasioni di confronto, sperimentazione, scambio e condivisione finalizzati al raggiungimento di un risultato e che sarebbe interessante cominciare a sfruttare tutta la potenzialità dei social network.

3. Il finanziamento dell'artista:

Sappiamo come si finanzia la ricerca scientifica, ma come si finanzia l'arte, o meglio l'artista? Come può l'artista rientrare nelle spese o trarre profitto dal suo lavoro?

Se l'artista ha una funzione sociale, si potrebbero forse trovare forme di supporto, sostegno e finanziamento della produzione artistica alternative?

4. la relazione tra arte e scienza.

Arte scientifica significa forse

1. soggetti a contenuto scientifico?
2. attribuzione di un valore artistico ai soggetti scientifici?
3. forse arte per la promozione e divulgazione della scienza?
4. oppure arte che interpreta la scienza? Arte che è scienza?

Se quello che suscita la nostra curiosità, il nostro interesse sono le terre di mezzo, i nuovi rapporti spazio-temporali, percezioni, empatie e simultaneità e la prospettiva di un futuro migliore, dove si possa sperimentare un nuovo modello sociale ed economico, credo allora che in questo percorso chiunque debba essere libero di esprimersi liberamente, come meglio sa e desidera. Difficile e rischioso mettere paletti. Si potrebbero richiudere porte appena aperte, potrebbero sparire visioni appena intraviste.

Saluti

Lucia

22 febbraio Paolo Manzelli

Cara Lucia ed amici,

mia mamma contadina diceva "senza regole e vocazioni non i frati insegnano che non si fanno ordini" .

Inoltre come uomo so per certo che se non c'è l'ossigeno non ho libertà di vivere e se l'aria e l'ambiente e ed il cibo sono inquinati mi ammalo, e pertanto non sono mai libero come essere vivente neppure nella fantasia, perché se divento povero malato e dolorante sono un uomo finito sia come artista che come scienziato e posso solo augurarmi di passare all'aldilà.

Questa libertà di cui tu parli è sempre e comunque condizionata e quindi è bene liberamente accettarlo.

Paolo

22 febbraio Lucia Bertini

ai posteri l'ardua sentenza ...

22 febbraio Pietro Antonio Bernabei

Cari amici,

non esiste alternativa al diritto dell'artista alla sua libertà ideologica, progettuale, tecnica ed esecutiva. Sono d'accordo con Paolo quando dice che l'adesione a un movimento implica l'individuazione di scelte condivise, e comunque essa stessa è l'espressione di una libera scelta. Chi partecipa a un movimento lo fa liberamente e altrettanto liberamente può recederne nel momento in cui non ne condivide più le finalità e le possibili limitazioni. Nutro comunque un certo sospetto nei confronti di forme di "arte etica", che riecheggiano tristemente gli aspetti deteriori della controriforma e del realismo socialista.

Anche se ne apprezzo la portata utopistica, non credo, pragmaticamente, che l'arte e/o la scienza, o una loro avveniristica sintesi possano incidere significativamente sui futuri modelli di sviluppo. Il possibile contributo di artisti e scienziati risiede nell'atto creativo e negli oggetti che ne derivano, il cui peso sul cambiamento è purtroppo solo marginale.

Insisto sulla opportunità che gli aderenti al QAGI chiariscano l'identità, le finalità, gli aspetti teorici e pratici del movimento.

Mi piace l'affermazione quantistica: NON POSSIAMO CONOSCERE GLI OGGETTI MA SOLO LE LORO RECIPROCHE RELAZIONI. Propongo che trovi spazio in un eventuale manifesto o dichiarazione di intenti del QAGI.

Per quanto riguarda i punti introdotti da Lucia credo che meritino un'attenta riflessione.

Cari saluti

22 febbraio 2012 Paolo Manzelli

Cara Lucia, ed amici vedo che in varie occasioni si insiste genericamente sul concetto di libertà dell'artista come parametro senza confini, se fosse così, ciò indica semplicemente che QAGI non ha la capacità di assurgere a delineare un nuovo movimento.

I movimenti artistici nella storia dell'arte sono stati tutti congeniali a una impostazione di identità ben definibile, ad es l'impressionismo si distingueva dal realismo dedicandosi alla rappresentazione della realtà quotidiana,

proprio per allontanarsi da qualsiasi impegno ideologico o politico ed al fine di "non" occuparsi di problemi sociali ma solo degli aspetti gradevoli della società del tempo. Così che la tecnica impressionista nasce dalla scelta di rappresentare solo e soltanto la realtà sensibile.

Così il Decadentismo è stato movimento artistico e letterario di fine ottocento che si contrappose diametralmente alla razionalità del positivismo scientifico, preferendo la irrazionalità alla ragione.

Ogni movimento artistico Futurismo, cubismo, ecc ecc, in ogni epoca ha pertanto la sua caratterizzazione che non impedisce la libertà dell'artista ma ne individua determinate scelte condivise dal movimento.

Così QUANTUM ART GROUP ITALY ritengo che abbia ancora da caratterizzarsi come movimento, io ho varie volte espresse le mie idee in proposito della tendenza di QAGI ad essere espressione conforme allo sviluppo della società della conoscenza, con modalità di approccio alla creatività di indole transdisciplinare tra la scienza e l'arte. Infatti considero una esigenza sociale ed economica tenere al netto superamento di tale frazionamento della creatività scientifica ed artistica, che è ormai obsoleto in relazione all'epoca di cambiamento globale che viviamo. Per me QAGI potrà essere un movimento DRIVER del CAMBIAMENTO epocale che stiamo vivendo se sarà impegnato nel riportare, come nel Rinascimento, la centralità a misura d'uomo in sostituzione della contemporanea dominanza di tecnologia e profitto.

La libertà dell'artista dovrebbe pertanto misurarsi con al esigenza umana di cambiamento, proprio per contribuire ad evitare l'incombente disastro socio economico ed indicare ai giovani una nuova possibilità di espressione nel mondo contemporaneo capace di rendere reversibile la crisi attuale che è anche crisi morale e spirituale della creatività umana.

22 Febbraio 2012 Lucia Bertini

Caro Paolo, mi piace quanto dici. Mi piace l'idea di QAGI "movimento DRIVER del CAMBIAMENTO epocale", così come il tuo messaggio di impegno sociale per un nuovo rinascimento che riporti la centralità sull'essere umano. Il mio punto di vista, è che l'arte è anche sperimentazione e ricerca e che l'artista, anche quando si riconosce in un determinato movimento filosofico, debba essere lasciato libero nel suo percorso di ricerca. Libero di provare e sperimentare, per poter dire qualcosa di nuovo, vitale, portatore di innovazione. Altrimenti si rischia di ingessare l'iniziativa e l'impegno.

Mi piace l'idea di emancipazione dell'artista dalla crisi morale e spirituale della creatività umana, per il cambiamento sociale ma, perdonami, anche gli artisti vecchi e giovani, come quelli del passato devono confrontarsi con il problema di "mettere insieme il pranzo con la cena" e guadagnarsi il companatico. Se il mercato dell'arte è così asfittico e nelle mani di pochi, se gli artisti per campare devono sottoporsi a strategie di

mercato non più proponibili, a mio parere vuol dire che è necessario stravolgere il mercato dell'arte, altrimenti a dire qualcosa saranno sempre i soliti e non sempre qualcosa di nuovo e non sempre si esprimeranno i migliori. Mi rendo conto che non sto parlando solo e specificamente di QAGI.

Lucia

22 febbraio 2012 Roberto Denti

Cara Lucia e caro Paolo,

secondo il mio parere la vostre idee sono entrambe valide e per niente antitetiche.

Partendo da quel che dice Paolo, Lucia interpreta quello che da tempo vado dicendo, ossia che, partendo da una filosofia comune, l'artista QAGI deve esprimersi liberamente seguendo il proprio stato d'animo, ma tenendo sempre in considerazione il messaggio che vogliamo portare avanti. L'artista deve anche sperimentare liberamente e non trovarsi costretto a seguire pedissequamente i concetti scientifici conosciuti. In un'altra mail ho fatto l'esempio di Pollock, ma potrei farne tanti altri e, riprendendo le considerazioni di Paolo sui movimenti artistici passati, devo anche dire che gli artisti che ne facevano parte non avevano tutti la stessa tecnica pittorica o scultorea; mi riferisco al Nouveau Réalisme, al Futurismo, al Dadaismo. Ciascun artista di questi movimenti interpretava la filosofia di fondo secondo le esperienze personali, gli stati d'animo del momento, il rapporto con il reale e così via.

Gli unici artisti che hanno proposto opera analoghe, ma nate in contesti diversi, Italia e Francia e comunque indipendentemente e quindi non copiate, sono Rotella e Villeglè. Questo è un caso raro e forse unico.

Ritornando a QAGI il mio parere è che nella complementarità delle idee di Paolo e Lucia, vorrei mettere in risalto che è dai primi anni '80 che metto in discussione il ruolo dei critici e dei mercanti d'arte. Dopo un lungo peregrinare ho trovato un critico affidabile.

Fino a questo momento QAGI ha operato per farsi conoscere ed è per questo che ho insistito per partecipare, a pagamento, a numerose iniziative nazionali e internazionali. E forse questo operare sta dando i suoi frutti, perché, lo ripeto, l'opera d'arte si deve vedere dal vivo e non solo attraverso uno schermo o un monitor.

Roberto

23 febbraio 2012 Paolo Manzelli

Arte Quantistica come DRIVER del CAMBIAMENTO

(Concetti per un Manifesto del Movimento QAGI)

Paolo Manzelli

Cari amici sono convinto nel riproporre alla vostra attenzione il fatto che l'investimento culturale contemporaneo di OAGI/Egocreatet sul tema transdisciplinare arte e scienza necessita, di passare dalla categoria della promozione dell'immagine a quella della creazione di un sistema produttivo culturale e creativo con caratterizzazione «post-industriale, quale prologo della futura società della conoscenza condivisa», al fine di divenire capaci di contribuire in misura decisiva alla produzione di un rinnovato valore economico e sociale, e di radicare questo ruolo dell'Arte Quantistica nella percezione di tutti gli attori del rinnovamento dello sviluppo Socio Economico Globale.

Infatti la trasmutazione quantistica/relativistica della conoscenza, comporta a trasferire la conoscenza degli oggetti visibili e sensibili, nella conoscenza delle relazioni che danno relativamente forma nella struttura cerebrale degli oggetti della mente, agli oggetti medesimi percepiti dal mondo esterno. Pertanto il focus sia dell'arte che della scienza moderna divengono entrambi relativi alla conoscenza delle relazioni e legami tra gli oggetti che definiscono nella evoluzione della mente il cambiamento empatico delle forme sensibili.

L'artista quantistico pertanto prende distanza dall'oggetto della sua conoscenza ed cerca di comprendere la conoscenza dell'oggetto trasfigurandone la realtà sensibile ponendosi in tal guisa l'obiettivo di indicare e creare il superamento della divisione storica di vari dualismi, primo tra tutti quello che ha costituito la base del meccanicismo, fondato sulla oggettivazione del visibile e sensibile indipendente dal soggetto osservatore e quindi dalle sue molteplici culture e desideri e immaginazione.

La crisi attuale colpisce duramente la incapacità culturale di innovazione capace di uscire dai limiti del paradigma meccanico che è stato proprio della obsoleta società industriale per imparare a costruire il futuro fondato su ciò che ci immaginiamo come realtà perseguibile da nuove modalità e modelli paradigmatici del pensiero.

23 febbraio 2012 Roberto Denti

Cari amici,

io non voglio trarre conclusioni perché penso che queste possano avvenire solo se sono sentite da tutti o dalla stragrande maggioranza di noi, altrimenti ci riproponiamo come parte del sistema meccanicistico e il nostro lavoro si perde nei meandri del mercantilismo.

Se siete d'accordo io, personalmente, non trarrei delle conclusioni, ma lascerei aperta la discussione, perché non è detto che abbia ragione io.

Ho pensato molto a quanto scritto da Pietro Antonio e di quello che ci siamo detti di persona a Firenze ed alcuni suoi argomenti non li abbiamo ancora sviscerati, così come quelli posti da Lucia sul ruolo dell'artista e, quindi, secondo il mio parere la discussione è ancora aperta, anche perché molti artisti QAG non sono stati coinvolti. In questa mail li metto per conoscenza, così anche loro possono aggregarsi alla discussione.

23 febbraio 2012 Pietro Antonio Bernabei

Caro Roberto,

sempre più mi piace il tuo stile, tuttavia anch'io credo che sarebbe opportuno che tu scrivessi una conclusione e/o un'introduzione, anche in poche righe, alla pubblicazione per Chaos Management. Questo non tanto per affermare la tua leadership del QAGI

(peraltro fuori discussione), quanto perché tu rappresenti la memoria storica del gruppo, la tua firma lo rende ben riconoscibile e ne rappresenta l'unitarietà. Credo che tu possa farlo anche se il processo di definizione e di chiarimento delle caratteristiche del gruppo non è unanime né definitivo, basta dirlo e considerare la molteplicità delle idee una ricchezza e non un limite.

Un caro saluto,

Pietro

Cari amici,

vorrei dedicare a voi e al QAGI questi versi, nati in (da) questi giorni di ricerca di un futuro comune

azione inizio spazio tempo luce
dal cardo al decumano
esito a formulare una
questione centrale
questo quantistico
quesito capitale
la materia come funziona
quale funzione multifattoriale
sottintende e produce
lo strappo dell'universo
e della conoscenza

25 febbraio 2012 Emilio Vavarella



Ciao a tutti gli amici e membri del gruppo, (spero di non aver tralasciato nessun indirizzo) purtroppo sono stato assente dai vostri dibattiti per vari motivi, (alcuni viaggi all'estero) ma come sempre ci tengo non solo ad aggiornarmi, ma anche a dare il mio contributo.

Spesso ho parlato di cosa per me è l'arte relazionale e l'arte quantistica. Una osservazione (che già pare uno slogan) come "non possiamo conoscere gli oggetti, ma solo le loro relazioni" non fa che sottolineare come il tema della relazione, declinato in varie forme, resti centrale.

Ad ogni modo, senza alcuna presunzione ma con molto piacere, ho rielaborato due testi a cui quest'anno mi sono dedicato con passione per un corso di Filosofia della Scienza tenuto dal prof. Paolo Garbolino a Venezia.

Ho così ricostruito un mio discorso da un punto di vista teorico\critico e storico\sociologico\filosofico che spero possa servire a costruire una base comune alle nostre idee.

Con ciò non mi permetto di dire che ognuno nel gruppo deve condividere e fare proprio il mio discorso, ma spero che si trovi il tempo per leggerlo, so che sono una decina di pagine, ma credo che possa servire al gruppo, per essere letto, e se condiviso, diffuso.

Io con molto piacere sono felice di dare in questo modo il mio contributo.

Emilio Vavarella

25 febbraio 2012 Paolo Manzelli

Caro Emilio ed amici,

il tuo articolo in attach, che letto è un buon articolo, conclude che non è possibile definire cosa sia l' arte in assoluto. In tutta evidenza però sappiamo che l'arte come la scienza essa assumano valori storici diversi che si associano in ogni epoca alla evoluzione delle conoscenze e del loro apprendimento cerebrale.

Pertanto la "forma significativa" delle opere artistiche ha un valore storico in quanto assume il carattere di conversione della innovazione creativa, che è quella che nella transizione verso una nuova epoca incuriosisce e rende empatico l' osservatore alla percezione dell'opera d'arte.

Oggi l'arte quantistica si rende coscientemente conto che la forma dell'oggetto o del suono necessita di una manipolazione che la renda "intuitivamente anticipativo" dello sviluppo futuro delle conoscenze, in particolare di quelle scientifiche e tecnologiche, le quali oggi hanno assunto la pregnanza della innovazione dello sviluppo contemporaneo, ma che debbono essere ricondotte nella misura determinante fondante la centralità dell'Uomo/Donna come fattore indiscutibile della creatività in ogni epoca.

Oggi sappiamo dalla neurologia (neuro imagining) e dalla neuro-estetica di Samir Zeki e dalla scienza quantistica che non sono gli oggetti che possono essere conosciuti, ma solo le loro relazioni, che nel cervello prendono la forma di oggetti e suoni e sensazioni, le quali assumono un valore artistico quanto trasmettano significanze empatiche.

È quindi la comunicazione di empatia che permette di dare valore nel rendere comprensibilmente piacevole la contemporaneità dell'intreccio di conoscenze ed emozioni che si articola nella nostra mente quando scopriamo che ciò che osserviamo può assumere un riconosciuto valore di arte o di innovazione scientifica.

Pertanto capire la relazione tra arte e scienza contemporanea, come elemento transdisciplinare "DRIVER del Cambiamento epocale" che stiamo vivendo come crisi strutturale del passaggio tra la vecchie ed obsoleta società industriale e la futura società della conoscenza condivisa, è il motivo, a mio avviso dominante, dell'impegno dell'Arte Quantistica in QAGI.

Un caro saluto. Paolo Manzelli

27 febbraio 2012 Anna Paola Desiderio



Carissimi tutti,

ho letto con attenzione le vostre riflessioni e condivido quanto riassume Roberto...

aggiungo alla riflessione di Lella che lo scienziato in realtà non usa solo l'emisfero sinistro ma anche, e soprattutto nella fase iniziale di una ricerca, l'emisfero destro, con le intuizioni creative ed emozionali che spingono un ricercatore ad iniziare il suo lavoro... l'ho sperimentato in prima persona (non che mi definisca una scienziata, per carità!) ma quando dopo la laurea ho fatto due anni di ricerca all'università sulla Fisica del Plasma, le nostre misure in laboratorio cominciavano da un confronto di idee fra noi ricercatori che venivano fuori proprio dal cercare di elaborare con l'emisfero sinistro quello che il nostro emisfero destro ci comunicava... e l'emozioni che venivano da questa parte del cervello ci permettevano di continuare nello sperimentare nuove combinazioni dell'apparato sperimentale per raggiungere il nostro obiettivo scientifico...

poi quando la vita mi ha portata a cambiare lavoro, prima nel settore dell'Information Technology poi dell'arte in generale, ho sempre cercato di dare voce ad entrambi gli emisferi cercando un equilibrio che continuerò ad inseguire per tutta la mia vita credo... portando a volte sulle mie tele ad interpretare con SOLO l'emisfero destro quello che leggi fisiche che avevo studiato mi avevano lasciato nel profondo...

aggiungo così a Paolo che il lavoro di un artista mette sempre insieme scienza e arte anche se a volte non appare palesemente...

forse è questa la difficoltà di uno spettatore oggi: di riuscire ad andare oltre a quello che vede con i propri occhi quando si trova di fronte ad un'opera (astratta o figurativa che sia...)...

Sono contenta di riflettere con voi su tutto ciò... Un abbraccio a tutti!

Paola.

E CONTINUERA'...

A SEGUIRE, ALLEGATO ALLA DISCUSSIONE

CHE COS'È L'ARTE? PERCHÉ DETERMINE COSE SONO RICONOSCIUTE COME OPERE D'ARTE?

di Emilio Vavarella

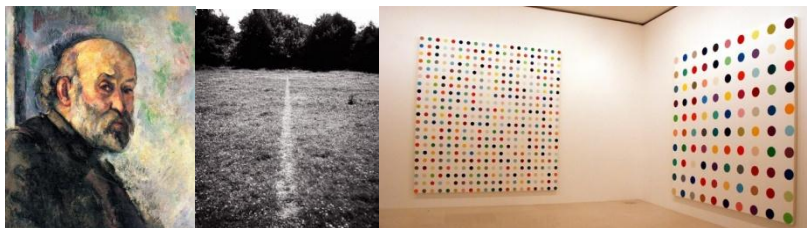
È possibile cominciare dalle definizioni centrali di alcune delle più importanti teorie critiche che sono state elaborate dai primi del Novecento tentando di definire cos'è l'arte, quali sono i suoi limiti, quali sono le sue relazioni con il mondo. Proseguiremo poi con nove esempi di opere d'arte per costruire un discorso filosofico coerente.

Parte prima.

5 definizioni da affrontare. Cos'è l'arte?

1. Bell: *“O tutte le opere di arte visiva possiedono qualche qualità comune, oppure quando parliamo di “opere d'arte” diciamo cose senza senso. [...] Che cos'è questa qualità? Che qualità è condivisa da tutti gli oggetti che provocano le nostre emozioni estetiche? [...] una sola risposta sembra possibile; la forma significativa. In ciascuna di queste opere, linee e colori combinati in un modo particolare, certe forme e relazioni tra forme sollecitano le nostre emozioni estetiche.”*

L'affermazione di Bell è sostanzialmente inesatta, in quanto essa è la risposta ad una domanda che si poggia su presupposti ingannevoli, così come sono stati espressi da egli stesso¹. La teoria di Clive Bell (ma questo – ci tendo a sottolinearlo – non è un problema esclusivamente suo), riflette in modo particolare degli anni in cui è stata formulata e dei gusti del critico inglese, nonché l'ambizione di dare una risposta alla domanda “cosa provoca una emozione estetica”. Non è un mistero che si volesse tramite la teoria creare un discorso ed una spiegazione atta a motivare e diffondere il valore e la qualità dell'arte cezanniana². Secondo la teoria di Bell, alcuni oggetti prodotti dall'uomo sono dotati di “forma significativa”; ovvero di una certa combinazione di forme, linee e colori che suscitano piacere estetico nell'osservatore. (Già si potrebbe dire che la teoria è “elitista”, con una accezione negativa, poiché l'osservatore che non percepisce tale forma è incapacitato ad avere una reazione estetica, ma non è questo lo snodo concettuale fondamentale). La teoria ha forse il merito (o la lungimiranza) di includere nelle “forme significanti” anche le forme astratte (ma ricordiamo che c'era Cézanne – “maestro della forma pura” – in questione) e presupponeva che per l'apprezzamento non fosse necessario conoscere nulla della storia dell'opera. Questo ultimo aspetto è evidentemente smentito dall'esistenza di opere che vivono quasi solo della loro storia, sotto forma di documentazione, aneddoto o altro, da performance a opere scomparse di *Land Art*, da *happening* a altre opere concettuali di vario tipo. E l'assioma “o tutte le opere di arte visiva possiedono qualche qualità comune o quando parliamo di “opere d'arte” diciamo cose senza senso” mi pare affrettato e un po' ingenuo, minando la credibilità e la fondatezza della teoria alla base. Credo che il *sensu* venga dato da noi ad ogni cosa: dal senso della vita, al senso della storia, al senso delle opere d'arte; e credo che il *sensu* non sia una proprietà connaturata in una certa cosa, attività, avvenimento. Siamo coscienti dell'attribuzione del senso a qualcosa, non lo “percepriamo” con un qualche misterioso organo sensoriale – si scusi il bisticcio di parole. Si potrebbe aggiungere che ciò che la Neuroestetica da Zeki in avanti prova a fare è proprio scoprire, (un po' come Bell “percepiva la forma significativa” ma su base propriamente scientifica) cosa accade nella nostra mente durante l'osservazione e perché vediamo qualcosa come arte a prescindere dalla storia dell'oggetto “artistico”. I limiti di questa ricerca e della disciplina (attualmente) sono condensabili (da me frettolosamente) nell'incapacità di valutare al contempo “l'opera” ed il suo “contesto”. Mentre nella relazione tra i due c'è molto più senso che in entrambi gli aspetti se analizzati “separatamente” attraverso l'isolamento di determinati aspetti. Bell presupponeva anche che ad una copia mancasse ciò che invece è presente nell'originale, ma come contro-esempio basta citare il caso “recente” dei *Dot Paintings* di Hirst, realizzati ognuno da una o più persone diverse (e Hirst stesso ha affermato che alcuni assistenti lavorano meglio di altri) ma pur sempre tutti “originali” autorizzati dall'autore.



¹ C. Bell, *Art* (1914), Oxford University press, Oxford 1997.

² Si deve anche dire che molte teorie saranno realizzate in seguito ad hoc per risolvere problemi specifici, legati ad esempio ai *ready made* o ad altre forme di arte contemporanea anche marginali ma riconosciute in quanto *arte*.

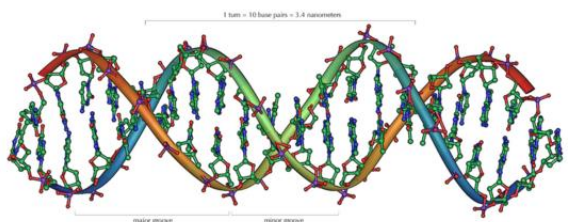
2. Collingwood: “Il vero artista è una persona che, lottando con il problema di esprimere una certa emozione dice «Voglio renderla chiara»”

Collingwood insieme a Bell è tra i bersagli ricorrenti delle teorie antiessenzialiste, egli però proverà (in un certo senso migliorando Bell) a rivalutare invece il fattore temporale. La sua idea è in parte che il vero artista “rende chiara”³ la sua emozione, e la sua teoria sostanzialmente riterrà che il processo di realizzazione di una vera opera d’arte è quello di un affinamento della percezione di una emozione da parte di un artista, un processo che trova riscontro nella creazione di un’opera d’arte. Colui poi che guarda l’opera dovrà essere in parte artista egli stesso, riconoscendo e riprovando la medesima emozione. Smentisce la teoria una lunga serie di contro-esempi tra cui la produzione del film *Psycho*, in cui Hitchcock era interessato (a sua detta) alla generazione (riuscita) di una emozione nel pubblico tramite l’utilizzo di artefici tecnici di varia natura. Ma certo non era in uno stato di terrore durante l’attività registica, o di chiarimento/raffinazione di qualcosa di analogo. Si potrebbe anche argomentare a ragione che gli artisti non necessariamente sono sinceri, ma il problema sussiste. La teoria è certo “romanticamente” affascinante però non risponde alla domanda supposta “che cos’è l’arte”(essenzialmente) e non resiste neppure a controprove e tentativi di confutazione.



Weitz: “Il problema della natura dell’arte è simile a quello della natura dei giochi, almeno sotto questi aspetti: se noi effettivamente guardiamo e vediamo ciò che chiamiamo “arte”, noi non troveremo le stesse proprietà comuni – solo intrecci di somiglianze. Sapere cos’è l’arte non è apprendere qualche essenza manifesta o latente ma essere capaci di riconoscere, descrivere e spiegare quelle cose che chiamiamo “arte” in virtù delle loro somiglianze”.

L’arte per Weitz condivide una natura simile a quella dei giochi, ed egli credeva (come credo anche io) che tentare una risposta essenzialistica fosse sbagliato⁴. La sua definizione darà l’avvio ai tentativi analitici (ed antiessenzialisti in genere) di stabilire la natura dell’arte evidenziando le caratteristiche “necessarie e sufficienti” affinché una determinata cosa sia arte, ma alla fine ci convince solo a metà. Weitz espone la propria teoria secondo cui l’arte non va definita attraverso una definizione chiusa e rifacendosi alle teorie wittgensteiniane sui giochi parla di arte non come di una classe ma di una famiglia. Per lui ci sono tratti in comune tra opere diverse, ma questi non si possono inserire in una lista chiusa perché possono sempre presentarsi nuovi tratti; le opere inoltre seppur diverse restano “imparentate” tra loro da tratti comuni. Nel ’65 Mandelbaum smonterà in parte la teoria dimostrando che ciò che rende due elementi membri di una famiglia è qualcosa che “non si vede”, come il DNA, e limitandoci all’osservazione esteriore è impossibile stabilire rapporti di parentela, sia tra persone che tra giochi o opere d’arte. Ciò che è necessario è la conoscenza di informazioni non visibili, il gioco non ha una “essenza”; per di più qualsiasi cosa può assomigliare a qualsiasi altra cosa, sotto qualche aspetto. Quindi in definitiva se anche pare vero che “il problema della natura dell’arte è simile a quello della natura dei giochi” questo non ci dice poi molto su ciò che ci interessa, ovvero il problema centrale relativo all’arte resta aperto e insoluto.

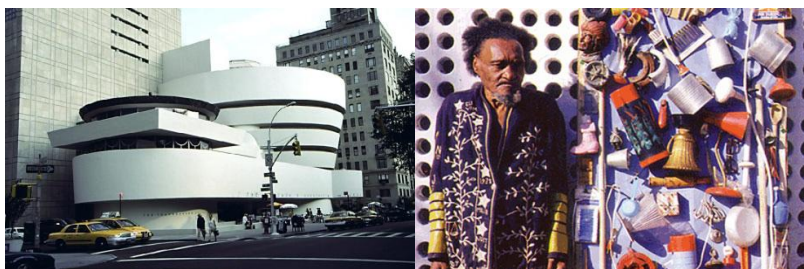


³ R. G. Collingwood, *The principles of Art* (1938), Oxford University Press, Oxford 1958.

⁴ M. Weitz, *The role of Theory in Aesthetic* (1956), ora in A. Neill e A. Ridley (a cura di), *The Philosophy of Art: Readings Ancient and Modern*, Mc-Graw-Hill, New York 1995.

4. Dickie: “Un’opera d’arte in senso classificatorio è un artefatto, a un insieme di aspetti del quale è stato conferito lo status di candidato per l’apprezzamento da parte di una persona o di persone che agiscono per conto di una certa istituzione sociale (il mondo dell’arte).”

La teoria istituzionale di Dickie (sviluppata dapprima nel '69 e con maggior puntualizzazione nel '74⁵ accetta l’idea weitziana che le opere d’arte non posseggono tratti identificanti visibili) ed è effettivamente poco più elaborata di quanto non lo sia la frase sopraccitata (nonostante i successivi rimaneggiamenti e “ingarbugliamenti”). In sostanza si dice che esistono alcune persone capaci di conferire lo *status* (inteso in senso neutrale) di opera d’arte a qualsiasi artefatto (così facendo si poneva anche l’accento sulle proprietà relazionali e non intrinseche delle opere stesse – mentre per artefatto si poteva intendere una categoria di cose che passava dal regno naturale a quello artificiale onde evitare l’impossibilità dell’atto creativo). Da notare anche che il termine “classificatorio” nella definizione è piuttosto ambiguo: se ne deduce che del valore artistico non ci si sta interessando, mentre ciò che conta è se una cosa è definita *in quanto arte* oppure no. Come scriveva Formaggio con una formula tanto disincantata quanto fortunata: “Arte è ciò che gli uomini chiamano arte”, appunto. Eppure si potrebbe obiettare (ingenuamente o in buona fede per cominciare) che un’opera d’arte implicherebbe l’aver o il riconoscerci un qualche valore, quantomeno artistico, riconosciuto da quel “mondo dell’arte” che secondo Wolfe⁶ era composto da 10.000 persone nel '76 e che oggi dovrebbe essere cresciuto (ma non eccessivamente). Ma sorvolando sugli aspetti classificatori, che tanto hanno fatto discutere ma che – in una prospettiva un po’ cinica – tengono la teoria al riparo da vari contro-esempi, ciò che ne resta è l’evidenza filosofica che ciò che ha reso un artefatto un’opera d’arte è la sua consacrazione istituzionale, e non un criterio più o meno generalmente riconosciuto o una caratteristica visiva. Infine, a ragione, si può temere\argomentare che se chiunque può decretare di essere un artista per entrare nel mondo dell’arte, tutto può essere potenzialmente arte e allora forse nulla lo è. Nonostante questa serie non trascurabile di problematiche la teoria resterebbe tecnicamente valida se non si scontrasse poi violentemente con l’evidenza empirica nel caso dell’*outsider art*. Un caso comune è quello del pittore *A* che dipinge per hobby, e che alla sua morte viene “scoperto” da *B* e *C* e le cui opere vengono quindi presentate come opere d’arte e riconosciute tali dal mondo dell’arte. La teoria direbbe al riguardo che le opere divengono tali (sono istituzionalizzate o consacrate) solo nel momento in cui *B* e *C* le presentano in quanto tali. Invece *B* e *C* sostengono che *A* era già un artista, ma inconsapevole, e che ovviamente non sono loro a farne un artista ma la qualità delle opere stesse. Questo è un aspetto paradossale riguardo un caso che la teoria non contempla, ed allo stesso modo la teoria (e le teorie istituzionali che ne forniscono altre varianti) non rispondono alla domanda “che cosa è l’arte” (per chi crede sia necessaria una risposta univoca). Infine, come ultimo problema, la teoria si sviluppa in una dimensione di atemporalità (ovvero non c’è differenza tra ieri e oggi nel processo di produzione dell’opera) piuttosto problematica che lascia spazio a legittimi dubbi.



5. Danto: “Dati due oggetti che si assomigliano sotto ogni aspetto, ma dei quali uno è un’opera d’arte e l’altro un comune oggetto, cosa spiega questa differenza di status? [...] In primo luogo, le opere d’arte sono sempre a – proposito – di (about) qualcosa, e pertanto hanno un contenuto o significato e, in secondo luogo, per essere un’opera d’arte qualcosa deve incarnare (embody) il suo significato. Non può essere tutto qui, ma se non potessi tener ferme queste condizioni, non so quale potrebbe essere una definizione di arte”.

Una differenza sostanziale separa Danto da Dickie, perché l’influente critico americano (che vuole allontanarsi dal discorso procedurale dickiano) parla di un mondo di idee e storie/teorie dell’arte laddove Dickie parla di persone e luoghi deputati. Per Danto è infatti la teoria a rendere qualcosa un’opera d’arte e il contesto di presentazione è un tema ricorrente nella sua opera; rende infatti diversi due oggetti apparentemente indistinguibili. Ciò che si sa influenza ciò che si vede, in poche parole, ed anche molti cognitivisti sarebbero in un certo senso d’accordo. In questo modo l’opera d’arte sarà sempre “a proposito di” qualcosa, distinguendosi da un oggetto che oltre alla sua propria funzione (ammesso che ne abbia una) non incarna *altri* significati. Il termine incarnare poi è anche abbastanza complesso, si lega infatti con la struttura stessa dell’opera che deve essere coerentemente legata al suo significato. (A ragione si può aggiungere che opere senza una struttura materiale in effetti non esistono, nella realtà, con buona pace di Croce). Entrambe le posizioni

⁵ G. Dickie, *Art and the Aesthetic*, Cornell University Press, Ithaca (N.Y.), 1974

⁶ T. Wolfe, *The Painted Word*, Bantam Books, New York 1976.

(Dickie e Danto) piacciono a direttori di riviste specialistiche come Giancarlo Politi (per citare con sicurezza un nome autorevole), il quale distaccatosi da tempo da posizioni teorico-filosofiche lascia presupporre che poi “nella realtà dei fatti” le cose non siano poi tanto diverse da come da loro discusse. Da questo punto di vista le teorie sono convenienti in quanto lasciano molto spazio a “chi detiene il potere di legittimazione” per consacrare un’opera o un artista piuttosto che un altro. E’ anche indubbio che alcune persone (per dirla alla Dickie) hanno un potere decisionale enorme nel definire cosa è e cosa non è arte, e che in questo intervengono fattori di vario tipo (dall’amicizia al denaro ad esempio). Danto nella sua citazione scrive “non può essere tutto qui” ed in effetti così pare, la sua teoria mette in luce una parte della verità (intesa in senso relativo) così come altre teorie hanno messo in luce altri aspetti più o meno interessanti ma senza esaurire del tutto la questione. Ciò che ne risulta infine è quasi la consapevolezza che la questione non può essere chiusa, ma anzi, il porsi la domanda è come l’arte stessa un banco di prova per l’intelligenza dell’uomo (e l’intelligenza è portatrice di emozione). E’ un modo per smuovere pensieri e assolvere a varie funzioni, (in senso forse contemporaneamente funzionale e procedurale, questo non saprei dirlo con certezza) che vanno dallo svago, alla legittimazione, alla riflessione, alla (auto)celebrazione, al favoritismo, all’emozione, all’esperimento, alla denuncia politica e sociale, alla comprensione ed alla interpretazione del passato e del presente con qualche domanda sul futuro.

Parte seconda.

Nove esempi di opere d’arte. Perché determinate cose sono definite opere d’arte?

Per provare a rispondere a questa domanda prendiamo in esame alcune cose che sono ritenute comunemente opere d’arte, provando ad interrogarci ora su cosa sappiamo di esse e cosa possiamo capire.. Riassumendo: la mia personale idea è che non ci sia una definizione di arte. Tuttavia sono convinto che porsi la domanda è il luogo in cui coincide il fine dell’ “l’artista vero”⁷ e dello studio filosofico dell’arte: ci si interroga considerando le opere d’arte come elementi speciali dell’esistenza umana.

«Ogni opera d’arte importante può essere considerata come un avvenimento storico e allo stesso tempo come la soluzione faticosamente raggiunta di un certo problema. [...] Con l’accumularsi delle soluzioni, il problema cambia aspetto.»⁸

Stabilire con un discreto margine di credibilità se determinate cose siano o non siano opere d’arte è un processo affrontabile dal punto di vista delle “convenzioni” (convenzione è anche il linguaggio ma questo non ne riduce il valore e la portata) più che dell’essenza; scavalcherò quindi le teorie di tipo essenzialista già affrontate nella mia precedente relazione. La mia idea è evidentemente lontana da un concetto di “arte universale” e “potenzialmente eterna” e vicina a quella di una attività specifica, metamorfica come lo è ogni cultura umana, ponendo altresì attenzione ai rischi dello storicismo:

«Lo storicismo [finisce *n.d.a.*] col trasformare la storia in una “essenza ideale”, con distinti momenti di sviluppo. Questa ideologia, ultimo residuo della mentalità politica e accademica del XIX secolo, [...] è intervenuta e interviene ancora oggi in modo decisivo nella costruzione di una idea dell’arte come qualcosa di essenziale e inalterabile nel suo nucleo, mutevole unicamente per aspetti secondari e accidentali nei distinti momenti di ciò che si considera come una scala globale.»⁹

Tutte queste immagini rappresentano opere d’arte e per cominciare sono espressioni dell’ intelligenza dell’uomo (come la scienza e molte altre cose).

«Che la scienza e l’arte siano entrambi prodotti del comportamento umano è un truismo, ma non per questo privo di conseguenze.»¹⁰

Allo stesso tempo, ovviamente, le opere d’arte non sono strumenti razionali, come gli attrezzi scientifici.

«Quando la struttura tecnica di un oggetto o il suo ordine razionale passano in primo piano, abbiamo un oggetto d’uso. [...] In breve, un’opera di arte è tanto inutile quanto un attrezzo è utile. Le opere d’arte sono uniche e insostituibili, mentre gli attrezzi sono comuni e facilmente sostituibili.»¹¹

Scriverò delle seguenti immagini senza dimenticare il peso che le categorie in cui rinchiudiamo le attività dell’uomo esercitano sul nostro pensiero, evitando al contempo di rifarmi alle concezioni di “stile” e di “teoria”; d’accordo con Kuhn (e Kubler) sul problematico uso che è possibile fare di tali termini. Scrive Kuhn:

⁷ Inteso “vero” in quanto uomo che si dedica con profondità e dedizione costante alla propria ricerca artistica.

⁸ George Kubler, *La forma del tempo*, Torino, Einaudi, 1989, p.43.

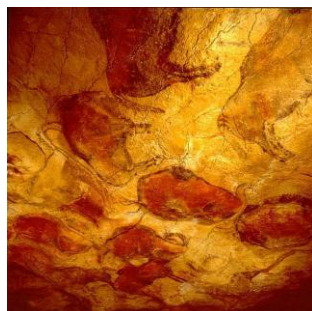
⁹ J. Jimenez, *op. cit.*, p.14.

¹⁰ Thomas S. Kuhn, *La tensione essenziale. Cambiamenti e continuità nella scienza*, (1977), Torino, Einaudi, 1985, pp.389.

¹¹ G. Kubler, *op. cit.*, p.24.

«Sia “stile” che “teorie” sono termini usati nel descrivere un gruppo di opere che sono riconosciute simili. (Esse sono “nello stesso stile” o “applicazioni della stessa teoria”). In entrambi i casi si dimostra difficile [...] specificare la natura degli elementi condivisi che distinguono un dato stile o una data teoria dalle altre.»¹²

Immagine 1. Grotte di Altamira



Parlare di convenzione in questa sede assume particolare rilievo, cominciando con l'immagine che si trova nel complesso delle grotte di Altamira in Spagna. Si tratta “ufficialmente” di “arte rupestre paleolitica della Spagna settentrionale”: tale è ritenuta convenzionalmente dall'UNESCO. Mi preme però sottolineare che il termine “arte” non esiste universalmente: “gli antropologi hanno accertato che una parola corrispondente non esiste nella maggior parte delle lingue delle civiltà senza scrittura che erano soliti studiare.”¹³ Ciò che è “realmente universale, sono le esperienze e le manifestazioni estetiche presenti senza eccezioni in tutti i gruppi umani conosciuti.”¹⁴

«Quel che chiamiamo arte non esiste originariamente al di fuori della tradizione culturale che nasce in Grecia. Quando applichiamo il termine arte alle manifestazioni estetiche di altre culture o di epoche remote come il Paleolitico, stiamo in realtà proiettando le nostre categorie e la nostra sensibilità su forme e oggetti che hanno originariamente “significati” e “funzioni molto diverse” da quelle che noi attribuiamo all'arte.»¹⁵

Ciò non significa che le pitture di Altamira non possano a ragione essere incluse in ciò che chiamiamo arte, ma bisogna essere coscienti che si tratta di una nostra operazione concettuale.

«L'arte è universale solo a partire dalle categorie mentali prodotte nella tradizione culturale occidentale.»¹⁶

Un'operazione di assimilazione all'arte relativa a ciò che “resta del passato” ed “esiste nel presente”.

«Solamente le arti di natura materiale sono sopravvissute: della musica e della danza, della lingua parlata e dei riti, di tutte le arti estemporanee di qualsiasi paese al di fuori di quelli mediterranei niente praticamente è rimasto. [...] La prova ultima dell'esistenza di quasi tutti i popoli antichi sarà quindi per noi di ordine visivo ed è da ritrovare nella materia e nello spazio più che nel tempo e nel suono.»¹⁷

Il primo passo è la decontestualizzazione, successivamente entra in gioco l'apprezzamento dei valori di quegli oggetti considerati a partire dai “nostri valori”: a quel punto ad esempio potremo apprezzare l'energia e l'espressività che il bisonte promana o la capacità di un nostro antenato di tracciare delle linee la cui espressività non si è esaurita nel tempo. Originariamente se posti dinanzi al bisonte lì raffigurato ci saremmo trovati non nel campo dell'arte ma nel dominio di funzioni differenti, di tipo probabilmente ritualistico-propiziatorio. L'immagine apparteneva ad un'epoca in cui non esisteva nessuna concezione accomunabile a ciò che definiamo “arte”. Nel Paleolitico Superiore (da 40.000 a 10.000 anni fa circa) siamo ancora ben lontani dall'affrancamento dell'immagine dal simbolo teorizzata da J.-P. Vernant¹⁸: processo estremamente difficile da sintetizzare che avviene grosso modo in seguito allo sviluppo della scrittura nella civiltà greca. Conseguenza “dell'emancipazione del simbolo dal rituale e della trasposizione dell'immagine a un contesto civile, laico”.¹⁹

¹² T. S. Kuhn, *op. cit.*, p.388.

¹³ J. Mquet, *The Aesthetic Experience. An Anthropologist Looks at the Visual Arts*, New Haven/London, Yale University Press, 1986, p.9, cit. in J. Jimenez, *op. cit.* p.169.

¹⁴ J. Jimenez, *Imágenes del hombre. Fundamentos de Estética*, Madrid, Tecnos, 1986, pp.61-68, cit in J. Jimenez, *op. cit.*, p.169.

¹⁵ José Jimenez, *op. cit.*, p.169.

¹⁶ Ivi, p.170.

¹⁷ G. Kubler, *op. cit.*, p.22.

¹⁸ J.-P. Vernant, *Les origines de la pensée grecque*, Parigi, PUF, 1981.

¹⁹ J. Jimenez, *op. cit.*, p.71.

Immagine 2. Venere di Milo.



La *Venere di Milo* risale al 130 a.C. ed incarna bene gli ideali di bellezza classica greca (che si trascineranno poi a lungo con diverse variazioni) pur essendo realizzata in un periodo relativamente tardo. Per il filosofo contemporaneo Jimenez il concetto di arte “nasce” con il classicismo greco. L’immagine assolve una funzione specifica: è portatrice di un valore estetico e viene valutata in se stessa, come simulacro della realtà. Per esempio, seppure i primi *koûroi* furono probabilmente influenzati dalla possente statuaria egizia, smisero di essere rappresentazione di una divinità e vennero apprezzati per le proprie qualità formali (e) mimetiche. Non più il ritratto di un Dio, ma la possibilità di scorgere i valori divini attraverso l’antropomorfismo scultoreo. Non solo la statua doveva cessare ogni funzione di tipo rituale, ma il proprio “valore civico e formale”²⁰ (al servizio dell’ideale culturale della *paîdeia*) doveva essere reso tramite una sapiente imitazione delle forme del corpo, che non fornisce particolari connotati che possano distinguere il corpo di un giovane da quello di un dio. Molto del fascino della *Venere di Milo* è dovuto alla sapiente resa naturalistica del corpo, il cui torso conserva la morbidezza e la sensualità di un corpo fisico, che sentiamo vicino a noi come gli stessi dei greci lo erano rispetto al loro popolo (la divinità greca era più la personificazione di un carattere umano che un’entità sovrumana). Il viso, l’espressione, la posa, la figurazione illusionistica”²¹, preannunciano quelle categorie di simmetria, armonia e bellezza che saranno dominanti nella storia culturale d’Occidente. Può apparire problematico affermare che un qualcosa “è” un’opera d’arte piuttosto che un’opera tecno-scientifica. Come scrive Kuhn:

«[...] Considerazioni di simmetria, di semplicità e di eleganza nell’espressione simbolica, e di altre forme di estetica matematica giocano un ruolo importante in entrambe le discipline [scienza e arte n.d.a.]. Ma nelle arti l’estetica è essa stessa l’obbiettivo del lavoro. [...] Nelle scienze l’estetica è raramente un fine in sé e mai il principale.»²²

Sono convinto che dal V secolo a.C. (dalla svolta dell’“epoca classica”), avvenga il passaggio dal regno della *téchne* (tradotta comunemente ed erroneamente con *arte*): cioè dell’abilità, della capacità di fare (del “fare bene” per dirla con Sennet), al regno dell’*arte* come ambito umano autonomo.

Immagine 3. U. Boccioni: Forme uniche di continuità nello spazio.



A partire dal 1848 le arti si impregnarono di un’atmosfera di lotta e conflitto sociale dovuta alla successione di ondate rivoluzionarie che scossero l’Europa. Così, intorno al 1870, un termine di chiara derivazione militare “avanguardia” verrà utilizzato per designare l’arte più avanzata, antiaccademica (Manet aveva rotto definitivamente l’accademismo stagnante al *Salon* del 1865 con l’*Olympia*) implicando una idea di *scontro*: contro la società, ma in certo qual modo *per*

²⁰ Ivi, p.72.

²¹ Ivi, p.76.

²² T. S. Kuhn, *op. cit.*, pp.377-378.

l'umanità. Un aspetto non sottovalutabile che accomuna l'avanguardia futurista a molta della produzione artistica a noi più vicina risiede nella "volontà espressa dall'artista di produrre arte". I futuristi esasperarono il concetto di manifesto, in cui erano note le loro idee sull'arte e sulla società in genere del primo Novecento. "L'opera riflette la mente dell'artefice²³", si diceva già ai tempi di Filone d'Alessandria (20 a.C.-50 d.C.). E' tanto difficile conoscere la volontà degli artisti del passato più remoto (si pensi alle ipotesi attributive sulla paternità della Venere di Milo) quanto facile conoscere le roboanti dichiarazioni futuriste. La *Venere di Milo* incarna l'ideale classico di bellezza così come *Forme uniche di continuità nello spazio* di Boccioni incarna l'ideale di velocità che Marinetti acclamava come "forma di bellezza" già dal primo decennio del secolo scorso.

Immagine 4. K. Malevic: Giocatore di football nella quarta dimensione.



Già nell'antichità il concetto di *téchne* aveva subito una scissione: da un lato quelle intellettuali (*logikaí*) e nobili (*semnaí*), dall'altro quelle che affaticano: artigianali e manuali. Mi ricorda la distinzione mai del tutto esaurita tra *homo laborans* e *homo faber* di Sennet. Che poi assumerà particolarmente peso nella definizione moderna di arte dal Quattrocento italiano fino alle belle arti del XVIII secolo che "riportano" alla *mimesis* (sintetizzato dopo varie teorizzazioni parziali con il celebre trattato del 1746 dell'abate Batteux *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*). Col proseguire del tempo le categorie cambiano così come il loro contenuto:

«L'importanza e l'autonomia che la *mimesis* [...] aveva acquisito nel mondo greco dell'epoca classica andò smarrendosi nel corso dei secoli in Europa.»²⁴

Il lavoro del pittore naturalizzato russo Malevič si inserisce prepotentemente nella storia dell'arte aiutando – tramite la sua produzione suprematista – a scardinare l'idea di "opera mimetica", in quel lungo processo che dai primi focolai antiaccademici parigini era divampato in tutta Europa e anche oltre. Il termine suprematismo si riferisce secondo il suo ideatore alla supposta supremazia della sensibilità (percezione) plastica contro le apparenze esteriori della natura o del *vile oggetto*. L'opera in questione – nonostante o forse grazie al titolo ironico – ci permette poi di renderci conto di quanto sia forte il ruolo dello stimolo visivo nell'osservazione delle opere d'arte. La "bidimensionalità forzata" dell'opera permette tramite l'attenta ricerca degli equilibri compositivi di sfociare nuovamente in una tridimensionalità virtuale percettiva.

«Le informazioni immagazzinate sull'afferramento di una palla, per esempio, aiutano il cervello a interpretare la fotografia bidimensionale di una palla; [...] aiutano il cervello a pensare in tre dimensioni, a vedere un oggetto piatto sulla carta come se fosse a tutto tondo.»²⁵

Ciò che Sennet diceva in merito alla fotografia vale per il quadro di Malevič con la differenza che ci troviamo qui dinanzi a delle immagini non figurative, pure forme di astrattismo geometrico in uno spazio infinito. Il valore dell'opera non risiede solo nel suo valore compositivo ma nella forza intrinseca di rottura con un certo tipo di concezione dell'arte. La modernità è accompagnata da un costante sentimento di novità, che tende ad assegnare valore all'innovazione ed allo scarto propositivo. Si tratta di un aspetto tanto utile quanto pericoloso, ma sul quale mi risulta impossibile dilungarmi adesso.

²³ J. Jimenez, *op. cit.*, p.102.

²⁴ Ivi, p.84.

²⁵ Richard Sennet, *L'uomo artigiano*, Milano, Feltrinelli, 2008, p.151.

Immagine 5. Giotto: Cappella degli Scrovegni



Il ciclo di affreschi realizzati da Giotto a Padova tra il 1303 e il 1305 nella Cappella del ricco banchiere Enrico Scrovegni ci permette di toccare l'aspetto del collezionismo (e della committenza in questo caso specifico). Detto in modo spicciolo e un po' fastidioso, se un collezionista acquista una certa cosa come opera d'arte, questo potrebbe bastarci per "sapere" che di arte si tratta. Il collezionismo, già dall'antica Roma aveva portato ad un'arte non necessariamente funzionale ad un tipo specifico di celebrazione (anche per la cosiddetta arte sacra) ma piuttosto ad una notevole raffinatezza formale e ad un costante esercizio del gusto dei collezionisti stessi.

«Un fenomeno completamente nuovo si ebbe con la comparsa della figura del mecenate privato e del collezionista a cui poco o nulla importava delle occasioni che le opere d'arte intendevano celebrare, ma che apprezzavano molto le qualità che le rendevano oggetti belli e interessanti [quindi simboli di prestigio *n.d.a.*]. L'arte diventò così una merce e fece il suo ingresso nella piazza del mercato.»²⁶

Ciò che rende esemplare questo capolavoro (se non bastasse il fatto che Giotto era riconosciuto già al suo tempo come un grande artista e che il lavoro gli fu commissionato da un collezionista dell'epoca) è la sapiente costruzione architettonica in cui è ambientata la narrazione biblica, la tecnica pittorica raffinata che sposava l'utilizzo perfezionato dei pigmenti più pregiati (che come il pregiato *blu oltremare* giungevano a Venezia da tutto il bacino del Mediterraneo), la perfetta padronanza dei valori plastici e tutte le innovazioni estetiche (come i gesti disinvolti e naturalistici, le figure di spalle, gli abbracci, il primo bacio dell'arte italiana...).

Immagine 6. Velasquez: Las Meninas



Con *Las meninas*, imponente quadro realizzato da Diego Velázquez nel 1656, ci troviamo già all'interno del sistema moderno di classificazione delle arti (in Italia vi siamo già dall'ultimo terzo del XV secolo). Ciò che è avvenuto e che ha il suo coronamento nel *De Pictura* (1435) di Leon Battista Alberti è l'integrazione della pittura all'interno delle arti liberali, divenendo perfino "arte-maestra" di ogni altra arte. Il motivo va ricercato nella progressione degli studi umanistici e nel "crescente sviluppo del commercio unitamente al progresso delle città europee, [che] favoriscono una

²⁶ P. Kidson, *The figural Arts*, 1981, p.413 in M.I. Finley (a cura di), *The Legacy of Greece. A New Appraisal*, Oxford, Clarendon cit. in J. Jimenez, *op. cit.*, p.86.

maggior domanda sociale di opere di pittori [...] il che implicherà da parte di questi ultimi la richiesta di una collocazione più elevata della loro funzione nella società, [...] maggior prestigio e riconoscimento pubblico.”²⁷ Non solo aumenta la richiesta di riconoscimento sociale da parte degli artisti ma essi stessi avranno naturalmente un’opinione sempre maggiore di loro stessi e del loro lavoro. Inoltre ciò che ovviamente cambia in quegli anni è la situazione sociale a livello generale: dopo la particolare esperienza comunitaria in cui le persone erano vissute nel Medioevo andava diffondendosi un certo individualismo. *Las Meninas* deve molto della sua celebrità ad una serie di ambiguità visive. In particolare il fatto che il ritratto della figlia della seconda moglie di re [Filippo IV](#) si trasformò in un autoritratto del pittore all’opera, nella visione “in soggettiva” del re e della regina ed in un ritratto sfocato di loro stessi riflesso in uno specchio dipinto sulla parete più lontana dell’immagine. L’interpretazione nonché il significato dell’opera sono tutt’ora un enigma, nel [XVIII secolo l’inglese Thomas Lawrence](#) lo citò come la “filosofia dell’arte”, ed è lungo l’elenco di coloro che si sono cimentati nella lettura dell’opera. Ad ogni modo, Kuhn ricorda bene che i contemporanei guardano alle opere del passato “con una sensibilità modificata”: l’occhio non è mai vergine, e lo è forse sempre meno.

«Tomas S. Eliot fu forse il primo a notare l’esistenza di questo rapporto, quando osservava che “ogni importante opera d’arte ci costringe a una rivalutazione di tutte le opere precedenti”. Così la nostra visione di Michelangelo sarà alterata dall’opera di Rodin, ad esempio.»²⁸

Ma l’individualismo (che si accompagna sempre con una certa dose di narcisismo), il riscatto sociale dell’artista che raggiungeva con il proprio talento fama e successo e – come già detto – la voglia di sperimentare ed innovare dimostrando la propria intelligenza ed abilità tecnica possono essere i motivi alla base della realizzazione e del fascino ambiguo di questa opera d’arte.

Immagine 7. A. Warhol: Brillo Box



Le *Brillo Box* non sono propriamente dei *ready-made* ma degli oggetti che “nascono ambigui”. Sono riproduzioni accurate (ma non identiche, potremmo dire raffinate) della scatola industriale di detersivo Brillo: sono l’analogo tridimensionale delle serigrafie con prodotti commerciali. Sulle *Brillo Box* mancano le scritte e le etichette con tutte le varie specificazioni che normalmente si trovano sulle confezioni dei prodotti commerciali, ma le scatole di compensato dipinto restano a prima vista indistinguibili da una vera scatola di detersivo. Se lo Scolabottiglie di Duchamp metteva ironicamente in dubbio il ruolo dell’autore, Warhol ripristina la “potenza” dell’artista già presente nella concezione del *ready-made* di Breton: “manufatti promossi a dignità d’oggetti d’arte grazie alla scelta dell’artista.”²⁹ Saltare ad un parallelismo tra arte e scienza (apparentemente lontano) può farci comprendere qualcosa in più sul *ready-made* e l’arte contemporanea in genere. Iniziamo con il comportamento del pubblico (non specialista) nei confronti delle due attività.

« Il rifiuto pubblico della scienza, in parte derivato semplicemente dall’inquietudine, è in genere un rifiuto dell’attività in blocco: “Non mi piace la scienza”. Il rifiuto pubblico dell’arte, [...] è rifiuto di un movimento a favore di un altro: “L’arte moderna in realtà non è per nulla arte”. »³⁰

Sul comportamento del pubblico riguardo gli artisti del passato e del presente Kuhn ricorda un passaggio evidenziato da Ackerman:

²⁷ José Jimenez, *op. cit.*, p.88.

²⁸ T. S. Eliot, “Tradition and the individual Talent”, in *Selected Essays*, 1917-32, New York, 1932, p.5. e A. Malraux, *Les voix du silence*, (trad. Ingl. *Voices of Silence*), New York, 1954, pp.67,317,367, Cit. in G. Kubler, *op. cit.*, p.45.

²⁹ A. Breton, P. Éluard, (1938), *Dictionnaire abrégé du Surréalisme*, Parigi, Corti, 2005.

³⁰ T. S. Kuhn, *op. cit.*, p.379.

«[Scienziati e artisti hanno *n.d.a.*] reazioni nettamente divergenti rispetto al passato delle rispettive discipline. Per quanto i contemporanei li prendano in considerazione con una sensibilità modificata, i prodotti passati dell'attività artistica sono ancora parti vitali della scena artistica. [...] I capolavori del passato prossimo e di quello più lontano giocano un ruolo vitale nella formazione del gusto del pubblico e nella iniziazione di molti artisti al loro mestiere. [...] Nelle scienze nuove scoperte producono la rimozione dei libri e delle riviste, improvvisamente superate. [...] A differenza dell'arte, la scienza distrugge il suo passato.»³¹

Sono d'accordo solo in parte con quest'ultima affermazione: se il passato della scienza fosse davvero "costantemente distrutto" come potrebbe darsi progresso in seno alla disciplina? Il progresso e la scienza mi paiono quasi un binomio inscindibile. Se tale distruzione avvenisse letteralmente potremmo puntualmente assistere al ripresentarsi di scienziati che, appena usciti dal loro laboratorio presentano come propria ultima acquisizione scientifica l'aspirina. Al pubblico non specialista di una tale civiltà senza memoria, non resterebbe altro da fare che salutare di volta in volta "l'invenzione" *come fosse nuova*. Ma questo caso paradossale non si potrebbe neppure verificare, perché "la realtà" esterna smentirebbe "la novità": l'aspirina è già in farmacia. Quindi, in realtà, per quanto libri e riviste rimossi finiscano come dice Kuhn nei magazzini, di ciò che contengono o contenevano ne deve restare coscienza tra gli scienziati, sugli scaffali, nei laboratori, poco importa che non sia necessario entrare in un museo per esserne coscienti. Non si ripercorrono strade già battute se non per trovare soluzioni a problemi dati per irrisolvibili, e questo è possibile solo se si ha una cognizione precisa dei luoghi da cui si è già passati, di ciò che è già stato fatto (o è stato fatto in un modo che non è più ritenuto corretto). A mio parere la differenza centrale non risiede nell'uso che si fa del passato di una attività ma in quello che potremmo chiamare "principio di esclusione delle possibilità". Mentre nella scienza si procede verso *una* (o forse *la*) verità, nell'arte diverse possibilità convivono e si rinforzano l'una con l'altra. Mi pare quindi che le differenze maggiori tra arti e scienze siano dovute fondamentalmente alla "scarsa fiducia" da parte degli scienziati nei propri modelli scientifici. Essendo portati (o costretti?) a concepire la propria disciplina come un cammino di perfezionamento e di affrancamento da concezioni erronee e approssimazioni fallaci. Al contempo nel campo dell'arte vi è quella fiducia dovuta alla possibile compresenza spazio-temporale di scuole, movimenti, idee e soluzioni anche opposte le une alle altre. Difficilmente si può "mettere in crisi" l'arte, ella resiste al nuovo e non modifica in generale se stessa. Una crisi è avvenuta probabilmente con il momento di rottura segnato dal primo *ready-made* di Duchamp ma l'arte si è dimostrata capace di assorbire le nuove concezioni restando al contempo più forte e malleabile che mai.³² Ecco quindi che possiamo tornare a Brillo Box, perché abbiamo sottolineato uno degli aspetti più originali della contemporaneità artistica: la compresenza di diverse idee ed espressioni di una idea di arte, nessuna delle quali può arrogarsi il diritto di convalidare esclusivamente una forma espressiva a scapito di altre. La presenza di Warhol "selezionatore", raffinatore di immagini, è perfettamente centrata nell'universo temporale in cui egli si muove. Warhol sceglie le sue immagini facendo *shopping* e *zapping* in TV: guardando la cronaca nera, così come gran parte di coloro che hanno vissuto il boom economico degli anni 50. L'arte viene consumata (e scelta) come qualsiasi altro prodotto commerciale e qui mi pare risieda la caratteristica tanto eclatante quanto politicamente suggestiva della *Pop Art*. Ma ciò non esclude che altre forme d'arte, contemporaneamente, siano altrettanto valide e giustificate.

Immagine 8. A. Kaprow: Yard



L'immagine 8 non è considerabile un'opera d'arte ma è la documentazione di qualcosa che è avvenuto e che è invece considerato tale: *Yard*, di Kaprow, un *happening*. Un passaggio di *Teoria dell'Arte* credo fornisca una chiave di lettura.

«...Bisogna segnalare che la perdita della esclusività nel processo di produzione delle immagini da parte della pittura e della scultura [...] è senza dubbio alla radice dei tentativi di recuperare la vita, ciò che è irriproducibile tecnologicamente, come una componente dell'arte.»³³

³¹ Ivi, p.381.

³² Qualcosa di simile avviene per la matematica, che a differenza delle scienze e similmente all'arte attraversa raramente delle "crisi" generali. La non-soluzione di un dato problema non certifica la sua insolubilità portando a cambiamenti generali della concezione della disciplina stessa, ma attiene all'incapacità attuale dell'uomo di trovarvi risoluzione.

³³ J. Jimenez, *op. cit.*, p.42.

L'*Happening* di Kaprow va esattamente nella direzione dell'avvicinamento tra arte e vita, mentre il riconoscimento artistico della pratica va contestualizzato, dal 1959 con la prima opera ufficiale di questo tipo (*18 Happenings in 6 Parts*, New York,) alle successive esposizioni in gallerie d'arte che istituzionalizzarono questi eventi particolarmente effimeri, alla partecipazione di un certo pubblico dell'arte agli eventi che si tenevano in spazi alternativi. Ma se questo può spiegare ciò che rende arte lo *happening* da un punto di vista procedurale ci si può domandare come un artista possa arrivare all'idea di proporre come arte qualcosa del genere. Scarto con una certa sicurezza le ipotesi che vedrebbero negli artisti come Kaprow un tipo particolare di "furbo". Quello che accade nell'arte contemporanea è a mio parere che si realizzino dei salti intuitivi simili a quelli che per Sennet avvengono nella mente di un artigiano dinanzi a un problema.

«L'intuizione scatta a partire dal sentimento che ciò che ancora non esiste potrebbe esistere.»³⁴

A questo punto non resta che "provare" a realizzare ciò che non esiste. In seguito interverranno moltissimi meccanismi, i quali forse porteranno il risultato di questo tentativo ad essere riconosciuto come arte. Ma parafrasando Fabbri, in arte non è solo questione di fare diversamente, ma di fare la differenza.

«La vedi la differenza incolmabile rispetto agli ambienti New Dada e della Junk Art, che pure fanno gran uso di scarti, rifiuti e di automobili? [...] Nello *happening* vivi in prima persona esperienze stravaganti, sconclusionate ma liberatorie e sinestetiche, grazie ai suggerimenti e alle istruzioni dell'animatore estetico Kaprow, ti dedichi alla partecipazione attiva di situazioni che mai o molto faticosamente, per conto tuo, potresti provare nella vita quotidiana.»³⁵

Negli *happening*, nonostante l'aspetto caotico, tutto va progettato nei dettagli, perchè "la manifestazione degli *happening* non nasce per via spontanea o in ambienti neutri. Le immagini e le descrizioni degli eventi te ne dimostrano al contrario la cura scenografica, la laboriosa fase preparatoria".³⁶

Immagine 9. C. Marclay: The Clock



Se da circa metà XVII secolo con Batteaux le sette arti erano pittura, scultura, poesia, musica, danza, architettura e oratoria, in pochi anni quest'ultima disciplina decadde dallo stato di arte liberale, lasciando libero il posto che nel XX secolo il cinema occuperà appunto come "settima arte". *The Clock* è un lavoro di video arte interamente costruito su materiale cinematografico, un grande video collage concettuale. L'uso che Marclay fa delle immagini è legata al cinema tanto quanto alla "grande distribuzione mediatica" ma sovvertendo sempre il significato. L'immagine oggi è seriale, multimediale, veicolabile in una pluralità di forme e modalità diverse. Il cinema ha invece una sua temporalità fittizia, alla quale dovremmo aderire, mentre *The Clock* al contrario aderisce al nostro tempo, sempre sincronizzabile ma difficilmente interamente fruibile, ed ecco un decisivo scarto tra cinema e videoarte. L'opera ci parla di come oggi percepiamo il tempo, di come percepiamo l'arte, di come il tempo sia stato percepito nel tempo del cinema.

«Le origini di *The Clock* vanno ricercate intorno al 2007; [...] affiancato da un team di ricercatori, Marclay ha impiegato più di due anni ad accorpare frammenti di film in cui compaiono pendoli, orologi a muro o da polso e sveglie. [...] Lo scorrere del tempo nella mani di Marclay diventa una questione ordinaria e ineluttabile. [...] La considerazione amara che erode quello che altrimenti è un grande intrattenimento è che il battito delle lancette è un'invenzione un'umana dettata dalla necessità di dividere e determinare qualcosa di inafferrabile...»³⁷

³⁴ R. Sennet, *op. cit.*, p.201.

³⁵ F. Fabbri, Fabiano Fabbri, *Sesso Arte Rock'n Roll, tra ready-made e performance*, Bologna, Atlante, 2006, p.190.

³⁶ Alan Kaprow, *Assemblage, Environments & Happenings*, New York, Abrams, 1996, cit. in F. Fabbri, *op. cit.*, p.187.

³⁷ M. Robecchi, "Che ora è? Christian Marclay" su *Flash Art Italia*, n.295, Milano, p.48.

Nota conclusiva

Si intende qui l'arte come riconoscimento istituzionale e insieme di pratiche e attività immancabilmente aperte, indi libero da chiusure a priori. E' impossibile rispondere precisamente a cosa sia l'arte perché i parametri cambiano continuamente, lo è tanto quanto è impossibile definire in anticipo cosa *non potrebbe* essere arte. Possiamo infatti accordarci convenzionalmente (o qualcuno lo fa per tutti) su come nominare qualcosa: siano le pitture rupestri di Altamira o un'opera di arte digitale. Parlare dell'arte mi pare sempre più l'attribuzione intelligente a qualcosa di un nuovo significato, oggi come ieri una possibile decodificazione che deve essere preceduta da una interpretazione, poiché com'è evidente quale che fosse il senso di un qualcosa fuori o dentro il nostro tempo e la nostra società non possiamo saperlo con alcuna certezza.

TESTI DI RIFERIMENTO

- Bell, C. *Art* (1914), Oxford University press, Oxford 1997.
- Breton, A. e Éluard, P., (1938), *Dictionnaire abrégé du Surréalisme*, Parigi, Corti, 2005.
- Collingwood, R. G., *The principles of Art* (1938), Oxford University Press, Oxford 1958.
- Dickie, G. *Art and the Aesthetic*, Cornell University Press, Ithaca (N.Y.), 1974
- Eliot, T. S., "Tradition and the individual Talent", in *Selected Essays*, 1917-32, New York, 1932.
- Fabbri, F. *Sesso Arte Rock'n Roll, tra readymade e performance*, Bologna, Atlante, 2006.
- Kaprow, A., *Assemblage, Environments & Happenings*, New York, Abrams, 1996.
- Maquet, J., *The Aesthetic Experience. An Anthropologist Looks at the Visual Arts*, New Haven/London, Yale University Press, 1986.
- Jimenez, J., *Teoria dell'Arte*, (2002), Palermo, Aesthetica Edizioni, 2008.
- Kidson, P., *The figural Arts*, in Finley M.I. (a cura di), *The Legacy of Greece. A New Appraisal*, Oxford, Clarendon. 1981
- Kubler, G., *La forma del tempo*, Torino, Einaudi, 1989.
- M. Robecchi, "Che ora è? Christian Marclay" in *Flash Art Italia*, n.295, Milano.
- Kuhn, S. T., *La tensione essenziale. Cambiamenti e continuità nella scienza*, (1977), Torino, Einaudi, 1985.
- Sennet, Richard, *L'uomo artigiano*, Milano, Feltrinelli, 2008.
- Vernant, J.-., *Les origines de la pensée grecque*, Parigi, PUF, 1981.
- Weitz, M., *The role of Theory in Aesthetic* (1956), ora in A. Neill e A. Ridley (a cura di), *The Philosophy of Art: Readings Ancient and Modern*, Mc-Graw-Hill, New York 1995.
- Wolfe, T., *The Painted Word*, bantam Books, New York 1976.