

Produzione creativa e identità

Riflessioni sulla genesi e l'evoluzione

a cura di **Luciano Marucci**

Questa nuova indagine, incentrata sulla genesi e le dinamiche del processo creativo, si propone di individuare i fattori esterni che possono favorire l'espressione personale, non soltanto nel campo artistico, e contribuire alla definizione delle identità dei protagonisti dell'attuale scena culturale. L'operazione – connessa all'inchiesta tuttora in corso sulle contaminazioni linguistiche e l'interazione disciplinare – tende ad approfondire come possa essere stimolato l'immaginario in senso formale e concettuale, attraverso una prassi che, sebbene provenga dalla storia e sia stata legittimata nel contemporaneo in vari momenti, spesso, ancora oggi viene tenuta nascosta. Probabilmente non si considera che, in genere, un'utile azione predatoria avviene fin dal periodo della prima formazione per trarre stimoli utili allo sviluppo della ricerca soggettiva e che la modalità può arricchire la produzione rendendola più significativa, attuale e competitiva. In altre parole, si vogliono esplorare i luoghi reali e virtuali del fenomeno per provocare una riflessione più attenta su come nasce l'ispirazione di un'opera originale o l'ideazione di un progetto inedito e come vengono metabolizzati certi elementi del passato o del presente.

Allo scopo, oltre ai diretti interessati, sono coinvolte personalità rappresentative di settori diversi.

Alla maggior parte degli intervistati sono state rivolte le seguenti domande, ad altri anche quesiti riferiti alla loro specifica attività:

1. *Le influenze derivanti dalle esperienze esterne per la formazione delle opere o dell'identità degli autori devono rimanere segrete?*
2. *La conoscenza dei lavori altrui del presente o del passato, gli eventi fieristici e i format espositivi possono incentivare la creatività?*
3. *La multimedialità aiuta l'invenzione artistica?*
4. *La capacità dell'artista di cogliere altrove gli elementi utili alla definizione della propria poetica è già un atto creativo?*
5. *Le tecnologie digitali possono aprire vie operative più sperimentali?*
6. *Gli algoritmi offrono alla ricerca artistica altre opportunità per ottenere risultati imprevedibili?*
7. *L'opera autogenerativa è veramente autonoma?*
8. *Il Web può omologare l'ispirazione?*
9. *Oggi nell'arte visiva italiana è individuabile una sua identità?*
10. *L'internazionalismo linguistico riduce l'espressione individuale?*
11. *I leader e le tendenze polarizzanti frenano la libertà espressiva?*
12. *La storia e le memorie possono condizionare anche la ricerca propositiva?*
13. *La committenza e le tematiche sono vincolanti o consentono di rappresentare visioni altre?*
14. *Come valuta le mostre che mettono a confronto anche le opere di epoche diverse?*

Renato Barilli, *critico d'arte e critico letterario, curatore indipendente*

Luciano Marucci: Con la sua molteplice attività intellettuale pensa di avere accelerato l'evoluzione della situazione artistica del contemporaneo e stimolato la ricerca individuale di determinati operatori visuali? In caso positivo, in quali aree e in che modo?

Renato Barilli: Non sono indovino, quindi non pretendo di

Copertina del libro di Renato Barilli, Marietti Editore, 2019



prevedere dove va l'arte, ma di cogliere prontamente dove sta andando nel momento preciso in cui mi pronuncio.

Con gli interventi pubblici non evita di spiegare le ragioni fondanti del suo lavoro di critico e di curatore, anzi lo fa con immediatezza e perfino con vis polemica. Riscontra che certi suoi ragionamenti oggettivi vengano ascoltati? Siccome vado spesso controcorrente, molte volte i miei pareri, non conformisti, vengono trascurati.

Espone anche i suoi pittorici "ritratti amichevoli" senza temere critiche. Gillo Dorfles aveva la stessa passione, tanto che in una delle ultime interviste rilasciate rimasi sorpreso dall'affermazione che la sua attività più importante era quella di "pittore".

La pretesa di Dorfles di essere considerato soprattutto pittore mi sembra eccessiva, anch'io ho ripreso a dipingere, e sto pure recuperando certe mie fasi precedenti, non per questo però cancello la mia attività di critico d'arte e più in generale dei fenomeni culturali, che continuo a esaminare, e proprio con la pretesa di non perdere tempo nell'individuareli.

Oltre a Marshall McLuhan, a quali studiosi si è interessato maggiormente per sviluppare l'attività teorica in senso moderno?

In coppia con McLuhan mi ha pure influenzato Lucien Goldmann, e anche Marvin Harris come ogni altro antropologo culturale. Ora le edizioni Mimesis stanno per ripubblicare un mio saggio del 1974, *Tra presenza e assenza*, allora edito da Bompiani, in cui dichiaro tutti i miei molti debiti culturali.

Procediamo.

1. Credo che sia un obbligo dichiarare da chi si sono prese certe idee, allo stesso modo che per i prodotti alimentari è obbligatorio dire da che cosa sono composti.

2. Tutto si lega con tutto, la produzione artistica o comunque creativa non avviene nel vuoto, ma in presenza dei prodotti della concorrenza. Gli artisti si sbirciano tra loro, del resto a livello visivo basta una rapida occhiata per cogliere un suggerimento.

3.4.5.6. La multimedialità, per esempio il ricorso alla rete, a internet, è un ottimo strumento conoscitivo; io stesso oggi tante volte evito di spendere per recarmi a visitare una mostra o uno studio di artista, entrando in quei luoghi per via telematica. Sono invece meno favorevole a un uso diretto di fenomeni telematici a fini creativi, se però non si tratta della videoarte di cui sono da tempo un convinto sostenitore.

9. Io sono sostenitore del cosiddetto "glocalismo", credo cioè che siamo in presenza di una diffusione mondiale dei medesimi strumenti, però gli artisti delle varie nazioni, etnie, culture li usano anche per recuperare le proprie radici. Per cui, sì, è possibile capire, almeno se un'opera è di origine

europea, o asiatica, o amerinda, o africana, e così via.

10.11. In nome del glocalismo, bisogna saper coniugare il generale col particolare, le due dimensioni non si escludono ma si contemperano, si inscatolano l'una nell'altra.

13. Si tratta di cose diverse, la committenza pubblica oggi è abbastanza rara e dovrebbe essercene di più, per esempio in ambito di *street art* o di arte decorativa degli interni ed esterni, ma lasciando libero l'artista di adottarvi lo stile che preferisce. Se la committenza è associata a imposizioni di ordine tematico, queste non devono impedire all'artista di svolgere il tema nello stile che gli è proprio.

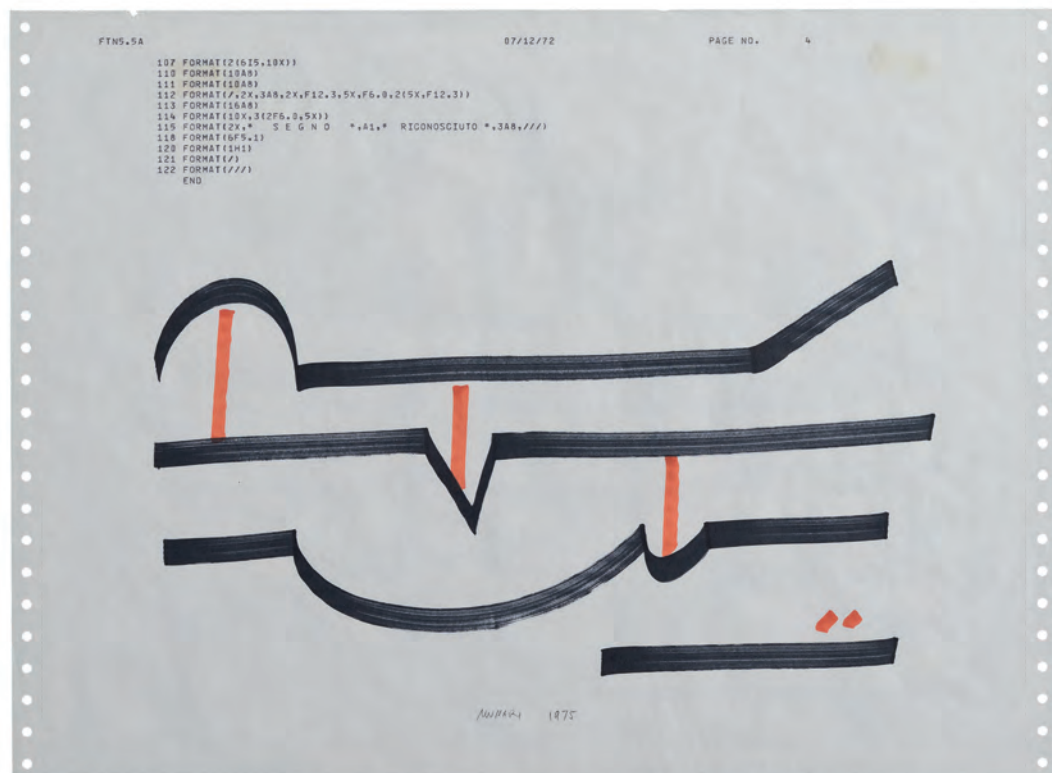
14. Credo molto utile un confronto tra presente e passato, a patto però di non annullare la collocazione storico-cronologica delle opere. Trovo del tutto stolto e fuorviante l'attuale sistema, inaugurato a Londra dalla Tate Modern, e purtroppo ripreso da tanti altri Musei, di accostare le opere per affinità tematiche. Il carattere stilistico delle opere, e il collegamento di questo allo spirito del tempo, deve essere la stella polare da seguire negli accrochage.

26 gennaio 2020

Andrea Bellini, critico d'arte e curatore, direttore del Centre d'Art Contemporain Genève

Luciano Marucci: Il Centre d'Art Contemporain Genève da te diretto – organizzato come laboratorio di ricerca e sperimentazione che segue attentamente le dinamiche dell'arte attuale e ne incentiva lo sviluppo – ha ormai una strategia ben definita?

Andrea Bellini: Se l'Istituzione da me diretta riesce a fare tutto quello che tu dici, e ti ringrazio per questa avvincente descrizione delle nostre attività, debba necessariamente avere una strategia ben definita. Tuttavia penso che alla base



Bruno Munari "Scritture illeggibili di un popolo sconosciuto sn" 1975, mixed media on fanfold paper, 30,5 x 41,5 cm (courtesy Repetto Gallery, London; ph Daniele De Lonti)

serie di eventi che possano approfondire i diversi aspetti di esse. Per la mostra “Scrivere Disegnando” abbiamo previsto conferenze, *workshop* e una articolata attività di mediazione. **Apprezzo particolarmente l’operazione perché, inconsapevolmente, rientra nella tesi della mia nuova indagine.** Bene, ne sono felice. Me ne dovresti parlare di più.

Lo farò nel testo che introduce questa prima puntata. L’esposizione sarebbe stata condivisa dal geniale e ironico Bruno Munari, il quale più di una volta mi aveva dato prova della sua straordinaria immediatezza e leggerezza creativa.

Munari è uno degli artisti in mostra. Anche lui ha inventato una lingua illeggibile di popolo sconosciuto.

Andiamo avanti.

1. Parli della biografia degli artisti? Quando si tratta di artisti *outsider* la biografia diventa centrale nella spiegazione dell’opera. Per tutti gli altri invece, cioè per quelli con galleria e carriera, si evita sempre il dato biografico, forse per una forma di pudore. Tuttavia, anche per questi ultimi, alcuni dati biografici possono contribuire alla comprensione del loro lavoro.

Maria Lai “Untitled” (minuscule stitched book) 1979, fabric and stitching, 7 x 6 cm (courtesy Collezione Giuseppe Garrera, Roma; ph Giorgio Benni)



2. La conoscenza di un determinato contesto culturale necessariamente produce le condizioni per la costruzione di un linguaggio originale. Gli artisti non sono fiori di campo, non spuntano dal nulla, ignari di ciò che li circonda. Detto questo, mi sembra eccessivo pensare che le fiere possano incentivare la creatività. Per quanto mi riguarda, ultimamente, le fiere incentivano una certa depressione.

3. Certo, come la pittura a olio ha incentivato la pittura del XVI secolo.

4. Penso di sì.

5. Sì, penso proprio di sì.

6. In questo momento ho in mostra un’opera di Jenna, *Nimiia Cétii*, nella quale un algoritmo svolge una funziona primaria. Quindi sì, direi proprio di sì.

9. Credo che ormai non siano più veramente individuabili identità nazionali.

10. Non vedo come potrebbe.

11. Quando mettono la gente in prigione, i “leader e le tendenze polarizzanti” possono ovviamente frenare la libertà espressiva. Per fortuna, anche i peggiori regimi prima o poi passano.

12. Penso di no.

13. Le vie del signore sono infinite. Vedo vincoli dettati solo dalla mancanza di intelligenza.

7 febbraio 2020

Fabio Cavallucci, critico d’arte e curatore

Luciano Marucci: In sintesi, il tuo recente progetto *Laboratorio del futuro*, inaugurato alla seconda Biennale Arcipelago Mediterraneo, come è nato e cosa si propone?

Fabio Cavallucci: L’idea nacque un paio di anni fa nell’ambito di un incontro presso la casa editrice Laterza dove si presentava il libro postumo di Zygmunt Bauman *L’ultima lezione*, frutto della sua ultima conferenza pubblica, fatta per l’appunto al Centro Pecci sotto la mia direzione. Fu lì, durante la discussione, che in un momento culminante del dibattito, Giuseppe Laterza esclamò: “Come sarebbe bello se questi pensieri così profondi potessero filtrare nella politica, diventare azione”. A quel punto io, che di solito sono persona pragmatica, rilanciai: “Se così è, basta farlo. Basta creare un movimento culturale con l’intento di influenzare la politica sui grandi temi”. In quel momento non si andò molto più in là, ma il *Laboratorio del futuro*, concettualmente, era già nato. Poi è occorso più di un anno e mezzo per metterlo in piedi: è stato necessario raccogliere un gruppo di persone, provare, senza riuscirci, a realizzare il primo evento a Milano, partire invece con un evento a Palermo, dove l’amico Andrea Cusumano, ex assessore alla cultura della città, cura una Biennale, nel contesto della quale il 23 novembre 2019 il progetto è finalmente venuto alla luce.

Quali temi sono stati affrontati fino ad ora?

Per il momento abbiamo iniziato ad affrontare i temi della democrazia – la sua reale validità oggi –, delle nuove tecnologie – che stanno producendo una delle più grandi rivoluzioni della storia dell’umanità –, della demografia. Quest’ultima, ad esempio, rappresenta un ottimo modo per allargare il punto di vista usuale per cui la questione delle migrazioni è un fatto locale, che riguarda al massimo la Libia, Malta e l’Italia; un fatto da accettare o da cui difendersi, senza uno sguardo globale. Ma presto avvieremo discussioni anche su altri temi fondamentali, come la crisi ambientale, il tema del lavoro, le questioni di genere.

La prossima discussione dove avrà luogo?



Un momento delle discussioni pubbliche tenute a Documenta 6 di Kassel (1977) da Joseph Beuys per 100 giorni, all'interno della FIU (Free International University, fondata dall'artista tedesco nel suo studio di Düsseldorf nel 1973, per l'organizzazione del lavoro creativo, di ricerca interdisciplinare e comunicazione), coinvolgendo esperti di vari ambiti, su problematiche culturali, ambientali, economiche, sociali e politiche (ph L. Marucci)

Stiamo lavorando per organizzare incontri a Torino, Bologna, Roma. Avremo ancora tra pochi giorni Maurizio Alfonso Iacono a Livorno in una conferenza organizzata da Giovanna Bernardini e poi Giacomo Marramao a Prato, in un evento curato da Virginia Zanetti. Inoltre io stesso presenterò il *Laboratorio del futuro* a New York, il 17 marzo, nell'ambito di un ciclo di incontri culturali organizzati da Jennifer Wen Ma. Ovviamente, in questo caso, sarà una sorta di introduzione all'intero progetto, non uno degli appuntamenti di approfondimento tematico. Magari nascerà una cellula newyorkese. **Sono argomenti dichiaratamente contemporanei dalle finalità altamente etiche!?**

L'idea del *Laboratorio* è di mettere gli uomini di cultura di fronte al pubblico facendoli parlare di alcuni dei massimi temi della nostra contemporaneità. Che piaccia o meno, non è più il tempo di lasciare gli intellettuali a discutere separatamente, in una torre d'avorio, prendere decisioni indipendenti dal resto della società. Occorre accettare dal sistema dei social network l'idea della democrazia totale, anche nell'ambito della cultura. Non c'è più spazio per solitari innovatori o piccoli gruppi di rivoluzionari. Oggi ogni cosa è interconnessa e anche l'ambito culturale deve sottoporsi a una larga approvazione. Per cui il progetto si propone di lasciare grande spazio alla discussione, la quale, oltre che nelle conferenze e nei dibattiti, si sviluppa sul sito laboratoriodelfuturo.it, realizzato da Giovanni Sighele. L'aspirazione finale – utopistica

certamente – è di riformulare i codici e i valori della nostra civiltà. Quindi la dimensione etica è fondamentale. Ogni epoca ha modellato degli indici etici diversi. La nostra pure lo sta facendo, ma in questo momento siamo di fronte a una frammentazione, il che produce incertezza e spaesamento. Vorremmo che attraverso questo metodo si potesse costruire una consapevolezza maggiore della direzione che stiamo prendendo e dei risultati che vogliamo raggiungere.

Allora il linguaggio tende a divenire messaggio diretto, 'azione'.

Senza dover scomodare John Langshaw Austin di *How to Do Things with Words*, ho dovuto riconoscere che la parola produce azione molto di più di quanto possiamo immaginare a prima vista. Anche se nel profondo non potevo accettarlo, ho sempre avuto il dubbio che Marx avesse ragione, che la struttura sociale fosse definita dall'economia e dalle tecnologie e la cultura, purtroppo, fosse solo una sovrastruttura che da quelle dipende. Ma qualche anno fa mi sono felicemente dovuto ricredere. È stato proprio grazie al primo Forum dell'arte contemporanea che si svolse a Prato nel 2015. Una delle principali proposte emerse dal Forum fu l'idea della costituzione di un Art Council italiano, un sistema di sostegno dell'arte italiana all'estero. Anche se il Ministero non ha mai ammesso che provenisse da noi, dopo poco più di un anno quella proposta è diventata un fatto e l'Italian Council è nato. Il Forum era stato proprio un accumulatore di energia verbale che, magari per vie indirette, ha mosso delle azioni pratiche. Di qui la mia fiducia nel potere della parola è cresciuta enormemente.

Praticamente viene dato uno sbocco concreto agli studi teorici, sensibilizzando anche i cittadini; più che 'invocare', si cerca di 'costruire' facendo vedere le verità esistenziali

anche in prospettiva.

Nell'ambito del *Laboratorio del futuro* intendiamo ricostruire una visione prospettica proprio oggi che ci sentiamo tutti un po' perduti, senza riferimenti e senza direzioni. Ciò ha bisogno di un largo coinvolgimento e di un progressivo consenso verso valori comuni. Ma non le chiamerei "verità esistenziali". Dobbiamo sempre riconoscere che siamo umani, fallaci, e il *memento mori* del *Trionfo della Morte* dell'Abatellis, il luogo dove il progetto ha visto la luce, sta lì a ricordarcelo.

Quali canali saranno utilizzati per promuovere partecipazione responsabile, riflessione e condivisione del mondo reale globalizzato?

Per ora ci basiamo su mezzi tutto sommato tradizionali: gli incontri di cui si diceva e il sito web laboratoriodelfuturo.it, che dovrebbe diventare il luogo di interazione, di scambio e di definizione delle idee. Ma la speranza è che questo progetto si possa espandere, che altri possano raccogliarlo e rilanciarlo, che da una piccola slavina possa diventare una valanga. E allora anche i mezzi potranno ampliarsi. Il suo carattere non sta nei mezzi, ma nel metodo dialogico che supporta.

Nella realizzazione del programma quale ruolo assumeranno i creativi del campo artistico?

Avranno un ruolo importante, ma non superiore a quello dei rappresentanti di altri ambiti. Anzi, per una sorta di senso di colpa, visto che molti dei fondatori provengono dall'arte (ci sono artisti come Gian Marco Montesano o Stefano W. Pasquini o curatori e organizzatori come Tiziana Casapietra o Andrea Cavallari), in questa prima fase stiamo coinvolgendo il mondo dell'arte contemporanea meno di altri.

Dal loro dialogo con i portatori dei diversi saperi potranno ricevere nuovi stimoli inventivi socialmente utili?

Il progetto non nasce per questo fine. Il suo obiettivo è prettamente sociale, potremmo dire persino politico. Ma non sono da escludere conseguenze aggiuntive. Se qualche artista troverà in queste discussioni delle spinte per procedere con

la sua ricerca in una direzione di indagine socio-politica, la considero una conseguenza eccellente. Personalmente sono per un'arte che non guarda al mondo da lontano, da un metafisico iperuranio, ma amo l'arte che si immerge nei magma terreno e cerca di districarvisi. Magari illuminandoci sui possibili futuri.

Quindi, la creatività di vario genere è concepita come strumento essenziale per generare il progresso delle comunità umane?

Sicuramente la creatività è parte fondamentale dello sviluppo della cultura. Il vantaggio dell'arte, in questo senso, è che muovendosi per intuizioni, non ha il dovere di spiegare nulla. Può compiere voli pindarici, anticipare ciò che la scienza o la politica impiegano anni a comprendere. Lo svantaggio è che non muovendosi in modalità logiche e linguisticamente codificate, rischia di essere non comprensibile ai più. Talvolta, nei momenti di grande cambiamento epocale come questo, il suo senso rischia di sfuggire anche agli addetti ai lavori.

In definitiva viene applicato in senso sociale il concetto di interazione disciplinare di cui avevamo discusso su questa rivista...

Il *Laboratorio del futuro* usa solo lo strumento verbale, ma certo promuove l'incontro tra diversi ambiti culturali, dalla scienza alla filosofia, dall'arte alla letteratura. Lo fa, pertanto, in modo teorico. Fare incontrare "fisicamente" tutti questi ambiti sarebbe compito di un'altra struttura, un'altra organizzazione, un'istituzione artistica di nuovo tipo, alla quale sto pure pensando, ma magari lasciamo l'argomento per una prossima intervista.

In cosa si differenziano le vostre discussioni da quelle dei "100 giorni" tenute da Beuys a Documenta 6 nel 1977, affrontando problematiche realistiche, e dalla sua "Azione terza via" dell'anno dopo al fine di promuovere un'alternativa al vigente sistema sociale non soltanto dell'Occidente?

Joseph Beuys era parte di un'epoca in cui l'artista aveva



Una veduta del laboratorio di arte partecipata di Olafur Eliason "Green light" 2017, Padiglione Centrale, 57. Esposizione Internazionale d'Arte - La Biennale di Venezia (courtesy la Biennale di Venezia; ph L. Marucci)



Installazione "Untitled" (2007) dell'artista thailandese Rirkrit Tiravanija (impegnato civilmente) nel centro storico di Basilea (affacciata sul fiume Reno), nell'ambito della sezione Art Parcours di Art Basel 2017

ancora un largo potere. Poteva lui stesso mettersi a disposizione del pubblico in un ufficio allestito in mostra per discutere la questione della democrazia diretta e ciò produceva già un cambiamento, o almeno ne sviluppava l'aspirazione nella mente delle persone. Oggi mi pare che gli artisti – o su un altro versante gli intellettuali in generale – siano figure molto più "deboli". Come può un'artista tra i più famosi del mondo come Jeff Koons ottenere solo 350mila *followers* su Instagram e una *influecer* come Chiara Ferragni 18 milioni? E stiamo parlando di un mezzo – Instagram, appunto – basato sulle immagini, cioè la materia prima dell'arte. Ecco perché c'è bisogno di una struttura che organizzi e dia maggiore visibilità ai messaggi degli artisti (e degli intellettuali di ogni tipo).

Anche Pistoletto per il Terzo Paradiso 'agisce' in una direzione analoga.

Il *Laboratorio del futuro*, in fondo, è uno dei tanti tentativi che oggi stanno avvenendo in questa direzione. Il *Terzo Paradiso* di Pistoletto, ancora una volta, è un'azione individuale. Come tale si allarga, ma resta sempre legata al suo ideatore, mantiene una matrice artistica originaria che è la sua forza, ma anche il suo freno. Il *Laboratorio*, non avendo pretese artistiche, si può ampliare all'infinito, potrà magari anche sganciarsi da me e dal gruppo che ha contribuito a fondarlo. È dato semplicemente dal riconoscimento di una necessità e dall'elaborazione di un metodo per rispondervi. Tutti possono prendervi parte e portarlo più lontano. Il *Terzo Paradiso*, senza Pistoletto, perde senso.

L'operazione che hai ideato scaturisce anche da tuo bisogno personale di relazionare l'arte ad altre attività per affrontare urgenti problemi vitali?

Scaturisce dal bisogno di capire dove il nostro mondo sta andando e dal riconoscimento dell'insufficienza dell'arte,

oggi, per comprenderlo. Come dire: siamo in un momento talmente difficile che l'arte da sola non ce la può fare. Ecco allora che occorre fare massa comune, trovare punti di contatto, accordi con altri ambiti culturali per cercare di sbrogliare la matassa insieme.

Alcuni passi indietro per entrare nel vivo della mia nuova indagine.

1. Non credo che sia un problema mettere in evidenza le influenze da cui si origina un lavoro, che poi sono le esperienze di un artista o un creativo di altro genere che attraversano la loro vita. Anzi, oggi mi pare che sempre di più l'esperienza personale tenda a essere inglobata nel lavoro. Se Raffaello, cinquecento anni fa, dipingeva la *Trasfigurazione sul monte Tabor*, non necessariamente utilizzava la sua esperienza di vita, ma piuttosto le sue conoscenze religiose e tecniche. Oggi l'esperienza dell'artista tende ad essere sempre più parte dell'opera, da Sophie Calle che racconta le sue storie d'amore, a Rirkrit Tiravanija che cucina il tipico Tom Yum Goong thailandese con il quale immagino sarà cresciuto, a Danh Vo che fa ricopiare dal suo genitore la lettera al padre di Théophile Vénard, missionario condannato a morte in Vietnam, lavoro che non capiremmo se non sapessimo che egli è figlio di un vietnamita cattolico, che vive in Vietnam, distante da lui che invece è in Danimarca. Insomma, arte e vita sono sempre più unite oggi, al punto che molti lavori potrebbero anche non avere una definizione oggettuale, ma consistere nella pura evanescenza di un'esperienza peritura.

2. Credo che oggi – ma ormai da molto tempo – l'arte e la creatività abbiano imparato a nutrirsi di tutto. Quando Duchamp ha esposto l'orinatoio non ha certo utilizzato una competenza acquisita nel corso della storia dell'arte, ma ha guardato all'espandersi del mondo della produzione industriale e ha

mostrato come non ci fosse veramente più bisogno del “fatto a mano”. E questo vale per moltissimi dei prodotti artistici degli ultimi decenni. Ma a volte è anche vero l’opposto. Ad esempio, non credo che la banana di Cattelan (*Comedian* è il titolo del lavoro) avrebbe avuto lo stesso successo se, tra le tante altre cose, non fosse anche una citazione di Andy Warhol e non fosse stata presentata in una fiera, pronta per la vendita.

3. L’arte ha sempre utilizzato i media correnti, rinnovando il suo stesso linguaggio. Così se il cinema e il video hanno consentito la nascita della videoarte e della performance (da quel momento l’azione non era più inesorabilmente perduta ma poteva essere registrabile), Internet ha aperto la strada ad operazioni immateriali, che anche se in un primo momento sono sembrate avere scarsa presa, oggi si rafforzano sempre più, e artisti come Eva e Franco Mattes o Jodi.org vengono riconosciuti come riferimenti. Jodi.org è persino presente nell’ultimo allestimento della collezione nella nuova espansione del MoMA. Ora stanno arrivando nuove tecnologie, la realtà aumentata (AR) e la realtà virtuale (VR) con le quali gli artisti possono confrontarsi. E ci sono vere e proprie organizzazioni che lavorano per sviluppare questi canali di produzione artistica, invitando grandi artisti e giovani promesse a cimentarsi, come Acute Art e Vive Arts di HTC. Ormai quasi tutti i grandi stanno provando questi nuovi sistemi, da Marina Abramović a Paul McCarthy, da Olafur Eliasson a Dominique Gonzalez-Foerster. E molti giovani li adottano come media privilegiati. Ovviamente ogni nuovo medium consente di produrre diversi tipi di creazioni. Il cinema e il video hanno consentito di introdurre nell’arte il movimento, di cui i Futuristi tentavano di dare un’impressione in modo artigianale. Il sistema rendeva ormai necessario l’arrivo delle immagini cinematiche nell’ambito artistico. Ora stiamo andando verso un mondo in cui tutto è connesso, e pertanto anche l’arte va in questa direzione.

Non è che la multimedialità aiuti l’invenzione artistica, ma oggi è resa necessaria dagli sviluppi complessivi del sistema.

4. Il momento della creazione resta per noi sempre molto misterioso. Magari presto sarà spiegato e riprodotto attraverso degli algoritmi, ma per ora la sua enigmaticità lo fa sembrare un atto quasi ultraterreno. Ho avuto occasione di assistere agli albori di momenti creativi di molti artisti, e devo dire che è questa una delle cose più affascinanti per chi lavora nell’arte. Ricordo Mario Merz, ad esempio, che passava sempre davanti a un muro medioevale a San Casciano Val di Pesa, parlava con l’architetto che lo aveva restaurato, rimuginava. Poi visitava il negozio di un tassidermista. E ancora rimuginava... Finché, meno di una settimana prima della data prefissata della mostra, una mattina: “Ecco: l’architetto ha messo le luci a illuminare il muro perché per la città il muro è importante. Allora io non posso andare sul muro. Ci vado sopra!”. E in men che non si dica mandava a prendere un cervo imbalsamato che aveva visto nel laboratorio e lo faceva svettare fiero sull’alto del muro seguito dalla sua tipica serie di Fibonacci. In un istante, tutto ciò che Mario aveva visto, sentito, pensato cortocircuitava e produceva il lavoro. Questo specifico col cervo è ancora lì, ora fuso in alluminio, sulle antiche mura di San Casciano. Cattelan, invece, segue un metodo diverso. Di solito fruga nelle banche di immagini, ormai quasi sempre su Internet, ne vede migliaia, le sceglie, le confronta, le seleziona, e alla fine individua quella che per qualche oscura ragione, a noi ignota, riesce a colpire il nostro inconscio al punto da restare impressa nella mente e a fare il giro del mondo. Non siamo in grado di trovare regole in ciò, sennò le accademie sarebbero capaci di produrre migliaia di artisti, anziché poche unità per decennio.

5. Certamente, esse da una parte possono servire all’arte per rispondere meglio a esigenze che il nostro mondo già manifesta,

Nella foto l’affresco “Il trionfo della Morte” del Palazzo nobiliare Ababelis di Palermo, città in cui il 23 novembre 2019 ha avuto inizio l’attuazione del progetto “Laboratorio del futuro”, ideato da Fabio Cavallucci, nell’ambito della Biennale curata da Andrea Cusimano. Davanti all’opera allegorica le persone che hanno partecipato più attivamente al primo incontro pubblico (da sinistra): Lorenzo Bruni, Cecilia Laschi, Andrea Cusimano, Sergio Vassallo, Tiziana Casapietra, Giovanna Bernardini, Evelina De Castro, Giovanni Sighele, Damian Tambini, Fabio Cavallucci, Helen Mountfield, Andrea Cavallari, Marco Rizzo, Andrea Peira, Bernardo Agrò, Fabio Mattaliano (courtesy Fabio Cavallucci)



ma finiscono per aprire anche nuove direzioni di ricerca.

6. Questa è la vera grande domanda del futuro. Se per algoritmi intendiamo quelli molto complessi dell'intelligenza artificiale (AI), ciò preannuncia davvero alcune delle questioni fondamentali. Da una parte è sicuro che l'AI rimpiazzerà l'uomo in molte delle sue attività, non solo quelle fisiche, come guidare un'auto o assemblare un aspirapolvere. Ma anche la maggior parte delle attività di carattere teorico saranno alla portata dell'intelligenza artificiale, come fare una diagnosi medica o insegnare a degli studenti. A parte che si apre qui tutta la questione di cosa farà l'uomo – non tra alcuni secoli, ma tra pochissimi anni – quando tutte queste possibilità saranno realtà ed egli finirà per essere espropriato della maggior parte dei propri mestieri, ma la domanda che resta è: potrà l'AI produrre arte? Credo che nessuno possa rispondere oggi a questa domanda, che si estende nell'ambito dell'essenza della coscienza, la quale del resto non sappiamo se l'intelligenza artificiale possederà (come l'Hal 9000 di *2001: Odissea nello spazio*) o meno. Per il momento i possibili casi estremi della questione restano irrisolti. Alcuni aspetti dell'intelligenza artificiale vengono però usati dagli artisti in modo circoscritto, come le immagini floreali delle opere recenti di Hito Steyerl, quelle del lavoro esposto alla Serpentine Gallery o alla Biennale di Venezia, dove coloratissime forme mutanti sono prodotte da un sistema randomico di AI. Un dialogo tra uomo e AI è oggi comunque interessante, in una fase fondamentalmente di passaggio quale stiamo attraversando.

9. Oggi l'arte italiana è in una situazione molto debole rispetto al resto del mondo. Certo, fa parte del suo carattere un certo equilibrio, una certa compostezza, che si riconosce bene qualora la si ponga a confronto con quella di nazioni che questa compostezza tradizionalmente non hanno, come la Polonia. Ma non mi pare che essa sia particolarmente riconoscibile per un qualche carattere speciale, per temi o stili. Qualche anno fa c'è stato un tenue tentativo di individuare alcuni caratteri dell'arte italiana nella sua origine campestre e popolare. Ricordo la bella sezione curata da Matteo Lucchetti alla Quadriennale di Roma, intitolata *De rerum rurale*, dove erano esposti artisti come Rossella Biscotti, Beatrice Catanzaro, Luigi Coppola, Moira Ricci, che affrontano tematiche sociali, senza timore di sembrare locali, anzi, facendo scaturire dal localismo un lavoro davvero internazionale. Però mi pare che non si sia mosso molto in questa direzione negli anni recenti.

10. Ogni volta che una certa cultura o un certo linguaggio ha conquistato una parte del globo, lo ha fatto a discapito di altre culture ma a vantaggio della possibilità di allargamento del dialogo. Quando la cultura romana, ad esempio, ha conquistato l'intero bacino del Mediterraneo, ha distrutto molte culture locali. Ma allo stesso tempo ha dato la possibilità di nascere a un Seneca (che veniva dalla Spagna) o a un Sant'Agostino (che veniva da Tagaste, nell'attuale Algeria). Sia chiaro – lo dico per i social – non sto promuovendo la guerra di conquista come mezzo per favorire il dialogo culturale. Faccio solo un'analisi dei fatti. Non esiste una regola o una soluzione ottimale. L'internazionalismo linguistico è fondamentale per creare una comunità umana estesa. L'espressione individuale o il carattere locale sono spesso interessanti perché offrono variazioni, differenze, contro il rischio dell'appiattimento. La cosa migliore sarebbe che ci fossero entrambi gli aspetti, ma la storia dimostra che di solito da una conquista su una cultura soccombente esce un *tertium*, diverso dai primi due.

13. Anche qui direi che non ci sono regole fisse. Ci sono artisti che perseguono la propria ricerca in modo indefesso e che da una richiesta specifica sono solo turbati o rispondono con il loro solito prodotto, come, ad esempio, potremmo aspettarci da un Takashi Murakami o da una Yayoi Kusama; altri che declinano la loro tipologia espressiva a seconda della situazione locale, come Lawrence Weiner; e infine anche coloro che non riescono quasi a produrre se non sono messi di fronte a un problema, a una situazione particolare, come Christo, il cui lavoro non può che essere *site specific*.

14. Oggi il grande raccoglitore di immagini e contenuti che è Internet spinge inevitabilmente alla compresenza di storia e presente, alla mescolanza. Questo si riversa nelle esposizioni, nelle quali è ormai normale abbattere le barriere temporali, quando non sono gli stessi artisti a farlo all'interno del loro lavoro, come Jeff Koons nelle sue serie recenti di opere con la palla blu. Se ciò in linea di principio va bene, trovo che rappresenti un grande rischio per l'Italia. L'Italia è un paese ricco di storia, dove l'arte è diffusa ovunque, dalla più remota cappella di campagna alla piazza di ogni città. Il rischio è che la commistione, il confronto tra presente e passato riduca la spinta verso il futuro, verso l'innovazione che da noi è già così limitata. In questo, provocatoriamente, potremmo dire che avevano ragione i Futuristi: i nostri musei andrebbero distrutti!

10 febbraio 2020

Angela Vettore, storica dell'arte, curatrice e docente universitaria

Luciano Marucci: Un docente di Storia dell'arte contemporanea, attraverso le riflessioni critiche sulle dinamiche della moderna produzione artistica, può incoraggiare i giovani talenti a intraprendere l'attività creativa?

Angela Vettese: Sì.

È normale che vengano esposti i punti di vista personali, estetici ed etici, dal momento che le interpretazioni critiche nel tempo possono essere soggette a revisione?

Sì.

Gli artisti, per operare con linguaggi e concetti originali, hanno bisogno di insegnamenti e di conoscere altre esperienze?

Sì.

Un eccessivo studio della storia condiziona negativamente la ricerca di percorsi innovativi?

No.

Riguardo al tuo libro "Si fa con tutto. Il linguaggio dell'arte contemporanea" del 2012 ti domando se "avere coscienza dei propri mezzi" significa che anche i materiali prescelti da chi pratica attività inventive possono stimolare l'immaginario. Mi riferisco, in particolare, all'Informale materico e all'Arte Povera.

Ritengo che un artista parta da un immaginario, quello che con un anglismo sempre più diffuso si ama definire "narrativa" e che io chiamerei piuttosto narrazione. Penso che ogni opera contenga una narrazione, per quanto compressa in una sola immagine o performance o installazione o scultura, e che tale narrazione descriva una visione, un immaginario appunto. Tale immaginario viene prima dell'opera. Nel migliore dei casi riguarda tematiche rilevanti del proprio tempo, che eventualmente possono anche toccare tematiche rilevanti in termini universali. La relazione, l'alterità, il rapporto con la natura, lo sguardo introspettivo e via dicendo. Nel libro "Si fa con tutto" il

tema era proprio quello, anche se non esplicitato in questi termini: l'opera nasce dallo sviluppo di un'ipotesi di mondo, da una domanda su cosa viviamo, da un tentativo di risposta a ciò che ci tocca e ciò che ci circonda. La tematica stessa chiama a sé i mezzi di espressione: in certi casi l'artista avverte come necessario un film, in altri un oggetto, in altri ancora un'installazione complessa, in certi momenti è stato importante affrontare il linguaggio tradizionale contrapponendogli un linguaggio innovativo proprio perché tale contrapposizione era una parte importante della risposta alla questione. Facciamo un esempio. Mario Merz, pittore, decide di diventare creatore di opere tridimensionali con mezzi tratti dalla vita comune. Le premesse c'erano (il collage dadaista, l'espansione dell'opera nello spazio da parte di Lucio Fontana e di artisti attivi soprattutto a Milano entro il 1959/60 come Gianni Colombo o anche tutti coloro che avevano da sempre collaborato con architetti). Contrapporsi alla pittura, per un pittore, significava abbracciare la nudità delle cose, la povertà essenziale di un discorso che voleva andare al nocciolo, che voleva narrare senza l'ausilio di mezzi tradizionali e perizie ormai consumate, per proporre

Copertina del libro di Angela Vettese, Editori Laterza / Economica, 2012



un sistema di pensiero privo delle sicurezze del passato, audace, scarnificato fino all'osso. Come voleva essere la società proposta da Merz e dai suoi compagni di allora. L'idea di "guerriglia" proposta da Germano Celant per spiegare i presupposti anche tecnici dell'arte povera parlava anche di questo, tra le righe: a partire da una proposta linguistica già fatta da Kurt Schwitters o da Marcel Duchamp, si poteva proporre un'arte senza più la rete di protezione della "buona tecnica". Questo la rendeva più adatta a veicolare una proposta antiborghese, andando in direzione anti-pop e contraria alla società del consumo che il pop aveva celebrato. Quindi l'igloo di Merz del 1966 non nasce a partire dai mezzi, ma a partire da un immaginario: una casa, una superficie abitabile che parli di essenzialità, della massima superficie abitabile con il minimo di dispersione di calore e con il minimo di superficie coprente fino a eliminare il soffitto; gli oggetti di consumo ne devono essere esclusi, non inclusi come in un quadro di Richard Hamilton o di David Hockney. Si vuole parlare solo dell'indispensabile, in relazione con la natura. E allora ecco apparire un igloo con un ramo che fuoriesce e nessun elemento che rimandi alla nuova industria del superfluo. L'artista sceglie i mezzi adatti al suo immaginario o alla sua narrazione. Ovvio che il tema di Hito Steyerl è un altro, il condizionamento di Internet, e lo tratta con ambienti e video digitali; in modo diverso e più politico di quanto faccia Ryan Trecartin, che sta affrontando temi simili ma con un approccio volutamente più grottesco. Se William Kentridge sceglie di lavorare con le marionette, con i disegni animati, con la tradizione del cinema come macchina delle meraviglie tratta più da Méliès che dai fratelli Lumière, lo fa perché ogni sua operazione domanda l'uso di un mezzo specifico e non negoziabile. Credo che la capacità di un artista di sapere quali mezzi traducono meglio il suo immaginario sia un modo per affermare il proprio talento. Un artista di talento non dipinge perché va di moda la pittura o perché si vendono meglio i quadri, ma perché il suo immaginario può essere trasmesso solo attraverso una superficie bidimensionale, dipinta, che include tutta la tradizione pittorica e fotografica, e che con essa si confronta accogliendone certe parti e volutamente contraddicendone altre. Non ritengo che tutto questo sia presente all'artista in modo da poterlo verbalizzare, cioè non penso che un artista possa o debba scrivere dei trattati su ciò che fa. Ma gli artisti del passato, come Leonardo o Michelangelo, all'occorrenza sapevano esprimere in modo chiaro e teorico il perché del loro approccio a certi mezzi espressivi. Quindi, niente di nuovo sotto il sole, e tantomeno atteggiamenti di provocatori o intellettualistici.

1. No.
 2. Sì.
 3. Talvolta.
 4. No.
 5. Talvolta.
 6. Non direi.
 10. No.
 11. No.
 13. No.
 14. Dipende dai criteri di accostamento.
- 26 gennaio 2020

1a puntata, continua