UN ARTISTA A METÀ

Questa raccolta di testi, datati tra il 1999 e il 2004, recupera i miei primissimi interventi di ordine concettuale che ho sviluppato in forma di scrittura. L'*Artismo* è un punto estremo del concettuale tautologico: è una formula che non può che rimandare a se stessa, e l'artista altro non è che un esecutore di questa logica ricorsiva.

Quella dell'*Audioscript* è una trascrizione dei miei monologhi a voce registrati, dunque una scrittura indiretta e impura con la quale ho esplorato un tempo diverso della criticità, resa più performativa, nel tentativo di smarcarmi da un eccessivo rigore formale.

Si giunge così alla definizione di due problemi per me allora centrali: la funzione della scrittura in quanto medium artistico e il ruolo dell'osservatore *esterno*. In pratica, i limiti di una prospettiva analitica del *fare-arte*.

Artismo

Quella che segue è un'elencazione di frammenti informativi che dovrebbero costituire una "descrizione" del fenomeno Artismo. Non trattasi di un intervento artistico tra le righe ma, almeno nelle intenzioni, di uno scritto teorico. Mi scuso se formalmente non realizzi una continuità di trattazione, ma il coinvolgimento mentale ed emotivo mi impediscono di raggiungere la completezza tramite la codificazione scritta. Più semplice (ed ambiguo) è registrare delle impressioni.

Def. Artismo: la tendenza artistica, di derivazione concettuale, caratterizzata da operazioni di ordine tautologico.

Le operazioni sono condotte a partire da proposizioni linguistiche coesistenti. Le proposizioni linguistiche sono in analogia estensiva con le "proposizioni artistiche" del concettualismo, e comprendono proposizioni artistiche, filosofiche e scientifiche.

La classe operativa ha la proprietà, detta riflessiva, di far corrispondere ad ogni proposizione linguistica se stessa. Un esempio di operazione è fornito nell'ultima pagina delle presenti [ndr. non in questa edizione]. La fotocopia di alcuni frammenti teorici di Joseph Kosuth è ciò che viene presentato come risultante di una operazione artistica.

Esporre una fotocopia o il libro integralmente si considera la medesima operazione, in quanto entrambe le forme provengono da un analogo processo riproduttivo che non trasforma il contenuto informativo.

Una proposizione linguistica è secondo l'Artismo *fenomeno*, nel senso della sua irriducibilità e primarietà. Essa ha un plusvalore rispetto ad una sua traducibilità o utilizzazione, ovvero l'atteggiamento operativo (la riflessione) è ermeneuticamente proteso a conservare un residuo inutilizzabile di tale oggetto.

L'operatore dell'Artismo è *effettore*, ossia l'uguaglianza delle proposizioni linguistiche provoca comportamenti e la sua materia genera effetti nello spettatore che sono vitali. Non esiste obsolescenza. Le operazioni non sono mirate a fornire una particolare interpretazione o analisi delle proposizioni esistenti. Si tratta di una forma metalinguistica limite, degenere. La riflessività non produce nuove proposizioni.

Alcuni oggetti noetici esercitano una forza attrattiva infinita. Essi sono in grado di sostenere l'orizzonte immaginativo e di alimentarne la necessità trasformativa intrinseca.

Logos = Eros

Ciò che è criticamente rilevante, certi aspetti contemplativi hanno una immediata traduzione in corpi attrattori.

Ciò che si manifesta è un corpo noetico. L'arte contemporanea suggerisce quell'oggettività, quel valore formale di verità che è il corpo. L'Eros evocato dalla presenza di oggetti noetici ha valore di sostituzione del Logos.

Un ulteriore fattore di conversione della criticità in fenomenologia si riscontra quando si osserva l'arbitraria distribuzione delle proposizioni. Ovvero, sembra che vi sia un ordine di preselezione che supera la scientificità.

Il ready-made è la scelta formale che esprime il mutamento, implica un processo di trasformazione.

Potrebbe avanzarsi l'ipotesi che l'asimmetria nella distribuzione delle proposizioni sia dovuta ad una loro manifestazione non casuale. L'idea della *rivelazione del verbo* ci indirizza oltre il fenomeno, in uno spazio trasformativo.

La rivelazione coincide con la volontà di trasformazione. Questo aspetto sembra chiarificare il ruolo della riflessione speculare di ogni oggetto. L'isomorfismo è la condizione necessaria per osservare l'alterità. Stabilendo una relazione di equivalenza si può definire ogni valore di diversità.

Organizzare l'orizzonte degli eventi, lo stato iniziale. Realizzare le condizioni sufficienti per osservare la trasformazione. Esiste uno ed un solo oggetto identico ad un altro (unicità della scelta rivelata), la diversità è infinita. L'unicità dell'essere uguale non corrisponde a monotonia, le proposizioni sono in numero infinito.

La classe operativa sembra modificare la strutturazione spazio-temporale dell'opera d'arte. La simmetria infranta tra artista ed opera non è più possibile. Viene instaurata una relazione *pangeometrica* secondo cui ad ogni artista corrisponde qualunque opera d'arte e viceversa.

Ogni artista può operare realizzando la medesima cosa degli altri (comunicazione/correlazione/collaborazione). La memoria è il ritorno d'immagine come connessione con il passato. L'osservare le immagini in uno specchio modifica la logica temporale,

mobilitando il passato statico che riemerge ed è nuovamente abitabile.

La sensazione è che le categorie di artista, critico e spettatore svaniscano, introducendo un generico operatore.

Il processo formativo, la conoscenza non sono propedeutiche alla creazione, all'azione ma consustanziali. È possibile progettare di conoscere, non esiste ansia d'aggiornamento.

Appunti sull'Artismo

Ogni frammento che riguardi l'Artismo può essere al limite coinvolto in un'operazione successiva. Per questo non esiste una continuità di trattazione: la logica di uno scritto teorico consistente viene sconvolta dal clima operativo, che non permette la distinzione netta tra speculazione ed azione.

Bimedialità

Nel contesto artistico si può definire una struttura bimediale costituita da medium artistico e medium critico. Nel senso che è irrinunciabile tanto un momento critico (anche negativo) quanto un corpo, un gesto (anche negativo). La classe operativa dell'Artismo interviene in senso duale presentando proposizioni linguistiche mediate artisticamente o criticamente. Non c'è differenza tra artista e critico.

Le proposizioni linguistiche sono le strutture del *dare senso*. Nel momento in cui vengono fenomenologizzate sono portate oltre se stesse, materializzandosi. Il metalinguaggio sostituisce, dunque, ad una generale tendenza del dare senso la presenza di *corpi* immediatamente e precisamente definiti. Si creano le condizioni per una sorta di utenza tecnologica, ovvero la possibilità di interfacciarsi direttamente con tali strutture ready-made.

L'artista non è più artefice di corpi, in una prospettiva di continua estrinsecazione di sé e di una ricerca di senso a profilo alto (che implica l'esperienza diretta). Egli diviene custode ed osservatore di una esperienza indiretta che assume un certo valore economico

rispetto all'impresa del dare senso, riducendo la gravità e l'urgenza del ricercare e conquistando una maggiore libertà del gesto.

Alleggerimento dell'operare artistico: questo non è più vincolato ad un prodotto e regolato da una logica di rendimento culturale (innovazione) o di personalismo proprietario (affermazione di sé).

Specularità

Il punto è: viene esposta un'*immagine* speculare dell'oggetto oppure l'oggetto medesimo?

È escluso ovviamente parlare di copia, in quanto essa dovrebbe manifestarsi fisicamente come alterità identica all'oggetto. Una fotocopia è alterità identica all'oggetto (la pagina di un libro) per la proprietà estrinseca della riproducibilità, che tuttavia non trasmette in modo equivalente il contenuto informativo.

Non è utile pensare in termini di artistica compartecipazione, secondo cui un unico oggetto d'arte sarebbe appartenente a due artisti (dei quali, il secondo interferente a posteriori) in senso stretto. Perché la ricostruzione storica dei fenomeni artistici verrebbe banalmente sconvolta.

Un'immagine speculare è risolutiva, in quanto identifica con precisione una ed una sola sorgente (l'oggetto), pur essendo in qualche modo "altra" da questa. Si tratta di una imperfetta dualità che implica la destrutturazione apparente dell'opera d'arte (e della sua storia).

L'Artismo è stato concepito in un ambiente autoformativo, nel

senso che l'acquisizione di informazioni, il recepimento di idee, la stimolazione emotiva e mentale sono stati abbandonati al capriccio soggettivo, al solipsismo.

Nell'Artismo, processo formativo e processo artistico vengono a coincidere. Questo si estrinseca evidentemente nella scelta formale "operazionale". Dunque non è possibile parlare di incompletezza o di immaturità di sistema, dal momento che il processo è dato in fieri. Si ha di fronte la nudità oggettuale che è autorizzazione a parlare. È l'espressione di una modalità non valutabile, in quanto i criteri di valutazione sono interni e trasportabili, non esterni.

La consapevolezza di proporre un processo formativo interno alla creazione artistica è determinante per la costruzione di un sistema autoconsistente. Non c'è differenza tra artista e spettatore.

La tendenza a trascurare corpo e contenuto dell'arte è giustificabile sulla base della complementarità. Infatti medium artistico e medium critico devono essere in certa misura sovrapponibili e coerenti tra loro. L'allontanamento come passività (formalmente, il ready-made) agisce sia a livello estetico che noetico.

Arte concettuale estrema

L'arte concettuale destruttura l'estetica cercando l'indipendenza da una particolare proliferazione di materiali. L'Artismo costituisce una estremizzazione di questa tendenza, perché non esiste una ricerca sul concetto o sull'idea che sia attività, ma apparentemente un'indipendenza anche dagli aspetti noetici (passività). Non c'è

traccia di una corpo, un contenuto particolare (ovviamente, senza raggiungere l'assoluta assenza materiale o di logos), perché l'attenzione è spostata su una progettualità, su un processo autodefiniti e quindi liberamente scelti (o rivelati).

Rivelazione (del verbo)

La sensazione è che gli oggetti debbano comunque provenire dall'esterno. Questo movimento induce a pensare che essi scelgano l'operatore, al quale non resta che restituirne l'immagine isometrica realizzando, attraverso lo strutturarsi dell'uguale, l'unicità del rapporto con una forma rivelata.

La capacità di sintonizzarsi perfettamente con questi segnali rivelati è fondamentale, perché a priori tutto (il molteplice) può essere rivelato o meno, a dispetto di un'esperienza univocamente definibile.

Oltre l'Artismo

L'Artismo è l'essere spettatore in quanto condizione originaria e fondamentale. L'essere artista dovrà rileggersi tenendo conto dell'assenza del medesimo, il che porta l'arte a l'assenza d'arte, ad una frontiera. Questo fatto si deduce dalla riscrittura dello schema di uguaglianza di "opera" senza virgolette, cioè di opera.

[prima] opera > "opera"

[dopo] opera

Se prima parlavo di specularità pensando ad una forma di dualità (pondendomi in quanto artista), adesso rimuovo ogni medium riflettente (e la stessa strategia operativa) per concedermi ad un realismo effettivo. Il concetto di economia viene stravolto, poiché viene raggiunto un grado zero del fare artistico.

La nuova forma potrebbe essere quella (fintamente) diaristica, perché si dichiara chiusa nel circolo comunicativo, nell'assenza. Essa è rappresentazione perfetta della monometrica autodidattica (*autometrica*).

Tra una cosa semplice ed una complicata preferisco quella complicata

Non m'interessa essere un artista che sappia comunicare a tutti ed uscire dal cieco solipsismo. Oggi penso soprattutto in termini di *spettatore* cosciente, cosa che mi piace perché vi è uguaglianza formale tra spettatore d'arte, della filosofia e della scienza, e ciò può spiegare coerentemente il mio percorso.

Inoltre questa condizione è apertura di senso, in quanto origine di ogni progetto di ricerca e condizione necessaria all'apprendimento.

Lo spettatore può essere coinvolto nelle faccende dell'arte a qualunque livello, sino ad essere al limite un artista *degenere* che realizza nessuna-opera. È la *volontà di essere artista*, il quale esclude la logica fattuale di produzione di opere. Non serve dimostrare il proprio essere "artisti", è sufficiente essere spettatori (*artisti-di-nessuna-opera*).

Ad un certo punto è opportuno abbandonare l'orizzonte comunicativo. Sento che questa trasparenza del dire rappresenti una prevedibilità insufficiente.

Il mondo dell'arte gira velocemente! L'evidenza suprema è la non-comprensione. Meglio essere uno spettatore: essere nel mondo dell'arte senza dover dimostrare d'esserci.

Tuttavia sento il bisogno di citare. Anche se nel mio caso non si può parlare di citazione, perché tale oggetto viene espanso fino ad occupare l'intero spazio rappresentabile. Voglio ripensare il ruolo delle uguaglianze, al di là della compartecipazione, della tecnica e della provocazione, verso il concetto di spettatore. Perché la produzione-zero non la sento e perché l'uguale comunque ha un rapporto con la trasformazione-zero dell'oggetto. Insomma, il nulla rimane e se ne va il passivo del quale voglio liberarmi.

zero-comunicativo: può essere rispettato attraverso l'uguale

Artista (*di nessuna-opera*) > spettatore (*di ogni opera*)

Il contesto è importante: lo spettatore può avere nel mondo dell'arte un peso qualsivoglia (imprevedibile).

Geometria variabile dell'essere spettatore nel mondo dell'arte

Forse ha ragione Kosuth quando dice che scienza e filosofia non hanno un pubblico. In senso formale sì: il pubblico dell'arte diventa sempre più spesso argomento, oggetto e soggetto di opere d'arte. Non importa sino a che punto sia coinvolto: ciò che conta è che nell'arte esso riceva una definizione più o meno chiara e diretta. Per questo lo spazio allargato dell'arte permette di definire il pubblico come struttura artistica.

Proprio nel momento in cui l'arte mi appare come la cosa più importante, non ho l'interesse di fare l'artista. Piuttosto vi è un ritorno alla postura teorica, al pensiero e all'idea. La frontiera della non-opera non-comunicativa significa precisamente *fissare* l'idea.

L'arte è una scelta? (auto-intervista)

Mah, penso si debba fare arte per tentare di stabilire con qualsivoglia livello di approssimazione se si tratti di una scelta, oppure se si venga scelti. Mi piace molto osservare il momento in cui sono scelto in un contesto d'arte.

Mi viene in mente un episodio: in una mostra, sono davanti ad un distributore automatico di "software artistici"; cambio del denaro con un gettone per interagire con l'opera, solamente che la macchina non soddisfa le attese, non ho alcun oggetto sceso, non ho arte a buon prezzo, non posso consumare arte.

Ho pensato: l'arte si autofinanzia attraverso meccanismi che potrebbero eliminare la necessità del mercato. L'arte si vende da sè, basta un piccolo contributo per abbattere i costi di produzione e forse creare un capolavoro economico in continua accumulazione.

In un altro luogo, scopro un'installazione con tempesta di vento e mare: tutto buio, non oso inizialmente avvicinarmi per il rumore minaccioso. Poi mi muovo con più sicurezza verso il centro dell'opera (l'arte non può far male, mi dicevo) e mentre sto per uscire, proprio lì a terra, vedo di striscio un pacchettino, qualcosa. È quel software preselezionato al distributore, stessa fattura e modello. Chi l'aveva perduto?

Oppure, non è che quando premi il tasto in un luogo, in un altro scende l'arte?

Arte interattiva si è dimostrata pienamente, perché ha seguito i miei spostamenti, le mie incertezze e preoccupazioni, mi ha inquietato per poi condurmi nel punto esatto, nel momento esatto col mio desiderio. Arte interattiva come partecipazione diretta dello spettatore, ma non solo: all'interazione uomo-macchina si è aggiunto un sistema di risoluzione delle contraddizioni interne all'arte contemporanea.

Il distributore (l'arte) non funziona? No, in realtà è richiesto solo un po' di spazio e di tempo perché l'immaginazione rientri in scena. Il mio passaggio ha chiuso logicamente un circuito, ha permesso all'arte in quel momento di funzionare con l'efficacia di un meccanismo di automazione. Questo è il senso di necessità e il necessario completamento che l'arte può dare alla vita.

Se c'è una scelta, preferisco essere scelto.

AudioScript

Il fondamento dell'Artismo è che l'arte sia tutto. La formula è proprio questa: "l'arte è tutto". Cosa significa questo?

Dire che "l'arte è tutto" ribalta la formula "tutto è arte". Quindi, si ha una trasformata della classica formula.

Dire che "tutto è arte" è un fatto storico, storico-artistico: basta andare alla Biennale, uno guarda e dice "tutto è arte".

Ma cosa vuol dire?

Significa che siamo nell'era del mixed-media, del multimedia: l'arte può servirsi di una quantità, di una qualità di materiali dai quali in precedenza non aveva attinto, può trasformarsi in pura informazione, può diventare manifestazione immateriale.

Beh, chiaramente e banalmente tutto è arte, perché poi non ce ne frega niente se tutto è arte, ma di volta in volta come l'arte si manifesta.

Trasformare questa osservazione banale e restrittiva, questa formula e ribaltarla in una apparentemente equivalente altra formula, cioè dire "l'arte è tutto", è il completamento di un'espressione comune, l'arte è tutto come per dire: "per me l'arte è tutto", è il valore più alto.

Si abbandona il piano estetico e si passa a delle formazioni ideologiche: l'ideologia che può nascere unicamente dall'arte è, paradossalmente, la forma.

Si tratta di andare oltre, di superare un'apparente antinomia, di riformulare il problema: è che una volta fondata questa apparenza della totalità dell'arte, si ha una formula che si deve prendere così com'è, introdotta come Formula di Struttura Artistica.

Prendo questa formula e ci lavoro attorno, e come in tutte le scienze ne viene fuori, più o meno, una teoria.

Quindi impegnarmi in direzione teoretica, e lì riprendere tutto il gusto dell'Artismo, e questo era coerente col fatto che tutto dovesse tramutarsi in una forma ideologica, l'arte come forma ideologica, artismo etc.

Discutere sulla possibilità che l'arte sia tutto [ma] non formalizzare troppo, invece espandere la ricerca in un discorso più ampio e fluido e vivo e aperto come il discorso vocale, uditivo più che visivo.

Si profila una comunicazione chiusa, nel senso che non esiste il ricevente: il ricevente delle informazioni che di volta in volta vado a registrare sono io stesso, ovvero il trasmittente. La sorgente, l'origine coincide con il punto di arrivo, l'inizio con la fine.

Questa cosa è interessante perché sembra contraddire la logica fondamentale dell'arte, che è quella di comunicare per forza qualcosa, il porsi comunque all'interno della comunicazione, del processo comunicativo.

Invece questo contraddire almeno inizialmente - è chiaro che poi, in una riproduzione in pubblico non c'è più una singolarità della trasmissione e ricezione ma esiste una pluralità di punti d'ascolto -

mi piace pensarlo come comunicazione chiusa, nel senso appunto dell'esistenza di un unico punto di ascolto.

[Essa] introduce la dimensione temporale: se dovessi scrivere quello che mi viene in mente ci impiegherei più tempo, forse è una questione di velocità, poichè la velocità è una funzione del tempo, quindi è un modo di parlare del tempo - ottengo qualcosa di simile al concetto di velocità.

Velocità significa essere continuamente *in tempo*, riuscire a stare dietro ad ogni mutamento ideale. Mi dà un pò fastidio vedere questi oggetti che vengono lanciati nello spazio, che poi restano lì e diventano in un certo senso eterni. Invece questo artificio del registrarli e del riascoltarli si fa interessante perché mi costringe a confrontarmi con la dimensione temporale e con la velocità.

Se dovessi scrivere, dovrei confezionarmi dei bei pacchetti con delle belle forme, dovrei anche ritagliare il tempo, riuscire a concentrarmi in determinati momenti e trarre il meglio - mi sembra quasi di dover ottimizzare il tempo, invece registrare vocalmente è quasi estemporaneo, è eventuale.

Posso sempre avere a portata di mano, letteralmente, il mio registratore - che poi, bella questa cosa della "telefonata chiusa", questo oggetto che sembra, anzi è proprio uguale ad un telefonino: la forma è praticamente la stessa, il peso è quasi lo stesso, ma poi l'apparenza e la possibilità di fare lo stesso gesto.

In realtà, tutto quello che riesco a sentire è un'eco di quello che dico: questo mi piace molto, e anche riflette molto bene quello che

ho detto sull'idea della comunicazione chiusa.

L'opera cresce per ogni apporto continuo di materia vocale, e anche tra dieci minuti potrò aggiungere qualcosa o potrò negare qualcosa - diciamo che posso intervenire continuamente. È un'opera aperta, proprio perché io so che in futuro andrò ad intervenire: tutto quello che ho sempre fatto era abbastanza limitato, aveva dei chiari confini, e quindi ogni successiva evoluzione era per forza un uscire, un oltrepassare i confini.

Riuscire a costruire un sistema arte che sia abbastanza largo ed abitabile.

L'Artismo nasce da quell'idea che vede l'arte come totalità, l'arte come tutto, come "prima di tutto", come "nonostante tutto".

[Esso] si confronta con questa sua componente principale, che lo fonda, e cerca di volta in volta di confermare o confutare questa espressione. L'Artismo come gruppo di descrittori della realtà.

[...] Il registratore si è attivato da solo, con il vento, non so se si sente, probabilmente sì.

Modificare il flusso comunicativo, nel senso che se è vero che il sistema arte comprende sia l'artista, sia lo spettatore (il critico lasciamolo stare, per il momento), come possiamo essere allora [solo] artisti?

Bisogna forzare fino al limite le figure di artista e spettatore: allora mi sembra che una comunicazione circolare, una logica circolare vada abbastanza bene, perché non esistono spettatori esterni. Viceversa, esiste un unico spettatore interno, cioè io stesso [l'artista].

Produrre delle opere ed allo stesso tempo non produrne. Dunque, ricominciamo a teorizzare. [...] Il nastro si è attivato da solo al canto del gallo, perché si attiva solo oltre un certo livello sonoro. Questo mezzo, [...] la possibilità di camminare, parlare da solo è la stessa cosa, formalmente, di parlare allo specchio.

Cercare la forma adatta, o meglio, avere come forma (e anche come sostanza, se l'equazione è corretta) unicamente quella della specularità, e quindi di lanciare dei messaggi che rimbalzano e tornano indietro in maniera simmetrica, in un senso che potremmo definire narcisistico.

Il bisogno dell'azione c'è: in passato il fondamento concettuale della geometria appropriativa - adesso, questo agire.

Se l'arte veramente deve essere tutto, non posso lanciare un messaggio e basta: deve essere curvato, deve mostrare in sé la struttura della curvatura, come la curvatura dello spazio-tempo, e dev'essererci la circolarità, il ritorno d'immagine (del suono, in questo caso).

Tutto questo è assolutamente fondamentale, se si tiene conto che io vengo da periodi di autodidattica.

La nuova consapevolezza di abitare nella totalità dell'arte. Non credo, poi, che vi sarà esclusività di media: mi piacerà anche scrivere.

La comunicazione non deve essere chiusa perché non mi interessa comunicare - perché a me interessa comunicare - deve essere "formalmente chiusa" (requisito di sistema).

Questo mezzo è pure anche utile, rafforza la capacità, il valore abitativo, dimostra il suo valore per l'ipotetico spettatore. Ciò non mi vieta di scrivere, aperto ad una comunicazione più esterna. In quanto sistema l'Artismo dovrà anche replicare, in determinati momenti, più tendenze. Come delle correnti che abbraccino più artisti, così anche l'Artismo deve moltiplicare il mio essere artista in più componenti e anche il mio essere spettatore in più punti di osservazione.

Definirmi artista: lo posso proprio fare non tanto per una produzione di opere d'arte. [L'artista è] colui che crede nell'Artismo - una corrente di pensiero, anche se poi è solo forma. "Artista" è una definizione che discende da "Artismo".

Non è che l'arte sia [diventi] pensiero, l'arte è proprio tutto (!)

Estensione dell'Artismo: il passo successivo può essere un'interazione tra parola detta e parola scritta. L'Artismo crescerà e funzionerà, perché è nella sua natura, sostenendo la totalità.

L'arte sembra penetrare le regioni del pensiero, si sta adagiando su questo suolo mentale. Di conseguenza, allo spazio espositivo tradizionale si sostituisce il pensiero stesso, il tempo della parola detta (la parola detta nel tempo).

Un'installazione di tipo sonoro che può catturare lo spazio, benché essendo temporale. Vuole emergere questa fisicità, questa temporalità.

Perché voglio abolire lo "spettatore" (separatamente) e l'"artista"

(separatamente)? Forse perché io voglio il tempo senza soluzione di continuità, il tempo che scorre - e non ha importanza essere artista o essere spettatore.

In questo micro-sistema personale, qui si sono artista e spettatore, non ho bisogno di altri artisti e spettatori.

Se la comunicazione non è aperta, come può durare a lungo, prima o poi ne esaurirò i contenuti oppure no?

Però mi inquieta la capacità di autosostenersi, di autoformarsi, di autoglorificarsi artista: questo intervento che si autosostiene, nega l'interattività nella maniera più assoluta. Un'arte che si mostri al pubblico, essendo pensata essenzialmente per nessun pubblico.

Forse è brutto avere sempre continuamente presente questo bisogno di trasferire tutto nel mondo dell'arte, non lo so. Non so se vada bene questa diluizione continua e perenne.

La comunicazione chiusa è l'unica che riesca a decostruire effettivamente la comunicazione, perché si pone al di fuori di essa. Probabilmente neanche la registrazione vocale riesce a stare dietro al flusso del tempo, però è sempre meglio della scrittura, credo.

Essere artista-limite: l'ho anche definito "artista di nessuna opera", "artista dell'opera zero".

Ho pensato di fare il passo successivo. Necessità di un'azione, ad esempio questa voce, questa ripresa dell'elemento corporeale: per me è già qualcosa di più consistente che il concetto puro e semplice dell'artista-zero.

Se prima mi interessava la condizione dell'essere spettatore, osservatore, eliminando la posizione dell'artista (le opere degli altri artisti venivano investite della mia personale presenza in un dato momento, e quindi [il concetto di] appropriazione etc.), adesso mi interessa il processo inverso: essere artista, ma nascondendo ed allontanando gli spettatori.

Dopo la clamorosa affermazione (dopo la quale tutto è da rivedere), mi interessa quindi l'arte come sistema globale. In quanto sistema globale, per essere artista non si può non tenere conto che nel sistema ci sono artisti, spettatori, critici.

Un artista che in qualche modo deve muoversi, deve abitare questo sistema, deve riassumere in sé, deve ripetere, ripercorrere ogni via che conduce a questa affermazione, questo fondamento.

Di conseguenza, l'artista è anche spettatore: l'unico spettatore di se stesso o meglio, non so se questo sia possibile in senso (logicamente) rigoroso, però può essere più o meno rigorosamente formale.

Anche mettere in discussione le forme, le manifestazioni [dell'arte come tutto], comunicare all'esterno, perché poi magari sembra che tutto sia caratterizzato da una comunicazione chiusa e sempre solo interna, come un raggio che si rifletta indefinitamente all'interno di uno spazio chiuso, in uno spazio curvo, nell'orizzonte degli eventi di un buco nero.

Invece è bello pensare di proiettarsi all'esterno. L'Artismo si fonda molto bene autonomamente, è autarchico, molto riflessivo, però

è bello anche vedere l'effetto che farebbe una struttura nata, una struttura evolutasi per un continuo gioco di specchi (proposta all'esterno, al pubblico).

Biennale '99: perché è bella la pittura degli elefanti?

L'Artismo è nato per dare un senso anche all'essere spettatore e basta: usare gli occhi come medium.

Perché sono belli gli elefanti che si mettono a dipingere i quadri? Forse non è una risposta, ma da questi eventi, da queste meraviglie che prendono forma io poi deduco l'equazione fondamentale di prima. E ti dico che il bello, oggi, lo fa l'arte contemporanea.

L'Artismo si fonda sul mostrarsi a se stesso, guardarsi allo specchio, osservare tutto allo specchio. Però, che bello che è (poi) mostrarsi anche agli altri, e quindi mostrare la propria diversità!

Bene, parliamo di arte con valore esterno, che si configura quindi esternamente. Come può trasmettersi esternamente l'idea dell'Artismo? Può figurarsi attraverso la provocazione e mi immagino, ad esempio, una partecipazione alla Biennale, [e] di fare scandalo, ecco perché mi piacciono artisti come De Dominicis. Fare grandi scandali - oppure il silenzio totale.

L'artista artisticamente inteso (quindi, a più livelli) è l'artista che mi interessa di più: l'artista multiplo, più che la multimedialità. È bello contrapporre questa multiartisticità, pluralità di artisti in un unico artista. L'artista che mi interessa di più incarnare, impersonare è l'artista privato, da salotto, è l'artista che poi diventa molto famoso

presso di me, nelle comunicazioni chiuse e riservate.

Molteplicità, plurifigurazione, l'artista che si figura all'esterno, in pubblico, quindi una dimensione dove lo spettatore non coincide più con l'artista stesso, in modo circolare, ma si moltiplica in senso fisico e quindi anche gli spazi espositivi sono variazioni su volumi in partenza molto ristretti (del proprio salotto).

Inserirsi in questi spazi aperti al pubblico va bene, però rendiamoci conto che in quel momento l'artista è un'altra persona, non è un artista - magari si inserisce nel pubblico stesso: l'artista, d'altronde, è *lo spettatore che non ha pagato il biglietto d'ingresso*.

Se uno finisce in questi ambienti non può che provocare, perché l'arte è l'unica (cosa, idea, etc.) che riesce a sputtarsi fino in fondo, nella storia oppure nell'istante, per questo dico che l'arte è tutto, perché è anche idiozia (o inezia).

Il futuro prossimo dell'Artismo si configura nel seguente modo: da un lato, sarà interessante recuperare le cose che ho fatto in precedenza; un'altra cosa che dovrei fare è sviluppare anche l'altro punto, che è quello della critica d'arte, ed io devo diventare un critico d'arte; poi dovrò inventarmi anche editore dei miei stessi libri di critica della mia opera.

Tutti gli aspetti del sistema: porli in contraddizione, negare tutto e superare l'Artismo.

Perché funziona l'arte di De Dominicis?

Organizza un cocktail per festeggiare il superamento del Secondo Principio della Termodinamica. Perché l'arte ti dà questa carne, e

questo manifestarsi è l'equivalente di un superamento effettivo, non importa che sia superato o no, ha la stessa qualità, "sta per", siamo in un ordine di idee, in un ordine di esperienze che è equivalente (a superare il Secondo Principio della Termodinamica).

Ho capito che non c'è l'immortalità, diciamo che l'arte è un sistema all'interno del quale io posso dare equivalenze a questi fenomeni, nel senso di una realizzazione di esperienze che sta in relazione di equivalenza con il fatto. È l'analisi di questo fenomeno, di questo evento e la soluzione dell'evento stesso attraverso una simulazione.

Non ci interessa tanto il fatto che questo secondo principio sia superato o superabile, piuttosto gli effetti che ne derivano. Un effetto che va oltre l'immediato artistico e si dirige molto rapidamente, invece, nel cuore di una profonda destrutturazione/ristrutturazione di un sistema artistico molto più ampio.

Avere gli effetti, dare gli effetti di questo evento straordinario senza che l'evento sia accaduto, in mancanza di un evento che banalmente ed ovviamente la scienza ci contesta a ragione. L'arte può, e De Dominicis lo dimostra, simulare gli effetti, vivere gli effetti di questo evento: non certo da un punto di vista scientifico accadono determinate cose, però secondo certe categorie estetiche noi osserviamo determinati fenomeni, e la categoria estetica ha un valore di verità piuttosto elevato, che lo possiamo approssimare [per eccesso] alla verità logica o comunque una verità immediatamente evidente ed incontrovertibile.

Non credo più alla filosofia, la filosofia è sempre "a posteriori": c'è l'evento e poi c'è argomentazione filosofica.

Il valore di sostituzione che assume l'arte è una forzatura delle categorie estetiche, ma quella oggettività viene fuori, ed è una manifestazione, è il presente, non è il "dopo", e quindi con l'arte abbiamo un pensiero che si materializza immediatamente, non c'è una temporalità.

C'è la contemplazione dell'immediato e l'ontologia: ontologia che però non è scritta, è *ontologia essente ed evidente*.

Alla base c'è sempre la sensazione che l'arte sia comunque tutto.

D'arte critica

Tutto questo, ma è solo un suggerimento, si può definire Arte Critica.

Ho parlato di necessità, per l'artista contemporaneo, di confrontarsi con il linguaggio della critica d'arte - ma a quale livello? La mia proposta è che tale linguaggio diventi esso stesso un medium artistico.

Si osservi una cosa: la critica d'arte è una forma esterna al fatto artistico, e allo stesso tempo nulla è così vicino all'arte e alla sua evoluzione. Secondo l'idea di sconfinamento (o un concetto allargato d'arte) la critica d'arte dovrebbe poter ereditare la struttura artistica, le sue proprietà, ma per sua stessa natura sembra comunque esservi estranea.

Per quel fenomeno della bimedialità in arte, ovvero della corrispondenza e complementarità tra fatto artistico e atto critico, sembra impossibile poter isolare la sola componente artistica. Il medium critico è una costante fondamentale della natura dell'arte.

Ciò mi ha spinto a pensare che esso si autenticamente un linguaggio artistico, al di là della sua funzione teorico-interpretativa. Se lo sconfinamento dei media funziona, allora è possibile liberare il medium critico e rendere il fatto artistico attraverso una forma descrittiva (senza che sia però una mera descrizione).

L'arte deve passare dal concetto di immagine al concetto di

immaginazione, che è la sua dimensione più estesa e potente.

Autonomia dell'immaginazione sull'immagine non significa negazione dell'immagine, ovvero dominio assoluto della scrittura: un libro d'arte riproduce pur sempre delle immagini.

Dunque, scrittura/non scrittura per un rapporto con l'immagine che non sia semplicemente evocazione di essa, ma una sua ulteriore evoluzione.

displa(Y)ce

Tutto il mio lavoro si basa su una domanda implicita - e sul tentativo di una risposta esplicita: è ancora possibile fare un discorso analitico sull'arte?

Se si concepisce l'arte attuale come un campo di possibilità (aperto), non è di certo immaginabile il poter isolare gli elementi linguistici da tale campo e porli sotto analisi. Tanto più che tali "elementi" provengono indefinitamente dall'esterno empirico. È l'ovvia conseguenza di un'arte che, abbandonata la mimesi, ha abbracciato il realismo estremo.

Le condizioni di possibilità non di una prassi legata ad unum medium, ma ad un'arte tout court ovvero ad un campo aperto di possibilità, coincidono con il campo stesso. È come se la componente analitica dell'arte fosse stata assorbita nell'alveo del contestuale, in una qualunque delle sue produzioni. Il principio del fare-pittura è divenuto quello del fare-arte.

Il problema è che un ritorno a posizioni analitiche più intransigenti è già contemplato come una possibilità all'interno del campo.

È dunque possibile che arte analitica e arte sintetica siano indistinguibili? La linea analitica si è entrata nel dna dell'arte (ossia, è sempre costantemente presente nella prassi) oppure, in quanto possibilità è stata rimossa e si è approdati ad una mimesi estrema? Oppure: se l'arte è autonoma, è una struttura di potere da cui è impossibile sfuggire?

Io penso che oggi scegliere la linea analitica "rivisitata" sia la possibilità del campo, ovvero si tratta di trasformare una possibilità in necessità.

Oggi la necessità (di una pittura analitica, ad esempio) è divenuta pura possibilità del campo. È evidente che il cammino a ritroso può prendersi solo attraverso l'ipotesi analitica, perché risulta essere una possibilità scritta in modo unico: dunque nel momento della scelta rappresenta l'unica possibilità.

Per realizzare una linea analitica occorre accettare fino in fondo l'inconsistenza del campo di possibilità: occorre immergersi in esso senza repulsioni, senza imporre esplicitamente un programma di pulizia analitica che rischierebbe di figurare semplicemente in quanto "stile", ossia di decadere ad ennesima possibilità.

Ciò che rimane comune con il programma intransigente è il ruolo e sollecitazione dei margini. I margini dell'arte richiamano immediatamente la sua definizione ontologica: in realtà, ciò che accade è che tale (ricerca di) definizione non ha più significato, mentre è pregnante l'esperienza del sostare presso i margini.

La questione è: abitare i margini significa spostarli, o annullarli? È impossibile annullare semplicemente i margini. Se la tendenza è questa, allora la linea analitica deve ripristinare i margini in prossimità a dove sono stati annullati.

Se il campo di possibilità ha la tendenza ad annullare i margini (per una parte d'arte), la linea analitica interviene a ripristinare

quel margine rimosso (sostare presso il margine significa allora spostarlo – DISPLACE).

Cosa c'entra la fotografia in tutto questo?

Non considero la fotografia come riproduzione dell'opera d'arte, e nemmeno come un medium. Penso che essa sia l'unica opera d'arte possibile oggi, nel senso di quanto detto sulla possibilità scritta in modo unico della linea analitica.

Naturalmente, è evidente che la fotografia è considerata come un medium proprio dell'arte (come una sua possibilità) oltre che nella sua funzione di documento/diffusione. Ma coerentemente con la strategia analitica, la scelta è l'immersione nel campo: la fotografia, in quanto si dà a sua volta come campo di possibilità e margini interni, è l'immagine dell'arte stessa, ha la vocazione analitica.

Io penso che tutta l'arte contemporanea sia intimamente fotografica. La linea analitica assume dunque il ruolo (si assume il ruolo dell'arte stessa) di spostare indefinitamente l'attenzione dal concetto di ready-made all'immagine/azione fotografica.

Il che non significa esporre solo fotografie!

Margini della fotografia

Un problema della fotografia – che poi è un problema anche della pittura – è quello del supporto. Nel caso della pittura, ho scelto un supporto impalpabile - o meglio, poco materiale anche se palpabile nel suo farsi. Questo dipende dal fatto che assegno alla pittura un basso coefficiente di esponibilità pubblica, il fare-pittura è molto più importante che entrare in un certo contesto – occorre entrare nel quadro, perché ciò che è importante sta dentro il bordo. Nel caso della fotografia, la cosa più importante è ciò che sta fuori dal bordo. Si (rap)presentano almeno due tensioni: quella tra la superficie bidimensionale e lo spazio (contenitore) esterno, e quella tra il quadro fotografico e il suo soggetto (pre-fotografico).

Nel momento in cui l'immagine si dà come durata finita/ripetibile l'utilizzo di un display LCD è la naturale soluzione di supporto. Nel caso di un'immagine come durata indefinita/stabile, è invece necessario approntare/modificare il supporto in modo da rendere visibile e fisica la tensione bi/tridimensionale. Un buon modo di fare ciò consiste nell'uso di display-oggetto per foto, autosostenentisi su di un piano. Questi display possono essere a loro volta inclusi in una più estesa architettura di sostegno, adagiando il display su tavoli, mensole o scaffali che al limite possono proliferare nell'ambiente secondo una dinamica DISPLAY/DISPLACE.

La presenza oggettuale e volumetrica in prossimità della foto non va intesa come installazione composita: ciò che mi interessa è visualizzare e attualizzare il supporto, ovvero l'ennesima messa in questione del margine fotografico.

The Johnny *** Model

Dico subito che tale Johnny *** non è una scultura vivente, non è un nome multiplo, non un attore di performance di sorta, non una strategia allargata: è semplicemente un modello adattato a Gianni. Non si può dire che Johnny *** sia un artista, nemmeno. Lasciando da parte definizioni rigorose, direi essere artista colui che viva del suo lavoro d'arte e che vi sia strettamente applicato. Il tipo di figura cui voglio giungere è invece diverso, implicandosi nell'arte.

Immagino lo spazio dell'arte contemporanea come un campo chiuso di possibilità aperte. Ciò significa che l'arte è in qualche modo delimitata rispetto all'esterno, ma che al proprio interno ha oltrepassato il (problema del) limite.

In un'unica immagine ecco apparire il contesto come limite dell'opera e il venir meno di un'opera con limiti propri. Molto brevemente interrompo quest'immagine sul limite: Johnny *** si fa figura di possibilità, essa attraversa il limite esterno/interno.

Quella dell'osservatore è la figura chiave di quest'immagine. Essa è l'unica figura irriducibile al contesto dell'arte, il reale stesso essendo invece riducibile ad arte. L'osservatore pertiene al non-fare arte. Attraversa il limite, penetra in vario modo e prende una piccola parte nel contesto. La sua è una possibilità che l'arte non può prevedere fino in fondo, potendo al più allestire dispositivi di interfaccia. Egli è l'altro, ovvero l'occhio che guarda l'occhio dell'artista (vedendo in esso se stesso e l'arte tutta).

Johnny *** è un personaggio ricavato da una persona reale che ho incontrato. Ha dunque delle caratteristiche non generiche, che non fanno una teoria della figura di possibilità, ma ne mostrano delle concrete realizzazioni.

Johnny *** si fa assiduo frequentatore dell'arte contemporanea, del suo contesto più esteso all'incrociarsi di spazi espositivi, momento critico, eventi di mercato, approfondimenti o sviluppi più veloci sull'onda dei vari magazines/ press/reviews accreditati.

L'infaticabilità sta nel transitare affrontando spazi d'arte immensi che richiedono un valore sopra/aggiunto di lavoro. In altre parole, un allestimento non va forse abitato dall'osservatore in termini effettivi, con tutto il corpo sotto la testa?

Questo è l'unico fatto imprescindibile, pena l'autoreferenzialità assoluta dell'arte. Johnny *** non è un teorico/curatore/critico. Al momento è una figura di possibilità estremamente plastica. Se è vero che l'osservatore è essenziale allo scambio e reciprocità dell'arte, occorre pensare quali ricadute abbia tale figura sulla stessa prassi artistica. Si deve muovere da una posizione iniziale e incompleta di arte interattiva o di opera aperta, per complicarsi e farsi veramente carico della possibilità in gioco attraverso un rapporto con il contesto e istituzioni artistiche.

La (eventualità) possibilità di transitare da uno stato del non-fare ad uno statement del fare-arte entro il gioco istituzionale è profondamente analitica, e ha l'immenso pregio di connettere tramite una linea analitica dei punti di alterità rispetto all'arte.

Non si parla dell'opera di Johnny ***, non c'è.

Si tratta del vedere e non delle cose visibili. L'arte deve interrogarsi sulla rimozione radicale di un elemento chiave nel processo del suo farsi: il non-fare e il suo attraversamento. Nella misura in cui il gioco istituzionale sposta l'elemento osservatore al proprio interno, permette ad un occhio-presenza la verifica più intensa del suo stato, in quanto viene sollecitato il margine/limite.

La possibilità della figura interviene in modo diretto su quella del campo. L'osservatore è una figura senza nome.

Non si propone il nome di Johnny *** per farne uso di multiplo. Non interessano qui particolari strategie o dispositivi, neanche la non-opera.

In alternativa, si possono semplicemente e solamente incontrare persone reali senza nome.

Attraversare la soglia dell'arte

Ragionare ed agire in termini analitici all'interno di un campo di possibilità. Un fare-arte totalmente *aperto*, per cui ogni regola è deregolata. Quale la collocazione del soggetto? In modo analitico l'unico a varcare la soglia è l'osservatore, di un tipo generico tutto da costruire. Non è escluso a priori il fare dall'osservare: se ciò che è rilevante è un campo di possibilità allora entra nel possibile uno spostamento da ruolo passivo ad attivo, di un fare-arte che sarebbe il più analitico possibile. È nel passaggio dal *non-fare* al *fare-arte* che si può vedere analiticamente la struttura del campo.

Rispetto al mio trascorso, metto in conto la fase delle *appropriazioni*, per cui ogni artista condivide le opere altrui secondo una corrispondenza biunivoca (perfetta): ma qui c'è ancora l'ansia di essere artista nonostante la legittimazione del non-fare.

In altri casi l'ansia viene dirottata su altre posizioni come 'il critico', che tuttavia è pur sempre una maschera. Una soluzione è sembrata la pacifica divisione tra arte *implicita* ed *esplicita*: il problema è la definizione di arte implicita e il transito (possibile?) da una all'altra.

Molto utile è dunque pensare in termini di soglia attraversabile: non è tanto questione di cosa stia da una parte o dall'altra ma la *praticabilità* del limite. La dimensione del fare-arte diviene così intensa e rilevante sul piano analitico se messa a confronto l'osservatore, che si fa *corpo* di possibilità. Esso incarna *l'altro* rispetto al fare-arte.

Un artista a metà

“Già una volta ti ho scritto che c’è differenza tra l’essere pensosi ed essere un pensatore. Che ti piaccia usare la testa non c’è dubbio, ma il problema è che la sbatocchi in troppe direzioni, e poi, anche se non lo vuoi, la tua lingua non fa che intingere nella consuetudine del frasario di settore.

Vorresti essere un meta-artista, ma io credo tu sia piuttosto un artista a metà, o meglio, metà artista e metà ragazzo, con una irrefrenabile passione per il diario di viaggio!”

G.

1999-2004 / Edited by Ivan Dal Cin / For personal use only