

SIMONE GUTTORIELLO

OPERE IN AFFITTO. UN'IPOTESI DI RICERCA SPERIMENTALE

Abstract

Le avanguardie hanno teorizzato molteplici esplorazioni della realtà. Concetti di aperture relazionali basate su informazione e comunicazione. Questo articolo argomenterà una ricerca che sfrutta l'affitto al posto dell'acquisto, che stimola l'esperienza al posto della proprietà. Prototipi sperimentali di sistemi aperti basati su relazioni attive con l'opera d'arte si sottopongono alla fruizione come enigmi. Stimoli che divengano territori fertili ed esistenziali. Opere che divengano proprie, personali, uniche, irripetibili ed esclusive per ogni soggetto coinvolto.

Premessa

Il contemporaneo è attraversato dai cambiamenti e dalle riflessioni sulle situazioni psicologiche, politiche (si veda il crollo europeo), e sociali. Il futuro era l'ideale della speranza oggi è la paura dell'incertezza. L'origine di un disagio non si colloca più nella sfera psichica ma in quella culturale (Galimberti, 2008). Anche l'arte è cambiata. Il *Postmoderno* influisce sulla situazione attuale e sancisce la fine di un'epoca, quella dell'avanguardia (Riout, 2002). In questa *Società trasparente* dominata dai mass media è forse possibile che il caos delle nuove comunicazioni emancipi la nostra società? (Vattimo, 1989). Attualmente argomentare *un'unica realtà* non ha alcun senso poiché è noto che la relazione *col tutto* di ogni singolo sistema *crea infinite realtà*. Infatti le scienze sperimentale costituiscono un loro oggetto del *reale* più che considerarne di per se uno costituito (Vattimo, 1989). Il caos del Postmoderno tuttavia ci ha gettati nell'epoca della *performance anxiety* (Mirolla, Subrizi, 2009).

Le avanguardie che avevano superato il concetto di stile sostituendo le pulsioni soggettive dell'artista (Lombardo in *L'Arte cest moi*, 2006) sono oggi minimizzate dalla *teoria dell'ispirazione* ed il *miracolo del genio*. Il potere culturale percepisce e ritiene utile ciò che può controllare e scarta ciò che essa non è in grado di utilizzare (Lombardo 2004).

Quella attuale è una situazione *artigianale* dell'arte e della politica.

“La conoscenza ha perso la sua unità : da una parte le interpretazioni profane dell'universo basate sulla dimostrazione e sulla riproducibilità a partire da assiomi, dall'altra le interpretazioni sacre dell'universo basate sulla suggestione e sulla fede a partire da dogmi. Le tecniche rispondenti al primo indirizzo sono state chiamate scienza, quelle rispondenti al secondo arte e con tali occhi strabici è stato riletto il passato. Questa separazione ha fatto scendere la scienza in tecnica e l'arte in artigianato” (Fantappiè in Lombardo, 2004). Tutto un filone di ricerca aveva già analizzato e risolto il *problema artigianale dell'arte*:

“Se lo scopo dell'arte è quello di esprimere contenuti affettivi, allora o tutti i contenuti vanno bene (in tal caso l'arte è solo un problema di forma, di abilità tecnica), oppure accanto ai contenuti affettivi delle persone comuni vi sono dei contenuti affettivi speciali, che solo gli artisti hanno (in questo secondo caso l'artista per accedere ai contenuti speciali, dovrebbe fare esperienze affettive speciali, cosa che alcuni trovano un po' presuntuosa e un po' ridicola, da superuomo). Non rimangono dunque che i contenuti affettivi delle persone comuni, e allora perché non lasciare che siano le persone comuni ad esprimerli? In questo caso il compito dell'artista è quello di progettare situazioni in grado di stimolare l'espressione dei contenuti delle persone comuni” (Lombardo 2004).

Perseverando in una *bella forma*, il mercato, la pubblicità, la politica, la produzione culturale hanno potuto monopolizzare la libertà espressiva dell'uomo relegandone l'esistenza nel mito del *bello* e del *nuovo*, una *massa* di individui ha perso il contatto con l'*esperienza*, ha terminato il processo costitutivo di *realtà più raffinate, extraquotidiane*. L'economia sulla quale si fondano i presupposti *formali* del mondo attuale, tralascia elementi di relazione, attività ed evoluzione. Non dobbiamo tuttavia abbandonarci all'immobilità della speranza. Dobbiamo interrogarci nel nome di *una rivoluzione radicale*. (Monicelli 2010)

La Relazione Attiva con l'opera d'arte

Relazioni attive da situazioni stimolo sensibilizzeranno la prospettiva individuale con cui si esperisce l'opera d'arte? Queste relazioni estetiche di *livello superiore* possono ribaltare il futuro?

Paul Watzlawick, in *“Pragmatica della comunicazione umana”* distingue *tre* processi base ed una loro possibile *quarta evoluzione*: “Le conclusioni di primo tipo sono delle cose (trasmesse dai sensi), le conclusioni di secondo tipo sono sulle cose (conoscenza su una cosa, un significato della cosa), le conclusioni di terzo tipo sono conoscenze che vengono dal secondo ordine (quando si stabilisce una conclusione dalla metaconoscenza di secondo ordine). L'angoscia esistenziale si trova proprio nella discrepanza dolorosa tra le percezioni e le premesse di terzo ordine. Tra *è* e *dovrebbe essere*. Cambiare le premesse di terzo ordine, *trasformare l'angoscia in profondità* è possibile soltanto dal livello successivo più elevato, il quarto. Soltanto da questo livello si può vedere che la realtà non è qualcosa di oggettivo, inalterabile, là fuori, che ha per la nostra sopravvivenza un significato benevolo o sinistro, ma che la realtà è costituita dall'esperienza soggettiva che ci facciamo dell'esistenza, dalle nostre intenzioni e dai nostri scopi - la realtà è il nostro modellare qualcosa che probabilmente l'uomo non è in grado di sottoporre a nessuna verifica oggettiva. La soluzione non sta nel trarre una risposta all'enigma dell'esistenza, ma nel prendere atto che non c'è nessun enigma” (Watzlawick, 1971, *corsivo mio*).

Per *relazione* si intende l'attività nella fruizione di stimoli/opere. Processo che si gioca sul piano della realtà. L'opera, a prescindere dalla sua esistenza o pre-esistenza, necessita di essere adeguata all'ipotesi sperimentale della relazione. La filosofia della relazione (ognuno riceve identità dalle relazioni con l'altro) e la filosofia dell'evoluzione (ogni cosa unisce nella sua genesi la molteplicità del mondo ed aggiunge relazioni) sono entità intrinseche della loro irreversibile interazione col mondo. (Prigogine, 1999). Un *prototipo relazionale* è progettato e costruito *site specific*. Tutte le scelte

soggettive sono esclusivamente funzionali al *metodo* utilizzato e marginali in virtù dello *scopo dichiarato*. Per “attivo” si intende “agito”, per “agito” si intende “usato”. Ciò che si usa si consuma. Intorno al consumo vi è un utilizzo. L’utilizzo presuppone una re-produzione. La produzione è una risposta allo stimolo. La risposta genera un’interpretazione della realtà: servirsi di un oggetto comporta necessariamente una sua interpretazione. Tutti i tipi di azione generano comunicazione, la relazione è insita nella comunicazione e l’uomo non può non comunicare (Watzlawick, 1971). La relazione all’interno della comunicazione implica un impegno nella comunicazione stessa, per cui definisce in quale modo il trasmettitore considera la sua relazione con il ricevitore. Ogni comunicazione implica trasmettere informazione quindi un contenuto (notizia: report) e imporre un comportamento (comando: command) (Watzlawick, 1971).

Un processo relazionale è una valida piattaforma per le premesse di quarto ordine. Più in generale per *il progresso* di tutte le premesse e le relazioni del quotidiano con la realtà. Bisognerà distinguere, analizzare, specificare, teorizzare dei *livelli* di efficacia per *opere relazionali attive*.

L’opera e la sua apertura; relazione, proiezione e informazione

Negli anni sessanta Umberto Eco parlava di *Opera aperta*. *Apertura*: definire cioè i limiti entro i quali un’opera possa realizzare la massima ambiguità e dipendere dall’intervento attivo del consumatore, senza peraltro cessare di essere *opera*. Intendendo per *opera* un oggetto dotato di proprietà strutturali definite, che permettano ma coordinino l’avvicinarsi delle interpretazioni, lo spostarsi delle prospettive. L’*opera aperta* rivedeva il rapporto comunicativo che l’arte tendeva a relegare dalla cifra stilistica alla contemplazione poiché apriva ad un nuovo rapporto tra *contemplazione* ed *uso* dell’opera d’arte (Eco, 2009).

Esiste un rapporto diretto fra informazione e messaggio. Questo rapporto è soggetto ad una relazione: “la decisione interpretativa del ricettore entra a costituire il valore effettivo dell’informazione possibile. La quantità di informazione è limitata circa le consapevolezza sull’attendibilità della fonte. L’informazione è additiva, una quantità che si aggiunge a ciò che già so e si presenta come acquisizione originale. Per salvaguardare un messaggio e quindi un’informazione da un disturbo di disordine ed un innalzamento di entropia devo aggiungervi una serie di “reiterazioni dell’ordine convenzionato, una sovrabbondanza di probabilità ben determinate”, la definizione di queste probabilità è *ridondanza* (Eco, 2009).

In sintesi più vi è disordine in un messaggio e più questo informa, però più un messaggio è *disordinato* più è difficile che esso sia in grado di comunicare. Più un messaggio riesce a comunicare più esso informa meno.

Nella comunicazione, questa struttura si formalizza in due punti. “ ho informazione quando: 1. in seno al disordine originario ho ritagliato e costituito un ordine; 2. in seno a questo sistema, *senza ritornare indietro*, introduco elementi di disordine. Lavorare sull’informazione necessita di conoscere il concetto di entropia e la sua relazione con l’informazione. L’entropia è la misura di uno stato di maggiore equiprobabilità cui tendono i processi naturali” (Eco, 2009).

“L’informazione di un messaggio è data dalla sua capacità di organizzarsi secondo un ordine particolare, sfuggendo a quella equiprobabilità, a quella uniformità, a quel disordine elementare cui gli eventi naturali tenderebbero di preferenza” (Eco, 2009).

Per sfruttare la potenza di un’informazione bisogna anche inserirla nell’ambito di una corretta comunicazione. “Chi studia il comportamento umano passa allora dall’analisi deduttiva della mente all’analisi delle manifestazioni osservabili nella relazione: il veicolo di tali manifestazioni è la comunicazione” (Watzlawick, 1971).

Ipotizzo che per creare una relazione attiva/spontanea da un’*opera d’arte* essa debba sfruttare: un *raffinato contenuto informativo*, una *struttura per una corretta comunicazione*, un *alto potere stimolante*. Un’opera stimolante facilita il processo di proiezione:

O ci si affida al linguaggio inteso come sistema atto a dare alle percezioni provenienti dal mondo un senso che travalica le differenze soggettive; oppure da primitivi, si vive una sorta di simbiosi emotiva con il reale al punto che quest’ultimo dipende costitutivamente proprio dai processi emotivi del soggetto percipiente. Ovviamente nel secondo caso le differenze soggettive si evidenziano e le interpretazioni della realtà si divaricano. Questo tipo di processo viene da Freud denominato “proiezione” (projektion). Uno stimolo ha: “ una sua potenzialità (nel senso di produrre stati emotivi o comportamenti determinati da esso) fino a quando consente una proiezione, cioè, [...] fino a quando è carente di qualcosa che lo completi o che lo spieghi, fino a quando manifesta un’assenza. Un fenomeno artistico risulta pertanto “invenzione” [...] finché consente “invenzioni” [...] Ricapitolando l’arte è invenzione finché produce una reazione; l’arte è invenzione finché contiene un’assenza” (Pietroiusti, 1982).

Analisi del mercato fra rischi e considerazioni

L’attuale momento storico è singolare. Il mercato è intrappolato da se stesso auto-impedendosi *aperture e relazioni*. Uno dei problemi culturali in questa direzione è il monopolio economico/politico che pochi esercitano avendo ruoli e/o poteri decisionali di spazi e luoghi destinati all’arte. Il giovane artista per adempiere alla *necessità di esistere* deve rendersi complice di questo sistema. In cambio di questa *prostituzione* il sistema gli regala un *pubblico* che gli *riconosce* una *specialità*.

In questa condizione chi si interroga è colui che *non capisce* e *non riconosce l’arte*. Felix Guattari definisce la soggettività come: “L’insieme di condizioni che rendono possibile a delle istanze individuali e/o collettive di essere in posizione per emergere come territori esistenziali sé- referenziali.” La soggettività dipende dagli insiemi sociali ed economici. Per reazione al loro indebolimento vi è un fastidioso eccesso di soggettività. La soggettività non potrebbe esistere in maniera autonoma, e in alcun caso fondare l’esistenza del soggetto. Esiste soltanto in modalità

accoppiamento, come associazione con “gruppi umani, insiemi socioeconomici, macchine dell’informazione.”(Guattari in *Estetica Relazionale*, 2010)

L’opera che argomento introduce maggiore relazione, maggiore informazione e stimola proiezioni ambigue. Crea luoghi per le soggettività. In una relazione attiva: “ Lo spettatore è chiamato ad uno sforzo attivo di apprendimento, di crescita di autonomia, di ricerca attiva dell’evento e infine di evoluzione personale. Non basta che scelga il prodotto che gli viene messo continuamente sotto il naso in modo immediatamente riconoscibile ed usabile. La relazione estetica dovrebbe anche ampliare la capacità di vivere ai confini irripetibili della libertà umana, cosa che nessun programma di vendite potrà mai predefinire” (Lombardo, 2004).

Opere in affitto: una proposta e dei prototipi sperimentali

L’Artoteca è una collezione di opere d’arte moderna e contemporanea a disposizione del pubblico a titolo di noleggio che nasce con l’obiettivo di creare un *ponte* di collegamento tra il pubblico e l’arte contemporanea (www.artoteca.it). Il pubblico può noleggiare le opere d’arte pagando un canone annuale o mensile. In alcuni casi è prevista anche la possibilità di riscatto dell’opera d’arte al termine del periodo di noleggio. La nascita dell’Artoteca o la pratica del noleggio avrebbe consentito a tutte le estrazioni sociali di usufruire delle opere d’arte e dei loro contenuti. Infatti oggi è una bieca e costosissima iniziativa di commercio. I privati affittano esclusivamente in circoli ristretti. Riservati a pochi *esperti del gusto*.

La mia proposta è una singolare pratica di affitto. Chiameremo i prototipi da affittare *quadri*. I *quadri* non possono essere riprodotti e sono vincolati dalla pratica di affitto: non possono essere venduti se non dopo un tempo prestabilito, non possono acquistare un valore economico superiore a quello stabilito, essi sono sempre differenti l’uno dall’altro. Essi si comportano come sistemi indipendenti, con un loro ambiente ed una loro caratteristica di apertura e chiusura. Essi creano un’ulteriore relazione che partorisce un nuovo sistema aperto fruitore/quadro.

Intendiamo un sistema come: “ un insieme di oggetti e di relazioni tra gli oggetti e tra i loro attributi in cui gli oggetti sono componenti o parti del sistema, gli attributi sono le proprietà degli oggetti, e le relazioni tengono insieme il sistema, mentre gli oggetti possono essere degli individui, gli attributi che servono a identificarli sono i loro comportamenti di comunicazione” (Watzlawick, 1971). L’ambiente di un dato sistema è : “ costituito dall’insieme di tutti gli oggetti che sono tali che un cambiamento nei loro attributi influenza il sistema e anche di quegli oggetti i cui attributi sono cambiati dal comportamento di un sistema” (Watzlawick, 1971).

“I sistemi organici sono aperti, cioè scambiano materiali, energie o informazione col loro ambiente. Un sistema è chiuso se non c’è alcuna immissione o emissione di energia in nessuna delle sue forme, quali informazione, calore, sostanze fisiche, ecc...e quindi nessun cambiamento dei suoi componenti (un esempio è la reazione chimica che avviene in un contenitore ermeticamente chiuso)” (Watzlawick, 1971).

Questi *quadri* contengono intrinsecamente le caratteristiche già argomentate di apertura e relazione, informazione e comunicazione.

Ogni quadro ha un contenuto informativo sotto forma di quesito/enigma. Esso reca un’informazione *ordinata*, legata al messaggio e al contenuto (maggiore comunicazione) e un informazione con cui il sistema *aumenta di disordine* (maggiore informazione). Il *contributo di ordine* è legato all’equilibrio fra comunicazione numerica ed analogica : “La comunicazione analogica è ogni comunicazione non verbale. Il linguaggio numerico serve invece a scambiare informazione sugli oggetti, ha anche funzione di trasmettere la conoscenza di epoca in epoca. Gli aspetti fondamentali della comunicazione sono: contenuto (modello numerico) e relazione (modello analogico)” (Watzlawick, 1971).

Il contributo di informazione (*disordine*) proviene da caratteristiche stranianti per una consueta opera d’arte: 1. Il quadro reagisce ad un suo eventuale utilizzo ed all’ambiente. 2. Esso ha un continuo spostamento di quantità e di distribuzione di attributi. 3. Esso è soggetto al noleggio: “affittare” un’opera contemporanea è insolito. 4. Ogni quadro instaura (attraverso un *diario di bordo*) anche una comunicazione partecipata, una corrispondenza con l’artista nella realtà 5. Ogni possessore dovrà porre particolare attenzione ed investire molto impegno personale nella cura di un’opera d’arte fidandosi direttamente dell’artista.

Le opere contengono delle *istruzioni d’uso* di tipo induttivo ed il *contratto d’affitto* che riassume le regole sperimentali e gli accordi economici.

Conclusioni

Per sperimentale intendo una posizione tra la dimensione della *certezza* e quella dell’*azzardo*. “Il metodo sperimentale è un arte *che* si basa su un’abilità e non su regole generali. Il metodo sperimentale *spesso* consiste nel selezionare, nel determinare progressivamente tutte le possibilità di risposta della natura in una situazione determinata. L’arte sperimentale consiste nello scegliere un problema per formulare un’ipotesi teorica; il problema è allora di preparare una messa in scena per il fenomeno scelto fino a che non si possa decidere in maniera comunicabile e riproducibile se questo fenomeno è sì o no decifrabile, usando il testo matematico particolare che l’ipotesi ha enunciato” (Prigogine, 1998).

La mia proposta rimane un’ipotesi. E’ sperimentale perché seguirà una sperimentazione delle sue tesi. E’ evolvibile perché mi consentirà di correggere ed aggiornare di volta in volta i prototipi ed i modelli formulati. Credo vi sia bisogno, nel sociale, nella politica, nell’arte, di *relazioni* autentiche basate sulla fiducia intellettuale. Le *Opere in affitto* avvicinano l’arte e la realtà nonostante tutte le problematiche attuali. Rimando a successive analisi le prossime considerazioni.

BIBLIOGRAFIA

AA.VV. (1981), *Enciclopedia Garzanti di Filosofia*, Garzanti Editore, ristampa 1998.

- AA.VV. (2002), *Rivista di Psicologia dell'Arte*, Anno XXIII n. 13 Nuova Serie, Jartrakor, Roma.
- Bourriaud N. (1998), *Estetica Relazionale*, Postmedia Srl, Milano, 2010.
- Bourriaud N. (2002), *Post Production. Come l'arte riprogramma il mondo*, Postmedia Srl, Milano, 2004.
- Eco U. (1962), *Opera Aperta*, Bompiani, Milano 2009.
- Galimberti U. (2007), *L'ospite inquietante, il nichilismo e i giovani*, Feltrinelli, Milano 2008.
- Lombardo S. (2004), *L'Avanguardia difficile*, Lithos editrice, Roma.
- Mirolla M. (2006), *L'arte C'Est Moi. Quindici interviste sull'arte contemporanea*, Avagliano Editore, Roma.
- Mirolla M., Subrizi C. (2009), *Interplay, Premio Termoli 2009*, Catalogo Mostra.
- Pietroiusti C. (1982), *Proiezione o psicologia*, Rivista di Psicologia dell'Arte, Jartrakor Editore, Roma.
- Prigogine I., Stengers I. (1981), *La nuova alleanza, metamorfosi della scienza*, Einaudi, Torino 1999.
- Riout D. (2002), *L'arte del ventesimo secolo - Protagonisti, temi, correnti*, Einaudi, Torino 2002.
- Vattimo G. (1989) *La società trasparente*, Garzanti, Milano 2011.
- Watzlawick P., Beavin J. H., Jackson D. D. (1967), *Pragmatica della comunicazione umana*, Astrolabio 1997.

WEBGRAFIA

www.artoteca.it

www.youtube.com (Intervista a Mario Monicelli, 2010)

