

KEYWORDS

Decalogo per una formazione all'arte contemporanea

a cura di Antonella Marino e Maria Vinella

Educazione e politiche della bellezza

FrancoAngeli



Informazioni per il lettore

Questo file PDF è una versione gratuita di sole 20 pagine ed è leggibile con



La versione completa dell'e-book (a pagamento) è leggibile con Adobe Digital Editions. Per tutte le informazioni sulle condizioni dei nostri e-book (con quali dispositivi leggerli e quali funzioni sono consentite) consulta [cliccando qui](#) le nostre F.A.Q.



Educazione e politiche della bellezza

collana diretta da Francesca Antonacci, Monica Guerra, Emanuela Mancino e Maria Grazia Riva

Comitato scientifico

Jurij Alschitz, *European Association for Theatre Culture, Berlin (Deutschland)*

Maresa Bertolo, *Politecnico di Milano*

Cheryl Charles, *Children & Nature Network, Minnesota (USA)*

Mariagrazia Contini, *Università di Bologna*

César Donizetti Pereira Leite, *Universidade Estadual de São Paulo (Brasil)*

Maurizio Fabbri, *Università di Bologna*

Marcello Ghilardi, *Università di Padova*

Ana Lucia Goulart de Faria, *Universidade Estadual de Campinas (Brasil)*

Elena Luciano, *Università di Parma*

Susanna Mantovani, *Università di Milano-Bicocca*

Paolo Mottana, *Università di Milano-Bicocca*

Marisa Musaio, *Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano*

Silvia Nogueira Chaves, *Universidade Federal do Pará (Brasil)*

Lola Ottolini, *Politecnico di Milano*

Chiara Panciroli, *Università di Bologna*

Pier Giuseppe Rossi, *Università di Macerata*

Michela Schenetti, *Università di Bologna*

María Ainoa Zabalza-Cerdeiriña, *Universidad de Vigo (España)*

Franca Zuccoli, *Università di Milano-Bicocca*

L'educazione è espressione di una sensibilità politica capace di trasformare il mondo a partire dalle sue molteplici possibilità. La bellezza è intesa come apertura di responsabilità, non solo teoretica ma soprattutto espressiva, di quelle parti che fuori o dentro al soggetto ancora possono nascere o mutare, producendo cambiamento, senza incorrere in pretese di gradevolezza, completezza o modellizzazione.

Al fine di intercettare e promuovere pensieri e pratiche che testimoniano l'interdipendenza delle dimensioni etica ed estetica, la collana accoglie studi e ricerche che esplorano le questioni e gli eventi educativi come espressioni di quella vitalità creativa e poetica capace di far affiorare nel mondo le connessioni tra i singoli, le comunità e i contesti.

Educazione e politiche della bellezza percorre itinerari metodologici, ermeneutici e teorico-filosofici lungo i quali il pensiero e la prassi possano essere sempre più capaci di progettarsi e progettare trasformazioni sensibili come orizzonti dell'educare.

La collana si rivolge a studenti, educatori, insegnanti, formatori, studiosi, professionisti della relazione e a quanti vivano e intendano proporre, per sé e per gli altri, la bellezza come forma vivente dell'apprendimento.

Tutti i volumi pubblicati sono sottoposti a referaggio in doppio cieco.

I lettori che desiderano informarsi sui libri e le riviste da noi pubblicati possono consultare il nostro sito Internet: *www.francoangeli.it* e iscriversi nella home page al servizio “Informatemi” per ricevere via e-mail le segnalazioni delle novità.

KEYWORDS

Decalogo per una formazione all'arte contemporanea

a cura di Antonella Marino e Maria Vinella

Educazione e politiche della bellezza

FrancoAngeli

Questo volume è stato pubblicato nell'ambito del progetto di ricerca "Educational management per l'arte contemporanea", ideato dalle curatrici e promosso dall'Accademia di Belle Arti di Bari negli anni accademici 2013/2014 e 2014/2015. Si ringraziano per il prezioso sostegno e la costante collaborazione il direttore dell'Accademia prof. Giuseppe Sylos Labini, il direttore amministrativo dott.ssa avv. Maria Laura Nardilli, il direttore di ragioneria Michele Murgolo nonché i colleghi e tutto il personale. Un grazie ai numerosi studenti che con entusiasmo hanno preso parte al percorso di ricerca.

In copertina: Daniel Buren, Comme un jeu d'enfant, lavoro in situ, MADRE, Napoli, 2015.

Dettaglio © DB-ADAGP Paris. Foto Amedeo Benestante

Si ringrazia l'autore per la gentile concessione

Copyright © 2016 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sul diritto d'autore. L'Utente nel momento in cui effettua il download dell'opera accetta tutte le condizioni della licenza d'uso dell'opera previste e comunicate sul sito www.francoangeli.it.

Indice

<i>Keywords: decalogo per una formazione all'arte contemporanea</i> <i>di Antonella Marino e Maria Vinella</i>	pag.	7
Contemporaneità Contemporaneo a chi? Relazionalità, vulnerabilità e postfilosofia dei tempi dell'arte <i>di Francesca R. Recchia Luciani</i>	»	13
Biodinamiche Paesaggio, ambiente, natura, agricoltura <i>di Maria Vinella</i>	»	27
<i>Conversazione con Emilio Fantin</i> <i>di Maria Vinella</i>	»	42
Docufiction Vero o falso? <i>di Antonella Marino</i>	»	48
<i>Conversazione con Chiara Fumai</i> <i>di Antonella Marino</i>	»	60
Mediazioni Arte contemporanea e mezzo televisivo <i>di Marco Senaldi</i>	»	66
<i>Conversazione con Fabrizio Bellomo</i> <i>di Antonella Marino</i>	»	80

5. Oltre-Media

La strategia del dilettante

di Antonella Marino

pag. 86

Conversazione con Riccardo Benassi

di Antonella Marino e Maria Vinella

» 99

6. Transiti

Memoria, viaggio, migrazioni

di Maria Vinella

» 105

Conversazione con Adrian Paci

di Antonella Marino e Maria Vinella

» 118

7. Città

Arte, realtà, immaginario urbano

di Christian Caliandro

» 123

Conversazione con Gian Maria Tosatti

di Christian Caliandro

» 143

8. Femminismi

In movimento. Artiste e videoarte

di Cristiana Perrella

» 148

Conversazione con Marinella Senatore

di Maria Vinella

» 158

9. Educational

L'arte espressa dalle donne e la funzione pedagogica della cura

di Maria Rosa Sossai

» 164

Conversazione con Angela Marzullo

di Maria Rosa Sossai

» 171

10. Musei

MADRE: le ipotesi di un museo per_formativo

di Andrea Viliani

» 176

Gli Autori

» 183

Referenze fotografiche

» 185

Keywords: *decalogo per una formazione all'arte contemporanea*

di Antonella Marino e Maria Vinella

Introduzione

Il decalogo di *parole-chiave* che costituisce l'architettura di questo libro, non ha un valore prescrittivo né la pretesa di essere esaustivo. Vuol essere piuttosto un'agile traccia per comprendere la fitta rete di problematiche che attraversano l'arte contemporanea, con attenzione particolare all'aspetto formativo. Quest'ultimo è al centro delle sfide globali del nostro secolo. Un centro instabile e magmatico, poiché ogni conoscenza comporta in sé il rischio dell'errore e dell'illusione, come ci ha insegnato Edgar Morin. L'errore della non-conoscenza. L'illusione della finitezza della conoscenza. La conoscenza è difatti un'avventura incerta, e lo è ancora di più nella complessità dei saperi che s'addensano in ogni nostra quotidianità. Strategia necessaria per fronteggiare le scommesse che la realtà costantemente ci impone, solo la creatività – determinante nella formazione artistica – può orientarci nel cammino verso il futuro.

Un cammino che – in un Paese come il nostro, dotato di un patrimonio ricco di preziosi e antichi gioielli di famiglia, come direbbe Salvatore Settis, un patrimonio senza pari di beni e di risorse umane – si mostra impervio e faticoso. Soprattutto per chi si occupa o vuole occuparsi di arte contemporanea.

In sintonia con un'epoca mutevole e precaria, l'arte contemporanea – caratterizzata da un'*identità instabile* – non genera un repertorio teorico chiuso in se stesso, piuttosto disegna il profilo di un *fare* educativo aperto e problematico, disponibile al confronto e ai ripetuti ampliamenti dei propri confini, alle costanti integrazioni con altre lingue e altri linguaggi e ai continui superamenti dei propri punti di vista sul mondo. Le modalità abituali con cui i contenuti della storia dell'arte vengono trasmessi (e stabilmente conquistati sino a diventare solida competenza) sono spesso inadatte per l'arte della contemporaneità, i cui esiti didattici sono inaspettati poi-

ché legati a s/oggetti che agiscono fuori dai canoni, dalle regole, dagli statuti. L'arte contemporanea è un'attualità in divenire, un processo sperimentale che adopera il vocabolario delle relazioni più che delle gerarchie, delle emozioni più che delle norme, della partecipazione allargata e dell'interpretazione cooperativa più che della rigida fruizione del raro esemplare sublime.

Dobbiamo chiederci pertanto: per l'arte contemporanea è sufficiente il potenziamento di competenze tradizionali? Quali nuove abilità sono necessarie? Quali strategie d'apprendimento sono più adatte? Quali metodologie alternative di ricerca è opportuno promuovere?

Come allenare il pensiero previsionale e incoraggiare il pensiero utopico, disponibili ad avventurarsi nel domani? Come utilizzare la *memoria* per costruire *innovazione*? Come insegnare ai giovani a governare le future dinamiche del sistema artistico-culturale, anche nell'ambito della collaborazione internazionale?

Proprio per rispondere agli interrogativi sollevati da questo metamorfico scenario, negli ultimi anni si vanno sviluppando stimolanti iniziative ed esperienze di confronto tra arte e pedagogia, occasioni di dibattito in Italia e all'estero. Sono nate – ad esempio – scuole e università autogestite in modo orizzontale; sia i centri per l'arte contemporanea che le fondazioni e i dipartimenti educativi dei musei sostengono – sempre più spesso – protocolli formativi alternativi condotti da artisti e favoriscono laboratori didattici dove gli elaborati prodotti sono considerati opere d'arte. Qui, progressivamente, l'arte contemporanea si configura come spazio di libertà dove dare voce, dare sguardo, dare senso alla creatività collettiva e condivisa.

Naturalmente, centrale resta il ruolo di organismi preposti alla didattica *per istituzione*; in primis le Accademie di Belle Arti, e anche i diversi corsi universitari che coniugano coerentemente teoria e pratica (come lo storico Dams di Bologna, lo Iuav di Venezia, la Luiss di Roma). Tra gli esempi alternativi, guidati dalle libere università, un singolare progetto pilota è quello della *Free Home University* di San Cesario nel Salento, mentre una visionaria proposta di un *Ateneo dinamico* è presente a Bologna. Diverso il caso delle *residenze*, un fenomeno negli ultimi anni ben sviluppato, in particolar modo all'estero, finalizzato al sostegno della ricerca creativa e allo scambio fruttuoso tra artisti e territorio. Particolarmente qualificate, tra le tante presenti in ambito nazionale, sono le attività della Fondazione Bevilacqua La Masa di Venezia, di Via Farini a Milano, della torinese Fondazione Spinola Banna a Poirino. L'esigenza di formazione qualificata è confermata, inoltre, dal successo crescente dei corsi curatoriali e dei workshop che si moltiplicano presso istituzioni pubbliche e private, tra le quali punti di riferimento apprezzabile sono la Fondazione Ratti a Como e la Fondazione Pistoletto a Biella.

In questo ampio panorama di studi e di attività formative, si inserisce l'articolato programma *Educational Management per l'arte contemporanea*, progetto didattico e laboratoriale di ampio respiro realizzato grazie al contributo di numerosi artisti e studiosi invitati a partecipare. Ideato e curato da chi scrive e promosso dall'Accademia di Belle Arti di Bari (durato due anni accademici, dal 2013 al 2015), l'iter progettuale ha accolto seminari, incontri teorici, conversazioni con artisti, laboratori e workshop diretti agli studenti dell'Accademia (e in alcuni casi a studenti universitari), con momenti aperti a tutta la città e realizzati in collaborazione con gallerie private e istituzioni culturali pubbliche.

Finalità del progetto di formazione e ricerca: sperimentare ipotesi di orientamento nel multiverso dell'arte del XXI secolo. Senza avanzare pretese di definitività, tali ipotesi si sono proficuamente coagulate qui in un decalogo di parole-chiave che ha cercato di individuare, all'interno di un ventaglio esteso e suscettibile di ulteriori approfondimenti, un possibile filo conduttore utile a connettere alcuni snodi d'interesse in una mappa necessariamente sfrangiata e in progress. Le parole prescelte richiamano dieci temi prioritari nel dibattito artistico recente, scanditi in macro o microaree. Aree da precisarsi continuamente e da rimettere continuamente in gioco, sempre e di nuovo da puntualizzare storicamente.

Accanto alla tautologica *Contemporaneità*, alcuni termini ampi e immediatamente riconoscibili – *Transiti* dedicato al pensiero migrante, *Femminismi* rivolto agli studi di genere, *Città* riservato alle indagini sullo spazio urbano – sono stati analizzati negli sviluppi più aggiornati. *Educational* e *Musei* si interrogano invece sulle possibilità pedagogiche e didattiche della fruizione dell'opera d'arte. Mentre *Biodinamiche*, *Docufiction*, *Mediazioni*, *Oltre-Media* costituiscono varianti lessicali o neologismi che suggeriscono una precisa focalizzazione su questioni irrisolte come la relazione con la natura, il rapporto tra vecchi mass media e nuovi media, la manipolazione dei livelli sempre più stratificati di realtà e di finzione. Approdo conclusivo: definire un'essenziale guida alla fragile complessità dell'arte oggi, con un taglio specialistico ma anche didattico.

Il libro è rivolto infatti a studiosi, a docenti e appassionati d'arte, ma in particolare agli studenti universitari e del comparto dell'Alta Formazione artistica. Si è tentato pertanto, con un difficile lavoro di mediazione, di utilizzare un linguaggio chiaro e uno stile scorrevole senza però sacrificare la complessità dei concetti ed evitando il rischio di banalizzarli. In quest'ottica va letta la scelta di scandire il testo in capitoli teorici e conversazioni con personalità artistiche rilevanti rispetto alle questioni prese in esame.

In special modo l'incontro con ogni artista è stato il momento finale di un percorso conoscitivo che ha permesso di instaurare un rapporto di scambio diretto, che si è poi formalizzato in documenti teorici non-

ché in conversazioni pubbliche registrate in diretta o conversazioni private e interviste a distanza concepite a partire da uno specifico argomento (le *keywords* sviluppate nei vari capitoli) e poi progressivamente ampliate per offrire un quadro più completo, seppur sintetico, dei rispettivi percorsi creativi.

Su queste premesse e con questi obiettivi, si sono confrontati sui contenuti della ricerca visiva contemporanea e sugli aspetti del sistema dell'arte attuale artisti come Emilio Fantin, Adrian Paci, Chiara Fumai, Riccardo Benassi, Marinella Senatore, Gian Maria Tosatti, Fabrizio Bellomo, Angela Marzullo, e studiosi, storici dell'arte e curatori come Marco Senaldi, Maria Rosa Sossai, Cristiana Perrella, Christian Caliandro, la filosofa Francesca R. Recchia Luciani, Andrea Viliani, direttore del Madre di Napoli. Tutti hanno generosamente offerto il loro qualificato contributo sulle tematiche richiamate nel volume.

A introdurre il discorso, con un'analisi di denso spessore che s'interroga sul concetto di *Contemporaneità* in rapporto alle mutazioni di statuto dell'arte, è Recchia Luciani, che ne mette a tema la stessa essenza e i limiti, "la sua endogena vulnerabilità", a partire dall'interrogativo condiviso con Giorgio Agamben: che cosa è il contemporaneo? di chi e di cosa siamo contemporanei? e cosa significa essere contemporanei?

Se Maria Vinella prova a rispondere con un argomentato studio sui *Transiti* (di *memoria, viaggio, migrazioni*) nel poliedrico panorama di un'arte "deterritorializzata" che si muove nelle periferie del mondo adottando pratiche dell'erranza ed estetiche della precarietà, Antonella Marino, con *Oltre-Media* evidenzia un superamento dell'approccio settoriale ai new media. Di fronte alla moltiplicazione esponenziale dei canali di comunicazione, rileva che una questione emerge da più parti: è possibile oggi recuperare uno spazio esperenziale diverso, operando dentro i media ma anche "oltre" di essi? Una carrellata critica sulla commistione di realtà e finzione – che nell'età del simulacro caratterizza molte ricerche di artisti, anche italiani, di ultima generazione – è offerta nell'altro saggio dell'autrice, *Docufiction*. Il termine introduce qui un ambito di ricerca artistica al confine tra immaginazione e documentazione, rivolto in particolare verso episodi o personaggi della Storia che diventano il tramite per una revisione del passato ma anche per un'analisi sul valore di verità documentaria delle immagini.

Il rapporto con i mass media, d'altra parte, è affrontato nell'interessante saggio *Mediazioni* con cui Marco Senaldi analizza la storia del confronto tra arte e televisione, dall'avanguardia futurista del primo Novecento fino agli esperimenti televisivi di Andy Warhol negli anni ottanta. Arrivando ad individuare il "tratto tipico dell'epoca televisiva" nell'incessante rovesciarsi di una cosa nel suo opposto: per cui «il singolo è l'universale, il minimo

diventa il massimo, l'inestetico diventa l'estetico e viceversa l'estetizzazione forzata conduce all'anestesia totale...».

Al macrocontenitore della *Città*, con un approccio che esamina i legami tra *Arte, realtà, immaginario urbano*, è indirizzato l'intervento di Calianandro. Attraverso immagini topiche intersecate da un colto repertorio di riferimenti cinematografici, lo studioso ripercorre la storia dei rapporti tra arte e città dall'antichità ad oggi, con una premessa di metodo: che la riflessione attuale sul paesaggio urbano implica un'indagine della sua dimensione sociale e politica, «la città non è semplicemente un luogo geografico, ma anche e soprattutto – come sempre, del resto – uno spazio mentale».

Una ricognizione storica, attenta alle variabili attuali dei mutamenti di sguardo sul paesaggio, è condotta da Maria Vinella all'interno dell'universale tematica della natura. Con dettagliato repertorio di esperienze, il saggio su *Biodinamiche* analizza le possibili alleanze umanità-natura declinate nelle diverse ipotesi dell'arte contemporanea, ipotesi suggestive che attraversano gli spazi fra ecologia, agricoltura bio, attenzione per il mondo animale e i suoi diritti.

Il versante *Educational*, ovvero la trasmissione del sapere come parte integrante del lavoro di alcune artiste emergenti, è al centro dell'originale trattazione di Maria Rosa Sossai, focalizzata proprio sui modi in cui alcune autrici hanno contribuito a reinventare i modelli dell'apprendimento e la pedagogia dell'arte, anche partendo da contesti di genere. Sugli sviluppi di una videoarte al femminile, si concentra l'attenzione di Cristiana Perrella. Il suo saggio analizza come e perché il video sia stato, dalle pioneristiche manifestazioni sino alle espressioni più recenti e mainstream, il linguaggio artistico più idoneo a esplorare i temi legati all'identità femminile e a elaborare e ri-elaborare liberamente il pensiero del movimento femminista.

Il dibattito sui *Musei*, infine, è oggetto di riflessione nello scritto *militante* di Andrea Viliani. Facendo tesoro della propria esperienza di direzione al Museo d'arte contemporanea Donnaregina, Viliani rilancia la necessità di reagire alla soggezione alle logiche consumistiche dell'*info-tainment*, cercando di coinvolgere attivamente e rendere consapevole il pubblico. Di qui l'idea di un museo "ipotetico e performativo", flessibile e aperto al dialogo con altre forme di cultura nonché capace di ridefinire il suo ruolo "nella produzione e mediazione contemporanea di conoscenza".

Pur con approcci diversi – come già detto – le implicazioni suggerite dalle dieci *keywords* sono tratteggiate con un taglio metodologico che alterna il livello divulgativo alla scelta di una precisa linea critica di lettura sulle dinamiche del linguaggio contemporaneo o sui diversi aspetti delle mutazioni del paesaggio socio-antropologico dentro cui l'arte agisce, in un intreccio per più versi ineludibile.

Accanto ad esempi paradigmatici di un passato recente, il discorso corale punta i riflettori sulle esperienze visive o multidisciplinari più vivaci della scena nazionale e straniera degli ultimi anni.

Proprio alle artiste e agli artisti – produttori primi d’immaginario – abbiamo fortemente voluto dare ascolto. Perché è attraverso il loro sguardo in grado di *vedere-oltre* e *vedere-lontano* – mediante la loro capacità di generare emozioni nel teatro del corpo sensibile e di generare sentimenti nel cuore della mente – che si possono sollecitare le giovani generazioni a costruire nuovi modelli per ripensare il mondo.

Contemporaneità

Contemporaneo a chi? Relazionalità, vulnerabilità e postfilosofia dei tempi dell'arte

di Francesca R. Recchia Luciani

Contemporaneità relazionale

«Di chi e di che cosa siamo contemporanei? E, innanzitutto, che cosa significa essere contemporanei?»¹. Così esordiva Giorgio Agamben nella sua lezione inaugurale di un corso di Filosofia teoretica di qualche anno fa, e così vogliamo esordire noi in questo saggio sulla contemporaneità dell'arte contemporanea, incerte come siamo se l'oggetto di questo testo sia il tempo oppure l'arte, o entrambi, il tempo e l'arte, e in tal caso se presi ognuno per sé o anche nella loro relazione.

Approssimiamoci con circospezione ad una definizione del tempo presente, nell'accezione precipua che qualifica la temporalità del fatto artistico quando esso avviene, nell'atto stesso di avvenire, in quanto "evento". Come scrive Heidegger nel giustamente celebrato *L'origine dell'opera d'arte* (1935):

Questo ente si presenta nel non-nascondimento (*Unverborgenheit*) del suo essere, il non-esser-nascosto dell'ente è ciò che i Greci chiamavano *aletheia*. Noi diciamo: "verità", e non riflettiamo sufficientemente su questa parola. Se ciò che si realizza è l'aprimo dell'ente in ciò che esso è e nel come è, nell'opera è in opera l'evento (*Geschehen*) della verità.

Nell'opera d'arte la verità dell'ente si è posta in opera².

Tale idea si muove tutta nel solco di una riflessione ontologica intorno al senso della temporalità dell'essere nella sua relazione con l'ente che Heidegger aveva avviato già nel 1927 nel suo *opus magnum*, *Essere e tempo*. È, pertanto, una riflessione che connette strettamente filosofia ed arte, qua-

1. Agamben G. (2008), *Che cos'è il contemporaneo?*, Nottetempo, Roma, p. 7.

2. Heidegger M. (1997), *L'origine dell'opera d'arte*, in Id., *Sentieri interrotti*, a cura di P. Chiodi, La Nuova Italia, Firenze, p. 21.

si a volerne cogliere e sottolineare le rilevanti “affinità elettive”, quei nessi cioè che legano questi due universi simbolici indissolubilmente e in una dimensione trans-storica e a-temporale, in una connessione, questa sì, *sub specie aeternitatis*. L’arte che si realizza come *evento-della-verità*, cioè come *opera*, lo fa dentro uno spazio cronologico che è il “suo” tempo, *il tempo con*, il con-temporaneo, cioè il presente che qui dice l’ambivalenza della presenza in quanto presente a se stessa e in quanto opera realizzata nella sezione aurea di quel segmento temporale che è il presente medesimo. Nel caso della performance o dell’happening, ma anche in quello di molta parte dell’arte contemporanea, lo spessore della nozione di “presenza” si fa così concetto e azione poiché sottintende sia *l’esserci*, come essere presenti, che *l’essere nel presente*, nella sua relazione con *l’hic et nunc*, complicando notevolmente la relazione tra oggetto (opera) e soggetto (artista). Solo per fare un esempio, come non comprendere in questo schema la toccante performance di Marina Abramović *The Artist is Present*³ che per tre mesi, ogni giorno, ha messo alla prova l’artista in un’esperienza relazionale col pubblico mai tentata prima? Dove tracciare la linea di confine, in questo caso, tra l’oggetto e il soggetto della rappresentazione? E nel gioco del rispecchiamento che ruolo riveste lo spettatore?

Scriva ancora Agamben, sempre alla ricerca di una difficile sintesi definitoria del *tempo in corso* (che è anche sempre *tempo in corsa*), che secondo Roland Barthes, il quale riecheggia Nietzsche, «il contemporaneo è l’intempestivo»⁴. E a partire da questo approdo fluttuante e precario si avventura nella seguente instabile e tuttavia illuminante affermazione:

Appartiene veramente al suo tempo, è veramente contemporaneo colui che non coincide perfettamente con esso né si adegua alle sue pretese ed è perciò, in questo senso, inattuale; ma, proprio per questo, proprio attraverso questo scarto e questo anacronismo, egli è capace più degli altri di percepire e afferrare il suo tempo⁵.

Ciò spiega perché la contemporaneità può essere concepita anche come «*quella relazione col tempo che aderisce a esso attraverso una sfasatura e un anacronismo*»⁶.

Proviamo ad applicare questa ipotesi definitoria al caso dell’arte, in cui una tale paradossale designazione sembra premiare l’incongruenza tempo-

3. Si veda *Dr. Abramović* (2012), a cura di F. Baiardi, Feltrinelli, Milano, volume che accompagna il bel documentario di Matthew Akers, *Marina Abramović. The Artist is Present*.

4. Agamben G., *op. cit.*, p. 8.

5. Ivi, pp. 8-9.

6. Ivi, p. 9.

rale dell'evento creativo, la sua inattualità, la sua distanza dal presente. Infatti, poiché «il contemporaneo è colui che percepisce il buio del suo tempo come qualcosa che lo riguarda e non cessa di interpellarlo», a maggior ragione nel caso dell'artista si può opportunamente sostenere, estendendo ulteriormente il pensiero di Agamben in proposito e facendolo transitare ancor più verso i territori dell'arte, che «contemporaneo è colui che riceve in pieno viso il fascio di tenebra che proviene dal suo tempo»⁷, e che – aggiungiamo – lo affronta senza schivarlo, anzi se ne lascia inondare traducendone il senso in opera, creazione, lettura del mondo e del presente, «ontologia dell'attualità»⁸.

Questa ineffabile inattualità del genio e dell'opera, dell'idea realizzata e del suo ideatore, l'appuntamento sempre mancato tra l'autore, l'opera e il tempo cui l'uno e l'altra appartengono, è anche la ragione della scarsità di autori/artisti veramente contemporanei, della rarità di questa peculiare intuizione che si manifesta nel dono creativo. Difatti, occorre «coraggio per essere contemporanei» – continua Agamben – poiché «significa essere capaci non solo di tenere fisso lo sguardo nel buio dell'epoca, ma anche di percepire in quel buio una luce che, diretta verso di noi, si allontana infinitamente da noi»; il che equivale, per l'appunto, ad «essere puntuali a un appuntamento che si può solo mancare». Il presente, la sua contemporaneità, è infatti inattuabile, irraggiungibile e insieme interrotta, poiché è un tempo *in corso* e *in corsa*, infatti ci insegue senza raggiungerci, in quanto vi è «qualcosa che urge dentro di esso e lo trasforma»⁹.

Questa in-tempestività, che è tanto della filosofia, quanto dell'arte contemporanea, costringe a interrogarsi sull'attimo, sull'istante in cui si gioca l'afferramento del senso della temporalità attraverso la realizzazione dell'opera. Il tempo presente è simultaneamente un dentro/fuori, è il *kairos*, l'«adesso» che segna il tempo rendendolo già passato, dunque inafferrabile e opaco, cronologicamente sfasato e contraddittorio. E lo è a tal punto che la sola «via d'accesso al presente ha necessariamente la forma di un'archeologia», una ricerca affannosa dell'*arké*, del principio, della sorgente originaria, poiché «lo scarto – e, insieme, la vicinanza – che definiscono la contemporaneità hanno il loro fondamento in [una] prossimità con l'ori-

7. Ivi, p. 15.

8. Cfr. Foucault M. (1998), *Che cos'è l'illuminismo?* (1983), in *Archivio Foucault. Interventi, colloqui, interviste*, vol. 3, 1978-1985, trad. it. di S. Loriga, a cura di A. Pandolfi, Feltrinelli, Milano, pp. 253-261. In questo saggio l'influente filosofo francese distingue l'«ontologia dell'attualità» dall'«analitica della verità»: mentre quest'ultima si occupa del problema delle condizioni entro cui è possibile una conoscenza vera, la prima si chiede «qual è il campo attuale dell'esperienza possibile» (p. 261), definizione che la rende particolarmente utile anche nella sua applicazione al campo dell'arte contemporanea.

9. Agamben G., *op. cit.*, pp. 16-17.

gine, che in nessun punto pulsa con più forza che nel presente»¹⁰. In questo passaggio Agamben riprende, pur senza nominarlo, a seguire l'Heidegger dell'*Origine dell'opera d'arte*, il quale afferma:

Origine significa, qui, ciò da cui e per cui una cosa è ciò che è ed è come è. Ciò che qualcosa è essendo così com'è, lo chiamiamo la sua essenza. L'origine di qualcosa è la provenienza della sua essenza. Il problema dell'origine dell'opera d'arte concerne la provenienza della sua essenza¹¹.

Per Heidegger l'arte ha, pertanto, un legame sostanziale e intrinseco con la verità, cosa che si fa lampante nell'affermazione secondo cui «ciò che nell'opera è in opera è l'apertura (*Eroffnung*) dell'ente nel suo essere, il farsi evento della verità (*das Geschehnis der Wahrheit*)»¹². Sarà poi Gadamer, in *Verità e metodo*, a riprendere la lezione heideggeriana sgombrando il terreno ermeneutico dall'estetica per riconsegnarlo alla questione dell'essere nella sua relazione con la verità proprio parlando di quella che chiama «valenza ontologica dell'immagine», vale a dire l'idea che l'immagine come opera d'arte non vada intesa come immagine-copia (*Abbild*), subordinata a un modello, ma come immagine (*Bild*) che illustra di per sé la propria capacità di rappresentare l'originale (*Ur-bild*)¹³.

Gadamer, che assume da Heidegger l'idea di una capacità peculiare dell'opera d'arte di rivelare la verità intesa come non-nascondimento (*Unverborgenheit*) – termine con cui Heidegger riprende il senso del greco *aletheia*, “verità” (composta da a-privativo e *letho* o *lanthano*, “restare nascosto”) –, e che con lui condivide la necessità di sottrarla alla sua pre-comprensione all'interno dell'estetica, della critica e della storia dell'arte per illuminare l'evento veritativo (insieme di svelamento e nascondimento) che in essa ha luogo, si interroga a sua volta sulla forma specifica della sua «contemporaneità». Essa, spiega, costituita com'è dalla tensione dinamica tra «temporalità» e «atemporalità» dell'opera d'arte che in qualche modo fissa l'esperienza estetica nel momento del suo farsi, investe chiunque sia coinvolto da essa, poiché «né l'esser per sé dell'artista creatore», né quello dell'eventuale «esecutore che rappresenta un'opera», né quello dello «spettatore a cui la rappresentazione si rivolge hanno una giustificazione autonoma rispetto all'essere dell'opera», dunque sono ad essa con-temporanei sul piano del senso, così come l'opera – la sua presenza, il suo presente –, è intrinsecamente a loro coeva. Il che implica che:

10. Ivi, pp. 21-22.

11. Heidegger M., *op. cit.*, p. 3.

12. Ivi, p. 23.

13. Gadamer H.G. (1988⁵), *Verità e metodo* (1960), trad. it. di G. Vattimo, Bompiani, Milano, p. 171.

Ciò che si svolge nella rappresentazione di un'opera d'arte è per ognuno qualcosa di talmente astratto dalle linee di sviluppo comune del mondo, di così autonomamente chiuso in un indipendente circolo di significato, che rispetto ad esso non c'è motivo che giustifichi l'uscirne in direzione di un qualche futuro o di una qualche realtà¹⁴.

Per questa via viene riaffermata la consistenza di una contemporaneità che sta tutta nella relazione tra l'opera e coloro che essa coinvolge, una *contemporaneità relazionale* che si qualifica come una forma peculiare di co-presenza che non necessita di fughe nel futuro o in altri mondi proprio perché satura il tempo e lo spazio con la sua esistenza nel “qui e ora” della relazione di esposizione/fruizione. Il che non annulla o esclude il tempo “prima” e il tempo “dopo”, poiché – conclude Agamben – contemporaneo «è anche colui che, dividendo e interpolando il tempo, è in grado di trasformarlo e di metterlo in relazione con gli altri tempi»¹⁵.

L'opera d'arte è dunque intramata col tessuto stesso del tempo, esso è il suo luogo epifanico, lo spazio della sua rivelazione – per via del suo rapporto ontologico con la verità secondo Heidegger e Gadamer –, nella misura dell'ineluttabile connessione con gli stati temporali che la precedono (il passato) e la seguono (il futuro), ma che tuttavia restano fuori dalla relazione tra l'artista e l'opera, tra il fruitore e l'oggetto. Poiché un'altra connotazione ineludibile del suo statuto di presenza sta proprio in questa dimensione relazionale, nel tipo e nella qualità dei rapporti che essa costruisce con il mondo e con gli esseri che lo abitano, a partire da colui o colei che producendola ha accettato di mostrarsi attraverso essa, ma anche di rivelarsi a sé per il suo tramite. Infatti, come scrive Jean-Luc Nancy, «l'opera – la specificazione “d'arte” è un pleonasma – è per definizione uscita dall'intimo e destinata all'intimo»¹⁶. Questo suo farsi veicolo di qualcosa che non può essere espresso altrimenti fa sì «che l'opera comunichi un incomunicabile» che «è anche fuori della comunicazione», e che il filosofo francese riporta alla dimensione dell'intimo, anzi ad una vera equivalenza tra l'opera e l'intimità che essa espone. «L'opera trasmette da intimità a intimità un senso intimo che solo le intimità possono condividere»¹⁷. Proprio come Marina Abramović nel suo *The Artist is Present* giunge a sperimentare la propria e l'altrui nudità, l'esposizione simultanea, reciproca, scabrosa della propria interiorità, attraverso la costruzione temporanea di uno spazio intersoggettivo relazionale ed emotivo inedito.

14. Ivi, p. 161.

15. Agamben G., *op. cit.*, p. 24.

16. Nancy J.-L. (2014), *Il corpo dell'arte*, ed. it. a cura di D. Calabrò e D. Giugliano, Mimesis, Milano, p. 53.

17. Ivi, p. 54.

Questa «esposizione d'intimità»¹⁸, spesso giocata attraverso il coinvolgimento diretto e illimitato del corpo dell'artista – come nella Body art e come, da sempre, nel caso di Abramović – conduce l'arte nell'alveo del pensiero contemporaneo che si interroga sulla consustanziale vulnerabilità della natura umana connessa alla dimensione corporea che ci costituisce, al corpo che noi – tutti e in ogni momento – siamo. Tale misura della ontologica fragilità che ci struttura si riflette nella condizione precaria, transeunte di tutti gli esseri umani, di ogni soggettività esposta al dolore, alla sofferenza e alla morte sin dalla nascita, ma anche al rischio che entra in gioco in ogni apertura relazionale, in ogni contatto con l'altro/a, nella dimensione stessa dell'intersoggettività, dunque nella relazione amorosa, affettiva, sociale. La filosofia contemporanea invita a prendere consapevolezza e a riflettere sul fatto incontrovertibile che il corpo è vulnerabile ed esposto continuamente all'amore (alla gioia, al piacere, al godimento) e alla morte (all'angoscia, all'afflizione, al patimento), e che tutte queste situazioni sono connaturate alla nostra natura di esseri umani, sia in quanto singoli individui, sia – come a ragione sottolinea Judith Butler, che da tempo ha posto al centro della propria riflessione il “paradigma della vulnerabilità” – in quanto esseri relazionali e interdipendenti, cioè animali sociali e politici:

[...] ciascuno di noi in parte è politicamente costituito dalla vulnerabilità sociale del proprio corpo – in quanto luogo del desiderio e della vulnerabilità fisica, luogo di una dimensione pubblica a un tempo esposta e assertiva. La perdita e la vulnerabilità sono conseguenze del nostro essere corpi socialmente costituiti, fragilmente uniti agli altri, a rischio di perderli, ed esposti agli altri, sempre a rischio di una violenza che da questa esposizione può derivare.

[...] Il corpo ha una sua imprescindibile dimensione pubblica. Il mio corpo, socialmente strutturato nella sfera pubblica, è e non è mio¹⁹.

Questo corpo “singolo” che si fa corpo “sociale”, questa individualità che trapassa in intersoggettività, questo riconoscimento reciproco che ammette la vulnerabilità corporea di tutti e di ciascuno è molto presente anche nell'arte contemporanea, anzi è parte costituiva della sua capacità di innovare, rivelare, trasformare la visione del mondo tradizionale dei processi artistici, incentrati per lo più sull'oggetto (l'opera) piuttosto che sulla soggettività (l'artista), e innanzitutto sul suo corpo. Il “paradigma della vulnerabilità” che la filosofia contemporanea ha assunto così radicalmente, insieme alla centralità ribadita del corporeo, alla sua intrinseca fragilità ontologica, divenuta chiave per una comprensione profonda della

18. Ivi, p. 56.

19. Butler J. (2004), *Violenza, lutto, politica*, in *Vite precarie*, trad. it. a cura di O. Guarraldo, Meltemi, Roma, p. 40 e p. 46.

natura umana, è vitale oggi anche per l'arte. Questa prossimità, questa affinità sembra un buon inizio per un dialogo proficuo tra la filosofia e l'arte nel contemporaneo, dunque chiediamoci: cosa possono apprendere l'una dall'altra?

Postfilosofia dei tempi dell'arte

L'arte contemporanea è con ogni evidenza un'arte vulnerabile, anzi è la vulnerabilità stessa a divenire oggetto d'arte e a farsi arte essa stessa. Il suo tratto distintivo infatti è il tempo transitorio, il tempo consunto e trascorso nel suo scorrere, coagulatosi dentro il fatto artistico, dentro l'opera, e per suo tramite rivelato, venuto allo scoperto come tempo presente. Arte in divenire per definizione, il contemporaneo è contemporaneo solo di se stesso, eppure è transtemporale nel suo richiamare il principio, l'origine, e nel suo permanere, nel lasciare traccia di sé. L'arte nell'atto di farsi, nell'agire artistico-performativo, occupa uno spazio-tempo destinato per, sua stessa natura, ad esaurirsi e consumarsi come la cera di una candela. L'arte contemporanea ha lo spessore materico della cenere, della polvere impalpabile che esita da una combustione, da un incendio e da una disintegrazione. Arte combusta ed esausta, arte che non si dà nel tempo storico ma nell'ucronia dei non luoghi odierni, compresi i musei del contemporaneo, strutture ambivalenti e bifronti che oscillano disinvoltamente tra il farsi custodi della tradizione o fingersi asettici contenitori di eventi.

In questo essa mostra più di un legame con la filosofia dell'oggi, anch'essa pensiero "postfilosofico", proprio di un'epoca che ha superato la sistematicità e le pretese onnicomprensive di una riflessione teoretica per vocazione trascendente, totalizzante ed esaustiva e che aprendosi alla vulnerabilità del corpo transita ora verso il "postumano". Per cui, sia nel caso dell'arte che della filosofia, il contemporaneo si mostra nelle sue possibili sfaccettature, cioè come rivelazione dell'"intimità" di un (o dell)"essere nel tempo". Un'estensione temporale che si manifesta secondo gradazioni e possibilità diverse e mutevoli: come «tempo della decadenza» o, al contrario, come «nuovo che avanza» o, infine, come «omonimia» sistematica tra la tradizione consolidata e il capovolgimento anarchico e liberatorio di quella tradizione²⁰. Questo sconvolgimento della linearità del tempo, della sua scan-

20. Ferrari F. (2007), *Introduzione ad Aa.Vv., Del contemporaneo. Saggi su arte e tempo*, trad. it. di E. Borgese, Bruno Mondadori, Milano, pp. VII-XVII. Qui la mappa concettuale sulle forme che assume il contemporaneo viene fornita per orientarsi sui territori dell'arte, ma risulta altrettanto funzionale (e così la usiamo per estensione) per aggirarsi nel continente composito della filosofia attuale.