

PRATICHE ARTISTICHE E PRATICHE FILOSOFICHE: SOMIGLIANZE DI FAMIGLIA E ESPERIENZE *IN-BETWEEN*

di Piero Castellano

Abstract

The paper revolves around the relationship between philosophical practices and artistic practices, investigated from a variety of perspectives that exclude an essentialist view, in an attempt to find the existing “family resemblances” between the two. The movements of deconstruction and self-problematization in place in both the areas of art and philosophy converge towards a common tendency to transcend their aesthetic and theoretical boundaries. This tendency clearly manifests itself in their incessant need for a re-identification or re-transcription. Together, philosophical and artistic practices are building a new scenario in which they overcome their own traditional fields. Both in art and philosophy, conceived as performance exercises in constant metamorphosis, plurality and difference are constantly practised, and other possible worlds are constantly devised. As minor practices that do not aspire to any epistemological foundation, they embrace an in-between form of thought, and rework the traditional relationship between “author” and “public”. As experiences that essentially question the status quo, these practices also affect the political dimension and – more generally – the field of knowledge, by working both for the democratic transformation of society and for the opening of new opportunities in terms of connections between art and knowledge. In this regard, in the final part of the paper, I endeavour to reconsider the relationship between artistic and philosophical practices through the symbolic forms existing in different cultures, thereby showing that the re-configuration of the link between artwork, thought, and life allows us to understand the movement that gives new meaning to art and philosophy as life-forms.

Keywords: Artistic Practice, Philosophical Practice, In-between Thought, Deconstruction, Life-forms

Premessa

Quando si affrontano questioni relative al rapporto tra arte e filosofia ci si trova di fronte ad una sconfinata letteratura che, prendendo avvio dal pensiero di Platone, si è sviluppata, in una pluralità di forme ed espressioni, fino ai giorni nostri.

Nel breve spazio di questo articolo, che non può certo affrontare queste grandi questioni e che deliberatamente prescinde da una loro impostazione storicizzante, farò solo qualche osservazione su alcune “somiglianze di famiglia” che tendono a manifestarsi tra una parte della più recente arte contemporanea e le pratiche filosofiche.

Per arte contemporanea intendo più che i grandi movimenti artistici del '900 (surrealismo, informale, arte povera, pop-art, dada, neoespressionismo, minimalismo, ecc...) le tendenze, che si sono manifestate in questi ultimi decenni, verso una pratica artistica, spesso condivisa, variamente qualificata come “azioni”, “progetti”, “operazioni”, “lavori”.

Per pratiche filosofiche intendo l'insieme delle multiformi esperienze di dialogo filosofico pubblico (*philosophy for communities, philosophy for children, caffè filosofici, dibattiti su temi filosofici, festival della filosofia, filosofia nelle organizzazioni, nelle biblioteche, ecc...*) in cui, al di là di ogni conoscenza della storia del pensiero filosofico ma con una metodologia rigorosa, si sperimenta e si condivide il pensiero complesso, critico e valoriale.

Il tema che qui si discute non ricade allora nell'ambito dei reciproci rimandi tra i due mondi a sé stanti dell'Arte e della Filosofia, nella loro definizione di aree o domini estetici e teoretici, storicamente strutturata a livello accademico e istituzionale.

Lo spazio tematico è invece quello estremamente più incerto e mobile dell'arte e della filosofia che, perdendo, o, meglio, liberandosi della lettera maiuscola, ci si presentano come pratiche minori, radicalmente diverse dalle loro storiche configurazioni. La loro minorità, come vedremo, non ha nulla di peggiorativo perché è l'espressione di tendenze recenti e ancora non molto diffuse rivolte a aprire nuovi orizzonti alla creatività del pensiero e artistica.

Alcune osservazioni sui caratteri principali che oggi ha assunto la produzione artistica possono essere utili per focalizzare meglio il tema del rapporto tra le pratiche artistiche e quelle filosofiche.

1. *Metamorfosi dell'arte*

Quando oggi si parla di arte, lo si fa nell'epoca del problema della costruzione – riconoscimento – valorizzazione dell'oggetto artistico. Anche se in generale tutte le società e le culture hanno sempre prodotto i loro oggetti artistici, fornendone anche i codici di riconoscimento e di interpretazione, nell'epoca più recente, per la convergenza di diversi fattori, ciò ha conosciuto una complessità diversa da quella che caratterizzava l'epoca dell'arte bella o classica, dove il momento creativo e quello ricettivo erano definiti entro canoni rigidi, condivisi e ben riconoscibili. Ora la questione è decisamente altra, perché un "oggetto artistico", in varia misura sempre indissociabile dalle pratiche sociali e culturali della sua costruzione, del suo riconoscimento e della sua fruizione, vive in un contesto radicalmente diverso da quello in cui si è espressa l'arte classica.

In primo luogo, oggi si fa arte con ogni materiale e mezzo, ad esempio, con la propria semplice presenza stando seduti su una sedia (Fig. 1) oppure collocando un oggetto di uso comune in uno spazio socialmente accettato a contenerlo quale "oggetto artistico".



Fig. 1 – Marina Abramovic, *The artist is present*, MoMA, New York 2010.

Essendo profondamente mutato il nesso arte-società, ogni riflessione sul tema dell'arte deve in primo luogo fare i conti con la forma di vita e con il contesto storico che la contiene e la produce.

Da un punto di vista storico l'arte è stata sempre correlata ad un *kòsmos*, ad un ordine sociale e culturale entro cui gioca la sua significazione, ma «la mancanza di *kòsmos* è la cifra più basilare del nostro mondo»¹.

La “grande arte”, che era una forma contigua alla cosmologia del suo tempo, nella luce postmetafisica di un mondo attraversato da una pluralità di forze gravitazionali, «vacilla sul suo senso, così come il mondo sul suo ordine o sulla sua destinazione»².

Il carattere enigmatico di molta arte contemporanea è forse anche dato proprio dalla sua necessità di attraversare le rovine del *kosmos* (e si potrebbe dire anche della dispersione dell'idea e della forma della *polis* ad esso correlata) rinunciando in anticipo ad ogni pretesa di universalità, di verità, di bello e di sublimità. In questo modo è arte “contemporanea”: è l'arte che è plasmata della nostra stessa pasta perché ci parla del nostro tempo, del tempo che noi abitiamo, attraversato da tensioni, dinamiche e problemi che hanno cambiato in modo irreversibile la condizione umana.

Giocando sulla coesistenza di franchezza perturbante e totale enigmaticità, l'arte contemporanea prende in conto il mondo nella sua totalità, nelle sue imperfezioni, nei suoi dubbi, nelle sue bruttezze, nelle sue incrinature. Quello che si perde in simulacro o in aura si guadagna in prossimità, in una verità che, allontanandosi dai grandi significati filosofici e estetici, si avvicina a una verità umana. Pur non offrendoci nessuna consolazione, perlomeno non nei termini di una salvezza che, dostoevskianamente, ci deriverebbe dalla bellezza, o kantianamente, dall'universalità disinteressata, l'arte contemporanea non trasfigura la realtà perché spesso la prende così com'è, assumendola nella sua sorprendente complessità, o rovesciandola con la più spietata ironia, oppure alleggerendola con un misto di ingenuità e di disincanto o, ancora, disponendosi ad essa con uno sguardo pieno di nuova energia che moltiplica le possibilità di esplorazione dei nessi intenzionali io-mondo.

¹ J.-L. NANCY, *Le Muse*, Diabasis, Reggio Emilia 2006, p. 119.

² Ivi, p. 120.

Ogni valenza veritativa dell'arte, su cui da Platone a Heidegger si è interrogato il pensiero occidentale, sta scomparendo da ogni suo orizzonte di significato. Il legame, variamente posto o tolto, tra arte e verità, ha caratterizzato la tradizione filosofica occidentale: dall'assenza di verità eidetica nell'arte (Platone) al farsi evento della verità di ciò che è in opera nell'opera come apertura (Heidegger), la riflessione filosofica si è costantemente mossa, nell'orizzonte metafisico o postmetafisico, alla ricerca del nascondimento-svelamento della "verità" nell'opera d'arte.

Ironia, paradosso, dissacrazione, provocazione, parodia, sono ormai le costanti del lavoro degli artisti che inseguono l'errare degli uomini nel mondo acosmico e apolitico, a partire anche dalle loro stesse bassezze e di quelle del cosiddetto "mondo dell'arte". A meno che non si voglia fare proprio di questo transito errante il luogo della verità, l'arte nel '900 ha iniziato il suo movimento di liberazione dall'idea di "verità", e con essa, di "bello", attorno a cui era stata precedentemente prodotta e pensata.

Pensiamo, rimanendo sul terreno concreto del fare arte, al ruolo che oggi rivestono tutte quelle figure promozionali e quei critici che si muovono tra la vera e propria creazione di movimenti artistici, e dentro questi, talvolta anche degli stessi artisti, e la collocazione dell'opera nel circuito delle gallerie e dunque del mercato che, com'è oggi a tutti evidente, non ha un confine che lo separa dall'arte.

Paradossalmente, si potrebbe ritrovare il valore veritativo dell'arte proprio nel suo farsi specchio iperbolico che mostra l'essenza del nostro mondo di merci e della sua produzione di ricchezza e (ineguale) distribuzione³.

Anche se ogni opera artistica prende corpo dall'insieme dal contesto in cui viene creata, oggi è ancora più difficile tracciare una linea di confine tra la sua "natura" originaria, l'artificio del suo incorniciamento e la costruzione del suo valore di mercato: il percorso delle opere, dall'atto creativo alla loro immissione nel circuito delle gallerie e dei musei, è inestricabilmente connesso alle logiche e alle dinamiche del marketing.

(Andy Warhol: “*Voglio essere un uomo d'affari dell'arte*”, Jeff Koons: “*L'arte non consiste nel fare un quadro, ma nel venderlo*”).

L'opera artistica si definisce come un processo che, dal momento creativo originario alla definizione del suo valore di scambio, fa di essa un qualcosa che si costruisce nel proprio cammino e che comprende un insieme di attività sociali, relazionali, economiche, mediatiche, istituzionali.

Le pratiche discorsive atte a porre le opere nella rete delle relazioni sociali quali oggetti artistici sono parte ineliminabile e inseparabile dell'arte contemporanea, che si qualifica allora come una attività sociale complessa in cui si intrecciano, in vario modo, diverse attività che oscillano tra la costruzione dell'opera, la sua significazione e la sua valorizzazione.

È ormai divenuto un riferimento obbligato il “gesto” compiuto da Marcel Duchamp, che nel 1917 propone a una galleria un orinatoio rovesciato come “opera d'arte”, per risalire all'inizio di un processo che ha cambiato radicalmente le condizioni del fare arte. In realtà la metamorfosi dell'arte si è prodotta per l'interazione complessa di molteplici fattori, ma *Fontaine* resta sempre un forte momento simbolico che segna un passaggio epocale. Se ogni cosa può diventare opera nel momento in cui viene ricoperta di un'aura in virtù della sua collocazione in uno spazio collettivamente riconosciuto come un contenitore di opere artistiche, allora, problematizzando lo stesso termine “arte”, si apre uno scenario in cui la domanda “Che cosa è l'arte”, posta da Platone e di volta in volta riproposta in altri contesti storici e culturali, conosce il suo declino. Interpretando il gesto di Duchamp non come la rivelazione dell'essenza dell'arte, ma come l'annuncio della sua fine, si è avviato un nuovo fare artistico irreversibilmente segnato dal trauma della scoperta-denuncia della sua natura convenzionale.

Così la tensione verso la dissoluzione di una forma storica dell'arte si configura sempre più come un atto teorico: se prima l'artista rappresentava qualcosa in virtù della sua ispirazione (e questo qualcosa era interpretato da altri in termini di significato, che sfuggiva allo stesso artista) ora è dal concetto che si origina la rappresentazione, e quest'ultima non rappresenta altro, in molti casi, che il concetto della fine dell'arte.

Se, con Duchamp, l'arte diventa da una parte *Definitively Unfinished*, un continuo giuoco di rimandi con la sua "fine" e con la sua assenza di fondamento, dall'altra, resta una *poièsis* che trova infinite possibilità di espressione proprio grazie a questa impossibilità di de-finirla entro canoni precostituiti che negherebbero la sua natura di atto creativo aperto. Il suo stesso itinerario artistico da *Fontaine* a *Étant donnés*, opera quest'ultima a cui Duchamp lavora incessantemente per venti anni (1946-1966), sembra confermare la natura paradossale del doppio gioco dell'arte contemporanea tra decostruzione e ri-significazione. Si potrebbe così dire che anche tutte le dichiarazioni della fine dell'arte, a partire da quella hegeliana (della cui complessità non è qui però possibile rendere conto), lasciano altre possibilità alla sua rinascita in altre forme. Nel passaggio da uno stato all'altro, si sperimentano nuove direzioni di senso del fare arte e, inevitabilmente, si apre uno spazio di esperienze che segnano la sua metamorfosi.

"Vacillando sul suo senso" l'arte oscilla costantemente tra i bordi dello spazio incerto della sua contemporaneità. Tutte le forze e le tensioni che l'attraversano sembrano mosse da una pulsione polarizzante che le dispone come estremi in opposizione: *niente è più possibile / tutto è ormai (finalmente) possibile, materializzazione / dematerializzazione, iperproduzione / sottrazione, iperautorialità / desoggettivazione.*

In un mondo acosmico e in permanente stato di eccezione anche l'arte perde il suo centro identitario e si libera da ogni dovere rappresentativo, estetico, filosofico. Per continuare a esistere in qualche nuova forma, l'arte è costantemente in movimento, sperimentando re-identificazioni provvisorie e rinnovandosi nelle sue pratiche.

Qualche esempio ci può permettere di cogliere lo spirito contraddittorio che la muove in direzioni opposte alla ricerca di un suo nuovo senso. Rispetto alle polarità materializzazione\smaterializzazione si può cogliere come, da una parte, le pratiche artistiche della contemporaneità si immergono totalmente nella materia, vivente e non vivente, mentre, dall'altra, sono attratte dalla smaterializzazione delle opere fino alla loro sparizione.

Gli artisti della *body art*, da Rudolf Swarzkogler a Marina Abramovic, arrivano a mettere addirittura in pericolo il proprio corpo, sprofondando nella sua materialità, mentre altri fanno arte radica-

lizzando il compito di far sparire l'oggetto artistico come Rachael Whitheread (*Monument*) che espone il vuoto o Allan Kaprow che, con i suoi *happenings*, fa della propria ombra la sua opera. Questa polarizzazione estrema tra materializzazione e dematerializzazione rimanda a quella, altrettanto radicale, tra sottrazione e moltiplicazione.

Qui, ad esempio, quando ci troviamo di fronte a *Happiness* di Hany Armanious (Fig. 2), ai mozziconi di sigaretta di Damien Hirst o al foglio bianco di Giulio Paolini, lo sguardo sull'opera si potrebbe in molti casi riassumere in un *Tutto qui?* All'opposto, la ridondanza e le stesse dimensioni di molte opere, che ci investono con un diluvio di impressioni visive incontrollabili e assolutamente impossibili da ricondurre ad un'unità, ci portano ad esclamare: *Ma questo è davvero troppo!*

Tra le opere presenti nella Biennale 2011 di Venezia, *Krystal of transparency* di Thomas Hirschhorn, ci offre un ottimo esempio di questa eccedenza. (Fig. 3)

L'opera occupa diverse stanze e piani e si compone di una miriade di oggetti di uso comune (dai telefoni cellulari alle riviste di gossip, da bottiglie di birra alle macchine da ginnastica) inseriti e mescolati entro un complesso di cristalli di varia dimensione e forma.



Fig. 2 – Hany Armanious, *Happiness*, Biennale Arte Venezia 2011, (particolare)



Fig. 3 – Thomas Hirschhorn, *Crystal of trasparenze*
Biennale Arte, Venezia 2011, (particolare)

Così, oscillando tra queste due polarità, tra l'opera come sottrazione, che rovescia la concezione aristotelica e greca in generale dell'arte come produzione (*poiësis*) e l'opera come iperproduzione, che nega la misura dell'ordine bello apollineo (*keòsmos*), siamo costretti a muoverci e ad aprirci a nuove possibilità nella nostra ricerca di esperienze "estetiche". Senza alcuno sforzo, senza alcuna intellettualistica volontà di capire i profondi significati nascosti nelle opere artistiche, occorre lasciarsi trasportare dal movimento generato dalle polarità del *tutto qui?* e del *ma questo è davvero troppo!* per esporsi alla presenza dell'*ecco qui!*

Come cercheremo di mostrare in seguito, le somiglianze di famiglia tra l'arte contemporanea e la filosofia poggiano sul terreno delle "pratiche" dove la dimensione teoretica di entrambe si gioca (rischiando, ben inteso, di perdere in questo gioco) su un terreno liberato dallo specialismo e dalle preparazioni adeguate. Così come si può praticare il pensiero al di fuori di ogni conoscenza della storia del pensiero filosofico, è altrettanto possibile fare una significativa esperienza estetica senza aver studiato la storia dell'arte.

In questo nuovo orizzonte che l'arte contemporanea sembra volerci offrire è necessario ritrovare il desiderio di una nuova e semplice immediatezza per avvicinarsi alla nuda presenza di

un'opera senza chiederle a priori di rendere conto di ciò che essa è, di ciò che ha l'aria di essere, e soprattutto di quello che essa non è.

L'incomprensione e l'ostilità che spesso suscita è, tra gli altri motivi, dovuta forse proprio anche alla fatica che dobbiamo fare per spogliarci di parecchie idee e principi già fatti e per rinunciare ad una formazione acquisita con impegno e metodo, ma nessun manuale, nessun libro di storia dell'arte sa quello che può fare un'intuizione abbagliata che spazza via tutto³. Così, è possibile superare la sua apparente incomprendibilità attraverso un atto di percezione\fruizione creativo, al quale essa ci invita anche con il nostro coinvolgimento attivo nell'opera.

L'*Ecco qua!* dell'arte contemporanea è, al tempo stesso, una presa di distanza, una promessa e un invito al concetto, o una sfida, oppure un saluto, come dice Nancy, cioè un evento che si rivolge al concetto come ad una alterità coinvolgibile attraverso l'ironia, il paradossale e, soprattutto, un desiderio di esperienza creativa (e non scolastica) nell'accostarci all'opera. È come se la promessa di emozioni e di piacere estetico dell'arte classica si riproponesse ora come "logica della sensazione"⁴ cioè come una concettualità che non ha problemi a riconoscersi compromessa e contaminata dalla sensazione. Evidentemente qui non mi riferisco solo a questa specifica corrente dell'arte del '900 ma a un carattere di fondo che qualifica l'opera come una specie di *gesto* dell'artista, attraversato da tensioni e conflitti che spesso attendono una *soluzione* con il coinvolgimento del fruitore. L'arte che ci riempiva di meraviglia e di ammirazione, quella che scaturisce dalla tecnica specifica di creare forme, dal talento e dalla sapienza della costruzione sensibile, come, ad esempio, dall'abilità del dipingere, insomma il bello che Kant pensava come "ciò che piace universalmente senza concetto e senza interesse", lascia progressivamente spazio ai *gesti* artistici, che utilizzano i mate-

³ «Se mi avvicino ad un'opera armato di regole e criteri, non accade assolutamente nulla. Accade qualcosa, quando un'opera che non è compresa impone di colpo la propria legge e obbliga ad inventare un nuovo discorso, nuovi criteri, per comprendere le nuove leggi che quest'opera istituisce» (J. DERRIDA - C. SINI, *Pensare l'arte. Verità figura finzione*, Motta, Milano 1998, p. 28).

⁴ Cfr. G. DELEUZE, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Quodlibet, Maccrata 1995.

riali e le tecniche più varie per costruire una visualità che entra in risonanza\dissonanza con i nostri pensieri e le nostre emozioni. Il valore simbolico del gesto di Duchamp che scaturisce da un'idea o da una costellazione di idee e che si muove tra comunicazione e meta-comunicazione, indica la direzione di senso dell'arte contemporanea verso il gioco che mescola concettualità e *aisthesis* sul terreno del definitivamente non-finito (*definitevely unfinished*).

Così la promessa dell'arte contemporanea diventa straordinariamente più difficile da mantenere.

Quando sentiamo inequivocabilmente la forza creativa di fronte a qualcosa che, secondo l'espressione di Gadamer, costituisce "un accrescimento dell'essere" e lo confrontiamo a una delle innumerevoli e astute *idées-trouvées* in cerca di gloria e di denaro, che non hanno nient'altro da offrire oltre la loro (volontaria? involontaria?) comicità, comprendiamo come l'arte oggi è un cavo teso, ancora di più che nel passato, tra una nuova forma di sublimità e un noioso e furbesco intellettualismo.

Chi oggi deride l'arte contemporanea e ne denuncia l'imbroglione potrebbe certamente avere qualche ragione da vendere, ma era però possibile averla in ogni passato essendo l'arte, sempre contemporanea al suo tempo, caratterizzata dalla estrema diversificazione delle sue opere.

Oggi questa capacità di vedere e riconoscere il valore può certamente essere più difficile proprio per come oggi si fa arte. Il "ma questo lo so fare anche io!", pur scaturendo da un'idea dell'arte ridotta a virtuosismo tecnico, è corroborato dalla insignificanza della desertificata astrazione di molte opere.

In ogni epoca di passaggio a delle nuove forme di vita è inevitabile che ogni espressione dello spirito creativo umano sia segnata dalla molteplicità caotica e dalla difficoltà a riconoscere il valore di ciò che rinasce. Quello che accade nelle arti visive, nell'epoca della consunzione dei linguaggi e del costituirsi di nuovi regimi di funzionamento della creatività, riguarda necessariamente anche le altre arti come la musica, il teatro, la danza, la poesia e la letteratura. Si pensi, ad esempio, all'opera di John Cage (significativamente com-

pare Marcel Duchamp all'inizio del suo percorso)⁵ nel campo della musica o, meglio, della sonorità, silenzio compreso, o alla decostruzione della forma classica della danza che con Pina Bausch diviene arte del movimento e del gesto quotidiano, oppure alla trasformazione del teatro in esperienza esistenziale da parte di Antonin Artaud o, ancora, alla dissoluzione del linguaggio poetico-narrativo in un caleidoscopio di immagini, emozioni, frammenti, segni, nell'opera di Thomas Eliot. Anche la filosofia del '900 diventa un problema in sé stessa nel momento in cui si pone di fronte alla possibilità\`necessità della sua "fine". Tra i momenti più forti in cui la filosofia incontra la possibilità del silenzio, o comunque di una trasformazione radicale, possiamo ricordare la settima proposizione a cui tende tutto il *Tractatus* di Ludwig Wittgenstein, l'interruzione di *Essere e Tempo* di Martin Heidegger, la decostruzione di Jacques Derrida e la post-filosofia di Richard Rorty. Ma, come succede nell'ambito artistico, la possibilità della "fine" della filosofia contiene quella della sua rinascita in altra forma.

Così l'arte condivide con gli altri ambiti della creatività umana, compresa la filosofia, la dialettica dell'annullamento-superamento che lo spirito del tempo pone loro di fronte. Come si è cercato brevemente di vedere, nell'arte contemporanea coesistono due tensioni principali che ruotano attorno al concetto della sua fine: uno, che possiamo chiamare decostruttivo, – Derrida parla di "fine della rappresentazione" – in cui gli artisti si mantengono in equilibrio sul concetto di fine e di limite dell'arte, l'altro che concettualizza il gesto artistico ricreando e reinventando un'aura postecnologica – ricordiamo il testo fondamentale di Walter Benjamin sull'opera d'arte e sulla sua riproducibilità tecnica – attraverso la ricerca di nuovi orizzonti della creatività.

⁵ Uno dei punti di partenza dell'opera di John Cage è l'opera di Marcel Duchamp, *Sposa messa a nudo da due scapoli, anche* del 1913. Cage, a sua volta, diventa un punto di riferimento delle pratiche artistiche del gruppo Fluxus, degli *environments*, degli *happenings*, etc.

2. Dalle pratiche artistiche alle pratiche filosofiche

Questo veloce sguardo, assolutamente non specialistico, su alcuni caratteri che sembrano porsi come distintivi dell'arte contemporanea ci sono serviti solo per focalizzare il nostro interesse verso delle specifiche forme del fare artistico che sono emerse nel corso degli ultimi decenni.

Nella prospettiva di giustificare l'idea che ci siano alcune "somiglianze di famiglia" tra alcune tendenze dell'arte contemporanea e le pratiche filosofiche faremo un doppio uso di questo concetto che Wittgenstein elabora nelle *Ricerche filosofiche*.

Wittgenstein usa l'espressione "somiglianze di famiglia" per designare le affinità non transitive che tendono a ricorrere nei giochi linguistici che si danno nelle diverse forme di vita. È un concetto creato e usato per de-sostanzializzare e rendere aperto quello di "giuoco linguistico", essendo quest'ultimo non fondato su una essenza che rende possibile circoscrivere tutti i membri della classe di oggetti che ricadono sotto di esso entro confini precisi.

Possiamo così intendere le pratiche artistiche: un insieme complesso ed eterogeneo del fare artistico che non poggia su alcun fondamento essenzialista, ma solo su alcuni elementi o forme o attività che tendono a ripresentarsi, pur se nella loro continua ritrascrizione.

Come accade nei giochi linguistici, nella cui pluralità si riconoscono intrecci e parentele, anche nelle pratiche artistiche si manifestano alcune ricorrenze di senso e di prospettiva nell'*attuale* contesto in cui si danno le loro rispettive "grammatiche", se vogliamo continuare ad usare i termini del pensiero di Wittgenstein.

Nello stesso tempo, come cercherò di mostrare anche attraverso alcuni esempi, lo stesso concetto ci aiuta a capire come tra le pratiche artistiche e quelle filosofiche ci siano delle somiglianze che non rimandano ad alcun sostrato ontologico ma a un agire *in-between*⁶.

L'elemento su cui principalmente possiamo cogliere una loro somiglianza è il modo in cui in entrambe, pur nelle loro diverse modalità, si mette scena il superamento di quello che fanno: le pratiche filosofiche ruotano intorno alla metacognizione, cioè la pro-

⁶ Cfr. M. SENALDI, *Definitively Unfinished*, Guerini, Milano 2012.

blematizzazione dei propri stessi pensieri, investendoli di nuove interrogazioni e riflessioni, così come le pratiche artistiche ritrascrivono in forme sempre diverse il proprio fare, agendo in una costante ricerca che, anch'essa, può qualificarsi come meta-artistica. In un contesto fortemente in movimento come quello attuale è inevitabile che gli statuti epistemologici e le identità storiche di aree di studio, domini teorici e mondi separati si aprano alla trasformazione. Anche nell'arte e nella filosofia si sono ormai avviati processi di varia natura che interagiscono per trasformare sia i loro rispettivi domini estetici e teoretici che i loro stessi confini. Quello che è interessante dal punto di vista delle pratiche filosofiche, che si sono diffuse da qualche decennio, è che anche nell'arte, più o meno contemporaneamente, si stanno sempre più affermando dei modi diversi di agire.

Guardando all'arte e alla filosofia dalla prospettiva del loro divenire possiamo cogliere una comune tendenza a porsi come *pratiche* che, nel costante movimento della propria auto ritrascrizione, si allontanano irreversibilmente dalla loro storica ricerca del "bello" e del "vero".

Diversamente dal passato in cui l'Arte e la Filosofia, come ambiti culturali solidamente fondati sulle proprie tradizioni, esercitavano il loro rispettivo dominio estetico e teoretico, oggi si sta definendo uno spazio in cui esse, agendo e riconoscendosi come esperienze aperte ad altro, producono un evento che cresce nel mezzo.

Qualche esempio può essere utile per comprendere questa mescolanza di orizzonti.

Tra le grandi esperienze artistiche che possono essere considerate all'origine dell'arte come qualcosa di diverso dalla produzione di "opere", la figura di Joseph Beuys occupa uno spazio decisamente centrale.

Io pongo domande – dichiara Beuys – metto sulla carta forme di linguaggio, così come forme di sensibilità, di intenti e di idee, e lo faccio con lo scopo di stimolare il pensiero. Per di più desidero non soltanto stimolare il pensiero degli altri, ma anche provarli. Anche là dove questo carattere provocatorio non è subito evidente – come ad esempio nei disegni – esso è comunque presente in profondità.

Joseph Beuys è un artista che si è mosso verso la problematizzazione sia dell'arte, sia del mondo, attraverso quelle che lui stesso definisce *azioni*.

Tra quelle più conosciute, che qui non possiamo però descrivere nel dettaglio (*How to Explain Pictures to a Dead Hare* e *I like America and America likes me*) possiamo vedere come la sua attività artistica si concretizza in pratiche meta artistiche finalizzate a ridestare e creare domande. Con esse Beuys propone motivi di riflessione sulla degenerazione della relazione uomo-natura, sui rischi dell'uomo nel mondo dominato dalla tecnica, sulla follia americana della guerra in Vietnam, sul consumismo, sul mutamento dell'arte, ecc. I motivi politico-ecologici, ma anche filosofici, sono immediatamente visibili in tutte le sue *azioni* che, partendo da contenuti concettuali ben precisi, intendono, anche pedagogicamente, attraverso lo sconcerto che esse vogliono provocare, contribuire a modificare le coscienze e la situazione nel mondo.

Se l'arte è tutto ciò che aumenta la consapevolezza, ogni uomo può essere artista, aggiunge Beuys, mostrando la possibilità per tutti di essere creativi e dunque sottrarsi ai dispositivi serializzanti del potere che minacciano nel profondo ogni individualità.

La fine dell'arte e dell'artista si consuma per liberare nuove energie creative socialmente condivise. Nelle *azioni* che Beuys compie per portare a compimento la fine dell'arte (e dell'artista), perlomeno così come tradizionalmente viene concepita, sono compresi molti testi da lui scritti, la sua militanza ecologista, la fondazione di un partito. Ma è, soprattutto, la sua attività d'insegnamento ad assumere, secondo lo stesso Beuys il più alto valore artistico, decisamente superiore alle sue stesse opere, "marginali" ed occasionali testimonianze di una pratica in movimento verso altre forme di vita.

Spostandoci più avanti nel tempo, la stessa cosa accade con Joseph Kosuth che si presenta come un artista che si impegna nella stesura di testi come "*L'arte dopo la filosofia*", "*L'artista come antropologo*". Se l'arte diventa sempre più pensiero, inevitabilmente gli artisti diventano teorizzatori sia della propria opera, sia del mondo in generale.

Qual è la funzione dell'arte e quale la sua natura? Se consideriamo le forme artistiche come costituenti il linguaggio dell'arte, com-

prenderemo allora che un'opera d'arte è in qualche modo una proposizione pronunciata in un contesto artistico come commento sull'arte.

È proprio questo modo di pensare l'arte che ci rimanda alle pratiche filosofiche.

Se l'arte è ormai divenuta una incessante ri-trascrizione di sé stessa, ciò la spinge decisamente verso il *côté* filosofico, anch'esso «costantemente nel travaglio della sua auto trascrizione e auto traduzione»⁷.

I “pronunciamenti” dell'ultima arte contemporanea si configurano come pratiche, le cui modalità di significazione e il cui regime di funzionamento mostrano sempre più delle sovrapposizioni con quelle filosofiche. Re-identificazione e ritrascrizione del fare artistico e filosofico producono un pensiero *in-between* che, secondo lo stesso Joseph Kosuth, costituirà una nuova forma di scrittura e di discorso filosofico. In questa prospettiva, i “pronunciamenti dell'arte” diventeranno progressivamente più efficaci dal punto di vista comunicativo rispetto alle stesse opere filosofiche.

L'arte sta quindi diventando sempre più un'attività performativa, una pratica che, nel suo farsi, pone in un movimento continuo sé stessa, esplorando nuove forme di espressione, così come sta avvenendo con la filosofia che forse ha già iniziato il cammino verso il suo ritorno all'originaria *agorà*.

Le pratiche artistiche contemporanee condividono con la filosofia una radicale trasformazione dei loro ruoli tradizionali: così come si è disgregata la nozione di artista, anche quella del filosofo che produce sistemi di pensiero che comprendono la totalità conosce uno smontaggio altrettanto radicale. Anche qui, dalla propria auto-problematizzazione, scaturiscono una molteplicità di pratiche che, rinunciando in anticipo ad ogni volontà fondazionale, si impegnano nel confronto sui significati presenti nelle grammatiche reali delle forme di vita.

Un altro decisivo elemento comune tra la pratica filosofica e quella artistica è la valorizzazione più del processo che del risultato, nel senso che esse sono rivolte a creare, negoziare e condividere significati piuttosto che a produrre opere, conoscenze o saperi, più

⁷ J. DERRIDA - C. SINI, *Pensare l'arte*, cit., p. 59.

o meno forti. Nelle regole delle grammatiche artistiche contemporanee, perlomeno in quelle che si configurano come pratiche, non si insegue nessuna essenza ma solo un attraversamento di significati, così come avviene nelle pratiche filosofiche, dove il dialogo, come forma propria della frase infinita che è la filosofia, ritrascrive costantemente sé stesso come negoziazione concettuale, come «costruzione di impalcature, definizioni, narrazioni, esperimenti mentali, immagini, parabole».⁸

Se la filosofia è, come ci dice Richard Rorty, una grande conversazione dell'umanità che ha valore in sé come attività edificante, indipendentemente dai risultati conoscitivi stabili che si sono definiti nella sua storia, allora i suoi vocabolari decidono, nella pratica vivente del dialogo, dei sensi e dei significati che danno corpo e valore all'esistenza nel contesto intrascendibile del linguaggio e delle forme di vita da cui questo scaturisce.

3. *Creare e praticare mondi possibili*

Nell'arte e nella filosofia, intese come esercizi performativi in costante metamorfosi, viene praticata la pluralità e la differenza, sempre più nella direzione di un'apertura a mondi possibili.

Rispetto ai regimi di funzionamento tradizionali e istituzionali dell'arte e della filosofia, le *pratiche* costituiscono attività "minori", ma non nel senso peggiorativo del termine. Certamente sono delle esperienze di creazione e di riflessione in divenire che interessano per ora solo un numero limitato di persone, ma la loro minoranza contiene una grande potenzialità per rispondere in modo vitale alla fine delle grandi epoche e delle grandi egemonie culturali.

Nello stesso tempo, dato che ogni meno rimanda a un più, le pratiche minori rimandano a quelle maggiori.

Ad esempio, nelle pratiche filosofiche, il lavoro di scavo sul linguaggio ordinario che la comunità di ricerca compie confrontandosi e dialogando, fa emergere inevitabilmente il suo fondamento filosofico. Termini come corpo, anima, universale, particolare, identità, alterità, ecc., nel contesto condiviso della problematizzazione dei loro significati, sono indotti a svelare la loro pluridimensionalità

⁸ R. CASATI, *Prima lezione di filosofia*, Laterza, Roma-Bari 2011, p. 169.

concettuale e filosofica. Anche nelle pratiche artistiche c'è un lavoro di ri-significazione e ri-trascrizione dei percorsi dell'arte maggiore. Nello stesso tempo la loro minorità tende ad assumere anche un valore politico.

Come pratiche minori che non aspirano ad alcun fondamento epistemologico, essendo costantemente impegnate nella propria re-identificazione e ri-trascrizione, assumono, di fatto, una posizione opposta allo spirito fondazionale ed essenzialista. Aperte al loro stesso possibile, non possono non esserlo anche al di fuori delle loro pratiche. Esse così assumono un valore di resistenza alla chiusura che le diverse forme del potere oggi esercitano per imbrigliare in anticipo qualsiasi desiderio di altre possibilità di esistenza e di rapporto tra gli uomini. Questa resistenza non ha però solo una funzione difensiva, perché l'arte e la filosofia possono essere oggi utili per pensare e costruire un'antropologia del possibile e delle forme di vita meno violente e ottuse di quelle attualmente dominanti. Tra le molteplici valenze della pratica filosofica assume un significato sempre più importante la capacità di tematizzare criticamente la propria gettatezza e dunque confrontarsi con i meccanismi di potere che occultano ciò che quotidianamente perdiamo nella società del dominio, dell'ingiustizia e della serialità nullificante. Ogni reale e viva pratica di (ri)significazione e di pensiero ci fa intravedere le altre possibilità di esistenza, così come ogni atto creativo, ponendo in essere una metamorfosi, si oppone alla seriale riproduzione dei dispositivi e dei regimi di funzionamento che ogni forma di potere cerca di imporre per conservare sé stesso. Arte e filosofia possono costruire nuove sintassi che lottano contro la distruzione del linguaggio, inteso come poter dire al di là di ogni dispositivo di potere che riduce ogni polivocità al suo unico discorso-pensiero. Ogni atto di creazione, sia esso artistico o filosofico è, in quanto tale, pratica di resistenza all'annullamento del pensiero di cui il potere, macro o micro, ha sempre più bisogno di assicurarsi per la propria sopravvivenza e per la propria estensione. Nello stesso tempo, in un mondo dove quasi tutto tende all'equivalenza, il valore di questa resistenza coesiste con la riduzione delle opere al loro valore di scambio come merce. L'arte contemporanea si fa specchio del nostro tempo e il suo regime di funzionamento è alimentato dallo stesso motore che muove il mercato e la concorren-

za. L'arte contemporanea vive così nel paradosso che mescola la creazione (che disattende il potere) e la produzione (che lo riconferma). Fare arte, così come fare filosofia, vuol dire veramente molte cose e non si dà alcuna garanzia del loro porsi sempre al di fuori delle logiche di potere. Anche se il fare filosofia ci appare come un esercizio di pensiero che, in quanto tale, non si assoggetta alle logiche del potere, non è certamente esclusa la sua compromissione con gli apparati, istituzionali e non, rivolti in primo luogo a perpetuare e salvaguardare i loro domini economici e ideologici. Occorre allora, di volta in volta, sia nell'arte che nella filosofia, mettersi in cammino per poter nuovamente *dire* il mondo, per poter nuovamente dare vita a delle forze capaci di riconquistare il pensiero e la differenza. Nelle diverse performance di creatività degli esercizi performativi dell'arte e della filosofia agisce come motivo di fondo la comune promessa di aprire orizzonti di una significazione del reale, agendo così come incisive forme di resistenza all'anonimo "si dice" della politica, della cultura, della morale e anche dell'arte.

Non si tratta allora di militare per una estetizzazione della vita ma di mescolare l'esperienza dell'arte con quella della vita per aprire varchi e attraversare soglie. La pratica di molti artisti del '900, da Joseph Beuys a John Cage, lega la poetica ad un progetto di trasformazione sociale: in ogni innovazione artistica è intessuta la speranza di un mondo più libero.

Se l'arte classica era fondata sulla valorizzazione dell'autoespressione dell'artista, all'opposto, nelle pratiche artistiche contemporanee viene privilegiata l'esperienza della automodificazione. Correlativamente, se da una parte, c'è un fruitore che ammira la forza e la bellezza di un'opera, rimanendone talvolta anche soggiogato, dall'altra c'è una persona, o più persone insieme, interessate a fare esperienza di ciò che l'arte, a partire dai propri vissuti quotidiani, mette in movimento. "Il significato di qualcosa è il suo uso" scrive Ludwig Wittgenstein e ripete John Cage: le poetiche della prassi riconfigurano il tradizionale rapporto tra l'autore e il suo pubblico anche se è però evidente che questa trasformazione avrà i suoi tempi e luoghi, coesistendo peraltro con la sua configurazione tradizionale.

Nel disattendere il compito tradizionalmente loro affidato, le pratiche artistiche e filosofiche, pur nella loro attiva e creativa minoranza, non rappresentano ancora una alternativa ai sistemi di produzione culturali tradizionali e alla loro idea di netta distinzione tra produzione dell'opera e sua fruizione. Nonostante ciò, in questi ultimi anni, si sono prodotte significative trasformazioni nei due ambiti. Vediamone alcuni aspetti.

In primo luogo, si è affermata una tendenza rivolta a superare la categoria di autore che, nella solitudine del suo studio, lavora per creare la sua "cifra" artistica. Spesso oggi l'artista è membro di un collettivo e la sua soggettività creativa è condivisa con altre soggettività. È ormai prassi comune che musei e gallerie chiamino gruppi di artisti a lavorare su un tema preciso che, ad esempio, potrebbe essere la "democrazia", l'"abitare", i "confini", ecc... Ogni collettivo, in cui operano anche decine di artisti, produce opere che esplorano, sulla base delle proprie singole soggettività artistiche, un tema, o anche un evento, da molteplici prospettive. Nella sua tendenza a operare per collettivi di artisti che si impegnano in un progetto e in un tema comune, l'arte contemporanea mostra il suo essere singolare-plurale: non più l'Arte come Sistema, come edificio composto dal complesso dei suoi componenti che lo costituiscono, ognuno con la sua autoriale "cifra" artistica, a cui corrisponde il pensiero sistematico della Filosofia dell'arte, ma arte come molteplicità di pratiche irriducibili ad una entità comune, disseminazione di *kairòs* del presente, vissute nell'*essere-con* e nello stesso tempo fuori da ogni condivisione assoluta, per cui l'arte è sempre in atto come un pullulare di singolarità creative, già da sempre ontologicamente annodate con le altre singolarità, che si autogiustificano nel loro farsi e rinunciano a qualsiasi orizzonte comunitario in senso finalistico. Questi orientamenti certamente sono ancora minoritari ma la relazione tra l'arte e la comunità ha già conosciuto importanti trasformazioni. Nel mondo globalizzato, sul terreno della frantumazione delle identità che tutti stiamo vivendo, le pratiche artistiche e filosofiche possono costituire una via di ricerca di nuove comunità che vivono di differenze e di singolarità.

Già dagli anni '50 sono attivi (ad esempio, Gruppo Zero, Gruppo T, Gruppo N) artisti che si nutrono di questo spirito utopico del collettivo e di un nuovo rapporto con il pubblico.

Dagli anni Novanta in poi questa tendenza a nascondersi come autore si è espressa in altri modi (*happening, ready-made*) trovando anche nell'ambito letterario giustificazioni teoriche, come nel concetto di "opera aperta" di Umberto Eco e in quello di "morte dell'artista" di Roland Barthes. La sociologa dell'arte Raymonde Moulin si è spinta a pensare «opere senza artisti»⁹ nelle sue ricerche sull'arte del '900.

Questa tendenza desoggettivizzante coesiste, però, nell'epoca della cultura ipertrofica dell'ego, con il suo contrario. Basti pensare a come alcuni artisti abbiano lavorato alla costruzione e alla diffusione della propria immagine pubblica come parte della propria opera. Jeff Koons, già esperto di marketing a Wall Street, e Damien Hirst, supporter delle politiche di privatizzazione di Margaret Thatcher, sono entrati a far parte della cultura mediatica come icone che riescono a vendere le loro opere a prezzi incredibilmente alti proprio in virtù del lavoro di costruzione della propria immagine pubblica. Anche questa polarizzazione ci dice molto sulla crisi dell'arte nella nostra contemporaneità come se, oramai persa la solidità e la riconoscibilità del ruolo dell'artista nella società, non resta che interpretarne la scomparsa, estremizzandola nella sua sparizione o nella sua iperpresenza. Addirittura, questa polarizzazione può coesistere nello stesso autore: Andy Warhol è, da una parte, centrato sul proprio ego e, dall'altra, attratto dal nascondimento di sé.

Anche la figura del "grande filosofo" conosce un declino che è correlativo alla fine delle *grands récits* (Lyotard). Ciò non vuol negare certamente che nella filosofia degli ultimi decenni non ci siano state figure di riferimento che hanno segnato il pensiero contemporaneo. Come è successo nell'arte, però, i diversi orientamenti di pensiero (basti pensare alla classificazione in analitici e continentali) si sviluppano per aree o ambiti di problematizzazione in cui si riproduce la dimensione singolare-plurale di cui abbiamo parlato a proposito della produzione artistica.

La diffusione delle pratiche filosofiche testimonia come l'interesse verso la filosofia si sta rivolgendo verso un fare condiviso. Leggere libri di filosofia certamente è un'attività "edificante" ma

⁹ M. RAYMONDE, *Le marché de l'art. Mondialization et nouvelles technologies*, Flammarion, Paris 2003, pp. 176-77.

la costruzione di senso in cui ci si impegna personalmente, nel rapporto con altre persone nella comunità di ricerca, assume un valore diverso che, in qualche modo, richiama l'invito di Joseph Beuys a diventare artisti nella propria vita piuttosto che limitare la propria esperienza estetica alla frequentazione di mostre d'arte.

Nell'epoca della "nuove opacità" (Habermas) e degli "stati di eccezione" (Agamben), nell'epoca cioè in cui il potere gioca il proprio dominio estendendolo a tutti gli ambiti della vita e invadendo anche la più profonda interiorità, attraverso forme e modi sempre più nascosti e non percepibili, ogni individuo è chiamato a difendere, conservare e esercitare la propria potenza d'essere. È come se la tensione tra potere e potenza, tematizzata da Spinoza, oggi sia stata totalmente assorbita dal conflitto politico tra il potere sempre più pervasivo e la potenza dell'individuo di difendere e di estendere gli spazi di autentica espressione del sé anche attraverso esperienze condivise di creatività. Nelle pratiche filosofiche quello che si perde in conoscenza storica del pensiero e dei grandi sistemi concettuali, si guadagna in impegno attivo a confrontarsi su temi di interesse comune, che assume conseguentemente un valore di resistenza rispetto alle forze di omologazione del potere. La dimensione creativa del fare filosofia qui non è tanto data dalla invenzione di nuovi concetti¹⁰, ma dalla creazione di uno spazio di ri-flessione sul già dato e su tutto ciò che ci appare come ovvio e naturale.

Riflettere e problematizzare, in base alla propria esperienza di vita e all'esercizio del pensiero condiviso, critico e complesso, apre alla ri-significazione delle forme di vita e dei loro orizzonti di senso e di significato. È un donarsi del tempo liberato dai ciechi automatismi della vita quotidiana.

Certamente questa pratica filosofica, fondata su metodologie che favoriscono il pensiero critico e complesso, non si oppone alla filosofia ufficiale e alle sue istituzioni riconosciute. È semplicemente una cosa diversa dalla filosofia istituzionale nelle sue storiche espressioni, la cui stessa straordinaria complessità e potenza a volte, in particolari condizioni, può essere percepita come una formidabile forza di intimidazione del pensiero. Anche la grande arte, valo-

¹⁰ Cfr. G. DELEUZE - F. GUATTARI, *Che cos'è la filosofia*, a cura di C. Arcuri, Einaudi, Torino 2002.

rizzata nella sua sacralità, può creare distanza e soggezione. Possiamo così pensare alle pratiche artistiche e filosofiche come ad una *rete* in cui gli artisti e i loro fruitori/interpreti, sono più interessati ad aprire percorsi di ricerca e di interrogazione, che a creare/ammirare capolavori destinati a restare nella storia dell'arte come eterni monumenti del bello, così come ogni persona può aprirsi uno spazio di interrogazione condiviso più che limitarsi a seguire l'evoluzione del pensiero dei filosofi. Il qui ed ora dell'opera, peraltro sempre più evasiva e allusiva, ci interessa e coinvolge nella sua capacità di farci intravedere un altrove che ci dà da pensare oltre sé stessa, un po' come nelle sessioni di filosofia dove, oltre i contenuti specifici del dialogo, è interessante il pensiero a venire che viene attivato. Costruire, distorcere, ritrascrivere, smontare e riconfigurare concetti, manipolare e attraversare linguaggi che aprono nuovi orizzonti di significazione: in sintesi, un divenire che rilancia la domanda di senso nei vari ambiti di esperienza. L'arte e la filosofia si scoprono pratiche che, ritrovando il loro luogo originario nel mondo della vita, pongono le domande più adeguate per viverci nell'orizzonte della possibilità. Dal "bello", inteso secondo la prospettiva classica, come "splendore del vero" e fondamento del piacere estetico, si fa esperienza della nuda percezione del concreto singolare dell'opera, dalla ricerca del "vero" e della sapienza ci si dispone a una significazione condivisa del qui e ora da parte di individui che si impegnano in una pratica dialogante.

L' *ecco qui* dell'opera-evento, in cui vive una forza che resiste alla sua riduzione a una significazione univoca, ci invita, nello stesso tempo, prima a percorrere il suo enigma in silenzio, poi a praticare un pensiero sottovoce, plurale, vivo, in incessante trasformazione, quale è quello condiviso dalle pratiche filosofiche. L'elemento comune di fondo è allora la ricerca di nuove esperienze di creatività che si rendono possibili, in un orizzonte di senso condiviso, sia nelle pratiche artistiche che in quelle filosofiche.

Tuttavia, la pratica filosofica non produce opere, bensì esperienze di condivisione del pensiero critico e complesso, mentre l'artista può vivere per l'opera a tale punto che può scomparire dietro di essa. Nella produzione artistica contemporanea però l'opera, come meta ultimativa e frutto maturo di una tensione creativa individuale, come monade o cosa in sé ormai totalmente indipendente

dal suo creatore, sta lasciando spazio alle “opere” come testimonianze di un percorso, come documenti di itinerari che si moltiplicano e si intrecciano, cioè come pratiche. L’artista è sempre meno interpretabile come demiurgo e artefice, che una volta ordinata la materia grezza se ne distacca, fiducioso che la sua opera ormai vivrà di vita propria, perché è invece sempre più coinvolto nel fare arte attraverso opere-evento, cioè tracce di un processo creativo in cui è difficile distinguere fra il produttore e il prodotto. Ciò non rimanda alla valorizzazione del processo più che del prodotto proprio come avviene nelle comunità di ricerca? Dove appunto questi itinerari sono condivisi, dove si fa esperienza dello scambio, del confronto, della trasformazione. E dove, nella pratica vivente del dialogo, ad ognuno è offerta la possibilità di un atto di pensiero creativo. Probabilmente è anche questa una delle ragioni per cui l’arte e la filosofia si incontrano in territorio di confine in cui i percorsi delle pratiche discorsive e di quelle estetiche si sovrappongono in maniera inaspettata. Incroci e attraversamenti in cui inoltre rinascono a nuova vita gli interrogativi da cui ha avuto origine la riflessione filosofica sull’arte e che, invece di essere consegnati alla storia dell’estetica, scoprono una diversa fertilità in un contesto radicalmente diverso da quello entro cui si sono storicamente definiti. Da qui scaturiscono opere e concetti, cioè nuove sintassi che lottano contro il depotenziamento del linguaggio il cui *poter dire*, al di là dei confini imposti da ogni dispositivo di potere, viene progressivamente indebolito. Ogni atto di creazione, sia esso artistico o filosofico, lavora per restituire alla parola e al pensiero la loro capacità di interrogazione. E, in quanto tale, necessariamente si configura come una pratica di resistenza contro il potere e esercizio di possibilità. Indipendentemente dal loro porsi direttamente in opposizione ai diversi ambiti del potere queste pratiche, iniziate negli anni ‘90, hanno impresso un movimento, anche se ancora sotterraneo e poco visibile, verso la riconfigurazione dei tradizionali confini tra arte, scienza e filosofia. Esse esprimono un desiderio di connessione che, di fatto, va nella direzione opposta a quella della conservazione dei domini e ambiti teorici separati.

Nelle loro differenti modalità, pratiche artistiche, filosofiche e sociali ruotano attorno ai due atti del *creare* e *resistere*, riconfigurandosi di volta in volta in imprevedibili forme e relazioni recipro-

che¹¹. Ciò che le qualifica più profondamente è la loro azione liberatoria nei confronti della propria stessa pratica, come campo di stati, di frontiere, di tensioni e di chiusure che rimandano a quelle sociali e politiche. Nelle pratiche artistiche della contemporaneità questa resistenza si manifesta sempre più direttamente attraverso la messa in causa dei poteri in relazione a situazioni specifiche e reali ma è nell'ironia, spesso spietata, nel paradosso, nella provocazione, nell'essere sempre in eccesso o in difetto, nel gioco che toglie o che, all'opposto, moltiplica, che esse decostruiscono abitudini di pensiero e illuminano possibili aperture da cui evadere.

Anche la filosofia, in quanto pensiero che problematizza ciò che è ritenuto “normale” e “naturale” e in quanto apertura a mondi possibili, non può non porsi come una resistenza e una dissidenza nei confronti delle imposizioni, più o meno riconoscibili, che le varie forme di potere, macro e micro, esercitano per riprodurre le condizioni che assicurano la propria continuità. Nella loro minorità di pratiche, come esperienze *in-between* e al di fuori o ai margini degli stessi meccanismi e dispositivi istituzionali del sistema dell'arte e della filosofia accademica, ogni minimo atto creativo (compreso anche quello dello sguardo e del pensiero che si libera da convenzioni e sterili intellettualismi) assume un nuovo valore politico, certamente non un *engagement* che si configura nel quadro di un dovere e un sacrificio che messianicamente guarda a qualche terra promessa, ma un impegno vitale e gioioso che abita il presente per donargli spazi di condivisione, di libertà, di espressione di sé nell'orizzonte della creazione e della pratica di mondi possibili.

4. I nuovi scenari dell'arte e della conoscenza

Lo sconfinamento dal proprio tradizionale ambito e un pensiero che avanza nel mezzo è il nuovo scenario che si sta sempre più definendo nell'arte e nel rapporto con il suo pubblico.

Facciamo qualche rapido riferimento a artisti e pratiche orientate in questa direzione.

¹¹ Cfr. F. AUBENAS – M. BENASAYAG, *Résister, c'est créer*, La Découverte & Syros, Parigi 2002.

Tra le numerose esperienze che si interrogano sulla natura dell'azione artistica e della sua relazione con la società, i laboratori di *Aubervilliers*, messi in piedi da Thomas Hirschhorn, possono darci un'idea di queste nuove tendenze. Da quando l'artista ha installato il suo atelier nel quartiere Landy, i laboratori sono aperti ai suoi abitanti per sperimentare la pratica artistica al di fuori degli ambiti deputati. Dal 2002 il progetto è iniziato attraverso incontri con gli abitanti, le associazioni, i lavoratori e i diversi gruppi e organizzazioni del quartiere per informarli e invitarli a impegnarsi in una collaborazione con l'artista. Questo progetto si iscrive nel contesto della riflessione che i laboratori attivano sulla capacità dell'arte a esistere al di là degli spazi ad essa tradizionalmente riservati. Lo stesso artista, a Kassel, assumendo una posizione critica nei confronti della gestione di *Dokumenta 11*, aveva collocato la sua installazione al di fuori degli spazi della mostra cercando il coinvolgimento attivo e non elitario con la popolazione locale.

In questa, come in altre occasioni simili, si sperimentano nuove direzioni di senso dell'arte che, avendo sempre più a che fare con un esercizio di riflessione sia su sé stessa che sulla sua relazione con comunità particolari, assume le condizioni di vita di chi partecipa a queste iniziative come il contesto reale della sua pratica.

Questo orientamento rivolto a trovare un nuovo rapporto tra l'artista e il suo pubblico si è manifestato anche nei luoghi classici dedicati all'arte contemporanea. Sempre a Kassel, durante *Dokumenta 2017*, si è sperimentata una nuova forma di comunicazione con i frequentatori della mostra. Gruppi di visitatori avevano come punto di riferimento un "corista" (la mostra aveva anche una sua collocazione in Grecia) e non una classica guida che fornisce una spiegazione delle singole opere. Queste erano presentate in spazi in cui potevano creare dei rimandi tra loro in base al tema generale di *Dokumenta*, che era la *Politica*. La funzione del corista oscillava tra la provocazione e l'ascolto delle impressioni dei visitatori, chiamati a cambiare il tradizionale modo di accostarsi alle opere d'arte e a condividere le loro impressioni e interpretazioni.

Se l'arte nel '900 ha subito un rivoluzionario processo di trasformazione occorre necessariamente estenderlo al versante della sua ricezione: probabilmente l'obiettivo di questa iniziativa era in sintonia con questa esigenza.

Anche la crescente diffusione delle residenze artistiche, in cui si coinvolge la popolazione locale a partire dalle loro identità storiche, geografiche e culturali, assume un importante ruolo per sperimentare un nuovo terreno di creatività attiva e vissuta.

Nella stessa direzione di senso sembra andare la biennale di Venezia, sede della storica esposizione internazionale, dove si sta cercando di rendere visibile il lavoro degli artisti che operano sul territorio, spesso in rapporto diretto con le realtà locali, con la costruzione di un padiglione “Venezia”.

Queste ed altre tendenze del fare e recepire l’arte oggi delineano i primi tratti di un nuovo scenario dove la separazione tra l’artista e il pubblico conosce una trasformazione decisiva.

Così possiamo aggiungere un’ulteriore polarizzazione all’arte contemporanea: da una parte, artisti che attivano energie locali coinvolgendo un “pubblico” non specialista, ma interessato a sperimentare nuove forme di fruizione (e talvolta di produzione) artistica e, dall’altra, la riproduzione di una oligarchia internazionale che gestisce in modo abbastanza chiuso e autoreferenziale una serie di artisti e di mostre, riproposti nei vari contesti locali attraverso formule standard.

Le residenze artistiche e gli artisti che coinvolgono le realtà sociali e culturali del territorio dove operano si pongono di fatto in posizione critica contro l’omologazione internazionale del gusto e contro le esposizioni spettacolari che, con abili strategie mediatiche, presentano opere shock di grandi star dell’arte contemporanea. Tra gli innumerevoli eventi di questo tipo la mostra itinerante “Sensation” può adeguatamente rappresentare questo carattere dell’arte contemporanea che perpetua e riconferma la separazione del suo mondo da quello “comune” e che, presentandosi sotto la veste di un momento rivoluzionario, non fa altro che confermare l’*establishment*.

Come già osservato, occorre saper distinguere tra le varie opere che aspirano a porsi come artistiche.

Quello che si sta affermando come pratica artistica e che si qualifica proprio nella radicale differenza rispetto agli eventi *sensation* è riconoscibile per una molteplicità di caratteri che abbiamo cercato, nello spazio limitato di questo articolo, più di cogliere che di analizzare in modo sistematico.

Ci sono però ulteriori tendenze che si manifestano nelle pratiche artistiche e che le qualificano, differenziandole dalla produzione artistica più tradizionale. In primo luogo, esse coinvolgono, come pratiche *in-between*, altri ambiti, artistici e non, come ad esempio, quello della ricerca scientifica.

Pensiamo al rapporto sempre più stretto di molti artisti con le università. L'arte si mescola così con la conoscenza per trovare nuove condizioni di senso del suo agire. E anche questa è una tendenza dell'arte contemporanea che apre un ponte con la filosofia.

A partire dalle relazioni tra l'arte e le facoltà umanistiche, attive soprattutto negli Stati Uniti, dove si è ormai consolidata all'interno dei *cultural studies* una tradizione di *visual studies*, in cui vengono analizzate le dinamiche e le retoriche delle comunicazioni visive nel mondo globalizzato, gli ambienti universitari in cui si fa ricerca applicata si definiscono come un nuovo orizzonte di interscambio con il lavoro degli artisti.

Sempre negli USA, la Cornell University nello stato di New York è diventata un punto di riferimento per i *postcolonial studies* e per le pratiche artistiche a questi collegata. Ciò comporta che il lavoro degli artisti sia un esercizio performativo dentro un contesto concreto di problemi sociali.

Con questa università hanno collaborato artisti *coloured* attivamente impegnati nelle questioni politiche dei diritti delle minoranze e della loro esclusione sociale a causa dell'appartenenza razziale.

Naturalmente anche in Europa una parte rilevante dell'arte contemporanea sta conoscendo questi sconfinamenti verso altri ambiti. Tra le realtà più significative di questo tipo, il Centre Pompidou di Parigi rappresenta un punto di riferimento ormai storico. Molte esposizioni hanno una dimensione interdisciplinare in cui l'opera non è più una monade a sé stante ma un esito di scambi sociali, tecnologici, filosofici e un rimando ad altre pratiche artistiche come il cinema, la musica, l'architettura, la visual art, il design, ecc...

Il valore di un'opera si misura così in relazione a tutto ciò che è stato messo in movimento per crearla, come nel caso di *Les Immatériaux*, (1985) curata dal filosofo Jean-François Lyotard.

Il mondo dell'arte sta cioè cercando un suo nuovo senso al di fuori delle dispute intellettuali e accademiche elitarie che rischiano di soffocarla.

Particolarmente fertili si dimostrano le pratiche artistiche che interagiscono con il mondo della ricerca scientifica, soprattutto orientate verso le questioni ecologiche.

Anche qui possono essere sufficienti alcuni esempi per cogliere questo orientamento dell'arte di oggi.

Olafur Eliasson, artista danese-islandese tra i più rappresentativi dell'arte contemporanea, scrive: «Un artista è implicato nella vita, nella realtà del mondo, nell'idea di progresso. Il mio studio è costruito su questo impegno».

Nel suo atelier, che si configura come una macchina performante, lavorano un centinaio di persone, prevalentemente architetti, ma anche storici dell'arte. Nelle sue opere possiamo trovare temi e significati del pensiero di filosofi e antropologi come Paul Virilio e Bruno Latour, con i quali Eliason collabora stabilmente. Frequenti sono anche i contatti con gli studenti, coinvolti in vari modi nella sua produzione artistica. Presentandosi come “un creatore di concetti”, Eliason è interessato ad attivare un processo di sperimentazione collettiva delle sue idee e quello che ne risulta come “oggetto artistico” non si differenzia come qualcosa che ha più valore rispetto alle esperienze che sono avvenute per produrlo. Ogni opera è una ritrascrizione dell'azione collettiva lanciata dall'artista e di una pratica che re-identifica sé stessa, di volta in volta, come un momento del suo incessante divenire. La sua azione si sviluppa prevalentemente con gli elementi naturali e soprattutto con la luce che li rende visibili, essendo al centro del suo interesse la costruzione della percezione umana della natura. Come esercizio performativo rivolto a superare ogni volta i suoi stessi confini, la pratica artistica di Eliason rimanda a quella filosofica, in cui ogni dialogo si iscrive nell'infinità della frase filosofica che riapre incessantemente itinerari di ricerca e di interrogazione.

Un altro artista a cui possiamo fare riferimento è l'argentino Tomás Saraceno, che condivide con Eliason l'interesse verso il rapporto uomo-natura. La sua produzione artistica, frutto anch'essa della collaborazione con decine di persone di varia formazione, è rivolta alla trasformazione del rapporto tra l'uomo e lo spazio e allo sviluppo di un movimento globale per favorire la coscienza ambientale attraverso atti creativi e collettivi. L'esposizione *On Air* (Palais de Tokio, Parigi, 2018), frutto della collaborazione con *équi-*

pes di scienziati, è un'azione che fa parte del movimento artistico interdisciplinare (*Aerocene foundation*) rivolto a sviluppare una nuova sensibilità e responsabilità nei confronti della natura.

Si potrebbero fare altri esempi ma, nel limitato spazio di queste pagine, può essere sufficiente cogliere lo spirito che muove la nuova pratica artistica e che ritroviamo, considerata naturalmente le diversità tra i due ambiti, in quella filosofica. Ciò che è cambiato rispetto alle ripartizioni accademiche e istituzionali, vecchie e nuove, è l'avanzare di un pensiero *in-between* che, rinunciando in anticipo alla conquista del vero e del bello, si affida alle pratiche minori che sfuggono alla presa di una loro collocazione entro ambiti e confini delimitati.

Così, per comprendere l'arte del nostro tempo, più che le preparazioni adeguate e ad essa inerenti, la prospettiva antropologica ci può fornire gli strumenti strutturali per coglierla nella sua auto-poiesi sociale.

Per l'antropologo Clifford Geertz l'arte è "comprensibile come un prodotto dell'esperienza collettiva che la trascende di molto", essendo parte del "sistema generale delle forme simboliche"¹². Vista da questa prospettiva, l'attività artistica trova il suo fondamento, la sua possibilità e la sua giustificazione nella formazione di una sensibilità collettiva che riconosce il suo valore e la sua necessità. Nell'epoca attuale, nella sua straordinaria complessità sociale e culturale che non può più riconoscersi in un *kosmos* e in una *koinè*, necessariamente ogni forma simbolica conosce il travaglio della sua metamorfosi.

In un contesto totalmente diverso da quello attuale, la pittura del '400 poteva fare affidamento, per essere riconosciuta e valorizzata, su un'attrezzatura mentale che ordina e rende possibile la propria esperienza visiva e estetica in generale. Oggi la capacità visiva e ricettiva delle opere dell'arte contemporanea, non essendo formata su un universo simbolico fortemente strutturato e condiviso, conosce necessariamente derive e *impasses* che conducono molto spesso al loro rifiuto assoluto e al loro non riconoscimento come oggetti artistici.

¹² C. GEERTZ, *L'arte come sistema culturale* in *Interpretazioni di culture*, Il Mulino, Bologna 1998, p. 43.

Come si è sottolineato all’inizio, in ogni tempo si sono date pratiche discorsive per “addestrare” il pubblico al riconoscimento delle opere d’arte. Nel ’400 i predicatori popolari, la cultura religiosa in generale, l’universo simbolico condiviso formavano le abilità interpretative necessarie per apprezzare un dipinto. Gestì, fisionomie, colori, posture, posizioni, spazi, proporzioni, volumi, quantità, sguardi, ecc., tutto si iscriveva in un contesto simbolico che costruiva e rendeva possibile lo sguardo verso le opere.

Se “l’arte e l’attrezzatura per afferrarla si fabbricano nella stessa bottega”, oggi sono cambiate radicalmente le condizioni di esistenza sia per la prima che per la seconda perché il contesto che le contiene e le produce (cioè quella che Clifford Geertz chiama la “bottega”) è attraversato da tensioni, problemi e complessità crescenti, imprevedibili fino a pochi decenni fa.

Lo stesso *gesto* di Duchamp, a cui si è fatto accenno in più di un’occasione, scaturisce da un mondo caratterizzato dalla velocità e dalla profondità dei mutamenti sociali, economici e culturali, guerra compresa, e che si qualifica essenzialmente come un’azione di un individuo che vive, pensa e agisce in questo mondo e non come un prodotto di un artista.

Forse è proprio nell’intreccio e nella coesistenza tra *contemptus* e *amor mundi* che il nucleo vivo e insopprimibile dell’arte vuole continuare, nella varietà delle sue pratiche che oggi tendenzialmente la qualifica, a reiventare il mondo, a riafferrarlo nelle sue figure e nei suoi bagliori

Come si è cercato di cogliere, necessariamente solo nei suoi tratti essenziali, nell’epoca in cui avanza il processo di decostruzione del concetto di “arte”, correlativamente, si allarga sempre più lo spazio dell’“opera”, la cui fenomenologia si mostra sempre più come una “pratica” in cui il piano esistenziale interseca quello dell’“oggetto artistico”.

Ciò comporta che è attorno al sintagma opera-vita che ruota tutta la ri-significazione dell’arte, e questo sia nel segno della separazione che in quello dell’unione. Da una parte infatti l’“opera” continua la sua vita indipendente dall’artista come “oggetto artistico” (esposto a tutte le vicende di mercato, spesso paradossali, che lo attendono al varco), dall’altra essa si confonde con la vita stessa dell’artista diventando così una forma-di-vita non di un individuo

qualificato come “artista” ma come vivente in opera, come lasciano intendere le “azioni” della persona Joseph Beuyes e anche come accade nel pensiero condiviso dei non filosofi.

Vorrei allora concludere con una citazione tratta da un testo di Giorgio Agamben sull’arte in cui il concetto di forma-di-vita sembra intersecarsi con questo scritto, anche se forse solo in modo occasionale, non essendo d’altra parte possibile scorporarlo dalla significazione del contesto entro cui è nato.

E, come il poeta e il pittore, così il falegname, il calzolaio, il flautista e, infine, ogni uomo, non sono i titolari trascendenti di una capacità di agire o di produrre opere. Sono piuttosto, dei viventi che, nell’uso e soltanto nell’uso delle loro membra come del mondo che li circonda, fanno esperienza di sé e costituiscono sé come forme di vita: la vita del pittore, del falegname, dell’architetto, del contrabbassista, in cui, come in ogni forma-di-vita, è in questione nulla di meno che la sua felicità¹³.

Un’immagine tratta dal celebre racconto di Herman Melville, *Bartebly, lo scrivano* potrebbe allora offrirci una sintesi efficace delle forme-di-vita in cui si pratica la mescolanza tra arte e pensiero.

Con la sua “formula della creazione”¹⁴, tra *Performance* e *Gran Rifuto*, il copista di Wall Street si sottrae ad ogni potere arrivando fino alle estreme conseguenze: collocando il suo corpo immobile contro un muro, Bartebly fa della *body art* come arte della fuga e, nello stesso tempo, nel precipitato di pensieri *I would prefer not to* condensa l’esito della sua riflessione filosofica sul mondo e sul potere. Gesto artistico e pronunciamento filosofico si intrecciano e rimandano l’uno all’altro. Il loro elemento comune è la creatività.

¹³ G. AGAMBEN, *Creazione e Anarchia. L’opera nell’età della religione capitalista*, Neri Pozza, Vicenza 2017, pp. 27-28.

¹⁴ Cfr. G. DELEUZE - G. AGAMBEN, *Bartebly, la formula della creazione*, Quodlibet, Macerata 1993.