

# ROBERTO COMINI

Prospects *N° 2. 1972*

Flash art *N° 39. 1973*

Prospects *N° 6. 1973*

Flash art *N° 46/47. 1974*

Europa *N° 7. 1974*

Data *N° 15. 1975*

Studio International *N° 979. 1976*

Data *N° 31. 1978*

Tra *N° 6/7. 1978*

# analytical art / diagramma

## ARCELLI & COMINI: COPIA, 1972

1) Il linguaggio fornisce a tutti quelli che lo parlano uno stesso sistema di referenze che diventa unico ed assoluto perchè non si può verificare due volte nello stesso modo.

2) Ogni punto di riferimento (pronome, verbo, sostantivo, ecc.), anche se opportunamente inquadrato in un codice genetico, crea solo in apparenza un enunciato oggettivo. In effetti ogni singolo individuo "copia" soggettivamente la propria realtà usando punti di riferimento convenzionali.

3) L'aspetto creativo del linguaggio fa sì che ogni persona mentre si esprime inventa di volta in volta (o riscopre mentre ascolta) un sistema coerente di regole e di nozioni. In altre parole, il fatto di ricevere nozioni (a livello di informazione) e di ritrasmetterle (rielaborate e codificate) altro non è che una grammatica generativa.

4) "E' vano sperare di isolare dei modelli percettivi ricorrendo al semplicistico mezzo della disseminazione e dell'analisi, accontentandosi di operazioni di segmentazione, di classificazione e di procedimenti analoghi" (N. Chomsky). Questo genere di lavoro può essere necessario ai fini di una ricerca utilitaristica (di mercato, ecc.) ma sarà sempre approssimativo perchè non si può prescindere dalla componente soggettiva (parola) di cui è composta una lingua.

5) Non è possibile fornire alcuna chiave per la comprensione di un dato estremamente soggettivo. In questo caso alcune proposizioni verbali (grammatiche generative) pensate da due persone partendo da nozioni informative uguali, non identiche, sono state archiviate come analisi mentale di un comportamento privato. La testura che ne risulta è una informazione visiva primaria. Si intuisce immediatamente che questa è una superficie scritta, ma l'impossibilità di riconoscere in questa successione di segni un ordine logico e coerente fa scattare una serie di congetture (analisi) legate all'opera. Queste, per la loro caratteristica di oggettività, soggettività e di concatenamento logico, generano un nuovo stato creativo.



# Arcelli & Comini

"Ci recammo poi alla Scuola delle Lingue, dove tre professori sedevano a consulto allo scopo di migliorare quella del loro paese.

Il primo progetto era di abbreviare il discorso riducendo i polisillabi a monosillabi, ed eliminando verbi e participi; perchè nella realtà tutte le cose immaginabili sono soltanto nomi. L'altro era uno schema per abolire completamente ogni e qualsiasi parola: e questo veniva sollecitato come un grande vantaggio sia per la salute sia per la brevità. Infatti è evidente che ogni parola che pronunciamo provoca in qualche misura una riduzione dei nostri polmoni per corrosione: contribuisce di conseguenza ad accorciarci la vita. Veniva perciò proposto un espediente: dato che le parole sono soltanto i nomi delle cose, sarebbe più conveniente che tutti gli uomini portassero con sé le cose necessarie per esprimersi nel particolare affare di cui devono discorrere.

... Mi sono imbattuto spesso in due di quei saggi nell'atto di rovistare tra gli oggetti contenuti nei loro sacchi, come da noi i mendicanti; quando si incontrano per la strada, mettono giù le loro some, aprono i fardelli e chiacchierano insieme per un'ora; poi raccolgono la loro roba, si aiutano l'un l'altro a mettersi il carico in spalla, e se ne vanno."

(da: **I Viaggi di Gulliver, di Jonathan Swift**)

I dotti Balnibarbi portavano con sé dei sacchi contenenti una quantità di oggetti allo scopo di

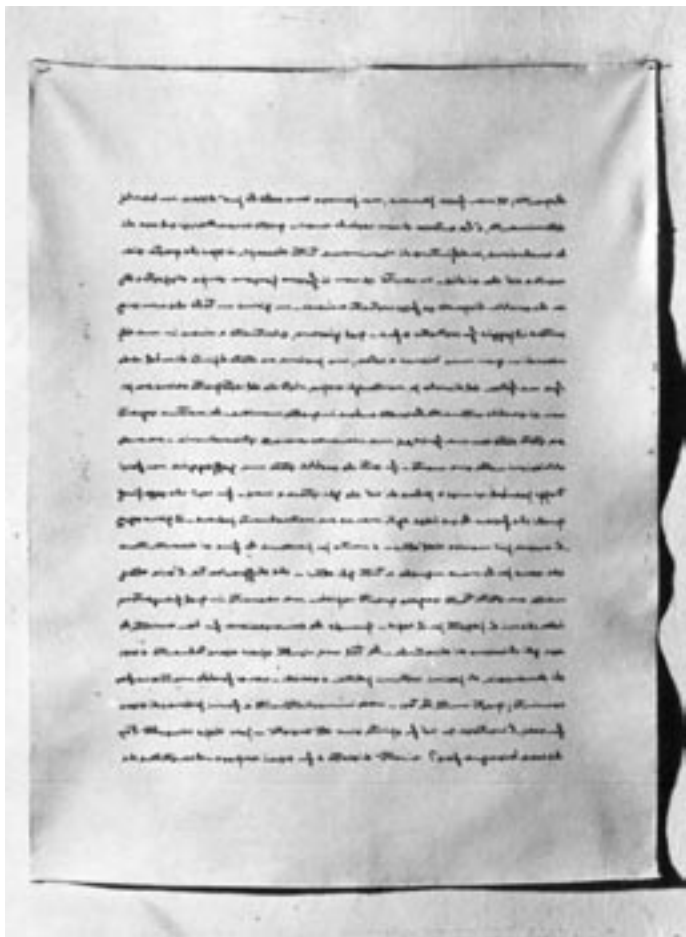
"We next went to the School of Languages, where three professors sat in consultation upon improving that of their own country.

The first project was to shorten discourse by cutting polysyllables into monosyllables, and leaving out verbs and participles, because in reality all things imaginable are but nouns. The other project was a scheme for entirely abolishing all words whatsoever; and this was urged as a great advantage in point of health as well as brevity. For it is plain that every word we speak is in some degree a diminution of our lungs by corrosion, and consequently contributes to the shortening of our lives. An expedient was therefore offered, that since words are only names for things, it would be more convenient for all men to carry about them such things as were necessary to express the particular business they are to discourse on.

... I have often beheld two of those sages almost sinking under the weight of their packs, like pedlars among us; who, when they met in the streets, would lay down their loads, open their sacks, and hold conversation for an hour together; then put up their implements, help each other to resume their burthens, and take their leave."

(from: **Gulliver's Travels by Jonathan Swift**)

The sages of Balnibarb used to carry bags filled with great quantities of objects in order to



1

Arcelli & Comini:

- 1) 1971. cm 100 x 130, foto E. Cattaneo. Galleria Toselli, Milano
- 2) 1972, cm 230 x 300, foto G. Colombo. Galleria Toselli, Milano
- 3) 1972, cm 200 x 200, foto G. Colombo. Galleria Toselli, Milano



2



3

risparmiarsi la necessità di parlare. Ma era un'idea dissennata, e non solo perché comportava la necessità di trascinare grossi pesi. Anche in un caso tanto estremo ed assurdo non sarebbe possibile eliminare l'uso dei segni, come i gesti per indicare gli oggetti in questione o per imitare determinate azioni.

L'errore fondamentale, però, consiste in qualcos'altro: quei rispettabili sapienti potevano risparmiare i propri polmoni astenendosi dal chiacchierare, ma non potevano operare il miracolo di non pensare in termini di linguaggio. Ciò non era possibile semplicemente perché non si può pensare altrimenti che in termini di linguaggio, e la "vera cognizione" e la "cognizione diretta" possono essere al massimo argomento di speculazione filosofica.

Si è dimostrata l'esistenza di 23 significati diversi di "significato", alcuni dei quali assai lontani l'uno dall'altro. Ci si pongono poi le domande: la lista è completa? Non esistono altri significati del termine? Non è possibile concepire ancora altri significati?

"... e mi parlavi di quella casa che avevi visto sulla spiaggia, del suo tetto particolare, della scalinata che scendeva fino alla scogliera. Mi ricostruivi le tue sensazioni, le tue emozioni, il tuo essere felice in quel luogo che io non conoscevo. Così io vedevo quel luogo, la scalinata, gli scogli, capivo anche le tue emozioni, le rivivevo, forse. Certamente non identiche alle tue ma senz'altro simili. Pensavo che, alla fine, non era necessario avere avuto le stesse esperienze, che il tuo modo di esprimerti non fosse il mio; la cosa veramente importante era che tu mi informassi di queste cose e che io fossi in grado di inventarmele, che così diventassero solo mie. Pensavo allora che la conoscenza è un fatto estremamente personale e che il comunicare delle sensazioni o il descrivere delle cose non è che un soliloquio mimetizzato..."

**Arcelli & Comini**

spare themselves the need to talk. But it was a foolish idea, and not only because it involved the necessity of dragging around heavy burdens. Even in such an extreme and absurd case it would not be possible to eliminate the use of certain signs, such as gestures to point at the objects in question or to mime particular actions.

The fundamental mistake, though, consist in something else: those respectable sages could spare their lungs by abstaining from talking, but they could not perform the miracle of not thinking in terms of language. This was impossible simply because one cannot think but in terms of language, and "true cognition" as well as "direct cognition" can at best be a subject for philosophical speculation. The existence of 23 different meanings for "meaning" has been demonstrated, some of which are very far apart one from the other. Then certain questions arise: is the list complete? Are there other meanings for this term? Is it possible to conceive still other meanings?

"... and you were telling me about that house you had seen on the beach, of its particular roof, of the steps that went down to the cliff. But you were reconstructing your feelings, your emotions, your being happy in a place I didn't know. And so, I could see that place, the steps, the cliff, understand your emotions, perhaps even relive them. Certainly not identical to yours, but undoubtedly similar. I thought that in the end, it wasn't necessary to have had the same experiences, that your way of expressing yourself wasn't mine; the really important fact was that you informed me about all all these things and that I was able to invent them for myself, so that they became mine, only. I then thought that knowledge is an extremely personal matter and that the communication of sensations or the description of things is just a camouflaged soliloquy ...".

**Arcelli & Comini**

**ARCELLI & COMINI:  
IN UNA PAROLA  
ODIO TUTTI GLI DEI  
1973**

Affrontando una qualsiasi analisi sul lavoro artistico è opportuno ricordare che questo, essendo stato elaborato per gli uomini, come prodotto oggettivo, si identifica nello stesso tempo come l'esistenza dell'artista uomo per gli altri uomini, come il suo rapporto umano con gli uomini e come il comportamento sociale dell'uomo verso l'uomo. Agendo nell'ambito della società, l'artista manifesta il suo pensiero in forma oggettivata, e perciò intelligibile da parte degli altri uomini, attraverso le sue opere, poichè sono per l'uomo, ossia sono percepibili e sono, in particolare, il risultato delle intenzioni, dei fini e del carattere del loro produttore, diventano "essere esistenziale" dell'uomo rispetto ad un altro uomo. Sono una categoria antropologica razionale. Diventa poi necessario partire da questi presupposti se si vuole rovesciare la mistificazione idealista radicata soprattutto nel mondo di valori che si vorrebbe insito nell'opera d'arte, al quale si giunge ad ascrivere, per ignoranza epistemologica, un'esistenza indipendente dall'autore, eteronomica. Si giunge così, senza rendersene conto, ad attribuire all'opera un'esistenza divina. Non ci si rende conto di essere nel campo dei pensieri e delle idee, che sono manifestazioni di effettivi rapporti umani. Pensieri ed idee la cui oggettivazione esige una trasposizione in

concreto al solo scopo di comunicare, poichè questa è la condizione essenziale della loro esistenza, sia per gli altri, sia per l'autore. L'attribuire un grande valore culturale, economico, ecc. all'opera d'arte (oggetto), anzichè al rapporto venutosi a creare tra l'artista e gli altri uomini mediante il lavoro d'arte, è un tipo di alienazione derivato da una ipostasi socialmente condizionata. Un'indagine su questo tipo di alienazione ci porterebbe inevitabilmente a scoprire che le condizioni che la rendono possibile sono determinate dai rapporti di classe, originati a loro volta dai rapporti di proprietà; dovremmo prendere in esame l'alienazione politico-sociale e la sua causa prima: l'alienazione economica. Quando il pensiero dell'artista, oggettivato e concretizzato, si estranea dal proprio artefice ed assume l'aspetto di una "cosa" da lui indipendente, sussiste la situazione mistificante nella quale i rapporti tra gli uomini sembrano identificarsi con i rapporti tra le cose. L'opera d'arte attira su di sè tutto il valore economico (anzichè il significato) del processo creativo e favorisce lo sviluppo di un particolare fenomeno parallelo all'estraniamento: il feticismo. Un rimedio? Indubbiamente il migliore è il più drastico: cambiare l'attuale tipo di società. Ma poichè non è possibile "opporre alla logica delle armi l'arma della logica" questo cambiamento non potrà avvenire che in tempi estremamente lunghi. Anche perchè prima di "armare la logica" ci si deve "armare di logica". Si deve abbandonare il metodo estesiologico (la ricerca di una verità attraverso l'intuizione dà sempre un risultato scontato: la finzione) e scientificizzare il lavoro.

**SULL'ESISTENZA DELLE COSE COME  
BASE PER UN LAVORO SCIENTIFICO**

Ciò che "esiste" ha natura materiale e di conseguenza "è" prescindendo da qualsiasi mente conoscitiva; rappresenta lo stimolo esterno delle nostre esperienze sensoriali.

L'esistenza è esistenza in senso materiale e come tale è l'attributo delle cose. Queste non si presentano mai in forma isolata ma, tra di loro, hanno sempre delle relazioni per cui è possibile parlare di una unità materiale del mondo.

Vi sono connessioni e rapporti tra le cose, e caratteristiche e proprietà delle cose. Le relazioni, le proprietà, gli atteggiamenti, sono attinenti al mondo materiale e riflettono nella mente umana (attraverso il filtro della soggettività) la caratterizzazione di presenze oggettive sotto forma di concetti, la cui esposizione non può avvenire che in termini di linguaggio, dato che avviene in questo modo anche la loro percezione. Questo perchè la percezione non solo è strettamente legata al pensiero operante attraverso il linguaggio, ma dipende dal linguaggio nella misura stessa in cui esso dirige la percezione.

Chiaramente, quando si pensa o si parla di qualche cosa si "riproduce", con una notevole componente soggettiva, una esistenza oggettiva. Un lavoro d'arte realizzato secondo questo concetto non appare più come "oggetto" perchè concepito come tale, e quindi estraniato dal suo autore, bensì come risultato della distinzione di ciò che è umano da ciò che ha solo un'esistenza oggettiva.

Arcelli & Comini  
*"E' soddisfatta la condizione  
dell'esistenza oggettiva (nel senso  
che non abbiamo a che fare con un  
prodotto arbitrario)."*  
cm 230 x 300, 1972  
(Galleria Toselli Milano)



# Arcelli & Comini



Arcelli & Comini: E' soddisfatta la condizione dell'esistenza oggettiva (nel senso che non abbiamo a che fare con un prodotto arbitrario), cm 230 x 300, Courtesy Galleria Toselli, Milano, Foto G. Colombo.

La comunicazione presuppone il riferimento non soltanto ad un oggetto, ma ad un oggetto collocato in un "universo del discorso" ben definito; analogamente un lavoro si caratterizza unicamente in un contesto determinato. Nel contesto dell'arte, un lavoro diventa opera d'arte o perché ne ha tutte le caratteristiche determinate dai mezzi di produzione e dalla tradizione, o perché questa è l'intenzione di chi lo ha eseguito con

mezzi "impropri", presentandolo, però, in un luogo idoneo ed in un tempo opportuno. Appare evidente l'importanza della scelta dei mezzi (ed includiamo, prima fra di essi, l'intenzione che, identificandosi col pensiero, rappresenta il primo artefatto dell'uomo) per collocare il lavoro d'arte in una o nell'altra di due differenti sfere che rappresentano altrettante forme di comunicazione. resta da stabilire fino a che punto questi due modi operativi siano in contrasto fra di loro o quali analogie presentino, quali siano i loro confini e fino a che punto si possa sconfinare tra e fuori di essi senza uscire dal contesto dell'arte che rappresenta un sistema con caratteristiche ben definite. Precisiamo che la proposizione "un sistema con caratteristiche ben definite" tende a ridurre l'attività artistica ad una effettiva forma di comunicazione, in quanto di questa ha, oggettivamente, tutte le caratteristiche peculiari; non intendiamo assolutamente fornire una definizione universale dell'"Arte", preferendo lasciare questi velleitarismi ai trascendentalisti di ogni specie e di ogni epoca. Accettando come postulato il fatto che l'arte (e nel nostro caso la "pittura") sia un mezzo di comunicazione, dobbiamo immergerci nella realtà oggettiva per individuarne le caratteristiche particolari.

Come tutti i modi specificamente umani del comunicare, il mezzo dell'arte si riferisce all'intero regno della vita intellettuale dell'uomo, quindi sia all'esperienza emotiva sia a quella concettuale. La comunicazione nella sfera emotiva ha luogo tramite l'intermediazione di mezzi extra linguistici e si può accettare la tesi che, finché si tratta della trasmissione di determinati umori, essi giungono certamente a qualche risultato. Non bisogna però dimenticare che per afferrare lo stato emotivo di qualcuno, espresso mediante questo tipo di comunicazione, occorrono necessariamente mezzi linguistici. D'altro canto la comunicazione intellettuale, diretta cioè a trasmettere agli altri determinati stati mentali, è prettamente linguistica dato che i sistemi di segni rappresentano sempre qualche frammento di un linguaggio fonico e quindi ha poco o niente a che vedere con il sistema comunicativo dell'arte. Arriviamo alla conclusione che il linguaggio dell'arte è in stretta dipendenza da quello linguistico ma ne differisce profondamente perché

non è in grado di trasmettere con precisione un contenuto intellettuale o uno stato mentale. Noi non riteniamo che questa sua caratteristica sia una menomazione, al contrario pensiamo che intendendo l'artefatto "quadro" come "processo" la dipendenza dal linguaggio sia del tutto naturale e che sia estremamente importante la sua imprecisione nel comunicare. In caso contrario il sistema dell'arte non avrebbe notevoli caratteristiche peculiari e si limiterebbe ad essere il doppione artificiale di una attività naturale.

Mentre il linguaggio tende alla massima precisione possibile l'arte tende, per sua natura, all'indeterminatezza e se il primo sistema serve ad esprimere l'idea particolare, nel secondo è l'idea che esprime il particolare sistema. In altre parole, nel contesto dell'arte la singola idea, per la sua indeterminatezza, rappresenta l'astrazione, ed il sistema operativo in cui questa idea viene incorporata è la risalita al concreto. Se si ricostruisce mentalmente il concreto tramite l'astratto vediamo che l'opera (astratta e per il suo significato impreciso e perché produzione generica) si appoggia ad un sistema concreto, ad un modo produttivo basato su precise intenzioni che ne determinano la lettura. Da qui la costante preoccupazione di svolgere un lavoro organico (anche se relativo ai vari argomenti specificati di volta in volta) e di individuare, per eliminarle, le ipostasi, sia di natura trascendentale sia metafisica, che hanno determinato uno scadimento delle intenzioni e la volgarizzazione del sistema. Quindi ci sentiamo di affermare "arte come dialettica" in cui:

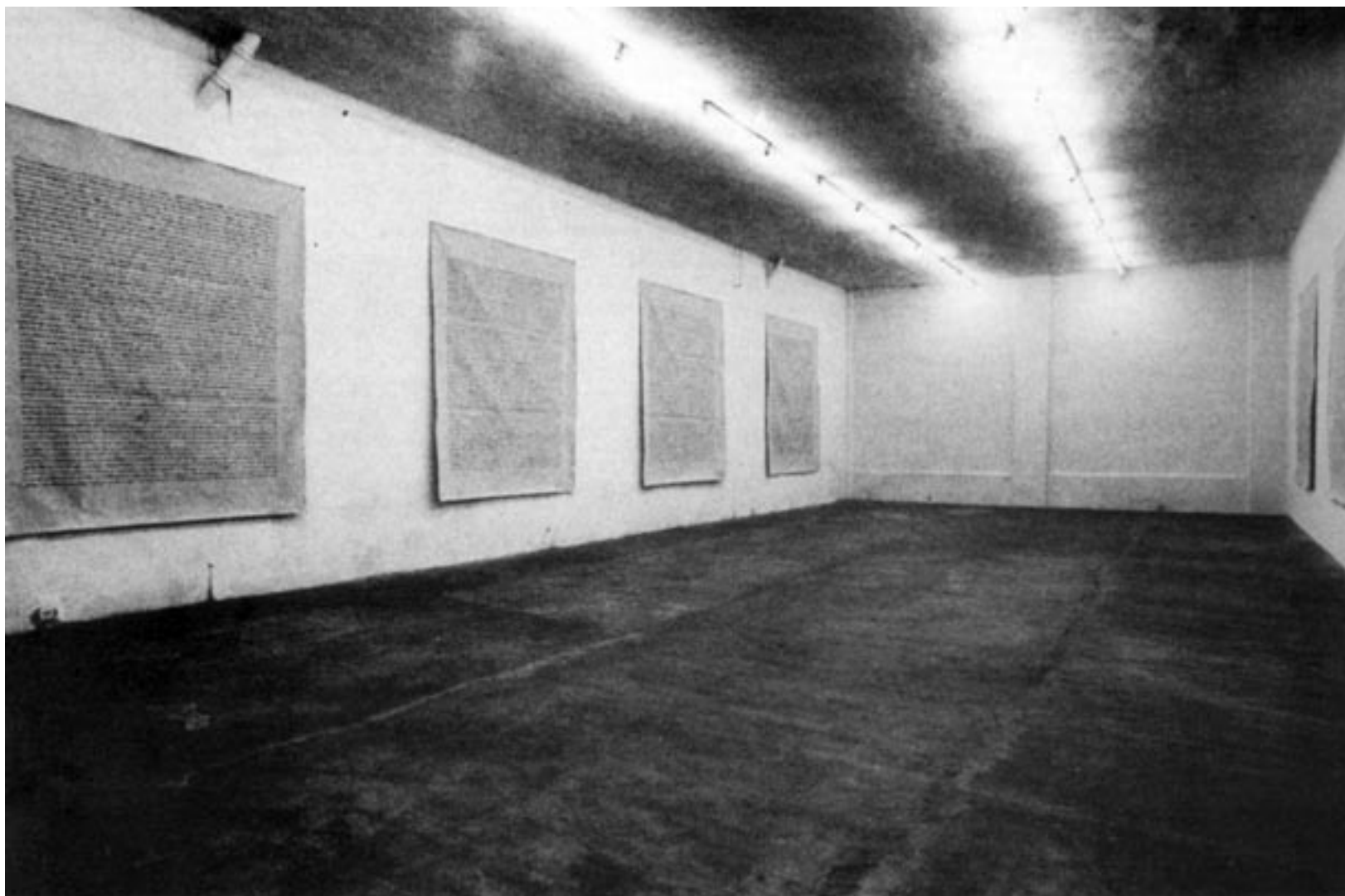
A) la realtà oggettiva ed il pensiero concettuale che la ri-produce sono il concreto e perciò il punto di partenza dell'intuizione che si completa nell'opera.

B) l'opera è l'astrazione (come processo di verifica, non, chiaramente, come oggetto fisico) che per la sua indeterminatezza deve necessariamente appoggiarsi a precise motivazioni.

C) la lettura dell'opera (o la sua rilettura) è una riappropriazione del concreto (rivisto e reinteso, quindi contraddetto) resa possibile dalla conoscenza degli elementi sui quali essa basa la propria esistenza.

**Arcelli & Comini**

Arcelli & Comini. 1973, Courtesy Galleria Toselli, Milano, Foto G. Colombo





**ARTE - DIALETTICA**

**ARCELLI & COMINI**

**FRANCESCO MATARRESE**

**GALLERIA TOSELLI VIA MELZO 34 MILANO TEL. 20.41.429**



# ARCELLI & COMINI

Nel suo essere un tentativo di comunicazione tra gli uomini, per gli uomini, nel suo essere comportamento sociale dell'uomo verso l'uomo, ci salta subito all'occhio che l'opera d'arte è un indice: un indice di lavoro. Questa è la sua caratteristica più importante e noi abbiamo cercato di evidenziarla mediante la standardizzazione della forma e l'illeggibilità dichiarata dell'opera. E' illusorio il presupporre un significato sempre vario, nel processo di comunicazione che avviene tra l'artista, l'opera e l'osservatore, quando quest'opera è caratterizzata da un'immagine, un gesto,

una parola che la rendono particolare, diversa. Questo significato, variato di volta in volta, appare solo all'autore, che è l'unico lettore ortodosso delle proprie opere. Diventa importante, allora, enunciare la motivazione, sempre particolare, che ha determinato la realizzazione di un'opera. Non tanto perchè questa motivazione enunciata dà la possibilità di un dialogo ai due interlocutori, ma perchè apre, al secondo dei due, la possibilità di iniziare un suo monologo.

Insofern die Kunst ein Mitteilungsversuch unter den Menschen und für die Menschen ist, insofern sich der Mensch in der Kunst dem Menschen gegenüber sozial verhält, wird gleich augenfällig, dass das Kunstwerk ein Zeichen ist: ein Zeichen von Arbeit. Das ist ihr wichtigstes Merkmal, und wir haben getrachtet, es herauszustellen durch genormte Form und erklärte Undurchdringlichkeit des Werkes. Es ist illusorisch, in dem Verfahren, das sich zwischen dem Künstler, dem Werk und dem Beschauer vollzieht, immer wieder eine andere Bedeutung vorauszusetzen, wenn das Werk durch ein Bildnis, eine Geste, ein Wort gekennzeichnet ist, die es als besonders, als anders erscheinen lassen. Diese von Fall zu Fall veränderte Bedeutung fällt nur

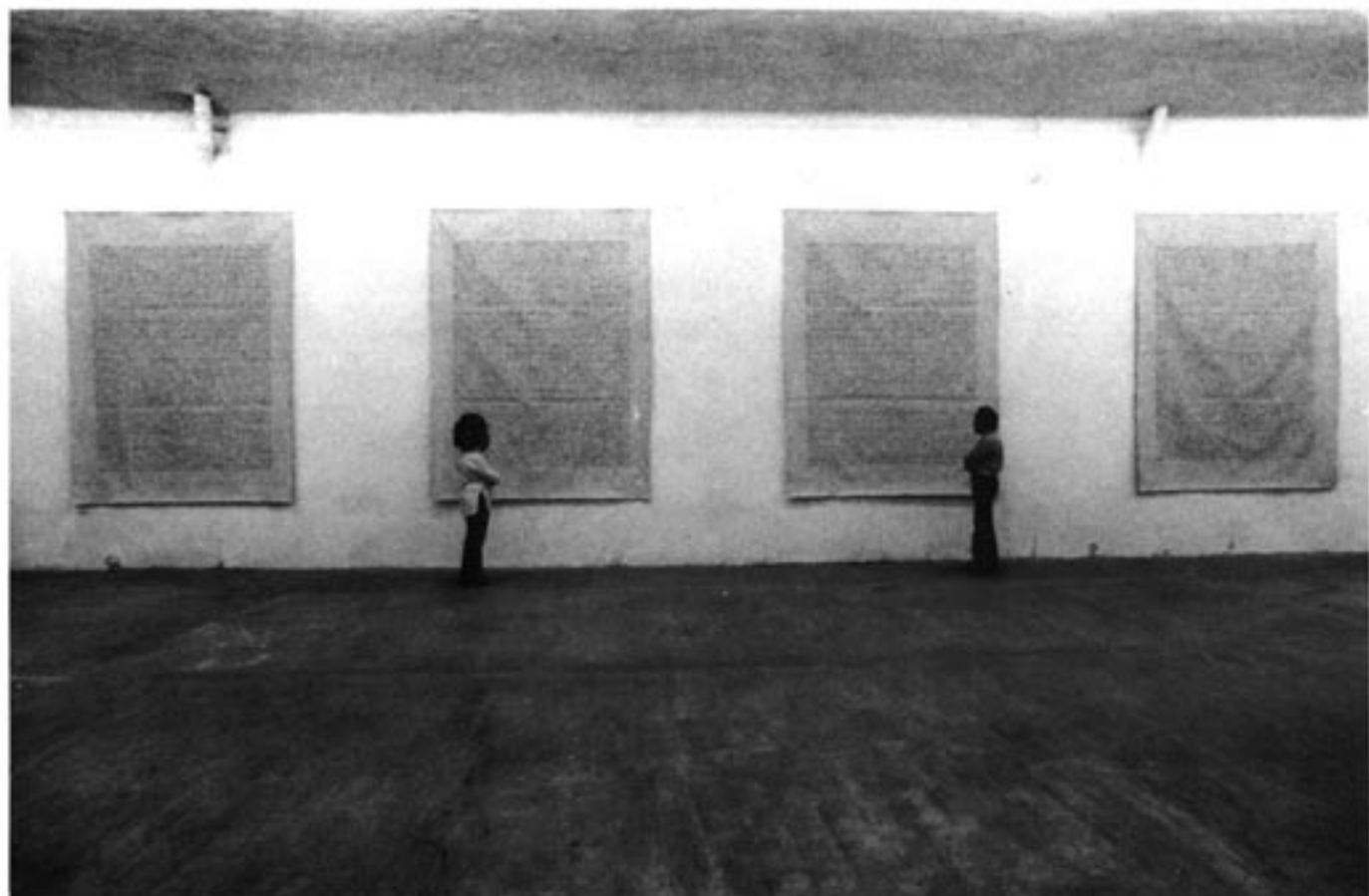
dem Autor auf, der als einziger in seinen Werken richtig zu lesen versteht. Und so wird es wichtig, die stets besondere Begründung zu erklären, die zur Schöpfung eines Werkes bewogen hat. Nicht so sehr, weil diese erklärte Begründung ein Zwiegespräch zwischen den beiden Partnern ermöglicht, als vielmehr, weil für den letzteren dadurch die Möglichkeit gegeben ist, ein Selbstgespräch zu beginnen.

Arcelli & Comini

- 1) Mostra alla galleria Toselli. 1973.
- 2) Il contenuto concreto delle parole che si dicono (traendone le debite conclusioni pratiche).
- 3) Scelto fra varie possibilità contingenti (in questo senso non c'è una libertà assoluta).

Foto Giorgio Colombo.

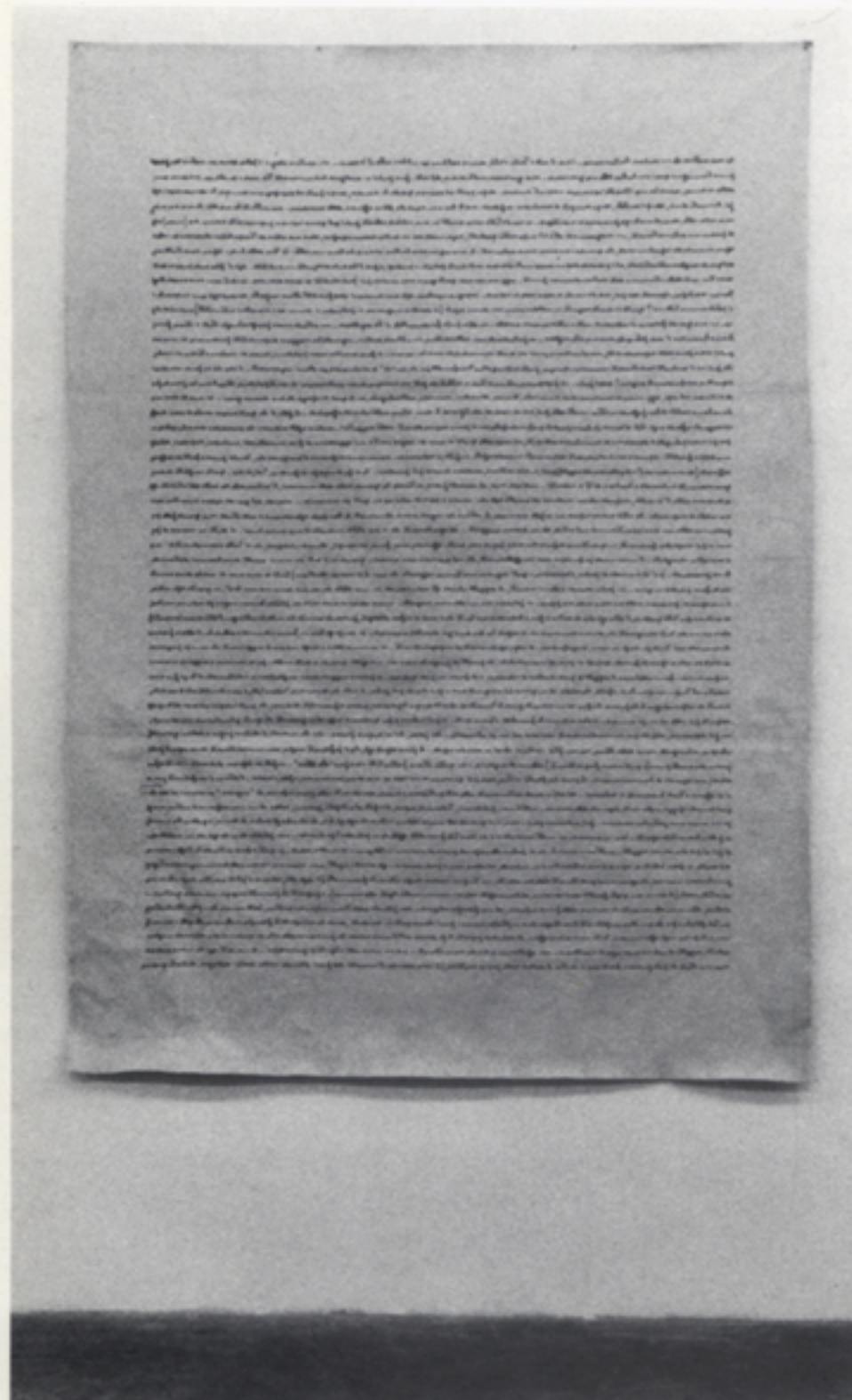
- 1.) Ausstellung in der Galerie Toselli. 1973.
- 2.) Der konkrete Inhalt der Worte, die man spricht (und die gebotenen praktischen Folgerungen daraus zieht).
- 3.) Ausgewählt aus verschiedenen gegebenen Möglichkeiten (in diesem Sinne herrscht unbedingte Freiheit).



Faint, illegible text, likely bleed-through from the reverse side of the page. The text is arranged in approximately 25 horizontal lines across the page.



## L'arte e le regole del canto



Arcelli & Comini, *Un riflesso generalizzato della realtà (quando lo si esamina dal punto di vista della comunicazione umana)*, 1973, cm. 250 x 300. Foto Giorgio Colombo.

Dichiarare che l'arte è in stretto rapporto con la dialettica vuol dire affermare che esistono legami reali tra « fare arte » ed indagine scientifica. Legami necessari e non contingenti dato che il compito dell'artista contemporaneo è quello di riorganizzare il sistema che ha ereditato e nel quale lavora, processo che richiede una visione scientifica della realtà che si vuole trasformare. L'artista stesso, poi, come parte integrante di questa realtà da modificare, non potrà più farsi guidare nel proprio lavoro da una semplice emozione, bensì dalla coscienza, che a propria volta si arricchirà grazie all'evoluzione del lavoro prodotto. La sua situazione è dunque quella di chi trasforma consapevolmente una realtà oggettiva: quindi è materialistica e dialettica.

Essendo la nostra intenzione quella di dare delle definizioni circa il rapporto arte-dialettica e dovendo per questo caratterizzare un processo, dobbiamo analizzarne alcune proprietà. Proprietà che, in accordo con la terminologia scientifica abitualmente usata per analizzare i processi dialettici, chiameremo: puntuali, globali e locali. A queste proprietà intrinseche, dobbiamo aggiungere due estrinseche che sono il grado di universalità e le forme di interazione con altri processi, sia di specie identica, sia di specie diversa. Se è vero che sul rapporto tra materialismo dialettico ed analisi scientifica esiste una enorme letteratura, sono tuttavia ancora tutte da interpretare le forze e le tendenze contraddittorie sviluppatesi nel sistema dell'arte. Citiamo Lenin che afferma: « la dialettica è lo studio della contraddizione nell'essenza stessa degli oggetti... », ma aggiunge inoltre, d'accordo con Engels, che anche il principio di non contraddizione deve restare vero. Per correttezza, quindi, anche nel nostro caso particolare, devono essere presi in considerazione sia il principio di antagonismo sia quello di non antagonismo per distinguere il nostro concetto di dialettica rigorosa dalla dialettica imprecisa, verbale e non scientifica.

Il fatto che l'arte sia un sistema di comunicazione nato con la storia dell'uomo e che questa storia l'abbia rispecchiata fedelmente seguendone di pa-



ri passo tutte le ideologie ed adeguandosi a tutti i sistemi sociali succedutisi di volta in volta, sta a dimostrare che questo sistema è tale in virtù delle contraddizioni che col loro movimento lo hanno caratterizzato. Ne individuiamo così le caratteristiche puntuali che ci spiegano perché la storia dell'arte sia potuta diventare il 'sistema dell'arte'. In effetti se la totalità non esiste che per le parti e le parti non esistono che per la totalità, possiamo affermare che, alla luce delle esperienze del materialismo dialettico, i vari modi di intendere l'arte si oppongono ma anche si rinforzano reciprocamente ed in ultima analisi diventano una cosa sola.

Questa unità si manifesta con il fatto che le contraddizioni si trasformano costantemente le une nelle altre, rispettando tuttavia la regola secondo la quale ogni unità tende a diversificarsi e tutti i simili tendono a divenire dissimili. Il fatto che in ogni tipo di società si svolga del lavoro d'arte dimostra che il concetto 'arte' è una realtà tuttora valida e quindi esso può e deve essere accettato anche dai marxisti come principio valido nonostante tutte le corruzioni subite. Corruzioni che ci appaiono tanto più macroscopiche quando, fermamente convinti di dover elaborare un modello di arte consono alle teorie del socialismo scientifico, ci dobbiamo scontrare con le ottuse forme di realismo dei paesi che stanno realizzando la società di avanguardia, o con le miserie idealistiche delle pseudo avanguardie occidentali.

Gli errori che hanno portato a questo stato di cose sono evidenti: nel primo caso l'indebolimento dei legami tra socialismo scientifico e materialismo dialettico, dovuto alla sproporzione degli sforzi destinati alla costruzione della società socialista secondo gli schemi dei primi marxisti rispetto alla elaborazione dei medesimi, nel secondo caso l'integrazione e la conseguente falsificazione della dialettica da parte della cultura borghese. Possiamo aggiungere che in entrambi i casi non è stata interpretata correttamente la caratteristica globale del processo dialettico. Da una parte il realismo interpreta la negazione come una semplice aggiunta di idee politico-sociali nuove ai consunti schemi dell'arte tradizionale e fraintende il concetto di progresso attribuendogli un significato puramente cumulativo, dall'altra le pseudo avanguardie borghesi credono che ogni nuova concezione dell'arte elimini completamente la precedente intendendo il progresso come fatto puramente distruttivo, il cui risultato è il ritorno periodico delle vecchie idee e dei mezzi già considerati superati, un continuo ritorno al punto di partenza.

La caratteristica globale invece spiega che ogni fenomeno produce una negazione che gli è specifica la quale distrugge ma contemporaneamente conserva questa distruzione creando così qualcosa

una ogni altro segno, e orientamento un prodotto del passato di estensione - ogni cognizione del ogni parvenza opera una volta nella base del principio di estensione - ciò è legato alla esigenza specifica dell'azione, la quale senza tale soluzione non sarebbe possibile - lo stesso fenomeno è osservabile in rapporto con ogni tipo di segno, da funzioni da nell'ambito della comunicazione umana, il rapporto ai fattori contenuti e quindi da governano l'arte da un movimento - ogni segno è un "prodotto" del processo di estensione ed è al tempo stesso un "strumento" importante di quel processo - il punto è che ogni segno può significare, fondare qualcosa in forma determinata, essere "non-puntuale", ecc., e può così essere uno strumento importante del processo di estensione, ma in tutti questi casi resta sempre legato a dati sensoriali "definiti", ed un'immagine mentale definita, quanto a riferirsi anche alle varietà delle rappresentazioni generiche - mentre in termini di idea esige un strumento differente, che è il segno verbale, proprio a causa della sua proprietà specifica, la "trasparenza" al significato, che gli permette di elevarsi al di sopra del dato sensoriale, inaccessibile agli altri tipi di segni, e di distinguersi dai dati sensoriali non creati in una misura che supera le possibilità degli altri tipi di segni - la conoscenza storica comunicata da solo se non è ridotta a un dato sensoriale non può essere fatta rientrare in una classe di dati di segni -

Nella colonna di sinistra il segno verbale, traslato in un'opera, riproduce se stesso perché esiste una similitudine di fatto tra significante e significato. Il primo vale per il secondo semplicemente perché gli rassomiglia. Nella colonna di destra il segno verbale diventa un indice perché tra significante e significato esiste una contiguità di fatto. La non possibilità di lettura rimanda alle intenzioni che verranno interpretate all'interno del sistema dell'arte.

di radicalmente nuovo, determinando uno sviluppo qualitativo. A questo punto è indispensabile spendere alcune parole sulla legge che caratterizza il processo dialettico come una successione di sviluppi qualitativi e quantitativi. L'interpretazione di questa caratteristica definita locale ed apparentemente semplice è in realtà complessa e pone numerosi problemi. Tradizionalmente si affermava che ogni sviluppo evolutivo diventa rivoluzionario ed ogni sviluppo rivoluzionario diventa evolutivo, oppure che ogni sviluppo continuo finisce col provocare un salto discontinuo ed ogni salto discontinuo finisce col divenire uno sviluppo continuo. Recentemente, però, hanno fatto la loro apparizione nella letteratura concernente il materialismo dialettico alcune teorie riguardanti la possibilità di sviluppi qualitativi continui, il che non ci dà più modo di utilizzare esclusivamente la chiara opposizione di continuità e discontinuità per comprendere il concetto di qualità. Nell'ambito del sistema dell'arte si può affermare che lo sviluppo continuo che lo caratterizza genera sì dei salti discontinui i quali a loro volta ne garantiscono il continuo sviluppo, ma il cambiamento qualitativo che gli è proprio è essenzialmente un cambiamento percettivo di qualità sensoriale e concettuale. Quindi è generato da un automovimento che si ricollega costantemente alle relazioni che questo

una ogni altro segno, e orientamento un prodotto del passato di estensione - ogni cognizione del ogni parvenza opera una volta nella base del principio di estensione - ciò è legato alla esigenza specifica dell'azione, la quale senza tale soluzione non sarebbe possibile - lo stesso fenomeno è osservabile in rapporto con ogni tipo di segno, da funzioni da nell'ambito della comunicazione umana, il rapporto ai fattori contenuti e quindi da governano l'arte da un movimento - ogni segno è un "prodotto" del processo di estensione ed è al tempo stesso un "strumento" importante di quel processo - il punto è che ogni segno può significare, fondare qualcosa in forma determinata, essere "non-puntuale", ecc., e può così essere uno strumento importante del processo di estensione, ma in tutti questi casi resta sempre legato a dati sensoriali "definiti", ed un'immagine mentale definita, quanto a riferirsi anche alle varietà delle rappresentazioni generiche - mentre in termini di idea esige un strumento differente, che è il segno verbale, proprio a causa della sua proprietà specifica, la "trasparenza" al significato, che gli permette di elevarsi al di sopra del dato sensoriale, inaccessibile agli altri tipi di segni, e di distinguersi dai dati sensoriali non creati in una misura che supera le possibilità degli altri tipi di segni - la conoscenza storica comunicata da solo se non è ridotta a un dato sensoriale non può essere fatta rientrare in una classe di dati di segni -

sistema ha tra se stesso ed il tempo ed il luogo in cui si svolge. A questo proposito, e per concludere, vorremmo citare ancora Lenin che lucidamente dice: « Ogni cosa concreta, ogni concreto qualcosa sta in relazioni di diverso tipo e spesso contraddittorie con tutto il resto, ergo è se stesso e un altro ».

Diamo qui di seguito quattro definizioni che sono un primo tentativo di approssimazione relativo al rapporto arte-dialettica.

L'arte è un sistema dialettico che ha ogni sua parte (l'intenzione e la verifica) collegata al resto dell'universo. E' un sistema retroattivo.

L'arte è un sistema in equilibrio dinamico: agisce e reagisce perché si sviluppa sulle proprie intenzioni mediante la verifica la quale, poi, determina reazioni di conservazione e di ricostruzione delle intenzioni.

L'arte è conversione della quantità in qualità. Il movimento che la caratterizza è la selezione del lavoro in rapporto al tempo ed al luogo in cui questo lavoro si svolge.

L'arte è una forma di comunicazione instabile perché una stessa intenzione può essere verificata con sistemi espressivi diversi. Ma è proprio questa caratteristica di instabilità che rafforza le intenzioni, quindi determina scelte precise in senso qualitativo.

Arcelli & Comini

# PROCESS, CONCEPT AND BEHAVIOUR IN ITALIAN ART

Achille Bonito Oliva

At the beginning of the sixties young artists in Italy were faced with the results of two diverse but nevertheless parallel lines of development in art, represented by Burri and Fontana. Both these artists took as their starting-point the conception of art as an act of total expression in which both the work of art and existence itself are represented. The work of art, that is to say, is the place where the artist realizes himself, escaping by means of his creation from the incomplete nature of daily life into the completeness of the artistic product.

For Burri the problem was that of synthesizing the space in a picture, the obscure core of existence, the traumatic flow of time and the original forces of matter. Fontana's problem was to tackle the dimensions of space and reduce them to a single sign. On the canvas there remained the scar, the symbolic trace of the intervention of the artist who thus achieved direct experience of real space. However, both artists considered the work of art to be an extension of their own existence which found its affirmation by means of the vertical movement of its creation. In this way an umbilical cord joined the work to the artist, as well as joining the uplifting space of the imaginary to the flat and horizontal space of the everyday world. This results in a mystical and absolute vision of art, the hope of getting away from the tragic and anonymous banality of life by means of an act of artistic creation which glorifies the individual value of subjectivity.

The material and its shaping, so different from one another, are welded together in a single conception of art: art is what emerges as the product of the traumatic contact with existence. A painting or a piece of sculpture is the end of a mystical journey in the dark territory of the imagination; indeed, it is a landing-point, a point of reference in life, which otherwise presents itself as scattered and fragmentary. Art, for the artists of the fifties, is not then a specialized activity but an adventure involving all levels of existence, enabling man as artist to live through an experience which has nothing to do with art as a so-called profession.

Some young artists at the end of the fifties turned this theory upside down, starting from a viewpoint that regards art as a specific and autonomous activity. For artists such as Manzoni, Castellani, Agnetti, Lo Savio and Paolini, creative experience is founded on a form of expression that needs specific techniques and a clarity of action which controls the development of the work of art, now considered as a reality in itself and detached from the subjective goal of its creator. Against the 'heteronomy' of art these artists assert, on the contrary, its autonomy; against the concept of art as an uplifting and uncontrolled adventure they put forward a political consciousness of their role, which leads them to consider their own research as having the appropriate characteristics of professional activity. These artists sever the umbilical cord with their own work and adopt an active cynicism which enables them to acquire control over their activity and analyse the methods of expression they use.

They no longer believe in the absolute value of art but in a relative value which arises only from the 'metalinguistic' consciousness of art, in the sense that art is a means of expression.

But this new attitude can only arise from a reduction of art to zero, from its reduction to its own basic rules, which enables artistic research to be taken on as the affirmation and practice of linguistic tautology. Art becomes separated from its own indeterminism and is thrust into cognitive areas which are more controlled and verifiable. This new approach, which is completely analytical, causes a leap in art which is not only qualitative but also political, in the sense that now the artist does not confuse art and life, does not think of resolving the contradictions of history by means of art, but only thinks of deepening artistic research and pushing it forward. The artist of the sixties is responding to the partial reality of daily life with the relative reality of the work of art, which has now given up all its allusions to the shocks of existence and has instead taken on a brilliant 'superficialism' of its own. 'Superficialism' is not superficiality but a consciousness of the two-dimensional character of the language of art, and of its being both the object and subject of creation. Thus the work of art does not express the urgency of a thrust towards life but rather of analysing the gap between art and life, and the particular character of artistic expression as compared with that used in day-to-day communication. The artist considers himself to be someone in a specialized profession with a highly individual aim which is the form of expression; this exists before the work of art, and its normal home is the history of art.

This does not prevent the artist from considering himself part of the history of art and subject to its counteraction, from feeling the precarious nature of existence, to the point of finding it impossible to reach through the imagination. Imagination is bound by certain precise rules of expression and is always rooted in reality; but in order to find its expression in a work of art a rigorously analytical procedure is required, which keeps the disorder of life separate from the order of art. The analytical procedure in Manzoni, Castellani, Agnetti, Lo Savio and Paolini does not rest on earlier conventions but seeks to lay down its own method of verification, strictly connected with the work of art and indeed challenging the work in such a way that nothing exists before or after it. Thus we see the dropping of that aspect of the metaphysical approach which remained part of informal art, an art founded on the premise that the work was a continuation of life and that life was the beginning and the end of the work.

Manzoni's *achromes* consist mainly of white surfaces, formed from different materials which organize a certain portion of space reflected back to itself. His works are guided by a metonymic conception in place of the metaphorical vision at the base of the art of the fifties, where the material and its shaping were always metaphors expressing the original forces of nature and traces of real space. The *achromes* constitute only what is seen, a particular



phenomenology of space, reduced to a visible and tangible event. The picture is the result of a procedure in which all the elements are under the emotional control of the artist, who now no longer seeks to identify himself with the work of art but gives it its own separate and autonomous identity. The *achromes* present diversified images of pictorial space, which is deliberately shown without colour and remains untouched by traces of subjectivity. With his *achromes* and the successive identifications by which the artist authenticated people as works of art, Manzoni anticipated the problems of painting and art as 'behaviour'. The essence of the *achrome* is to reduce the picture as an expression to nothing. His works outside painting tend to be confrontations of art and life, making art an experience which is neither metaphorical nor formal but authentic and real.

Castellani worked in the field of modular research, investigating the concept of space. His works consist of a surface, always white, containing a spatial event which is produced by means of a subtle and rhythmic curving of the surface itself. Agnetti has worked and continues to work against the specific character of the various forms of expression in art, the artist using them interchangeably; the language of mathematics, formulated in the actual presence of figures, replaces the language of words. From this follows an initial reduction to nothing and a subsequent amplification, the significance of which lies in its universal character as a means of communication.

Lo Savio anticipated the basic research carried out by Minimal Art. He made an analysis of the structural elements on which the idea of painting and sculpture is based: light and space. His filters and metals provide evidence of this analysis through a representation, both substantial and phenomenal, of light and space as a concrete event. Paolini developed an analysis of art as a system which was autonomous in relation to reality. For example, the young man in the *Young man looking at Lorenzo Lotto* is just a portrait of the young man painted by Lotto. Expression becomes a labyrinth that develops in ways divergent from life; it has a typical quality of its own, completely artificial, which reminds us of other forms of expression such as literature and the history of language.

If on the one hand these artists have introduced into the art of the sixties the need for analytical procedure, others such as Kounellis and Chiari have worked on a synthetic procedure. Both used their own bodies as the field of expression at the same time as Manzoni, with his 'finger prints,' 'artist's shit,' and monuments to himself, was celebrating the psycho-sensory apparatus of the artist as the substance of art. The procedures, both the analytical and the synthetic, are at the root of the development of art in the sixties, with its interest in process, concept and behaviour.

The term 'process' indicates the nature of the work of those artists who aim at giving prominence to the creative process rather than to the object itself, the purely pragmatic action in art. The work of art is not so much the result of formal organization of the materials but rather a direct presentation of them, in order to highlight their energy and tension. Art becomes the context in which the artist achieves knowledge of the world through the identification of thought and action. So what is important is not the result, the completed work, but the process appropriate to bringing it about. The artist's field consists of all the natural materials capable of producing works of art, which are ephemeral as regards both their duration and their substance. Upstream there is the spontaneous approach which sets against the hard compactness and negative aspect of art in history the single and pragmatic act of artistic creation.

The conceptual theory, on the other hand, starts with the intention of detaching artistic discourse from its traditional subjects and materials. Up to the sixties we had been accustomed to concrete objects and forms. Conceptual art, however, lays down as its aim the examination of its own existence and the

significance of this. The work of art consists of analysing and investigating the specific artistic expression and the system which accepts it. Thus we arrive at a dematerialized art which no longer employs durable forms and materials. The materials can be sheets of paper, verbal discourse on art or philosophical reflections on the nature of art. Art moves from an intuitive method to one of scientific analysis, which is typical of scientific and philosophical activity. If previous art was founded on an intentional ambiguity of meaning, conceptual art accepts the data of science and the need for exactitude and unambiguous meaning.

Behavioural art has its historical precedents in the work of Duchamp, the artist who ceased creating works in the traditional sense and went on to an unheard-of activity like a game of chess. Up to his death Duchamp played his own poisonous game of chess with life, in order to establish a balance between art and life. If life is a continuous flow of moments which follow one another and contradict themselves, art likewise cannot be a formal task nor base itself on a false coherence but must open itself up to accepting the real themes of life and its contradictory nature. 'Behaviour' means accepting reality as the field of reference for all possible materials and restating them in terms of artistic expression. The artist rapidly passes from the object of art to action, from the employment of durable materials to experimenting with ephemeral events and situations. If 'behaviour' means a return to life, this does not indicate the disappearance of art but a return to its content in the sense of a recovery of themes which belong to the whole social community rather than to the individual artist.

But whether focused on process, concept or behaviour, Italian art of the sixties always tends to go outside the poetic conception of an obsessive loyalty to one and the same material or to a constant image. The poetic conception is, we know, the figure which provides the mark of identification – it is the datum which attributes the work of art to the artist. This always arises from the artist's need to be coherent and consistent. He tends, however, to flee from the paralysing conception of poetics and aim at a deliberate dissociation which makes possible the production of works apparently contradicting each other. In this way the artist synchronizes himself with the close network of events in reality, a network which is formed and evolves from contradiction.

It is this contradiction which the artist tends to include systematically in his own work. Pistoletto deliberately went through various phases in his activity with works which overturned and displaced the whole of the first phase of his study of mirrors. By means of his mirrors, he learned to bring art and life into confrontation. His sheets of mirror contain images on which everyday objects or human figures are superimposed, fixed in an attitude. The spectator facing the work is reflected and takes up a double position, at once the object observed and the subject observing. Time is the element that determines the functioning of the work. Pistoletto abandoned this mirror activity with a swerve sideways, like a bullfighter's sidestep, as he himself explained in a 1967 pamphlet – 'The last famous words' – which laid the foundations of Italian *poverismo*. His objects were now followed by his actions from real life, performed on a stage which embraced both improvisation and at the same time a sort of underlying plot, as in the *Commedia dell'arte*. The theatre group was called 'The Zoo', a company of people working in an intentionally elementary medium, outside traditional patterns and designed for the streets and public squares.

In the 'process' sphere artists like Anselmo, Pascali, Boetti, Fabro, Mario and Marisa Merz, Bozzolla, Zorio, Calzolari, Penone and others were active. Anselmo's work aims at highlighting the energy of elementary phenomena, linked with nature, space and time. The material, in its shaping into a form, already has its own movement and morphology. Hence the direct

presentation of cheap materials, like the triangular stone with a compass in it, the needle turned to the north to locate the point of tension where energy finds its place. Pascali worked on the recovery of nature and its elements: the sea, the dinosaur, the whale. He refashioned in other materials objects and constructions from primitive imagination. With an anthropological zeal he reconstructed a universe lost in the mists of history but now brought back by a global fantasy.

Boetti tends always to show not the object itself but the creative process which brings it about. For example, the phrase reproduced on a piece of woollen or cotton cloth has been woven by hand in Afghanistan. The artist is pointing to a concept of creativity whereby the work done consists of displacing data and experience which were present before his intervention (but without the intentional value which they assume when they are taken over by the subjective experience of the artist). Fabro works on a theory of art as a form of knowledge, which relates to nothing other than the mechanism of expression through which it is formulated. The instrument adopted is the use of tautology. Thus every work of art reflects back only on itself and on the form of expression by which it is produced. In brief, the only knowledge possible is that of the formative 'process' of the work and of perception of art.

Mario Merz applies to art the law of numerical proliferation, an idea taken from the medieval abbot Fibonacci. An image, for example an igloo, is built up in accordance with a non-arithmetical rule in which after 1 there follows another 1, then 2 then 3 then 5 then 8 and so on. In other words, the proliferation is not a regular addition but a progressive increase which belongs to the world of biology and nature rather than to arithmetic. The objects produced by Marisa Merz are the result of a specifically feminine sensitivity, torn between two opposite extremes – the magical evocation of the feminine role and the idea of a structure that puts order into sensitivity. Her works, made from copper threads, convey the sense of a universe made by hand and abstracted from the repressive rationality of the male.

Bozolla represents the temporal dimension through time/work. He produces drawings which are not designs for a definite image but concrete actions intended to restore time as a working measure. Thus the execution becomes a concrete process which expresses time in its actual duration. Clemente works through repetition and displacement. He starts from a pre-existing image which reproduces itself: each time, in fact, the reproduction changes and shifts what has been reproduced, with variations as subtle as they are unpredictable. A geometric structure underlies the idea which when carried out involves a swerve away from the initial principle. The displacement is shown by oblique lines, the tangible sign of the creation of difference.

In addition to Agnetti, other artists such as Prini, Matarrese, Arcelli, Comini and Bagnoli work in the conceptual sphere. Prini develops an analysis of the 'standard' as the unit of measure and module existing before the intervention of the artist. In his investigation he uses codified elements in the form in which they are normally used and transfers them to the context of art, where the material does not undergo changes but is employed as a pattern for information. Matarrese works in an interaction between art and dialectics, using the work of art as a demonstration of revolutionary thought. The maxim of Mao Tse Tung ('The one divides into two') is exemplified in a machine built by the artist. He uses art as didactics to form a concept, a possibility of overcoming inert mental themes by means of the ideological employment of dialectic thought.

Arcelli and Comini work by a literal overturning of writing, carried out by hand on large canvases. The writing, and the western thought underlying it, are based both on a 'logocentric' mentality and a type of

script which force the reading along rigid patterns, for example handwriting from right to left. The overturning implies the ideological tension which is intended to free the language of its authoritative values. Bagnoli's work is an investigation of the physical and mental character of space and time, in their interaction and in the open dialectic of multiplication (space by time): an analysis of the concept of limits, of the interstice as the seedbed of difference and opposition. The principle of centrality is broken to give way to oblique and mobile relations.

In the area of 'behaviour' there are artists like Kounellis, Chiari, Pisani, De Dominicis, Carpi, Ontani, Zaza and Salvo. Kounellis works on the recovery of myth, on the mythical use of primary elements such as fire and forms of expression like dance and music. His 'performances' underline the diverse functions of sensitivity, in terms of the capacity to understand the world at the two levels of nature and culture. Chiari belongs to the 'Fluxus' group, and from experience in the field of music he switched to the area of behaviour, where he adopts all feasible media: a piano, paper, a glass, water, the body. From the object to the subject as musically executed everything combines to make possible an interdisciplinary discourse on art.

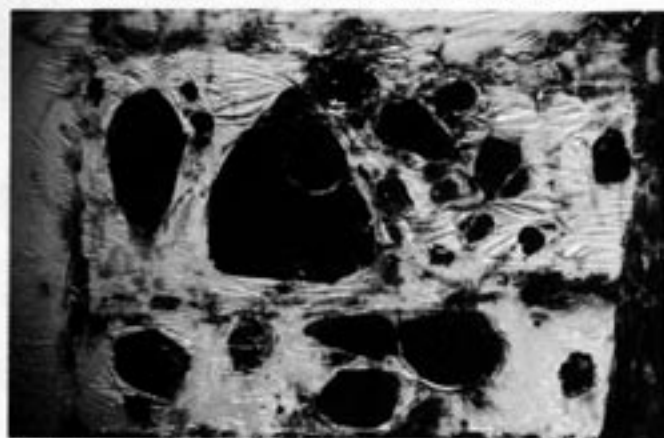
Pisani investigates in new terms the concept of creation. He makes a critical and systematic analysis of the work of Duchamp and the cultural categories it contains: alchemy, incest and cannibalism, the masculine, the feminine and the androgynous, and reaches the point of a comparative analysis of Leonardo's *Gioconda*. His 'performances' establish an art in the form of a measuring instrument for culture and history. De Dominicis pursues the theme of death and immortality. Death arises from the dissolution of the body, but also from the perception of time – not in terms of instantaneousness but of duration and relativity. Art becomes the field in which the artist verifies, at the level of the model, the possibility of reducing time to an instant: the mongoloid, the twins, the skeleton with roller skates.

Carpi's work develops in sequences of photographic images accompanied by texts. The sequences form a parabola, a movement of affirmation and negation which always ends by fading away. The texts and images meet transversely, the writing seen as a horizontal development towards infinity and the images as vertical condensation, indicating a consciousness of the impossibility of culture. Ontani transfers his personality into mythical or historical characters, or into the subjects of works of art, in order to make an affirmation of identity. The only movement is the attitude, to be understood as fixing behaviour in the style and in the stereotypes of the quotation. Time is completely removed from the dynamics and brought to a point at which it is pure repetition – thus the action produces no development, having neither a beginning nor an end. Zaza organizes photographic images in sequences with a circular structure, just as the time dimension is circular. His work is mimetic in the sense that it uses the objects nearest to him, those of his domestic scene, to reflect and project the cyclical alternation of life and death, of presence and absence: microcosm and macrocosm, image and existence which are balanced in the state of the work of art.

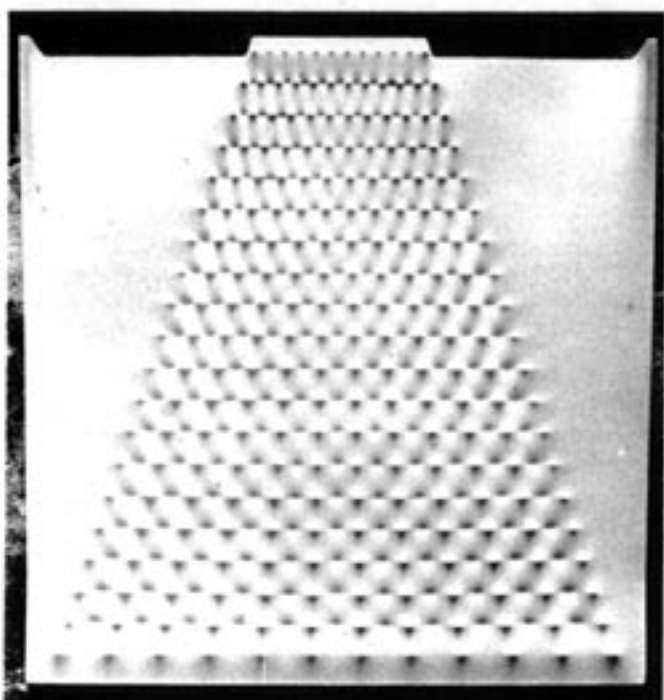
In short, Italian art over the last fifteen years has accepted a concept of art as an autonomous reality in relation to the existence of its creator, oscillating between the neutrality of the analytical procedure and the partiality of the synthetic procedure. The young artists courageously accept the professionalism of their work, limiting the mythical quality of creative activity. From this acceptance comes a political consciousness of a role for the artist which, even if it is adopted, cannot solve problems outside art and can only continue to research within its own field of expression.

(Translated by Margaret Hardie)

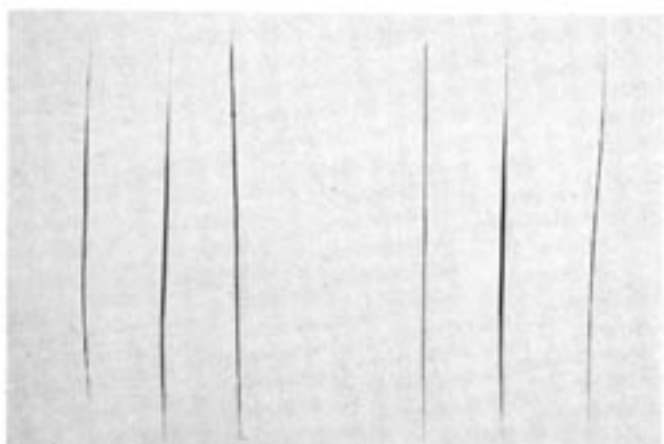




Alberto Burri *Red Plastic M2*



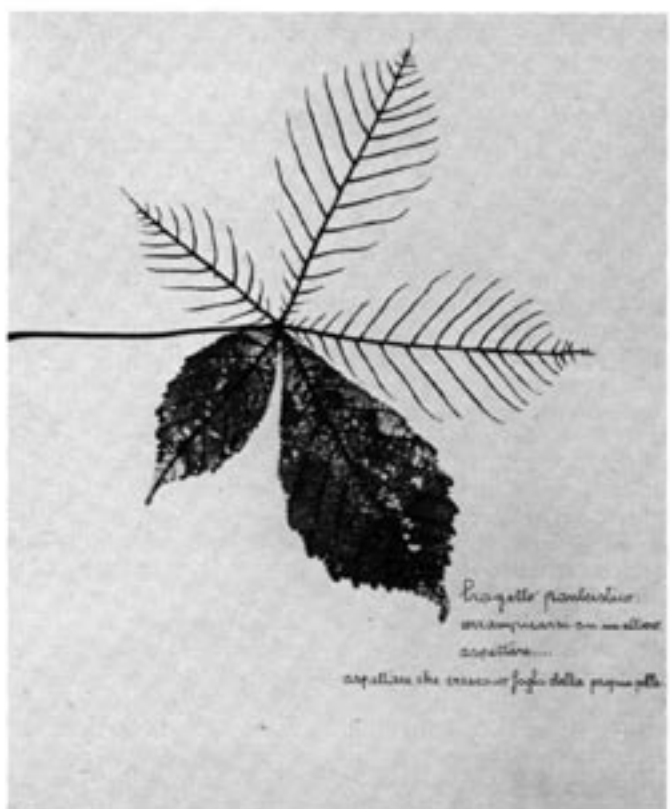
Enrico Castellani *White Surface* 1967



Lucio Fontana *Spacial Concept - Waiting* 1960



Piero Manzoni *Achrome* 1959



Vincenzo Agnetti *Pantheistic Project* 1972



Jannis Kounellis *Untitled* 1969



Francesco Lo Savio *Uniform Opaque Black Metal, articulation of the horizontal surface* 1961



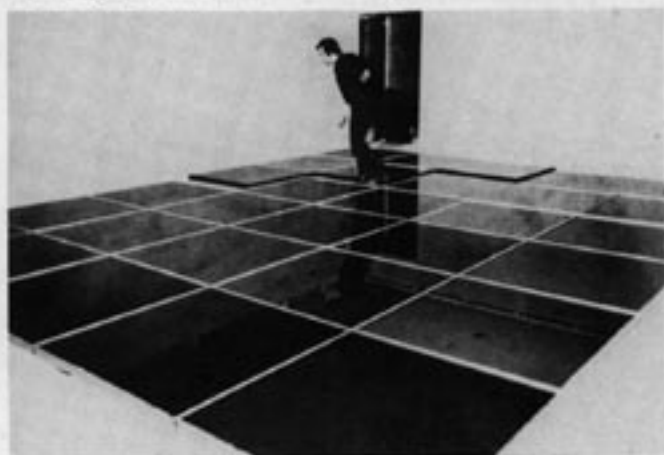
Giulio Paolini *Young Man Looking at Lorenzo Lotto* 1967



Michelangelo Pistoletto *Visitors with Spectacles* 1970



Giuseppe Chiari *Gestures on a Piano* 1972



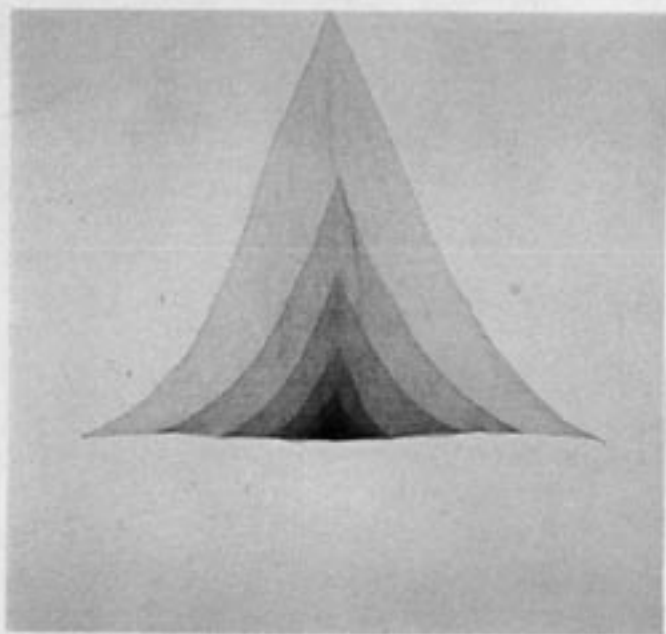
Pino Pascali *32 Square Metres of Sea* 1967



Giovanni Anselmo *Neon and Cement* 1969



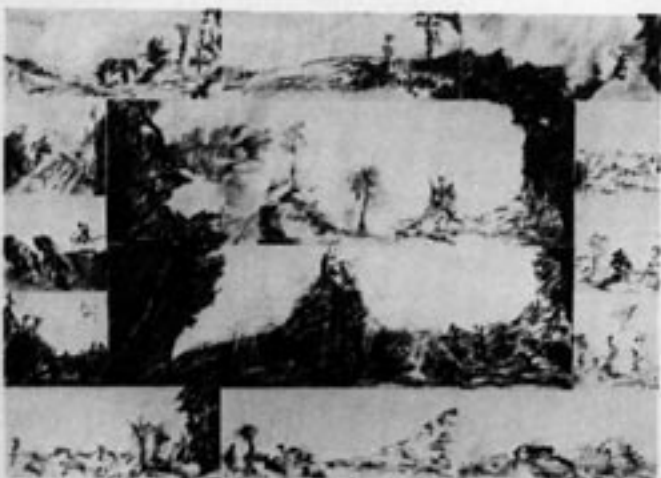
Luciano Fabro *Italy of the Republics* 1969



Marisa Merz *Untitled* 1975



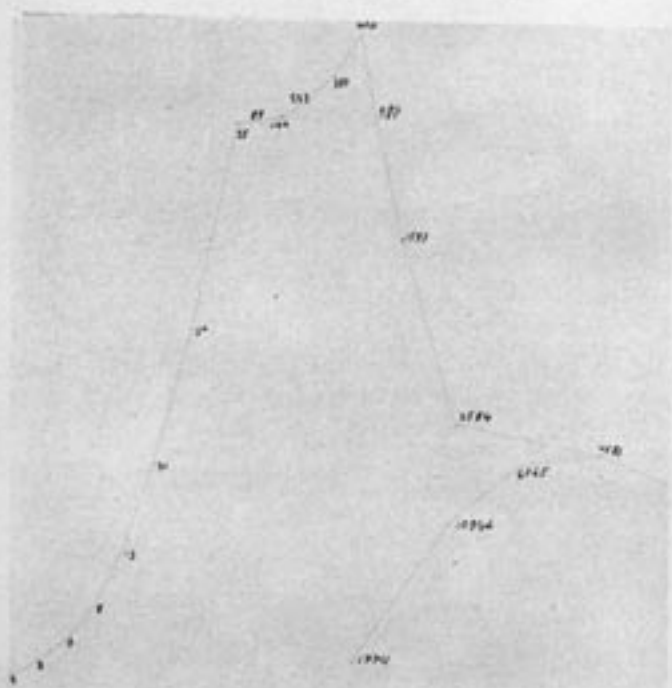
Gilberto Zorio *Radical Fluidity* 1969



Angelo Bozzolla *The Revenge of Nature* 1974



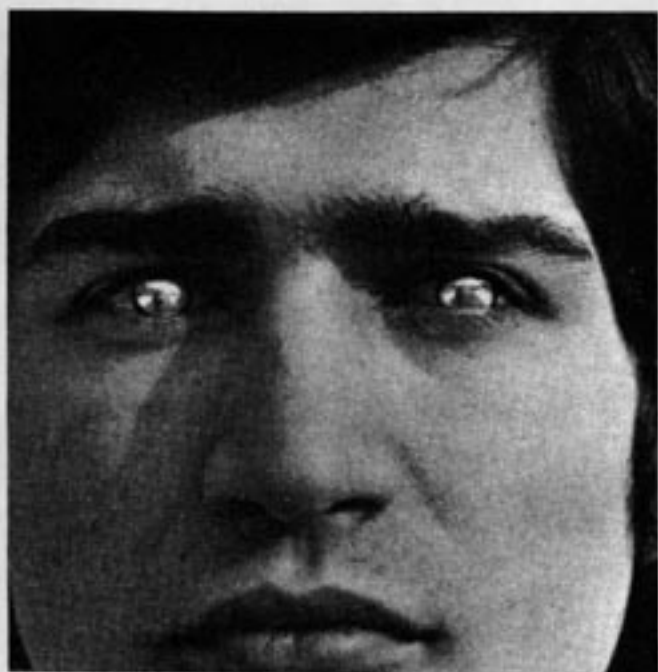
Pierpaolo Calzolari *Videotape with Gerry Schum* 1969-70



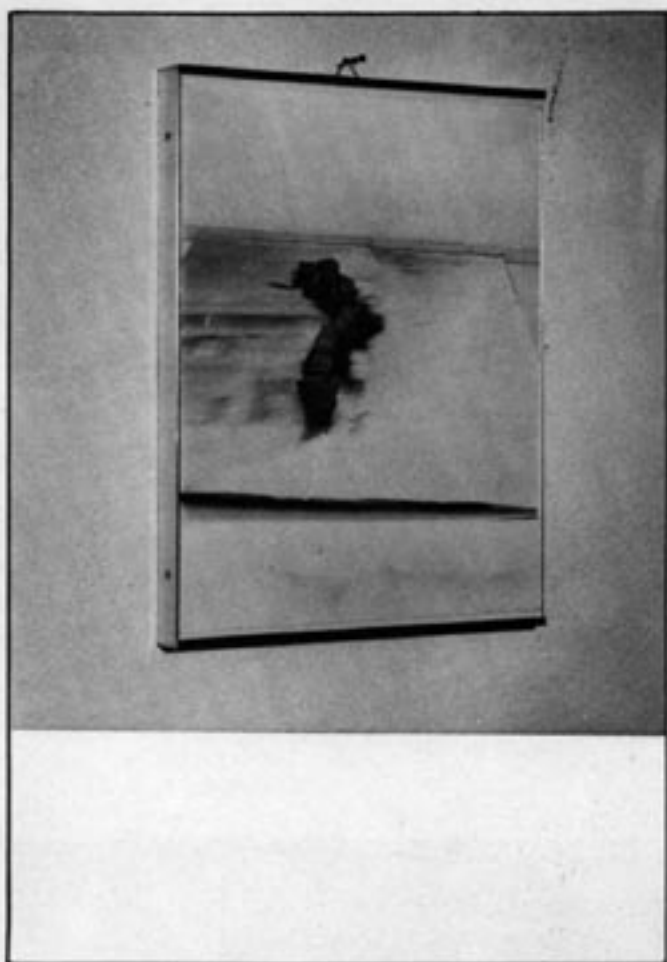
Mario Merz *Igloo Proliferation According to the Fibonacci Series* 1970



Alighiero Boetti *Untitled* 1970



Giuseppe Penone *Revolving Eyes* 1971



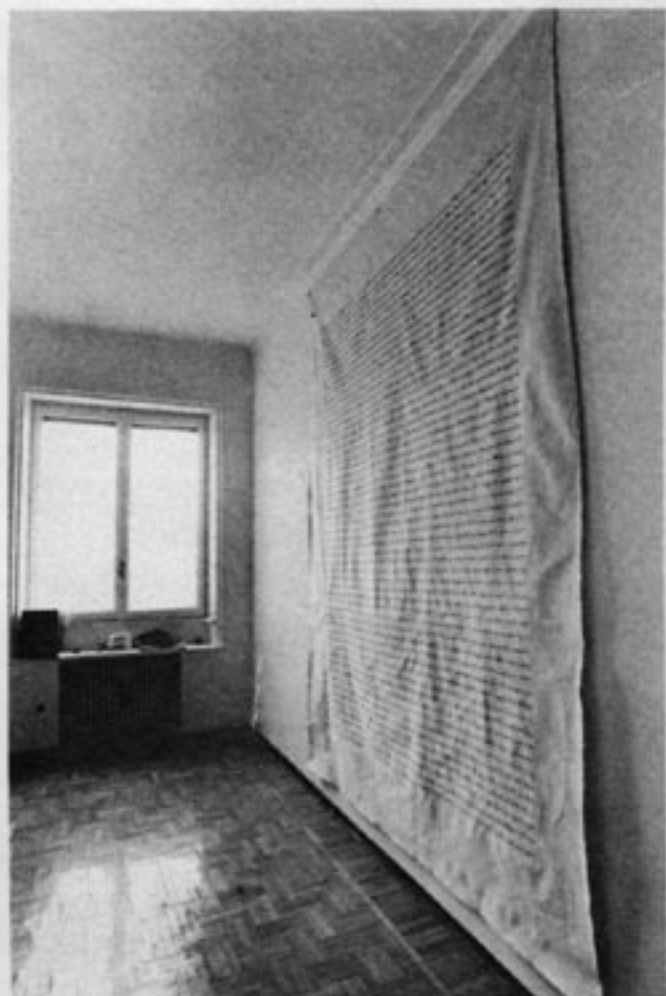
Emilio Prini *Inherents* 1967



Francesco Matarrese *Contradictions are everywhere* 1970



Marco Bagnoli 1975



Arcelli & Comini *Copy* 1972

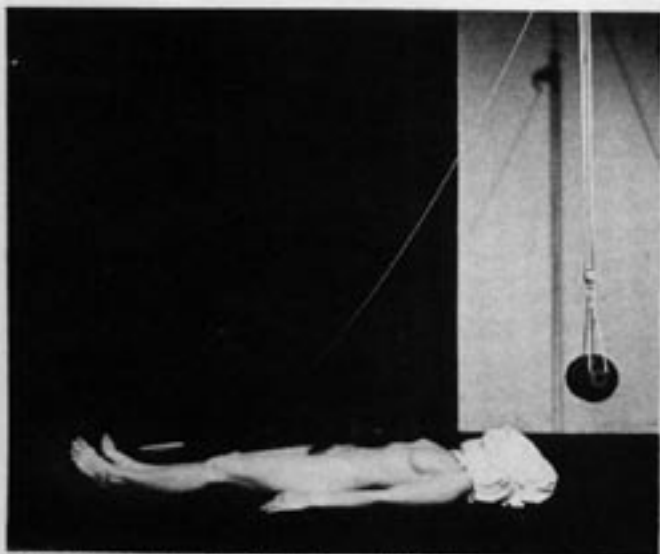




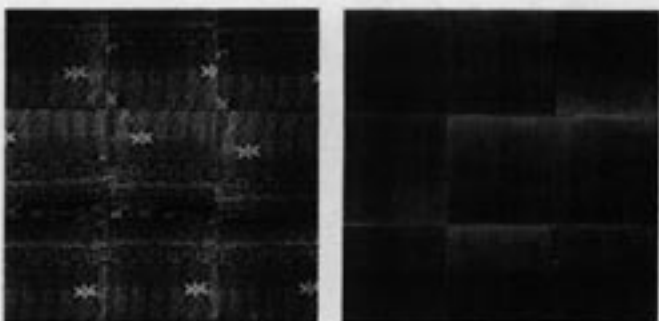
Gino De Dominicis *Mortuary Announcement* 1970



Cioni Carpi *We Have Created Atypical Systems* 1974 (one image of an eight-stage work)



Vettor Pisani *Masculine, Feminine and Androgynous: Incest and Cannibalism in Marcel Duchamp* 1970



Francesco Clemente *Diptych* 1974



Luigi Ontani *Cicada* 1975 *Tableau Vivant* in De Appel, Amsterdam, November 1975



Michele Zaza *Mimesis* 1975

# Moderno, post-moderno, millenario.... parliamone ancora

Vorrei iniziare esponendo un incontestabile dato di fatto: uno spettro s'aggira per l'Europa, lo spettro del comunismo. Tutti gli aspiranti addetti ai lavori dell'apparato ideologico dei vari stati si sono uniti in una santa crociata per combatterlo. Essi sono i soliti neo-profeti americani, i nuovi filosofi francesi e, infine, i risorti nazional-socialisti tedeschi. Ora, se i primi, più scaltri, lo attaccano con le armi della speculazione filosofica, gli ultimi, collocati nel nostro spazio operativo, lo esorcizzano bigottamente e maldestramente con l'acqua santa della libera creatività.

Forse, però, il diavolo non è così brutto come lo si dipinge o, meglio, è più utile di quanto si possa pensare perché, tanto per fare i nomi, se non avessi letto la demenziale intervista concessa da Beuys a Repubblica non avrei patito il malumore necessario alla critica. Caro Tommaso (più solidamente caro compagno), ritengo questa premessa necessaria per rispondere correttamente alla domanda posta da Data. Non vedi come i nostri monatti si affannano a sotterrare la peste dell'astratto in cielo che essi stessi hanno diffusa come untori? Con quanta animosità si oppongono ad un comunismo scientificamente e concretamente ipotizzato, criticando « per esso » un socialismo contingente ed ostinandosi a scrutare il futuro in una sfera di cristallo? L'insofferenza per il presente non sorretta da una reale prassi politica non può che portare a sognare i prati fioriti di un'arte bucolica, ad una società di liberi zappatori, latifondisti permettendo.

È vero, taluni pensano (con terrore) che l'epoca moderna stia suicidandosi e si collocano in una prospettiva post-moderna, scavalcando le forche caudine della storia. Penso che questa sia la visione storico-filosofica dei clienti

del Macondo. Caro compagno, il porsi « al di fuori » presuppone una gran fiducia nella permanenza costante del « dentro ». Anzi, l'innominata speranza in una sua immortalità per contestarlo continuamente con una sorta di rivoluzione permanente prerivoluzionaria. Ma, si sa, la storia muove i suoi passi nonostante questi azzeramenti volgari. Per un eclettico che pretende di analizzare i fenomeni « dal di dentro e dal di fuori » essa può essere anche il tempo che scorre indipendentemente dall'attività umana o, indifferentemente, un'attività umana senza tempo (quindi al di fuori della storia).

Da compagno a compagno rivolgiamoci un invito a non perdere di vista l'essenziale: facciamo ricadere le nostre astrazioni nel concreto. « Con la crisi del movimento moderno e dell'avanguardia »: dell'avanguardia in arte e di quella sociale in relazione all'egemonia borghese? Vediamo la realtà cercando di non perderne il senso. Il movimento moderno non è che un orientamento di pensiero che si è tradotto in sistema, è, quindi, una falsità ideologica. Nasce, è vero, dall'agnosticismo kantiano ma sfocia nella giustificazione e nella conciliazione. Hai presente il modernismo sociale (don Murri, Tyrrell, Bonaiuti ecc.)? Negava l'autorità della chiesa e i dogmi per conciliare il cattolicesimo con la democrazia, con una democrazia gerarchicamente impostata. Non trovi in questi sforzi la stessa arrogante impotenza di chi cerca di coniugare il lavoro d'arte con le restanti attività umane (p.e. l'agricoltura), ma privilegiando il primo perché non ha mai saputo intravedere in esso dei precisi connotati sociali? Eppure queste speculazioni liberiste da *laissez faire, laissez aller*, vengono ancora spacciate per iniziative d'avanguardia artistico-politica non appena una ben conge-

gnata multinazionale, che si reclamizza con zuccherosi opuscoli da testimone di Geova, assume il nome di Libera Università.

Credo proprio che una forma d'arte scimmiettante il lavoro produttivo travisi e tradisca le legittime aspirazioni sociali di una classe che cerca la propria egemonia attraverso la pratica concreta della politica. La vera crisi dell'avanguardia consiste nell'accettazione di un'eternità a parte post, del millenario che le garantisce un automatico riconoscimento nel sistema, a sua volta mallevatore del movimento moderno.

L'ipotizzata crisi, però, risulta non essere più tale non appena l'indagine sulle scelte si sposta verso il momento qualitativo anziché verso quello quantitativo. Voglio dire che il lavoro d'arte, proprio perché lavoro, possiede una propria dignità come pratica trasformatrice e non necessita di prestiti formali, così come qualsiasi altra attività umana, trasformando chi la pratica, non ha debiti culturali. In qualsiasi modo si scontri con la natura l'uomo acquista coscienza, e questa coscienza è politica. Per questo motivo non ha mai avuto senso definire come « avanguardia » una porzione di arte: l'arte d'avanguardia è l'arte che riflette delle particolari idee, la concezione che una data classe ha del mondo reale. Un artista può essere o meno d'avanguardia ma lo è solo come uomo politico, non perché artista. È vero, l'egemonia borghese barcolla e fa tremare la sovrastruttura, quindi anche chi in essa si riconosce per aver accettato il ruolo di manipolatore. Ma l'una e gli altri sono sostituibili ed ogni sostituzione necessaria è il nuovo obiettivo, comporta un guardare avanti dove la storia non ha confini. **Roberto Comini**

---

## DELLE IDEOLOGIE

Le ideologie non sono le copie conformi dei rapporti sociali di cui sono contemporaneamente l'espressione e le componenti interne.

Esse li ripresentano secondo un senso sociale che gerarchizza le forze produttive e le mette al servizio degli stessi rapporti. Esiste, quindi, un ordine di priorità che si configura come un ordine strutturale di funzioni, contemporaneamente necessarie perchè possa esistere una società.

Naturalmente esse hanno un'importanza ineguale nel complesso dell'organizzazione sociale ma, tramite i propri legami interni e la loro veste formale che scinde e diversifica i processi di produzione e di riproduzione, concorrono alla stabilizzazione del sistema. In questo senso si può affermare che l'ideologia non rappresenta assolutamente l'acme di una piramide in cui la base è costituita dalla struttura, gli scalini dalle infrastrutture e le alzate tra piano e piano dalle sovrastrutture.

Diciamo che l'ideologia è una tavola sinottica particolare della storia di ogni periodo sociale. La particolarità consiste nel fatto che non solo in essa sono registrati tutti i fatti salienti, le idee e le funzioni, ma che in essa la storia deve leggersi per costruirsi, che ogni particolare tipo di società vi si deve specchiare per interpretarsi. Essa non legittima a posteriori ordinamenti preesistenti poichè questi, di fatto, non potrebbero esistere senza quella particolare ideologia che rappresenta non solo il loro riflesso, la loro elaborazione, ma soprattutto la loro componente interna essenziale. Si deve credere che non esistono priorità temporali basate su particolari precedenze di apparizione fra infrastruttura e sovrastruttura corrispondente; bisogna prendere in considerazione l'assieme di tutte queste componenti sociali perchè esse costituiscono, in concomitanza l'una con l'altra, delle necessità sociali. Sono il mezzo che l'uomo ha a disposizione per appropriarsi delle condizioni materiali dell'esistenza.

In ogni forma di società esistono specifici tipi di rapporti di produzione e, di conseguenza, ogni lavoro (anche il lavoro d'arte, che si situa in una particolare posizione ideologica come tutte le attività umane) occupa una precisa funzione all'interno di essi. Proprio per la causalità strutturata di tutte le sue componenti (produzione, aree specializzate, mercato, diffusione, informazione) l'attività artistica, pur essendo ideologica, ha una componente superficiale ed esterna di tipo scientifico che appare puntuale in tutte le epoche ed in ogni tipo di società. In questo senso non vi è necessariamente incompatibilità tra organizzazione scientifica del lavoro ed ideologia.

La contraddizione sorge, però, non appena accantonata la scorza esterna si passa ad esaminare il complesso meccanismo che fa sì che la cultura, mediazione necessaria tra la realtà ed i rapporti sociali, diventi supporto dell'istituzionalità, nonostante la propria caratteristica deviante.

Fino ad ora abbiamo parlato solo dell'ideologia intesa come espressione ed interpretazione delle forze produttive, come l'insieme in grado di attribuire delle finalità ai rapporti sociali, come un tutto armonico. Ma le cose cambiano radicalmente quando il lavoro culturale si rifiuta di essere puro gioco concettuale e si colloca in stato di conflittualità contro la classe sociale egemone, contro l'ordinamento sociale esistente.

Il lavoro d'arte occupa un ruolo ben preciso, assume una funzione di rilievo all'interno della gerarchia delle forze produttive non tanto a causa della propria produzione specifica di merce, ma perchè è strettamente collegato alle istanze culturali della propria epoca o, meglio, contemporanee al proprio svolgimento. Questa proposizione, apparentemente constatativa, è invece problematica ed accusatoria. Mette il dito sulla piaga perchè pur tenendo presenti due modi operativi ne privilegia uno, indicandolo come valido e candidato ad una possibile scientificità intrinseca.

---



---

---

Per quanto possa sembrare azzardato, riteniamo che l'arte borghese sia basata essenzialmente e quasi esclusivamente sulla buona riuscita del prodotto finale, sulla presenza fisica di un oggetto mercificabile. Al proposito, la metafisica hegeliana è padrona assoluta del campo e può tranquillamente riaffermare ai suoi alfieri che l'alienazione, ad ogni buon conto, è un momento necessario per l'autorealizzazione dell'assoluto. La realtà oggettiva, la dialettica esistente tra la natura e le forze produttive che, attraverso precisi rapporti di produzione, la trasformano incessantemente con la prassi del lavoro non sarebbe che l'alienazione dell'idea, che tramite questa sua esteriorizzazione prende coscienza di sé come Spirito. L'opera finita assume l'aspetto di un feticcio, diventa l'immagine divina gravida di tutte le ipostatizzazioni degli ideali e dei desideri che l'artista, come uomo, proietta fuori di sé. La cultura gravitante attorno all'oggetto fisico, proponendosi come ideologia mitica, seppure con intenzioni critiche (ma quale mito non si allontana dalla norma?), non può che sottolineare, avallandoli, i limiti delle forze produttive, concorre all'elaborazione di un mondo immaginario situato al di là dell'esperienza quotidiana degli uomini. La realtà viene scambiata con "le illusioni che ogni società, ogni epoca ha di sé stessa".

Da questo concatenamento di non-realtà prende linfa la cultura borghese il cui potere si esercita mediante la funzione della mediazione sociale, sottile (ma non troppo) espediente per consolidare, a tutti gli effetti, la supremazia della classe dominante. Allora, è ben triste il destino dell'"artista" che, abbandonata l'ufficialità della norma, deve cercarsi una chiesa in cui dar sfogo alla propria paranoia, delle protettive tane ovattate che lo inducono a credersi il simbolo della sanità mentale. Ma chiesa e tane hanno sempre un padrone e la Realrepugnanz, l'opposizione reale, è una fiaba di magia.

ROBERTO COMINI

---

---

# ARTE ITALIANA

## 1968/1978

novità '79  
IN LIBRERIA A GENNAIO

AGNETTI - ALTAMIRA - ANSELMO - BOETTI - BARTOLINI - BAGNOLI - BARATELLA -  
BARUCHELLO - BELLUCCI - CARPI - CARREGA - COMINI - CHIARI - COSTA - CARRINO -  
CATALANO - CHIA - CLEMENTE - COLEMAN - CALZOLARI - CINTOLI - CIAM - DE FILIPPI -  
DE FREITAS - DIAS - DI BELLO - DOSSI - DE MARIA - DE DOMINICIS - ESPOSITO - ECHAURREN  
FABBRO - GRAVIER - GRIFFA - GRISI - GASTINI - GARUTTI - ISGRO' - KOUNNELLIS - KUBISCH -  
KETTY LA ROCCA - MARCHETTI E HIDALGO - MAR - MAURI - MAGNONI - MATARRESE -  
MATTIACCI - MOCHETTI - MORALES - MORETTI - MISHEFF - M. MERZ - MARISA MERZ -  
MESCIULAM - MONSELLES - NANNUCCI - NAGASAWA - ONTANI - PAOLINI - PARADISO -  
PARDI - PARMIGGIANI - PATELLA - PENONE - PIGNOTTI - PISANI - PISTOLETTO - PRINI -  
RABITO - SALVADORI - SALVO - SIMONETTI - SPADARI - STACCIOLI - F. SACCHI - SPAGNULO -  
TROTTA - VACCARI - ZORIO - ZAZA

250 PAGINE - 300 ILLUSTRAZIONI - COPERTINA A DUE COLORI - L. 6.000 (\$ 8.00)

editrice tra

# LA PRATICA POLITICA

## (POLITICAL PRACTISE)

### ARTWORK / I

*Primo numero/First issue:*

#### La pratica politica/Political Practice

Terry Atkinson, Art & Language, Adriano Altamira, Ian Burn, Victor Burgin, Michael Baldwin, Maurizio Benveduti, Daniel Buren, Tullio Catalano, Don Celender, Sarah Charlesworth, Roberto Comini, Braco Dimitrijevic, Fernando De Filippi, Red Herring, Hans Haacke, Donna Henes, Charles Harrison, Peter Kennedy, Joseph Kosuth, Lea Lublin, Lucy Lippard, Mario Merz, Alberto Moretti, Zoran Popovic, Philip Pilkington, Mel Ramsden, Tony Rickaby, John Stezaker, Terry Smith, Gianni E. Simonetti, Mayo Tompson, Rasa Todosjjevic, Niele Toroni, Endre Tot, Stephen Willats, Ian Wilson, Franco Vaccari.

VIA SOLFERINO 11 - 20121 MILANO / ITALY / Tel. 02/89.55.34

Abbonamento a 3 numeri L. 10.000 / Subscription for 3 issues 15.000 S.  
Abonnement à 3 numeros FF 70. Inviare assegno o vaglia / Send cheque  
or International Money Order.

200 PAGINE - 150 ILLUSTRAZIONI - COPERTINA A DUE COLORI - L. 4.500 (\$ 6.00)

artwork - editrice tra