

Daniela Palazzoli

L'equilibrio dell'arte

Questo numero di Data sulle strategie dell'arte dopo le avanguardie può risultare estremamente stimolante, soprattutto se può servire a porre l'accento non soltanto sopra i processi interni dell'arte, le vie costitutive mentali e fattuali che conducono alla produzione dell'opera, quanto sopra il fine che deve esserci dietro ogni strategia efficace. Che l'arte sia stata accusata spesso di essere più efficiente che efficace è un fatto, soprattutto di questi tempi in cui la produzione, anche artistica, tende all'inflazione.

L'azione culturale e l'estetica culturale

Noi scontiamo ancora il fatto che le varie storie dell'arte e della cultura del passato ci vengono presentate come dei fenomeni in cui il criterio di unificazione è rappresentato appunto dai processi operativi che presiedono alla costituzione delle opere d'arte in un determinato periodo. Lo stesso strutturalismo considera come un punto di arrivo il fatto di essere riuscito a far valere, accanto alla definizione e alla descrizione di una struttura sociale per modelli identificanti (Levy Strauss), il principio di una possibilità di deroga a questo modello nel testo poetico o nell'opera d'arte (Roland Barthes). Questo gioco fra contesto socialmente condiviso e testo, come rottura, variazione ed eventuale evoluzione rispetto ad esso, mi pare oggi insufficiente a qualificare i moventi di una produzione che, come quella artistica, rischia di confinarsi nel puro formalismo, anche se formalismo strutturale. Se consideriamo le opere d'arte del passato, almeno del passato nostro della cultura occidentale — ma non dubito che sia stato lo stesso per ogni altra cultura — vediamo che nel « pacchetto storico » che ci viene presentato come unitario, queste opere si possono sempre distinguere secondo due finalità ben distinte, a partire dagli stessi procedimenti operativi e linguistici. Consideriamo il periodo aureo: il Rinascimento. Esiste in embrione la base linguistica: l'arbitrarietà del segno spaziale: la prospettiva, e i suoi primi saggi stilistici sul piano dell'applicazione pratica. Da un lato abbiamo un Brunelleschi per il quale la funzione del quadro, e di un'architettura, si precisa in tal senso: uno spazio organizzato secondo regole prospettiche razionali è un modello da applicare alla realtà, è uno strumento di misurazione attraverso il quale comparare la realtà naturale coi propri sogni di una realtà umanistica forgiata su modello umano, su misure antropomorfe e antropocentriche, in modo da avere gli oggetti sotto mano e le forme della natura adattate alla nostra visione binoculare. La bellezza di questo modello conoscitivo, la sua armonia, la pace interiore che suggerisce, ma non soddisfa, provocano una partecipazione emotiva, spingendo verso la trasposizione nella realtà del modello. Questo stesso modello, secondo un Alberti, non va applicato alla realtà ma all'arte: si prende un'architettura del passato e la si rimette in forma secondo i nuovi principi, la si aggiorna alla nuova base linguistica, secondo un criterio di autosfruttamento di questi principi. Nel primo caso il quadro o l'architettura è solo uno schermo che non finisce nel quadro: ma anzi si

This issue of Data on the strategies of art after the avantgardes could turn out to be extremely stimulating, especially if it helps to put the accent not only on the inner processes of art, the constitutive and factual ways which lead to the making of the work of art, but on the end result which must exist behind every effective strategy. It is a fact that art has often been accused of being more efficient than efficacious, particularly during these times when production, artistic as well, tends toward inflation.

Cultural Action and Cultural Esthetics

We are still paying for the fact that the various histories of art and culture of the past are presented to us like phenomena where the criterion of unification is represented precisely by the operative processes which preside over the constitution of works of art during a determinate period. Structuralism itself, considers as a point of arrival the fact of having succeeded, along with the definition and description of a social structure for identifying models (Lévy-Strauss), in having recognized, the principle of a possibility of repeal from this model within the poetic text and the work of art (Roland Barthes). This game between a socially shared context and text, as rupture, variation and possible evolution as regards it, seems to me insufficient at present to qualify the motives for a production which, like the artistic one, runs the risk of confining itself within pure formalism, even if a structural formalism. If we consider the works of art of the past, at least of our past of western culture — but I have no doubt that it has been the same for every other culture — we see that in the "historic package" which is presented to us as integral, these works can always be recognized according to two clearly distinct finalities, starting with the operative and linguistic procedures themselves. Consider the golden period, the Renaissance: the linguistic base existed in embryo; the arbitrariness of the spatial sign; perspective, and its first stylistic essays on the level of practical application. On the one hand we have Brunelleschi, for whom the function of a picture and of a given architecture defines itself in this manner: a space organized according to rational laws of perspective is a model to be applied to reality, it is an instrument for measuring by which one can compare natural reality with one's dreams of a humanistic reality molded on the human model, on anthropomorphic and anthropocentric measures so as to have the handy objects and the forms in nature adapted to our binocular vision. The beauty of this cognitive model, its harmony, the inner peace it suggests but does not satisfy, provoke an emotional participation, pushing toward transposition into the reality of the model. This same model, according to Alberti, should not be applied to reality but to art: one takes an architecture of the past and reshapes it following the new principles and updates it to the new linguistic base according to a criterion of self-exploitation of these principles. In the first case,

giustifica nella misura in cui si prolunga oltre di esso, prospettando un'azione tale da modificare la realtà ambientale. Nel secondo si applicano dei principi in chiave estetica per rendere estatico il pubblico di fronte alla propria bravura.

L'arte e le classi sociali

Nel primo caso l'arte si indirizza a un'élite, a un'élite di tipo imprenditoriale che riconosce nel modello conoscitivo visibile rappresentato dal quadro il movente per un'azione. Nel secondo l'arte diventa una funzione di massa; essa serve per placare i conflitti, mantenere gli equilibri, stornare i sospetti, placare il sistema neurovegetativo dei più attraverso un dono traslato, una sensazione di benessere temporanea relativa all'usufrutto di un bene apparentemente comune. E' la vecchia funzione del mecenatismo pubblico e privato, che si è sempre espressa attraverso i musei e le mostre, o attraverso istituzioni burocratiche del tipo case della cultura, centri culturali ecc. E' contro questa seconda funzione, della cultura di stato che si scaglia ad esempio il Gaudibert nel suo volumetto *Azione culturale Integrazione e/o sovversione*, accusando il sistema di usare l'arte come mezzo per mascherare, attraverso una

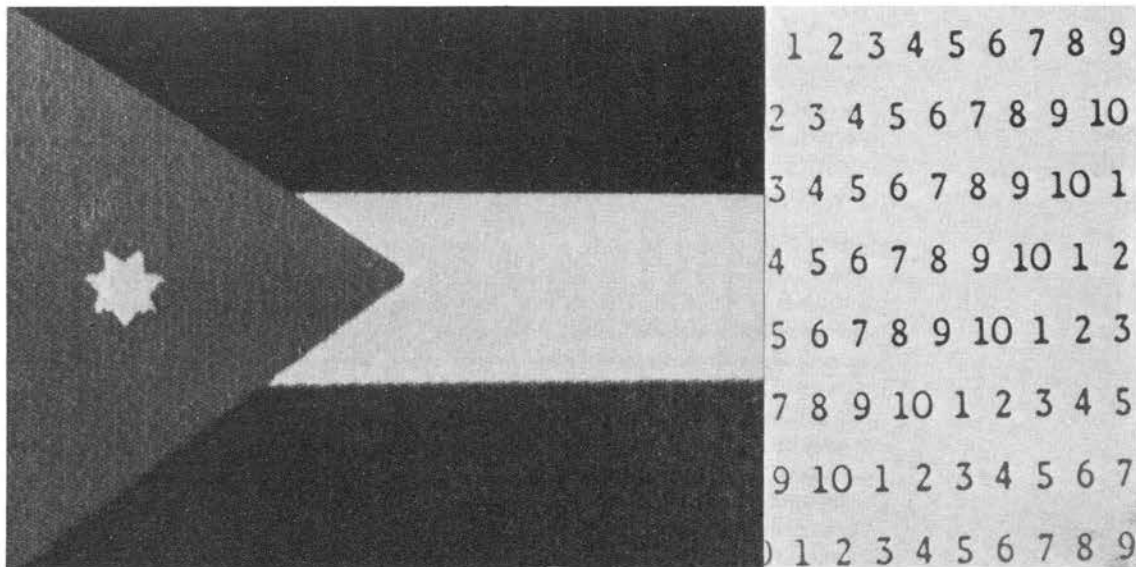
the picture or the architecture is only a screen which does not end with the picture; but rather, it justifies itself inasmuch as it extends beyond it, by putting forward an action in such a way as to modify the environmental reality. In the second case, certain principles are applied on an esthetic basis in order to render the spectator speechless in the face of such ability.

Art and the Social Classes

In the first case, art is directed toward an élite, an élite of a managerial type which acknowledges in the visual cognitive model represented by the picture, the motive for an action. In the second, art becomes a function for the masses; its purpose is to placate conflicts, to maintain balances, to divert suspicions, to appease the neurovegetative system of the majority through a metaphorical gift, a feeling of temporary well-being relative to the use of a seemingly common property. It is the old function of public and private "maecenatism" which always expressed itself through museums and exhibitions or through bureaucratic institutions such as cultural centers, etc. It is against this latter function, of state culture, that Gaudibert

Renato Guttuso, *I funerali di Togliatti*, 1973, Courtesy Calendario del Popolo, Milano.





Vincenzo Agnetti, *Progetto per un amleto politico*, stampa fotografica e scrittura, 1973, cm. 120 x 30.

libertà apparente, la repressione reale. Repressione nei confronti di una classe, egli sostiene, a cui la cultura viene imposta per contrabbandare le ideologie della classe dominante. La nostra tesi tende invece a distinguere nella stessa arte due tipi di atteggiamento, il primo dichiaratamente in funzione ideologica, poiché di tipo esornativo, il secondo altrettanto ideologico, è vero, ma di carattere ben diverso, poiché di tipo fattuale. Fra i due termini che egli propone, integrazione o sovversione, ci pare che egli — come molti altri: il suo testo è infatti qui solo a scopo esemplificativo — agisce per pura e semplice contestazione. La contestazione, vista oggi a qualche anno di distanza, si presenta come una manifestazione di insoddisfazione da parte di una classe media — cioè dell'unica vera classe che sembra oggi sopravvivere alle distinzioni castali — che, non trovando uno sbocco imprenditoriale, rifiuta d'altra parte la radicalizzazione classista in un ambito collettivistico. La sua ipotesi critica non riesce pertanto ad essere costitutiva, poiché ha paura di porre sul tappeto le proprie istanze istituzionali e i propri modelli fattuali e si esplica in una serie di strategie a brevissimo termine, che tendono tutte senza esclusione a porre le proprie forme di contestazione come costitutive di una cosa sola: l'esistenza di chi contesta come esteta della contestazione.

L'arte degli equilibri più avanzati

Questo ulteriore livello di formalismo mi pare essere oggi il meccanismo più raffinato per il mantenimento dell'equilibrio sociale, così com'è. Se, visto che ancora non siamo usciti da una concezione antropocentrica dell'universo, vogliamo stabilire un'analogia di equilibri fra il corpo umano e le istituzioni sociali, vediamo che le nostre funzioni fisiologiche tendono tutte all'instaurazione di un equilibrio corporeo attraverso il controllo delle varie funzioni da parte dei centri nervosi dell'organismo. Oggi invece sul piano sociale si reclama a gran voce la distruzione di ogni equilibrio. Il corpo sociale è squilibrato, il rapporto fra centri nervosi e arti è compromesso. Questa analisi elementare non dà luogo a un rovesciamento che instauri un nuovo equilibrio, ma dà luogo invece a una serie di manifestazioni periferiche che tendono a scaricare il disagio in piccole dosi, in queste brevi autosoddisfazioni formali, che acquistano il loro valore nell'essere sintomo di un qualcosa che, tuttavia, non riescono ad esprimere. E' questo un discorso che vale per le avanguardie e per i formalismi che le sono succeduti: il fatto stesso che l'arte si mantenga su un piano di for-

hurls himself in his book *Cultural Action Integration and/or Subversion*, by accusing the system of using art as a means to mask, through a seeming freedom, actual repression. A repression against a class, as he maintains, on whom culture is imposed in order to bootleg the ideologies of the dominant class. Our thesis, tends instead, to distinguish within art itself, two types of attitudes: the first, with an openly ideological function, as it is of an ornamental type; the second, just as ideological but with a totally different character, since it is of a factual type. Between the two ends which Gaudibert proposes, integration or subversion, it seems to us that he, like many others — his texts appears here only with an exemplifying scope — acts out of pure and simple dissent. Dissent, seen today with a few years' distance, shows itself as a manifestation of dissatisfaction on behalf of a middle class — that is, of the only true class which today seems to survive caste distinctions — which, by not finding a managerial outlet, rejects on the other hand, class radicalization within a collectivistic circle. Therefore, his critical hypothesis does not manage to be constitutive since he is afraid to bring up for discussion his own institutional solicitations or his own factual models and he explains himself into a series of very short-term strategies which all tend, without exception, to place their forms of dissent as constitutive of one thing only: the existence of the one who dissents as an esthete of dissent.

The Art of the More Advanced Equilibriums

This further level of formalism is today, in my opinion, the most refined mechanism for maintaining the social equilibrium as it is. Since we still did not get rid of an anthropocentric conception of the universe, if we wish to make an analogy of equilibriums between the human body and social institutions, we see that all our physiological functions tend to establish a bodily equilibrium through the control of the various functions on the part of the organism's nerve centers. Today instead, on the social level, the destruction of every equilibrium is loudly called for. The social body is out of kilter, the relationship between the nerve centers and the arts is endangered. This elementary analysis does not lead to an overturning which could establish a new equilibrium but instead, to a series of peripheral manifestations which tend to get rid of the discomfort by small doses, by those short formal self-satisfactions which acquire their value through their being a symptom of something which however,

10 1 2 3 4 5 6 7 8
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 1
 2 3 4 5 6 7 8 9 10
 3 4 5 6 7 8 9 10 1
 4 5 6 7 8 9 10 1 2
 6 7 8 9 10 1 2 3 4
 8 9 10 1 2 3 4 5 6
 10 1 2 3 4 5 6 7 8

Progetto per un *Amleto* politico*

- a) *Amleto non è uomo del dubbio*
- b) *Amleto non è uomo del calcolo*
- c) *Amleto ricorda soltanto il monologo*
- d) *Amleto dimentica il teatro e il personaggio*
- e) *Amleto non è più l'Amleto inventato ma uno qualsiasi che arringa la folla con il monologo*
- f) *Il monologo diventa un comizio senza significati*
- g) *L'affermazione sostituisce l'introspezione mentre i numeri sostituiscono le parole e diventano semplici supporti d'intonazione.*

• Giordania

a pag. 44: Ralph Gibson, *Operaio*, 1972, cm. 25,5 x 35,5, foto in 25 esemplari.

malismo è sintomo del fatto che essa non ha alcun desiderio o stimolo ad intrattenersi col piano della realtà. Ma, al di fuori di questa funzione di indicazione e di spia, ci sono nell'arte le premesse per ritornare su un piano fattuale, su un piano di realtà?

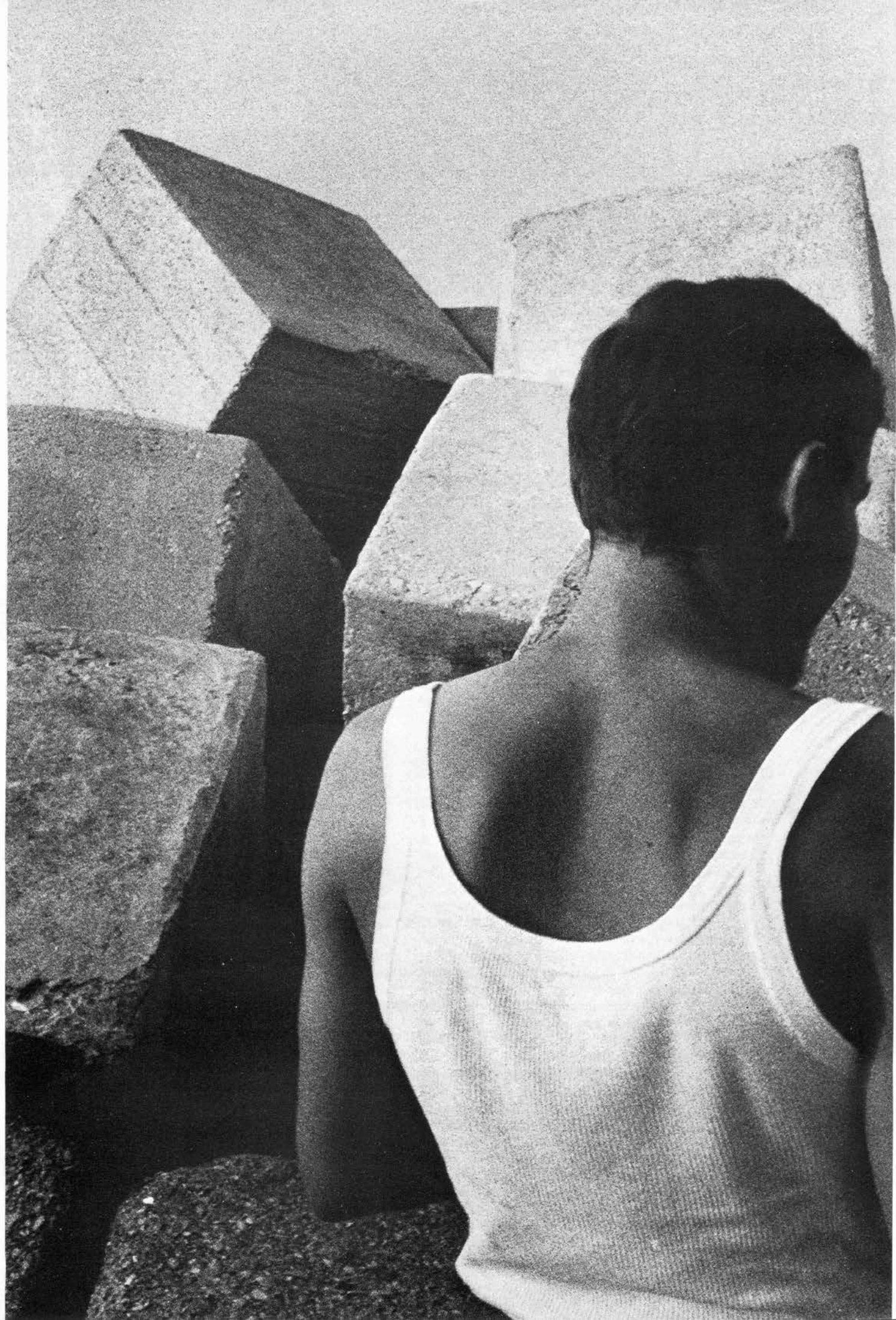
Le strategie attuali dell'arte e i suoi fini

Le avanguardie storiche sono caratterizzate dal desiderio di aprire delle falle, non sul piano della realtà, ma sul piano dell'arte. E' con le avanguardie che fanno il loro ingresso nella storia dei linguaggi visivi delle tattiche a carattere esclusivamente distruttivo, tese a sabotare il concetto stesso di linguaggio come forma di espressione separata dalla percezione della totalità dell'individuo. Una critica così radicale non era condotta tanto contro l'arte in sé quanto contro l'immediata reificazione dello sguardo che si posava sopra un'opera d'arte: lo sguardo, viziato dal secondo tipo di approccio che abbiamo delineato, reificava immediatamente l'oggetto, soppesandolo sul piano del suo valore intrinseco — vale a dire esornativo di una ideologia ormai neutralizzata, successivamente tradotta in valore commerciale. Le strategie artistiche degli ultimi anni, difatti, stanno cercando di sconfiggere proprio questo approccio di tipo formalistico all'arte. E lo fanno debbo dire, sempre, come chi ha una coda di paglia da nascondere, con una timidezza che non può nascere che dalla mancanza di lucidità, da una coraggiosa presa di coscienza della propria posizione e del proprio ruolo sociale. Quali sono infatti le due principali strategie per sconfiggere il formalismo? Quella concettuale, che per distruggere il formalismo artistico si è proposta di stabilire delle relazioni fra le cose (modelli) al di là delle relazioni ottiche, e quella che chiamiamo « nuova pittura » che propone il quadro — il fare il quadro — come un modello di comportamento piuttosto che come risultato « artistico ». Stabilire la continuità fra le due strategie mi interessa meno che osservare che entrambe, piuttosto, tendono a limitare da se stesse a priori l'efficacia della loro azione: « L'unica rivendicazione dell'arte è l'arte » (Kosuth); « La cosa da dire dell'arte è che è una cosa. L'arte è arte-come-arte e ogni altra cosa è ogni altra cosa. L'arte come arte è nient'altro che arte. L'arte non è ciò che non è arte ». (Ad Reinhardt). Non è questo un modo per confinarsi volutamente nel formalismo, anche se in un formalismo — e questo è però nuovo — di tipo sociale, dipendente dalle aspettative del pubblico?

they do not succeed in expressing. These are remarks that can be applied both to the avant-gardes and to the formalisms which followed them: the very fact that art maintains itself on a level of formalism is a symptom of the fact that it has no wish or stimulus whatsoever to engage itself on the level of reality. But besides this function as indication and warning signal, are there premises in art for a return to a factual level, to a level of reality?

The Present Strategies of Art and Its Ends

The historic avant-gardes are characterized by a wish to spring leaks not at the level of reality but at the level of art. It is with the avant-gardes that certain tactics of an exclusively destructive nature intent on sabotaging the very concept of language as a form of expression separated from the perception of the individual's totality, enter the history of visual language. Such a radical critique was not led so much against art as against the immediate reification of the look which rested on the work of art: the look, spoiled by the second type of approach we have outlined, immediately reified the object by weighing it on the level of its intrinsic value — that is, ornamental of an already neutralized ideology successively translated into commercial value. In effect, the artistic strategies of more recent years are trying precisely to defeat this formalistic type of approach to art. And they do it, I must say, always with a look of a guilty conscience, with a timidity which cannot be generated from anything but a lack of lucidity, certainly not from a courageous awareness of their position and social role. What are in fact, the two main strategies for defeating formalism? The conceptual one, which in order to destroy artistic formalism resolved to establish certain relationships, and the other one we call "new painting", which proposes the picture — making the picture — as a model of behavior rather than as "artistic" result. To establish the continuity between the two strategies interests me less than to observe that both rather, tend to limit by themselves a priori the effectiveness of their action: "Art's only claim is for art". (Kosuth); "The one thing to say about art is that it is one thing. Art is art-as-art and everything else is everything else. Art as art is nothing but art. Art is not what is not art". (Ad Reinhardt). Is this not a way to deliberately confine oneself within formalism, even if it is a formalism — and this is, however, new — of a social type dependent on the expectations of the audience?



Homo faber e homo cives

Sono state queste finora le due grandi opposizioni della nostra cultura: l'homo faber che trova e perfeziona degli strumenti per adattarli alla propria sopravvivenza nell'ambito della natura; l'homo cives che inventa la struttura sociale che favorisce gli scambi fra individui. Questi due tipi di approccio al mondo sono sempre stati in conflitto fra loro: dove era l'uno, si tendeva a sottovalutare l'altro e viceversa. Per esempio: prendiamo due classici dell'interpretazione positivista: il fenomeno del mimetismo e la proibizione dell'incesto. Il mimetismo visto come travestimento che favorisce l'adattamento ambientale e la sopravvivenza in un ambito ostile, e l'interpretazione strutturalista del mimetismo come fenomeno spettacolare, da parata, gioco del pavoneggiarsi e farsi bello. A sua volta l'incesto, interpretato come proibizione che si spiega in base ad esigenze biologiche per non indebolire la specie, e visto come struttura sociale che incrementa lo scambio fra famiglie e rende quindi indispensabile la struttura sociale. E così il mercato d'arte, ad esempio ora, visto come esecrabile ma necessaria funzione di sopravvivenza, o invece piuttosto come struttura sociale che favorisce la circolazione delle idee nell'ambito sociale. Quel che suona strano di fronte a questa ipotesi di modello a due facce della realtà è invece la solidarietà di due tendenze artistiche — le quali fra l'altro discendono non dallo stesso modello ma, quella della «nuova pittura», dall'homo faber, e quella dell'arte concettuale, dall'homo cives — nel volersi a tutti i costi chiudere al di fuori da ogni rapporto con la circolazione dell'esistenza.

L'equilibrio dell'arte

L'equilibrio dell'arte non può prescindere, è certo, dall'equilibrio della vita sociale. Tuttavia essa oggi sta cercando, almeno apparentemente, una sua dinamica completamente sganciata da quest'ultima e mette in opera delle strategie che non sono definibili poiché si tagliano fuori dal termine di giudizio rappresentato dal fine. Le strategie dell'arte dovrebbero oggi convergere verso un maggiore desiderio di realismo, di rapporto con la base sociale. L'arte ha un enorme potenziale energetico nel rivelare quella che qualcuno chiama «la miseria del desiderio». L'arte ha un enorme potenziale di scambio, di forza comunicativa. L'arte realizza anche quella *notion de dépense* di cui parla Bataille. Ma tutto questo non serve se l'arte non si chiarisce prima le idee: sulla propria portata disciplinare (confronto con le «altre arti», giustificazione della loro esistenza, problema dell'interdisciplinarietà); sulle proprie rivendicazioni sociali e sul rapporto fra opera e realizzazione sociale dell'opera (suggerisco a questo proposito la definizione di Agnelli: «Nella misura in cui l'oggetto è costruito si altera il rapporto fra concetto e esperimento. Ne consegue pertanto che le idee soddisfatte oggettualmente diventano testimonianze storiche tradotte a livello di causa e di effetto. Prima l'idea è tradotta in risulanza del suo prodotto cioè dall'oggetto che diventa 'causa'. Poi, l'idea è tradotta in politica dalle conseguenze dell'uso ('effetto') dal suo prodotto»; sul rapporto fra linguaggio artistico e realismo critico (antitesi fra strutturalismo pittorico e pittura realistica e la nuova base di partenza nella fotografia). Ogni equilibrio è tale nella misura in cui non si chiude in se stesso: così i modelli dell'arte: non debbono funzionare per l'arte ma per la realtà.

Daniela Palazzoli

Homo Faber and Homo Cives

So far these have been the two great oppositions in our culture: homo faber who discovers and perfects the instruments to adapt them to his survival within nature's ambit; homo cives who invents the social structure which favors the exchanges among individuals. These two types of approach to the world have always been in conflict: where one was present the tendency was to underestimate the other, and vice versa. For instance, take two classics of positivistic interpretation: the phenomenon of mimetism and the prohibiting of incest. Mimetism seen as a disguise which favors environmental adaptation and survival in a hostile ambience, and structuralistic interpretation of mimetism as a spectacular phenomenon, a parade, the game of showing off and looking smart. In its turn incest, interpreted as a prohibition which is explained on the basis of biological exigencies so as not to weaken the species, and seen as social structure which increases the interchange among families and therefore, renders necessary the social structure. And similarly, the art market for instance, now seen as an execrable but necessary function for survival or rather, as a social structure which favors the circulation of ideas within the social ambit. Instead, what seems odd when confronted with this hypothesis of a double-faceted model of reality is the solidarity of the two artistic trends — which incidentally do not derive from the same model since the "new painting" derives from homo faber and conceptual art from homo cives — in their wanting to close themselves at all cost away from any connection with the circulation of existence.

The Equilibrium of Art

The equilibrium of art, certainly cannot prescind from the equilibrium of social life. However, at present it is seeking, at least apparently, a dynamics of its own completely detached from the latter and puts into effect certain strategies which are not definable since they remain outside the terms of judgment represented by their aim. The strategies of art should converge today toward a greater desire for realism, for connection with the social base. Art has an enormous active potential for revealing what is called "scantiness of desire". Art has an enormous potential for exchange, for communicative strength. Art also achieves that *notion de dépense* of which Bataille speaks. But all this is of no use if art does not first clarify its ideas: on its disciplinary range (comparison with the "other arts", justification of their existence, problem of the interdisciplinarity); on its own social claims and on the relationship between work and social realization of the work (in this regard I suggest Agnelli's definition: "Inasmuch as the object is built, the relationship between concept and experiment is altered. Therefore, it follows that the objectively satisfied ideas become historic witnesses translated to the level of cause and effect. First the idea is translated into the result of its product, that is, from the object which becomes 'cause'. Then, the idea is translated into politics by the consequences of the use ('effect') of its product"; on the relationship between artistic language and critical realism (antithesis between pictorial structuralism and realistic painting and the new starting base of photography). Every equilibrium is such insofar as it does not close within itself; similarly, the models of art: they must function not for art but for reality.

Daniela Palazzoli

Translation: Eve Rockert