

STRUTTURE

Stas Shuripa, 2008

Pubblicato nel catalogo della
mostra *Stas Shuripa. Structures*
Laura Bulian Gallery, Milano
Novembre 2008

Uni A1

L'opera consiste in circa 150 fogli di carta formato Uni A1 ripiegati e installati in modo da formare una struttura semiordinata. La carta è illuminata dal basso e con lampade UV da sopra.

Forma e medium: il formato

Uni A1 è il nome del formato della carta. Il titolo dell'opera corrisponde quindi a ciò che essa è fisicamente. L'opera non si basa sulla metafora o su un qualsiasi altro tipo di problematica esterna all'arte. È totalmente incentrata sulla forma.

Per tradizione la forma era intesa come un'entità spirituale che discendeva sulla materia; esprimeva il potere trascendentale dell'ideale sul naturale. Oggi dobbiamo ammetterlo: la forma è solo un confine tra due parti scelte arbitrariamente, la differenza tra un qualsiasi "qui" e un "là" decisi in modo convenzionale. La forma non è quindi significativa in quanto tale; è solo la condizione di partenza per un rapporto tra parti diverse nate dalla semplice decisione di tracciare quel confine. *La forma pura è il grado zero del significato.* Non è nulla di esteriore rispetto alla materia, almeno non più di quanto lo siano i punti interrogativi rispetto alle parole nella scrittura. La forma è la grammatica che organizza la materia in situazioni che possono rappresentare un punto di partenza per la produzione di significato. E ne deriva anche che né la forma né il significato possono esistere senza la figura dell'osservatore, sia esso artista o spettatore.

Più l'arte si basa sulla produzione immateriale, più la materia è importante per l'arte. Ma cos'è la materia, o il medium? L'evoluzione dell'arte può essere vista come un processo di forme che diventano materia. Spesso forme inizialmente uniche si moltiplicano fino a diventare onnipresenti e, alla fine, insignificanti: le epoche culturali diventano come le stratificazioni della storia naturale. Ogni vecchio medium diventa un nuovo messaggio, come il lavoro si trasforma in capitale, l'essere in esistenza, la lingua in comunicazione.

La materia non è opposta alla forma perché entrambe possono trasformarsi l'una nell'altra. La base materiale della cultura e della società di oggi sono le reti di comunicazione digitale. Nei tempi passati i principali sistemi di riferimento e di auto-conoscenza della società e della cultura erano la teologia e in seguito la storia. La legge divina proviene dall'alto, la legge della storia si definisce nella lotta contro la natura, ma la legge della comunicazione deriva dall'interno delle interazioni umane.

La materia (o medium) può essere definita come un regno composto da elementi multipli liberamente collegati tra loro, che possono però essere messi in relazione più stretta per produrre forme. La materialità (ciò che viene dato in automatico) delle regole di comunicazione si manifesta nei cosiddetti formati, ovvero forme standardizzate, riprodotte in massa. Generi o rituali, modelli o ruoli, sono tutti formati, espressioni condensate dei sistemi di produzione della conoscenza, delle capacità e degli algoritmi - gli elementi di base della realtà umana.

Non si può comprendere il medium in quanto tale dal livello dei messaggi o dalle forme di cui è fatto. Se il formato diventa la legge che regola la nostra vita quotidiana, e di molte altre aree di comunicazione, allora l'arte dovrebbe vederlo come proprio oggetto di interesse. Questo è il compito dell'arte: rendere visibile ciò che è altrimenti invisibile. O, in altre parole: l'equivalenza del medium e del messaggio, o contesto e contenuto, è la forma.

Uni A1 tra contesto e contenuto

Fogli di carta bianca in formato Uni A1. Potrebbero veicolare immagini o parole, ma non lo fanno e non lo faranno; resteranno vuoti. Eppure sappiamo che erano stati creati per trasmettere significati: è come se testimoniassero il mondo del possibile. Non sono collocati nel loro modo caratteristico: non sono distesi, ma stanno in piedi. Ogni foglio è ripiegato e così trasportato nello spazio tridimensionale; in questo modo si perde per sempre la possibilità di veicolare messaggi. La forma è sempre una certezza, o comunque ciò che rimane una volta escluso tutto il possibile. Per questo la forma è un disastro.

Il formato è una forma universale ripetibile su ampia scala. L'Uni A1 serve da materia dell'opera, ma cosa si può fare per dargli presenza in essa? Se trasmette una qualsiasi informazione grafica allora vedremo non il formato, ma solo l'immagine. Per questo i fogli sono ripiegati, con un unico semplice movimento che si moltiplica. Questa piegatura è il gesto artistico elementare e non fa alcuna distinzione tra la figura e lo sfondo, tra l'importante e il superfluo. Non rappresenta nulla, non aggiunge né sottrae; è solo un qualcosa tra la curvatura e la rottura. Da origine al formato in sé.

Vengono lasciate tutte le possibilità: non esistono effetti speciali, né narrative. Si tratta quasi di un ambiente vuoto, che però è in grado di generare delle associazioni – in modo virtuale, cioè nell'ambito del “come se fosse possibile”. La serialità stessa della piegatura produce un effetto di somiglianza visiva, qualche accenno di immagine. Insieme, i fogli Uni A1 appaiono come un paesaggio urbano. E non si tratta di una semplice somiglianza, del tutto superflua: l'architettura è l'incarnazione delle convenzioni sociali a formati, l'aspetto che hanno le aree urbane viene condizionato dai rapporti sociali definiti dalle possibilità tecnologiche di oggi; la vita della società trasforma continuamente le città.

La carta simboleggia la vita nell'ambito sociale. Come un bravo impiegato, la carta può essere trasformata facilmente: se viene ripiegata, la sua resistenza diventa la forza che aiuta a posizionarla correttamente. La realtà contemporanea è lo scorrere di flussi di dati, alte e basse maree di costruzione e distruzione. Ambiguità: una parvenza di valori, di standard e di scale. Abilità artistica minima, allusione minima, e difficoltà di riconoscimento: un attimo sembra un modello in scala, l'istante dopo appare solo come un mucchio di carta.

Paesaggio, scultura, installazione

I fogli di Uni A1 sono collocati in uno spazio letterale. E attraverso di esso si intravede un paesaggio urbano immaginario e tremolante. Questo doppio spazio non viene creato attraverso la rappresentazione, data la somiglianza assai vaga; ma emana una sorta di energia estetica dello spazio. L'immagine della città è astratta e la carta è privata del suo ruolo funzionale: sia il letterale che l'immaginario sono ridotti a tracce elementari, in modo che a emergere siano le forze primarie che ci fanno percepire lo spazio. L'“architettonica”, nel linguaggio dell'avanguardia russa degli inizi del 20° secolo.

Esiste una sorta di dualità spaziale tra ambiente e scultura, un'oscillazione dello sguardo dell'osservatore tra due sistemi diversi di leggi. L'arte modernista separava tra loro scultura e ambiente, come rispettivamente interiore ed esteriore.

L'installazione, grazie al carattere totalizzante insito in essa, tende a eliminare il suo "fuori" e la si percepisce per lo più solo dall'interno. Uni A1 possiede le caratteristiche di una scultura grazie alla piegatura dei fogli di carta, ma dal momento che è l'opera a formare l'ambiente, mantiene anche le connotazioni dell'installazione.

Le caratteristiche del paesaggio sono in qualche modo presenti in Uni A1, che non dovrebbe essere guardato in un unico colpo d'occhio, come un pittogramma. Il paesaggio, al pari dell'installazione, funziona in rapporto allo spazio percepito, allo spazio mentale che può essere di tipo illusionista, allegorico o schematico. Dell'incontro con tale spazio si può parlare attraverso le metafore della "finestra" e del "testo". Ma ogni finestra nasconde la presenza del muro; ogni testo cela la materialità del suo veicolo. E ogni paesaggio contiene il messaggio che insegna a superarlo, causando così la temporalità della sua stessa visione.

Nessun paesaggio è totalmente accessibile, altrimenti non potrebbe ricambiare lo sguardo dello spettatore. E ricambiare lo sguardo è un modo per tenere il corpo dello spettatore all'interno del campo energetico del paesaggio. Dopo tutto, l'essenza del paesaggio è una rete di immagini, simboli o dati che interagiscono tra loro. Paradossalmente, il punto più alto raggiunto dall'arte paesaggistica lo si può vedere in "Modular Structures" di Sol LeWitt's, perché ha creato uno spazio che era un insieme di flussi di dati.

Plastic Structures (Strutture plastiche)

Gli oggetti consistono in pezzi di plastica delle dimensioni di carte di credito standard. Tutti sono tagliati come avviene solitamente con le carte di credito scadute e sono uniti tra loro mediante questi tagli.

L'oggetto: il confine dell'autonomia dell'opera d'arte

L'oggetto può essere visto come la forma appropriata dell'opera d'arte contemporanea, come una manifestazione di arte autonoma. A differenza della pittura o della scultura rappresentativa, l'oggetto è ciò che appare ai sensi, non la rappresentazione di qualcosa d'altro. È la frontiera che ha consentito all'arte di rimanere al di sopra del funzionalismo del design e dell'industria creativa – perché gli oggetti sono semplicemente quello che sono.

Sullo sfondo della cultura della comunicazione, gli oggetti possono apparire come rifiuti, mostri o apparizioni, perché in base alla logica del design l'unico posto a loro riservato si trova ai margini della cultura visiva: per l'industria dell'abbellimento sono ai confini del raggio d'azione.

L'oggetto è eccesso, un *memento mori*. Questo fa riflettere sulle caratteristiche generali dell'opera d'arte: gli oggetti prodotti secondo i principi del dadaismo, dell'arte minimale o povera, erano tutti sulla linea di confine di un ambito in cui, in determinati momenti storici, la produzione culturale di significato smetteva di funzionare. Nell'arte contemporanea l'oggetto riecheggia quei megaliti che, per le società preistoriche, segnavano la fine della comprensione umana e l'inizio del regno dell'ignoto e del sacro.

“Plastic Structures” è composto da elementi esattamente delle stesse dimensioni di una carta di credito standard. Perché non di carte vere? Perché l'aspetto del pre-confezionamento metterebbe l'opera in rapporto diretto con la realtà non artistica. Il collegamento tra arte e vita deve essere mediato da una ricerca formale di tipo specificatamente artistico. In ogni caso, all'interno di una serie di esperimenti formali, può restare un collegamento, una vaga somiglianza con i fenomeni del mondo esterno. Carte di credito, tessere per i trasporti pubblici, schede telefoniche sono tutti mezzi di collegamento. Questi mezzi sono temporanei: le carte di credito scadute vengono tagliate in banca e se la scadenza è la loro morte simbolica, il taglio è la loro fine fisica.

Ogni fine è un inizio. In “Plastic Structures” questi tagli vengono usati per collegare tra loro gli elementi fino a formare delle strutture. Le carte sono tagliate e unite tra loro in catene ricurve seguendo la regola più semplice possibile: due tagli per ognuna, sullo stesso lato o su lati opposti, a seconda della posizione nella catena.

La forma standard o il formato in quanto tale non deve per forza avere qualche significato; non è necessario, perché proprio questa è la condizione per poter comunicare. Il formato segna l'inizio e la fine del messaggio, l'intelaiatura che dà forma al significato. Quando viene introdotto nell'arte diventa un'indicazione generale di tutti i modi di produrre significato. Questa doppia astrazione legame-attraverso-rottura consente di elaborare un linguaggio artistico autonomo.

La struttura come oggetto

L'oggetto e la cosa non sono lo stesso. La cosa in quanto “cosa-in-sé” è totalmente inintelligibile e quindi arcana, misteriosa. È l'incarnazione del caos primordiale e forse ciò che si trova proprio dietro l'oggetto. Essendo un eccesso, l'oggetto non dovrebbe essere caratterizzato dalla composizione gerarchica fissa che deve possedere l'opera d'arte tradizionale. Essendo diverso dalla cosa-in-sé, l'oggetto non è solo caos poiché si presenta ai sensi come qualcosa di relativamente stabile. Sia la composizione che il caos sono gli estremi di quella che può essere definita la struttura.

Allora cos'è la struttura? È forma che contiene in sé un insieme di componenti in relazione tra loro. La struttura è la complicazione della forma.

L'oggetto è un frammento che lo sguardo del soggetto ritaglia da un modello o da un flusso. Spesso si può descrivere la creazione artistica come il vedere le strutture in quanto oggetti. Mettere tra parentesi una dinamica molteplicità, estraniarla dalla realtà con le sue catene causali e la sua richiesta di significato: questo è l'atto elementare che consente di creare la distanza tra l'opera e il mondo e che quindi dà origine alla situazione artistica.

L'oggetto come struttura problematizza la propria unicità. Da un lato è un esempio di se stesso, visto che non rappresenta nient'altro. Dall'altro la sua identità non coincide completamente con la sua presenza. Ogni struttura visibile può estendersi ulteriormente nello spazio della mente. Gli oggetti come strutture sono quindi sempre parziali. Il locus in cui è collocato un tale oggetto non è un semplice luogo: genera uno spazio di equilibrio nel confronto tra integrità e dissipazione, il limitato e l'infinito, capacità e possibilità - in altre parole, ancora una volta, "lo spazio come medium".

L'idea dell'unità gerarchica dell'opera d'arte, o composizione, deriva dall'antico concetto dell'immortalità dell'anima e del suo mondo autonomo interiore. Più tardi la filosofia kantiana trasformò questa qualità nella capacità della mente di sintetizzare i dati sensoriali nell'atto dell'appercezione. L'opera d'arte era analoga al soggetto trascendentale e filtrava il flusso di piacere visivo che alimentava e sosteneva la costruzione gerarchica centrica di questo soggetto; proprio in questo, per inciso, consisteva la funzione etica, cioè politica, dell'estetica.

Oggi, il piacere visivo è divenuto onnipresente, eterogeneo e ornamentale e la sua produzione e consumo molto più intensi e interrelati. In una realtà mediatica e a formati, l'integrità dell'opera d'arte torna quindi a essere un problema cruciale: quale altra forma può trovare l'arte se non quella della composizione centrata sul soggetto o del flusso di immagini evanescenti? La struttura come oggetto diviene un esperimento, ricerca sulle condizioni della produzione di piacere visivo, oppure un insieme di riconoscimenti mancati.

L'era della fatica immateriale e del capitale fatto d'informazione sta facendo scomparire le forme di prodotto integre. L'integrità dell'opera d'arte diventa un nodo che lega insieme flussi eterogenei di dati e le associazioni tra di essi. In sintesi l'unità composta dell'opera d'arte viene sostituita da reti di flussi, ma se per l'arte l'autonomia resta importante la struttura-come-oggetto rappresenta una possibile risposta.

La forma muta e il Modernismo: l'estetica del disastroso

Le "Plastic Structures" nere possono far venire in mente le costruzioni spaziali moderniste. Questa somiglianza non è estranea al progetto. Scaturisce dalle condizioni dell'opera ed è importante per comprendere il legame tra l'oggetto-come-struttura contemporaneo e i propositi del Modernismo. Erano due i filtri attraverso i quali la poesia visiva modernista concepiva il mondo: l'universalismo dell'utopia e la totalità del disastro. Alla fine, come scrisse una volta Theodor Adorno, il modernismo doveva riconoscere l'utopia come impossibile, come un grande fallimento e una catastrofe permanente accaduti nella storia dell'uomo.

La fine del progetto utopistico modernista significò la fine della produzione poetica di significato attraverso l'arte. Proprio qui, in questo conflitto subliminale tra utopia e disastro, sta il nodo del mistero modernista: l'Indicibile. In greco antico la fine del verso poetico aveva un nome: "catastrophā". La fine del verso è ciò che dà forma alla poesia, ciò che la conclude definendone il ritmo e lo stile. Ancora una volta, la forma è un disastro.

Oggi, l'energia utopistica scorre attraverso tutte le reti della cultura della comunicazione. L'inesprimibile viene presentato e distribuito in forma di linguaggio all'interno di canali e formati, attraverso l'architettura stessa della comunicazione di massa. L'energia utopistica viene trasformata in *entertainment*, spirito corporativo e manipolazione ideologica. Se l'interiore è diventato esteriore, l'inesprimibile è diventato effetto speciale, un elemento di consumo della cultura. L'aumento di controllo si traduce nella crescita della resistenza: l'Utopia ritorna sotto forma di rifiuto di ciò che viene dato, nelle interconnessioni disfunzionali e senza significato di oggetti e segni, attraverso l'incapacità generativa di comunicare, il nuovo interesse per il formale dopo aver imparato la lezione del Modernismo: la purezza del medium e la sacralità dello spirituale sono la maschera sotto cui si nasconde il controllo. In questo senso, le "Plastic Structures" possono essere viste come monumenti negativi al fallimento del potere delle reti di comunicazione.

Sucking structure (Struttura succhiante)

L'opera è composta da 191 lattine dipinte di nero, raggruppate in modo da assomigliare a una cartina del mondo. Sopra di esse è montata una struttura fatta di cannucce.

Astrazione contro emozione: il pittogramma della totalità

La Sucking Structure è fatta di materiali ordinari presi dalla vita di tutti i giorni. Nemmeno la forma ottica, o immagine, è particolarmente artistica. La sagoma della mappa del mondo è uno dei pittogrammi più diffusi: immediatamente identificabile, è una di quelle forme visive basilari che ti riconoscono prima che tu le riconosca. In questo caso il pittogramma non ha un significato determinato e il profilo dei continenti allude piuttosto al potere globale dell'umanità sul mondo; si tratta di un pittogramma di orgoglio mondiale e di potenza della tecnologia, perché siamo in grado di percepire questa sagoma del mondo solo attraverso media ottici. Il suo significato si dissolve e svanisce: troppo grande e allo stesso tempo troppo piccolo, allude al pathos di appartenere alla corporation umanità ed è astratto perché si tratta di un pittogramma prodotto dalla scienza e dalla tecnologia. Quindi può essere definito un'astrazione emotiva.

Le lattine sono dipinte di nero. La forma viene così ripulita da qualsiasi immagine di tipo commerciale, poiché nessuna informazione data dal packaging deve far parte dell'opera. Una volta dipinte, le lattine si estraniavano dal loro ruolo di segno economico e un'altra loro caratteristica viene così messa in risalto: esse sono le incarnazioni del funzionalismo del 20° secolo; la loro forma geometrica è un prodotto della logica dello scambio e del consumo. Viene messa in evidenza la dimensione estetica del pensiero pragmatico, ma in modo opposto al design: rinunciando ai significati, invece di produrli. In questo processo di estraniamento del familiare (che è un altro modo di parlare di struttura come oggetto), è importante evitare la simulazione o l'ironia; l'opera non deve quindi essere fatta di materiali preconfezionati ma di frammenti di realtà nella tradizione dell'Arte povera. La cui eredità è oggi ancora più importante, vista la capacità crescente del potere di produrre illusioni, immagini, situazioni e significati attraverso le reti della comunicazione. La vernice nera è importante anche per altri motivi. È indice dell'irrelevanza del colore, ma non della sua assenza. Il nero è la materia stessa, il colore muto, non comunicativo. Perché tutto questo ha una qualche importanza? Ancora una volta, il summenzionato disastro totale accaduto alla storia umana.

Lo spazio come medium

La "Sucking Structure" è un modello immaginario e non funzionante delle reti globali di scambio. Le cannucce servono a succhiare il contenuto dalle lattine, che però sono vuote. Benché troppo debole per essere una metafora, si tratta però chiaramente di una metonimia della produzione di massa e della standardizzazione. Concentriamoci su questo aspetto: la bevanda nella lattina, chiamiamola cola, è un esempio dell'energia utopistica che alimenta la globalizzazione.

Generalmente il mercato si batte per l'unificazione del tasso di profitto, vale a dire affinché la stessa cola costi lo stesso in luoghi diversi. Ecco perché il numero delle lattine nella "Sucking Structure" corrisponde al numero di nazioni indipendenti riconosciute al mondo.

La lattina di cola è uno dei prodotti più onnipresenti e standardizzati e può essere vista come una dose di sostanza energetica del liberalismo. La cannuccia, al contrario, è un oggetto profondamente intimo: è l'estensione del corpo del consumatore, l'organo artificiale dell'atto di succhiare, che rende più preciso e definito il contatto con la bevanda consumata e aiuta così il consumatore a regredire all'infanzia. Il collegamento tra la cannuccia e la lattina è infatti un dramma elementare, la collisione del personale e del regolare, di domanda e offerta – l'incontro tra dentro e fuori, incanalato tecnologicamente.

Dentro e fuori, qui e là – sono questi i parametri dello spazio venuti a rimpiazzare lo spazio cartesiano a griglia della modernità. Chiamiamolo lo spazio dei flussi: lo spazio prodotto e proposto dalle reti di comunicazione, che non può esistere indipendentemente dalle cose e dalle forze al suo interno o, secondo gli artisti concettuali degli anni '60, lo "spazio come medium". Le distanze all'interno di questo spazio sono inversamente proporzionali all'intensità dell'interazione tra i luoghi. All'interno di uno stesso flusso tutte le distanze tendono allo zero, ma la distanza tra punti situati in flussi diversi tende all'infinito. Allo stesso modo, per esempio, le comunità liberali e ricche sono collegate tra loro a livello globale in modo molto più stretto che con i loro vicini geografici che non appartengono al "mondo libero". La metrica di questo spazio di comunicazione viene definita da coordinate antitetiche ed è fatta di "qui", "là" e di vettori di "orientamento". Rete di luoghi collegati attraverso intenzioni: una metrica presente in tutte le più importanti teorie sul mondo interiore umano, da Agostino a Freud. È così che lo spazio dei flussi diviene un'estensione della cosiddetta anima.

La dimensione autobiografica

Lo spazio è ciò che più mi colpisce come artista. La sua esistenza stessa è sempre stata per me un fatto mistico, fonte di intensa emozione e timore. Fin dall'infanzia, che ho trascorso in Estremo Oriente nell'isola di Sakhalin (vicino a Giappone e Corea), vivo questo incontro – traumatizzante e rinvigorente allo stesso tempo – con uno spazio infinito che si infrange contro i confini del mio mondo interiore, come un oceano dalle possibilità ignote. Juzhno-Sakhalinsk, la mia città natale, è fatta di edifici in stile sovietico standard ed è stata progettata come una griglia, ma l'aria ha l'odore dell'oceano Pacifico e il vento stesso testimonia la presenza dell'infinito, che bussa alla porta della mia percezione.

Una situazione non certo tipica per un cittadino sovietico. Sono cresciuto in ambiti fisici e sociali che erano manifestazioni molto chiare del modernismo sovietico, ma intuitivamente percepivo la presenza di un altro mondo e mi capitò di vedere i messaggi che da lì provenivano: i film giapponesi a cartoni animati. In effetti il mio primo choc estetico fu il manga intitolato “Ghost Ship” (“La nave fantasma”), che vidi quando avevo 6 anni; più tardi capii che si era trattato del primo richiamo della mia vocazione artistica. L’atmosfera del manga, con le sue megalopoli sublimi nella loro fragilità, le civiltà che esistono per essere distrutte da un disastro improvviso, mi diede uno dei primi e più forti impulsi artistici – e tutto sullo sfondo di quello che all’epoca sembrava essere l’ordine eterno che regolava la vita in Unione Sovietica.

A 13 anni, quando mi trasferii a Mosca, rimasi molto colpito dalla sua immensa periferia, i cosiddetti “quartieri dormitorio”: labirinti senza fine di edifici alti 16 e 22 piani, per la maggior parte bianchi come la carta. Per me, nuovo arrivato, emanavano una sorta di potenza sovrumana e mi costringevano a misurare lo spazio in modo molto diverso: la strada di Mosca che portava alla nostra droghiera era lunga quasi quanto quella che attraversava l’intero centro della mia città natale. Non mi trovavo in un manga, perché tutto era reale e io percepivo il carattere di questo spazio in modo più distinto dei ragazzi del posto. Non riuscivo a comunicare a nessuno quel tipo di percezione e allora cominciai a disegnare paesaggi urbani. Ancora oggi creo immagini di queste città, a due dimensioni usando tela e colori oppure a tre dimensioni con la carta. Città sempre vuote perché sono strutture dello spazio; uno spazio che potrei definire interiore.

L’estetica epistemologica

A grandi linee, a partire dagli anni ’60 l’arte ha attraversato due fasi e cioè quelle che si ispiravano alle teorie e alle pratiche dell’Arte concettuale e post-concettuale. Uno dei termini legati alla prima di queste fasi era “Concettualismo epistemologico”, che può essere considerato come la produzione di allegorie artistiche della gestione della conoscenza, come l’avanguardia del capitalismo cognitivo contemporaneo, oppure come ricerca su quella che può essere definita l’utopia amministrativa. L’arte post-concettuale, che raggiunse il suo culmine negli anni ’90, applicava ai contesti locali regole e procedure generali scoperte dal concettualismo ed esplorava particolari concetti in azione. Oggi la situazione sembra essere nuovamente cambiata. L’arte contemporanea non esiste né in qualche spazio sacro, assoluto, soprannaturale (come prima del concettualismo), né come effetto speciale dell’industria creativa. Il suo ambiente è l’intelletto in senso generale, ovvero lo spazio delle molteplicità in comunicazione tra loro.

Questo ambiente è caratterizzato dalla crescente densità dei processi cognitivi. I rapporti intellettuali più astratti, o “luoghi comuni”, si stanno spostando verso la primissima linea della vita. Questi luoghi comuni o, come li definisce il filosofo Paolo Virno, le forme logiche generalmente più valide, sono: l'opposizione degli opposti, il rapporto di reciprocità e il collegamento tra “più” e “meno”. Se l'arte sta movendosi dal localismo verso l'universalismo, allora queste forme diventano basilari per le sperimentazioni contemporanee con il piacere estetico. Dopo il concettualismo, l'arte lavora sempre più con oggetti che non vengono offerti immediatamente ai sensi, oggetti che sono strutture cognitive. Ma l'arte non è un'attività il cui scopo è fornire risposte non controverse. I luoghi comuni (fogli di carta ripiegati, schede di plastica unite tra loro mediante tagli, lattine vuote con cannucce) vengono esposti e spinti verso un'esistenza non funzionale. Il risultato è una sorta di “vaga chiarezza”, di flusso di conoscenza e non conoscenza; la definizione esatta di estetica è proprio questa. L'estetica, la proprietà generica dell'arte che ne definisce il carattere autonomo, non strumentalizzabile, rientra così nell'ambiente mediatico.

Il rapporto dell'arte con la non arte, come venne generalmente concepito dal Modernismo e dai suoi predecessori, si basa su un'affermazione che può essere implicita o meno: ogni opera d'arte è in grado di definire qualche mondo possibile o immaginario. Oggi, la forma della realtà è il flusso di correnti di dati, che rifrange l'arte interna nell'estetica delle forme cognitive; concepita in questo senso, l'estetica apre all'arte la strada per produrre valori autonomi attraverso la giustapposizione dell'opera d'arte rispetto al mondo nel suo insieme. L'estetica epistemologica non è né uno stile, né un'ideologia. Può manifestarsi in qualsiasi medium, mediante qualsiasi tipo di rappresentazione o la sua assenza. Per definirla in modo non rigido forse si possono usare le seguenti caratteristiche:

a) L'attrazione per i valori plastici attraverso una polivalenza di linguaggi. Lo sappiamo bene: il mondo non può essere descritto perché va oltre qualsiasi tipo di discorso. Le forme e i valori non sono coerenti; ma questo non significa che l'energia formale debba essere rifiutata. Il mondo, e di conseguenza l'opera d'arte, è una rete di conflitti e tensioni.

b) La forma e l'estetica arrivano solo una volta imparata la lezione dal fallimento del modernismo, la più importante delle quali è che nessun medium o linguaggio è trasparente. Qualsiasi purezza nasconde il fallimento dell'autonomia. Di qui, l'attenzione si rivolge a ciò che sfugge alla purezza, a quelle piccole percezioni che scorrono sotto la capacità di leggere e comprendere i significati.

c) Nessuna forma esiste al di fuori dei mezzi ottici e di comunicazione. Ogni rappresentazione è di natura tecnologica; è o sarà digitalizzata.

Oggi i computer consentono alle persone di dimenticarsi la matematica. Se il modernismo del 20° secolo aveva scoperto l'“inconsapevolezza ottica”, l'attuale società delle reti è influenzata da quella che si può definire “inconsapevolezza digitale”. Essa contiene una massa di piccole percezioni di natura numerica - calcoli, stime e algoritmi - che non vengono elaborati dalla mente ma scorrono attraverso la società e definiscono il comportamento dei suoi membri. Può avere la struttura di un linguaggio, ma la sua sintassi si basa sulla serialità; ogni formazione dell'inconscio digitale tende a esistere come molteplicità. Le forze che lo compongono possono essere definite, secondo il testo del 1967 di Mel Bochner, “Serial Art Systems. Solipsism” (Sistemi artistici seriali. Solipsismo): permutazione, ricombinazione, progressione e rotazione di insiemi di elementi, o numeri, omogenei e non strettamente legati tra loro. Il progresso tecnologico toglie alla scienza il monopolio della produzione di conoscenza. Una delle conseguenze è che la conoscenza non viene sempre certificata dalla verità. Un'altra è che i processi culturali diventano una manifestazione esplicita di quella che Hannah Arendt chiama “la vita della mente” — vita e pensiero che si trasformano l'una nell'altro.

Stas Shuripa, New York, settembre 2008