

ESSAYS, 26 settembre 2016

Il turismo attraverso i confini delle forme

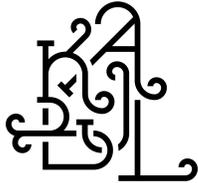
Un'analisi sul rapporto tra il risultato della produzione artistica e l'estetica del paesaggio: dai tempi del Grand Tour all'omologazione della forma.

AUTORE: Carolina Gestri

«La cosa più bella di Tokyo è McDonald.
La cosa più bella di Stoccolma è McDonald.
A Pechino e a Mosca non c'è ancora niente di bello.
L'America è veramente la cosa più bella».
(A. Warhol, 1972)

«La nostra è un'era post-romantica, vale a dire, l'era di un turismo confortevole e totale, che segna una nuova fase nella relazione tra l'ou-topos urbano e la topografia mondiale. Non è difficile caratterizzare questa nuova fase: al posto del singolo turista romantico, ogni sorta di persone, cose, segni e immagini tratte da ogni tipo di cultura locale, sta oggi lasciando il proprio luogo di origine per intraprendere un viaggio attorno al mondo».
(B. Groys, *La città nell'era della riproduzione turistica*, 2002)

Nel saggio *La città nell'era della riproduzione turistica*, Boris Groys segnala l'inizio della circolazione di tutti gli elementi, naturali e architettonici, che fino a quel momento erano considerati relativi solo ad alcune specifiche realtà territoriali. La propagazione ha fatto sì che le immagini prima visibili esclusivamente in un determinato luogo siano adesso facilmente reperibili ovunque, grazie a internet e alla globalizzazione



dell'informazione. Di conseguenza l'attività turistica dell'artista cambia. Il viaggiatore alla ricerca di nuove forme per i propri studi passa dall'essere di tipo 'romantico' a 'confortevole-totale'. Mentre i turisti del Grand Tour¹ raccoglievano e registravano sul campo quelle che erano le peculiarità del paesaggio, rintracciando così per primi le caratteristiche di un'identità nazionale che solo successivamente sarebbe stata nominata 'Italia',² gli artisti dell'era post-romantica, definiti così da Groys, «grazie ai moderni strumenti di comunicazione possono rintracciare persone affini in tutto il mondo, senza doversi adeguare ai gusti e agli orientamenti culturali locali».³ Per questo motivo è impossibile adesso parlare di comunità artistiche, così come di luoghi con una propria identità: sarebbe tanto anacronistico quanto pateticamente nostalgico.

Potremmo dire che in Italia il momento di transizione tra le due tipologie di turismo ebbe inizio nel 1967 grazie a Piero Gilardi, quando l'artista lavorava come corrispondente di «Flash Art International». Aggiornando in prima persona galleristi e amici sulla situazione statunitense, sviluppò per la prima volta un network internazionale, la cui piattaforma di discussione però era sempre dedicata a una cerchia ristretta di interlocutori, abitanti della medesima città.⁴ Da una parte, grazie ai

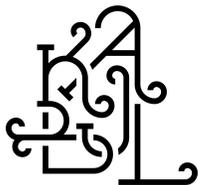
¹ Cf. J. Schlosser Magnino, *La letteratura dei Ciceroni*, in *Letteratura artistica (1924)*, La Nuova Italia, Milano 2008, pp. 534-553.

C. De Seta, *L'Italia del Grand Tour (1995)*, Rizzoli, Milano 2014.

² Nella quarta di copertina dell'opera di De Seta, si legge: «Perché l'Italia costruisce la propria identità come riflessa in uno specchio: quello dei tourists che dal Cinquecento alla fine del Settecento viaggiano, e poi raccontano, dipingono, e soprattutto fanno circolare la cultura. Nasce così la 'Bella Italia' prima ancora che nasca la nostra nazione e, intanto, cominciano a tessersi i primi fili di quell'identità europea che ancora ci manca e che nei racconti colti e appassionati di questi viaggiatori d'eccezione è possibile ritrovare».

³ B. Groys, *Art Power*, Postmediabooks, Milano 2012, p. 121.

⁴ «La finalità dei miei viaggi, dagli Stati Uniti ai paesi europei, era quella di stimolare e favorire la nascita di un network di artisti attivi sulle nuove tendenze, libero e indipendente dal mercato artistico. Il dossier fotografico con cui viaggiavo conteneva opere di una quarantina di artisti e negli incontri con i singoli artisti mi permetteva di mostrare come stesse crescendo un movimento artistico internazionale con una profonda unità concettuale» (A. Bellini, *Piero Gilardi: Ora cammino senza più allacciarmi le scarpe*, in «Flash Art Online», aprile 2012).



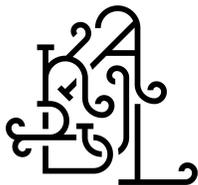
tempi di trasmissione dilatati, era ancora possibile metabolizzare il nuovo con il quotidiano locale; dall'altra esistevano già mezzi di comunicazione che, rispetto ai tempi del Grand Tour, facilitavano la circolazione di certi standard espositivi, immagini e teorie.

Nell'era post-romantica l'artista-turista e il curatore-turista (e tutti coloro che rientrano nel campo della produzione artistica) prediligono il turismo 'frenetico': siamo obbligati alla visione di un paesaggio abitato da forme omologate, precarie che, minacciate dalla velocità della produttività globale, sono soggette a uno stato di perpetuo cambiamento. Per questo motivo l'approccio e le modalità di viaggio sono mutati.

A essere rimasto inalterato è, come già accennato, l'attività di prelievo e di traduzione delle forme del paesaggio nell'ambito della produzione artistica e curatoriale. Il fenomeno dell'omologazione della forma nelle città si ripercuote sul risultato della creazione delle opere. Che cos'è dunque che caratterizza le singole opere se tutte appaiono uguali? Arthur C. Danto, nel primo capitolo del suo libro *La trasfigurazione del banale*, con tutt'altro scopo, passa in rassegna una lista di opere di un'ipotetica mostra da lui curata, dove ogni lavoro rappresenta lo stesso quadrato rosso. All'occhio del visitatore sembreranno tutte identiche tra loro, tanto che Danto parla di un'inequivocabile «indiscernibilità retinica»⁵ tra le opere. Questo dato di fatto affligge anche il piccolo collezionista che persevera, lamentandosi, nella continua ricerca della novità formale.

Poiché le opere sono specchio delle forme che abitano il nostro tempo, possiamo senza problemi giustificare la presenza di un'unica estetica diffusa. Oggi il dibattito artistico avviene a livello globale e l'identità del singolo è nascosta sotto la forma di

⁵ A. C. Danto, *La trasfigurazione del banale* (1981), Editori Laterza, Roma 2008, p. 44.



ogni lavoro: quello stesso blocco di cemento, utilizzato da 4 artisti nel corso degli ultimi dieci anni, custodisce dentro di sé quattro storie diverse ed è proprio questo a garantirne l'originalità. Dire che le superfici dei lavori sono uniformate, tenendo presente l'imprevedibilità con cui queste forme cambiano all'interno del paesaggio, significa che quella stessa forma che le accomuna è la monumentalizzazione di un preciso paesaggio temporale, diversa dalle altre forme passate o future. Le forme passeggere con cui condividiamo gli spazi della vita reale e virtuale - dalle strade in cui passiamo ogni giorno, ai siti web che consultiamo per abitudine - diventano eterne grazie al processo di creazione delle opere, simbolo di un determinato periodo storico. Dovremmo guardare alla superficie dell'opera senza porci dubbi logoranti o addentrarci in giochini intellettuali come "Chi è che l'ha fatto per primo?", ma pensando a quali delle nostre esperienze personali ricolleghiamo quell'oggetto con cui sicuramente abbiamo condiviso qualcosa. Secondo Vladimir Nabokov, in *Cose trasparenti*: «Quando noi ci concentriamo su un oggetto materiale, ovunque esso si trovi, il solo atto di prestare ad esso la nostra attenzione può farci sprofondare involontariamente nella sua storia. I principianti devono imparare a sfiorare soltanto la superficie della materia se vogliono che essa resti all'esatto livello del momento. Cose trasparenti, attraverso le quali balena il passato».⁶

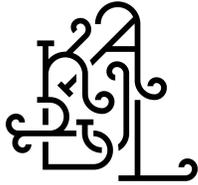
Evitando il feticismo della forma e abbandonando la 'classe di principiante', vedremo quell'oggetto, parte della memoria collettiva, in maniera diversa: immergendoci sotto la sua superficie sarà possibile intuire la storia sia di chi ha prelevato quella forma dal paesaggio, sia la nostra.

BIBLIOGRAFIA

A. Bellini, *Piero Gilardi: Ora cammino senza più allacciarmi le scarpe*, in «Flash Art Online», aprile 2012.

A. C. Danto, *La trasfigurazione del banale (1981)*, Editori Laterza, Roma 2008.

⁶ V. Nabokov, *Cose trasparenti* (1972), Adelphi, Milano 1995, p. 5.



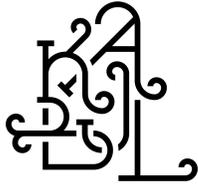
kabulmagazine.com

C. De Seta, *L'Italia del Grand Tour* (1995), Rizzoli, Milano 2014.

B. Groys, *Art Power*, Postmediabooks, Milano 2012.

V. Nabokov, *Transparent Things* (1972), Adelphi, Milano 1995.

J. Schlosser Magnino, *Letteratura artistica* (1924), La Nuova Italia, Milano 2008.



ESSAYS, 26 Sept. 2016

Touring Through the Frontiers of Forms

An analysis about the relationship between the result of the artistic production and the aesthetic of landscape: from the Grand Tour to the time of the homologation of forms.

AUTHOR: Carolina Gestri

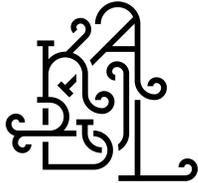
«The most beautiful thing in Tokyo is McDonalds
The most beautiful thing in Stockholm is McDonalds
The most beautiful thing in Florence is McDonalds
Peking and Moscow don't have anything beautiful yet.
America is really The Beautiful».

(A. Warhol, 1975)

«The times in which we live are thus an era of postromantic, that is comfortable and total, tourism, marking a new phase in the history of the relations between the urban *ou-topos* and the world's topography. This new phase is in fact not hard to characterize: rather than the individual romantic tourist, it is instead all manner of people, things, signs and images drawn from all kinds of local cultures that are now leaving their places of origin and undertaking journeys around the world».

(B. Groys, *The City in the Age of Touristic Reproduction*, 2002)

In the essay *The City in the Age of Touristic Reproduction*, Boris Groys communicates the circulation starting point of all the elements, natural and architectural, that before were known like typical of just a few specific territorial realities. Following this



spreading phenomenon, images that were seen only in a defined part of the world are now common everywhere, due to Internet and Globalization. Consequently the artists' touristic activity has changed. The traveller who is in search of new forms for his studies becomes from being 'romantic' to 'comfortable and total'.⁷ Romantic tourists used to pick up and record landscape peculiarities from the field, tracking for the first time traits of a national identity that just at a later time will be known as Italy.⁸ On the contrary the artists who are living in the post-romantic era, according to Groys's definition, «thanks to modern means of communication they can seek out like-minded associates from all over the world instead of having to adjust to the tastes and cultural orientation of their immediate surroundings».⁹ For this reason, speaking now about artistic communities and regions with their own identities is impossible. This could sound as much anachronistic as pathetically nostalgic.

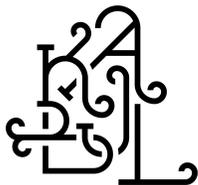
We can suppose that in Italy the date of the transition moment between the two kinds of artistic tourisms is 1967, when Piero Gilardi started to work as news correspondent for «Flash Art International» and he used to update his Italian friends and art dealers about the American scenario. In this way Gilardi was the first to develop an international network, but that chat space was still limited to a closed group of people who were living in the same city.¹⁰ On one hand, the distended transmission times gave the possibility to metabolize slowly and personally all the

⁷ See J. Schlosser Magnino, *La letteratura dei Ciceroni*, in *Letteratura artistica* (1924), La Nuova Italia, Milan 2008, pp. 534-553; C. De Seta, *L'Italia del Grand Tour* (1995), Rizzoli, Milan 2014.

⁸ In the back cover of De Seta's book, it is written: «Italy builds its identity as a mirror reflection: since the sixth to the end of the eighth century, the tourists used as a means to travel, and relate, paint, and allow the culture to flourish in society. In this way, before our nation was founded. In this way 'Bella Italia' was born, even before our nation was born. In the meantime began the sowing of the seeds of the European identity that we still miss. They are present in the cultural impassioned tales of these exceptional travellers and it is possible to trace them».

⁹ B. Groys, *The City in the Age of Touristic Reproduction*, in *Art Power*, MIT Press, Cambridge (Mass.), 2008, p. 105.

¹⁰ «The aim of my trips, from the United States to Europe, was to help the development of an artists' network active in the new trends but free and independent of the artistic market. I used to travel with a photo dossier including works of around forty artists, in order to show how an artistic movement was growing with a deep conceptual unity». A. Bellini, *Piero Gilardi: Ora cammino senza più allacciarmi le scarpe*, in «Flash Art Online», April 2012.



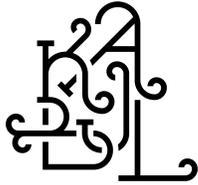
foreign news with the local ordinary life; on the other hand, thanks to the new communication tools and means of transportation, some exhibition display standards, and brand-new works of art and theories started to circulate quicker with respect to the Grand Tour times.

In the actual post-romantic era the artist-tourist, and the curator-tourist as well (and all the people involved in the production art field), have joined the frenetic kind of tourism. We are obligated to see a landscape populated by homologate forms, all the same everywhere. Those forms are temporary, threatened by the speed of the global production that forces them to live in a never-ending state of changing. The travel modality and approach are now mutated.

The thing that is not changed is the artistic and curatorial production activity of picking-up and translation of visible forms present in the landscape. The trend of the homologation of forms in the cities has a reflection in the artistic production. But, what makes the works different if they all look the same? Arthur C. Danto, in the first chapter of his book *The Transfiguration of the Commonplace*, with a complete different aim, draws up a checklist of a hypothetical exhibition curated by himself: every piece of work is always the representation of a red square. To the visitor's gaze everything will look identical concluding that an «retinal indiscrimination»¹¹ is present between the works. This is a problem also for the little collector who, complaining, continues to search the newness of form.

If the works mirror the forms that are living in our times, then the outbreak of a unique 'aesthetic' can be easily justified. In our days, the artistic debate is on a global layer and every singular identity is hidden inside each work of art: the same concrete block used in the last ten years by more than four divers artists has inside more than four different stories. According to that, each block will be considered as unique. Given that the shape of the work is uniform, recalling that those forms are temporary

¹¹ A. C. Danto, *The Transfiguration of the Commonplace*, in «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», vol. 33, no. 2 (Winter, 1974), p. 140.



means that the shape they have in common is the eternal image of a specific landscape different from all the forms that can be found in the remote past or in the future. The fleeting forms present in our real and virtual life, from streets where we walk everyday, to the website that we use to google it as a habit, became symbols of a precise historic period, as a monument, thanks to the artistic process. Indeed we should see the form of the work avoiding draining doubts or cultural games as 'Who did it first?' but thinking if we are able to connect some of our personal experiences to that form within we share the landscape. As Vladimir Nabokov said in the introduction of *Transparent Things*:

«When we concentrate on a material object, whatever its situation, the very act of attention may lead to our involuntarily sinking into the history of that object. Novices must learn to skim over matter if they want matter to stay at the exact level of the moment. Transparent things, through which the past shines!».¹² Avoiding the fetishism of form and leaving the 'novices classroom', we will see that object, part of the collective memory, in a different way. Going deep under its surface it is possible to grasp our story and the story of who has picked up that form from the landscape.

BIBLIOGRAPHY

A. Bellini, *Piero Gilardi: Ora cammino senza più allacciarmi le scarpe*, in «Flash Art Online», April 2012.

A. C. Danto, *The Transfiguration of the Commonplace*, in «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», vol. 33, no. 2 (Winter, 1974).

C. De Seta, *L'Italia del Grand Tour* (1995), Rizzoli, Milan 2014.

B. Groys, *Art Power*, MIT Press, Cambridge (Mass.), 2008.

V. Nabokov, *Transparent Things* (1972), Penguin Modern Classics, UK, 2011.

J. Schlosser Magnino, *Letteratura artistica* (1924), La Nuova Italia, Milan 2008.

¹² V. Nabokov, *Transparent Things* (1972), Penguin Modern Classics, UK, 2011, p. 5.