

L'oggetto estetico dell'avvenire



Scritto da redazione

22 Set, 2009 at 08:10 PM

Il progetto scientifico ARTMEDIA ha segnato l'attività di ricerca di Mario Costa, il cui maggior merito è stato l'aver posto come centrale il discorso sul "mezzo", dando un serio scossone alla ricerca estetica tradizionale attenta solo ai concetti e ai significati.

"L'oggetto estetico dell'avvenire" è il titolo suggestivo del seminario conclusivo del Progetto Artmedia (1985-2009), curato dal Dipartimento di Filosofia dell'Università di Salerno, diviso in sessioni per ogni tema trattato. Si svolgerà il 9 e 10 ottobre presso la Fondazione "Filiberto Menna", Lungomare Trieste, 13, Salerno.

Proponiamo di seguito un estratto dall'introduzione del convegno.



Sessione "**L'immagine tecnologica**", introduzione a cura di Giuseppe Siano.

Lo sviluppo della "Information Society" ha indotto Mario Costa a sviluppare, tra l'altro, una ricerca estetica fondata in modo lungimirante sul rapporto *cultura e informazione*.

Questa manifestazione nel corso degli anni è diventata, di conseguenza, un punto d'incontro tra culture di vari ambiti disciplinari; in particolare essa ha sviluppato i rapporti tra la filosofia, l'arte, la scienza e la comunicazione.

I venticinque anni segnati dalla manifestazione ARTMEDIA sono trascorsi, così, in un cantiere *in fieri*. Si è cercato di determinare il campo di pertinenza e gli "oggetti" dell'*estetica della comunicazione* e del *sublime tecnologico*. Questi "oggetti" cercavano, anche se appena nati, un riconoscimento e una loro collocazione estetica. ARTMEDIA ha dato loro una tribuna, aprendo — di fatto — una riflessione sul carattere estetico della comunicazione tecnologica.

Di solito, lo studioso era portato a fare ipotesi su argomenti che non avevano una derivazione diretta da una cultura estetologica "classica", e che si avvalevano di studi che trovavano le proprie radici nelle nuove scienze fisiche, matematiche, fisiologiche, biologiche, fino alla robotica e alla *A. I. (Artificial Intelligence)*; con esse si cercavano ipotesi per definire il mondo dei *dispositivi*, che è uno dei cardini dell'*estetica della comunicazione* e del *sublime tecnologico*.

L'universo aperto dai *dispositivi* si collega direttamente al mondo del *tecno-*

logico. Un *dispositivo* presuppone un *agentefeedback*). collocato in un ambiente che percepisce e invia informazioni, e organizza delle strutture relazionali determinate e reiterative (

Il *dispositivo*, pertanto, è non solo una struttura dotata di relazioni metaforico-linguistiche — “commisurazione” di termini con altri —, ma è anche un’organizzazione predeterminata in un sistema logico di relazione, che si applica ad una figura retorica e ne determina la percezione da un punto di vista pre-disposto.

L’innovazione di Costa sta nell’aver affermato che ogni *dispositivo* è legato ad una struttura tecnica di riferimento, e deriva la propria origine dalle relazioni dettate dal *mezzo* di riferimento adottato.

La manifestazione ARTMEDIA è sempre stata pronta, dunque, a raccogliere e a catalogare le esperienze fatte attraverso *dispositivi innovativi*.

Se si ripercorre la storia dell’arte attraverso i *dispositivi* (derivanti dalla ripartizione che Mario Costa compie nell’assegnare a tre ere lo sviluppo della cultura dell’umanità: la *tecnica*, la *tecnologia* e la *neotecnologia*), si può comprendere che i cambiamenti — sia nella ricezione estetica che nell’organizzazione delle relazioni sociali — sono determinati innanzitutto dalla tipologia del *mezzo* attraverso cui passa l’informazione.

Il rapporto tra la *tecnica* e la *logica* è diventato lo strumento per analizzare tutti i possibili sviluppi delle relazioni che, in uno spazio-tempo, avvengono in un ambiente.

Ogni *dispositivo*, infatti, è costituito da una *logica* e da una *tecnica di organizzazione e di ricezione* dei messaggi, secondo la *teoria dell’informazione* di Claude Elwood Shannon. Il messaggio cablato è, perciò, per Costa sempre un messaggio criptico, che ha bisogno di uno strumento tecnico, tecnologico o neo-tecnologico per essere manifestato in un *racconto*, e catalogato, poi, come una delle forme dell’*esperienza estetica*.

Partendo dal problema che pone la *ricezione estetica*, la manifestazione ARTMEDIA si è sempre preoccupata di evidenziare come i nuovi strumenti *tecnici* e *logici* presentavano dei cambiamenti di relazione nella comunicazione. Questi cambiamenti sono diventati ancor più palesi con Internet, con il potenziarsi dei programmi per il computer e con l’avvento di ricettori elettro-sensibili; questi sono diventati veri e propri sensori di calcolo applicati alle macchine logiche, con cui è stata aumentata la capacità di ampliare le possibilità di ricezione e trasmissione delle informazioni.

Costa, ad esempio, notando che la *comunicazione* avveniva per lo più attraverso il linguaggio, ha potuto osservare che le parole non solo avevano le tre funzioni ad esse tradizionalmente riconosciute (di essere simboli degli oggetti, di essere simboli attribuiti agli oggetti, e di essere esse stesse oggetti), ma che, ad esse, si era aggiunta una quarta funzione, che è quella di essere *dispositivi*. Questi, quando sono attivati, permettono di mostrare come si raggiungono gli scopi attraverso *modelli di comportamento* con cui si

configurano le strutture delle parole degli oggetti e dei simboli.

Lo studio dei procedimenti del pensiero e del ragionamento, tradotto in programma per le macchine, infatti, si riferisce sempre alla ricezione e traduzione di informazioni, e deriva dalla convinzione che un qualsiasi sistema comunicativo — di uomo, di animale o di macchina — opera in modo razionale «se fa la cosa giusta».

L'arte digitale è un'“arte” della comunicazione che si avvale della *teoria dell'informazione*, ed è prodotta attraverso “macchine” che usano dispositivi logici e di calcolo particolari. Queste macchine di calcolo permettono di realizzare immagini essenzialmente diverse da ogni altra del passato, proprio perché il *mezzo* di “ripresa”, o di organizzazione e di trasmissione dei messaggi, permette di realizzare una configurazione di relazioni topologiche diversa da ogni altra del passato.

Sessione “**La voce tecnologica**”, introduzione di Rolland Caignard

Nella lotta tra la poesia sonora e la poesia scritta, nel momento in cui i teorici della poesia scritta si chiedono come e in quali modi “continuare la poesia dopo la poesia”, (Jean-Marie Gleize, *Action Poétique* n° 133/134), c'è da chiedersi come e dove collocare, ormai, la poesia sonora?

Come e perché si è verificato lo “scollamento” tra la scrittura e la voce? Possiamo ancora parlare di “scollamento”? La poesia sonora è ancora soffio del “corpo”? Sensorialità? Voglia di toccare il mondo? Di esprimere la singolarità del corpo? In che modo i sensi ed il loro “passaggio” in poesia sono cambiati? Che cosa essi sono diventati nell'epoca dell'incorporeo, dell'immateriale, della comunicazione “globale”, dell'ibridazione, del cyborg, e delle scoperte genetiche? Come interpretare i nuovi paradigmi artistici nel tempo dell'egemonia dei nuovi media?

Come si colloca la poesia sonora nella più generale questione relativa alle nuove tecnologie? L'analisi della Kristeva nella *Révolution du langage poétique* è ancora valida? La poesia è ancora “semiotica” oggi, nel tempo della tecnologizzazione del mondo? Si oppone essa ancora al discorso istituzionalizzato, della comunicazione comune?

Ci sembra più opportuno che mai porre oggi questi interrogativi, sottoponendoli ad un'analisi critica, per rivedere, aggiungere, eliminare questa o quella nozione in modo da alimentare un insieme, possibilmente condiviso, di prospettive esplicative e di indicazioni per il futuro.

Dal punto di vista della storia delle sperimentazioni, sarebbe interessante, ad esempio, mettere in evidenza l'evoluzione dei “détournements” che i poeti hanno operato a proposito delle nuove tecnologie, mentre dal punto di vista critico sarebbe utile determinare e definire le trasformazioni che si sono avute nelle analisi nel corso di questi ultimi venticinque anni.

Sessione “*Il suono tecnologico*”, introduzione a cura di Fabio Galadini

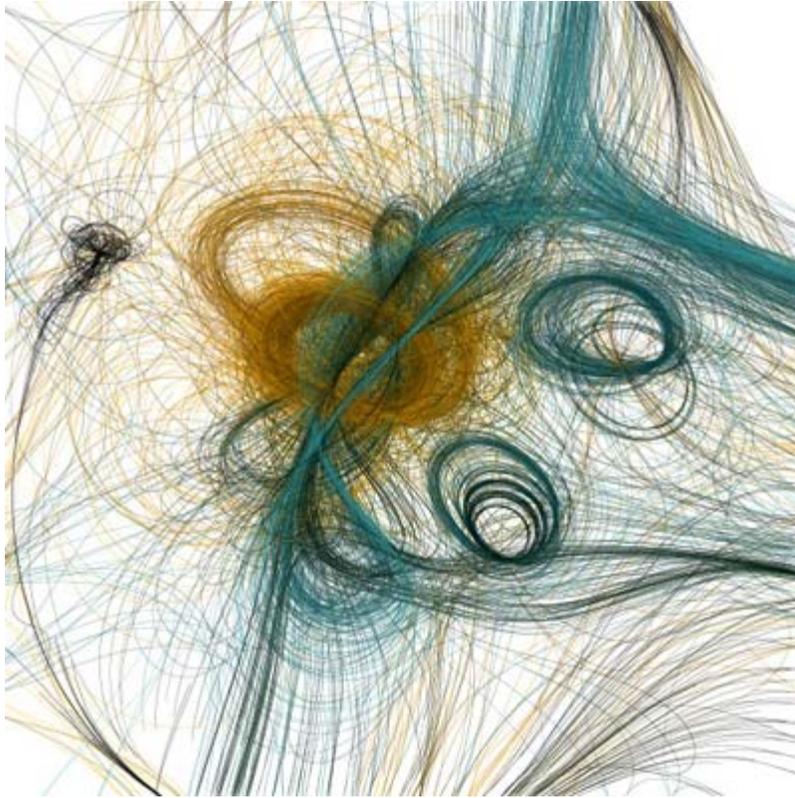
Coerentemente con tutto il suo programma teorico, Artmedia ha dedicato nel tempo una grande attenzione al suono tecnologico. Da una grande e lontana mostra sull'estetica della radiofonia e della radioart, forse prima ed unica in Italia, al lungo elenco di prestigiosi nomi di musicisti elettronici presenti, Artmedia non ha certo trascurato il settore di quello che Costa chiama *il suono in quanto tale*.

La musica elettronica, esempio d'elezione di *suono tecnologico* e di *suono in quanto tale*, procede teoricamente da quello straordinario stravolgimento epocale in seno al concetto di “musica”, rappresentato dalla *musica concreta* di Pierre Schaeffer.

La musica elettronica ha segnato un brusco sradicamento dalle concezioni tradizionaliste del pensiero musicale occidentale. L'elettronica liquida, infatti, secoli di innovazioni e ricerche strutturali, cancella tutti i sistemi musicali preesistenti e i canoni compositivi ad essi associati, ovvero dei modi, delle tonalità, delle scale e di quelle armonie faticosamente costruite nel corso dei secoli. Più semplicemente, la musica elettronica annichilisce il passato e ricrea una realtà completamente nuova: la musica non viene più scritta e annotata sul pentagramma in quanto tutto è registrato su nastro magnetico, gli strumenti musicali spariscono per lasciare spazio a valvole elettroniche e generatori d'onde, un universo di sonorità completamente nuove è dato all'ascolto.

Non si può oggi parlare di musica elettronica senza prima volgere lo sguardo alla sperimentazione e ai personaggi che per primi l'hanno fatta sviluppare e progredire tecnicamente; le estetiche elettroniche della manipolazione hanno frantumato ogni barriera tra i diversi generi e fatto della “musica” un'arte dell'attraversamento per eccellenza.

Da questi presupposti prendono vita le estetiche elettroniche della contemporaneità: New Jazz, Ambient Music, Drons Music, Dub, Trip Hop, Glicht Music, Techno..., un palinsesto infinito, un “remix” divenuto una vera e propria arte della post-produzione, una “musica” che non si estingue nella sua interpretazione, ma che si moltiplica in altri infiniti linguaggi all'interno del suo linguaggio, aprendo ad un tempo nuove modalità e nuovi scenari d'ascolto.



Sessione “***Il sublime tecnologico***”, introduzione a cura di Vincenzo Cuomo

La sessione dedicata al campo estetologico del “sublime tecnologico” intende riflettere, da un lato, sulla categoria più importante nata all’interno della ricerca portata avanti dal laboratorio Artmedia a partire dal 1985, e, dall’altro, intende cominciare ad esplorare le prospettive che da tale concetto possono aprirsi.

Secondo lo spirito “laboratoriale” che ha da sempre caratterizzato tutti i convegni Artmedia, nello stesso modo in cui la nozione-campo di “sublime tecnologico” è stata definita attraverso un’ampia e attenta ricognizione delle sperimentazioni artistiche neo-tecnologiche a partire dagli anni Sessanta agli anni Novanta dello scorso secolo (Alvin Lucier, Kit Galloway e Sherry Rabinowitz, Roy Ascott, Fred Forest, David Rokeby, Marta de Menezes, Edoardo Kac, Casey Reas, Shawn Brixey, Maurizio Bolognini, per citarne alcuni), così le prospettive estetologiche che il seminario tenterà di proporre dovranno richiamarsi alle attuali sperimentazioni estetiche neo-tecnologiche. Il fecondo rapporto tra teoria estetica e sperimentazione artistica ha, infatti, da sempre connotato l’approccio critico del laboratorio Artmedia.

Gli snodi principali e più innovativi che hanno contrassegnato fino ad ora il campo teorico del “sublime tecnologico” sono:

1. “Il sublime tecnologico” si propone come riflessione in fieri

sull'indebolimento della *forma* e, ovviamente, dell'*opera* nel lavoro artistico contemporaneo. Questo è accaduto, in primo luogo, all'interno di una sempre più vasta sperimentazione estetica contemporanea, che non si interessa più alla produzione di "forme" ma all'attivazione di *processi* bio-tecnologici non "guidati" da una specifica intenzionalità artistica, né controllati nei loro risultati finali, ma pensati secondo logiche aleatorie di tipo *bottom-up*. In secondo luogo, quando, come nel caso dell'*arte genetica* (Kac, de Menezes ...), una forma appare, è comunque la potenza della tecnica ciò di cui si dà esplicitamente e provocatoriamente "spettacolo".

2. La nozione di "sublime tecnologico", inoltre, tenta di render conto del progressivo svincolarsi delle operazioni tecno-artistiche dai territori del *simbolico*. I progetti e le realizzazioni di un'area sempre più vasta di "sperimentatori estetici" appare finalizzata, infatti, alla "produzione" di esperienze di *sub-limità*, intese come esperienze di "vita non simbolica" rese possibili attraverso la connessione e l'ibridazione (destrutturante e spossessante) del corpo con i processi tecnologici e le operazioni della tecnica all'interno del reale (reale esso stesso sempre più inestricabilmente tecno-naturale).

3. In terzo luogo, il campo estetologico del "sublime tecnologico" cerca di render conto della trasformazione dell'*artista* in *ricercatore estetico*. Il lavoro dell'artista tecnologico è ormai mutato nel profondo. Non più volto alla produzione di "forme simboliche", ma alla sperimentazione delle nuove dimensioni dell'esperienza estetica determinate dalla connessione e dall'ibridazione tra corporeità e processi bio-tecnologici, tale lavoro, svolto in "gruppi di progetto" che aggregano scienziati, tecnologici e "ricercatori estetici", si distanzia sempre più dall'operatività artistica tradizionale.

[Chiudi finestra](#)