

Passaggio dalla pittura al prodotto industriale.

Con la prima parte del volume T ha l'ambizione di dirci qual'è l'ultimo quadro (1921).

Decisivo per le riflessioni di T e Benjamin è l'irruzione nella dimensione percettiva degli individui della seconda metà dell'Ottocento della fotografia. Con l'invenzione della fotografia la pittura va in crisi: la fotografia riesce a restituire una realtà nella sua forma sensibili ed è in grado di catturare anche i fantasmi della realtà.

La pittura ci mostrava in modo figurato dei pezzi di realtà, come può competere con l'obbiettivo fotografico?

Una risposta è sicuramente la pittura astratta che però per T rimane comunque una pittura figurativa.

La soluzione che pittura trova provvisoriamente

Assistiamo al protagonismo del fattore materiale (fattore materico). Gli impressionisti cominciano a tenere in conto la trama della tela, l'ordito della tela.

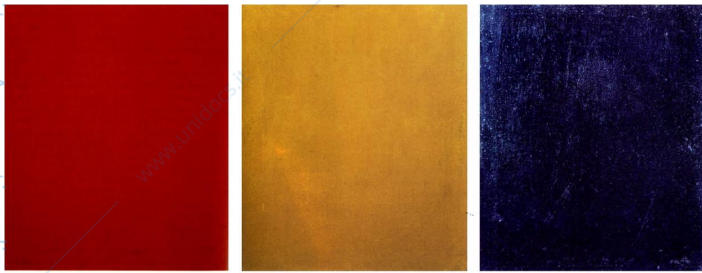
Il trionfo del materiale è il colore.

Ritratto di Cezanne alla moglie (madame Cezanne → macchie di colore).

La pittura scopre di aver sempre dissimulato il protagonismo del materiale.

La realtà pittorica è fatta da materiali specifici che non bisogna accultare: bisogna evidenziare la realtà dei materiali di cui fa uso.

Secondo T l'ultimo quadro è "La macchia di colore" di Rodcenko.



L'unica realtà che il pittore ha sempre maneggiato è il colore. Se il colore è il continuo auto evidente della pittura Muore la pittura: era solo esclusivamnete colore e materiale. Viene sostituita da manifesti.



(Anche il quadratino nero su sfondo bianco si avvicinava molto alla fine della pittura).

Il prodotto fatto a macchina si è emancipato dalle belle arte, **ma è ancora arte?**

T afferma l'esigenza della cornice (dimensione museale) per indicare che un quadro è terminato (prospettiva di Bloch). È un'informazione che non ricaviamo dal quadro stesso ma dal contesto.

Il primo museo moderno è il Louvre, a decretare la sua istituzione l'assemblea della rivoluzione francese 1792.

C'è un' ambivalenza costitutiva del museo moderno che possiamo osservare con la decretazione di apertura del Louvre: la convenzione, due giorni prima, ha istituito anche il primo manicomio.

Queste due cose sono parenti: allo stesso titolo per il quale l'assemblea provvede a razionalizzare la realtà degli insensati, ponendo fine alla promiscuità per la quale il pazzo stava al pari del delinquente e della prostituta, anche l'istituzione del museo moderno è un tentativo di razionalizzare l'inesattezza, mettendo ordine dove c'è disordine.

E la matrice illuminista che ambisce a razionalizzare l'esistenza (insensatezza dei folli e disordine della produzione dell'opera d'arte che disturba il padrone perché va a scovare dei potenziali che non sempre fanno comodo al padrone).

I giacobini cominciammo quindi a governare l'irrazionalità dell'arte e dei matti.

Al museo noi siamo inibiti dalla cultura che ci assedia e finiamo in una posizione di subalternità, l'arte diventa meno pericolosa.

C'è qualcosa del nostro rapporto con l'opera d'arte che viene sepolto all'interno del museo.

Cominciamo a governare ciò che accade nell'immaginazione.

La nuova arte deve essere un'opera sociale.

ARTE PRODUTTIVISTICA → prodotto industriale che è anche artistico

Ha a che fare con un nuovo tipo di artista: artista-ingegnere o artista-operaio, che opera accanto alla macchina.

Ci sono alcuni costruttivisti che hanno abbandonato il cavalletto e hanno iniziato a produrre oggetti utili. Ciò non basta per appartenere alla nuova generazione di artisti-ingegneri. Non cambia solo ciò che devi produrre ma il modo in cui viene prodotto l'oggetto. Non basta passare dalla tela all'oggetto d'uso per aderire alla trasformazione avvenuta nel mondo dell'arte, cambia proprio il modo di produzione.

Il costruttivismo non è ancora artista-ingegnere/operaio, però può offrire un contributo sperimentando di materiali. Rimane un. Artista di vecchio stampo che mette qualcosa al servizio della nuova arte.

Il quadro di R. non è una prova di abilità tecnica, ma l'espressione del protagonismo del colore.

T ha in mente qualcosa di molto diverso dall'arte applicata o dal distacco dell'artista dai cicli produttivi. Non è questo che dobbiamo apprendere dal passaggio da cavalletto alla macchina.

Deve cambiare lo statuto dell'artista, diventa un altro mestiere.

L'arte applicata diventa ciò che è più distante dal nuovo artista che si viene a costituire con la celebrazione della vita.

### Quella di T. Vuole essere arte applicata? NO

Non basta un riferimento ideologico, come l'uso di specifici materiali, per farci stabilire davanti ad un'opera d'arte. Non ha necessariamente un contenuto ideologico un'opera d'arte.

T. dice che non possiamo essere certi di trovarci d'abito un'opera d'arte per la sua forma, ideologia e materiali.

Per essere davanti ad un'opera d'arte dobbiamo essere di fronte al **processo** per realizzarla.

Stiamo passando dal prodotto individuale a quello sociale

Una società intera sta producendo l'oggetto, non più qualcuno chiuso nel suo studio.

Ruskin dava molta importanza alla libera espressione dell'operaio, che con il gotico poteva finalmente inventare le forme.

Per T. la libera espressione dell'operaio rende tutti più emancipati.

Ci sono molte assonanze tra Ruskin e T. Riguardo alla libertà dell'operaio, anche se in una prospettiva politica diametralmente opposta.

L'artista-operaio che ha in mente T si occupa innanzitutto del processo: le sue abilità artistiche consistono nel conoscere cosa succede dal momento in cui il prodotto viene progettato alla sua commercializzazione, deve conoscere tutti gli aspetti del processo tra la produzione e la commercializzazione del prodotto.

L'artista un tempo era colui che era considerato tale sulla base di ciò che aveva prodotto. L'artista di T è tale dal momento in cui si progetta il prodotto fino alla sua distribuzione, deve essere esperto di macchine, materiali.. ecc. È una presenza creativa durante tutto il processo di produzione.

Il formalismo russo (Sklovskij), ha inteso l'arte come procedimento (processo). È artistico ciò che ci consente di vedere le cose come se fosse la prima volta. Questo è reso possibile da un certo modo di procedere che non nasconde i mezzi attraverso i quali perviene al risultato finale, ma li rende visibili (mette i ferri del mestiere sul banco). Perché quei mezzi del mestiere sono artistici e il ferro del mestiere più importante è lo straniamento, il fatto di cogliere gli oggetti in una prospettiva talmente inusuale da farcela percepire. Lo straniamento ha per obiettivo il fatto di rendere una cosa nuovamente percepita. Noi a causa dell'abitudine tendiamo a non vedere o riconoscere il mondo che ci circonda, l'artista è colui che infrange questa ripetizione e ci fa percepire il mondo.

L'artista del formalismo russo realizza lo straniamento, al posto di dire albero dice "un gigante di legno e foglie". Rende nuovamente percepibile qualcosa che altrimenti fa talmente parte dell'abitudine da passare inosservato.

T in conclusione dice che per il profilo di artista che ha in mente si può parlare di "mestiere produttivistico", perché ci si libera delle vecchie connotazioni dell'arte. Il rischio di parlare di arte produttivistica è quello di confonderlo con l'arte applicata.

Cambia il tipo di mestiere, ma una volta compresa questa trasformazione è opportuno considerare anche chi svolge un certo ruolo dentro la fabbrica. Chiamiamolo mestiere finché c'è la confusione sull'arte applicata, una volta fatta chiarezza, si può parlare di "arte produttivistica".

Il prodotto artistico dell'artista produttivista è il processo, quello va fatto a regola d'arte.



Nikolaj Ta

L'ULTIMO

Dal cavalletto a

Introduzione di A

Traduzione di A

**Titolo originale:** *Ot mol'berta k mašine*

**Traduzione dal russo di** Anna Tellini

**I edizione:** gennaio 2015

© 2015 Lit Edizioni Srl

Tutti i diritti riservati

Castelvecchi è un marchio di Lit Edizioni Srl

Sede operativa: Via Isonzo 34, 00198 Roma

Tel. 06.8412007 – fax 06.85358676

info@castelvecchieditore.com

www.castelvecchieditore.com

**C A S T E L V**

sei. E se nel passato il «quadro» figurativo aveva un suo significato estetico e insieme anche sociale, pur se limitatamente alla cerchia definita di una classe o di un gruppo sociale, in quanto espressione individualistica della coscienza estetica di una classe o di un gruppo, ora che la separazione in classi e in ceti perde terreno nei caratteri essenziali, rendendo sterile proprio per questo la ghiottoneria estetica, il «quadro», come forma tipica di arte visiva, perde il suo significato anche come fenomeno di ordine sociale. Se ne può trovare una conferma in fatti di cui è impossibile negare l'esistenza: le esposizioni dell'attuale stagione invernale (1921-1922), malgrado la loro eclissi negli ultimi quattro-cinque anni, non hanno goduto di quel che si chiama «un successo». Sono passate molto spesso inosservate. Da «avvenimento» nella vita artistica stanno diventando un fenomeno che non suscita più interesse: le si frequenta poco, non se ne parla un gran che, vi si è indifferenti.

La democratizzazione del sistema sociale e dei rapporti sociali in Russia si è fatalmente riflessa sia sulle forme di creazione sia sulle masse che recepiscono l'arte. La psicologia della percezione estetica sta mutando radicalmente la sua struttura sotto i nostri stessi occhi. In un periodo di divisione di classe è di per se stessa naturale anche la forma d'arte da cavalletto, visto che autorizza le variazioni e dispersioni infinite e l'individualizzazione con cui risponde alle molteplici esigenze di un ambien-

te sociale differenziato. Al c  
do di democratizzazione de  
di classe dei valori estetici e  
sostituiti dallo spettatore d  
dall'arte delle forme che es  
massa, della società, del pop  
so. Sotto l'influenza delle es  
vo spettatore l'arte assume un

#### 10. *L'arte da cavalletto è in ma da museo*

La pittura e la scultura da  
porta se la sua figuratività è d  
come in Courbet e Repin<sup>17</sup>, a  
co, come in Böcklin, Stuck e  
aver rotto con l'oggettualità c  
te, prende un carattere non-  
maggioranza dei giovani art  
nei - è sempre un'arte da mu  
principio conformante (che c  
le-finale della creazione. Ne  
da museo, che non possiede  
talmente pratica, pongo anch  
controrilievi. Tutto ciò che è s  
nistra» dell'arte contempora  
stificazione solo sulle pareti d  
pesta rivoluzionaria da essa s  
ce definitiva nel silenzio del c

I museologi hanno davanti a sé il gravoso impegno di collocare in un «ordine storico» questo materiale a suo tempo rivoluzionario e di seppellirlo «sotto i numeri» degli inventari dei «depositi» d'arte. E gli «storici dell'arte», questi instancabili becchini, hanno a loro volta un nuovo lavoro di compilazione di testi esplicativi per queste cripte tombali, perché i posteri, a meno che non dimentichino la strada che conduce a esse, possano degnamente apprezzare il loro passato e non confondere le tappe fondamentali delle «prospettive storiche». E gli artisti, malgrado il loro futurismo, non dimenticano tuttavia di occupare il posto a loro dovuto nei cimiteri del passatismo<sup>19</sup>.

### 11. La cambiale presentata dalla nostra epoca

Il mondo attuale presenta all'artista delle esigenze completamente nuove: esso attende da lui non «quadri» e «sculture» da museo, ma oggetti socialmente giustificati e per forma e per **funzione** **destinazione**. I musei sono pieni a sufficienza, non è davvero il caso di riempirli di nuove variazioni su vecchi temi. La vita non giustifica più l'oggetto artistico che sia fine a se stesso e per forma e per contenuto. La nuova arte democratica è per sua assenza sociale, mentre l'arte individualistica è anarchica, trovando la sua giustificazione in persone o gruppi isolati. Se la teleologia dell'arte del passa-

to trovava un suo significato scimento individuale, l'arte d sto significato nel riconoscim te democratica ogni forma d te giustificata. E così, dopo contemporanea dal punto di mo giunti alla conclusione c to, in quanto forma da muse po tanto sul piano sociale che s trambe le analisi hanno co identico risultato.

### 12. Il rifiuto dell'arte da c mento sulla produzione

Per la scultura e la pittura suonato la campana a morto artisti hanno dato una mano

Che tutti gli avversari de prendano in considerazione q senziale e che sia loro chiaro di sinistra hanno abbandonat in conseguenza di una pretes zione e di un ritorno «al vecch ulteriore evoluzione dell'ori nel mondo reale.

A questo punto è imposs all'importante riunione dell'Is tistica (INChUK)<sup>20</sup>, che ha a

vembre 1921, in cui Osip Brik ha presentato una relazione sul passaggio dell'INChUK dal commissariato per l'istruzione al consiglio superiore dell'economia nazionale. Venticinque esponenti dell'arte di sinistra, dopo aver rifiutato l'arte da cavalletto come fine a se stessa ed essersi posti su una piattaforma produttivista, hanno riconosciuto che un tale passaggio era non solo indispensabile, ma addirittura inevitabile. Per la prima volta negli annali della vita artistica un pittore rinnegava conscientemente il terreno che l'aveva nutrito e, mutato orientamento, appariva come un sismografo estremamente sensibile nel registrare la direzione dell'ago del futuro.

Ma la morte della pittura, la morte delle forme da cavalletto, non significa ancora la morte dell'arte in generale. L'arte non come forma determinata, ma come sostanza creatrice continua a vivere. E non è tutto: nel momento stesso del funerale delle sue forme tipiche, al cui pranzo commemorativo siamo stati presenti nel corso di quanto abbiamo precedentemente esposto, dinanzi all'arte viviva si aprono ora orizzonti di un'insolita ampiezza, e io invito il lettore a presenziare nelle pagine seguenti al «battesimo» delle nuove forme e del nuovo contenuto dell'arte. Queste nuove forme portano il nome di «arte produttivistica».

Nell'«arte produttivistica» il «contenuto» è rappresentato dalla convenienza utilitaria dell'oggetto, dalla sua tettonica, che condizionano la sua for-

ma e la sua costruzione e gi-  
zione e la sua destinazione se

### 13. Contro l'«oggetto»

Il Costruttivismo, che gode te visiva russa di una grand decisamente distinto dall' Nessuna costruzione degli a può essere paragonata al me mente intellettuale degli ogg tecnica e un'ingegneria avar Costruttivismo sono degli ar che lavorano al cavalletto, d deve intendere il supporto di sa una tela, o l'«impianto» p sulla scena di un teatro rivol te produttivistica si crea acca suoi militanti sono degli artist tisti-operai nel senso lato di c

E tuttavia l'attività dei cost gli artisti-paesaggisti o dei pitt cose diverse. Metodologicame dai limiti dell'arte da cavalle verso la produzione.

Per determinare l'importa smo nello sviluppo delle idee stica è indispensabile esamin vista corretto. Ancora non m

sta-costruttivista chiamava le sue costruzioni «oggetti» e attribuiva loro un valore autonomo.

Questo punto di vista le priva di qualsiasi significato pratico e limita il lavoro del costruttivista all'ambito del museo. In questo caso il costruttivista Tatlin si trova sullo stesso piano di Repin. Gli stessi artisti-costruttivisti hanno oggi abbandonato questa teoria dell'«oggettismo» o del «ressismo», come l'ho chiamata io. Ma alcuni tra loro sono caduti nell'eccesso opposto e hanno tentato di creare oggetti di significato utilitario. La mancanza di conoscenze specifiche e di esperienza pratica non hanno fatto che compromettere definitivamente l'artista, quando egli ha messo la sua costruzione alla stessa stregua di quella di un ingegnere.

Altro significato acquista il lavoro del costruttivista se si vede in esso un esperimento da laboratorio sull'organizzazione del materiale, sull'elaborazione «fatturale» e sulla conformazione costruttivista dei suoi elementi, un esperimento che può essere *metodologicamente* preso in considerazione nella produzione. I costruttivisti russi cominciano a essere inclini a questo modo di vedere, e in questo caso non hanno ragione di temere che il loro lavoro da cavalletto sia qualcosa di sterile e di conservatore. La differenza esistente tra gli artisti russi e quelli occidentali nel modo di concepire la pittura non-oggettiva traspare perfino nelle denominazioni che essi danno alle loro opere. Picasso, dopo aver fatto una tela non-oggettiva, la chiama

*tableau*<sup>21</sup>, Tatlin invece «l'oggetto di Picasso, oltre mentre Tatlin ha motivozione in una officina e di come un problema *teorico*».

Si può fare dell'ironia sul campo della produzione insegnare qualcosa agli spnici. E tuttavia questo no te dell'artista, come può Sotto l'aspetto *strettamen* l'artista non ha niente da nel senso metodologico egli vo approccio costruttivista nale. Nel suo lavoro l'artista nica artigianale, ma dalla dei due elementi fonda dell'oggetto: la sua destina per la concezione particola rente per eccellenza alla cre lavoro dell'artista-ingegner lo dell'ingegnere-artigiano sta dall'oggetto sempliceme

Sotto questa angolazione quista un particolare signific tore di organizzazione della pratico, in quanto indirizza tamento specializzato dei conformazione costruttivista tecnica è fine a se stessa. È pr

vi degenera così spesso in virtuosismo tecnico, in nuda destrezza. Nella produzione essa è solo un mezzo per il conseguimento di fini utilitari.

Le opere dell'arte del passato, malgrado la tecnica eccezionale, non possono giocare per l'operaio pratico quel ruolo organizzativo che è in grado di ricoprire l'arte costruttivista contemporanea, poiché in esse questa tecnica è celata dietro le stratificazioni del soggetto e dell'ideologia. Solo i maestri contemporanei «di sinistra» «hanno messo a nudo l'artificio» della loro creazione e, dopo aver rimosso dall'opera tutta la sovrastruttura «letteraria», l'hanno proposto come metodo di organizzazione costruttivista dei materiali. Proprio per questo in loro *l'abilità, il mestiere ha un altro significato, diverso da quello del virtuosismo tecnico, della destrezza*; questo nuovo significato noi glielo attribuiamo anche nella produzione.

#### 14. L'arte applicata

Gli «artisti-applicati»<sup>23</sup>, che si trovano a lavorare soprattutto nella produzione, anche se per lo più nell'industria artigianale, risolvono il problema così complesso dell'arte produttivistica in modo del tutto primitivo. Essi considerano se stessi come «distaccati nelle fabbriche», e la loro arte come «distaccata alla produzione», legata a essa esteriormente, meccanicamente, e non come elemen-

to costitutivo e indispensabile. L'artista «applicato» o quel manufatto, e questo industriale, ma anche «artistico». Per esempio, l'indiana è dipinta in modo tradizionale «fiorellini» e «prematiste», e la pittura, in pezzi da esposizione dei manufatti nella vita. Ma una simile problema ha tutto il sapore della «arte applicata» per la sua complessità e la sua novità nella concezione e nell'interpretazione sociale quanto concezione estetica. Le soluzioni attuali della cultura lo riacquisterà certo col suo piatto di porcellana o su un

#### 15. Il problema del «mestiere»

Il problema dell'arte si risolve con un legame esterno, ma con la loro correlazione con il processo stesso del mestiere. L'arte è un'attività che si svolge nel luogo mestiere e abilità. Il problema non per natura immanente, ma che può assumere aspetti diversi e la forma di per se stesso.

variano illimitatamente, costituiscono un indizio concreto per la definizione dell'arte come categoria di creazione *sui generis*. È solo nel **processo** stesso del lavoro, **processo** animato dall'aspirazione alla maggiore perfezione possibile di esecuzione, che si ritrova l'indizio rivelatore dell'essenza dell'arte. L'arte è l'attività più perfezionata diretta alla conformazione del materiale.

### 16. Arte – Lavoro – Produzione – Vita

Coltivando l'idea del mestiere, dell'abilità in ogni genere di occupazione, proprio per questo avviciniamo l'arte al lavoro. La nozione di artista diventa sinonimo di quella di artefice. Passando attraverso il crogiolo creativo e ricevendo un impulso alla perfezione, il lavoro dell'operaio (radice: schiavo, schiavitù<sup>24</sup>) da pesante lavoro coatto si trasforma in mestiere, perizia, arte. Questo significa che chiunque lavori, quali che siano le forme assunte dalla sua attività, siano esse materiali o esclusivamente intellettuali, si trasforma, dal momento che è animato dall'aspirazione a eseguire il proprio lavoro alla perfezione, da operaio-artigiano in maestro-creatore, in artefice. Per lui, artista nel suo campo, non possono esserci stereotipi di stampo artigianale: la sua attività è creativa per eccellenza. Un lavoro simile è privo di quei lati umilianti e distruttivi che sono inerenti al lavoro

coatto. Il legame organico tra la creazione e il mestiere, l'eccellenza, può essere realizzazione dell'arte nel lavoro col lavoro, del lavoro con la produzione con la vita, l'artista risolve un problema sociale.

La teoria del valore fondata da una conferma lampante. Il valore è veramente proporzionale al lavoro impiegato di una parte supplementare, spesa per una lavorazione dell'oggetto, ne aumenta il valore degli oggetti da museo che hanno un significato, l'artista si trasforma in un lavoro vitale indispensabili; diventa il motore di ogni sorta di manufatti, in armonia con la produzione, efficiente, integrante, e non viene visto, come artista-applicato, ma come l'artista nella vecchiaia, che l'artista che finora ha dipinto su un cavalletto, debba incaricarsi di stivali o andare in una fabbrica. Significa che il calzolaio, che non ha una fabbrica e che non ha per questo un'attività, potrebbe fare degli stivali eccellenza, potrebbe un artista nel suo mestiere.

Ma nelle condizioni attuali l'industria largamente sviluppata.

tivistica non assume la forma del piccolo artigianato, ma ha un carattere meccanizzato. Nella produzione industriale di massa l'idea di mestiere del lavoro, concretamente realizzabile nei prodotti finiti, trova la sua espressione nel corso di tutto il complesso processo di fabbricazione. Essa riunisce in una comunità creatrice tutti coloro che partecipano a questo processo, dall'inventore delle macchine all'operaio che sta al suo posto di lavoro, lasciando una traccia nelle qualità del materiale, in modo che il prodotto finito risponda al meglio alla sua destinazione utilitaria, sia il coronamento della tecnica della sua epoca, e in modo che nel processo della sua elaborazione sia rispettato il principio della minor perdita possibile di energia meccanica e di energia umana, e le condizioni di lavoro si avvicinino alla norma ideale della salvaguardia della salute e delle forze del lavoratore, in una parola, in modo che in tutti gli aspetti della produzione – quello tecnico, economico, umano e sociale –, si manifesti l'impostazione più razionale dell'opera<sup>27</sup>.

E così siamo arrivati al problema del ruolo dell'arte nella produzione e della conseguente trasformazione della vita quotidiana, dell'esistenza quotidiana. L'«industria artistica» coltivata dagli «artisti-applicati» non cambia le forme esteriori dell'esistenza quotidiana, ma le «abbellisce» soltanto, mentre l'arte produttivista, toccando tutti gli stadi di fabbricazione dei prodotti, trasforma

prima di tutto il lavoro stesso. Nella produzione, esercitando la sua influenza sui prodotti, ma anche sul loro modo di essere. Ecco anche perché i risultati dell'arte produttivista non sono solo «belli», ma risulteranno costruttivi dal punto di vista dell'impiego del materiale. L'arte produttivista è realmente capace di trasformare la vita quotidiana, perché essa trasforma la nostra vita, rendendolo in un'opera d'arte. L'arte del futuro non sarà solo un'opera d'arte, ma proprio un *lavoro trasformativo*.

L'idea ruskiniana di un'arte che si tramuta in vita, attraverso l'arte si situava su un piano estetico; su quello mistico, come quello diostoevskiano di una «bella vita», e William Morris, che parlava dell'arte e della vita, vedeva il futuro, ma nel Medioevo.

Ed è sempre di stampo produttivista che gli storici dell'arte alle forme dell'arte nella vita stessa, non ancora in un museo, e che si parla di epoche lontane della cultura, di un'arte cosiddetta arte popolare, ad esempio nei ricami, negli oggetti d'uso, nell'abbigliamento, ecc. (come il «costume contadina», nel Museo del

L'idea di arte produttivista è un'opera d'arte che ne ho da

dell'«estetica» acquistando un profondo significato sociale; e di fronte all'arte che gli esteti-becchini hanno costantemente tenuto nelle dorate gabbie-musei, si aprono immensi orizzonti nell'infinità multiforme della vita stessa, nel senso di una creazione di forme nuove, di nuove possibilità e di un suo nuovo ruolo.

Distaccandosi dalla vita, l'arte ha generato opere di una esecuzione incantevole, mentre la vita abbandonata a se stessa si riempiva di oggetti di una bruttezza scandalosa sotto tutti i rapporti. Mentre ammiriamo nelle gallerie i capolavori della pittura e della scultura, viviamo attornati da oggetti di forma scomoda, di materiale scadente, non funzionalmente corrispondenti alla loro destinazione, in una parola non costruttivisti, come si dice adesso. E non solo da oggetti, dal momento che il problema riguarda le forme esteriori della vita nelle loro più varie manifestazioni. L'artista-produttivista è chiamato a ricostruire non soltanto gli oggetti, ma anche tutto il modo di vita quotidiano, tenendo presenti sia le sue forme statiche che quelle cinetiche (ad esempio il movimento stradale). Parlo precisamente delle forme esteriori, e non della struttura della vita (feudalesimo, capitalismo, socialismo), giacché i problemi di struttura sono di ordine socio-economico e non hanno nulla a che vedere con l'arte.

Non porterò esempi di decostruttività delle forme della vita quotidiana perché mi interessa non la critica dei suoi aspetti mostruosi, ma il ruolo che

l'artista contemporaneo si prefigge nella produzione.

Dopo che gli artisti-costoro hanno gettato una lapide sull'arte da cavare, il loro cambiamento sostanziale non ha modificato ne del proprio ruolo di creatore, né si hanno definitivamente abbandonato al tentativo di risolvere il problema sul piano meramente artistico. In questo modo assoluto con l'arte nel mondo, in questo termine, hanno concluso la loro carriera di pittori terminata una volta per tutte. Che hanno rivolto i loro sguardi e in questa e in questa soltanto direzione, e sono rimasti a lavorare. Ma questi rimangono degli «sguardi», e tali sono destinati a restare.

#### NO 17. *La tragedia dell'epoca*

Non c'è alcun dubbio che l'artista contemporaneo, che ha lavorato finora col pennello, non si è dedicato alla ricostruzione di un nuovo modo di vita, sarà nel migliore dei casi, ma non potrà assimilare la produzione di un nuovo modo di tagli a un punto tale da costruttivisti, che presuppongono la distruzione perfetta del materiale di partenza della sua lavorazione. Il di-

te è così profondamente impregnata, è incompatibile con la produzione, e all'artista-costruttivista si pone ora un problema: prima di andare a lavorare nella produzione, occorre andare a studiare al Technikum. Ma per questo non ci sono più né le forze, né il tempo, che sono stati spesi nell'«estetica». Senza contare che la stretta specializzazione, che invariabilmente accompagna ogni professione tecnica, è estranea alla natura versatile e superficiale dell'artista. Egli non resisterà a lungo in una cristalleria, ma avrà voglia di dare un'occhiata anche in una manifattura tessile, e in una fabbrica di lavorazione dei metalli, e si convincerà ben presto di essere dovunque un intruso. Ed ecco che l'artista-costruttivista di oggi, totalmente privo di conoscenze tecniche specifiche, si trova fermo a un bivio. Oserei dire che la sua posizione è tragica.

#### NO 18. *Il ruolo dell'artista contemporaneo nella produzione*

Ma allora qual è il ruolo dell'artista-costruttivista contemporaneo nella produzione? È un ruolo di pura *propaganda*. E se lo si considera sotto questa angolazione prende un senso definito, mentre se vi si vuol vedere un significato autonomo nella produzione, appare del tutto infecondo. L'artista-costruttivista è utile ora alla produzione come propagandista delle idee del Costruttivismo e porta-

voce dell'idea di mestiere, rano nella produzione pos idee, incarnarle nella vita.

Nel fracasso di ferro de briche egli porta l'«anima» miamo perizia costruttivista sogno per questo di andamento che non vi troverà n impiego speciale «di artista carattere socio-propagand un'importanza particolare negli enti che regolano i pr ne, nei pubblici interventi fine, perfino negli oggetti lavora, se riuscirà a conside me degli esperimenti da la zione e lavorazione costru cui senso è di preparare il l

In pedagogia l'idea di co vista delle conoscenze scien può giocare un ruolo enor delle idee del Costruttivism sciando da parte le scuole occupandoci solo dei Tech impossibile non vedere che noscenze e i metodi di ins così dire, un carattere prof creazione. Nella tecnologia per eccellenza, è indispensa struttivismo creativo di cu

dell'arte sono stati in possesso. Gli esteti hanno circondato questa capacità dell'artista del «mistero dell'ispirazione», ma ora questo mistero è stato svelato e noi vogliamo che la possiedano tutti gli artefici nella loro branca, che essa sia «insegnata» nelle scuole. I «talenti» erano finora «innati», considerati «doni di natura». Ma se nel campo della tecnica siamo riusciti a sottomettere in misura considerevole la natura alla nostra volontà, dobbiamo ora fare altrettanto per ciò che riguarda la nostra cultura della creazione. Vogliamo che i talenti, oltre a «cadere dal cielo», siano coltivati artificialmente. La riforma della scienza e della pedagogia è da concepire proprio sotto l'angolazione dell'arte produttivista-costruttivista. Attualmente l'artista-costruttivista è impotente in questo campo quanto il lavoratore pratico, ma, come propagandista, il suo ruolo è enorme. E nel futuro l'arte, abbandonato l'ambito angusto dell'estetica pura, allargherà la sua sfera d'azione e penetrerà come parte integrante nella scienza e nella vita, aderendovi organicamente. Questa conclusione, anche se ipotetica, è suggerita dalla legge di sviluppo dialettico. Se si considera come tesi la forma dell'arte «pura», sua antitesi sarà lo stato attuale di tutte le branche dell'attività scientifica, pratica e produttiva, estranee all'arte. Sintesi sarà la fusione organica dell'arte e della vita, e dal momento che la vita umana, sotto l'aspetto della cultura materiale, non è altro che produzione di valori vitali (nel senso più lato), chia-

meremo la forma di questivistica.

Ma se l'artista-costruttivista non è capace di essere qualogo, in altre condizioni veritisti del futuro che sarà, fo diato. Prima di tutto no dall'estetismo, neanche in p ro – così almeno mi sembra lento, invece di andare in «Arti» e specializzarsi in art al Technikum e applicherà settore dell'industria. In qu dro è esattamente opposto: hanno ricevuto una formazi gegnere, medico, chimico alla propria professione, in di cui gode l'arte, l'abband lavorare come pittori, poet lento di cui danno prova manifestato non certo in gra la loro specializzazione, se interamente. Nel futuro, q l'arte pura si sarà indebo dell'«americanizzazione» c vece che paladini dell'arte lento diventeranno degli in

È lo stesso punto di vista e suo libro oggi celebre, *Il tran*

Le considerazioni di Speng

mamente sintomatiche del nostro tempo. Partendo da assunti assolutamente diversi, nelle conclusioni egli concorda con i produttivisti quando prevede la scomparsa delle forme d'arte da cavalletto, dichiarando che «le epoche senza un'arte e una filosofia autentiche possono essere ugualmente grandi epoche». Dopo aver tratteggiato con chiarezza un quadro della degenerazione dell'arte dell'epoca, sostiene che già ora «gli uomini del settore pratico, industriali, organizzatori, ecc., scrivono meglio, più fondatamente, più chiaramente, più profondamente della maggioranza dei letterati che hanno fatto dello stile uno sport». «Se gli uomini della nuova generazione si occuperanno di tecnica invece che di lirica, di nautica invece che di pittura, di politica invece che di teoria della conoscenza, non si può augurar loro nulla di meglio». «In cambio delle forme altamente intellettuali e di una purezza sorprendente di un vapore veloce, di un'acciaieria, di una macchina, sono pronto a cedere tutta l'insulsaggine stilistica dell'industria artistica contemporanea, insieme alla pittura e alla scultura». «Pietra di paragone per saggiare il valore di un pensatore è secondo me il suo grado di comprensione dei grandi fatti del suo tempo». «Davanti agli uomini d'azione questo dischiude grandiosi orizzonti; certo, per i romantici e gli ideologi che non possono intendere il loro rapporto col mondo altrimenti che componendo dei versi o dipingendo dei quadri, questa è una prospettiva senza speranza».

Così concordano uomini del mondo, e senza un contatto con l'altro, solo per il fatto che, intransigentemente l'epoca present

### 19. *L'idea artigianale del*

Se ho mostrato tanto scetticismo per il ruolo pratico dell'artista contemporaneo, direi che, come ho già ricordato, il ruolo di un artigiano mi sembra debba essere diverso: ma lo immagino in forme che si differenzino da quelle che si potrebbero attribuire a un pittore o uno scultore che entra in officina come lavoratori del cavalletto. Il pittore da cavalletto attuale ha perduto lo strumento col quale lavorava («strumenti artistici») e deciso (per ora solo per la pittura) la macchina utensile di una fabbrica di oggetti utilitari, non sospetta ancora che il suo rivoluzionario sta diventando obsoleto. Quando in fabbrica in nome dell'«oggetto», da lui vagheggiato sul cavalletto, egli ha un carattere di produzione industriale. Nelle sue concezioni l'artigiano è ancora pienamente. Egli trasporta la sua concezione dell'«oggetto» nella grande

momento in cui quest'ultima distrugge la nozione stessa di «oggetto». Se ancora così di recente tutti noi, teorici dell'arte produttivistica, sviluppavamo l'idea dell'«oggettismo» (arte dell'oggetto) o del «ressismo», come l'ho definita nel mio libro<sup>28</sup>, ora lo sviluppo della tecnica ci priva di questo sostegno. Le nostre vedute sull'arte diventano rapidamente arretrate, perfino sul piano della teoria, per non parlare ormai della propaganda rivoluzionaria<sup>29</sup>. Lo stato attuale della produzione è tale che l'artista con la sua idea di «fare oggetti» perde la presa sulla realtà, come del resto l'artigiano con la sua pratica di lavoro manuale.

I non-oggettivi intendevano per oggetto l'opera stessa nel suo complesso, e per loro la conformazione creativa dell'oggetto era la creazione di una tela pittorica come valore in sé. Dopo aver rotto con la pittura, i costruttivisti hanno trasferito questa idea dell'«oggetto» nella produzione, intendendo il proprio ruolo nella fabbrica come quello di «maestri-artigiani di reparto». Non per niente Tatlin diceva che non avrebbe più fatto inutili controrilievi, ma si sarebbe occupato della fabbricazione di «pentole» utili. Ma il pittore, sia antico sia moderno, in quanto a tecnica di produzione era e rimane un artigiano. Ogni opera creata da un artista è eseguita a mano e costituisce un *unicum*. I mezzi meccanici e la fabbricazione in serie gli erano completamente ignoti e gli restano inaccessibili. Nel frattempo la meccanizzazione generale del-

la produzione doveva bussare al suo laboratorio, dove regnava la calma e l'unico arnese di produzione era sostituito talvolta dalla spina di legno. L'industria gradualmente si è meccanizzato, come la macina di mulino, il fumo<sup>30</sup> e l'americanismo del cinema, non la pittura da cavalletto. Il pittore naturalista ortodosso che aveva tenuto il mondo visibile dentro il quadro, del processo creativo e un prodotto finito, a confronto con la fotografia a colori e tutta la ripresa cinematografica per un particolare della trasmissione della realtà la pittura non è in grado di tenere il passo con le Kodak e col cinematografo. La produzione di oggetti è mediabilmente soppiantata dalla macchina; senza contare che la «realtà» non solo non scompare, ma è superiore a confronto del lavoro artistico.

Non si sta parlando, s'intende, di pittura russa, che si trova in una forma ancora pesante, e neppure di quella perfezione già raggiunta dalla pittura americana, ma di quelle cose che sono fatte e ancora da fare, che non sono realizzate nella produzi-

È passato il tempo in cui ci si poteva rivolgere con sufficienza allo «stampo di fabbrica» che «spersonalizza» l'oggetto, e intenerirsi dando tutta la preferenza al «lavoro manuale» del «vecchio maestro-artigiano», anche se gli eclettici continuano tuttora a gustare il lavoro fatto a mano solo perché è fatto a mano. Questa preferenza del metodo manuale nei confronti di quello meccanizzato era determinata dalla presenza di mestiere e di cultura nell'artigiano e dalla loro assenza nella produzione di fabbrica. Ora i ruoli stanno cambiando e i mezzi meccanici danno la possibilità di raggiungere nel trattamento dell'oggetto una perfezione maggiore che col lavoro manuale.

## 20. *L'«oggetto» scompare dalla grande industria*

Ho stabilito la correlazione tra l'artista-artigiano da una parte e la fabbrica-collettivo dall'altra, partendo dalla produzione dell'«oggetto» come cosa pienamente autonoma, dotata di una forma e una funzione determinate. Frattanto nella produzione in serie l'oggetto scompare e come cosa individuale e come prodotto finito (dato che non riceve una conformazione «oggettuale»). La tecnica contemporanea lega nel processo di produzione di valori materiali le branche più diverse dell'industria. Per la fabbricazione di un qualsiasi manufatto è indispensabile l'esistenza di vari stabilimenti. Nel pro-

cesso di produzione l'oggettualità. Alla sua realizzazione è necessario un numero molto numeroso. Ma più la tecnica si complica, più si fa difficile conoscere l'oggetto anche come prodotto di produzione. Molti oggetti odierni sono una serie di oggetti indistricabilmente legati al processo di consumo e costituiscono un'energia non materiale. Il problema è l'utilizzazione dell'energia in un complesso sistema di installazioni che comporta tutta una serie di «utilizzazioni»: calore, forza motrice, ecc. Il nuovo concetto di «industria» è in condizioni di cultura materiale. Infine, la produzione in serie porta alla nozione di oggetto a cui si segue una riduzione estrinseca, un smontamento dell'oggetto, giungendo a una utilizzazione unica di quest'ultimo.

L'oggetto perde la sua possibilità di essere concepito per un'ampia utilizzazione, e divenendo un oggetto di consumo una volta sola si trasforma in un oggetto «farfalla-effimera».

La quantità di questi oggetti è in continuo aumento nella grande industria. Non soltanto la biancheria di carta, ma anche le rotaie e perfino le

fatti di carta pressata. La loro produzione, malgrado il ricambio più frequente che per quelle metalliche, viene considerata più vantaggiosa. La riparazione degli oggetti, così diffusa da noi data la debole produzione industriale, non lo è in America. Perfino le locomotive non sono riparate ma sostituite con altre nuove, mentre quelle guaste vanno direttamente alla demolizione. Come regola generale, di un'automobile, ad esempio, non ci si serve per più di un anno. Dopo di che la si scambia con una nuova. Attualmente la fabbrica di Ford si è messa a fabbricare automobili in fibra di cotone.

Perfino la nostra concezione dell'architettura, di questa che sembrerebbe un'arte fondamentale «oggettuale», vacilla sotto la pressione delle realizzazioni moderne della tecnica di costruzione. «La casa non sarà più un enorme bene immobile – scrive in “L'Esprit Nouveau” Corbusier-Saugnier – che si sforza di sopravvivere ai secoli, essa diventerà uno strumento indispensabile, come lo è diventata l'automobile. Una volta sradicato dalla mente il concetto di casa-bene immobile, arriveremo alle case-strumenti, che si possono produrre in serie. La fabbrica d'aeroplani Voisin prepara già case di un unico tipo, pieghevoli, in blocchi prefabbricati, con comfort. Tre giorni dopo l'ordinazione telefonica un veicolo trasporterà le parti costitutive, e tre ore più tardi la casa sarà pronta per viverci».

La «crisi dell'architettura», su cui molto «han-

no piagnucolato» gli estetici risolverà non con la complicità del tempo, ma con lo sviluppo delle nuove forme. L'architettura, come arte superiore dell'edificio, non risolve il problema dello «stile» non sarà trovata nell'arte», ma suggerito dalle nuove forme della futura arte propria della facciata, come arte superiore dell'arte, ma dalla costruzione

*21. Non ci può essere un'arte superiore nell'industria» nella produzione*

Così per l'artista che assume il ruolo di costruttore individualizzato non c'è assolutamente un'arte superiore nell'attuale industria progredire il suo ruolo non in quanto come partecipante al processo di produzione in impieghi già comuni all'operaio, impieghi tenuti in considerazione partecipano al processo di produzione di una fabbrica isolata, ma in quanto sistema dell'industria che esprime la cultura materiale nel suo insieme. «L'artista nella produzione» in quanto dirige l'andamento generale della produzione come il mastro-operaio che l'operaio

sua macchina-utensile. Il macchinario di fabbrica in senso lato unisce tutti i partecipanti della produzione, e in futuro tutti coloro che ne fanno parte dovranno diventare degli artisti, ciascuno nella propria specialità. Su questo punto discordo sia da Boris Kušner, al quale mi sono riferito prima, sia dai molti che hanno trattato dell'arte produttivistica (cfr., ad esempio, la raccolta delle ed. IZO, *L'arte nella produzione*, Mosca 1921), che mirano abitualmente a individualizzare il ruolo dell'artista nella fabbrica, a indicargli un impiego determinato. Mentre bisogna convenire che l'artista-pittore o scultore, non possedendo alcuna conoscenza tecnica, non potrà applicarsi alla progettazione di «oggetti» o di impianti. Ma se acquisirà queste conoscenze diventerà nel contempo un ingegnere e la sua partecipazione alla conformazione costruttivista dell'«impianto» sarà quella di un artista-ingegnere, e non di un artista-pittore. L'attività di un artista nella fabbrica non è quella dell'artista in quanto tale, ma quella dell'artista-ingegnere, dell'artista-maestro, dell'artista-operaio, ecc.

In alcuni scritti sull'arte produttivistica, a parte le intenzioni dichiarate, si insinua involontariamente una tendenza di arte applicata. Eviterò di proposito di fare dei nomi, perché questo mi costringerebbe ad avvalorare la mia affermazione con l'analisi delle loro posizioni e con citazioni, il che mi porterebbe troppo lontano dal tema stabilito.

La letteratura dedicata all'arte produttivistica in

genere non è molto vasta e tanti indicherò Arvatov<sup>32</sup>,

Nella letteratura occidentale non è messo a punto. Ma che fanno luce sulla impostazione dei problemi della produzione, citare come una delle istituzioni di questo genere l'istituto del lavoro. Da noi, in Russia, svolta nell'istituto principale diretto da Gastev, nel laboratorio a Pietrogrado, nella sezione scientifica della produzione. Esiste ora un segretariato che organizza il lavoro (SUIT), fornisce informazioni generali. L'attività del lavoro (NOT) diventa un po' materia di insegnamento. La stampa periodica è dedicata al lavoro, la rivista «Organizzazione del lavoro» che riassume gli attuali problemi, è il caso di citare di Ermanskij *L'organizzazione del lavoro e della produzione* (Gostizdat) che tiene una critica circostanziata.

Per ciò che concerne la critica, il focolaio in cui è stata sviluppata l'idea di arte produttivistica ha esercitato un'influenza sulla coscienza e sulla cultura indubitabile. Si possono a

da un'ulteriore messa a punto teorica dei problemi dell'arte produttivistica, a condizione che i pittori-produttivisti si uniscano ai tecnici-specialisti.

## 22. *L'arte non-oggettiva, simbolo della cultura contemporanea*

Se osserviamo l'arte come processo e riteniamo opera d'arte (secondo la vecchia terminologia) ogni prodotto fabbricato – sia che si tratti di un «oggetto» che di un «impianto» – poniamo le nostre argomentazioni teoriche su una base tipicamente produttivistica, dal momento che la nozione di produzione è processuale. L'essenza della produzione risiede nel momento processuale di lavorazione dell'oggetto. L'ingegnere-tecnologo, nel regolare la produzione, si interessa prima di tutto al tempo di produzione impiegato per la lavorazione dell'oggetto, al tempo di consumo del momento di fruizione del manufatto e alla correlazione di queste unità temporali (cinetiche, processuali). Ne deriva che l'artista-produttivista è chiamato a conformare nella produzione prima di tutto i momenti processuali, se per di più si prende in considerazione tutto quel che è stato detto sulla tendenza della produzione attuale a distruggere in noi l'idea formale dell'oggetto. Il fine dell'attività di chi lavora nella produzione è la produzione stessa, che non è che un mezzo di fabbri-

cazione di prodotti. Non è una conclusione sofisticata: la produzione produttivistica sia importante non per il modo in cui è eseguito nel processo di fabbricazione, ma solo il modo in cui è eseguito, e per l'artista-ingegnere che per la produzione nel suo complesso – il prodotto e la sua produzione – condizionano vicendevolmente il non-oggettivismo rappresentativo del nostro tempo della cultura contemporanea.

Il non-oggettivismo è un lavoro, nella misura in cui è un materiale e con dei mezzi, e l'essenza di ogni processo produttivistico in pittura è «messa a nudo dell'artificio», un termine dei membri del movimento, nella misura in cui il suo mestiere è il punto di valutazione estetica, è un lavoro sul colore (il colore generale tutto il processo tecnologico di conformazione degli elementi figurativi-oggettivi, è non contemporanei, dopo «avanzamento artificiale pittorico, dopo avanzamento è accessorio, si sono naturalmente la figuratività oggettiva.

Del carattere non-oggettivo della cultura contemporanea, che si è a noi rivelato attraverso le forme non-oggettive dell'arte, parla anche Spengler, in particolare nel secondo volume del *Tramonto dell'Occidente*. Non avendo la possibilità di soffermarmi su questo punto più dettagliatamente, mi limiterò a riportare due o tre citazioni dell'ultimo capitolo del secondo volume.

«Il mondo economico antico si divideva, come il *cosmos* democriteo, in materia e forma». «Il mondo della nostra economia si divide secondo la forza e la massa». Nelle condizioni economiche contemporanee «il carbone non è tanto una "cosa" quanto un tesoro di energia». «Il concetto di ditta è concepito in modo assolutamente impersonale, immateriale, come centro di forza la cui azione per ogni lato tende verso l'infinito». «Il contadino, l'artigiano e perfino il commerciante», che operavano con oggetti concreti determinati – le merci, «appaiono d'un tratto insignificanti di fronte a tre figure cui lo sviluppo della macchina ha dato forma: l'imprenditore, l'ingegnere e l'operaio industriale», che maneggiano i soldi, il pensiero e l'energia. «L'ingegnere è il tipo più lontano dal pensiero giuridico romano, ed egli otterrà che la sua economia abbia un proprio personale diritto, in cui le forze e le opere prenderanno il posto delle persone e delle cose».

### 23. La rifrazione dell'idea dell'arte negli altri aspetti dell'arte

Benché sia sorta nell'ambito dell'arte, l'idea di arte produttiva si è estesa all'ambito delle forme viventi e alla soluzione dell'arte da cavalletto in altri campi della creazione. Il libro dei registi Mejerchol'd e dei costruttori di impianti scenici *Sul teatro* (Tver', 1919) è un libro dell'arte produttivistica (comparsa uscita dodici anni fa, e che è impregnato della mistica di Spengler). Si può osservare come tutt'una sia l'idea in altri campi dell'arte stiano vivendo. Il lavoro da cavalletto, verso, un romanzo o una ditta, chi ogni significato in sé, merito le condizioni per un lavoro creativo. Come la società russa dello scorso ha creato il tipo del cavalletto ora compare sempre più spesso da cavalletto penitente. Capito è la figura di Il'ja Èrenburg. È stato a Berlino il volumetto di anche se con grande ritardo. I peccati di estetismo ed egoismo molte cose, con affanno, grida «vivat» alla piattaforma



za dell'arte. La borghesia è sostanzialmente estranea all'arte. La sostiene più che altro per scimmiettare l'aristocrazia di cui agogna i privilegi, arrivando perfino a contraffare dei quasi-blasoni, modificando le lettere iniziali dei propri cognomi.

- ✕ L'arte da cavalletto è stata il risultato della divisione in classi della società. E quando la rivoluzione russa, dopo aver distrutto la struttura di classe, ha cominciato a edificare i rapporti sociali su una nuova base politico-economica senza classi, l'arte da cavalletto non ha avuto più un terreno sotto i piedi. Malgrado le ampie possibilità di espressione di cui godeva, dai primissimi giorni della rivoluzione l'arte da cavalletto ha cominciato a languire, finché il suo logoramento non è diventato evidente<sup>38</sup>. I primi a rendersene conto furono gli artisti stessi, e virilmente gettarono via i loro abiti vetusti. Ecco perché proprio in Russia si è così acutamente consci della crisi dell'arte da cavalletto ed ecco perché gli artisti russi nella loro campagna «contro l'arte» sono pionieri in Europa. Forse le forme della pittura, della scultura, della poesia, della musica, ecc., non scompariranno del tutto dalla vita. Esse troveranno una domanda, e la domanda genererà un'offerta. Ma il problema non è sapere se scompariranno senza lasciare traccia o meno, il problema è quanto esse saranno essenziali alla vita e con quanta disponibilità l'artista farà ricorso a esse nella sua creazione. In una diagnosi del futuro io prevedo l'estinzione di queste forme, come fe-

nomeno tipico e di massa, cede, smentite frequenti. In la sua attività pratica la società sogni estetici, senza aver bisogno dell'arte da museo. Nella divisione solo due arti si stanno torio sempre più vasto: il ciché entrambi prendono la i polari, rifiutando la vieta le la buffoneria terra-terra del tro russo d'avanguardia, co è in vantaggio su quello del

Insieme alla decadenza c verifica il crollo dell'edifici ne della scienza dell'arte ( del tutto verosimile che non minarne la costruzione, che to le sue rovine. Se la scien diventare una scienza d'archi sili che non hanno che un i se essa vuol stare al passo sformarsi in *scienza dell'arte* za di cui è ormai tempo di p insieme alla nuova disciplin scienza del lavoro<sup>39</sup>, a quest portante ruolo educativo i lavoratore pratico ancora a ca artistica in ogni suo lavor va scienza saranno, al posto agli archivi, *Il ringiovanime*

genica, scienza nuova del miglioramento della razza umana (in Russia, il prof. Kol'cov); una fabbrica di costruzioni meccaniche e un cantiere navale piuttosto che il Louvre e gli Uffizi; sistemi di ginnastica, trattati sull'igiene del corpo, la respirazione, l'educazione della volontà al posto delle divagazioni metafisiche dell'estetica edonistica sul «bello» e sul «grande».

#### NO 24. *L'aspetto storico dell'arte produttivistica*

L'idea di un'arte produttivistica è nuova, in quanto coinvolge un problema *teorico*, ma il fatto in sé dell'esistenza di un'arte produttivistica ha dei precedenti nel passato. L'arte dei popoli primitivi (oggetti d'uso domestico, armi, idoli), in parte quella egiziana e greca, e infine l'arte popolare e religiosa costituivano tutte una forma di arte produttivistica, anche se in un'accezione particolare. Tra quest'arte e la sua futura forma industriale c'è lo stesso rapporto che esiste, ad esempio, tra il comunismo primitivo e il socialismo scientifico. Espressione di arte produttivistica è sempre stata l'architettura, se la si considera come arte della costruzione e non si parte dall'idea di facciata teatrale e non si vede in essa solo l'aspetto «di rivestimento» che permette di agghindare gli edifici secondo determinati «ordini» estetici. Malgrado la profonda antiscientificità di un simile approccio

all'architettura, su di esse te delle cosiddette «sto dell'architettura».

Se si confrontasse sul p la cosiddetta arte utilitar più vicina a quella produt suo complesso, con la sua vedrebbe che la preponde seconda, la concentrazione ca nelle forme «pure», non ta dagli «storici dell'arte», gire davanti ai loro stessi siddetta arte utilitaria, car alle forme-tipo, e di un'im estremi. Le nostre concezi illusorie; abbiamo l'abitu portanza di un fatto quan gicamente vicino; la nostrato è condizionata, nel p dalla «prospettiva storica sempre convenzionale e ill libro sulla «decadenza» d «prospettiva storica» abitu un suo nuovo volume anc sulla base di dati astrono storiche, compresa quella che egli fa cadere oltre 30 lisce il carattere leggendar storici. Mentre Theodor L te *Geschichte als Sinngebun*

lo non smentisce il carattere illusorio delle concezioni storiche, ma lo innalza a «ideale» della ricerca storica.

La «storia dell'arte» attende da lungo tempo una revisione sia dei metodi di ricerca, sia di tutto il materiale effettivo accumulato fino a oggi. Bisogna riconoscere che il primo sforzo decisivo in questa direzione è stato compiuto non da uno storico dell'arte, ma dal filosofo e storico Spengler.

Se osserviamo il processo evolutivo delle forme artistiche sotto l'angolo visuale dell'arte produttivistica, ci accorgiamo che più si risale indietro nel tempo, più stretto appare il legame tra l'arte e la produzione. Solo col tempo l'arte, richiudendosi nelle forme da cavalletto, diventando arte da museo, si è allontanata dalla produzione, finché, all'incirca nel XVIII secolo, non è avvenuto il loro distacco definitivo. L'arte diventa «pura» e la produzione artigianale. Allo stesso periodo risale anche la nascita dell'estetica, che in Baumgarten riceve la sua prima formulazione organica.

E così, la prima fase storica dei reciproci rapporti tra arte e produzione è costituita dall'arte popolare dei primitivi. Sul piano teorico questa fase corrisponde all'idea di artigianato. La struttura sociale ed economica del regime capitalistico, differenziando i suoi elementi costitutivi, ha scisso l'unità essenziale dell'arte e della produzione, e tutta la creatività si è concentrata nelle forme della cosiddetta arte «pura», mentre il mestiere, la nu-

da tecnica diventavano  
zione. È la seconda fase  
tra i due settori ne rapp  
cremento delle risorse  
dell'arte, l'attribuzione  
lità vitale e il suo rifiu  
astratte. Di consequenz  
duttivistica subisce tre  
nazione storico-cronolo  
po dell'economia natur  
cludere per esempio gli  
dei popoli primitivi); 2  
dell'economia di scambi  
mente meccanizzata del

In tutte queste fasi la p  
la produzione può essere  
minentemente emotiva e  
tivistica (razionale e scien  
guardano sotto un'angol  
forme della produzione i  
riamo da un punto di vist  
lo i prodotti industriali, m  
dell'arte (pittura, scultura,  
terio produttivistico, e non  
possibilità di comprendere

Alcuni, per esempio, rit  
vare una locomotiva dal p  
lezza» delle sue forme e d  
me dell'impressione estetic  
ignoranti fra questo tipo d

l'essenza dell'arte produttivistica consista proprio nel fare «belle» locomotive, «bei» ponti e così via.

La differenza profonda che esiste tra l'approccio estetico, esteriore all'oggetto, e la sua valutazione dal punto di vista produttivistico è messa in luce da Chudjakov e Sidorov nel loro libro *Detali mašin* (Pezzi di macchine). Citerò un passo che, pur lontano da un chiarimento esauriente del problema, evidenzia però ciò che sta alla base dell'estetica produttivistica nell'interpretazione di ingegneri-specialisti: «In estetica il concetto di bellezza e di eleganza è alquanto indefinito ed estremamente convenzionale. E nella tecnica lo è anche di più. La condizione essenziale alla quale deve rispondere ogni parte di una macchina o di una installazione tecnica è innanzi tutto una sufficiente solidità, e i pezzi ben congegnati e costruiti in modo solido e razionale secondo le esigenze dettate dalle condizioni di funzionamento della macchina sembreranno sempre belli all'occhio preciso, ricettivo ed esperto del tecnico, anche se, forse, potranno apparire ineleganti al profano. Viceversa, si può rimproverare molto spesso a una massa di oggetti d'arte eseguiti secondo il gusto raffinato di artisti non tecnici di non essere abbastanza solidi e di avere un materiale completamente assurdo e disadatto dal punto di vista della resistenza. In questo senso non si può non disapprovare il fatto che le nozioni elementari della resistenza dei materiali non siano patrimonio non so-

lo degli artisti, ma anche di ta, alla quale potrebbero cverse circostanze della vi A.I. Sidorov, *Detali mašin*.

Non c'è dubbio che l'ulceverà una espressione conrtisti-produttivisti che, ovvfare a meno della tecnologi critici d'arte che non potratono che è venuto per lonterla di citarsi l'un l'altro, sVermanov, Mejmanov e al

## No 25. Il vecchio Pegaso e l'

Le fondamenta dell'artposte nella profondità dellso. Il vecchio Pegaso è mol'automobile di Ford. Non gli ingegneri a creare lo stile i costruttori dei vapori oce degli espressi non sospettaoro i creatori della nuova es

L'arte antica era *contem* fia una metafisica. L'arte p *vità* pratica, reale. La sudell'azione, cioè filosofia d

Se si vede nell'arte un può dire che l'arte antica or

*templazione* della realtà. Il paesaggio è uno sguardo sistematizzato sulla natura. Il romanzo è questo stesso sguardo sui rapporti, i sentimenti, i pensieri umani. Attualmente sono scienza e politica a ricoprire questo ruolo di organizzazione della coscienza. Prima, filosofo era il gran sacerdote, l'oracolo prediceva il destino. Ora anche questo ruolo è passato alla scienza. Studiando l'economia, Marx «predice» le forme sociali future, dettate dalla dialettica dello sviluppo dei fattori economici. Sulla base di calcoli matematici, gli astronomi «predeterminano» il passaggio dei pianeti e delle comete lungo le loro orbite.

L'arte era, inoltre, una manifestazione della volontà creatrice: «pura», gratuita, disinteressata (la «teoria del gioco» dell'estetica tedesca), dal momento che derivava da classi parassitarie e a loro si rivolgeva. Ora questa manifestazione della volontà creatrice deriva dalla sua classe operaia, dai lavoratori, la cui energia è tesa alla produzione dei valori vitali della cultura materiale. Proprio per questo forma di questa manifestazione di volontà sarà l'arte produttivistica. E se per il momento la classe operaia si volge nella creazione a forme di arte da cavalletto, è perché su questo influiscono, da una parte, le sue inclinazioni ataviche di cui essa non ha piena coscienza e l'ammirazione dinanzi alle forme logore della vecchia cultura, che la opprime con la sua autorità, e dall'altra l'assenza nella produzione attuale di risorse che rendereb-

bero possibile il passaggio a forme di arte produttivistica. Creerà una sua poesia, e questa forma d'arte «pura» e «co-contemplativa» non è la libertà creativa della classe operaia a creare valori di arte. Il proletariato deve trasformarsi, cioè cessare di essere parassitario nella società futura, ma forme produttivistiche e classi parassitarie, ma un'arte tra-classista. Il proletariato dell'arte antica in quanto a tecnica, e questo sarà il suo rapporto con l'arte da cavalletto. L'arte di oggi sarà un politico, un'arte di cultura industriale. Non è il socialista russo io reputo che è la forma di creazione «proletaria» di arte produttivistica. L'arte produttivistica è la nostra capacità di orientarsi nella nostra attività reale. In essa si trasforma, e questa si trasforma scientemente alla perfezione. L'uomo «un animale che non sa definire l'artista-prodotto» che aspira conscientemente a utensili più perfetti. L'arte è un'attività tecnica, è un'

chia arte era un lusso che abbelliva la vita. La sua forma era individualistica e impressionista. L'arte produttivistica è funzionale, costruttivista nella sua forma e collettivista nell'atto del processo creativo. L'artista nella vecchia accezione è un cantore e un dilettante, nella nuova un organizzatore e un professionista. L'arte antica, l'arte «sacra» si costituisce in innumerevoli «studi» e prende cocaina. È sessuale al 90 per cento. Lev Tolstoj aveva ragione di accusarla di lussuria. L'arte da cavalletto sta a quella produttivistica come l'alchimia alla chimica, l'astrologia all'astronomia. Non era che ciarlataneria e stregoneria. Tra la vecchia estetica e la nuova, che sta appena nascendo e che ho chiamato *scienza dell'arte produttivistica*, c'è lo stesso rapporto che esiste tra la vecchia filosofia metafisica e la metodologia contemporanea. La definizione di scienza dell'arte come scienza del «bello» è curiosa quanto la vecchia denominazione della chimica – «poietica» o «*ars divina*».

### 26. *Stimoli dell'idea di arte produttivistica*

Bisogna riconoscere che l'idea di arte produttivistica si è formata nella nostra coscienza sotto l'influsso delle riforme sociali che hanno contrassegnato gli ultimi anni della Russia.

L'idea di un'arte utilitaria-costruttivista è nata in Europa e in America come risultato dell'aspira-

zione a creare le condizioni «più possibili»; e per combattere il lusso senza scopo, ma un lusso che è una delle condizioni della vita urbana con le sue condizioni di concentrazione dei mezzi dello stato e di una sua parte degli organi governativi. L'arte produttivistica può ricevere la «regolazione»; ma nell'economia capitalistica le «regole» di regolamentazione sono senza in esso imperante, ma sono imposte «dal basso», sotto la spinta all'«americanismo», e il lusso è tanto per il modo di vivere per quello socialista.

È significativo che l'idea di arte produttivistica, nella sua più ampia interpretazione, è stata avanzata non dai lavoratori e neppure dagli artisti del cavalletto, ma dagli artisti dell'arte da cavalletto.

La riorganizzazione dell'arte è un compito più urgente dell'arte stessa in Russia. Non ci nascono più artisti interi è sulla soglia di estinzione. E sono propenso ad attribuire un ruolo sociale preminente al fatto che l'arte è la costruzione di tutto l'apparato sociale di un'attribuzione a un'attività creativa, appartiene a un'attività di produzione – ossia agli ar-

Ci si dice che il termine «arte» è talmente determinato nella sua sfera ristretta, e che d'altronde ciò che noi «offriamo» sotto la locuzione «arte produttivistica» è così lontano dal concetto invalso di «arte», in quanto forma da cavalletto, che l'unione di queste nozioni in una designazione unica non sarebbe opportuna. Ecco perché ho proposto il termine *mestiere produttivistico*. Ma se ci si ferma al vecchio termine di «arte produttivistica» e se si fa derivare l'arte dalle nozioni di abilità, di perizia, allora bisogna riconoscere che il termine non è stato usurpato da coloro che parlano di arte produttivistica, ma da coloro che hanno esteso questo concetto a prodotti artigianali di ogni genere che si nascondono appena dietro le forme tipiche della cosiddetta arte «pura». Sono gli esteti che hanno ristretto la nozione di arte, e l'idea di «mestiere» produttivistico non fa che ripristinarne le frontiere logiche, da una parte ampliandole, strappando l'attività dell'artista alla sfera ristretta delle forme tipiche, dall'altra restringendole, escludendo tutto ciò che è da mestierante senza talento e che non può che speculare su queste forme tipiche.

### 27. *La via d'uscita dalla crisi è trovata*

Dopo lunghe peregrinazioni per numerosi vicoli ciechi, l'arte ha trovato una via d'uscita dalla

crisi giunta a maturazione. La produzione delle forme tipiche è dettata dalle esigenze della vita sociale, e le forme sono dotate di una necessità produttiva che riproduce il mondo esterno, ma da con decorazioni posticce che struisce, che conforma la vita.

E così, la via d'uscita dalla crisi è trovata nella «morte» dell'arte, ma non nella morte delle sue forme, suggerite dal loro sviluppo come dalle forme tipiche.

Solo in un'epoca di produzione sociale l'arte è stata rinata nei musei. Ora le si apre di fronte un orizzonte sconfinato dove non possono indignarsi gli eclettici. E se non possono indignarsi gli eclettici, cosa abbiano potuto dire i puristi. Il carattere «sacro» dell'arte, che la tiene nelle loro gabbie, è stato tolto. E ora, tra i trionfi dei musei, entra trionfante.