

# ARTE FALSIFICABILE E ASSENZA DI SIGNIFICATO

## PRINCIPI ESTETICI E FARE COLLETTIVO NELL'AZIONE DI NUMERO CROMATICO

Un testo di **Numero Cromatico**

### IL NOSTRO FARE COLLETTIVO

Le conseguenze dell'epidemia da Coronavirus hanno messo a dura prova il mondo intero, indebolendo molte realtà artistiche locali e internazionali. Allo stesso tempo, il peculiare periodo di isolamento, il cambio di alcuni paradigmi lavorativi e il rallentamento della frenesia contemporanea hanno costituito, per alcuni, un'occasione di riflessione autentica e potenziale. In questa situazione, Numero Cromatico ha avviato un processo di affermazione della propria metodologia di azione e della propria pratica estetica.

Sin dalla nascita nel 2011, Numero Cromatico ha avuto due prerogative principali: a) costruire una comunità di persone che condivide intenti e ideali; b) promuovere un dibattito artistico attraverso l'elaborazione di teorie e metodologie estetiche per la produzione di opere d'arte.

Ciò è avvenuto attraverso la produzione artistica, la ricerca scientifica e la produzione editoriale della rivista *Nodes*. Di pari passo il gruppo ha promosso incontri, conferenze, interventi in manifestazioni culturali, ma anche la produzione di mostre ed eventi curatoriali.

La produzione artistica, che nei primi anni veniva svolta sia a firma dei singoli che del gruppo, nel corso del tempo ha lasciato sempre più spazio all'identità collettiva, che è emersa e si è affermata definitivamente nel corso del 2020. Oggi Numero Cromatico si presenta come un collettivo composto da ricercatori provenienti da discipline diverse, che ne costituiscono un valore assoluto e lo distinguono da tutte le altre realtà artistiche attualmente attive sul territorio nazionale e internazionale a nostra conoscenza.

### I PRINCIPI ESTETICI

La ricerca artistica di Numero Cromatico si basa su una metodologia progettuale che risponde a precisi principi estetici. Lo sviluppo di tali principi ha origine da tre direttrici fondamentali: a) lo studio della storia dell'arte, con particolare attenzione all'arte italiana e alle avanguardie del secolo scorso; b) la conoscenza dei meccanismi di funzionamento del cervello umano; c) l'analisi dei fenomeni culturali e sociali della contemporaneità. Non credendo nell'universalità dei valori estetici ma nella loro transitorietà attraverso il tempo e le culture, tali principi sono per loro natura instabili e perfettibili.

### L'interdisciplinarietà

Uno dei principi cardine della nostra ricerca artistica è l'interdisciplinarietà, che esercitiamo mettendo in relazione principalmente storia dell'arte, estetica sperimentale, neuroestetica, filosofia, letteratura, design e comunicazione visiva. Le opere, gli esperimenti e le pubblicazioni di Numero Cromatico racchiudono una discussione virtuosa tra queste discipline. L'obiettivo finale di tale commistione è sviluppare una ricerca estetica ad ampio raggio, capace di incidere in maniera profonda sui valori culturali attuali e del futuro. La storia testimonia che i più grandi artisti di tutte le epoche sono stati capaci di integrare, nella loro produzione artistica, conoscenze provenienti da diversi ambiti disciplinari. Crediamo che anche oggi sia necessario un approccio di questo tipo per costruire basi solide su cui inscrivere il proprio contributo per l'evoluzione del pensiero estetico.

### L'interazione

L'interazione è un principio che mutuiamo sia dall'ambito artistico che da quello neuropsicologico. In ambito artistico il concetto di interazione è stato affrontato, soprattutto dall'avvento delle avanguardie, da diversi artisti e movimenti. Noi ne riconosciamo alcuni come importanti esponenti di questa tradizione metodologica: il Futurismo primo tra tutti, al quale noi diamo la paternità del concetto di interazione (Marinetti, 1913), prima della storicizzazione del concetto

di *performance* con Allan Kaprow (1958) e ancora prima del famoso evento al *Black Mountain College* (1952). A partire proprio dal Futurismo, tanti e a vario titolo si sono interessati al concetto di interazione, fisica e cognitiva: i costruttivisti russi, Marcel Duchamp, il cinema Sperimentale, i movimenti dell'arte Programmata e cinetica, gli artisti che hanno ragionato sull'azzeramento della pittura alla fine degli anni '50 (tra cui Piero Manzoni, Mimmo Rotella, Mario Schifano, Yves Klein, Sergio Lombardo), la Scuola di Piazza del Popolo, la Pop Art, la Poesia Visiva e Concreta (Belloli, 1959), il movimento Concettuale (Lewitt, 1967), in alcuni casi anche l'arte povera italiana (Celant, 1967) e certamente il movimento eventualista (Lombardo, 1987). Ognuno di questi artisti e movimenti ha cercato di instaurare una relazione profonda con lo spettatore, utilizzando le opere come stimoli percettivi e/o per attivare il pubblico e studiarne la reazione cognitiva.

In ambito neuropsicologico, l'estetica sperimentale prima e la neuroestetica di recente, hanno offerto diversi strumenti metodologici, di ricerca e di analisi estetica (Fechner, 1876; Freedberg, 1989; Zeki, 2003; Ramachandran, 2004). Sin dalla sua nascita, l'estetica sperimentale ha cercato di analizzare le variabili formali e fenomenologiche dell'arte e, di conseguenza, la risposta cognitiva e precognitiva del pubblico. Le diverse scuole di pensiero in questo ambito, da Fechner in poi, hanno avuto un ruolo determinante nel dibattito sui fenomeni della percezione e sulla loro manifestazione nell'ambito artistico.

La produzione artistica di Numero Cromatico, prendendo le mosse da questi studi, è caratterizzata da opere d'arte intese come stimoli estetici che tentano di attivare una relazione critica tra il fruitore e l'opera e tra il fruitore e il proprio mondo interiore. Non è mai stata di nostro interesse la creazione di opere d'arte che rispondono al vissuto personale dell'artista, piuttosto è per noi necessario studiare la reazione emotiva e cognitiva del pubblico, così da utilizzare quel vissuto come sostanza sperimentale per la nostra ricerca.

### L'astinenza espressiva dell'artista

L'astinenza espressiva è un concetto definito da Sergio Lombardo nella sua Teoria Eventualista (1987) e che si iscrive in una prassi affine a diversi movimenti artistici

sin dall'inizio del XXI secolo. L'artista che decide di sposare questo paradigma estetico cerca di minimizzare al massimo l'espressione individuale: non inserisce nell'opera d'arte contenuti personali espliciti, non mostra giudizi o particolari orientamenti di pensiero, ma costruisce dei dispositivi estetici con caratteristiche possibilmente destabilizzanti, ambigue, polisemiche, aperte a più interpretazioni.

### La minimalità

Si tratta di un concetto che ha attraversato il secolo scorso e che è stato più volte ripreso da diversi punti di osservazione:

- 1) come riduzione degli elementi costitutivi dell'opera (Piet Mondrian, Kazimir Malevič, e nel dopoguerra Lucio Fontana, Robert Rauschenberg, Yves Klein, Robert Ryman, Piero Manzoni, Fabio Mauri, Sergio Lombardo e altri);
- 2) come eliminazione della fase progettuale, dando corpo a ciò che John Dewey aveva definito nel 1934 *Art as Experience*;
- 3) come utilizzo di materiali o tecniche povere: dalle tavole tattili di Marinetti (1920) in poi, gli artisti hanno utilizzato disparati materiali e tecniche, naturali e artificiali;
- 4) come ricerca su un unico tema per tutta la vita.

Per noi minimalità significa non lasciare spazio al superfluo, alla confusione, all'arbitrarietà, nella progettazione delle opere d'arte. Si tratta di un approccio alla ricerca artistica che non prevede opere formalmente semplici, inutilmente concettuali o sofisticate, quanto piuttosto l'arricchimento dell'opera d'arte attraverso componenti e materiali complessi, all'interno di limiti economici, ecologici e soprattutto opportuni. Per questo motivo, il metodo scientifico applicato all'arte è il nostro linguaggio privilegiato.

### La sensorialità

L'esperienza estetica non è semplicemente un atto passivo di contemplazione del contenuto o della bellezza formale dell'opera ma è, al contrario, un fenomeno che coinvolge il pubblico attivamente e fisicamente, anche quando l'interazione non è deliberatamente fisica. Sappiamo che la percezione umana è un processo cognitivo che ci consente di interpretare i dati registrati dai nostri sensi. Si tratta di un meccanismo complesso, potenzialmente diverso da persona a persona

e fortemente legato al sistema sensoriale.

Le neuroscienze parlano oggi di *embodied cognition* ovvero di esperienza incarnata, processo cognitivo che, applicato all'arte, mette in luce quanto, nell'osservazione di un'opera, sia implicata non solo la visione, ma anche il sistema motorio, somatosensoriale e i circuiti che presiedono alla nostra capacità di provare emozioni (Gallese et. al., 1996; Gallese e Di Dio, 2012). Un'appropriata stimolazione delle memorie sensoriali, quindi, può essere la strada per attivare in maniera virtuosa la percezione, avvicinando il fruitore all'opera d'arte con un'intensità maggiore e attivando una relazione critica e creativa profonda.

I materiali, i supporti e gli strumenti utilizzati nella creazione artistica rivestono quindi un ruolo determinante nella relazione del pubblico con l'opera d'arte. Essi non devono essere necessariamente quelli finora utilizzati in ambito artistico, anche perché prevedibili e rapidamente codificabili dalla percezione umana. Seppure l'utilizzo di materiali e tecniche tradizionali, come la pittura e la scultura, ancora oggi incontrano l'ammirazione del pubblico, rimangono spesso fenomeni sensazionalistici che non aggiungono nulla all'esperienza estetica, se non un esibizionismo tecnico, esteticamente rassicurante. D'altra parte l'utilizzo di materiali, tecniche e tecnologie mai utilizzate prima in ambito artistico, deve essere essenziale alla costruzione di uno spazio estetico, poetico, mnemonico, aperto, capace di mettere in discussione la visione del fruitore ma anche la storia dell'esperienza estetica.

### Gli spazi arricchiti

Riteniamo che oggi lo spazio della rappresentazione e della fruizione dell'opera d'arte debba essere arricchito con elementi capaci di stimolare la percezione del fruitore in maniera multimodale.

Agire sullo spazio della rappresentazione significa utilizzare tecniche, strumenti e materiali capaci di stimolare il pubblico sia a livello *bottom up* (quindi attraverso le caratteristiche formali, materiali, dell'opera, che stimolano anche inconsapevolmente l'osservatore) sia a livello *top down* (stimolando il ragionamento, le memorie e la critica da parte dell'osservatore). Lo spazio della rappresentazione, nei progetti allestitivi come mostre, installazioni, ecc., può essere parzialmente o interamente coinvolto, attraverso allestimenti *ad hoc*. Non si tratta di mettere in scena qualcosa o decorare artificialmente il luogo deputato alla mostra, allo scopo di renderlo più attraente, ma di creare un'installazione che arricchisca lo spazio, per un'opportuna relazione con lo spettatore.

Per questo abbiamo iniziato a presentare le nostre opere in spazi dedicati e usando il termine “scenario”, inteso come “spazio costruito” in cui vari elementi (materiali, superfici, suoni e odori) concorrono ad una relazione profonda e attiva con lo spettatore.

### Lo studio delle emozioni

Conoscere i meccanismi della mente implicati nelle emozioni offre all'artista strumenti teorici e metodologici per stimolare la percezione del pubblico. Grazie alla ricerca neuroscientifica sappiamo che la memoria degli esseri umani si relaziona in maniera soggettiva con l'opera d'arte e che la percezione di essa varia a seconda della persona, dello stato emotivo, del grado di istruzione, della cultura e di altre variabili biologiche e cognitive.

Tali studi ci raccontano altresì che alcune categorie di stimoli, sono capaci di attivare gli esseri umani allo stesso modo a prescindere dalla propria soggettività e cultura di riferimento: forme, colori, materiali e alcuni temi che riguardano la nostra memoria di specie, come la morte, l'amore, il futuro, la paura della diversità.

### La commozione

Nella cultura occidentale, di matrice cristiana, il concetto di commozione porta alla mente l'idea di stati emotivi legati alla pietà, alla tenerezza, all'ansia, spesso talmente intensi da provocare malessere e pianto. Il concetto di commozione, così come lo intendiamo noi, risponde alla traduzione del termine inglese *being moved* (letteralmente “essere spostati”, “essere mossi verso” qualcosa), tema su cui la neuroestetica si interroga da diversi anni (Kuehnast et al., 2014; Menninghaus et al., 2015; Wassiliwizky et al. 2015; Fiske et al., 2017; Zickfeld et al., 2019; Cullhed, 2020; Mori, 2021). L'opera d'arte, grazie alle proprie caratteristiche estetiche, formali e/o rituali, può essere un attivatore di stati di commozione. L'opera d'arte, quindi, non deve scioccare o stupire lo spettatore per le sue qualità artigianali, per la bravura tecnica dell'artista o per la truculenza del soggetto rappresentato: queste caratteristiche non sono qualità estetiche, bensì particolarità nel flusso delle attività sociali dell'essere umano. Per noi l'opera d'arte deve essere un dispositivo di “trasporto” estetico ed emozionale del pubblico verso territori nuovi, mai visti prima, che mette in discussione convinzioni sia personali che di intere culture.

### La relazione tra naturale e artificiale

Crediamo che i tempi siano maturi per abbattere la dicotomia naturale/artificiale, in quanto tutte le creazioni dell'essere umano (e non solo) sono, di per sé, artificiali. Il concetto di artificiale, sino ad oggi, è stato spesso associato a qualcosa di problematico e pauroso. A nostro avviso dovremmo scardinare questo paradigma, occuparci di come le creazioni umane vengono utilizzate e interrogarci su quali possano essere i loro scopi. A tal proposito Numero Cromatico utilizza, senza alcuna discriminazione, elementi naturali e artificiali (stoffe, pigmenti, elementi presi in natura, dispositivi tecnologici, plastiche, algoritmi, Intelligenze Artificiali, testi, immagini, esseri viventi, ecc.) per la creazione artistica. Lo scopo è creare un equilibrio tra gli elementi formali e, al contempo, un'ambiguità concettuale dell'opera d'arte. Il pubblico in questo scenario non è portato a soffermarsi esclusivamente sulla composizione tecnica dell'opera ma viene stimolato a ingenerare un meccanismo di riflessione aperto, personale, non orientato dall'artista.

### L'assenza di significato

Il momento storico che stiamo attraversando è pervaso dalla necessità di informare e comunicare. L'arte di oggi non si sottrae a questa tendenza tanto da essere ossessionata dal voler comunicare opinioni personali, convinzioni morali e politiche (Perniola, 2004; Chul-Han, 2022). L'opera d'arte però, per sua natura e in ogni epoca, ha sempre rappresentato un mistero, che è l'antitesi dell'informazione. Noi pensiamo che l'opera d'arte non debba rappresentare alcunché e non debba indicare alcun significato. Essa, al contrario, deve essere aperta, eccedere di rappresentazioni. Queste possono essere anche divergenti da persona a persona, da momento a momento, in base alla situazione in cui essa viene osservata. L'opera d'arte deve significare più di tutti i significati che il fruitore può momentaneamente cogliere, deve sedurre e apparire ambigua: un mistero che non deve celare significati nascosti dall'artista, ma piuttosto far circolare molteplici interpretazioni di senso.

### La sperimentazione scientifica

Nella prospettiva di Numero Cromatico la ricerca scientifica viaggia insieme a quella artistica. Sulla base dei principi sopra elencati, riteniamo infatti fondamentale indagare specificamente gli aspetti della percezione che vengono attivati dall'esperienza artistica delle opere che produciamo, oltre che servirci delle conoscenze più generali che vengono dagli studi di neuroestetica del contesto internazionale. Quello che sappiamo dei meccanismi percettivi attivati dal cervello umano è un importante mezzo per lo sviluppo e la produzione di nuove opere d'arte, nonché per l'avanzamento della stessa ricerca artistica. Per questo motivo, ormai da diversi anni, concepiamo e sviluppiamo progetti scientifici per lo studio dell'interazione opera-pubblico. Nel 2019 abbiamo condotto il primo esperimento di neuroestetica in una fiera d'arte italiana (*ArtVerona* 2019), con l'obiettivo di indagare come i processi *top down* influenzano la fruizione di un'opera d'arte. L'analisi e i risultati di questa ricerca hanno portato alla pubblicazione di diversi articoli scientifici (Chiarella et al., 2022; Gagliardi et al., 2021, 2022) e hanno orientato la produzione artistica degli ultimi due anni. Stiamo altresì indagando la relazione opera-pubblico dalla prospettiva opposta, *bottom up*, ovvero valutando l'effetto delle componenti sensoriali dell'opera sull'esperienza estetica.

### PROSPETTIVE FUTURE

Gli obiettivi del presente saggio sono molteplici: a) formalizzare la base teorica della pratica artistica di Numero Cromatico; b) sottolineare l'importanza di una metodologia progettuale definita per la ricerca artistica; c) evidenziare la nostra diversità d'approccio rispetto alle tendenze artistiche contemporanee; d) offrire delle riflessioni sullo stato attuale dell'arte e attivare un dibattito estetico a partire da queste nostre tesi. Quanto dichiarato nei paragrafi precedenti ci impone, da subito, di mettere in discussione ciò che pensiamo sull'arte di oggi e sul nostro fare artistico. L'imprevedibilità del futuro, le intuizioni, le scoperte e gli studi che faremo, potranno ampliare, integrare o confutare gli attuali nostri principi, perché ciò che è adeguato oggi, potrebbe non esserlo domani. Essi potranno essere messi in discussione dall'osservazione di fatti nuovi, perché per noi non esistono principi eterni o dogmatici, ma solo teorie falsificabili.

### Bibliografia

Belloi, C. (1959). *Audiovisual poetry, notes for an aesthetic of audiovisualism, International Avant-Garde Poetry Group*, London, Base, New York.  
Celant, G. (1967). Arte povera, appunti per una guerriglia. *Flash Art*, no. 5, novembre-dicembre.  
Chiarella, S. G., Torromino, G., Gagliardi, D. M., Rossi, D., Babiloni, F., Cartocci, G. (2022). Investigating the negative bias towards artificial intelligence: Effects of prior assignment of AI-authorship on the aesthetic appreciation of abstract paintings, *Computers in Human Behaviour*, Volume 137.  
Chul-Han, B. (2022). *Le non cose*, Einaudi, Torino.  
Cullhed, E. (2020). What evokes being moved?. *Emot Rev.*; 12(2):111–7.  
Dewey, F. (1934). *Art as experience*. New York: Capricorn Books.  
Fechner, T. (1876). *Vorschule der Aesthetik [Preschool of esthetics]*, Leipzig, Breitkopf Haertel.  
Fiske, A. P., Schubert, T., Seibt, B. (2017). “*Kama muta*” or “*being moved by love*”: A bootstrapping approach to the ontology and epistemology of an emotion. In: Cassaniti, J. L., Menon, U., editors. *Universalism without uniformity: Explorations in mind and culture*. Chicago: University of Chicago Press, p. 79–100.  
Freedberg, D. (1989). *The Power of Images*. The University of Chicago Press, Chicago.  
Gagliardi, D. M., Torromino, G., Focareta, M., Cuono, S. (2021). Il ruolo dell'autorialità nell'esperienza estetica, *Rivista di Psicologia dell'Arte*, anno XLII, n. 32, Jartrakor, Roma.  
Gagliardi, D. M., Chiarella S. G., Torromino, G., Focareta, M., Cuono, S. (2022). Il ruolo dell'artista e il pregiudizio su intelligenze artificiali che creano opere d'arte, *Nodes 19-20*, Numero Cromatico, Roma.  
Gallese, V., Fadiga, L., Fogassi, L., Rizzolatti, G. (1996). Action recognition in the premotor cortex, *Brain*, 119, pp. 593-609.  
Gallese, V., e Di Dio, C. (2012). Neuroesthetics: The Body in Esthetic Experience, *Encyclopedia of Human Behavior* (pp.687-693).

Kaprow, A. (1958). The legacy of Jackson Pollock da *Essays on the Blurring of Art and Life*. University of California Press, California.  
Kuehnast, M., Wagner, V., Wassiliwizky, E., Jacobsen, T., Menninghaus, W. (2014). Being moved: Linguistic representation and conceptual structure. *Front Psychol.*;5.  
Lewitt, S. (1967). Paragraphs on Conceptual Art. *Artforum*, vol. 5, 10.  
Lombardo, S. (1987). La teoria eventualista, *Rivista di Psicologia dell'Arte*, anno VIII, n.14-15, Jartrakor, Roma.  
Marinetti, F. T. (1913). *Manifesto del teatro di varietà*, in Davico Bonino G., *Manifesti Futuristi*, Bur.  
Menninghaus, W., Schindler, I., Wagner, V., Wassiliwizky, E., Hanich, J., Jacobsen, T., et al. (2020). Aesthetic emotions are a key factor in aesthetic evaluation: Reply to Skov and Nadal. *Psychol Rev.*; 127(4):650–4.  
Mori, K. e Iwanaga, M. (2021). Being emotionally moved is associated with phasic physiological calming during tonic physiological arousal from pleasant tears. *Int J Psychophysiol.*; 159:47–59.  
Perniola, M. (2004). *Contro la comunicazione*. Einaudi, Torino.  
Ramachandran, V. S. (2004). *Che cosa sappiamo della mente*, Mondadori, Milano.  
Wassiliwizky, E., Wagner, V., Jacobsen, T., Menninghaus, W. (2015). Art-elicited chills indicate states of being moved. *Psychol Aesthet Creat Arts.*;9(4):405–16.  
Zeki, S. (2003). *La visione dall'interno*, Bollati Boringhieri, Torino.  
Zickfeld, J. H., Schubert, T. W., Seibt, B., Blomster, J.K., Arriaga, P., Basabe, N., et al. (2019). Kama muta: Conceptualizing and measuring the experience often labelled being moved across 19 nations and 15 languages. *Emotion.*; 19(3):402–24.