

3.

Luca Bradamante

## Hans Belting

Oltre la storia dell'arte verso la *Bildwissenschaft*

bradamante@unisi.it

---

### 1. HANS BELTING, UNA BREVE BIOGRAFIA

L'interesse di Belting per la storia dell'arte medioevale si manifestò chiaramente sin dall'inizio dei suoi studi, prima all'Università di Mainz e quindi durante un lungo periodo di ricerca a Roma presso la Bibliotheca Hertziana. Una borsa di studio dell'Università di Harvard gli permise di trasferirsi al centro di ricerca di Dumbarton Oaks a Washington, dove ebbe la possibilità di incontrare importanti studiosi come Otto Demus, André Grabar, David Freedberg, Ernst Kantorowicz e Werner Jäger. A segnare la linea di ricerca di Belting, tanto che retrospettivamente egli riconoscerà le proprie fonti proprio nel folto ed eterogeneo gruppo di migranti europei preso nella sua generalità, non furono tanto gli storici dell'arte quanto i filologi, i filosofi e anche i teologi con i quali poté condividere un approccio *kulturwissenschaftlich*. Scrisse la tesi di dottorato<sup>1</sup> con Ernst Kitzinger<sup>2</sup>, professore originario di Monaco, e nel 1968 ottenne l'abilitazione all'insegnamento universitario<sup>3</sup>, diventando docente all'Universi-

---

<sup>1</sup> Titolo della tesi di dottorato: "Die Basilica de SS. Martiri in Cimitile und ihr frühmittelalterlicher Freskenzyklus", in *Forschung zur Kunstgeschichte und Christliche Archäologie*, IV, Wiesbaden 1962.

<sup>2</sup> Ernst Kitzinger fu allievo di Wilhelm Pinder, Ernest Buschor e Pietro Toesca. Dalla fine degli anni Trenta visse e lavorò fra l'Inghilterra e gli Stati Uniti e dedicò gli studi più significativi all'arte bizantina e in generale all'arte fiorita al tempo della centralità del Mediterraneo, elaborando il concetto di "ellenismo perenne". Collaborò con Otto Demus allo studio dell'arte normanna in Sicilia: *I mosaici di Monreale*, Flaccovio, Palermo 1960. Hans Belting ne scrisse la *Laudatio*, "Dumbarton Oaks Papers", XLI, 1987, p. XII e sgg.

<sup>3</sup> Titolo della tesi per l'abilitazione: "Studien zur beneventanischen Malerei", in *For-*

tà di Amburgo, ove si dedicò in particolare all'arte bizantina e al problema della didattica nell'ambito della storia dell'arte medioevale. Erano gli anni dei movimenti studenteschi; Belting visse in prima persona la disputa avvenuta in seno all'insegnamento della storia dell'arte, in seguito alla quale si delinearono due netti schieramenti: da una parte i sostenitori della *traditionelle Kunstgeschichte* e dall'altra la cosiddetta *neue Linke*, che proponeva invece una riorganizzazione e una ridefinizione della disciplina stessa.

Dopo un decennio trascorso all'Università di Heidelberg, nel 1980 si trasferì all'Università Ludwig-Maximilian di Monaco. In un'intervista, ricordando l'esperienza di Monaco, Belting userà le parole “*Katastrophe*” e “*große Chance*”<sup>4</sup>, alludendo sì alla fama ma anche ai condizionamenti che implicava la rinomata e radicata tradizione di quella prestigiosa cattedra; era il sesto di una serie di nomi importantissimi: Heinrich Wölfflin<sup>5</sup>, Wilhelm Pinder<sup>6</sup>, Hans Jantzen<sup>7</sup>, Hans Sedlmayer<sup>8</sup> e Stephan Braunfels<sup>9</sup>. È conosciuta anche in Italia la prolusione con cui Belting si presentò agli eredi della scuola di Sedlmayer, che intitolò provocatoriamente *Das Ende der Kunstgeschichte?*<sup>10</sup>. Il sottotitolo *Überlegungen zur heutigen Kunsterfahrung und historischen Kunstforschung* ne palesa l'interesse, che dalla produzione artistica si sposta alla disciplina stessa che la studia: la storia dell'arte.

---

*schung zur Kunstgeschichte und Christliche Archäologie*, VII, Wiesbaden 1968.

<sup>4</sup> L'intervista in questione è stata rilasciata nel 2001 per una collana di videocassette che il Museo del Louvre ha dedicato a importanti storici e critici dell'arte. Il titolo del video è *Le lieu des images*.

<sup>5</sup> Heinrich Wölfflin insegnò a Monaco dal 1912 al 1924, prima fu a Berlino e dopo a Zurigo.

<sup>6</sup> Wilhelm Pinder fu a Monaco dal 1925 al 1934, prima fu a Lipsia e dopo a Berlino. Belting ha scritto un articolo sull'influenza di Pinder nella storia dell'arte tedesca: *Stil als Erlösung. Das Erbe Wilhelm Pinder in der deutschen Kunstgeschichte*, “Frankfurter Allgemeine Zeitung”, 2 settembre 1987.

<sup>7</sup> Hans Jantzen insegnò a Monaco dal 1935 al 1950, arrivava dall'Università di Francoforte.

<sup>8</sup> Hans Sedlmayer arrivò a Monaco nel 1951, fino al 1945 insegnò all'Università di Vienna.

<sup>9</sup> Stephan Braunfels insegnò presso la Ludwig-Maximilian Universität dal 1966 al 1979. Per la città di Monaco ha curato la fondazione della Neue Pinakothek der Moderne inaugurata nel 2002.

<sup>10</sup> La prolusione venne successivamente pubblicata: H. Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte? Überlegungen zur heutigen Kunsterfahrung und historischen Kunstforschung*, Deutscher Kunstverlag, Monaco 1983; ed. or. *La fine della storia dell'arte o la libertà dell'arte*, tr. it. di F. Pomarici, Einaudi, Torino 1990. A causa delle polemiche suscitate dall'ambiguità del titolo originale, Belting chiarisce le sue posizioni traducendolo in italiano in *La libertà dell'arte o la fine della storia dell'arte*, dove risulta evidente l'opposizione a una storia dell'arte lineare.

Nel 1992 accettò una vera e propria sfida accogliendo l'invito della neofondata Hochschule für Gestaltung di Karlsruhe. Si tratta di una scuola di alti studi e di un centro all'avanguardia per quanto riguarda la ricerca artistica più recente e, più in generale, per il carattere *sperimentale* dei corsi. La HfG si trova fisicamente collocata tra il Zentrum für Kunst und Medientechnologie (ZKM), struttura riservata all'esposizione della *Medienkunst*, e il Museum für neue Kunst (MNK), museo per *l'arte nuova*. L'interdisciplinarietà, la sperimentazione e la coesistenza di pratica (sulla linea di un'accademia di belle arti) e teoria [*Kunstwissenschaft*] sono le caratteristiche fondanti dell'istituzione. A questo punto è importante specificare che la scelta di Belting non è stata dettata dalla volontà di abbandonare la storia dell'arte per dedicarsi esclusivamente ai nuovi media, anzi proprio la necessità della *Bildfrage* nella *Kunstgeschichte* ha imposto una tale svolta nella sua carriera.

Lasciate le polemiche e le questioni sui metodi della storia dell'arte, nel 1995 Belting ha scritto una *revisione*, che per molti aspetti è anche una critica, del suo clamoroso discorso di Monaco, libro che ha intitolato *Das Ende der Kunstgeschichte*<sup>11</sup>. La prima e più evidente differenza tra i due saggi risulta proprio dalla sospensione dubitativa del punto di domanda nella prolusione del 1982 e dal carattere risolutivo e definitivo del punto nell'edizione del 1995. In quest'ultima pubblicazione Belting dichiara ufficialmente l'intenzione di dare vita e corpo a una linea di ricerca, più che a una disciplina, che individua nell'*immagine* il proprio oggetto d'indagine, una *Bildwissenschaft*, appunto. A tale scopo ha fondato e diretto dal 2000 al 2003<sup>12</sup> un corso superiore interdisciplinare alla HfG di Karlsruhe: *Bild-Körper-Medium. Eine anthropologische Perspektive*. Questa scuola di dottorato accoglie ricercatori da diversi ambiti scientifici, dalla storia dell'arte come dalla storia della letteratura, dalla storia della scienza come dalla filosofia, dalla psicologia come dalle scienze fisiologiche.

Dopo essere stato titolare della "Chaire européenne 2002-2003" al Collège de France, dove ha tenuto un corso dal titolo *L'histoire du regard. Représentation et vision en Occident*, è stato Visiting Professor presso la Northwestern University di Chicago. Attualmente, dall'ottobre 2004, è il nuovo direttore dell'Internationales Forschungszentrum Kulturwissenschaften (IFK) di Vienna.

---

<sup>11</sup> H. Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren*, C.H. Beck Verlag, Monaco 1995; cfr *Art History after Modernism*, tr. ingl. di C. Satzweidel, M. Cohen, K.J. Nothcott, The University of Chicago Press, Chicago 2003.

<sup>12</sup> Attualmente la scuola è coordinata dal prof. Beate Wyss.

## 2. PRIMA DELL'ERA DELL'ARTE

Grazie alle sue numerose pubblicazioni Hans Belting ha indubbiamente contribuito a stimolare e ad allargare produttivamente il discorso sulla scienza dell'arte, sull'esperienza artistica e quindi sulla storia dell'arte.

Durante gli anni Sessanta e Settanta la sua ricerca si era rivolta in particolare all'arte medioevale, soprattutto all'arte sviluppatasi nel bacino del Mediterraneo dagli albori dell'arte paleocristiana al tardo Medioevo. Lo studio dell'arte bizantina, in particolare la ricerca sulle icone, ha permesso a Belting di approfondire il rapporto tra l'immagine e i fattori che la condizionano. Egli maturò la convinzione che tra un'immagine e un'opera d'arte ci sia una fondamentale differenza di base, e ne fece l'argomento cardine delle sue ricerche successive.

Una storia dell'immagine è qualcosa di diverso da una storia dell'arte. [...] Così come l'intende qui l'autore, l'arte presuppone la crisi dell'antica immagine e la sua nuova valorizzazione come opera d'arte nel Rinascimento. Essa è legata alla rappresentazione dell'artista nella sua autonomia e alla discussione sul carattere di arte della sua invenzione. Mentre le immagini di vecchio tipo vengono distrutte dagli assalti iconoclastici dei riformatori, nello stesso periodo sorgono immagini di un nuovo tipo, destinate alle raccolte d'arte. Da quel momento in poi si può parlare di un'era dell'arte che dura ancora oggi. A precederla fu l'era dell'immagine che l'autore per la prima volta tenta di esporre nella sua unità<sup>13</sup>.

Nel 1981 Belting pubblicava a Berlino il suo primo libro di successo, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter: Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*<sup>14</sup>, frutto degli studi svolti principalmente a Washington e a Roma. Già dal titolo si evince l'intenzione dell'autore di impostare il discorso sul rapporto tra l'immagine e l'osservatore, privilegiando un criterio tematico e non formale o storico: è il tipo di immagine a determinare la ricerca. Per definire l'approccio di Belting al tema, Giorgio Cusatelli adotta nell'introduzione all'edizione italiana il termine *affondo*<sup>15</sup>. L'interesse dello studioso sconfinava nella liturgia e nelle tra-

---

<sup>13</sup> H. Belting, *Il culto delle immagini. Storia dell'icona dall'età imperiale al tardo Medioevo*, tr. it. di B. Maj, Carocci, Roma 2001, p. 9; ed. or. *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, C.H. Beck Verlag, Monaco 1990. Si noti l'importante discrepanza tra il titolo originale e il titolo, fuorviante, dell'edizione italiana.

<sup>14</sup> H. Belting, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter: Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Gebr. Mann Verlag, Berlino 1981; ed. it. *L'arte e il suo pubblico: funzione e forme delle antiche immagini della passione*, tr. it. di G. Cusatelli, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1986.

<sup>15</sup> H. Belting, *ivi*, p. VIII.

sformazioni dell'ambiente sociale, ma soprattutto pone un'attenzione particolare ad aspetti culturali nel senso più ampio, partendo solo apparentemente da uno studio specialistico. In generale gli studi di Belting non saranno mai di carattere filologico, bensì artistico-culturale.

*Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst* è insieme a *Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit*<sup>16</sup>, che lo anticipa di un anno, la summa degli studi di Belting sul Medioevo. Il nucleo argomentativo di entrambi i lavori è esplicito nell'importante sottotitolo: "Una storia delle immagini prima dell'era dell'arte". Già Ernst Kitzinger aveva manifestato la propria disapprovazione all'impostazione di *Bild und Kult*, chiedendosi se veramente Belting pensasse che durante il Medioevo non fossero state prodotte opere d'arte. L'autore non intendeva questo, ma il fatto che il suo dichiarato interesse si rivolgesse unicamente al fenomeno dell'immagine, quale pratica umana, e non all'oggetto estetico-artistico, era evidentemente considerata una scelta "eretica" da parte dagli storici dell'arte più "ortodossi". La costruzione dell'immagine e la sua essenza, dalla tarda antichità fino al Medioevo, vengono infatti descritte all'interno del loro contesto sociale, politico e religioso. Questo atteggiamento metodologico presuppone un deciso rifiuto dell'osservazione attraverso la pura lente concettuale delle idee di autonomia dell'arte, di espressione individuale e di progresso storico, che si sviluppò solo successivamente.

In entrambi i testi Belting introduce una distinzione tra l'immagine e l'arte, tra l'immagine di culto, l'immagine pubblica e l'opera d'arte. L'immagine religiosa e l'immagine politica, sono affrontate non come oggetti estetici, ma come vere e proprie manifestazioni della vita del tempo. In quest'ottica l'arte è figlia della crisi dell'immagine antica e quindi il prodotto della rivalutazione dell'immagine stessa quale opera d'arte nel Rinascimento. Così, la teoria dell'arte e il collezionismo sorti nel Rinascimento diedero all'immagine, in quanto opera d'arte, un significato diverso. Il divenire un oggetto estetico fece perdere l'immensa importanza e la fortissima portata sociale delle immagini medioevali. Lo scopo di Belting in questi due libri è quello di restituire alle immagini medioevali la loro vera funzione. Vi si ritrova infatti una storia dell'uso delle reliquie, delle immagini di culto e la storia di come le immagini pagane vennero assimilate dal Cristianesimo con le conseguenti diatribe teologiche<sup>17</sup> e

---

<sup>16</sup> H. Belting, *Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit*, con D. Blume, Hirmer Verlag, Monaco 1989.

<sup>17</sup> Nell'introduzione di *Bild und Kult* Belting affronta il tema del "potere delle immagini e dell'impotenza dei teologi", elaborando la tesi (già proposta da Hans Robert Jauss in *Esperienza estetica e ermeneutica letteraria* (1982), tr. it. di B. Argenton, Il Mulino, Bologna

sociali. La storia dell'immagine prima dell'era dell'arte è indispensabile per capire come il culto delle immagini sia filtrato nel cristianesimo iconoscettico, per comprendere quali forme iconografiche siano state accettate e come furono trasformate, per ripercorrere i conflitti che sorsero intorno all'interpretazione delle immagini, per valutare il significato che acquisì l'immagine nella vita politica.

Le icone costituiscono il fulcro di tale storia che Belting ripercorre più da *antropologo dell'immagine* che da storico dell'arte, mettendo in luce quello che Debray<sup>18</sup>, tracciando una filosofia della storia dell'immagine, ha definito il passaggio dall'epoca dell'idolo all'epoca della rappresentazione; durante la prima fase l'immagine è presenza stessa ed è quindi confusa con ciò che rappresenta, mentre nella seconda fase ciò che l'immagine rappresenta non è a sua volta un'immagine. Belting indica chiaramente come nel discorso che riguarda arte e religione si debba distinguere nettamente tra immagine e arte, tra immagine di culto e opera d'arte e più in generale come si debba tenere conto di un'immagine pre-artistica, religiosa, magica e addirittura *biologica*.

### 3. *DAS ENDE DER KUNSTGESCHICHTE?* *DAS ENDE DER KUNSTGESCHICHTE.*

Belting non si era mai occupato ufficialmente di questioni metodologiche prima del suo arrivo a Monaco, ma giunto alla ex-cattedra di Wölflin e Sedlmayer sentì il dovere e il desiderio di affrontare i problemi che la storia dell'arte stava incontrando nel proprio tempo.

In *Das Ende der Kunstgeschichte?* Belting parte dalla considerazione che mai come oggi la disciplina di storia dell'arte si è posta tanti dubbi su se stessa. Entrambi i protagonisti della *Kunstgeschichte*, artisti e storiografi, sembrano non accettare più l'impostazione universale e unificata della storia dell'arte.

Ciò che oggi è messo seriamente in discussione è quella concezione di una "storia dell'arte" universale e unificata che in diversi modi è servita a lungo sia agli artisti sia agli storici dell'arte. Oggi, spesso gli artisti rifiutano con energia di far parte di una *storia* dell'arte in corso, distaccandosi così da una tradizione di pen-

---

1988) secondo la quale le immagini furono vietate dai teologi perché minacciavano l'autorità del verbo.

<sup>18</sup> R. Debray, *Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo in Occidente* (1992), tr. it. di A. Pinotti, Il Castoro Editrice, Milano 1999.

siero che, in fin dei conti, fu creata *da* un artista – Giorgio Vasari – e *per* gli artisti, ai quali fornì un programma comune. Gli storici dell'arte, che fecero comunque la loro comparsa solo molto più tardi, oggi devono accettare un modello storico ideato da altri, oppure sottrarsi al compito di stabilirne uno nuovo per incapacità a identificarlo<sup>19</sup>.

Il punto nevralgico della questione sta nella sfiducia mossa al processo storiografico e teleologico della storia artistica. La storia dell'arte viene messa in discussione sia nel suo aspetto storico che nella concettualità dell'arte. L'arte moderna si sottrae, o almeno vuole sottrarsi, alla continuità storica per tendere a un'universalità temporale.

L'arte contemporanea ha definitivamente rotto con la dimensione spazio-tempo, ordinatrice della disciplina storico-artistica, la quale sembra non possedere più i metodi adatti per trattarla. Il concetto di arte, colonna portante quanto il concetto di storia, fondato sull'estetica e sulla nozione di *opera*, è anch'esso rifiutato nella sua accezione classica. Le difficoltà che nascono da tale situazione devono, secondo Belting, stimolare lo storico dell'arte verso nuovi obiettivi. L'immaginare la morte, sulla base di certe considerazioni, l'esaurirsi di *un tipo* di storia dell'arte [*"eines bestimmten Artefakts"*] non significa profetizzare la fine della disciplina stessa.

Il saggio inizia quindi con un'analisi delle metodologie della storia dell'arte per tentare di proporre alla fine un'emancipazione da quelli stessi modelli ereditati dalla storia dell'arte di stampo storiografico e stilistico.

La storia dell'arte, ovviamente, non è ancora morta come disciplina. Ma oggi, forse, alcuni dei suoi metodi consueti e alcune delle sue formule si sono logorati. Non ha più senso la separazione dei due modelli storico-artistici che trattano o l'arte storica o quella moderna, peraltro secondo paradigmi diversi. E serve altrettanto a poco una rigida struttura ermeneutica che perpetui una strategia dogmatica nell'interpretazione. Forse è più appropriato considerare come un esperimento permanente l'indagine sul mezzo artistico, sull'uomo storico e le sue immagini del mondo<sup>20</sup>.

*Das Ende der Kunstgeschichte* parte da motivazioni differenti. La versione di Monaco era dettata da uno spirito di ribellione nei confronti di certe tradizioni. I suoi "avversari" usavano la tradizione per preservare la disciplina, ma Belting sentiva la necessità di doversi opporre a tale forma di difesa che riteneva con-

---

<sup>19</sup> H. Belting, *La fine della storia dell'arte o la libertà dell'arte*, cit., p. XI.

<sup>20</sup> Ivi, p. 51.

troproducente. La polemica finì così per prevalere e distolse l'attenzione dall'argomento principale, cioè la discussione della *Kunstwissenschaft*.

Il discorso di Monaco si rivolge prevalentemente alla storiografia della storia dell'arte e quindi a una analisi dei metodi, mentre la versione di Karlsruhe vede al centro della trattazione proprio il rapporto tra la scienza dell'arte e l'arte. Le sue argomentazioni si basano su diversi grandi temi correlati tra loro: la perdita dell'egemonia culturale da parte degli Stati Uniti e la svolta culturale avvenuta in Europa in seguito all'apertura ai paesi dell'ex-blocco sovietico, la globalizzazione culturale che sfida e mina la definizione occidentale dell'arte, la revisione del canone storico-artistico a causa dell'irrompere di realtà precedentemente marginalizzate quali minoranze e femminismo. E ancora la crisi delle sempre più instabili categorie culturali di *high and low*, il disfacimento dell'idea tradizionale di lavoro materiale, la sempre più netta separazione tra il ruolo dei musei tradizionali e il ruolo delle istituzioni votate all'arte e alla cultura contemporanea. Parlando di *Das Ende der Kunstgeschichte*. Belting sostiene di essersi limitato alla mera e semplice constatazione di un cambiamento al di là di ciò che riguarda la disciplina storico-artistica in senso stretto.

Nella postfazione alla seconda ristampa Belting tiene a ribadire il senso della parola *Ende* che decide di non usare più nel titolo dell'edizione americana.

*Deshalb trägt die englische Übersetzung, die im Jahre 2003 in Chicago erscheint, den Titel Art History after Modernism. Damit ist vielleicht der Tenor des Texts besser getroffen als mit dem deutschen Titel, indem nämlich neue Aufgaben und Bedingungen des Faches nach der "Moderne" angesprochen werden. Kunstgeschichte als Disziplin war, auch wenn sie sich mit alter Kunst beschäftigte, ganz und gar Produkt oder Diskurs der Moderne, denn sie entstand im 19. Jahrhundert und fand ihr fachliches Profil im 20. Jahrhundert. Der Begriff eines "Endes" in dem Titel meines Buches (meiner Bücher), der immer wieder kritisiert oder mißverstanden wurde, bedeutet denn auch nur folgendes: Der rigide Kanon, mit dem Inhalt und Methoden des Faches so lange gleichgesetzt wurden, ist heute "zu Ende" oder wird "enden", weil ihm die Dynamik im Kunstgeschehen längst entlaufen ist. Die eine und einzige Kunstgeschichte, die es in Wahrheit nie gab, fächert sich heute in ganz verschiedenen Spielarten auf, die miteinander um das Deutungsmonopol der Kunst rivalisieren*<sup>21</sup>.

Belting introduce la metafora della cornice per illustrare la crisi del rapporto tra l'arte e la storia dell'arte. La *Kunstgeschichte* è stata per l'arte una cornice capace di isolarne e farne risaltare il contenuto, e fu di volta in volta modellata e cambiata a seconda di ciò che si apprestava a definire. Per Belting la *Kunstwis-*

---

<sup>21</sup> H. Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren*, cit., p. 200.

*senschaft* è arrivata al punto di non riuscire più a modificarsi appropriatamente, in quanto non sarebbe possibile alla storia dell'arte poter abbracciare certe problematiche, che sfuggono in principio alla sua impostazione. La cosiddetta *Weltkunst*, l'arte globale, non può essere contenuta da quella stessa cornice che un tempo fu pensata da e per una specifica cultura. È naturale che nella vecchia cornice non rientrino gli interessi odierni dell'arte, come per esempio le minoranze, le tecnologie e i nuovi linguaggi, perché quando fu creata certi temi ancora non esistevano. La storia dell'arte poté restare una disciplina autonoma finché il suo oggetto di studio si isolò dal resto della realtà.

*Die autonome Kunst suchte sich eine autonome Kunstgeschichte, die nicht mehr der übrigen Geschichte kontaminiert war, sondern ihren Sinn in sich selber trug. Wenn das Bild heute aus den Rahmen genommen wird, weil der Rahmen nicht mehr paßt, ist das Ende eben jener Kunstgeschichte erreicht, von welcher hier die Rede ist*<sup>22</sup>.

Belting stesso si accorse come fosse stato fondamentale il dialogo interiore instauratosi tra lo storico dell'arte e l'uomo contemporaneo, e come i propri interessi, più che rivolgersi alla disciplina in senso stretto, furono costretti ad allargarsi all'*Umfeld*: allo storico dell'arte si affiancò infatti la figura di un *critico culturale*.

#### 4. L'EMBLEMA DI GIANO

Sulla copertina di *Das Ende der Kunstgeschichte* viene mostrato quello che Belting ritiene essere un emblema: si tratta di un'elaborazione grafica di Giano eseguita dal noto regista cinematografico Peter Greenaway. Nella postfazione l'autore spiega che è proprio la copertina del libro a riassumere in una sola immagine la sua visione ideale della storia dell'arte.

Giano, tra le più antiche figure della mitologia romana, dopo la morte fu divinizzato e in rapporto al suo nome, collegato con *ianua* [porta] e *ianus* [passaggio coperto], fu venerato come dio dell'entrata e dell'uscita. Come tale rappresentato sotto forma di erma bifronte in cui una faccia guardava di fuori e una di dentro, per esempio sulla porta di una città.

Nella versione di Peter Greenaway Giano non soltanto ha due facce, ma anche due corpi. Un'antica statua fiorentina di Giano si anima come in un film

---

<sup>22</sup> Ivi, p. 23.

e viene quindi trasferita in formato digitale. Per Belting questa immagine significa il superamento degli strati temporali e dei confini tra vecchi e nuovi mezzi di rappresentazione. È una sintesi perfetta, scrive, della dinamica che dovrebbe caratterizzare oggi la storia dell'arte, poiché

*wenn heute der Kunstkritik vorgeworfen wird, die Kunst allzusehr nach ihrem Willen und ihren Theorien dirigiert zu haben, so muß andererseits festgestellt werden, daß sich das Fach der Kunstgeschichte oft der Begleitung der Kunst entzogen hat, und dies in der vergeblichen Hoffnung, den fragilen Kunstbegriff jeder Veränderung zu entziehen*<sup>23</sup>.

Tornando all'emblema di Giano e ai problemi intorno all'immagine bisogna considerare che, attraverso l'elaborazione di una storia delle immagini prima dell'avvento dell'era dell'arte, Belting aveva manifestato l'intenzione di rimediare alla limitazione che la disciplina di storia dell'arte si era imposta nel considerare suo oggetto di studio l'immagine in quanto opera d'arte. Tale visione della storia dell'arte andrebbe, secondo Belting, integrata attraverso un tipo di ricerca che si richiami alla *Bildfrage*:

*Inzwischen aber hat die Bildfrage, die sich in verschiedenen akademischen Disziplinen als ein neues Paradigma entwickelt hat, endlich auch die Kunstwissenschaft erreicht und fordert dort ihr Recht neben der Kunstfrage*<sup>24</sup>.

Il genere di ricerca proposto da Belting non risente d'incoerenza, anche se l'interesse è puntato ora su un'icona medioevale ora su un'opera d'arte contemporanea, poiché il punto di partenza non è più la produzione artistica, il fatto d'arte, ma l'uomo come produttore e fruitore di immagini.

Non viene messo in dubbio che un'icona medioevale possa considerarsi un'opera d'arte e che il Medioevo sia ricchissimo di manifestazioni artistiche, ma è deviante, sempre secondo Belting, approcciare tali fenomeni con lo stesso metodo che fu costituito *ad hoc* per un altro genere di immagini, cioè le opere d'arte. Prescindendo dalla teorizzazione dell'arte, avvenuta a posteriori nel caso delle immagini medioevali, è possibile avvicinarsi al significato costitutivo dell'immagine in questione.

La volontà intrinseca all'arte moderna di emanciparsi dal corso storico e dal concetto estetico di opera d'arte, sembra richiedere un approccio diverso dal tradizionale metodo storico-stilistico.

---

<sup>23</sup> Ivi, p. 201.

<sup>24</sup> Ivi, p. 202.

L'emblema introdotto da Belting, Giano, rappresenta una visione bidirezionale: uno sguardo rivolto all'opera d'arte e uno rivolto all'immagine in senso lato. Se uno sguardo è orientato alla manifestazione dell'immagine e quindi all'apparenza, un altro [*Der zweite Blick* <sup>25</sup>] può essere diretto verso ciò che non si vede. Non tutto ciò che rappresenta un'immagine affiora in superficie. Per esempio, osservando un'icona antica si vede una figura di uomo, ma in realtà la figura è un uomo vero e proprio. L'icona era percepita come un essere vivente e non come un'immagine: durante le processioni, quando si mostra al pubblico, i fedeli si prostrano a lei come fosse un imperatore in carne e ossa. L'immagine in generale vive sul crinale tra la vita e la morte, tra la realtà e l'immaginazione, è solo apparentemente un fatto empirico ed è sempre stata l'unica via possibile all'uomo per superare l'oblio.

Una storia dell'arte intertemporale non è un'esclusiva invenzione di Belting. La storia dell'arte si muove attraverso le epoche, scoprendo evoluzioni, influssi, confronti e motivazioni, ma a guidare il suo percorso è stato sempre e solo l'opera d'arte. Ciò che veramente è intertemporale per Belting è l'immagine, non l'opera, non il mezzo, non il supporto. Giano vive su un arco di Roma, nella statua fiorentina antica e nell'elaborazione digitale di Greenaway allo stesso tempo. Superare i confini tra i mezzi di rappresentazione significa restituire l'immagine alla sua dimensione atemporale.

Giano si rivolge sì all'opera, quindi alla sua fattualità, ma anche a quei fattori senza i quali l'opera si esaurirebbe nel solo mezzo di rappresentazione. Il *medium* in sé, cioè il supporto, non basta a rispondere ai quesiti posti da un'immagine, si limita a trasmetterla, a simbolizzarla. Interrogare il *medium* è una via all'immagine, ma la via all'immagine non esiste. È nella nostra immaginazione, ma non là dove appare l'immagine.

La ricerca si orienta all'individuazione di quel dialogo che si instaura tra le immagini esterne e le immagini interne, così come Giano guardava fuori delle mura e dentro la città.

Nella società odierna le questioni legate all'immagine rivestono una straordinaria importanza e tuttora manca, sempre secondo Belting, una generale scienza dell'immagine, *eine allgemeine Bildwissenschaft*, che si dedichi al problema con un'impostazione interdisciplinare e interculturale. Tale scienza sarebbe orientata diversamente rispetto alla scienza dei media e alla storia dell'arte, entrambe pensate per un campo d'indagine limitato, la prima legata al mezzo tecnico e la seconda al concetto artistico.

---

<sup>25</sup> H. Belting e D. Kamper (a c. di), *Der zweite Blick: Bildgeschichte und Bildreflexion*, Fink Verlag, Monaco 2000.

L'argomento *immagine* va affrontato da più lati per poterlo comprendere nella sua complessità. La *Bildfrage* può, in questo senso, unire in una sola analisi il culto delle immagini funerarie antiche, la fotografia e la realtà virtuale.

Il concetto di immagine, se preso alla sua radice, può spiegarsi solo attraverso una concezione *antropologica*<sup>26</sup>, dove per antropologia non si intende una specifica disciplina, ma un approccio che renda il ruolo dell'uomo come *luogo dell'immagine*.

Oggi più che mai è necessaria l'apertura di un passaggio nelle mura disciplinari se non si vuole fare della storia dell'arte una scienza fine a se stessa e in definitiva una disciplina limitata e destinata a esaurirsi. Riguardando l'emblema scelto per rappresentare la visione della storia dell'arte, è significativo ricordare che Giano era venerato anche come dio del passaggio.

Il fatto che Giano venga considerato propiziatore di ogni "buon cominciamento" [*Januarius*] è sicuramente un aspetto significativo se posto in relazione al titolo del libro che annuncia invece esplicitamente una "fine". Attraverso l'immagine di copertina Belting già anticipa simbolicamente ciò che ripeterà più volte nel corso della trattazione, e cioè che sua intenzione non è scrivere l'epilogo della storia dell'arte e celebrarne il funerale, ma considerare la limitatezza e l'inadeguatezza di un certo tipo di storia dell'arte di fronte a problematiche sempre più urgenti. In questo senso il titolo potrebbe anche essere, a parer mio, *Der Anfang der Kunstgeschichte* [*L'inizio della storia dell'arte*], e Giano potrebbe guardare sia nella direzione della storia dell'arte sia in quella del suo sviluppo verso una *generale scienza dell'immagine*.

## 5. FILOSOFIA E ARTE MODERNA: ARTHUR C. DANTO E HANS BELTING

Belting, riflettendo in particolare sul problema della fruizione estetica dell'arte moderna, accosta la sua attività teorica a quella di Arthur C. Danto. Professore di filosofia alla Columbia University di New York, si è occupato del problema della definizione dell'opera d'arte moderna, sostenendo a sua volta, a partire dal 1984, una fine della storia dell'arte.

In *The Philosophical Disenfranchisement of Art*<sup>27</sup> il filosofo americano, os-

---

<sup>26</sup> Cfr. H. Belting, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, Fink, Monaco 2001.

<sup>27</sup> A.C. Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia University Press, New York 1986; ed. it. *La destituzione filosofica dell'arte*, tr. it. di V. Tonon, Tema Celeste Edi-

servando la produzione artistica contemporanea, definisce il punto di saturazione e di non ritorno raggiunto dall'arte. Ciò che interessa Belting, e cioè l'emancipazione dai modelli di presentazione storiografica dell'arte, è già evidente nella produzione artistica stessa. Danto rimanda all'*Estetica* di Hegel, il quale nel 1821 sostenne che l'arte avrebbe raggiunto la propria fine quando, attraverso una presa di coscienza, fosse arrivata al riconoscimento della propria natura interna. Ciò è avvenuto da quando all'interno dell'arte non si trova più una precisa struttura narrativa. La fine della narrazione è coincisa con un'ascensione dell'arte verso una forma sempre maggiore di autocoscienza.

Nel *Bildungsroman*, forma di romanzo cara alla cultura romantica tedesca, un individuo, dopo un percorso necessariamente travagliato ed errante, arriva finalmente a sentirsi poeticamente maturo. Danto conclude che l'arte ha vissuto il suo *Bildungsroman* e ne individua il traguardo nel 1964 sulla 74ª Strada di New York, alla Stable Gallery, quando Andy Warhol espone le *Brillo Boxes*<sup>28</sup>.

Danto puntualizza come già Duchamp, Klein e i surrealisti avessero intrapreso questo genere di analisi sull'arte, ma solo al tempo di Warhol fu possibile comprenderne l'importanza, anzi solo negli anni Sessanta tale questione poteva essere esposta e presentarsi quale arte. Da quel momento fu esplicito che l'opera d'arte non doveva avere una forma particolare e quindi non doveva essere letta con gli occhi, ma con il pensiero.

L'informazione visuale è in grado di percepire un'unità stilistica. Heinrich Wölfflin definì come una forma prendesse vita da una forma antecedente, come gli stili potessero succedersi nel tempo e fornì i mezzi per una tale analisi<sup>29</sup>. Oggi, secondo Belting, non è più possibile considerare la storia dell'arte contemporanea con tale impostazione, in quanto ogni artista ha la possibilità di appropriarsi di un qualsiasi stile e di una qualsiasi forma.

Secondo Danto l'arte giunge alla propria fine quando arriva alla comprensione filosofica della propria identità. In *The Transfiguration of the Common Place. A Philosophy of Art*<sup>30</sup> egli ritiene che l'arte si possa distinguere da un oggetto comune solamente attraverso un atto filosofico. Se l'arte diventa un contenitore di filosofia, o se la filosofia si palesa attraverso l'arte [*“Philosophie im*

---

zioni, Siracusa 1992.

<sup>28</sup> Ivi, p. 7.

<sup>29</sup> H. Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, Monaco 1915; ed. it. *Concetti fondamentali della storia dell'arte. La formazione dello stile nell'arte moderna*, tr. it. di R. Paoli, Longanesi, Milano 1953.

<sup>30</sup> A.C. Danto, *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, Harvard University Press, Cambridge 1981.

*Medium von Kunst*<sup>31</sup>], allora è inevitabile il distacco dell'arte dalla sua storia. La storia dell'arte della modernità sarebbe arrivata alla fine, perché l'arte moderna avrebbe raggiunto il suo traguardo. In questo momento siamo davanti a un'arte post-storica, per la quale il cambiamento continuo e il rinnovamento perpetuo non costituiscono più una caratteristica necessaria. Letteralmente *Disenfranchisement* significa perdita dei diritti: all'arte contemporanea non sarebbe più concesso di entrare a far parte della storia dell'arte impostata con una mentalità moderna e quindi di trovare spazio in uno di quei ciclici cambiamenti che l'hanno caratterizzata.

Danto prende spunto dalle teorie platoniche sull'arte per tentare un riaffrancamento della filosofia dall'arte<sup>32</sup>. Platone condannò radicalmente l'arte trattandola come cosa adatta solo a produrre piacere, come filosofia in forma alienata o come filosofia prigioniera di un incantesimo. Arte e filosofia oggi non paiono essere in conflitto tra loro, anzi sembrano non poter prescindere l'una dall'altra.

A solo un decennio dal mio fiasco al Club si aveva l'impressione che tra filosofia e arte vi fosse un rapporto completamente diverso, sembrava quasi che la filosofia facesse ora parte del mondo artistico<sup>33</sup>.

Non potendo più fare riferimento alla differenza estetica, come nel caso delle *Brillo Boxes*, teorici e storici dell'arte sono privati del fondamento del proprio mestiere. Danto sostiene, partendo dalla considerazione che l'estetica non possa da sola servire allo scopo di una definizione dell'arte, che analogamente la storia dell'arte di per se stessa riveli fatti poco interessanti, o per lo più esterni. Le opere sarebbero già completamente accessibili senza la conoscenza di quei fatti. L'arte moderna in particolare si è sviluppata all'interno di teorie elaborate e scritte da letterati-artisti-critici-teorici, i quali hanno reso inutile l'intervento dello storico dell'arte che, come dire, trova il suo lavoro già svolto. Allo stesso tempo la dimensione storica resta inseparabile dall'opera artistica, è necessaria alla sua interpretazione. Danto dice di volersi spingere a sviluppare una filosofia della storia dell'arte, più che una filosofia dell'arte.

A conferma dei rapporti tra Belting e Danto, vi è una testimonianza diretta di quest'ultimo. Tra gli ultimi mesi del 1994 e i primi del 1995 si tenne

---

<sup>31</sup> H. Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren*, cit., p. 29.

<sup>32</sup> A.C. Danto, *La destituzione filosofica dell'arte*, cit., p. 20 e sgg.

<sup>33</sup> Ivi, p. 8. Il club in questione è un luogo a New York chiamato "The Club", in cui si ritrovavano i pittori della seconda generazione dell'espressionismo astratto. L'anno del "fiasco" è il 1964.

presso l'Accademia di Belle Arti di Brera a Milano un ciclo di incontri dal titolo *La generazione delle immagini*. Nella relazione di Milano Danto citò *Bild und Kult*, sottolineandone il sottotitolo *Das Bild vor dem Zeitalter der Kunst*. Egli introduce una corrispondenza tra quella definizione dell'immagine, cioè prima dell'avvento dell'era dell'arte, e quella delle immagini contemporanee, cioè *dopo l'era dell'arte*.

Su questo punto si percepisce una differenza tra i due studiosi: Danto parla esplicitamente di saturazione dell'arte e quindi di una fine dell'arte, mentre Belting non si esprime mai in questi termini, fondando le sue argomentazioni sulla distinzione storica tra immagine e opera d'arte, "*Bild*" e "*Kunstwerk*". Tale orientamento vede nello studio dell'arte medioevale e del suo contesto culturale una fonte di possibili analogie e indicazioni di carattere metodologico utili alla determinazione di un approccio all'immagine nel Contemporaneo ispirato a una "*bildwissenschaftliche Anschauung*": il denominatore comune ai problemi legati allo studio dell'immagine nel Medioevo e dell'immagine nell'*era dell'immagine* è il fatto che entrambe sfuggano alle definizioni dell'epoca moderna. Da Danto a Belting l'accento si sposta dalla teoria dell'arte alla teoria della cultura.

## 6. ARTE E CULTURA: UNA NUOVA RELAZIONE

La Biennale di Venezia del 1995 (Belting era membro del comitato scientifico) serve a illustrare la natura del rapporto tra *Kunstgeschichte und heutige Kultur*<sup>34</sup>. Belting dimostra quanto la cultura in generale abbia oggi bisogno dell'arte come mezzo espressivo, o meglio come mezzo per apparire.

*Der Grund, Ausstellungen zu organisieren, liegt dann weniger in der Kunst selber als in der Kultur, die durch Kunst sichtbar aufgeführt werden muß, um noch zu überzeugen*<sup>35</sup>.

Il fatto che un'esposizione tradizionalmente consacrata all'arte, nel senso di "*Kunst*", mostri opere d'arte, ma con l'intenzione di fornire uno specchio delle drammatiche trasformazioni dell'umanità, è sintomatico per spiegare il cambiamento del rapporto intervenuto tra arte e cultura. Finché l'arte fu conside-

---

<sup>34</sup> H. Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren*, cit., pp. 21-32.

<sup>35</sup> Ivi, p. 25.

rata una sottocategoria privilegiata della cultura, essa poté godere di un'auto-nomia che la liberava da obblighi nei confronti della società e soprattutto le consentiva di non occuparsi di compiti tradizionalmente riservati alla cultura intesa in senso generale. Una cultura libera e autosufficiente poteva permettersi di sostenere un'arte autonoma e indipendente. I condizionamenti che la cultura poteva avere sull'arte erano di carattere politico o ideologico e comunque provenivano dall'esterno. La cultura oggi si appropria dell'arte e ne fa una sua imprescindibile espressione.

La storia dell'arte non può fare riferimento a una dimensione artistica, ma è costretta a indagare una dimensione culturale.

*Neue Ausstellungsideen bestätigen, daß in dem Verhältnis von Kultur und Kunst eine Verschiebung eintritt, die ein weiteres Argument für das "Ende der Kunstgeschichte" beisteuert*<sup>36</sup>.

Le stesse collezioni dei musei, sempre più uniformate e internazionali, testimoniano un indirizzo di ricerca volto a esporre un'arte rappresentante caratteri generalmente culturali, e che sia, in quanto tale, generalmente accettata.

A proposito della profezia hegeliana secondo la quale l'arte si sarebbe "elevata" nella modernità a un'estetizzazione dell'esistenza, Belting cita Gianni Vattimo<sup>37</sup>. In *La fine della modernità* Vattimo sostiene che il piacere estetico provato da un individuo per un oggetto sta nel piacere di sentirsi parte di un gruppo che è accomunato dal piacere del bello. Si spiega così il grande successo delle mostre d'arte. Ciò significa che l'arte muore due volte

come fatto specifico e separato dal resto dell'esperienza [...] (e) come estensione del dominio dei mass-media<sup>38</sup>.

L'opera d'arte, in quanto oggetto estetico, si svaluta fino a divenire un mezzo per l'organizzazione del consenso o, al contrario, per screditarlo. L'opera diviene, come direbbe Heidegger, una "messa in opera della verità"<sup>39</sup> e quindi, come aspetto di esposizione di un mondo, consente di essere osservata come un luogo in cui si intensifica il senso di appartenenza a un gruppo, a una cultura.

In *Das Ende der Kunstgeschichte?* Belting introduce un parallelismo tra lo studio del linguaggio dei media e lo studio dell'arte:

---

<sup>36</sup> Ivi, p. 25.

<sup>37</sup> Ivi, p. 137.

<sup>38</sup> G. Vattimo, *La fine della modernità*, Garzanti, Milano 1985, p. 64.

<sup>39</sup> Ivi, p. 70.

Lo studio parallelo di arte e linguaggio può gettar luce sui sistemi storici di comunicazione simbolica. Nell'interesse crescente per i linguaggi non-verbali l'arte ha diritto di cittadinanza <sup>40</sup>.

La vicinanza, se non la sovrapposizione, del linguaggio dei media al linguaggio dell'arte testimonia il cambiamento di ruolo che l'arte sta vivendo. Tra il mondo reale e il mondo dell'immagine si crea una complessa relazione di uso reciproco, relazione che già si è avuto modo di constatare con Vattimo e Heidegger. Belting sostiene che la crisi dell'arte, oltre ad avere ovvie ripercussioni sulla storia dell'arte, ha inciso anche sulla filosofia dell'arte:

*Der Kunstphilosophie ergeht es so, seit die philosophische Ästhetik in die Hände von Fachleuten gekommen ist, die ihre Geschichte schreiben, aber keine neuen Entwürfe vorlegen* <sup>41</sup>.

Il fatto che una disciplina cominci a fare archeologia di se stessa, è per Belting il segnale più evidente del suo avvicinarsi a una fine. L'estetica oggi si trova a un bivio. Una direzione pone in imbarazzo lo stesso estetologo, che per

il linguaggio filosofico ereditato dalla filosofia del passato, prova sempre un certo disagio nel confrontare questa enfaticità con l'esperienza dell'arte che fa egli stesso e che vede nei contemporanei <sup>42</sup>.

La direzione alternativa consisterebbe nel

respingere in blocco la terminologia concettuale dell'estetica tradizionale ricorrendo, al suo posto, alle nozioni "positive" di questa o quella "scienza umana": semiotica, psicologia, antropologia, sociologia <sup>43</sup>.

A questo punto i destini dell'estetica e della storia dell'arte paiono essere molto simili. Le parole di Vattimo sono chiarissime e ricordano quelle usate da Belting per la storia dell'arte:

Ma l'estetica che abbiamo ereditato dalla tradizione potrebbe non essere né l'unico sistema concettuale possibile, né semplicemente un insieme di nozioni false perché prive di referente nell'esperienza <sup>44</sup>.

---

<sup>40</sup> H. Belting, *La fine della storia dell'arte o la libertà dell'arte*, cit., p. 28.

<sup>41</sup> H. Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren*, cit., pp. 27-28.

<sup>42</sup> G. Vattimo, *op. cit.*, p. 67.

<sup>43</sup> Ivi, p. 67.

<sup>44</sup> Ivi, p. 68.

## 7. L'INTRODUZIONE DELLA TECNOLOGIA. *DIE MEDIENKUNST*

Ne *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*<sup>45</sup> Walter Benjamin ha definito la percezione di un'opera d'arte moderna una "percezione distratta". Vattimo parla di "fruizione distratta": non si incontrano più opere, ma "significazioni disseminate" che non rappresentano grandi valori, come la tradizione ci aveva abituati, ma "fatti micrologici"<sup>46</sup>. La "generalizzazione dell'esteticità" oltre a far perdere l'aura alle opere del passato, impone delle forme d'arte in cui la riproducibilità è costitutiva<sup>47</sup>. Ciò ha conseguenze determinanti: la perdita del concetto di originale, la liquidazione del genio e l'assottigliarsi della differenza tra produttore e fruitore.

Oggi oltre al rapporto tra arte e nuove tecniche, l'irruzione della società mediatica pone una delicata questione direttamente attorno al concetto di immagine.

*Die Frage ist nicht, ob die Medien kunstfähig sind, sondern ob die Künstler mit den neuen Techniken noch Kunst machen wollen*<sup>48</sup>.

Il fatto che la tecnica diventi arte, o che l'arte si riveli attraverso la tecnica, è fondamentale per l'impostazione metodologica della storia dell'arte. Lo storico dell'arte, prima di domandarsi se le tecniche moderne siano artistiche o meno, deve constatare se effettivamente chi ne fa uso pretende di essere riconosciuto come artista. Lo studio dell'immagine nell'era dei media ha, da principio, un'impostazione che pone il concetto artistico in secondo piano, proprio perché non si è ancora definita l'arte di questo tempo.

Belting insiste su come sia cambiata la percezione di arte e tecnica. L'idea comune è che l'arte sia inesorabilmente legata alle figure dell'artista e dell'osservatore: il primo si esprime attraverso l'opera e il secondo recepisce un messaggio, innanzi tutto visivo. La tecnica sembra essere l'esatto opposto dell'arte: il fine della tecnica è il suo utilizzo, mentre l'arte, per definizione, non ha mai avuto uno scopo pratico nel senso di utensile; non ha importanza chi crei la tecnica, ma solo chi la usa; la tecnica non interpreta il mondo ed è indifferente all'uomo.

---

<sup>45</sup> W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, tr. it. di E. Filipini, Einaudi, Torino 2000.

<sup>46</sup> G. Vattimo, *op. cit.*, p. 69.

<sup>47</sup> Ivi, pp. 62-63.

<sup>48</sup> H. Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren*, cit., p. 19.

Ma la tecnica, se applicata ai media, crea una realtà apparente, “*eine Welt des Scheins*”<sup>49</sup>.

*Es zeugt von einem naiven Kult der Technik und der Aktualität, daß sich Medientheorie und Mediengeschichte heute allein zu den technischen Medien (Foto, Film, Video) äußern, während sie die alten Medien als “Kunst” beiseite schieben. Damit spalten sie die Einheit der Bilder in die Pole der Medien und der Kunst, als ob alle Wege dazwischen abgebrochen seien*<sup>50</sup>.

Tra lo studio delle immagini dei media tecnologici e lo studio dell'arte dovrebbe instaurarsi un dialogo. Il rischio di interpretare erroneamente immagini a sfondo semplicemente informativo o di intrattenimento scompare quando è reso chiaro lo scopo dell'immagine. Il tratto distintivo di un'immagine fine a se stessa è l'annullamento dei concetti di spazio e tempo, è l'illusione dell'osservatore di vivere in prima persona ciò che gli viene proposto con la conseguenza di perdere la cognizione della realtà. L'arte mediale, la *Medienkunst*, ponendosi in contrasto proprio nei confronti del proprio mezzo, crea un riavvicinamento alla realtà, alle questioni umane.

*Die Avantgarde der Medienkunst, so scheint es, entfunktionalisiert heute das eigene Medium, um es kunstfähig zu machen: was heißt, daß sie offene Fragen einführt, Ungewißheiten zuläßt und den schnellen Konsum durch ein langsames symbolisches Verständnis ersetzt*<sup>51</sup>.

In questo modo le immagini espresse dai media tecnologici cancellano l'alternativa tra arte e media moderni. Il concetto di arte, e questo è il limite della storia dell'arte tradizionale, non è sempre stato lo stesso. Pensandolo sempre uguale a sé stesso lo si mette in opposizione alla storia, rendendolo un concetto artificiale e limitante.

*Kunst, so wie wir sie heute verstehen, (ist) eine Erfindung bestimmter Kulturen und Gesellschaften – ein Phänomen also, das wir nicht jederzeit und überall antreffen und das deswegen auch nicht für alle Zukunft fortleben muß*<sup>52</sup>.

La storia dell'arte dovrebbe integrarsi in un'ampia storia dell'immagine, *Bildgeschichte*, in cui anche l'arte figurerebbe come un fenomeno storico.

---

<sup>49</sup> Ivi, p. 19.

<sup>50</sup> Ivi, p. 166.

<sup>51</sup> Ivi, p. 168.

<sup>52</sup> Ivi, p. 170.

Il 25 aprile 2002, presso l'Università Ludwig-Maximilian di Monaco, Hans Belting ha esposto una relazione dal titolo *Mediale Körper – neun Fragen an das Bild* che può fornire un chiaro esempio dell'indirizzo preso dalla sua ricerca, che pone il concetto di *Bildfrage* al centro della storia dell'arte. I problemi che la *Kunstwissenschaft* incontra oggi nel rapporto tra le nuove tecnologie e il concetto di arte, non sono solo di carattere formale, legati cioè al supporto, o al mestiere. Quando Belting parla di “antropologia dell'immagine” [*Bild-Anthropologie*] non intende imporre un indirizzo antropologico alla storia dell'arte, ma proporre un arricchimento della storia dell'arte attraverso elementi di altri ambiti scientifici [*Bildwissenschaft*].

Il senso di un'immagine, prima di tutto, è rivelato dall'uso che se ne vuole fare. A proposito della *Medienkunst*, arte e tecnica erano nettamente distinte proprio dal loro fine, estetico o utilitaristico. L'arte era spesso definita una finestra su un altro mondo, mentre la tecnica un oggetto della realtà. Grazie alle nuove tecnologie è possibile una scoperta di un nuovo mondo, cioè di un mondo virtuale: l'arte non è più l'unica possibilità per l'uomo di liberarsi dalla natura.

Belting sostiene che nella società contemporanea l'uomo, più che liberarsi della natura, deve liberarsi dall'immagine, è come se fosse prigioniero della propria immagine. Il corpo stesso, ciò che lega inesorabilmente l'uomo alla natura, è oggi un'immagine modificabile e costruibile dall'ingegneria genetica, è l'espressione di quella volontà che ambisce a un corpo meccanicamente perfetto. La costruzione ideologica dell'uomo, cardine della mentalità del ventesimo secolo, è stata sostituita dall'ambizione di una costruzione biologica. Heidegger aveva parlato di “*Eroberung der Welt als Bild*”.

Pensando all'influenza delle nuove tecniche, troppo spesso si parla di crisi dell'immagine, quando invece si dovrebbe parlare di crisi del corpo e di crisi dell'uomo. Il compito di interrogarsi sulle funzioni delle immagini è stato rilevato da ambiti disciplinari dai quali la storia dell'arte ha sempre preso le distanze e soprattutto è diventato un tema sviluppato all'interno del fare arte stesso. Da quando cresce l'interesse per le forme non-verbali di comunicazione, anche le scienze sociali, che prima prendevano in considerazione solo i testi, hanno trovato un pretesto per accedere ai media visivi:

*Auch in der zeitgenössischen Kunst regt die Realität der Medien, wie früher die Realität der Natur, die Künstler zur Reflexion einer vorgefundenen Zeichen- und Scheinwelt an. Die moderne Kunst begann einmal damit, die Natur als Oberfläche für Sinneserfahrung in Frage zu stellen. Die zeitgenössische Kunst setzt eine solche Analyse mit der Befragung der technischen*

*Medien fort, die zwischen unserem Blick und der Welt eine eigene Informationsrealität erzeugen*<sup>53</sup>.

È interessante notare come la ricerca teorica di Belting sia molto vicina alla ricerca artistico-visiva di Peter Weibel, artista e teorico delle nuove tecnologie applicate all'arte. Illustrando i diversi stadi di sviluppo dell'immagine tecnologica, Weibel arriva a descrivere l'ultimo atto di questo processo, un progetto dell'Institut für Neue Medien di Francoforte, del quale è stato direttore, chiamato *La tenda di Lascaux*. L'aspetto assolutamente innovativo consiste nell'attiva partecipazione dell'osservatore che può modificare ciò che vede proprio perché si trova all'interno del sistema di osservazione. L'immagine virtuale permette all'informazione visiva di non essere immagazzinata e bloccata in uno stato, ma di essere fluida, variabile e dinamica. La trasformazione dell'immagine avviene nel nome della virtualità, della variabilità e della vitalità.

Bisogna dunque parlare di eventi e non più di immagini. L'immagine a cui ci troviamo di fronte non è più una finestra, ma semmai una porta, perché tramite essa possiamo passare dall'altra parte. Lo spettatore può passare ed entrare in questo mondo, uscirne e modificarlo, un'elasticità che l'arte delle immagini non ha mai permesso.

Weibel conclude paragonando l'arte a un albero, ampliando un'analogia similitudine utilizzata da Paul Klee:

L'arte è come un albero con molti rami. Ogni ramo segue la propria linea. Le tecnologie tradizionali sono come vecchi rami mentre le nuove tecnologie sono come nuovi rami. Tuttavia, la cosa importante è che questi nuovi rami, a loro volta, cambiano l'aspetto dell'albero da cui sono nati, quindi anche l'arte dovrà cambiare per effetto di tutto ciò<sup>54</sup>.

La storia dell'arte, dice Belting, si è modificata a seconda di ciò che prendeva in analisi. Era una cornice che volta per volta riusciva a contenere il suo oggetto d'indagine. Il fatto che ora l'arte si riveli nelle nuove tecnologie, non relega la storia dell'arte a indagare solamente ciò che, facendo riferimento alla similitudine di Weibel, sono i vecchi rami. Ciò che più preme a Belting è riuscire a sollevare la problematicità dell'immagine contemporanea. Siccome è evidente

---

<sup>53</sup> Ivi, p. 166.

<sup>54</sup> Tratto dal ciclo di conferenze *La generazione delle immagini* tenutosi tra gli ultimi mesi del 1994 e i primi del 1995 presso l'Accademia di Belle Arti di Brera a Milano.

che il concetto di arte, così come veniva inteso dalla modernità, non ha più valore rispetto alle ultime ricerche, una disciplina che si voglia occupare di questi fenomeni deve partire dalla “*Bildfrage*”. Del resto già negli anni Sessanta l’arte cominciò a interrogarsi sulla sua stessa esistenza in rapporto ai nuovi media, che ne rilevavano funzioni e compiti. Una nuova era dell’arte e dei suoi mezzi espressivi non si pone in contrasto alla precedente, ma è la continuazione di una complessiva era dell’immagine.

#### MATERIALE ICONOGRAFICO



[Fig. 1] *Giano*, elaborazione digitale di Peter Greenaway, 1991.