

L'ARCA

INTERNATIONAL

La revue internationale d'architecture, design et communication visuelle
The international magazine of architecture, design and visual communication
La rivista internazionale di architettura, design e comunicazione visiva

Mai-Juin/*May-June*/Maggio-Giugno

106 - 2012



“AtlasCoelestisZeroG” è una scultura progettata per l’ambiente in microgravità dello spazio. Il progetto trae ispirazione dall’invenzione di Galileo del telescopio oltre 400 anni fa e dal suo impatto sulla nostra comprensione dell’universo. Il movimento giroscopico della scultura rappresenta il moto perpetuo del nostro Sistema Solare.

“AtlasCoelestisZeroG” est une sculpture conçue pour le milieu en microgravité dans l’espace. Le projet tire son inspiration de l’invention du télescope de Galilée il y a plus de 400 ans et de son impact sur notre compréhension de l’univers. Le mouvement gyroscopique de la sculpture représente le mouvement perpétuel de notre Système solaire.

“AtlasCoelestisZeroG” is a sculpture designed for the microgravity environment in space. It draws inspiration from Galileo’s invention of the telescope over 400 years ago and its impact on our understanding of the universe. The sculpture’s gyroscopic movement represents the perpetual motion of our Solar System.

Maurizio Vitta

LE BELLE ARTI SONO INDUSTRIALI



Di che cosa parliamo, nel XXI secolo, quando parliamo di “arte”? A cosa rinvia, nel nostro tempo, questa magica paroletta intorno alla quale si sono consumati secoli di riflessioni, dibattiti, analisi e sperimentazioni? L’interrogativo, ovviamente, non è nuovo, dal momento che essa si è sempre rivelata quanto mai vaga e fumosa, al punto da rendere necessario, alla fine, zavorrarla con un aggettivo – “bella” – altrettanto indefinito, ma almeno in grado di assegnarle, nel panorama della cultura moderna, una posizione e un valore riconoscibili. Subito dopo, però, la figura delle “belle arti” si è trovata esposta alla furia iconoclasta del XX secolo, dalla quale è stata infine gettata, come relitto di un naufragio, sulle impervie coste del XXI, logora, scolorita, inerte, quantunque ancora capace di tenere in piedi la vecchia impalcatura delle accademie, dei mercati, delle gallerie, delle biennali. Destino annunciato da tempo, del resto: tutta l’arte moderna ha covato nelle sue punte più sensibili un sentore di morte – dai tagli di Fontana alle combustioni di Burri, dalle lacerazioni di Rotella al “suicidio” delle macchine di Tinguely,

dalle autoflagellazioni della Body Art alla feroce ascesi dell’Arte povera – nella oscura consapevolezza, in tempi di crescente “estetività diffusa”, di una progressiva vanificazione, vanamente contrastata dal ritorno alla corporosità materica, pittorica, iconica del tramonto del Novecento.

In pari tempo, su questo orizzonte di inarrestabile declino sono sorte nuove forme di creatività, nuove strutture linguistiche, modelli diversi di rappresentazione e interpretazione del mondo – la fotografia, il cinema, il design, la televisione, le arti digitali, l’architettura industrializzata e altamente tecnicizzata – che hanno lentamente saturato il territorio culturale del pianeta, proponendosi come arti di massa capaci di orientare i gusti, le sensibilità, le scelte di natura più squisitamente estetica. A prima vista, queste arti, che definiremo per brevità “industriali” (sebbene ormai siano più correttamente da definire, per la gran parte, “postindustriali”), denunciano una radicale diversità rispetto alle “belle arti” tradizionali. Esse contraddicono il principio del “disinteresse” che da Kant in poi

ha governato la valutazione dell’arte, ponendosi anzi su un versante produttivo e di consumo nel quale i concetti di “utilità” e di “funzionalità” risultano dominanti; si pongono in un rapporto organico e indissolubile con una tecnologia che interviene sulla loro stessa matrice concettuale; fanno scendere “l’autore” dal piedistallo dell’artista demiurgo per distribuire il valore di autorialità tra figure diverse o per discioglierlo in una nozione di interattività in cui anche il pubblico si fa protagonista; trasformano l’immagine del destinatario dell’opera in quella di un consumatore le cui scelte sono dettate da motivazioni assai più complesse di quelle che regolano il mondo delle “belle arti”.

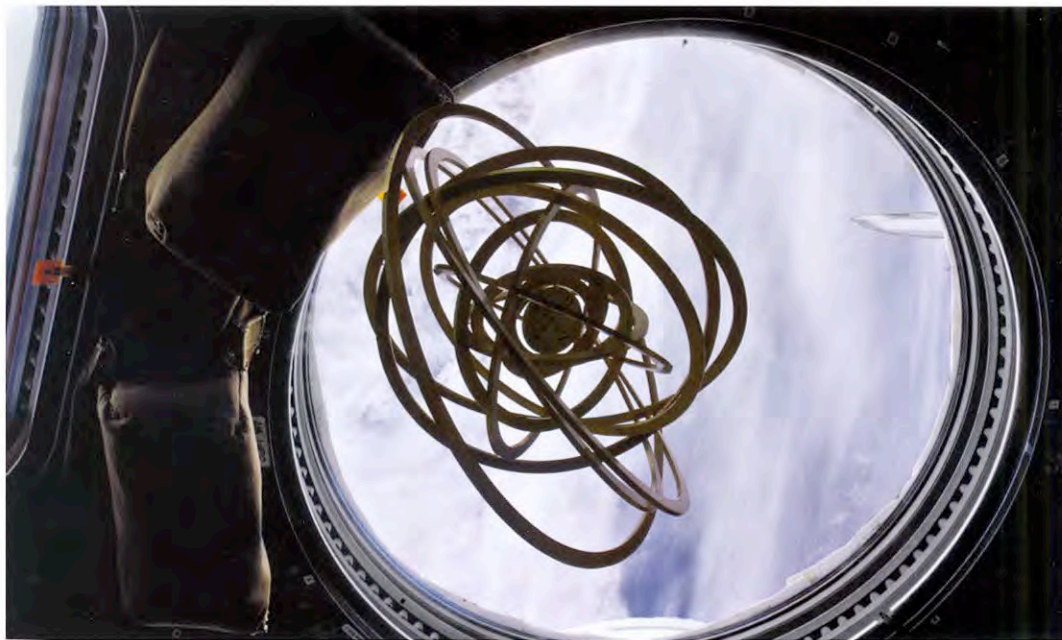
Questa diversità non presuppone tuttavia una divaricazione estrema. Al contrario, essa pone, fra i due territori, problemi di tangenza e di intersezione che invitano la riflessione critica a collocarsi sotto una nuova luce. In ballo c’è anzitutto il problema della rappresentazione del mondo. Di essa, finora, si è fatta carico l’arte intesa nel senso classico del termine, la quale però ha da tempo limitato la propria funzione



Credits:
 Design Team: **Architecture and Vision, Arturo Vittori and Andreas Vogler**
 Engineering and Fabrication: **G&A Engineering**

a un ben definito pubblico di intenditori, collezionisti o amatori. Oggi, invece, emergono modelli creativi di assai più ampia popolarità e in grado di incidere con maggiore energia sui parametri della sensibilità, del gusto, del giudizio estetico. L'immagine del mondo – la "Weltbild" di Heidegger, ovvero non la raffigurazione del mondo, ma il mondo concepito come immagine – si costruisce, al tempo nostro, nel frammentato territorio delle arti industriali, là dove essa si rivela non come il magico distillato di esperienze e sentimenti tendenti alla trascendenza, quale la volle "l'arte" tradizionale, ma nella sanguigna immanenza della comune quotidianità, emanazione degli oggetti e delle figure che compongono il panorama della nostra esistenza collettiva d'ogni giorno. Il che pone la seconda questione cruciale, quella della capacità delle arti industriali di dar vita a una esperienza di bellezza, sentimento, piacere nella quale si è da tempo individuata l'esperienza estetica propriamente detta. Ci si è chiesto se queste arti, che ammettono tutte, in un modo o nell'altro, la loro matrice economica, il loro legame con il





“AtlasCoelestisZeroG” rappresenta un simbolo internazionale e universale del nostro Sistema Solare dimostrando al contempo la creatività della mente umana e la possibilità delle tecnologie umane. La scultura è stata presentata nel modulo di Kibo, della stazione spaziale nel corso di una apposita comunicazione di collegamento tra la STS-134 con l’equipaggio della Expedition 27 e Benedetto XVI.

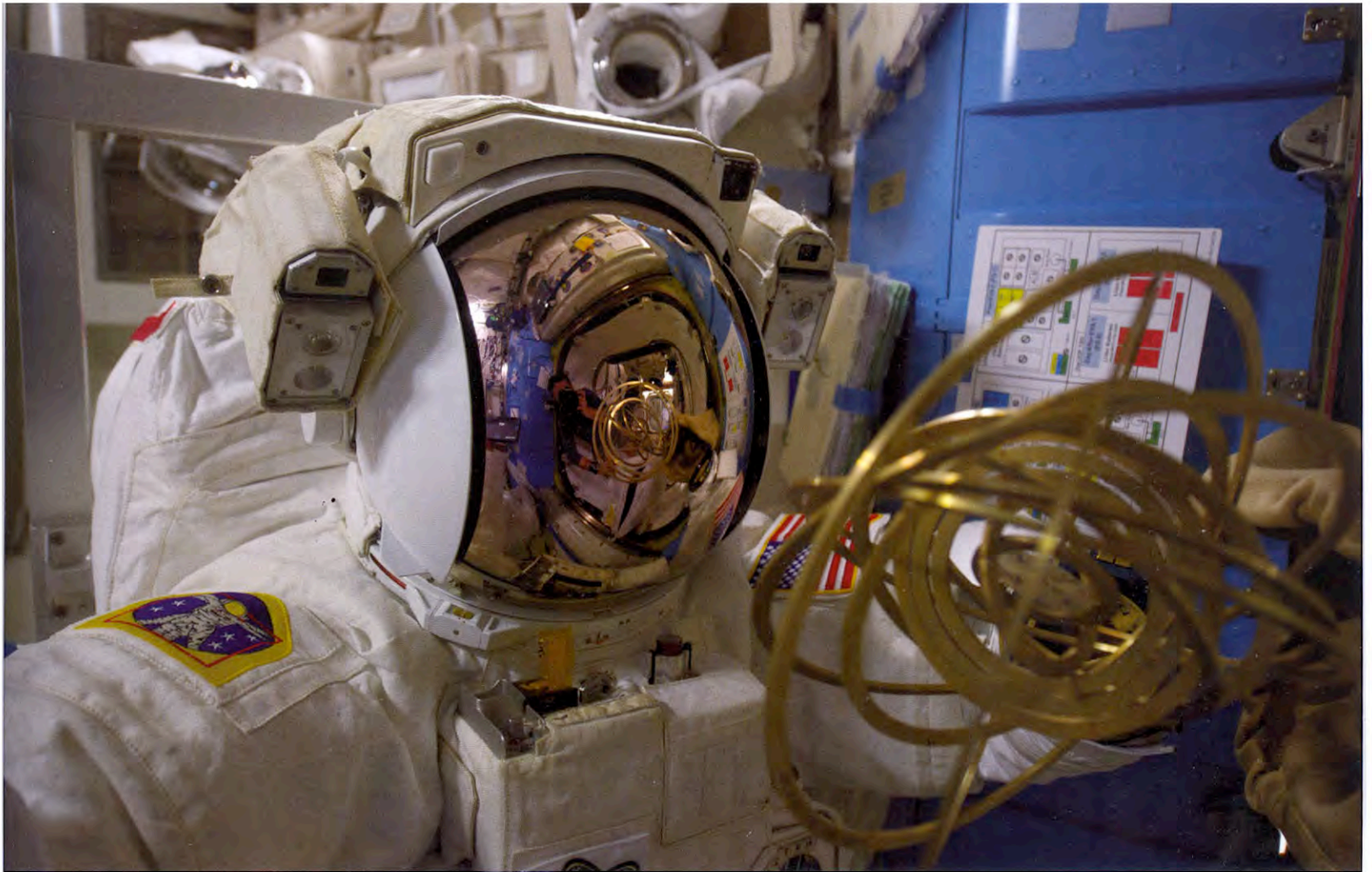
“AtlasCoelestisZeroG” représente un symbole international et universel de notre Système solaire, tout en montrant la créativité de l’esprit humain et la possibilité des technologies. La sculpture a été présentée dans le module de Kibo de la station spatiale, au cours d’une communication de liaison spéciale entre la STS-134 avec l’équipage de l’Expédition 27 et le Pape Benoît XVI.



profito. la loro natura di merce, siano o meno capaci di produrre un godimento che possa aspirare al senso di ineffabilità assicurato invece – almeno così si sostiene – dalle arti tradizionali. In altre parole: fino a che punto esse sono legittimate a definirsi “belle”? A quale titolo queste forme di creatività intimamente legate a una tecnologia sempre più sofisticata, ispirate a una ferrea logica produttiva e di mercato, concepite in vista di una precisa utilità pratica e destinate all’immediato consumo, possono invocare una loro specifica qualità estetica? E ancora: si può parlare di “arte” in campi culturali in cui la tecnologia rivendica una propria crescente autonomia, il pubblico mescola, nelle sue scelte, i comportamenti di consumo con le preferenze di gusto e di sensibilità, mentre la figura dell’artista-autore vede sfumare i suoi connotati nell’organizzazione industriale e si frammenta in una miriade di competenze? A queste domande è possibile dare una risposta solo ponendo radicalmente in discussione i protocolli critici, i sistemi ermeneutici, i punti

di vista rispetto ai quali orientare il discorso storico e critico. Non si tratta di una totale rifondazione del concetto stesso di “arte”, bensì di una sua rivalutazione sullo sfondo di mutamenti globali, di cui non è ancora possibile configurare il disegno e la portata. L’idea della “morte dell’arte” non trova qui una improbabile conferma, ma si rivela definitivamente per quella che è, ovvero una formula scaramantica per significare il destino di perenne trasformazione che l’arte stessa reca con sé. Il problema, in verità, risiede altrove, e precisamente nella necessità di mettere a punto, di fronte ai nuovi impegni che il presente storico impone, una strategia di pensiero in grado di dare un senso alla vertiginosa accelerazione delle novità. Alla caduta del *telos* ideologico deve seguire la costruzione di un *nomos* laico, duttile, penetrante, al quale affidare la ristrutturazione dei paradigmi e il controllo della moltiplicazione delle ipotesi. In pratica, occorre riformulare lo statuto del pensiero critico e della riflessione estetica, liberandoli dalle rigidità tardo

romantiche che ancora li avvolgono per aprirli alla vitale disarmonia del presente. Ciò che appare chiaro è che nel nostro tempo la massa delle esperienze, dei comportamenti, degli oggetti, delle informazioni ha raggiunto il suo punto critico. L’esistenza collettiva non è più sdoppiata tra lavoro e riposo, tra privato e pubblico, tra natura e artificio, ma si nutre simultaneamente di queste duplicità, le fonde in un unico crogiolo nel quale la bellezza si rispecchia nell’utilità, l’immaginazione nella tecnica, la scienza nell’utopia sociale. È questa la forma del nostro mondo, che non consente d’essere rappresentata in un’armonia pacificatrice, ma può essere solo colta nel suo farsi immediato nelle cose, ovvero, per l’appunto, in quella miriade di artefatti che le arti industriali – dalla fotografia al design, dal cinema all’architettura, dalla televisione all’arte digitale – quotidianamente mettono a nostra disposizione invitandoci a moltiplicare l’esperienza estetica che vi è intrinsecamente contenuta.



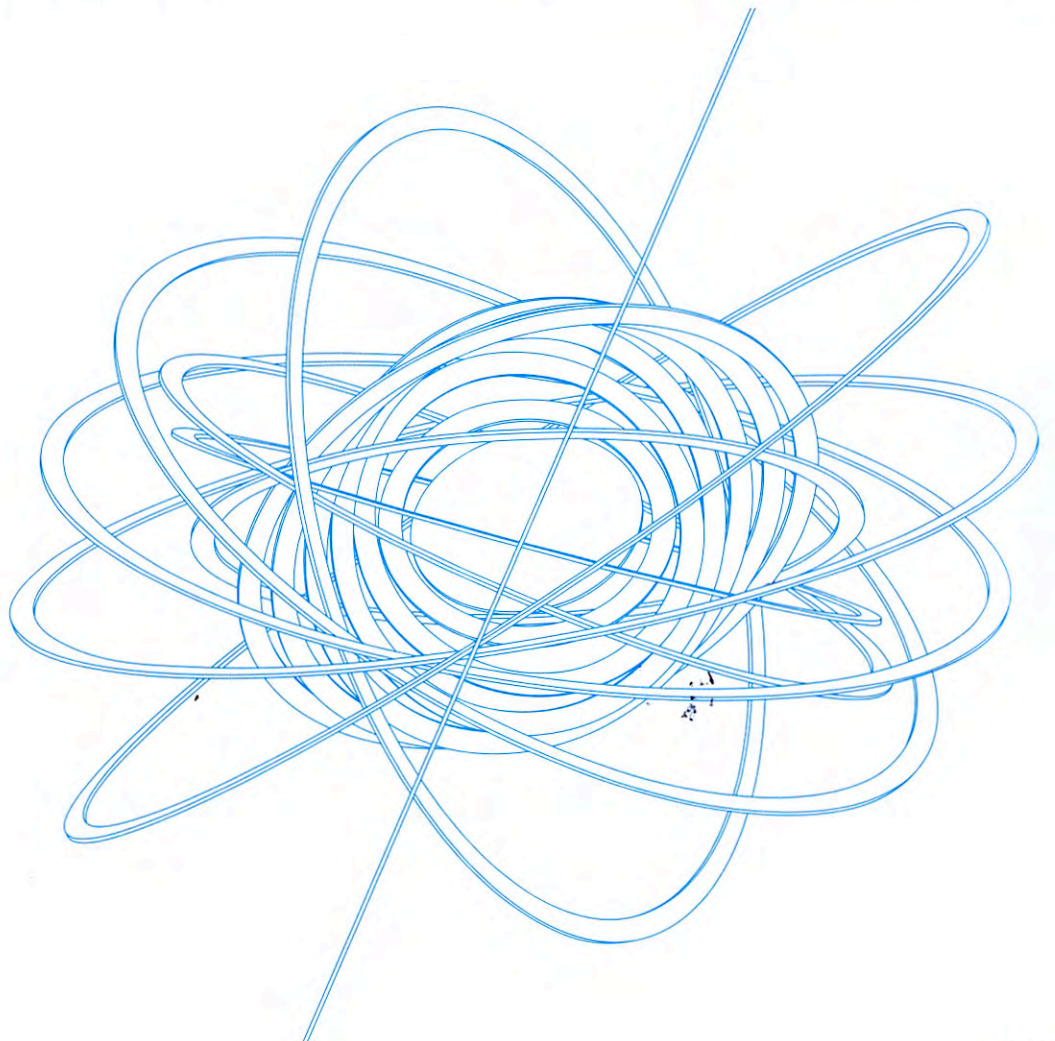
"AtlasCoelestisZeroG" represents an international and universal symbol of our Solar System while demonstrating the creativity of human minds and the capabilities of human technologies. The sculpture

was prominently shown in the Kibo module of the space station during a special linked communication between the STS-134 and Expedition 27 crew members and Pope Benedict XVI.

Siamo, come è ovvio, ancora nella fase delle ipotesi di lavoro, delle enunciazioni di massima, delle indicazioni puramente orientative. Ma un punto, almeno, si rivela di una chiarezza lampante: l'universo di forme che le arti industriali ci dischiudono dinanzi è quello dell'esperienza collettiva quotidiana. Ciò significa che la forma delle cose che costellano la nostra vita d'ogni giorno non è la forma della vita, ma la vita stessa, colta negli oggetti e nelle immagini che più direttamente la contengono e la esprimono. In essa si cela forse il concetto profondo dell'arte, quella che, per dirla con le parole di Fernando Pessoa, "alloggia nella stessa strada della Vita, però in un luogo diverso".

Les beaux-arts sont industriels

De quoi parlons-nous, au XXIe siècle, lorsque nous parlons d'"art" ? A notre époque, à quoi fait allusion ce petit mot magique autour duquel se sont écoulés des siècles de réflexions, débats, analyses et expérimentations ? Evidemment le



AtlasCoelestisZeroG è stata portata nello Spazio nel maggio 2011. La scultura viene trasportata appiattita, per poi aprirsi in condizioni di microgravità al minimo tocco di un dito e continuare a ruotare grazie al movimento dell'aria nell'ambiente. La scultura (di 287 millimetri di diametro, spessore 3 mm e peso 600 grammi) è composta da 13 anelli concentrici fatti di alluminio aeronautico, collegati da giunti rotanti inclinati di 36

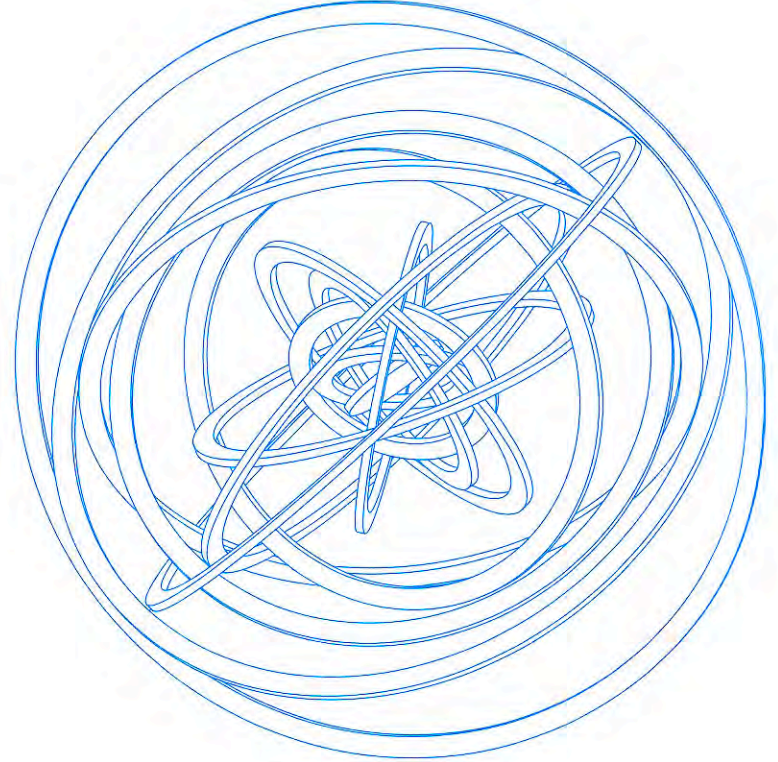
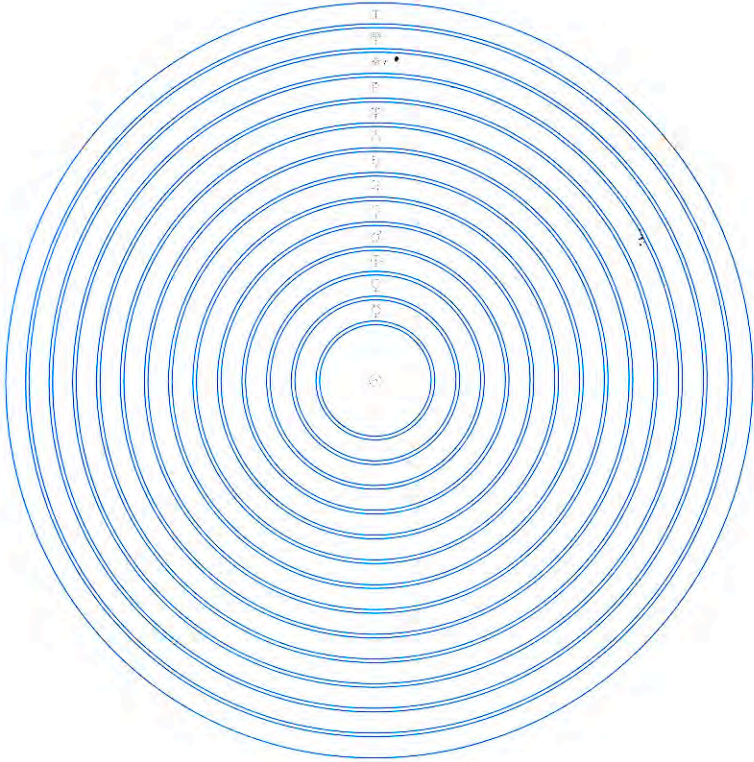
gradi, che creano un movimento che riflette luci e ombre nell'ambiente circostante.

AtlasCoelestisZeroG a été envoyée dans l'Espace en Mai 2011. La sculpture est transportée aplatie pour s'ouvrir ensuite dans des conditions de microgravité au moindre toucher du doigt et continuer à tourner grâce au mouvement de l'air ambiant. La sculpture (de 287 millimètres de diamètre, 3 mm d'épaisseur et pesant

600 grammes) se compose de 13 anneaux concentriques en aluminium aéronautique, reliés par des joints pivotants inclinés de 36 degrés, créant un mouvement qui reflète les lumières et les ombres dans le milieu environnant.

"AtlasCoelestisZeroG" flew in Space in May, 2011. Transported flat, it unfolds in microgravity with the slightest touch of a fingertip and continues rotating with the

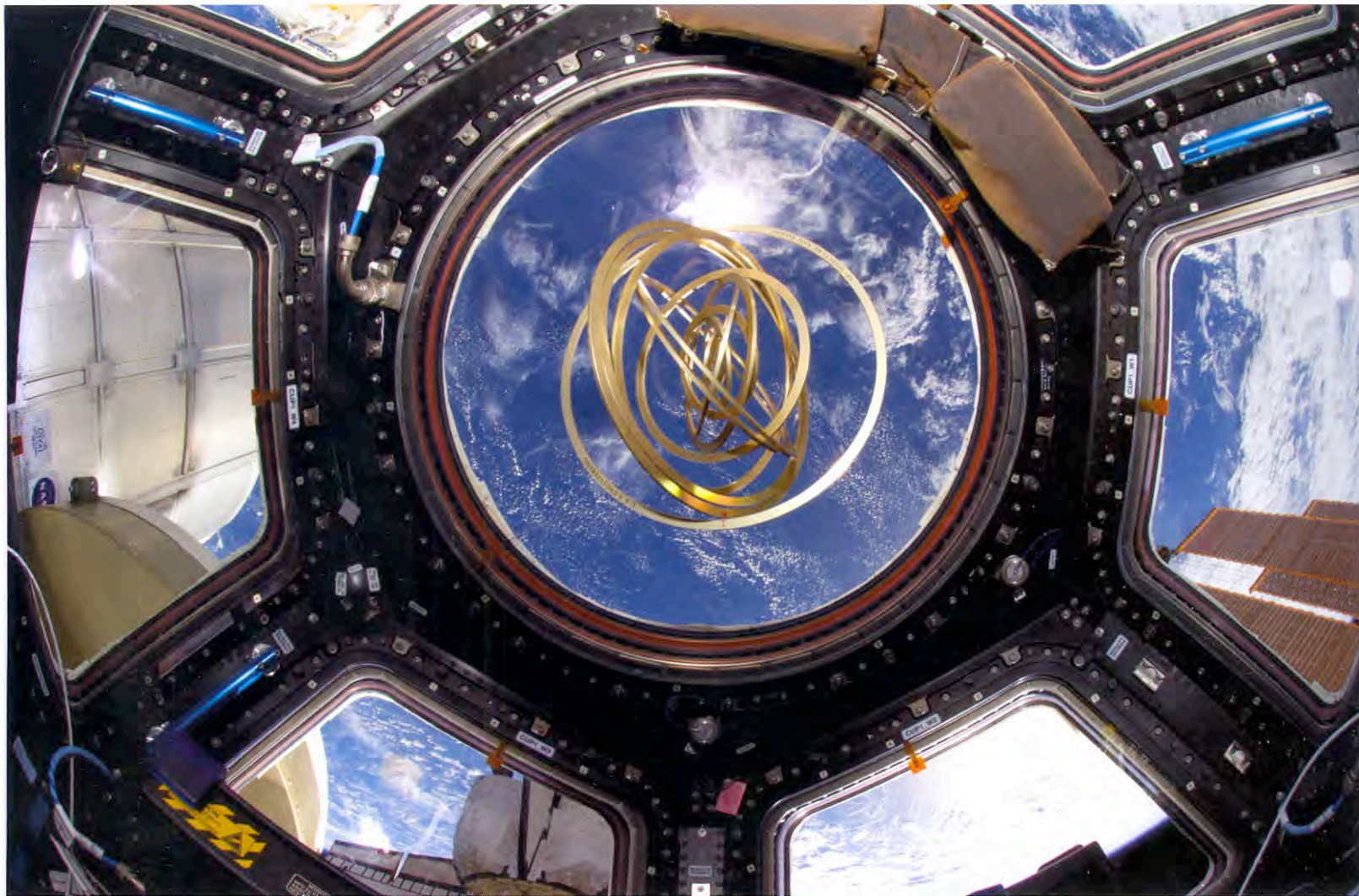
movement of ambient air. The sculpture consists of 13 concentric rings made of aerospace-grade aluminum connected by rotating joints tilted by 36 degrees, creating a movement that reflects light and casts shadows in the surrounding environment. It is 287mm in diameter, 3mm thick and weighs 600 grams.



problema n'est pas nouveau, du moment que celui-ci s'est toujours révélé on ne peut plus vague et nébuleux, de sorte qu'il a fallu, à la fin, le lester par un adjectif – "beau" – également indéfini, mais au moins en mesure de lui attribuer, dans le panorama de la culture moderne, une position et une valeur reconnaissables. Cependant, peu après, cette image de "beaux-arts" s'est trouvée exposée à la furie iconoclaste du XXe siècle, d'où elle a été enfin rejetée, telle l'épave d'un naufrage, sur les côtes inaccessibles du XXIe siècle, usée, décolorée, inerte, bien qu'encore en mesure de conserver le vieil échafaudage des académies, des marchés, des galeries, des biennales. Un destin d'ailleurs annoncé depuis longtemps : tout l'art moderne a couvé dans ses 'pointes' les plus sensibles une senteur de mort – allant des coupures de Fontana aux combustions de Burri, des déchirures de Rotella au "suicide" des machines de Tinguely, des auto-flagellations du Body Art à l'ascèse féroce de l'Art Pauvre – avec le sentiment obscur, à une époque d'"esthétisme diffus" croissant, d'une inefficacité progressive, vainement contrastée par le retour

à la densité matérielle, picturale, iconique du crépuscule du Vingtième siècle. En même temps, sur cet horizon de déclin inexorable ont surgi de nouvelles formes de créativité, de nouvelles structures linguistiques, des modèles différents de représentation et d'interprétation du monde – la photo, le cinéma, le design, la télévision, les arts numériques, l'architecture industrialisée et hautement technicisée – qui ont lentement saturé le territoire culturel de notre planète, se présentant comme des arts de masse pouvant orienter les goûts, les sensibilités, les choix de nature purement esthétique. Au premier abord, ces arts, que nous définirons brièvement "industriels" (il serait plus correct de les définir pour la plupart "postindustriels"), révèlent une diversité radicale par rapport aux "beaux-arts" traditionnels. Ils contredisent le principe du "désintérêt" qui, à partir de Kant, a guidé l'évaluation de l'art, se plaçant par contre sur un versant de production et de consommation dans lequel les concepts d'"utilité" et de "fonctionnalité" sont dominants ; ils se placent dans un rapport organique et indissoluble avec une technologie qui intervient sur leur matrice

conceptuelle même ; ils font descendre "l'auteur" du piédestal de l'artiste demiurge pour distribuer la valeur d'autorité entre des figures différentes ou pour la dissoudre dans une notion d'interactivité où le public lui-même devient acteur ; ils transforment l'image du destinataire de l'œuvre en celle d'un consommateur dont les choix sont dictés par des motivations bien plus complexes que celles qui règlent le monde des "beaux-arts". Toutefois cette diversité ne suppose pas un clivage extrême. Au contraire, elle considère, entre ces deux territoires, des problèmes de tangence et d'intersection, invitant à la réflexion critique afin de se placer sous une nouvelle lumière. Avant tout, c'est le problème de la représentation du monde qui est mis en cause. C'est l'art, pris dans le sens classique du terme, qui s'en est chargé jusqu'à présent, mais qui a depuis longtemps limité sa propre fonction à un public bien défini de connaisseurs, collectionneurs ou amateurs. Par contre, à l'heure actuelle émergent des modèles créatifs à la popularité bien plus vaste et en mesure d'avoir une plus grande incidence sur les paramètres de la sensibilité, du goût, du



jugement esthétique. L'image du monde – la "Weltbild" d'Heidegger, c'est-à-dire non pas la représentation du monde mais le monde conçu comme image – se construit, à notre époque, dans le territoire fragmenté des arts industriels, là où elle se révèle non pas comme l'essence magique d'expériences et de sentiments tendant à la transcendance, telle que l'a voulu "l'art" traditionnel, mais dans l'immanence sanguine de la simple quotidienneté, émanation des objets et des figures qui composent le panorama de notre existence collective de tous les jours. Ce qui pose la deuxième question cruciale, celle de la capacité des arts industriels de donner lieu à une expérience de beauté, sentiment, plaisir dans laquelle on a identifié depuis longtemps l'expérience esthétique proprement dite. On s'est demandé si ces arts, qui admettent tous, d'une façon ou d'une autre, leur matrice économique, leur lien avec le profit ou leur nature de marchandise, sont capables ou non de produire une jouissance qui puisse aspirer au sens d'ineffabilité qu'assuraient les arts traditionnels. En d'autres termes : jusqu'à quel point sont-ils autorisés à se définir "beaux" ? A quel titre ces formes de créativité intimement liées à une technologie de plus en plus sophistiquée, inspirées par une logique de production et de marché inflexible, conçues en vue d'une utilité pratique précise et destinées à la "consommation" immédiate, peuvent-elles invoquer une qualité esthétique spécifique propre ? Et encore : peut-on parler d'"art" dans des domaines culturels où la technologie revendique une propre autonomie croissante, où le public mêle, dans ses choix,

les comportements de consommation avec les préférences de goût et de sensibilité, tandis que la figure de l'artiste-auteur voit s'estomper ses connotations dans l'organisation industrielle et se fragmente en une myriade de compétences ? Il n'est possible de répondre à ces questions qu'en mettant radicalement en discussion les protocoles critiques, les systèmes herméneutiques, les points de vue par rapport auxquels orienter la discussion historique et critique. Il ne s'agit pas d'une reconstitution totale de l'idée même d'"art", mais d'une réévaluation de celui-ci sur le fond de changements globaux, dont il n'est pas encore possible de représenter le dessin et la portée. L'idée de la "mort de l'art" ne trouve pas ici une confirmation improbable, mais elle se révèle définitivement pour ce qu'elle est, c'est-à-dire une formule superstitieuse pour indiquer le destin de transformation éternelle que l'art véhicule en lui-même. En réalité, le problème est ailleurs et précisément dans la nécessité de mettre au point, face aux nouveaux engagements que le présent historique impose, une stratégie de pensée en mesure de donner un sens à l'accélération vertigineuse des nouveautés. A la chute du telos idéologique doit suivre l'application d'un nomos laïque, souple, pénétrant, auquel confier la restructuration des paradigmes et le contrôle de la multiplication des hypothèses. Pratiquement, il faut reformuler le statut de la pensée critique et de la réflexion esthétique, en les libérant des raideurs tardo-romantiques qui les enveloppent encore pour les ouvrir à l'inharmonie vitale actuelle. Ce qui apparaît nettement, c'est qu'à notre époque

la masse des expériences, des comportements, des objets, des informations a atteint son point critique. L'existence collective n'est plus partagée entre le travail et le repos, le privé et le public, la nature et l'artifice : elle se nourrit simultanément de ces dualités, les fonde en un creuset unique dans lequel la beauté se reflète dans l'utilité, l'imagination dans la technique, la science dans l'utopie sociale. Telle est la forme de notre monde, qui ne permet pas d'être représentée selon une harmonie pacificatrice, mais ne peut être saisie que dans son incarnation immédiate dans les objets, c'est-à-dire dans cette myriade d'objets artistiques que les arts industriels – de la photo au design, du cinéma à l'architecture, de la télévision à l'art numérique – mettent quotidiennement à notre disposition en nous invitant à multiplier l'expérience esthétique qui y est contenue intrinsèquement.

Certes, nous sommes encore dans la phase des hypothèses de travail, des énoncés de base, des indications de pure orientation. Mais un aspect au moins se révèle d'une clarté évidente : l'univers des formes que les arts industriels entrouvrent devant nous est celui de l'expérience collective quotidienne. Cela signifie que la forme des objets qui jalonnent notre vie de tous les jours n'est pas la forme de la vie, mais la vie elle-même, saisie dans les objets et les images qui plus directement la contiennent et l'expriment. C'est en elle que se dissimule peut-être le concept profond de l'art, celui qui, pour reprendre les propos de Fernando Pessoa, loge dans la même rue que la Vie, mais dans un lieu différent.

Fine Arts are industrial

What are we talking about when we talk about “art” in the 21st century? What does this magical little word, the subject of centuries of thoughts, discussions, studies and experiments, refer to in our times? Of course this is hardly a new question and the issue has always been rather vague and hazy, so much so that we had to bolster the word with the adjective – “fine” – which is equally indeterminate but at least takes up its own widely acknowledged place and value in modern-day culture.

But, of course, the “fine arts” immediately came under the iconoclastic fury of the 20th century, which cast it onto the wild coastlands of the 21st century like some shipwreck, worn out, jaded and lifeless, but nevertheless still capable of holding up the old framework of academies, markets, galleries and biennials. Its fate had been sealed for some time, of course: the most sensitive in the whole of modern art have always had a whiff of death about them – from Fontana’s slashes to Burri’s combustions, from Rotella’s rips to the “suicide” of Tinguely’s machines and the self-flagellation of Body Art and ferocious asceticism of Arte Povera – in some dark awareness, during a period of growing “diffused aestheticism”, of gradual thwarting and frustration, vainly contrasted by the return to material, pictorial and iconic substantiality during the twilight of the 20th century. At the same time, against this backdrop of unstoppable decline, new forms of creativity emerged, new linguistic structures, different models for representing and interpreting the world – photography, film, design, television, the digital arts, industrialised and highly technocratic architecture – which gradually swept across the planet’s cultural landscape, offering themselves as mass art forms capable of shaping taste, sensibility and more exquisitely aesthetic penchants. At first sight these art forms, which for brevity’s sake we will define as “industrial” (even though most of them ought more appropriately to be described as “post-industrial”), appear to be radically different from traditional “fine arts”.

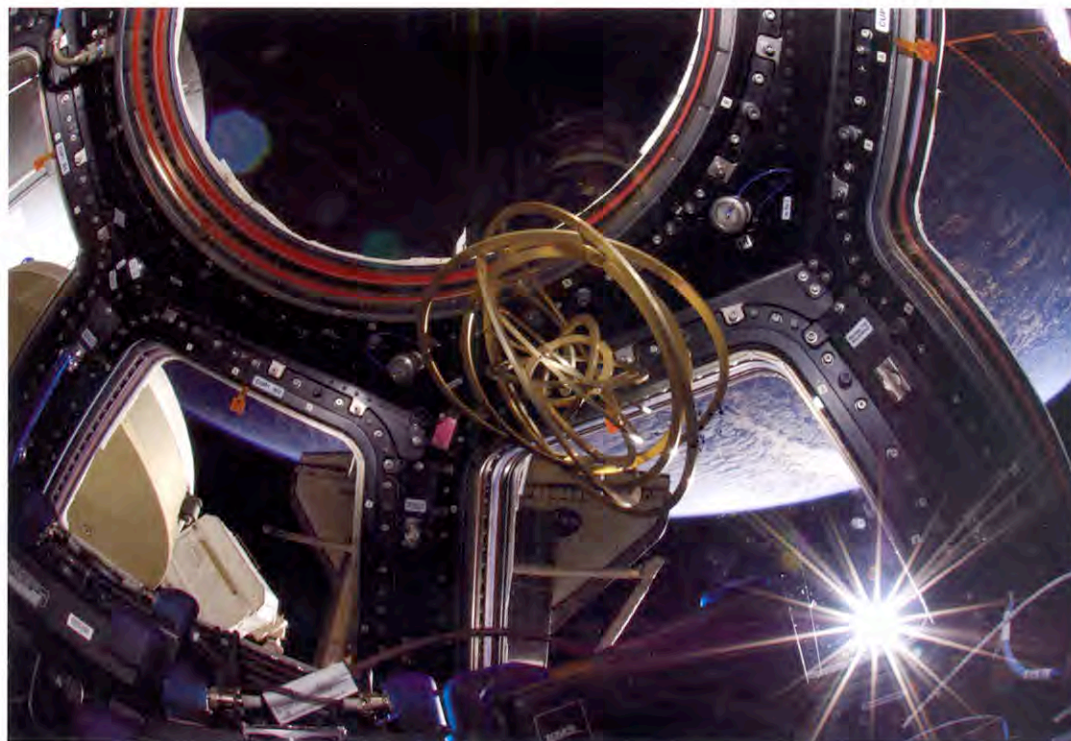
They contradict the principle of “disinterest”, which from Kant and onwards has governed how art is assessed, actually leaning towards the side of production and consumption where the concept of “utility” and “functionality” are dominant; they are structurally and inseparably linked with technology

that acts on their very cultural matrix; they take the “creator” off the pedestal of the artist-demiurge, so as to share out creative responsibility between various different figures or even dissolve it into a notion of interactivity in which the general public is also a player; they transform the image of the person for whom the work is intended into that of a consumer, whose choices are dictated by much more complex reasons than those governing the world of “fine arts”. Nevertheless, the fact that they are different does not mean that the separation is excessive. On the contrary, it poses the issue of tangency and intersection between the two different realms, placing critical thinking in a new light. What is at stake, first and foremost, is the question of how the world is represented. Up until now, art in the classical meaning of the word has taken responsibility for this task, although for some time now it has constrained its function to a carefully targeted realm of connoisseurs, collectors or art-lovers. But now much more popular forms of creativity have emerged, capable of making a much more forceful impact on the parameters of sensibility, taste and aesthetic judgement. Our image of the world – Heidegger’s “Weltbild” or the way the world is depicted, with the world being taken as image – is constructed, in our age, within the fragmentary realm of the industrial arts, where it does not take the form of a magical melting pot of experiences and feelings tending towards transcendence, as traditional “art” would have it, but rather in the very sanguinary immanence of everyday life, the objects and figures forming our everyday panorama or collective existence. This poses a second crucial issue or, rather, the ability of industrial arts to generate the experience of beauty, sentiment and pleasure with which aesthetic experience proper has been identified for some time now. The question is whether these arts, which all admit, in some way or other, to having an economic basis, a link with profit and product-like status, are actually capable of producing the kind of intense pleasure that aspires to that feeling of ineffability, which, on the other hand – at least so it is claimed – traditional art forms can convey. In other words: to what extent can they rightly describe themselves as “fine”? What right do these forms of creativity have (so closely tied to increasingly sophisticated technology, geared to the cast-iron logic of production on the market, designed for some very precise practical usage and intended to be instantly consumed)

Le nuove tecnologie nel design e arte cambiano continuamente il nostro modo di visualizzare il mondo, e noi abbiamo iniziato a esplorare le possibilità emozionanti offerte da nuovi confini e territori senza gravità.

Les nouvelles technologies dans le design et dans l'art modifient continuellement notre façon de voir le monde ; nous avons commencé à explorer les possibilités enthousiasmantes offertes par les territoires dépourvus de gravité.

New technologies in design and art perpetually change how we visualize the world, and we have begun to explore the exciting possibilities in the cutting-edge territory of weightlessness.





Di pari passo col continuo sviluppo dell'esplorazione umana dello spazio, l'arte in ambienti spaziali – in particolare le sculture cinetiche – diventerà sempre più importante, non solo come una contromisura agli effetti della privazione sensoriale, ma anche per soddisfare il bisogno umano di cultura e bellezza.

Parallèlement au développement continu de l'exploration humaine de l'espace, l'art dans les milieux spatiaux – en particulier les sculptures

cinétiques – deviendra de plus en plus important, non seulement comme une contremesure aux effets de la privation sensorielle, mais également pour satisfaire le besoin humain de culture et de beauté.

As human space exploration continues to develop, art in space environments – especially kinetic sculptures – will become increasingly important, not only as a countermeasure to the effects of sensory deprivation, but also to fulfill the human need for culture and beauty.

to claim their own specific aesthetic quality? And, furthermore, is it right to talk about "art" in cultural realms in which technology demands its own increasing autonomy and the general public mixes together consumerism and preferences in taste and sensibility when making its choices, while the artist-creator sees his own distinctive connotations blur into industrial organisation and fragment into a vast array of different skills?

These questions can only be answered by radically calling into question the critical protocols, hermeneutic systems and points of view guiding historical-critical discourse. It is not a matter of totally re-grounding the very concept of "art", just reassessing it in relation to global changes, whose scope and nature cannot yet be fully envisaged. The idea of the "death of art" is not being confirmed in some unlikely manner here, it just reveals itself for what it really is or, in other words, some propitiatory way of referring to the inevitability of transformation that art itself entails. To tell the truth, the problem lies elsewhere, more specifically in the need to develop

a line of thinking, bearing in mind the demands imposed by this present moment in history, capable of making sense of the dazzling acceleration in new ideas. The fall of ideological *telos* must lead to the construction of a highly penetrative, flexible and secular kind of *nomos*, which may be entrusted with restructuring our paradigms and controlling the vast array of new lines of action. On a practical level, the status of critical thinking and aesthetic reflection needs to be reformulated, freeing them from the lat-Romantic rigidity in which they are still entrenched, so that they can be opened up to the invigorating disharmony of the present.

What seems clear is that the vast array of experiences, behavioural patterns, objects and information in our age has now reached a critical point. Collective life is no longer divided between work and leisure, private and public life, nature and artifice, it actually feeds off all these dualisms simultaneously, melding them into one single melting pot in which beauty is mirrored in utility, imagination in technology, and science in social utopia. This is

the form our world takes, never allowing itself to be represented as pacifying harmony. It can only be grasped in terms of the immediate emergence of things or, in other words, that vast array of artefacts which the industrial arts - ranging from photography, design, film and architecture to television and digital art - make available to us on an everyday basis, inviting us to multiply the aesthetic experience they intrinsically contain.

We are, as is obvious, still at the state of proposing working hypotheses, general outlines and purely approximate guidelines. But, nevertheless, one thing reveals itself with dazzling clarity: the world of forms to which the industrial arts open up is the realm of everyday collective experience. This means that the form of those things filling our everyday lives is not the form of life but rather life itself, embodied in the objects and images that contain and express them most directly. Perhaps this is where the deepest notion of art lies, the kind of art which, quoting Fernando Pessoa, "is harboured along the very path of Life, only in a different place".

