



KAROLÍNA FABELOVÁ

# *L'integrazione dell'arte*

Alle origini  
dell'arte contemporanea



Questo libro è il filo di Arianna per chiunque visiti un museo di arte contemporanea e voglia non solamente ascoltare, ma anche discutere e partecipare.

Spiega, in forma compatta, ben strutturata, fondata e chiara, la percezione, il ruolo e la posizione dell'arte dagli Egizii fino ad oggi.

Karolína Fabelová si è posta le seguenti domande: da dove viene l'arte contemporanea, come possiamo capirla e quale ruolo ricopre nella nostra società.

Mettendo in relazione fra loro il disegno (il metodo di Betty Edwards), la storia dell'arte (le riflessioni di Ernst H. Gombrich) e la psicologia (le scoperte di Roger W. Sperry), soggetti come la critica, la qualità e l'interpretazione dell'opera d'arte appaiono sotto una nuova luce.

Il libro, con più di 140 immagini in colore, si rivolge sia agli appassionati di arte che agli specialisti.

**Armbruster** Seraphine

**Armbruster** Vanessa

**Baraban** Slavica

**Barrenscheen** Jana

**Bayer** Tatiana

**Bayir** Meltem

**Bayir** Perihan

**Běláková** Beáta

**Bobrich** Nicol

**Brendi** Andrea

**Cardénas** Ricardo

**Cartucho** Manuela

**Dalla Brida** Viktoriya

**Draxler** Christian

**Douka** Kassiani

**Efremiadou** Olga

**Fischer** Marie

**Freienstein** Anja

**Fröber** Adéla

**Frühauf** Annette

**Georgantzoglou** Vasiliki

**Gerlach** Sabine

**Günther** Steffie

**Heinkele** Dominik

**Jürgens** Cornelia

**Klimesch** Alexandra

**Kolker** Irina

**Larrosa** Nadja

**Laude** Ulrike

**Löperick** Reina

**Lutz** Astrid

**Marberger** Ria

**Neupert** Kamila

**Pollex** Amelie

**Porfido-Koch** Grazia

**Porst** Daniela

**Ribot** Alicia

**Ribot** Angel

**Roser-Hasenclever**

Christine

**Růžičková** Nikola

**Sauter** Rosemarie

**Schaller** Nicole

**Schindlerová** Petra

**Schmidt** Claudia

**Schumacher** Christel

**Spartharaki** Despina

**Sturm** Ingeborg

**Svingola** Alexandra

**Tseberidou** Parthena

**Varytimiadi** Stella

**Vintonyak** Yuliya

**Wagner** Andrea

**Weise** Jindřiška

KAROLÍNA FABELOVÁ

# *L'integrazione dell'arte*

Alle origini  
dell'arte contemporanea

Opere dei partecipanti al workshop  
«Zeichnen und Kunst als Schlüssel zur Integration»

**Zeichnen als Schlüssel  
zum Kunstwerk**



## *Indice*

Prefazione .....	4
Introduzione .....	6

### **L'integrazione dell'arte**

Il disegno di Betty Edwards e la storia dell'arte .....	8
di Ernst Hans Gombrich	
Storia dell'arte in cinque minuti .....	10
Johann Heinrich Dannecker e l'interpretazione .....	15
dell'arte	
Caspar David Friedrich e la religione dell'arte .....	21
Giovanni Paolo Pannini ed il tempio dell'arte .....	24
Bibliografia selezionata .....	28
Postilla del traduttore .....	29
Tavole .....	31



## Prefazione

L'arte è internazionale e non conosce confini. L'occuparsi dell'arte e della storia dell'arte è una riflessione sulle nostre comuni origini, che già di per se unisce. Il disegno è una forma di comunicazione non verbale, che non ha bisogno né di parole e né di idioma. Di conseguenza il passo a concepire un workshop sul disegno e sulla storia dell'arte come progetto di integrazione è breve.

E Karolína Fabelová è stata a questo predestinata. Nata a Praga, vi ha studiato storia e pedagogia dell'arte. Successivamente ha lavorato come curatrice nel Soros Center for Contemporary Art e ha conseguito il dottorato in storia dell'arte alla Sorbona di Parigi su *I rapporti artistici fra Praga e Parigi dal 1889 al 1910, la critica dell'arte alla ricerca della modernità*. Ha vissuto in Repubblica Ceca, in Belgio, in Francia, in Italia ed in Germania e parla correntemente cinque lingue. Karolína Fabelová convince quando dice di essersi già integrata nella sua vita quattro volte e di sapere come il disegno ed il dedicarsi all'arte e alla storia dell'arte possa essere di aiuto. Per noi è stato chiaro sin dall'inizio che con il suo charme e la sua capacità di entusiasmare il workshop sarebbe stato un successo. E così è stato.

Questo libro non è solo una documentazione sui sette workshops dedicati al disegno ed alla storia dell'arte ed un bel ricordo per tutti quelli che vi hanno partecipato. È anche un libro valido per vedere e riflettere sulla forza unificatrice

dell'occuparsi della storia comune dell'arte e della cultura, un libro sulla forza unificatrice che si genera nel disegnare insieme.

Il nostro grazie va innanzitutto a Karolína Fabelová, che con grande coinvolgimento, vigore ed empatia, ha concepito il workshop ed il libro; ella è stata il cuore del progetto. Senza il supporto finanziario del programma federale per le famiglie, gli anziani, le donne ed i giovani TOLERANZ FÖRDERN – KOMPETENZ STÄRKEN non avremmo affatto potuto realizzare il progetto; merita quindi un ringraziamento. Per condurre in porto un simile progetto c'è stato bisogno dell'aiuto di molti: ringraziamo tutti coloro che con i loro consigli e le loro azioni hanno contribuito alla sua riuscita.

Il Kunstforum Weil der Stadt si felicita di essere riuscito con questo progetto, dedicato all'arte ed all'integrazione, a fare un passo avanti nel raggiungimento del suo scopo: essere al servizio della promozione dell'arte e della cultura, degli artisti ed della comprensione generale dell'arte per il bene di tutti.

*Weil der Stadt, Juli 2012*

**Reinhard Bösenberg**  
Presidente del Kunstforums Weil der Stadt e. V.



## Introduzione

**Ogni uomo è un artista** / L'artista Joseph Beuys (1921–1986), che vedeva in ogni uomo un artista, ha col teologo Friedrich Schleiermacher (1768 –1834) più in comune di quanto non si creda. Le radici dell'arte contemporanea affondano infatti nel Romanticismo alla fine del XVIII secolo. Il mondo cambia e con esso si modifica il ruolo dell'arte. Nel quadro del progetto ZEICHNEN UND KUNST ALS SCHLÜSSEL ZUR INTEGRATION abbiamo cercato di dare risposta alla domanda: Da dove viene l'arte contemporanea, come posso comprenderla e quale ruolo ha nella società?

Con la definizione della religiosità di Friedrich Schleiermacher come «senso e gusto per l'infinito» scomparirono alla fine del XVIII secolo i limiti fra l'estetica e la religiosità. L'opera d'arte venne compresa e sentita come finestra sull'infinito. Abbiamo cercato, nel senso di Beuys, di attivare la potenzialità artistica di ognuno e, nel senso di Schleiermacher, di fare intravedere, attraverso l'opera d'arte, l'infinito.

A partire dalla rivoluzione industriale l'uomo diviene parte di un grande meccanismo. Ognuno padroneggia il suo strumento particolare, materiale o spirituale che sia, senza comprendere il senso del tutto. Abbiamo cercato di dare a ognuno la possibilità di partecipare ad un progetto, dove dettaglio e insieme rimangono visibili.

**Ogni uomo è uno straniero** / Fra Aprile e Luglio del 2012 hanno avuto luogo a Weil der Stadt ed alla Stattsgalerie di Stoccarda sette workshop, a cui hanno partecipato 53 persone di 15 nazionalità. Ogni partecipante ha prodotto nel complesso cinque disegni: due dei quali erano copie dei disegni e delle incisioni della collezione permanente della Stattsgalerie del XIX, XX e XXI secolo ed uno era il disegno di una statua appartenente alla stessa collezione. L'insieme dei lavori è stato esposto il 15 e 16 Settembre 2012 nella Wendelinskapelle a Weil der Stadt. Durante il vernissage, che ha avuto luogo il 15 Settembre, i partecipanti dei diversi corsi hanno avuto modo di scambiare le proprie esperienze.



Il progetto ha avuto come scopo di promuovere l'integrazione fra stranieri e tedeschi, ma abbiamo avuto modo di constatare che è stato qualcosa di più. È stato un progetto di integrazione di persone appartenenti a diversi strati sociali, di giovani e non, di principianti ed iniziati, di avvezzi all'arte e di coloro che non sono mai stati nella Staatsgalerie a Stoccarda, perché hanno sempre pensato che queste istituzioni siano solo per gente «speciale». La creatività ha accomunato queste persone fra loro straniere.

Nel momento in cui gli artisti hanno iniziato ad esporre i loro lavori in spazi propri, musei e gallerie, l'opera d'arte nel suo interesse ha perso di significato. Certamente l'arte è diventata indipendente dall'architettura, ma è stata anche di conseguenza isolata. Il progetto ha reagito a questa frattura e separazione, unendo non solamente persone diverse, ma anche l'arte moderna con l'arte del XIX secolo e l'arte come entità autonoma con la vita quotidiana.

Durante il workshop ho tenuto le lezioni che sono pubblicate in questo catalogo, con l'intento di spronare i partecipanti a manifestare il proprio punto di vista sull'arte. Ogni opinione è stata per me importante ed interessante.

**Ringraziamenti** / Il nostro progetto è stato patrocinato dal programma federale TOLERANZ FÖRDERN – KOMPETENZ STÄRKEN e promosso dal Kunstforum Weil der Stadt. Colgo qui l'occasione per ringraziare di cuore tutti coloro che ci hanno aiutati a portare in porto il progetto: per la disponibilità a fornire il supporto finanziario ringrazio il consiglio del Lokal

Aktionsplan Weil der Stadt; per l'ottima cooperazione il mio ringraziamento va a Reinhard Bösenberg, il presidente del Kunstforums Weil der Stadt, ed a sua moglie Ingrid Bösenberg, che è sempre stata disponibile col dire ed il fare a risolvere le difficoltà incombenti; il mio speciale ringraziamento va a Gisela Maurer che ha contribuito costantemente a migliorare il mio tedesco ed ha corretto i testi con molta pazienza; ringrazio Giovanni Cornetti per il suo permanente sostegno e per le foto che ha scattato durante il workshop; ringrazio il dottor Rolf Bayer, che ci ha permesso di tenere il workshop nei locali del Johannes-Kepler-Gymnasium; a Georg Stratil sono riconoscente per il suo competente supporto; inoltre ringrazio il Dottor Hans-Martin Kaulbach della collezione grafica della Staatsgalerie di Stoccarda, che ci ha messo a disposizione nella saletta studio gli originali, in maniera che potessero essere confrontati con le nostre copie; ringrazio il webmaster Ondřej Králík ed il grafico Jan Kubeš per il loro eccezionale lavoro; a Yuliya Vintoniyak, Parthena Tseberidou, Sabine Gerlach, Vittoria Dalla Brida, Ria Marberger, Beatrice Hauber, Steffie Günther e Karin Kollhammer va il mio grazie per la vitale spinta ed il sostegno mentre va il mio grazie a tutti i partecipanti per il grosso coinvolgimento con cui hanno realizzato i disegni; ringrazio la Kreissparkasse Böblingen per aver contribuito a finanziare il vernissage e la ditta Brandner per le cornici che hanno messo a disposizione per l'esposizione.

*Weil der Stadt, Settembre 2012*

**Karolína Fabelová**

# L'integrazione dell'arte

KAROLÍNA FABELOVÁ

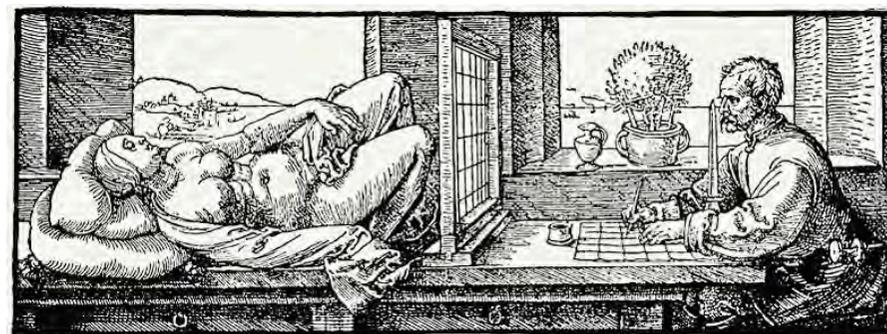
## *Il disegno di Betty Edwards e la storia dell'arte di Ernst Hans Gombrich*

**Betty Edwards** / Per la parte del Workshop riguardante il disegno si è fatto riferimento al metodo di Betty Edwards (1926–), mentre, per la parte riguardante la storia dell'arte, i libri di Ernst Hans Josef Gombrich (1909–2001) sono stati per me molto importanti. Entrambi gli autori lavorano sui fondamenti psicologici. Betty Edwards parte dal fatto, che il cervello umano è diviso in due metà esteriormente identiche, i due emisferi. La parte sinistra del corpo è collegata all'emisfero di destra, la parte di destra all'emisfero di sinistra. Sebbene ognuno dei nostri emisferi memorizzi le stesse percezioni sensoriali, le informazioni vengono elaborate in modo diverso.

Il psicobiologo Roger W. Sperry ha ricevuto nel 1981 il premio Nobel per aver dimostrato che l'emisfero di sinistra è responsabile per il pensiero verbale, analitico e simbolico. Elabora le informazioni in maniera lineare e logica. Possiamo astrarre, contare, pianificare e misurare. Abbiamo cognizione del tempo. Il pensiero dell'emisfero sinistro è dominante nella nostra società [tedesca, occidentale (N.d.T.)]. Il motivo è che nell'emisfero di sinistra risiede il linguaggio. Il nostro sistema

di educazione è strutturato in maniera da stimolare l'emisfero di sinistra. Le materie di insegnamento sono caratterizzate da parole e cifre: leggere, scrivere, contare.

L'emisfero di destra è responsabile per il pensiero creativo, sintetico e visuale. Si tratta di una forma di elaborazione dell'informazione caratterizzata da procedure simultanee, d'insieme, spaziali e relazionali. Sogniamo e immaginiamo. Siamo intuitivi e soggettivi. Non abbiamo la percezione del tempo. Nella nostra cultura il pensiero visuale è ignorato e disprezzato.



1 Albrecht Dürer, *Il disegnatore della donna coricata*, 1525, Metropolitan Museum of Art, New York

Nel nostro workshop chiederemo il pensiero dell'emisfero di sinistra «simbolico» e dell'emisfero di destra «visuale».

Secondo Betty Edwards la capacità di disegnare in maniera realistica dipende dall'apprendere, a livello cosciente, a spegnere il linguaggio ed il pensiero simbolico, in maniera da permettere l'accesso al sottostante pensiero visuale. Disegnare in maniera realistica significa, riportare su carta ciò che vediamo e non ciò che sappiamo. Dobbiamo fare come *Il disegnatore della donna coricata* (Fig. 1) di Albrecht Dürer. L'artista disegna sul foglio le parti della donna che appaiono nei quadranti del reticolo. Proporzioni e forme diventano altro rispetto a ciò che l'artista sa del corpo umano.

**Ernst H. Gombrich** / Nel suo libro *Arte ed illusione* Gombrich risponde alla domanda: da dove viene il fatto che diverse epoche e popoli hanno rappresentato il mondo visibile in maniere così diverse? Egli precisa la differenza fra immagini e segni. Questi termini si riferiscono ai modi di pensare «visuale» e «simbolico». Gombrich chiarisce il loro significato attraverso l'opera di René Magritte *Il palazzo delle tende III*. (Fig. 2) Una tela mostra una superficie di colore blu, l'altra tela la parola «ciel» (in italiano cielo). Si può dire che la prima tela è una immagine, la seconda un segno.

Una immagine riproduce, come su una cartolina, un cielo preciso, un elemento unico della categoria cielo. Un segno aspira ad una «verità più alta». Raggruppa l'idea, l'ideale, la sostanza del cielo nel senso di Platone. La comprensione



2 René Magritte, *Il palazzo delle tende III*, 1928–1929, The Museum of Modern Art, New York

della superficie blu tocca solamente la percezione visiva, la comprensione della parola «ciel» riguarda solamente le convenzioni. Se non conosciamo il francese, possiamo solamente tentare di indovinarne il significato.

Nella storia dell'arte non troviamo né sole immagini né soli segni, perché le convenzioni e la percezione visiva si influenzano a vicenda. Gli artisti sviluppano la capacità di vedere la rappresentazione come realtà e la realtà come rappresentazione. Attraverso questo reciproco influenzarsi si formano schemi di

insieme, che continuamente vengono corretti. Da questo gioco alterno «impostazione e correzione» si sviluppano gli stili. I segni sono il risultato del modo di pensare «simbolico» dell'emisfero di sinistra e le immagini il risultato del modo di pensare «visuale» dell'emisfero di destra. I segni si basano sulle

convenzioni, sul nostro sapere; le immagini invece si basano sulla nostra percezione, sul nostro vedere. Ci sono opere d'arte, che hanno più valore di immagini ed altre più di segni. Ma se un'opera d'arte sia una immagine od un segno dipende da come ad essa ci avviciniamo. Chiariremo ciò più avanti.

## *Storia dell'arte in cinque minuti*

**Classificazione** / Nel suo libro *La storia dell'arte* Gombrich ha descritto lo sviluppo della rappresentazione pittorica dagli Egiziani, che si basava su ciò che sapevano, fino ai capolavori degli impressionisti, che hanno appreso a riprodurre ciò che vedevano. Ma siccome non possiamo separare i due emisferi cerebrali, così non si può dividere il vedere dal sapere, l'immagine dal segno. Tutto ciò che tratteniamo della nostra percezione visiva, è sempre influenzato da ciò che sappiamo.

Come la classificazione delle persone in mancini o destrorsi non è in assoluto corretta, in quanto posso scrivere con la mano destra ma telefonare con la sinistra e si passa da persone completamente mancine a completamente destrorse attraverso persone ambidestre, così lo spettro degli artisti e delle epoche artistiche passa dalla creazione visuale a quella simbolica attraverso una completa commistione di entrambe.

**Bambini** / L'affresco raffigurante una scena di caccia sulla parete della tomba di Nebamun (Fig. 3) è un esempio di come gli Egizi abbiano dipinto i rappresentanti del potere, divinità o regnanti, più grandi delle altre persone. I rapporti di dimensione non sono reali, ma simbolici. Questa metodologia di rappresentazione è utilizzata anche dai bambini. Il bimbo di cinque anni Lion ha disegnato nel ritratto di famiglia (Fig. 4) il fratello gemello Dion nel mezzo ed inoltre più grande della mamma e del papà, per evidenziarne la posizione per lui dominante all'interno del nucleo familiare.

I bambini sviluppano dapprima un sistema simbolico, per identificare chiaramente le cose e le persone. Solo più tardi cercano di copiare il mondo. Nella storia dell'arte osserviamo un percorso analogo.



- 3 Affreschi sulle pareti della tomba di Nebamun a Tebe, scena di caccia, circa 1400 a. C., British Museum, Londra
- 4 Ritratto di famiglia di un bambino di cinque anni
- 5 Affreschi sulle pareti della tomba di Nebamun a Tebe, giardino, circa 1400 a. C., British Museum, Londra

**Egiziani** / Per l'artista egiziano non era importante ciò che vedeva, ma ciò che sapeva ci fosse. Non voleva imitare la realtà, ma piuttosto mostrarla il più possibile nella sua totalità. Il suo scopo non era riprodurre un momento particolare, ma dare una forma alla eternità. Di conseguenza dipingeva le persone e gli oggetti il più possibile nella loro completezza, cioè attraverso un punto di vista tipico. Sulla parete della tomba di Nebamun (Fig. 5) l'artista ha dipinto l'oasi in prospettiva aerea, ma i pesci e gli alberi di lato. Poteva così dipingere la realtà senza deformazione prospettica. Non era importante dipingere un albero concreto, quanto piuttosto disegnare un tipico rappresentante degli alberi, un'astrazione, un segno, un simbolo. Il suo scopo era mostrare il «che cosa» e non il «quando» o il «dove».

**Greci** / I greci sono stati i primi che hanno cercato in maniera sistematica di esprimersi in modo visuale. Il motivo era da una parte la religione e dall'altra la nascita del teatro greco, per cui l'artista aveva il compito di dipingere le quinte. La pittura della scena, in cui si cercò di riprodurre al meglio la realtà, diede l'impulso alla nascita della pittura illusionistica, della prospettiva e della modellazione attraverso ombre e luci. I greci vollero dipingere ciò che vedevano e non ciò che sapevano.

Nella pietra tombale di Hegeso (Fig. 6) l'artista ha accorciato il piede. Non ha rappresentato gli occhi frontalmente, ma di profilo. Hegeso cerca un gioiello in uno scrigno tenuto in mano da una serva. Non è una scena simbolica, è un'immagine reale.

**Medioevo** / L'arte illusionistica dei Greci fu messa in discussione dal Cristianesimo. Siccome l'arte non era più al servizio degli uomini, ma di Dio, la simbologia e l'astrazione furono per gli artisti medievali di nuovo più importanti della percezione del reale. A Dio ci si avvicinava non attraverso l'imitazione, ma attraverso i simboli, che erano utilizzati per l'illustrazione della Bibbia. Sul portale di San Trofimo ad Arles (Fig. 7) vediamo un Cristo statico e senza movimento. I quattro evangelisti sono rappresentati dei loro segni: il leone (Marco), l'angelo (Mattia), il toro (Luca), l'aquila (Giovanni).

**Rinascimento** / Nel Rinascimento gli artisti riscoprirono l'arte della imitazione dei Greci. Giotto di Bondone fu il primo artista a rompere con la tradizione medioevale-bizantina, che riproduceva il mondo in due dimensioni. Nei suoi lavori, mostrò i motivi della iconografia cristiana in spazi architettonici (Fig. 8). Con Giotto inizia una lunga tradizione di rappresentazione illusionistica, che si sviluppò nel tempo in maniera continua fino agli impressionisti.



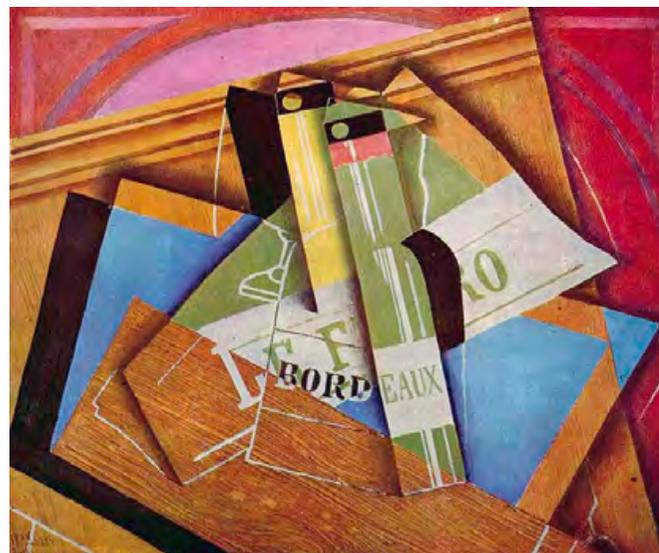
- 6 *Monumento funerario di Hegeso*, circa 400 a. C., Museo archeologico nazionale, Atene
- 7 *Cristo trionfante*, *Portale della chiesa di San Trofimo*, circa 1180, Arles.
- 8 Giotto di Bondone, *Ciclo di affreschi nella basilica di San Francesco*, 1297, Assisi

**Impressionisti** / Gli impressionisti non dovettero più con fatica mischiare le polveri di colore nell'atelier. I tubetti di colore permisero loro per primi di dipingere «en plein air». Cercarono di trasporre il mondo, così come riprodotto sulla loro retina, direttamente sulla tela. Ma siccome ognuno vede in modo diverso, i loro dipinti sono sempre molto soggettivi. Se Monet non vede il cielo azzurro, ma arancione, lo dipinge arancione (Fig. 9). Gli impressionisti riuscirono ad arrivare ai loro risultati grazie alla lunga tradizione iniziata dai Greci, anche se volevano rompere con essa.



9 Claude Monet, *Impressioni – Levar del sole*, 1872, Museo Marmottan, Parigi

**Cubisti** / Il cubismo ha dato l'avvio ad una grossa rivoluzione artistica: gli artisti utilizzano di nuovo i simboli. In *Natura morta con bottiglia di Bordeaux* (Fig. 10) di Juan Gris vediamo che l'artista lavora addirittura con le lettere. Una motivazione fu anche la scoperta della fotografia (1826), che poté rappresentare molto meglio la realtà di quanto non fosse possibile alla pittura. L'opera d'arte fu liberata dall'utilizzo pratico e ammirata solamente per il suo significato, cioè considerata unicamente come opera d'arte. I cubisti definirono nuovi obiettivi. Da allora gli artisti anelano non più ad una illusione, ma ad un chiarimento del mondo.



10 Juan Gris, *Natura morta con bottiglia di Bordeaux*, 1919, Collezione T. e A. Werner, Berlino

Con il cambiamento del modo di pensare cambia anche il ruolo dell'arte. Il modo «simbolico» tende al culto, alla religione e a Dio, il modo «visuale» tende all'imitazione, al godimento e all'uomo. Nella storia dell'arte si alternano, a volte si intrecciano, i due modi di pensare.

**Confronto fra modo «visuale» e modo «simbolico»** / La caricatura di Hugo Böttinger *Max Švabinský abbraccia Pablo Picasso* (Fig. 11) è in realtà una illustrazione della rivoluzione dell'arte moderna. L'artista Max Švabinský rappresenta l'arte



11 Hugo Boettinger, *Max Švabinský abbraccia Pablo Picasso*, 1921

realistica. Egli abbraccia Pablo Picasso, il rappresentante del Cubismo. Usando parole chiavi per descrivere questa immagine, possiamo evidenziare in che modo si differenziano i due modi di pensare:

*Confronto fra modo «visuale» e modo «simbolico»*

- Attimo – Eternità
- Macchia – Tratto
- Luci e ombre – Colore
- Profondità – Superficie
- Particolare – Tipico
- Individuale – Universale
- Vista – Tatto
- Dipinto – Rilievo
- Immagine – Segno
- Dinamismo – Staticità
- Unione – Divisione
- Illusione – Verità
- Come – Che cosa
- Inspirazione – Convenzione
- Naturale – Artificiale
- Atmosfera – Oggettività
- Integrazione – Separazione

## Johann Heinrich Dannecker e l'interpretazione dell'arte

**Titolo dell'opera d'arte /** Fino alla fine del XVIII secolo l'arte europea ha illustrato soprattutto la Bibbia o la mitologia greca. Chiunque conoscesse la Bibbia o la mitologia poteva riconoscere ciò che veniva riprodotto. Non c'era bisogno di alcuna spiegazione poiché l'arte era naturalmente legata con la parola. Di conseguenza spesso l'opera d'arte non aveva titolo. Al contrario il titolo ha nell'arte moderna e contemporanea una grossa importanza. È inscindibile dall'opera.

«Arianna sulla pantera» è il titolo del più importante lavoro artistico dello scultore Johann Heinrich Dannecker (1758–1841). Arianna era la moglie del dio greco dei baccanali Dioniso, il cui simbolo è per l'appunto la pantera. Siccome nella tradizione antica non era mai stata riprodotta Arianna sulla pantera, Dannecker era stato molto originale con la sua scultura. Fino ad oggi non sappiamo perché Arianna cavalca il simbolo di Dioniso. Che cosa significa? Se per esempio Dannecker avesse chiamato la sua opera non «Arianna sulla pantera», ma «Europa sulla pantera», si sarebbe potuto cercare per la statua un significato completamente diverso.

**Incongruenza /** Il sottotitolo «Il selvatico domato dalla bellezza» non ci aiuta a capire meglio l'opera, in quanto Arianna appare più come immagine della voluttà che icona della virtù. Attraverso questa incongruenza fra titolo e scultura cresce



12 Johann Heinrich Dannecker, *Arianna sulla pantera*, 1805–1814, Liebighaus, Francoforte sul Meno

la stratificazione e l'opacità dell'opera d'arte. Gli interpreti di Dannecker non poterono mai mettersi d'accordo «se la bestia soggiogata dal potere del bello selvaggia digrigna i denti o ronfa bramosa o guaisce di paura e di dolore» (Ivan Nagel).

**Pluralità di significato e enigma /** All'inizio del XIX secolo gli artisti reagirono alla demistificazione di tutte le credenze per effetto della scienza moderna e della tecnica, cercando e proteggendo il misterioso ed il segreto. La pluralità di significato e l'originalità che ne nacquero sono ora tipiche dell'arte contemporanea. La domanda «Che cosa debba significare in effetti?», che si pone l'osservatore, è il tema principale della attuale comunicazione artistica. Nel gioco fra artista e osservatore si genera una nuova funzione dell'arte: l'arte non è più l'illustrazione della Bibbia, della mitologia o della realtà, ma un enigma per immagini. L'artista lascia sempre più spazio all'osservatore lasciandolo interpretare l'opera d'arte da solo. La decifrazione dell'opera non si cela più nella iconografia (per esempio San Pietro riconoscibile dalle chiavi, il suo simbolo) ma nella psicoanalisi di Sigmund Freud. Gli artisti creano una produzione di segni, che l'osservatore decifra per autopsicoanalisi.

**Immagini-Segni /** Se vogliamo meglio afferrare il problema dell'interpretazione nell'arte contemporanea, dobbiamo ricordarci i concetti di segno e immagine di Gombrich. Il dipinto di Antonio López *Terrazza di Lucio* appare come un'immagine, che si basa sulla percezione visuale. López non ci dà tanto spazio per la nostra immaginazione. La sua opera ed inoltre il titolo *Terrazza di Lucio* ci dicono tutto ciò che dobbiamo vedere e sapere. Il dipinto riproduce come in una cartolina un preciso punto di vista sulla terrazza. Il taglio nella tela *Concetto spaziale, attesa* di Lucio Fontana appare come un segno. Ma possiamo comprenderlo? Neanche il titolo «Concetto spaziale, attesa» ci aiuta.



13 Antonio López, *Terrazza di Lucio*, 1962-1990, Collezione privata



14 Lucio Fontana, *Concetto spaziale, attesa*, 1960, Tate Modern, Londra

Ci domandiamo: a quale concetto, a quale spazio, a quale attesa si riferisce Fontana?

In realtà ogni opera d'arte può essere sia immagine che segno. Il *Concetto spaziale, attesa* di Lucio Fontana può essere visto in tre modi diversi: come segno (cerchiamo di decifrarlo e di interpretarlo in maniera simbolica-filosofica), come immagine (vediamo un'imitazione, per esempio di una ferita), come decorazione (vediamo semplicemente un taglio, che ci può piacere o meno).

**Convenzioni** / Nell'opera di René Magritte Il palazzo delle tende III leggiamo la parola «ciel» e, se parliamo francese, capiamo che la tela rappresenta il cielo. Nella decodifica del taglio di Lucio Fontana non ci aiuta nessuna lingua. Perché? Perché il linguaggio di Fontana è individuale e non sottintende alcuna convenzione. Gli artisti hanno nel XX secolo raggiunto una autonomia, che li ha liberati dalle convenzioni. L'arte non è più il messaggero della chiesa e della corte e nemmeno deve imitare la realtà. Senza convenzioni non c'è uno schema comune e, senza schema, non c'è nessuno stile. Da più di cento anni gli artisti non sviluppano più alcuno stile (l'ultimo stile è stato il Liberty). L'arte contemporanea non promuove alcuno stile, ma la percezione e la simbologia individuale.

Sulla scultura (Fig. 15) di Lawrence Weiner appare, scritto in lingua inglese ed olandese, il titolo «Da un linguaggio all'altro». Se io parlo olandese con qualcuno che parla solo inglese e viceversa, non possiamo assolutamente capirci. Le nostre parole sono portatrici di significato, se entrambi ci



15 Lawrence Weiner, *From One Language To Another*, 1969, Spui, Amsterdam

serviamo della stessa lingua, cioè conosciamo e utilizziamo le stesse convenzioni. L'interpretazione dell'opera d'arte è una traduzione dell'opera in parole, cioè una decodifica verbale dei segni. Ma poiché nell'arte contemporanea il linguaggio artistico non si appoggia più sulle convenzioni, l'interpretazione rimane libera e aperta. Che cosa ha voluto rappresentare effettivamente Lucio Fontana?

**Platone** / Se vogliamo rispondere a questa domanda, dobbiamo occuparci brevemente della filosofia di Platone. Per Platone la natura è imitazione delle idee. Platone suddivide gli artisti in due tipi: i primi, che progettano e producono qualcosa, come il falegname, e i secondi, che si limitano alla riproduzione ed imitazione dell'esistente, come il pittore. Il falegname resta più vicino alla verità del pittore. Mentre il falegname traduce una idea in un oggetto concreto, il pittore riesce solo a creare una immagine di essa. È solo imitatore del visibile.

Antonio López avrebbe, secondo Platone, solamente imitato gli oggetti. Lucio Fontana ha cercato non solamente, come un falegname, di costruire un tavolo, ma di rappresentare idee complesse.

**Complesso di Platone e Metafore** / A partire dal Rinascimento, e soprattutto a partire dal Classicismo e dal Romanticismo, gli artisti non vollero essere più solamente manovali, valutati ancora meno degli artigiani. Vollero costruire teorie ed occuparsi dell'assoluto come i filosofi, vollero creare un simbolo, una reliquia. Ma diversamente da un trattato di filosofia, l'arte non può sviluppare da sola teorie complesse (Hanno Rauterberg): per raggiungere questo obiettivo ha bisogno delle parole. Difatti per comprendere filosoficamente un'opera d'arte è necessaria una interpretazione verbale. Di conseguenza l'opera d'arte è vista e interpretata come metafora. Solo allora riceve un significato. L'interpretazione non può sostituire l'opera d'arte, poiché una descrizione non ha la stessa forza della metafora stessa.



16 Pablo Picasso, *La colomba della pace*, 1949, Museo di arte moderna della città di Parigi



17 Colomba di un artista sconosciuto

**Interpretazione** / Il filosofo americano Arthur C. Danto ha evidenziato quanto sia importante per l'arte contemporanea l'interpretazione. La «cosa» diventa arte attraverso le sue interpretazioni possibili. Warhol e gli altri artisti della pop-art hanno messo in rilievo che due oggetti assolutamente simili possano essere l'uno un'opera d'arte e l'altro no. Se un oggetto sia o non sia un'opera d'arte, non dipende dalla sua fattura, ma dalla sua capacità di espressione. Se qualcosa non lascia spazio all'interpretazione o non ne ha bisogno, allora non si tratta di arte. Solo l'interpretazione fa di un'opera quella che è (Michael Hauskeller).

**Contesto** / Per l'interpretazione non è importante unicamente la «cosa», ma ancora di più lo è il suo contesto: chi l'ha fatto, dove e quando, e, non ultimo, per che prezzo è stato venduto. La colomba che Pablo Picasso nel 1949 schizzò per il congresso di Parigi sulla pace mondiale (Fig. 16) è un'altra cosa rispetto alla colomba che si vede spesso in Italia durante la Pasqua fatta da un artista a noi sconosciuto (Fig. 17), sebbene entrambe siano molto simili. Alla documentazione del contesto si provvede con cataloghi, pubblicati in occasione di mostre o retrospettive, e recensioni sulla stampa, mentre per la sua divulgazione rivestono un ruolo fondamentale le visite guidate nei musei. L'opera d'arte così «taggata» può quindi viaggiare, venire esposta in diversi luoghi, ed alla fine eventualmente scomparire.

**Decorazione** / Più interpretazioni provoca un'opera d'arte, meglio è. Nessun artista contemporaneo vuole produrre opere puramente decorative, che non esprimono alcunché.



18 August Rodin, *L'età del bronzo*, 1875–1876, Alte Nationalgalerie, Berlino

Ma il confine fra un'opera decorativa e filosofica è estremamente labile. Ci sono artisti che, volendo esprimere concetti estremamente complicati e quindi per noi impossibili da comprendere, producono opere che ci appaiono come pura decorazione: Julius Meier-Graefe, critico tedesco della modernità, soprannominò gli artisti astratti pittori di carta da parati. Alcuni, attraverso campiture bianche, riducono il rischio di cadere nel decorativo, come per esempio Imi Knoebel, che nel Museo Schauwerk in Sindelfingen ha appeso cornici cuneiformi vuote. Possiamo immaginarci ciò che vogliamo.

**Critica /** Bellezza e capacità manuale non sono più valori. La critica giudica l'opera d'arte contemporanea non più attraverso un ideale comune, ma cerca un ideale individuale per ogni opera. Negli anni 70 del XIX secolo August Rodin fu criticato dai critici del suo tempo, perché sospetto di aver prodotto il calco in gesso per la sua statua *L'età del bronzo* (Fig. 18) da un modello vivente. Se così fosse, non avrebbe potuto assolutamente presentare la statua come arte. Non sarebbe stata considerata arte, ma un semplice calco. Cento anni dopo Duane Hanson poté permettersi di esporre una fusione da un modello vivente, dipinta e vestita in perfetta imitazione della realtà. La sua *donna delle pulizie* (Fig. 19) è solo la riproduzione di una donna vecchia e stanca. La capacità manuale dell'artista manca completamente e nonostante questo la sua opera è considerata arte. Perché? La *donna delle pulizie* di Hanson viene compresa più come un segno che come una immagine. L'opera ci comunica qualcosa ed ha, appunto attraverso ciò che esprime, un valore artistico.



19 Duane Hanson, *Donna delle pulizie*, 1972, Städtgalerie, Stoccarda

**Criteri /** Oggigiorno possiamo fissare quattro criteri per la critica: originalità, novità, autenticità e capacità espressiva. Di tutti e quattro il criterio più importante è l'ultimo. La capacità espressiva corrisponde al «ha quel non so ché». È una qualità che è molto difficile da descrivere, ma ciò nonostante esiste ed influisce sul nostro apprezzamento o meno dell'opera d'arte. Se l'opera mi parla, solitamente mi piace. Con l'opera d'arte contemporanea funziona un po' come con l'amore: per scoccare l'amore ha bisogno non solo delle persone giuste ma anche del momento e del luogo opportuno.

## Caspar David Friedrich e la religione dell'arte

**La nuova posizione degli artisti /** Nei dipinti di Caspar David Friedrich (1774–1840) (Fig. 20) si verifica una situazione completamente nuova: l'uomo è abbandonato nella natura. Nel paesaggistica settecentesca l'uomo era a suo agio nella natura mentre adesso egli vi è divenuto straniero. Nasce così una nuova poetica dell'abbandono e della solitudine. Da dove viene questa solitudine?

Dopo la rivoluzione industriale del XVIII secolo e la rivoluzione francese del 1789 il mondo cambia decisamente. Mentre fino alla disgregazione delle strutture feudali, l'arte era legata alla chiesa ed al palazzo, sia dal punto di vista funzionale ed estetico sia dal punto di vista ideologico, e gli artisti erano, in senso letterale e traslato, soprattutto artigiani, da quel momento in poi l'arte fa riferimento solo a se stessa e diventa l'arte per l'arte. Inizia qui l'autonomia dell'arte.

Gli artisti sono liberati dalle dipendenze e dalle convenzioni che governavano i rapporti di un tempo. Non seguono più canoni estetici, il loro lavoro non ha più uno scopo preciso ed hanno perso una relativa sicurezza sociale. Nella società borghese ottocentesca orientata all'obiettivo, gli artisti elaborano impegnative opere concettuali e ideologiche, ma occupano una posizione periferica nella società. Gli artisti romantici reagiscono all'incongruo rapporto fra aspirazione e possibilità di influenzare la società, voltando le spalle al grosso pubblico che non li comprende (Willi Geismeyer).



20 Caspar David Friedrich, *Monaco in riva al mare*, 1808–1809, Alte Nationalgalerie, Berlino

Non lavorano più per ricchi e potenti mecenati, ma per una ristretta cerchia di clienti. Questa cerchia sarà sostituita più tardi dell'anonimato del mercato e dai musei dell'arte contemporanea. Il mercato, fissando i prezzi delle opere, che a volte raggiungono livelli esorbitanti, aiuterà gli artisti a ritrovare il loro posto nella società. Da questo momento gli artisti non dipenderanno più dalla chiesa o dalla corte, ma dal mercato.

Il romanticismo postulò che l'impressione personale e soggettiva dell'artista non solo era degna di essere rappresentata,

ma anche di essere riconosciuta come riferimento per la vita sociale. Negli ultimi duecento anni gli artisti hanno raggiunto uno status tale da far sì che i loro lavori fossero considerati lo specchio della società. Oggigiorno all'artista è concesso più che ad altri: il terrorista Michael Stone poté utilizzare l'arte come alibi, dato che, dopo il suo arresto il 19 dicembre 2006, dichiarò di non essere in realtà un terrorista, ma un artista.

**Il nuovo credo nella natura** / Alla fine del XVIII secolo Napoleone Bonaparte conquistò gran parte dell'Europa. Le truppe francesi saccheggiarono Roma nel Febbraio del 1798, catturarono papa Pio VI e lo deportarono a Valenza. La chiesa cattolica sembrò destituita e molti credettero che non si sarebbe più ripresa. Sembrò che la vecchia Europa cristiana fosse per sempre scomparsa.

Molti artisti si allontanarono dalla chiesa ed approdaronò alla natura. La nuova epoca sviluppò una visione del mondo in cui Dio non domina la natura, ma è inserito nella natura. Le rovine di *Abbazia nella foresta di quercia* di Caspar David Friedrich (Fig. 21) sono simbolicamente anche le rovine del credo cattolico medioevale, che viene sostituito dal credo nell'arte e nella natura. Una possibile interpretazione del quadro è la quercia che divora l'abbazia: una lotta fra il credo nella natura ed il credo cattolico.

Da quando l'uomo ha iniziato a dominare tecnicamente la natura sottoponendola al suo servizio, ha inevitabilmente cambiato anche il suo rapporto con essa. L'uomo domina, ma ha anche paura di distruggere la natura e di uccidere Dio.

Nell'illuminata e moderna società tecnica la natura smette di essere minacciosa e viene protetta. L'attuale protezione dell'ambiente non è solo legata alle prove scientifiche che attestano il cambiamento globale del clima, che noi personalmente non abbiamo modo di verificare, ma anche molto alle nostre credenze.

Il quadro di Caspar David Friedrich *La croce sulla montagna* (Fig. 22) fu concepito per la cappella di palazzo nel castello di Tetschen, appartenente alla contessa Maria Teresa di Thun-Hohenstein. Immediatamente dopo essere stato terminato, quando ancora non aveva lasciato l'atelier di Friedrich, il quadro divenne oggetto di una accesa disputa, riportata anche dalla stampa, che divise i suoi contemporanei (Andreas Beyer). Perché?

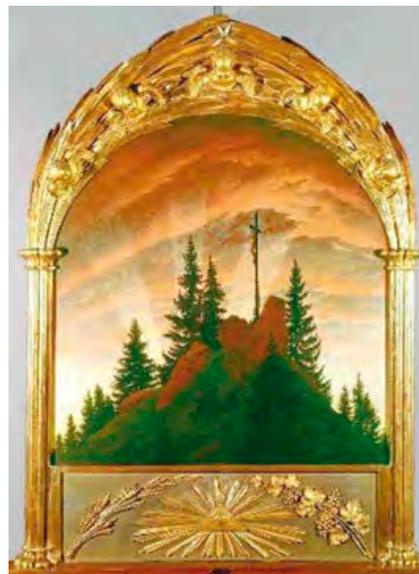


21 Caspar David Friedrich, *L'abbazia nella foresta di quercia*, 1809–1810, Alte Nationalgalerie, Berlino

Nelle immagini di Friedrich i temi religiosi erano trattati non con scene bibliche, ma attraverso un paesaggio con forti connotazioni simboliche. Friedrich ha tramutato il paesaggio in una icona, cioè ha trasformato il mondo sensibile in un ordine gerarchico che può essere osservato ma senza accedervi. Per lui la natura è il «medium» attraverso cui si fa esperienza di Dio. Per il suo tempo fu qualcosa di assolutamente nuovo e non ha perso fino a oggi la sua attualità ed il suo fascino.

Gli architetti Pieterjan Gijs e Arnout Van Vaerenberg hanno collegato ancora di più la fede con la natura. La loro chiesa a Limburg in Belgio (Fig. 23) non ha più alcuna parete ed in questo modo diventa parte della natura. L'altare manca completamente. Nella società moderna Dio non risiede più nella chiesa, ma nella natura, e non parla più attraverso il prete, ma attraverso l'artista. Dal Romanticismo in poi l'artista non è più un mero artigiano, ma quasi un Dio. Così Goethe definì già nel 1773 l'artista come «uguale a Dio» o «semidio»: a lui rivolgiamo le nostre preghiere e davanti a lui il mondo giace come di fronte al suo creatore.

**Il nuovo credo nell'arte** / La religione dell'arte, che iniziò col Romanticismo, fu formulata dal teologo romantico Friedrich Schleiermacher come «senso e gusto per l'infinito». Se guardiamo la tela di Fontana *Concetto spaziale, attesa* (Fig. 14) dal punto di vista simbolico-filosofico, non vediamo nessuno squarcio, ma una finestra sull'infinito. L'arte diventa essa stessa oggetto di venerazione. Si crede che l'arte con la propria potenza guarisca, dia senso e risolva i problemi e che disponga di una forza trascendente. Si preferiscono forme difficilmente



22 Caspar David Friedrich,  
*La croce sulla montagna*,  
altare di Tetschen, 1807–1808,  
Gemäldegalerie Neue Meister,  
Dresda

comprensibili, ermetiche, scostanti e che immediatamente suggeriscono che l'arte celi particolari segreti (Wolfgang Ullrich). A partire dalla simbologia individuale dell'artista, i curatori, nei cataloghi delle mostre, svelano il significato dell'opera. Questo significato è divulgato da coloro che nei musei si occupano di comunicazione, fino a che esso non sia generalmente accettato e, insieme all'alto prezzo dell'opera, confermi l'artista come apostolo.

I non credenti vedono nell'arte contemporanea da un lato solo snobismo e gioco d'azzardo, dall'altro una creazione di forme che non hanno alcun significato. I credenti vi intravedono l'infinito. La religione dell'arte e la religione della natura sono le alternative per coloro che non si identificano più nella chiesa e che vogliono praticare la loro fede nella natura e nell'arte.

Nel moderno mondo del lavoro non si tratta più del risultato o del prodotto, ma solo del processo lavorativo stesso. Essere occupati è tutto. Chi esce fuori dal processo lavorativo, esce fuori dal mondo. Non bisognerebbe chiedersi a proposito del processo lavorativo: Perché tutto questo? In questa situazione ciò che è sconosciuto non è più una minaccia. Minaccioso è oggi il senso della perdita di senso e la noia di una vita apparentemente illuminata a giorno, sicura e regolamentata (Rüdiger Safranski). A partire dal Romanticismo non abbiamo più bisogno di un Dio che ci dà sicurezza, di un Dio che ci aiuta e ci protegge, di un Dio principio fondante della morale. Per questo abbiamo la medicina, l'economia, la politica e la scuola. Abbiamo bisogno di un Dio che ci protegga dal pericolo del nichilismo contemporaneo. Il nostro Dio è il Dio dell'intrattenimento e dell'oblio.



23 Pieterjan Gijs e Arnout Van Vaerenberg, Chiesa, 2011, Limburg

## *Giovanni Paolo Pannini ed il tempio dell'arte*

**Divisione delle arti /** Giovanni Paolo Pannini (1691–1765) mise insieme nel suo quadro *Roma antica* (Fig. 24) diverse viste di Roma così da riprodurre su tela una galleria immaginaria delle più importanti sculture ed edifici di Roma, come il Colosseo od il Panteon. A tutti gli effetti dipinse un museo. Dalla fine del XVIII secolo diverse singole opere furono prese da chiese, castelli e palazzi e portate in musei pubblici e privati. Ne nacque una situazione museale. Ciò che originariamente costituiva un insieme, venne esposto frammentato nelle diversi

sezioni del museo. Le opere d'arte persero il loro contesto e con esso la propria «aurea», così come definita da Walter Benjamin.

Soprattutto gli antichi maestri hanno subito questa situazione. Gli affreschi di Michelangelo perderebbero molto della loro magia, se invece di essere visibili nella cappella Sistina, fossero esposti in un museo. Gli artisti contemporanei sono coscienti di ciò. Lavorano raramente per spazi concreti, che li limiterebbero

eccessivamente. Sono flessibili, alla stessa stregua dei loro utensili: pennelli e matite sono sostituiti da smart phone e da internet. Le opere devono adattarsi facilmente a spazi diversi, in maniera da inserirsi in qualsiasi museo. Gli artisti non si rivolgono al singolo, ma alle istituzioni. Il contesto delle loro opere non è un palazzo o una chiesa, ma istituzioni come gallerie, fiere, aste o musei, che si fondano e sono associate all'afflusso di pubblico. Più sono i visitatori che vedono una mostra, più cresce il prezzo e di conseguenza il valore delle opere esposte.

A partire dall'arte moderna non ha più significato parlare di opera di insieme e di legame fra le arti. La visita guidata ricostruisce le connessioni: dove, quando, come e da chi l'opera fu eseguita. Ma siccome l'interpretazione non può sostituire la metafora (cioè l'opera d'arte), nemmeno la visita guidata può sostituire il contesto e non permette di fare esperienza dell'opera nella sua completezza. Più che l'opera si apprezzano le guide in sé ed altri eventi come i vernissage, le gite artistiche ed i workshop. Se vogliamo non solo guardare un'opera, ma anche comprenderla, dobbiamo relazionarci a lei in maniera attiva. Una via per arrivarci è il disegno e la copia.

**Tempio dell'arte** / Il museo Guggenheim di Bilbao è un magnifico esempio di come un museo sia diventato uno status symbol. Quando nel medioevo una città voleva evidenziare la sua importanza erigeva una cattedrale. Oggi si costruisce un museo di arte contemporanea. Il museo è un tempio dell'arte e diventa un luogo di contemplazione. La luce viene dall'alto, le opere sovrastano gli appassionati, per i quali



24 Giovanni Paolo Pannini, *Roma antica*, 1754–57, Staatsgalerie Stoccarda

l'arte è qualcosa di sacro. Nel museo si rimane silenziosi, non si urla, non si telefona, ci si comporta come in una chiesa. L'architettura del museo si è andata conseguentemente modificandosi. A partire della fine del XVIII secolo si smaterializza. Per esempio il Kunstmuseum di Stoccarda (Fig. 25) appare come un esile cubo di vetro. Le pareti sono diventate astratte superfici di contorno, pelle spaziale di puro cristallo.

**Ridicolizzazione e livellamento del divino** / Per fare nascere la nuova religione dell'arte si doveva demistificare le antiche divinità. I migliori mezzi furono la caricatura e la ironia. Da quando la caricatura ha ridicolizzato le divinità classiche alla fine del XVIII secolo, queste non sono mai più ritornate in auge. In maniera analoga oggi, quando l'arte contemporanea si occupa di temi cristiani lo fa quasi sempre in maniera ironica. La scultura *Scaffale per merci con Madonne* di Katharina Fritsch (Fig. 26) ricorda la torre di Pisa (Fig. 27), ma presenta

la Madonna nel contesto di un supermercato. La madonna non è qui oggetto di devozione, ma una merce. Il titolo «Scaffale per merci» e l'evidente colore giallo da segnalazione contraddice qualsiasi attributo religioso e la rende ridicola.

Nel museo le divinità hanno perso il loro significato e la loro gloria perché poste tutte sullo stesso piano. Dioniso e Cristo sono esposti in modo simile. Le loro raffigurazioni sono prese dai loro templi e portati in un museo che diventa un Pantheon dell'arte. Perdono i loro attributi divini per fare posto all'arte. Nelle immagini non vediamo più alcun Dio, ma solo arte.

**Dannecker – Arianna sulla pantera** / Per chiudere cerchiamo di dare la nostra interpretazione ad Arianna sulla pantera (Fig. 12). Questa interpretazione dovrebbe anche

valere come sintesi dei nostri appunti sulla nuova posizione dell'artista e sul ruolo che l'arte si è andata ritagliando negli ultimi duecento anni.

Georg Hegel, Friedrich Schelling e Friedrich Hölderlin furono compagni di studi all'università di teologia di Tubinga e circa nel 1790, qualche anno prima che Dannecker creasse Arianna sulla pantera (1803–1814), condussero riti iniziatici dedicati al dio Dioniso. Essi lo prescelsero come protettore rivoluzionario, simbolo per loro in tempi di crisi di speranza e di rinnovamento. Dannecker fu ancora più rivoluzionario dei suoi contemporanei. Propose una amazzone che cavalca una divinità: Dioniso beffato da sua moglie alla stessa stregua di Aristotele nella leggenda medioevale di Aristotele e Phyllis (Fig. 18), in cui la saggezza è sedotta e raggirata da



**25** Hascher-Jehle, Kunstmuseum, 2005, Stoccarda

**26** Katharina Fritsch, *Scaffale per merci con Madame*, 1987–1989, Staatsgalerie Stoccarda

**27** Campanile in Piazza dei miracoli, Pisa (*Torre di Pisa*)

una giovane donna. Non solo una divinità, ma ogni uomo, cavalcato dalla sua moglie o amante, può apparire solo ridicolo.

Nel 1776 Dannecker si sottopose a vita ai servigi del Duca di Württemberg. Nel 1780 venne nominato scultore di corte. La sua *Arianna sulla Pantera* fu però eseguita senza commissione. Dannecker volle finalmente essere libero di riprodurre ciò che voleva: l'orgoglio e la bellezza di Arianna, che non sono nient'altro che una metafora della nuova posizione dell'artista stesso. Il voler occupare questa nuova posizione costò molto a Dannecker. Ottenne cioè il permesso dal Duca di Württemberg di vendere liberamente la sua statua, ma non ricevette, fino alla morte del suo collega Philipp Johann Scheffauer nel 1808 nessuna nuova commissione. E questo benché non gli importasse più di essere o meno al servizio di qualcuno, ma il suo obiettivo fosse la propria autonomia.

Nel 1810 la statua fu venduta al banchiere di Francoforte Simon Moritz von Bethmann e nel 1816 esposta nel cosiddetto Odeon, il primo museo di Francoforte aperto al pubblico. Dal 1856 è collocata nell'Ariadneum, il tempio a lei appositamente dedicato. Ogni giorno ci fu un vero e proprio



28 *Aristotele e Phyllis*,  
circa 1486–1520, Staats- und  
Stadtbibliothek, Augsburg

pellegrinaggio (Simon Moritz von Bethmann) per l'opera più importante dell'artista. Dannecker ha coperto Dioniso di ridicolo, per porre l'arte stessa come divinità al suo posto. Il sottotitolo della scultura «il selvaggio domato dalla bellezza» può essere anche compreso come «la divinità domata dall'arte».

## Bibliografia selezionata

Rudolf Arnheim: *Arte e percezione visiva*, Feltrinelli, Milano 2008.

Andreas Beyer: *Die Kunst des Klassizismus und der Romantik*, Monaco di Baviera 2011.

Christian Demand: *Die Beschämung der Philister. Wie die Kunst sich der Kritik entledigte*, Springe 2007.

Betty Edwards: *Il nuovo disegnare con la parte destra del cervello*, Longanesi, Milano 2002.

Willi Geismeyer: *Die Malerei der deutschen Romantik*, Stoccarda 1984.

Ernst Hans Gombrich: *La storia dell'arte*, Phaidon, Milano 2008.

Ernst Hans Gombrich: *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, Phaidon, Milano 2009.

Michael Hauskeller: *Was ist Kunst? Positionen der Ästhetik von Platon bis Danto*, Monaco di Baviera 2008.

Julius Meier-Graefe: «Die Träger der Kunst früher und heute» (1904), in: *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*, Bd. I., Monaco di Baviera 1927.

Ivan Nagel: *Johann Heinrich Dannecker Ariadne auf dem Panther, Zur Lage der Frau um 1800*, Francoforte sul Meno 1993.

Hanno Rauterberg: *Und das ist Kunst?! Eine Qualitätsprüfung*, Francoforte sul Meno 2008.

Rüdiger Safranski: *Romantik. Eine deutsche Affäre*, Monaco di Baviera 2007.

Staatgalerie Stoccarda. *Die Sammlung. Meisterwerke vom 14. bis 21. Jahrhundert*, Stoccarda 2008.

Wolfgang Ullrich: *Tiefer hängen. Über den Umgang mit der Kunst*, Berlino 2007.

Wolfgang Ullrich: *Gesucht: Kunst! Phantombild eines Jokers*, Berlino 2007.

## *Postilla del traduttore*

Quando dopo aver conseguito la laurea in Ingegneria, da Torino mi trasferii a Parigi per frequentare un dottorato in matematica applicata, abbandonai anche l'ambiente cattolico in cui fino ad allora ero cresciuto. A Parigi le principali occupazioni del fine settimana divennero o visitare le esposizioni più interessanti del momento o camminare nella città alla ricerca di segni rivelatori. L'allontanamento dalla mistica cristiana, che mi aveva attirato fino a poco prima, avvenne senza alcun scompenso. A distanza di anni, leggendo gli appunti che Karolína Fabelová ha scritto per questo workshop, sono riuscito ad interpretare quanto era successo allora. Aveva avuto luogo una sostituzione, non solo l'arte aveva soppiantato la religione, ma la città e i suoi segni corrispondevano alla natura simbolica delle opere di Caspar David Friedrich; la città da straniero per me straniera creava quella inaccessibilità che porta alla contemplazione.

Il libro del Pentateuco, la Torah, in cui Israele incontra per la prima volta il dio unico è l'Esodo. L'Esodo è forse il libro più antico della Bibbia, il primo a essere stato scritto. È il racconto di un popolo che vive straniero in terra straniera, di un popolo che riconosce nei segni, le piaghe d'Egitto, l'apertura delle acque del mar Rosso, la presenza di Dio. Dio lo libererà dall'Egitto e lo guiderà nella terra promessa. Israele riconosce Dio come diverso da se, al contrario della religiosità greca dove gli dei si comportavano come i mortali, e suggella il suo rapporto con Dio stipulando un'alleanza. La dimensione di straniero è per

Israele, anche se fondamentale, una dimensione di passaggio; altri libri della Bibbia, i libri liturgici, come i salmi, attraverso il rituale della preghiera, o i libri dei profeti, attraverso la reinterpretazione e l'attualizzazione, hanno avuto come scopo di far rivivere quella esperienza.

Leggendo la parte di appunti dedicati alla storia dell'arte ed in particolare agli egizi, non stupisce che la religione ebraica si sia formata per separazione fra il divino e l'umano e che il riconoscimento dei segni abbia ricoperto un ruolo fondamentale: tutte caratteristiche del modo «simbolico». Nel modo «simbolico» l'unica soluzione all'essere straniero è di fatto l'esodo, il fuggire verso la terra promessa, cioè verso un luogo che è nostro ed in cui non siamo più stranieri. Nel modo «simbolico» nessuna integrazione è possibile.

Questa a mio vedere è l'intuizione fondamentale del workshop proposto da Karolína Fabelová: l'aver messo in luce che senza spostamento dell'arte da modo «simbolico» a modo «visuale» non è possibile alcuna integrazione. L'arte contemporanea deve cedere parte della sua dimensione religiosa, evangelica, per diventare nuovamente umana. Solo così può, senza perdere la sua posizione di specchio della società, favorire lo scambio e la convivenza fra le persone. Forse è ciò che soprattutto in Europa stiamo cercando: un nuovo rinascimento, che in campo artistico sia accompagnato dalla riscoperta della dimensione figurativa e visuale.

Il copiare e disegnare un oggetto, un dipinto o una statua è fare esperienza di questa dimensione «visuale», è riportare l'arte a livello di tutti. È di fatto una forma di democrazia. Tutto ciò ha nel contingente una forte implicazione politica: non è stata forse la Grecia la patria della democrazia e la madre di questo modo di intendere l'arte. Ci siamo dimenticati che dalla Grecia abbiamo ancora molto da imparare.

Credo che in un workshop, in cui si è lavorato sulla copia e su come la copia apra le porte alla comprensione e allo scambio fra le culture, il mio contributo potesse essere quello di tradurre queste pagine in italiano, in cui copia, apertura ad un nuovo pubblico e superamento della barriera linguistica si fondono in un unico gesto.

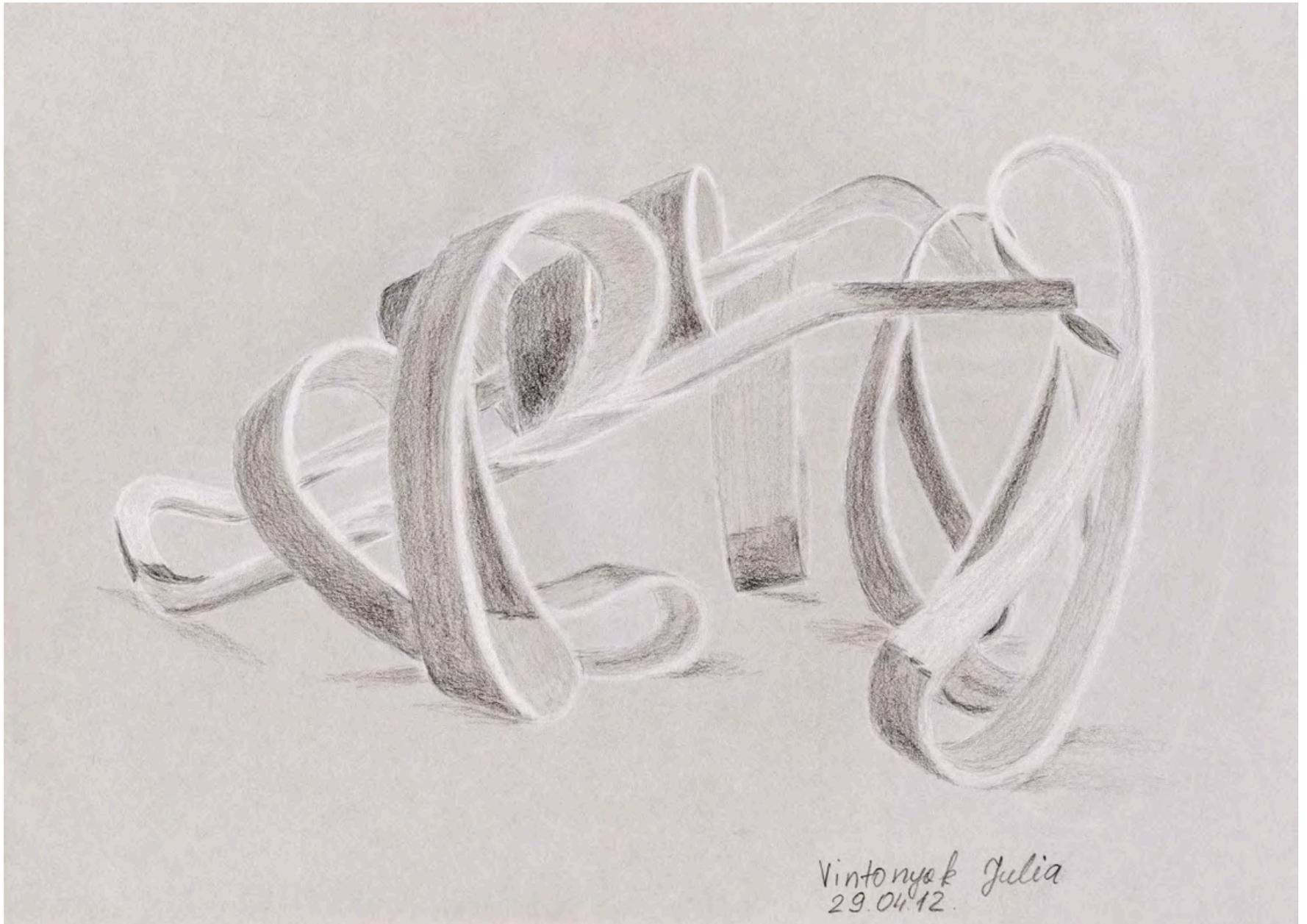
*Gemillian e Bonassola, Agosto 2012*

**Giovanni Cornetti**

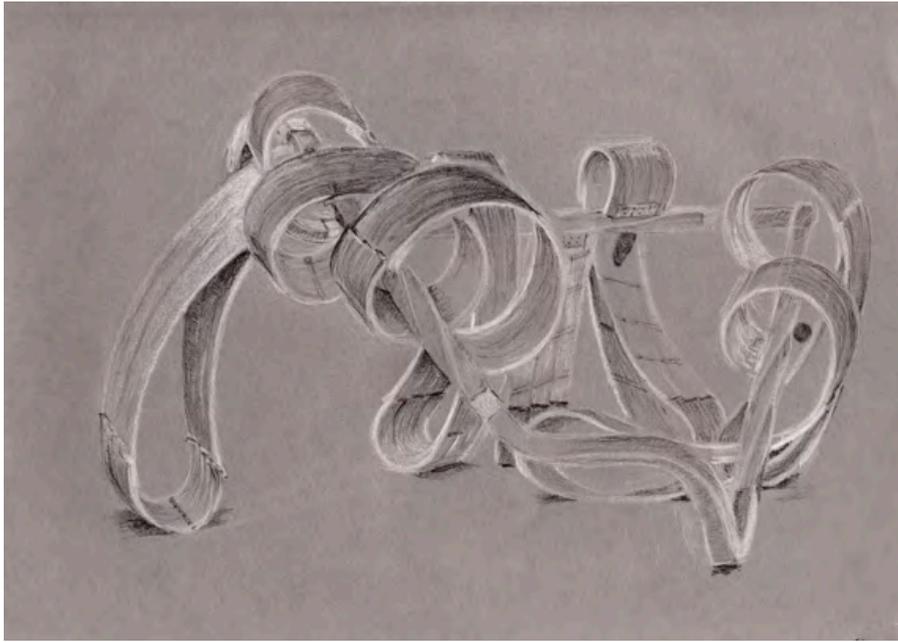




*Tavole*

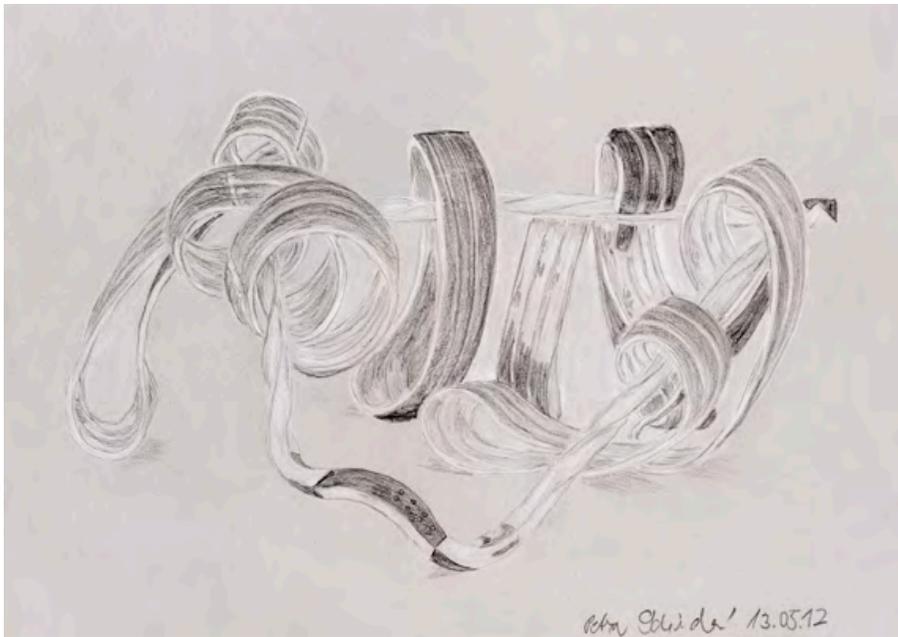


1 Yuliya Vintonyak, Disegno da *Red Sea Crossing* di Richard Deacon, 2003, Staatsgalerie Stoccarda



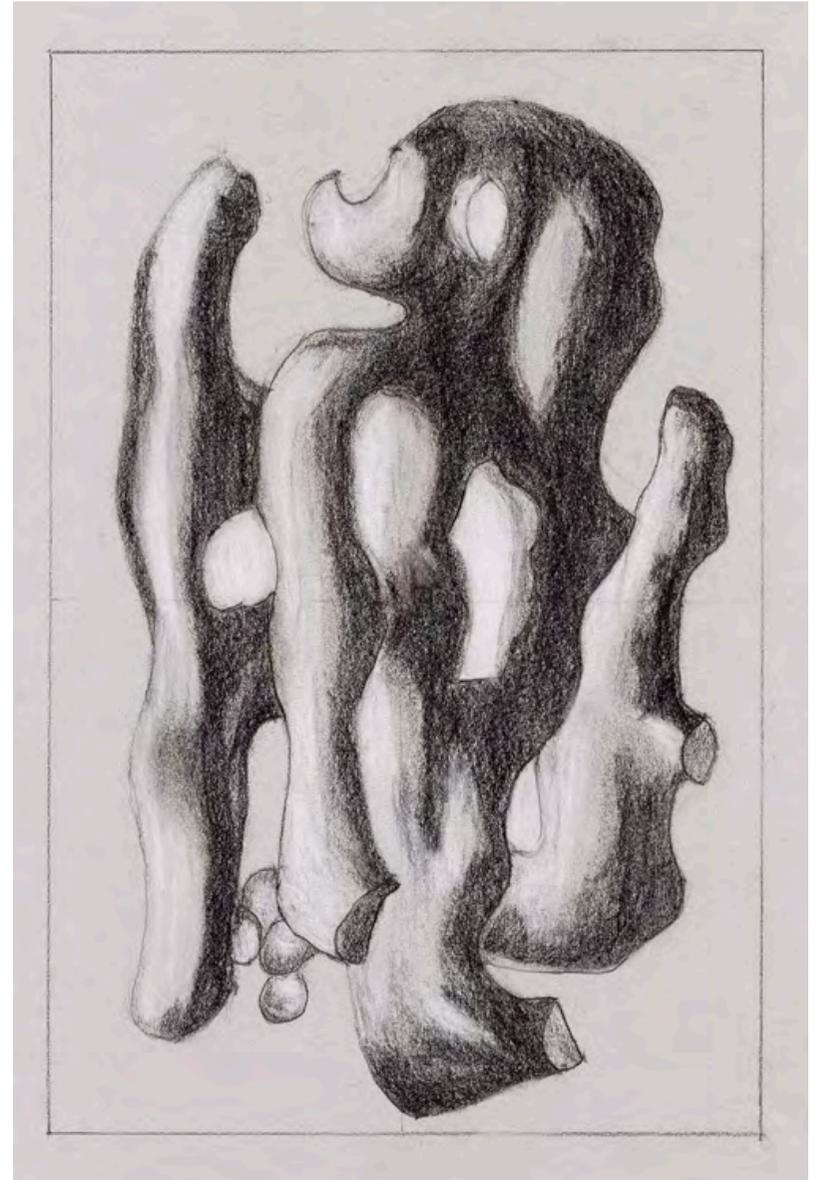
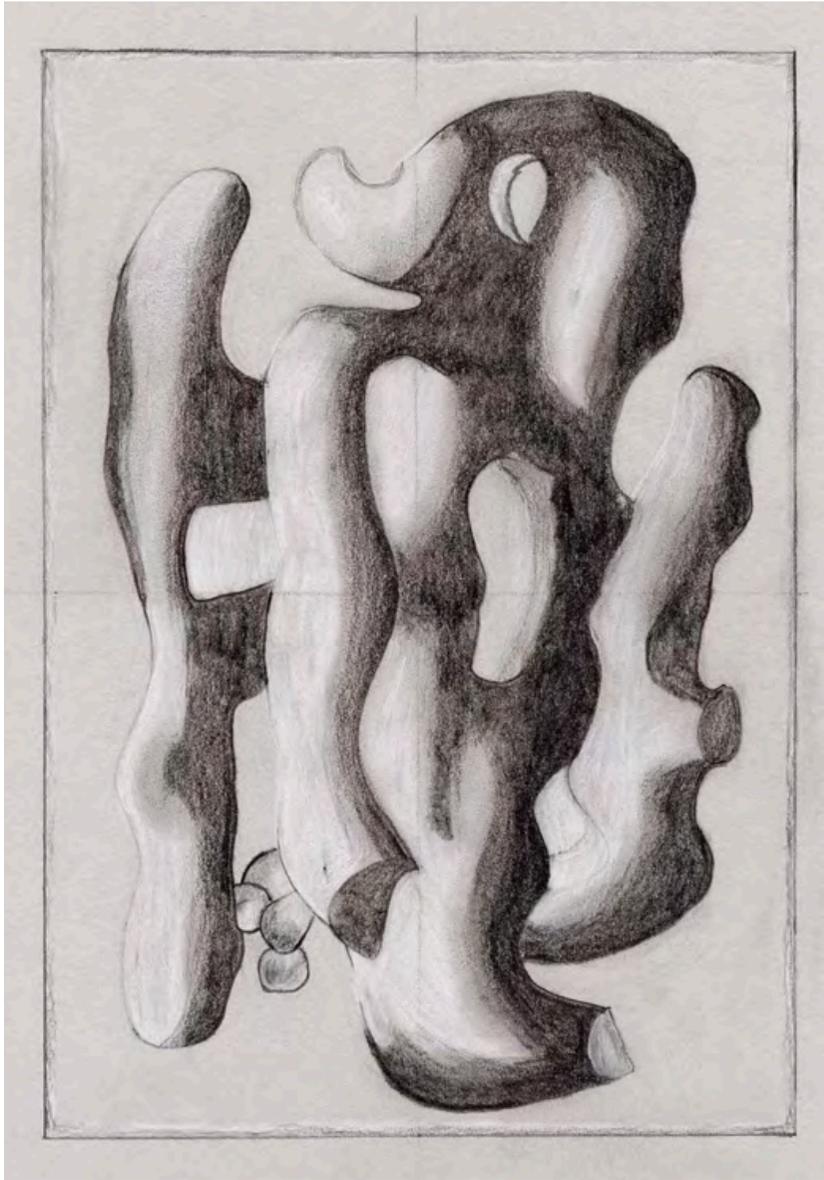
Ich war angenehm  
sehr positiv  
überascht.

War sehr anspruchsvoll  
der ganze Unterricht  
Herzlichen  
Dank.



2 Alexandra Klimesch, Disegno da *Red Sea Crossing* di Richard Deacon, 2003, Staatsgalerie Stoccarda

3 Petra Schindlerová, Disegno da *Red Sea Crossing* di Richard Deacon, 2003, Staatsgalerie Stoccarda

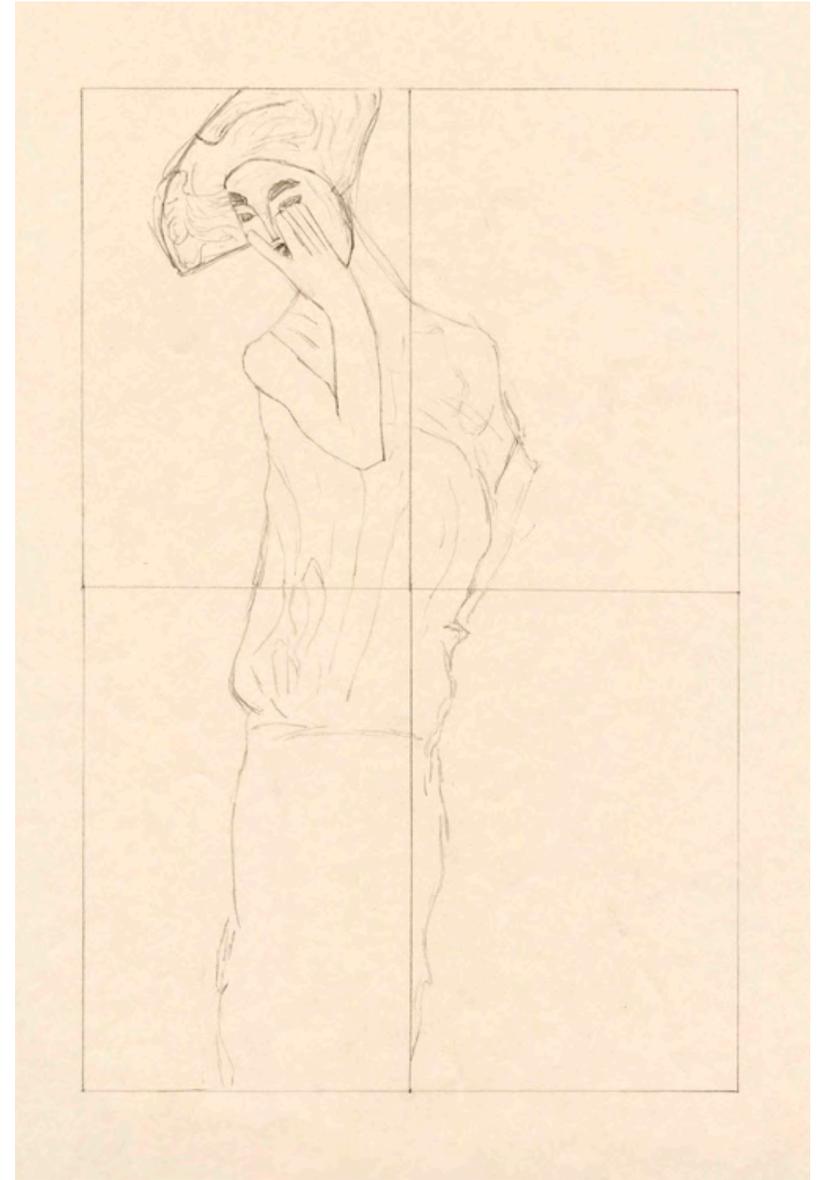
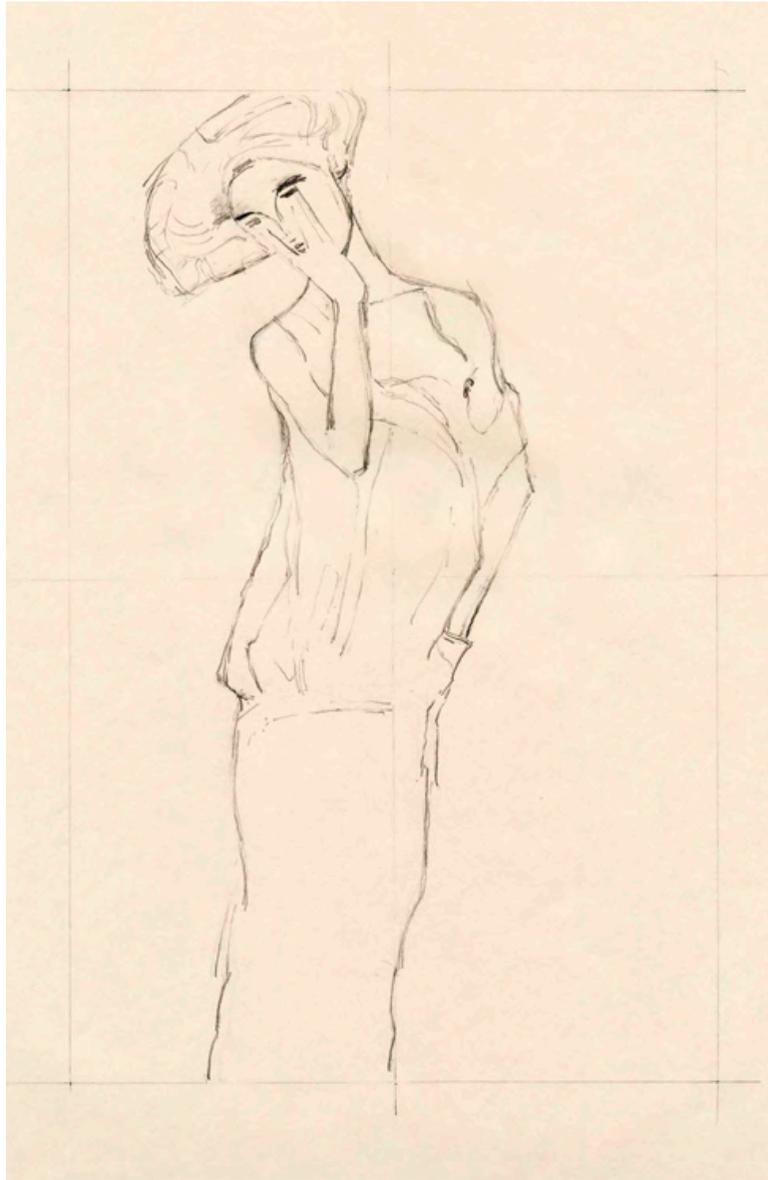


4 Olga Efremiadou, Copia di Fernand Léger, *Racine de Pommier*, 1932, Staatsgalerie Stoccarda

5 Rosemarie Sauter, Copia di Fernand Léger, *Racine de Pommier*, 1932, Staatsgalerie Stoccarda



6 Yuliya Vintonyak, Copia di Egon Schiele, *Liegende*, 1913, Staatsgalerie Stoccarda



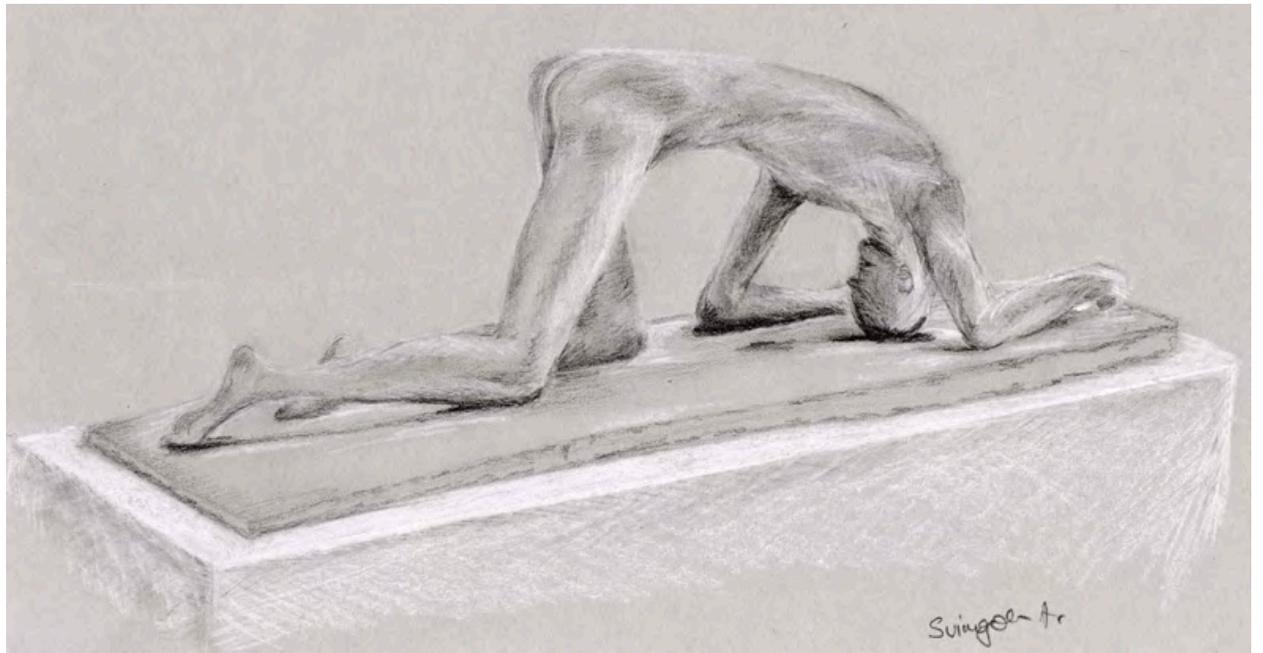
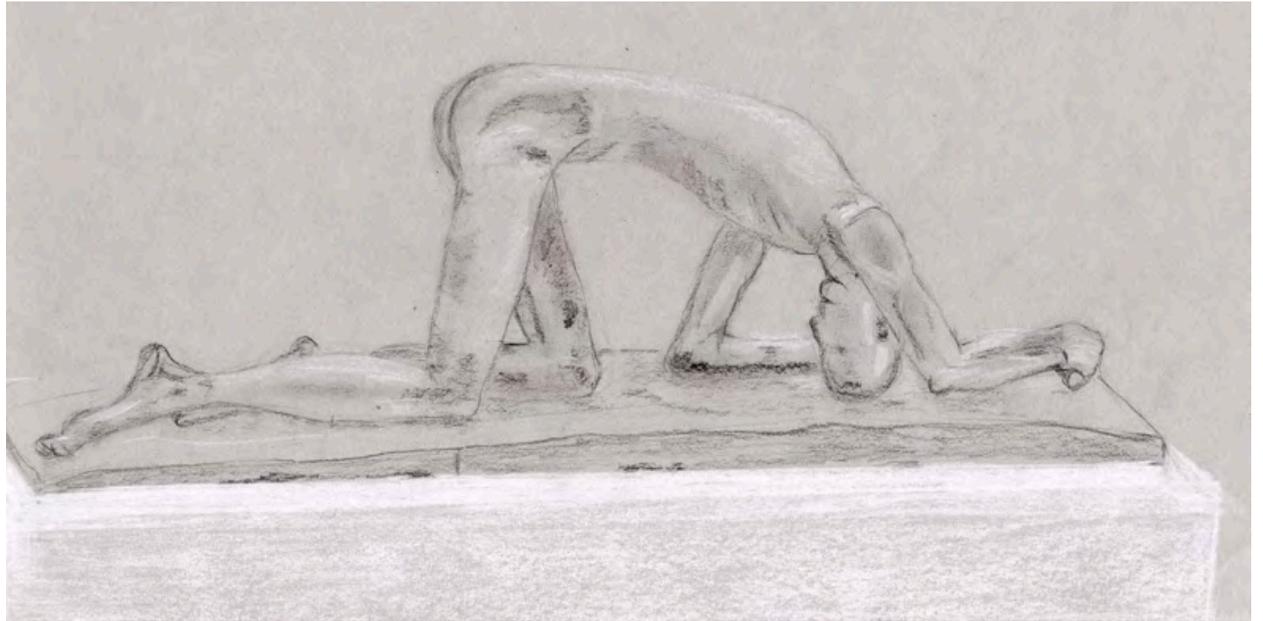
7 Alexandra Klimesch, Copia di Gustav Klimt, *Stehende Frau*, 1905–1907, Staatsgalerie Stoccarda

8 Amelie Pollex, Copia di Gustav Klimt, *Stehende Frau*, 1905–1907, Staatsgalerie Stoccarda



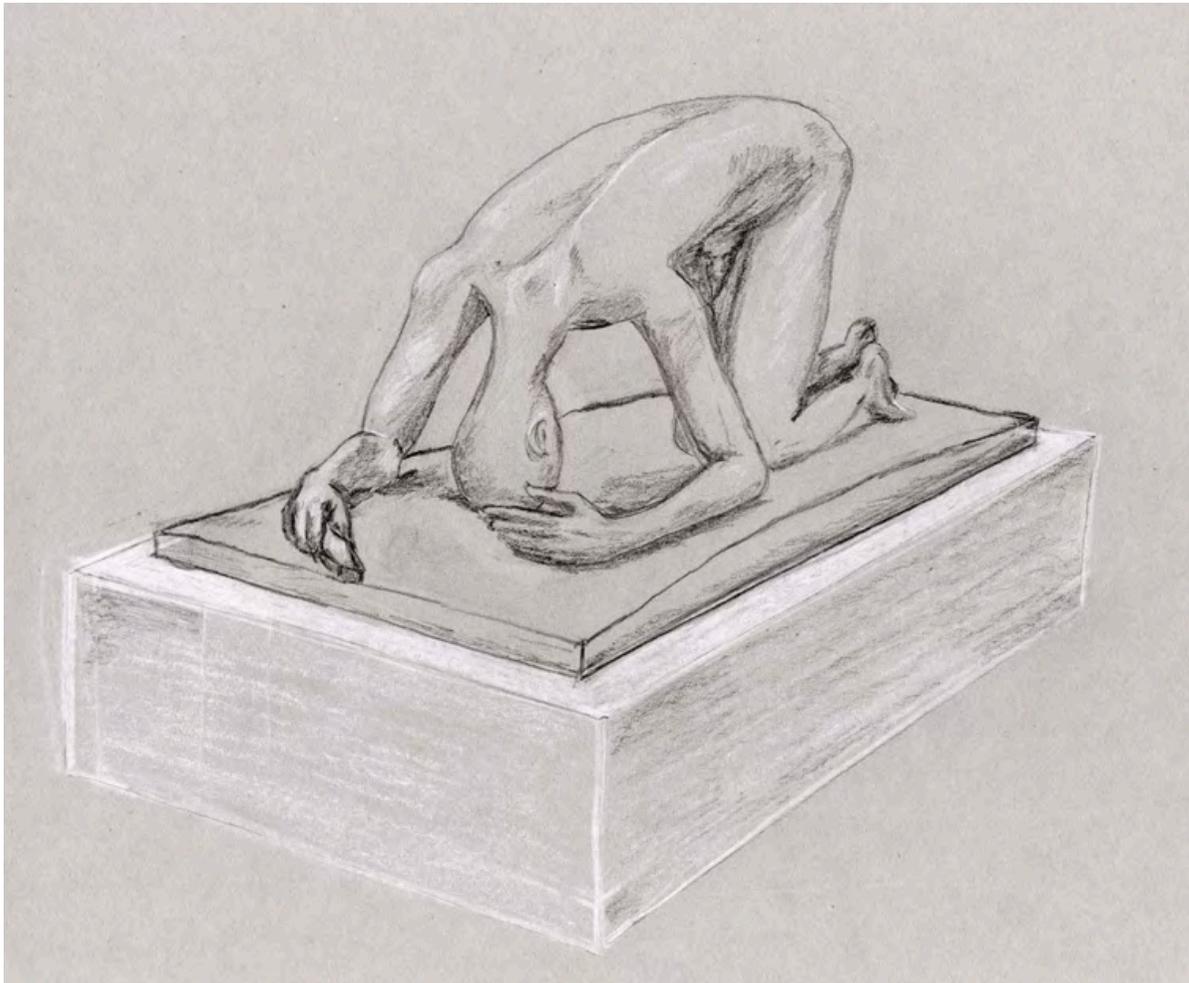
Der Kurs „Zeichnen und Kunst“ hat mir viel Freude bereitet und dient wunderbar zum besseren Verständnis der deutschen und europäischen Kunstwerke. Die Kombination von Kunstgeschichte und -zeichnen ist ideal um internationale Begegnungen im Alltag zu erleben, neue Kontakte zu knüpfen bzw. zu pflegen.

Ich habe in diesem Kurs nicht nur kompetent dargebotenes Wissen aus der Kunstgeschichte (Klassizismus - Moderne) bekommen, sondern wurde von Karolina Fabelevá auch beim zeichnerischen Prozess sehr gut eingewiesen und unterstützt.



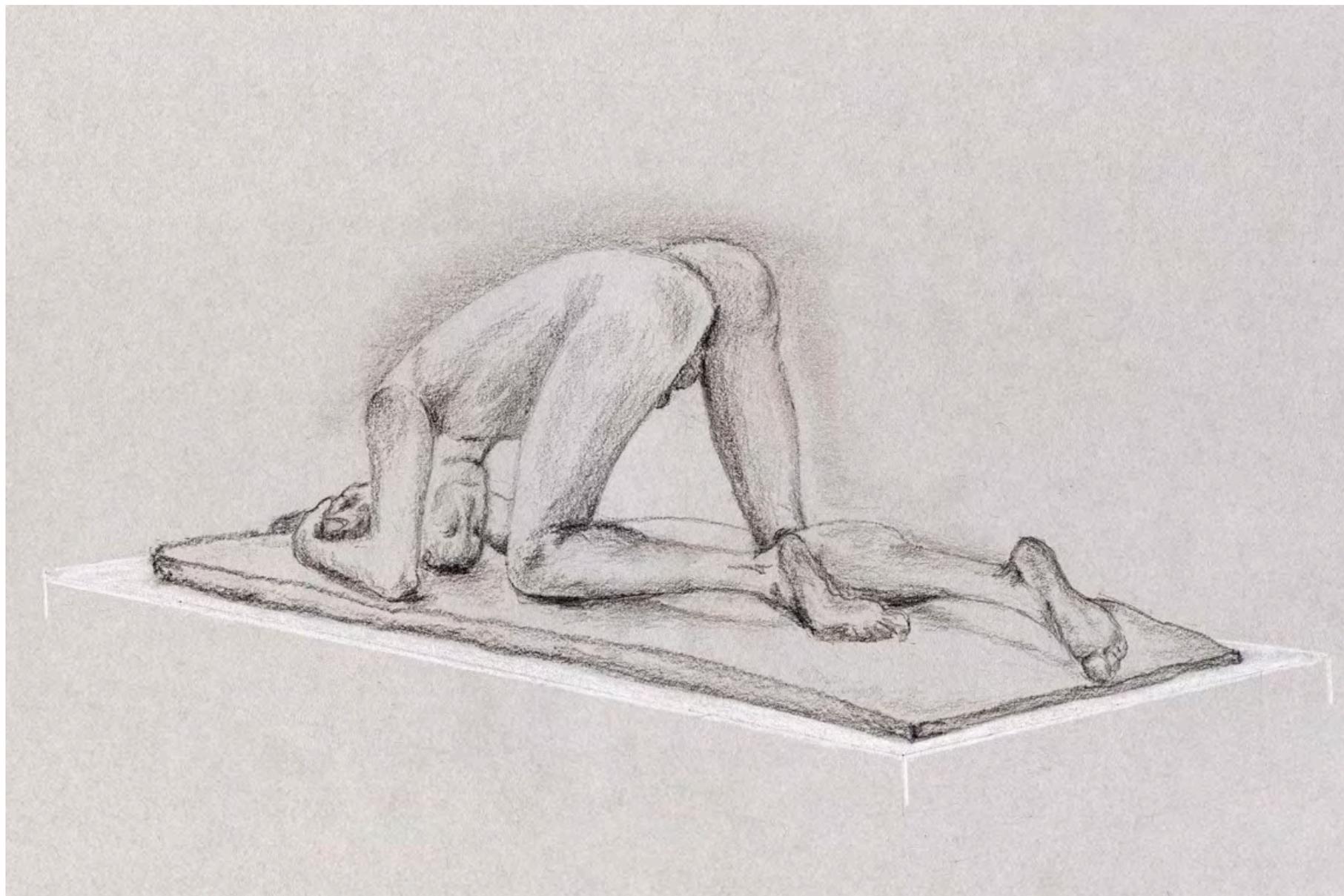
9 Steffie Günther, Disegno da *Gestürzten* di Wilhelm Lehmbruck, 1915, Staatsgalerie Stoccarda

10 Alexandra Svingola, Disegno da *Gestürzten* di Wilhelm Lehmbruck, 1915, Staatsgalerie Stoccarda



11 Nicol Bobrich, Disegno da *Gestürzten*  
di Wilhelm Lehmbruck, 1915, Staatsgalerie Stoccarda

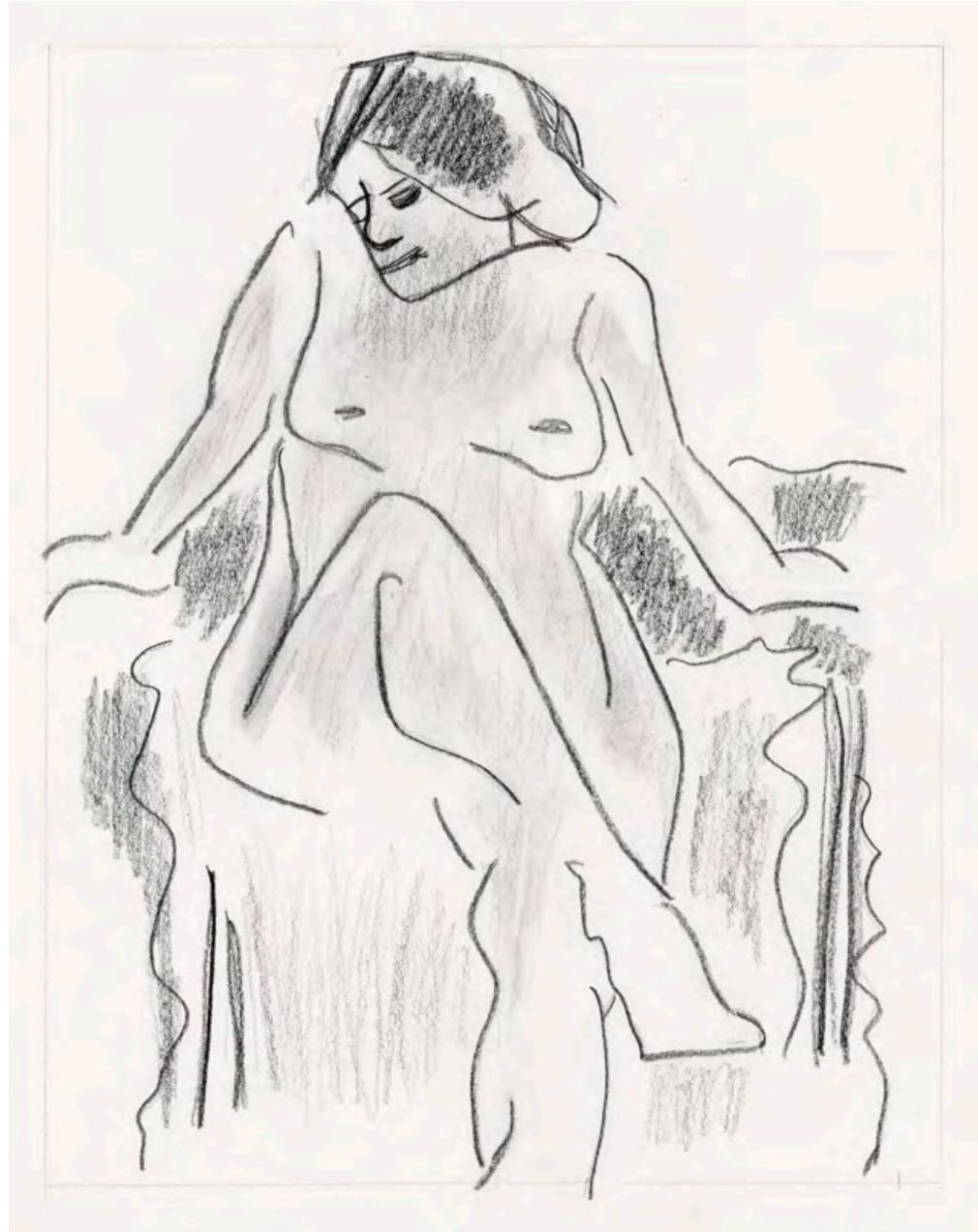
herzlichen Dank für Deine freundlichen, aufbauenden  
Worte, jedesmal wenn ich glaubte, bei meiner  
Zeichnung nicht mehr weiter zu kommen.



12 Adéla Fröber, Disegno da *Gestürzten* di Wilhelm Lehmbruck, 1915, Staatsgalerie Stoccarda



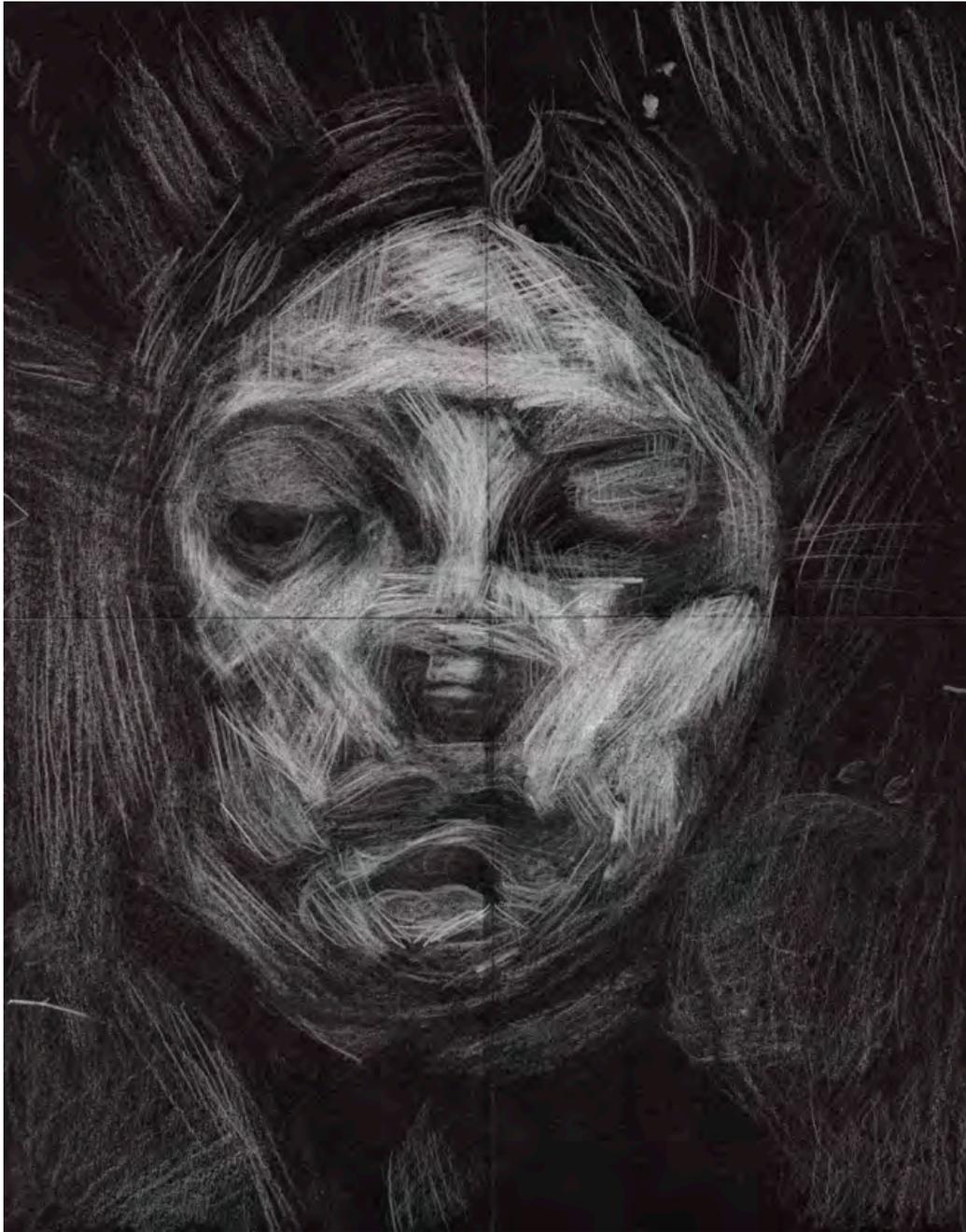
13 Jana Barrenscheen,  
Copia di Karl Schmidt-Rottluff, *Sitzender Frauenakt*,  
1911, Staatsgalerie Stoccarda





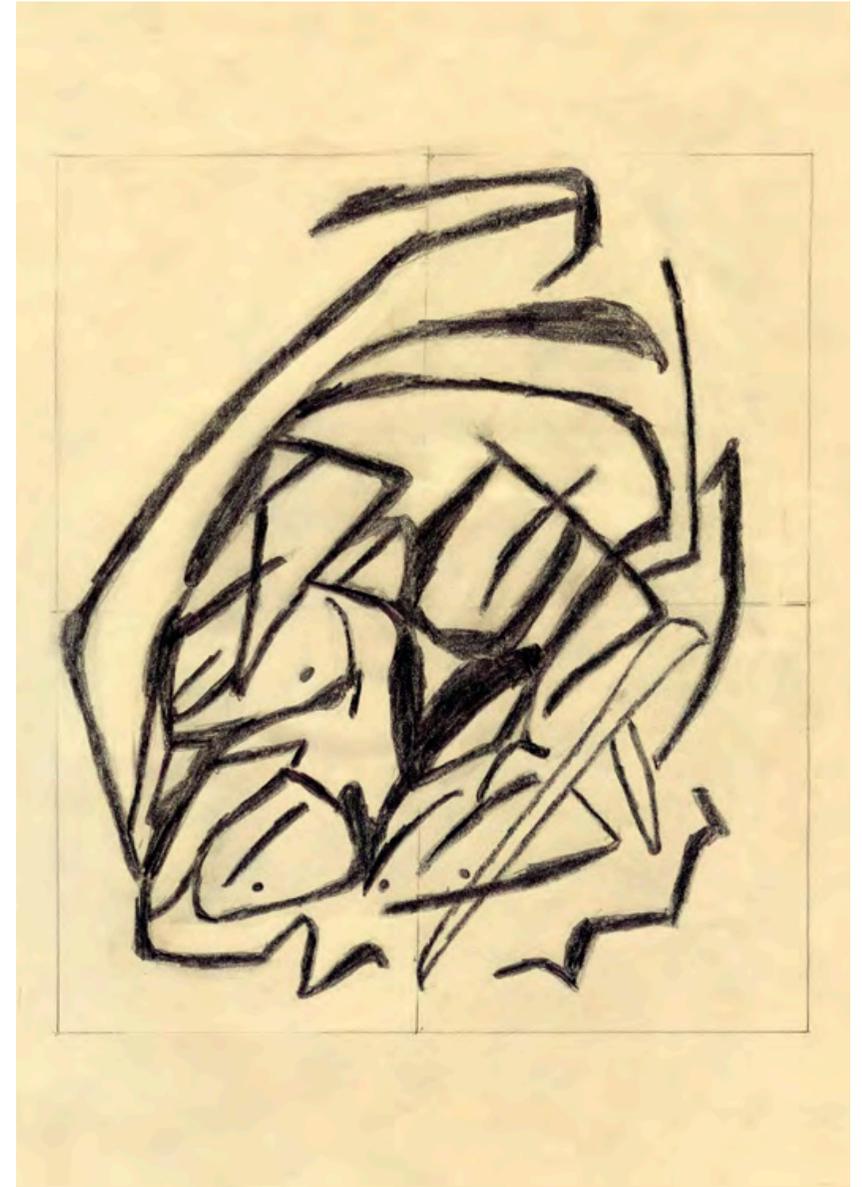
Es hat sich herausgestellt dass  
Kunst zusammen zu lernen ein  
perfektes Kommunikationsmittel ist.  
Wir haben nicht nur Zeichen  
kennengelernt, sondern durch Malen  
mit einander befreundet!

14 Reina Löperick, Disegno da *Daphne II* di Hans Arp, 1960,  
Staatgalerie Stoccarda



Das gemeinsame Interesse an der Geschichte der Kunst und das gemeinsame Ringen um die Linie an der richtigen Stelle, lässt die Unterschiede der Herkunft verblassen. Die Begeisterung am werdenden Kunstwerk, bei sich und bei anderen, legt den Tenor auf die Gemeinsamkeit und lässt kommunikative Schranken fallen.

15 Parthena Tseberidou, Copia di Eugène Carrière, *Buste de Jeune Filles*, 1890, Staatsgalerie Stoccarda

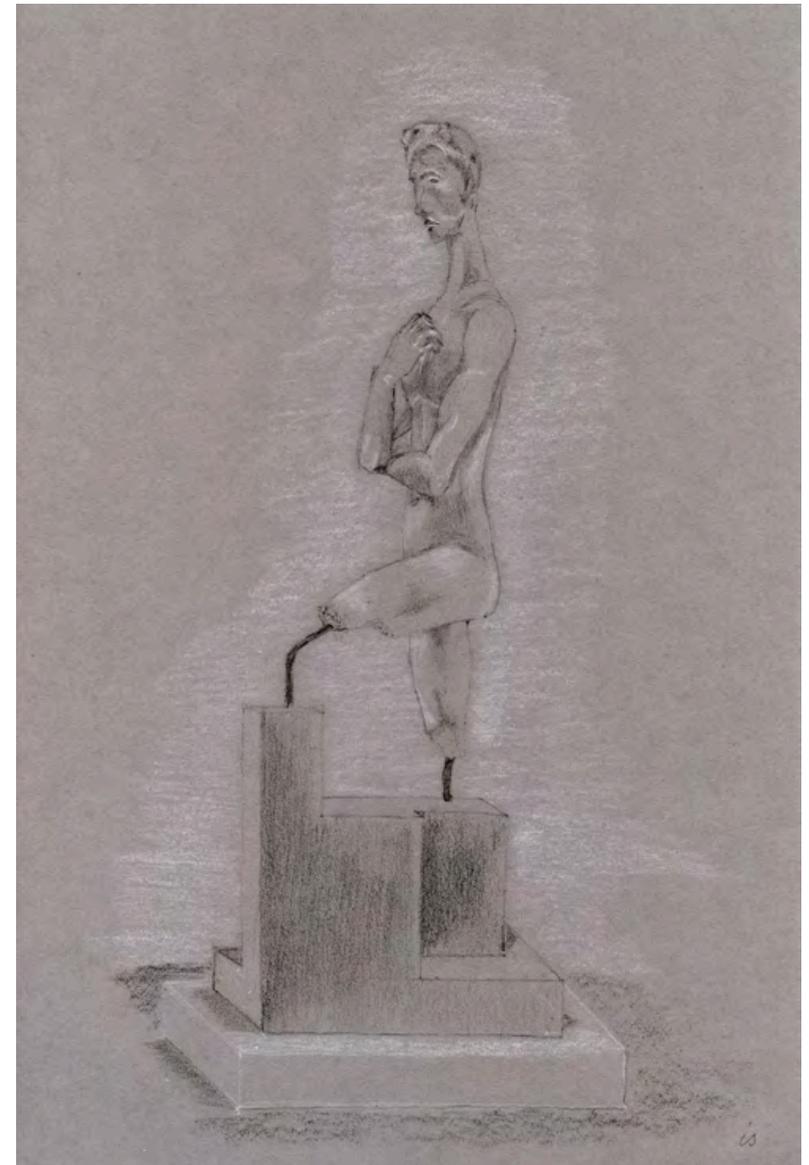


16 Christine Roser-Hasenclever, Copia di Hans Arp, *Dada-Zeichnung*, 1919, Staatsgalerie Stoccarda

17 Manuela Cartucho, Copia di Hans Arp, *Dada-Zeichnung*, 1919, Staatsgalerie Stoccarda



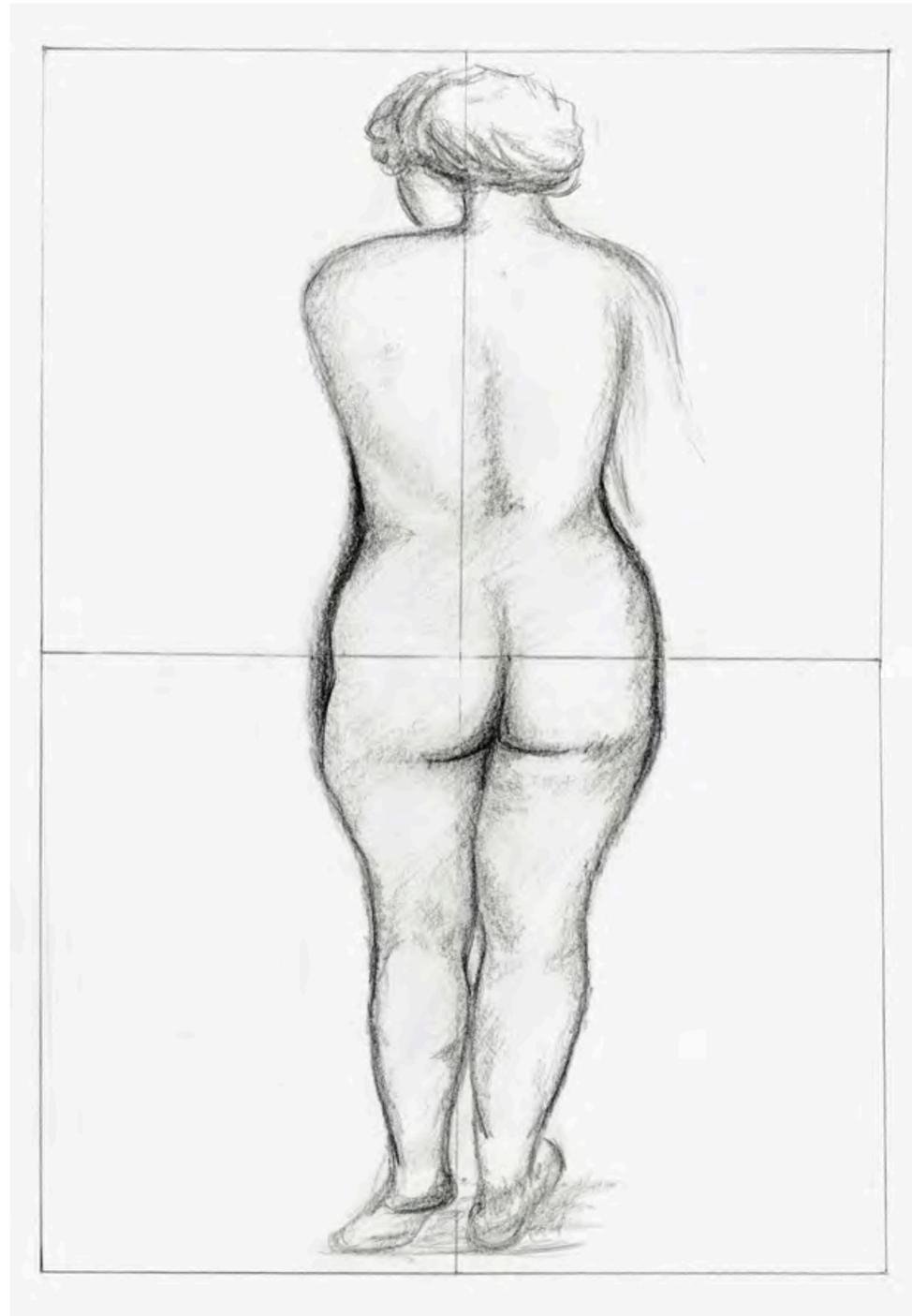
so schade, dass Du nicht meine Lehrerin warst, als ich in der Grundschule zeichnen und malen und im Gymnasium Kunstgeschichte hatte! Deine Interpretationen in der Kunstgeschichte waren für mich sehr sehr interessant und so einleuchtend, dass ich mich wundere, wieso man so etwas nicht in der Schule lernt?? Das gleiche gilt für die Methode, wie man die Realität betrachtet und mit den "künstlerischen" Augen zu sehen lernt. Ich werde mich jetzt bemühen weitere Gemälde von alten Künstlern zu kopieren, weil ich die Methode einfach Klasse finde. Man braucht ja nur Geduld und einige Stunden Zeit und dann ist man ziemlich überrascht und sofort danach stolz, was man geschafft hat.



18 Ingeborg Sturm, Disegno da *Emporsteigenden Jünglings* di Wilhelm Lehmbruck, 1913, Staatsgalerie Stoccarda



Der Kurs war strukturiert, gut vorbereitet und anschaulich gelehrt. Frau Fabelows ging auf jeden Teilnehmer individuell ein und stand mit Rat u. Tat zur Seite. Das ganze fand in einem netten, freundlichen Rahmen statt. Obwohl das Zeicherniveau in dem Kurs sehr hoch war, wurde jeder einzelne, auch bei weniger guten Bildern, gelobt und bei Bedarf auch verbessert.

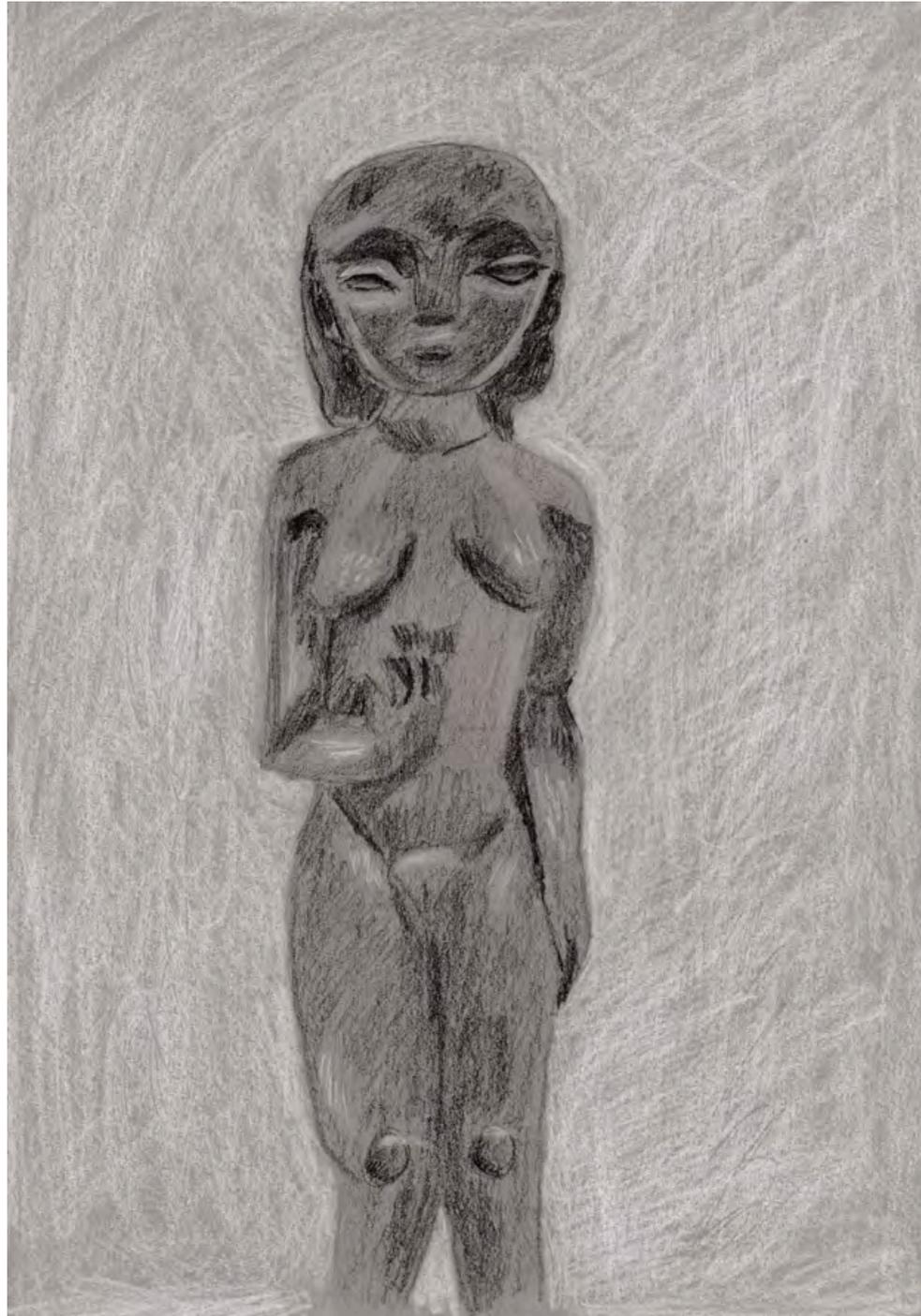


**19** Alicia Ribot, Copia di Aristide Maillol, *Stehender weiblicher Rückenakt*, 1920–1930, Staatsgalerie Stoccarda



20 Nikola Růžičková, Disegno da *Weiblichen Aktfigur (Eva)* di Ernst Ludwig Kirchner, 1920–1921, Staatsgalerie Stoccarda

21 Jindřiška Weise, Disegno da *Weiblichen Aktfigur (Eva)* di Ernst Ludwig Kirchner, 1920–1921, Staatsgalerie Stoccarda



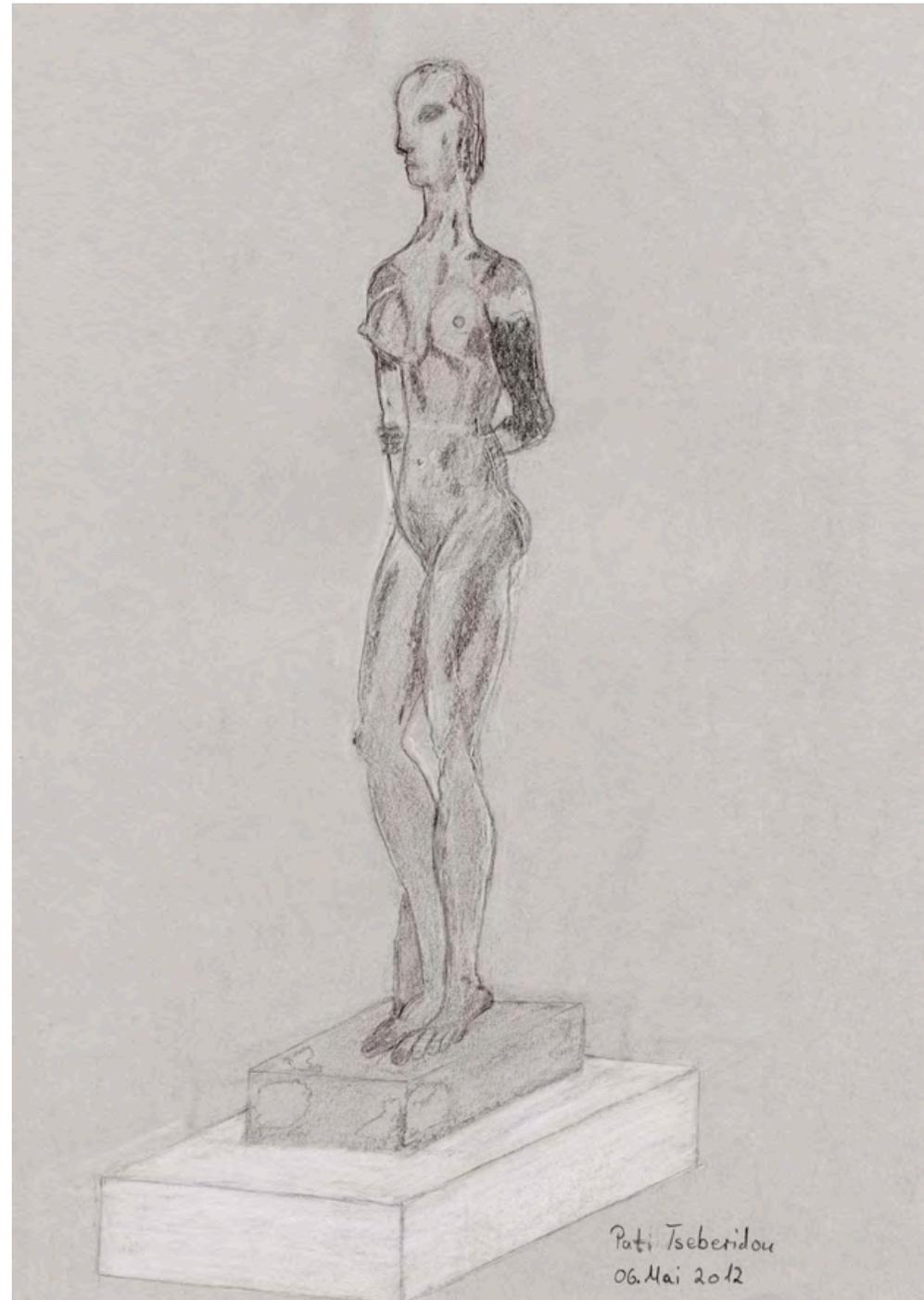
**22** Jana Barrenscheen,  
Disegno da *Weiblichen Aktfigur*  
(*Eva*) di Ernst Ludwig Kirchner,  
1920–1921, Staatsgalerie  
Stoccarda

SEHR GUT!

- bestens organisiert
- interessante Vorträge
- das Zeichnen
- Besuch der Staatsgalerie

alles hat gestimmt.

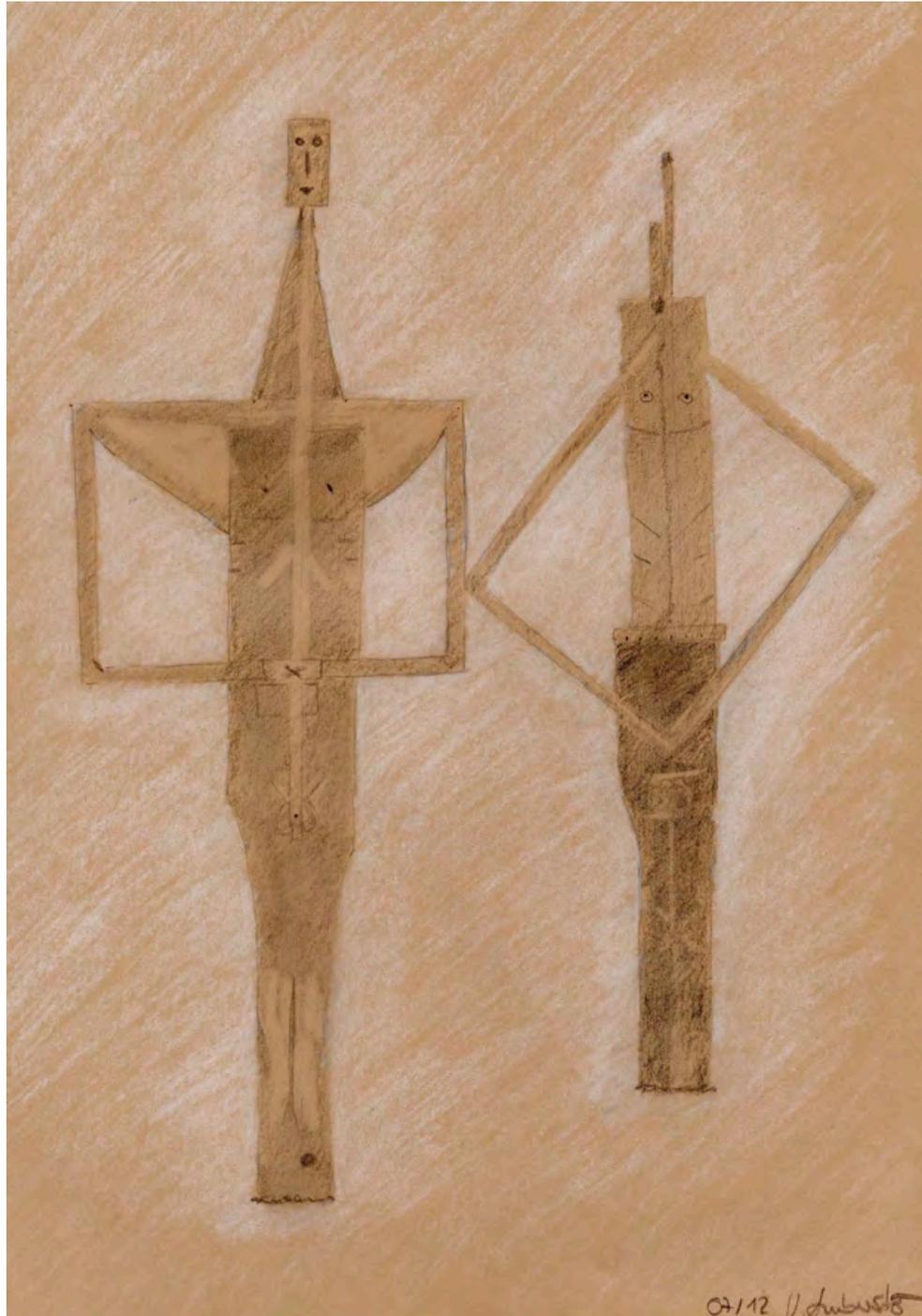
23 Parthena Tseberidou, Disegno da *Großen Sinnenden* di Wilhelm Lehmbruck, 1913-1914, Staatsgalerie Stoccarda



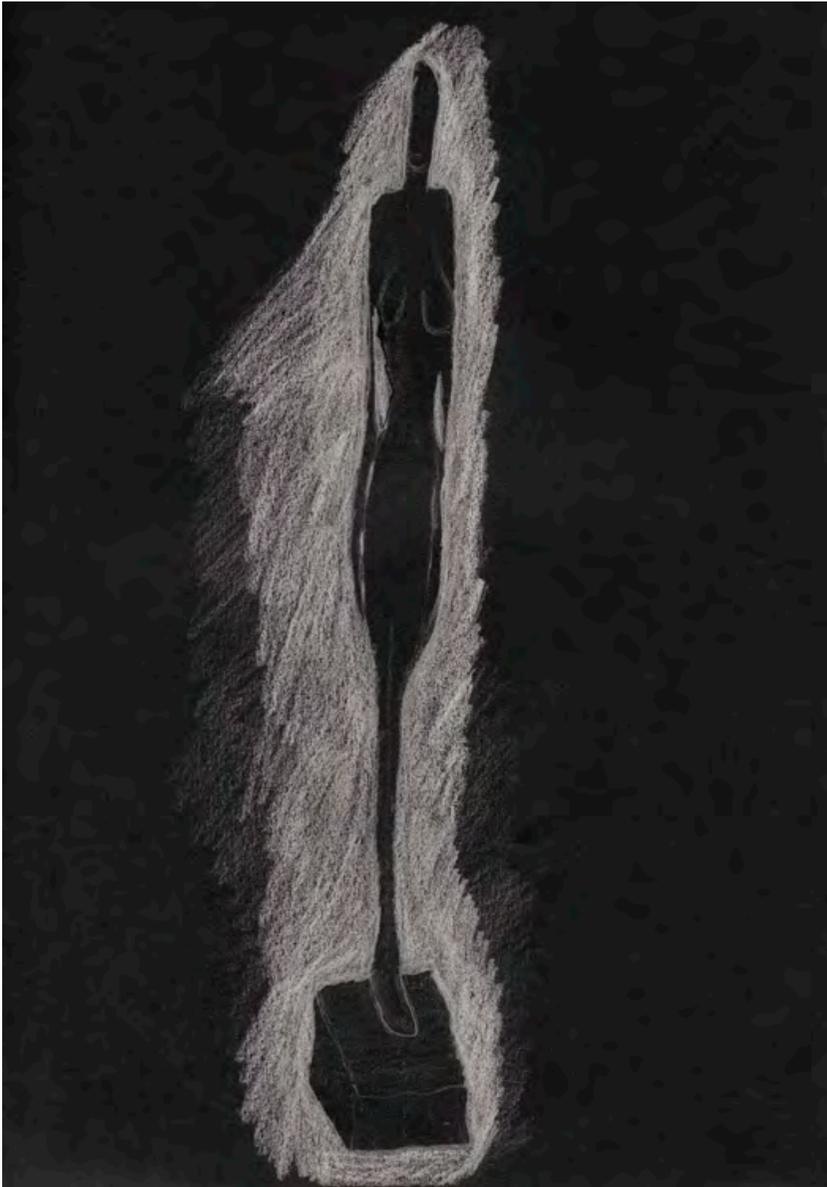
Deine Referate haben ~~mit~~ neue Sichtweisen eröffnet, und ganz besonders schön war der Tag in der Staatsgalerie. Ich habe mich fast wie eine Kunststudentin gefühlt. Die anderen netten „Kunstschüler“ kennen zu lernen, was natürlich ebenfalls eine schöne Bereicherung.

Initially I thought it was all about only drawing but then it turned completely different, I learn something new copy drawing which made it interesting and at the same time meeting new persons and possible friends. I found the course to be exciting, fun.





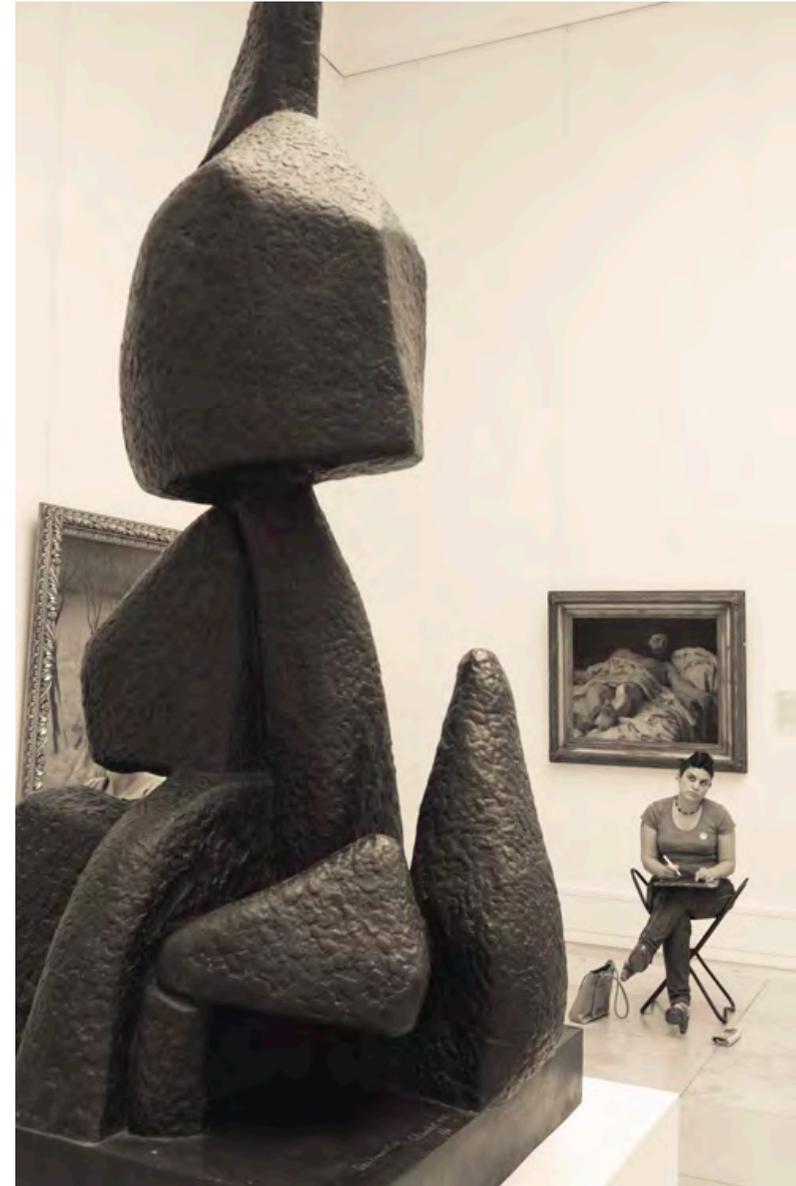
**24** Vanessa Armbruster,  
Disegno da *Les baigneurs*  
di Pablo Picasso, 1956,  
Staatsgalerie Stoccarda

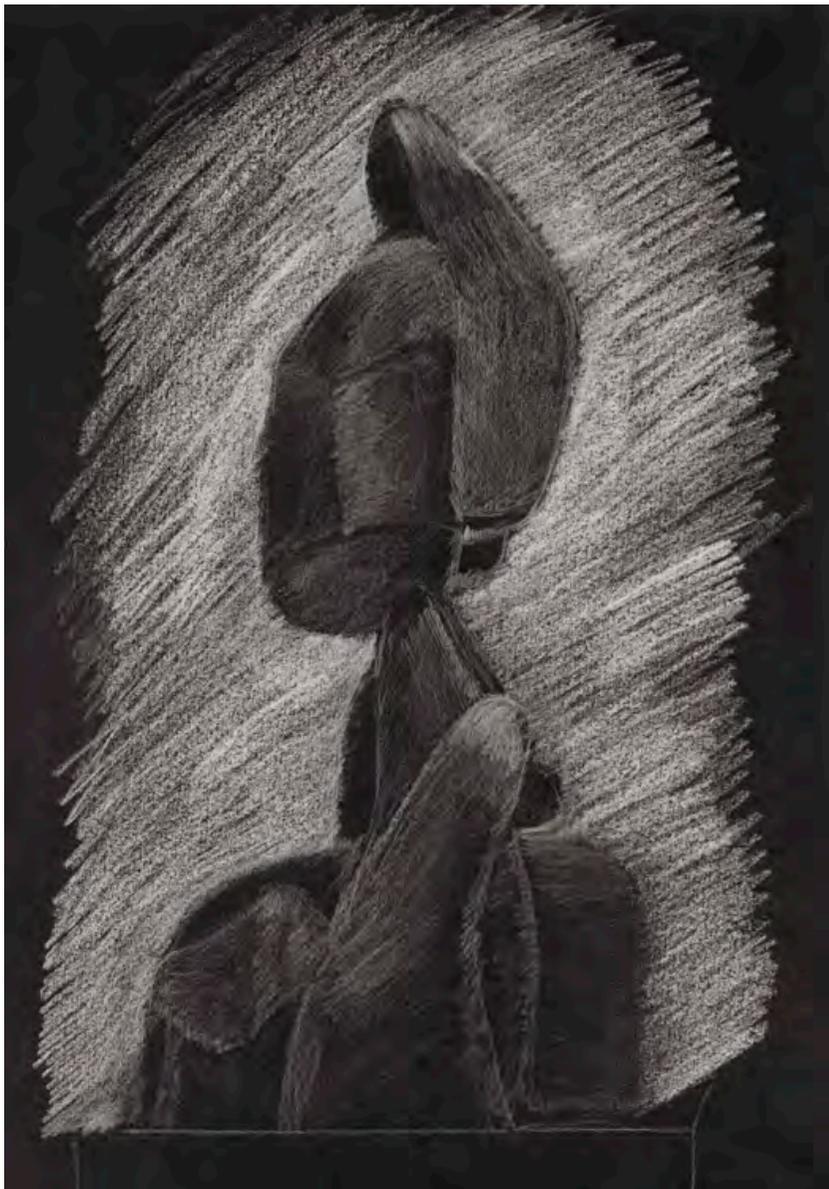


25 Meltem Bayir, Disegno da *Femme debout* di Alberto Giacometti, 1947, Staatsgalerie Stoccarda

26 Perihan Bayir, Disegno da *Femme debout* di Alberto Giacometti, 1947, Staatsgalerie Stoccarda

Dein Kurs „Zeichnen und Kunst als Schlüssel zur Integration“ hat mir so gut gefallen, dass ich ihn am liebsten nochmal machen würde. Die Inhalte sind so gut gemacht, dass man selbst in der kurzen Zeit erstaunlich viel über Kunst erfahren hat und das Interesse an Kunstgeschichte auf jedem Fall geweckt ist (auch für Menschen mit sehr wenig Kenntnissen über Kunst so wie ich). Das Zeichnen erforderte höchste Konzentration, sodass man während des Zeichnens wirklich alles um sich herum vergisst (Zeit, Alltag usw.). Die Ergebnisse sind für alle Teilnehmer sehr überraschend gut geworden, dass sich jeder schon auf die Ausstellung im September freut. Die Gruppengemeinschaft hinsichtlich Dir liebe Karolina war so gut, sehr freundschaftlich, sehr fröhlich so dass ich fast bei jedem einzelnen kennengelernt zu haben. Der Sonntag in der Staatsgalerie in Stuttgart war auch ein besonderes Erlebnis und als Abschlusslichter besonders geeignet





27 Claudia Schmidt, Disegno da *Komposition* di Otto Freundlich, 1933, Staatsgalerie Stoccarda

28 Grazia Porfido-Koch, Disegno da *Komposition* di Otto Freundlich, 1933, Staatsgalerie Stoccarda





**29** Daniela Porst,  
Disegno da *Komposition*  
di Otto Freundlich, 1933,  
Staatsgalerie Stoccarda

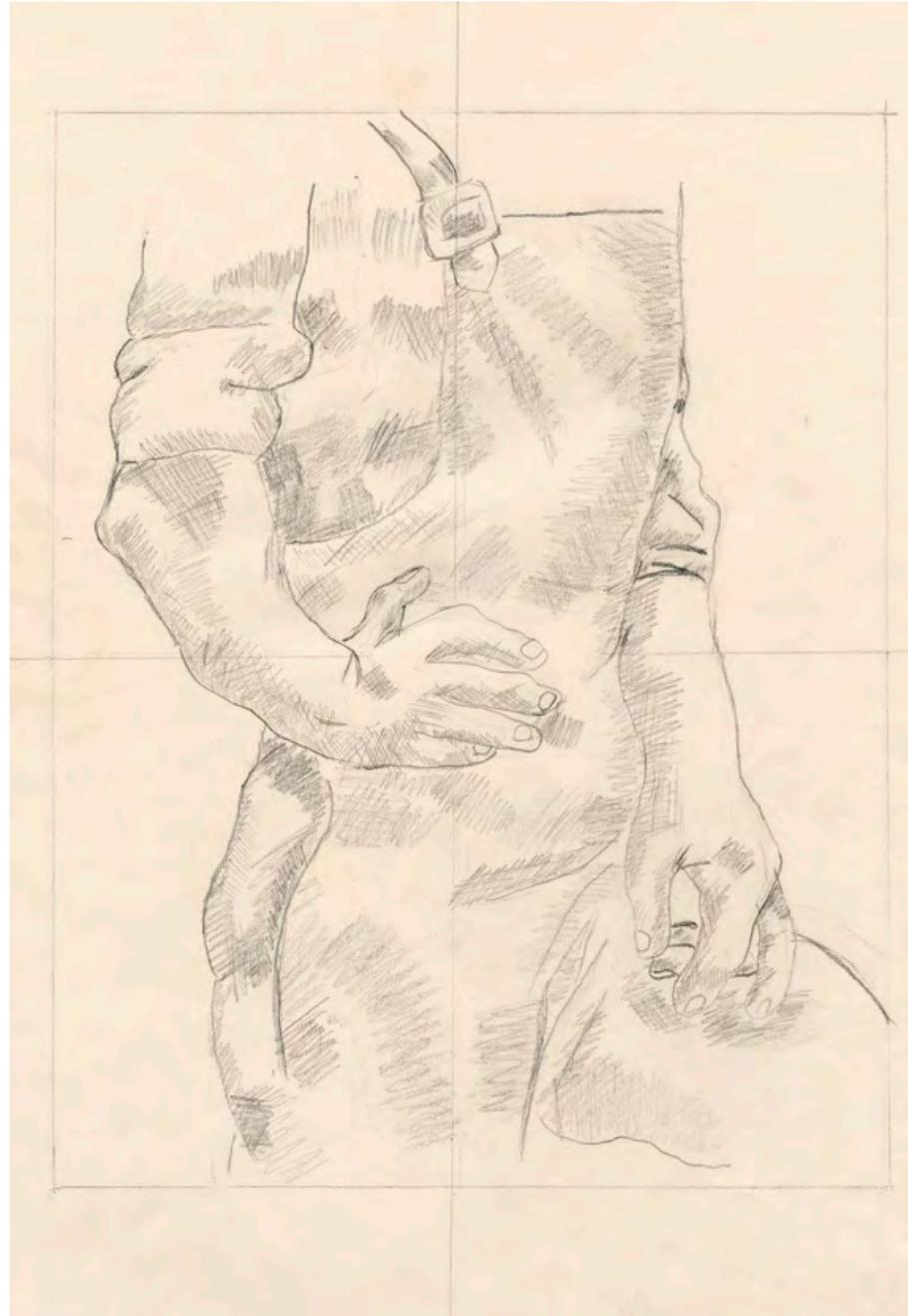


30 Daniela Porst, Copia di Edgar Degas, *Femme sortant du bain s'essuyant*, ca. 1900, Staatsgalerie Stoccarda



31 Seraphine Arbruster, Copia di Edgar Degas, *Femme sortant du bain s'essuyant*, ca. 1900, Staatsgalerie Stoccarda

32 Claudia Schmidt, Copia  
di Fernand Léger, *Etude de tablier*,  
1951, Staatsgalerie Stoccarda





33 Anja Freienstein, Copia di Pierre Bonnard, *Le Corsage orangé*, 1912, Staatsgalerie Stoccarda





34 Alexandra Klimesch, Copia di Käthe Kollwitz, *Schlafendes Kind und Kinderkopf*, 1903, Staatsgalerie Stoccarda



35 Nicol Bobrich, Copia di Käthe Kollwitz, *Schlafendes Kind und Kinderkopf*, 1903, Staatsgalerie Stoccarda



36 Ria Marberger, Copia di Max Beckmann, *Margarete Wichert*, 1930,  
Staatsgalerie Stoccarda

37 Astrid Lutz, Copia di Max Beckmann, *Margarete Wichert*, 1930,  
Staatsgalerie Stoccarda





38 Olga Efremiadou, Copia di Pablo Picasso, *Portrait de Dora Maar*, 1941, Staatsgalerie Stoccarda

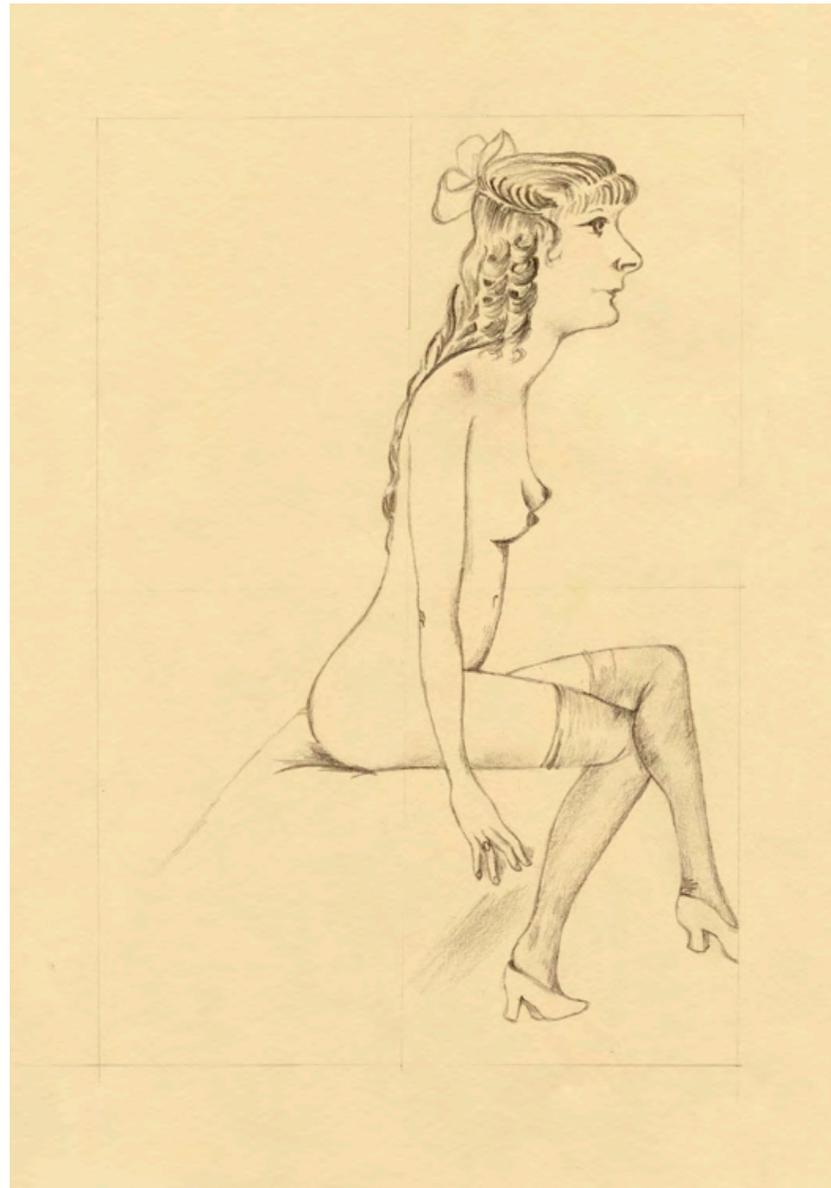
39 Alexandra Klimesch, Copia di Pablo Picasso, *Portrait de Dora Maar*, 1941, Staatsgalerie Stoccarda



40 Beáta Běláková, Copia di Eugène Delacroix, *Lion dévorant un lapin*, 1856, Staatsgalerie Stoccarda



41 Adéla Fröber, Copia di Eugène Delacroix, *Lion dévorant un lapin*, 1856, Staatsgalerie Stoccarda



42 Alexandra Svingola, Copia di Otto Dix, *Die süße kleine Elly*, 1920, Staatsgalerie Stoccarda

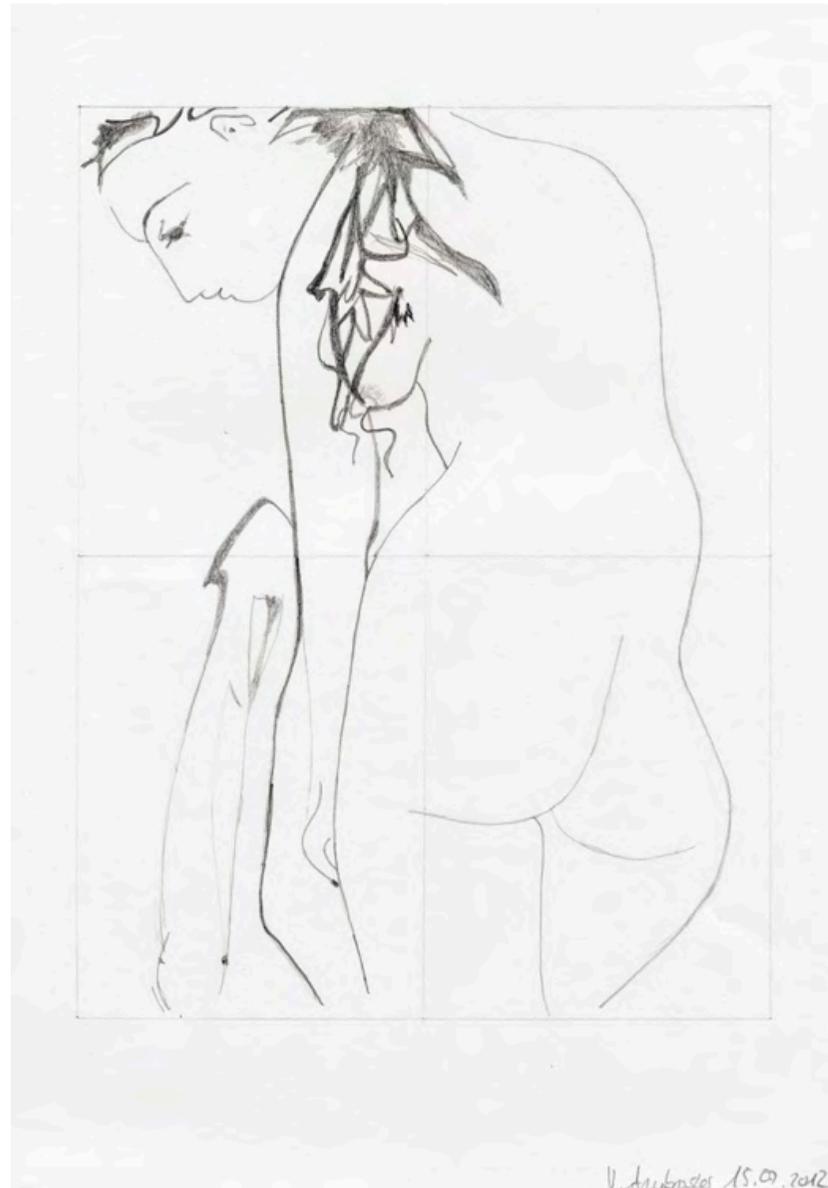
43 Ricardo Cardénas, Copia di Otto Dix, *Die süße kleine Elly*, 1920, Staatsgalerie Stoccarda

Es war toll zu sehen zu welchen „Kunstwerken“  
man in der Lage ist, auch wenn man vorher  
keinerlei Bezug zum Zeichnen hatte.  
Karolina, du hast ein Händchen dafür  
Deiner Schülern Techniken zum Zeichnen  
beizubringen und deine Schüler zu motivieren  
Man lernt Kunstwerke nun mit anderen  
Augen zu betrachten und ist ermutigt zur  
Interpretation  
Außerdem war es toll so viele interessante  
Menschen aus den unterschiedlichsten Ländern  
kennen zu lernen





44 Ulrike Laude, Copia di Pablo Picasso, *Weiblicher Rückenakt*, 1958, Staatsgalerie Stoccarda



45 Vanessa Armbruster, Copia di Pablo Picasso, *Weiblicher Rückenakt*, 1958, Staatsgalerie Stoccarda



46 Christel Schumacher, Copia di Ernst Ludwig Kirchner, *Mann und Frau mit Tasse*, ca. 1930, Staatsgalerie Stoccarda

47 Adéla Fröber, Copia di Ernst Ludwig Kirchner, *Mann und Frau mit Tasse*, ca. 1930, Staatsgalerie Stoccarda





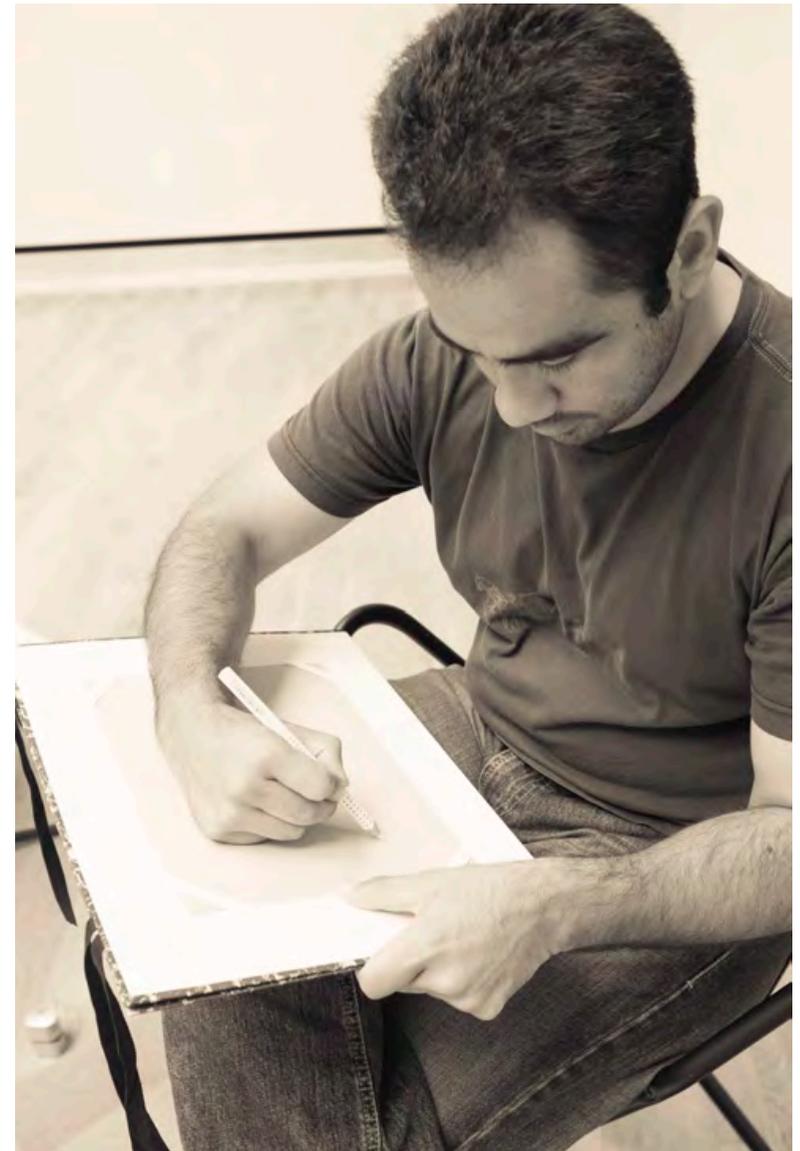
48 Marie Fischer, Copia di Pablo Picasso, *Weiblicher Akt mit Putto und Hahn*, 1967, Staatsgalerie Stoccarda

49 Tatiana Bayer, Copia di Pablo Picasso, *Mädchenkopf frontal und im Profil*, 1926, Staatsgalerie Stoccarda





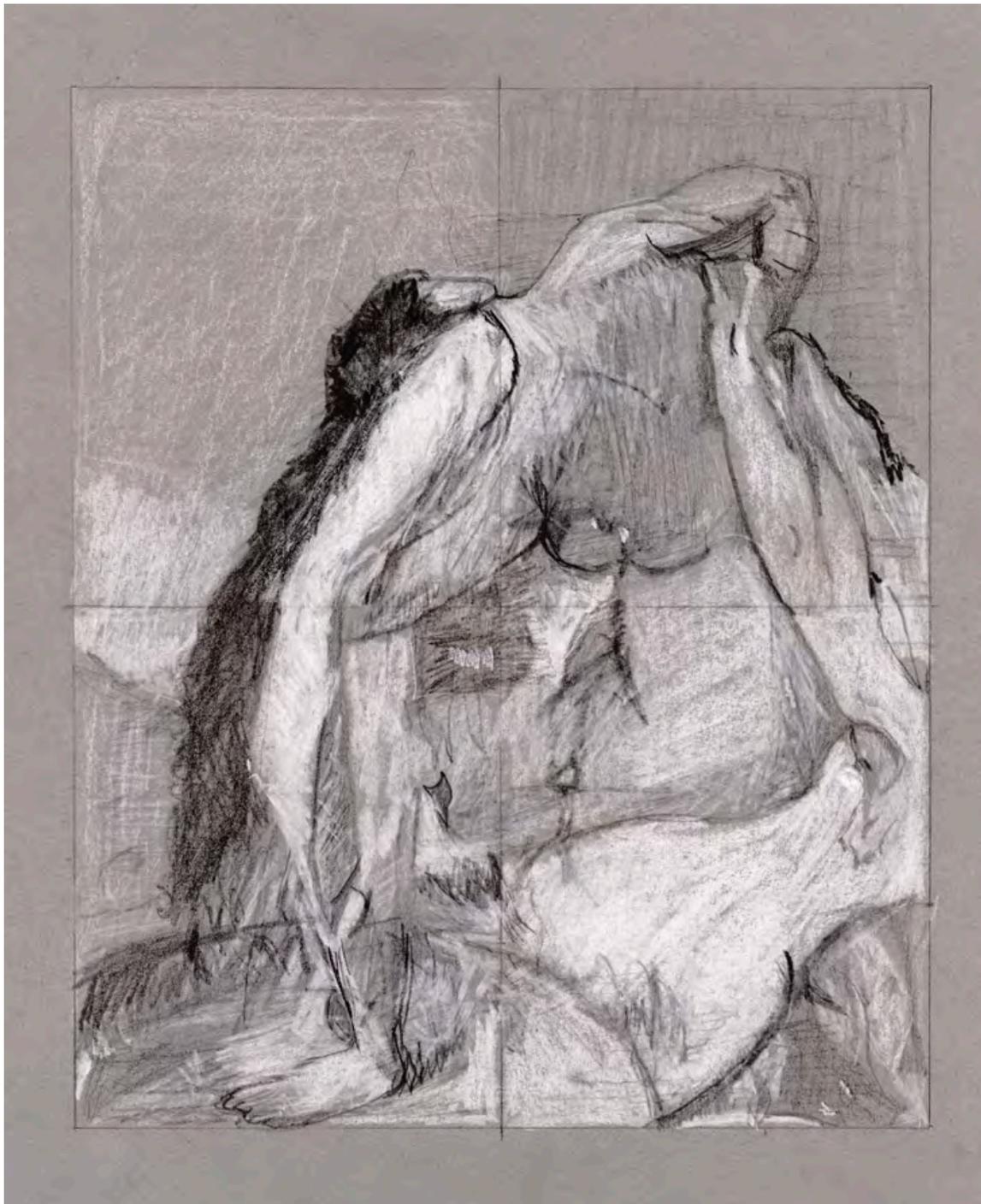
50 Tatiana Bayer, Copia di Henri Matisse, *Portrait de Madame Lucienne Bernard*, 1946, Staatsgalerie Stoccarda





ich fand/Bude kleinen Kurs wirklich  
wunderbar. Man lernt nicht nur Zeichnen, sondern  
auch darauf zu vertrauen, daß man mit ein  
bisshen Willen und Konzentration Sachen  
Zustande bringt wo denen man dachte  
man würde sie nicht schaffen.

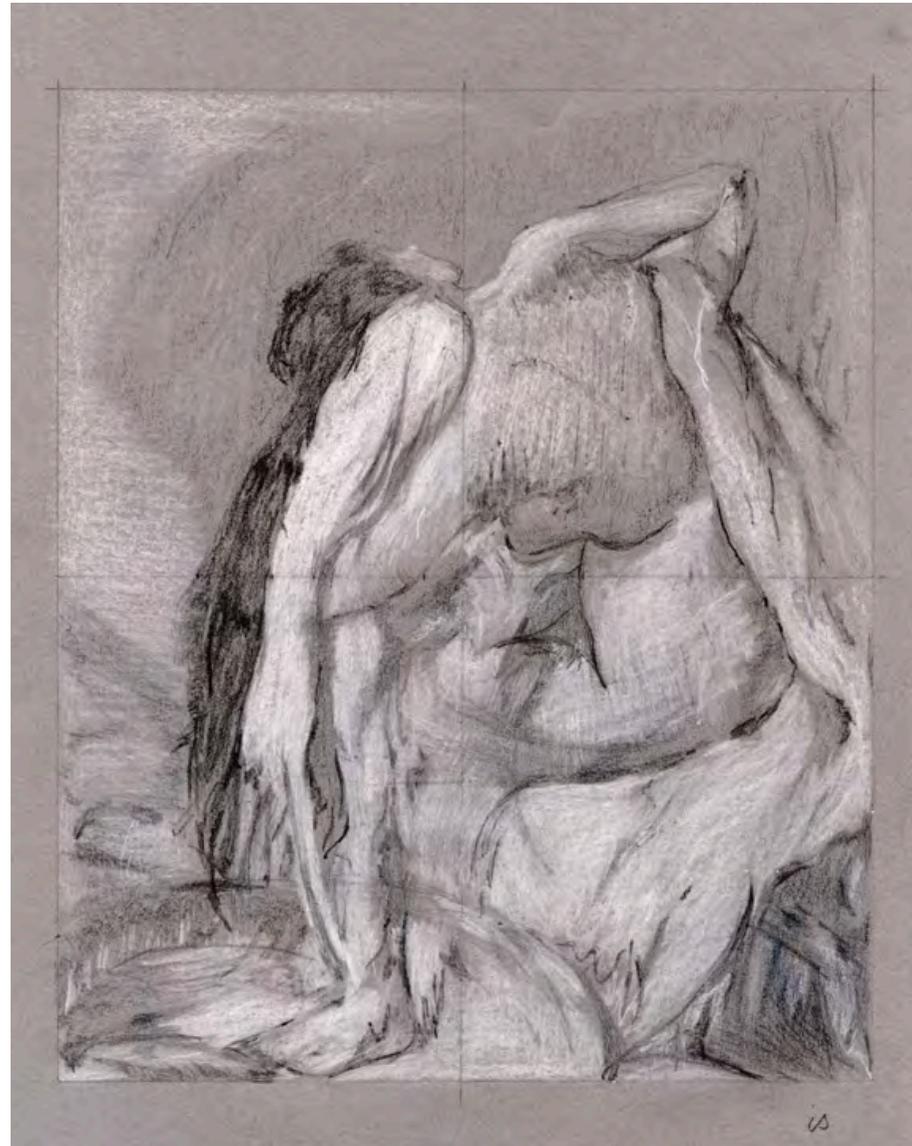
- sehr gute Vorbereitung - inhaltlich interessant  
gestaltet, lehrreich
- Fortsetzung des Kurses wäre schön,  
um die Kontakte der Teilnehmer - zwecks  
Integration zu vertiefen
- Veranstaltung war sehr anspruchsvoll,  
aber sehr schön



**51** Annette Frühauf,  
Copia di Edgar Degas,  
*La Tub, femme  
s'essuyant*, 1889,  
Staatsgalerie Stoccarda

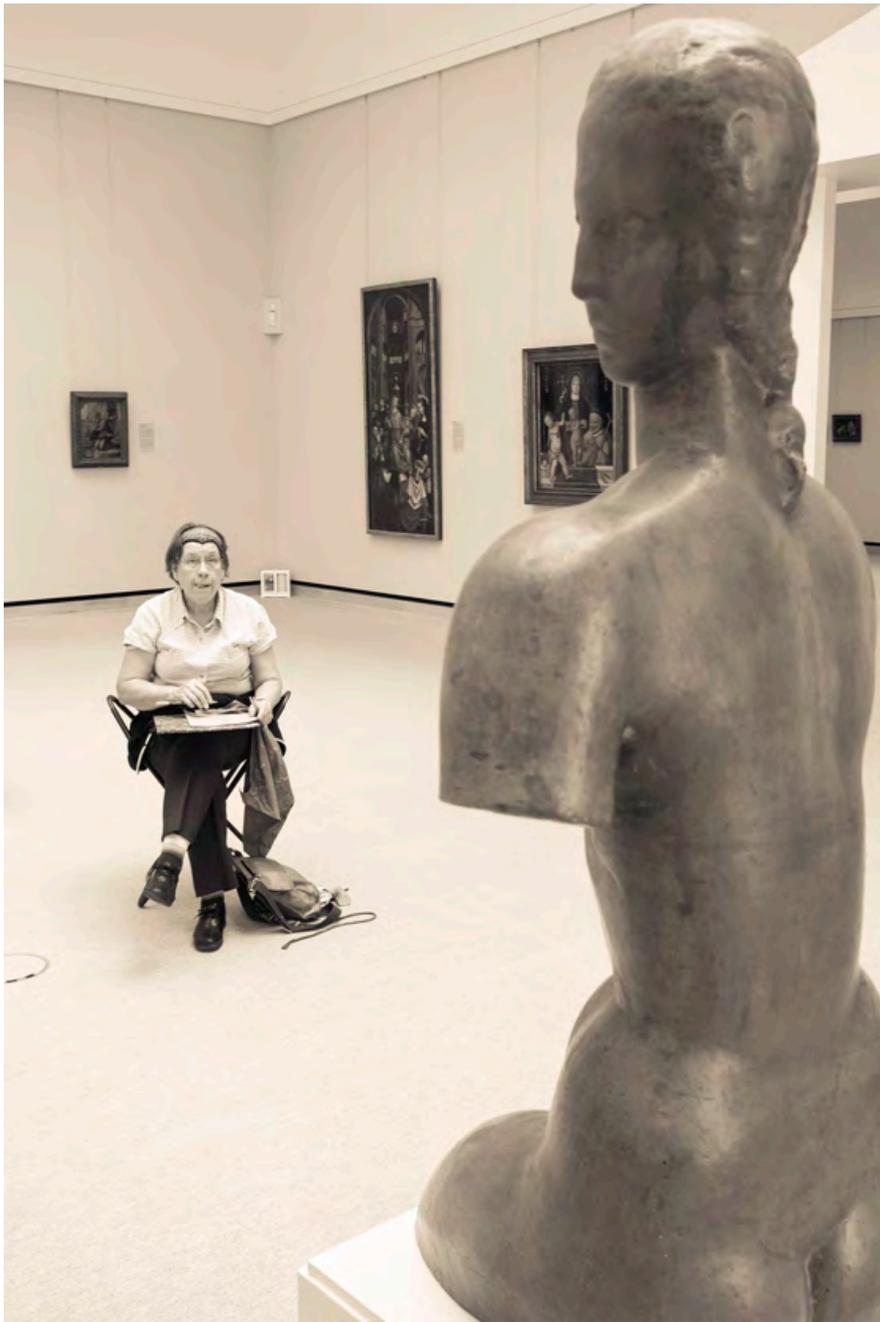


52 Angel Ribot, Copia di Edgar Degas, *La Tub, femme s'essuyant*, 1889, Staatsgalerie Stoccarda



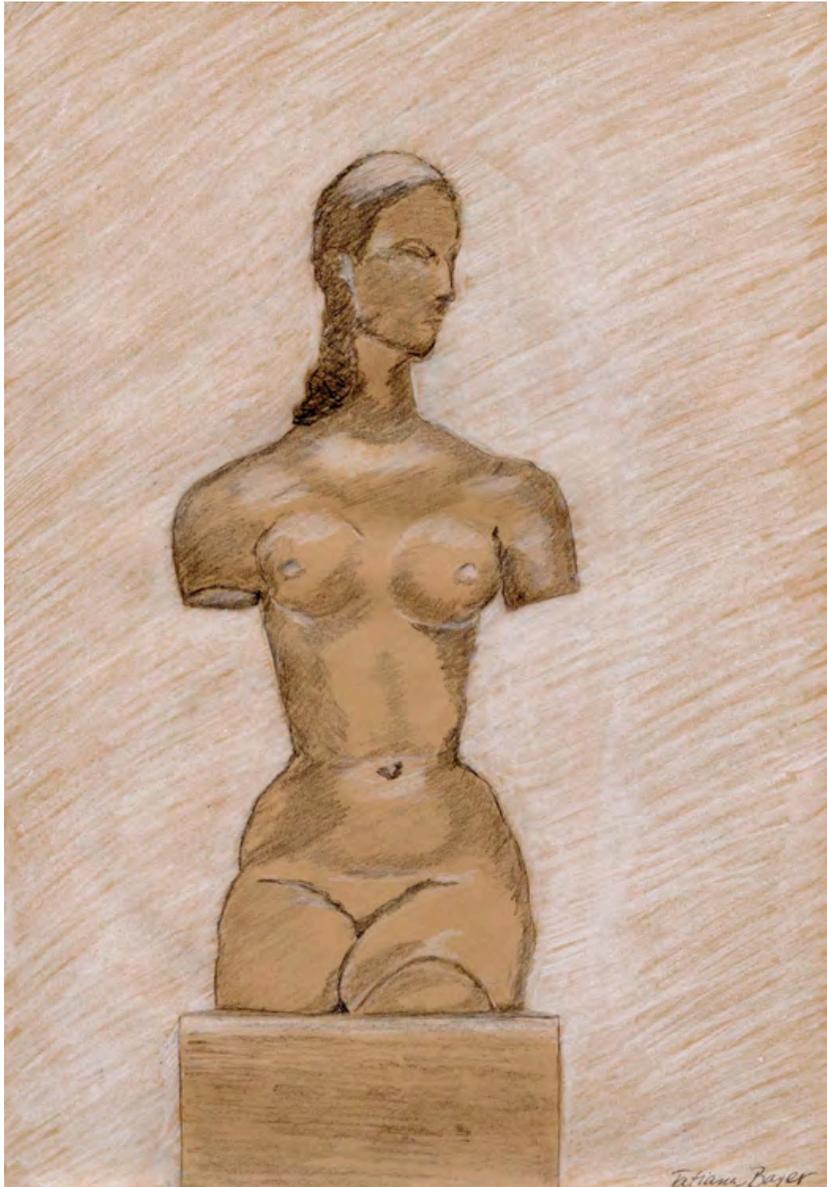
53 Ingeborg Sturm, Copia di Edgar Degas, *La Tub, femme s'essuyant*, 1889, Staatsgalerie Stoccarda



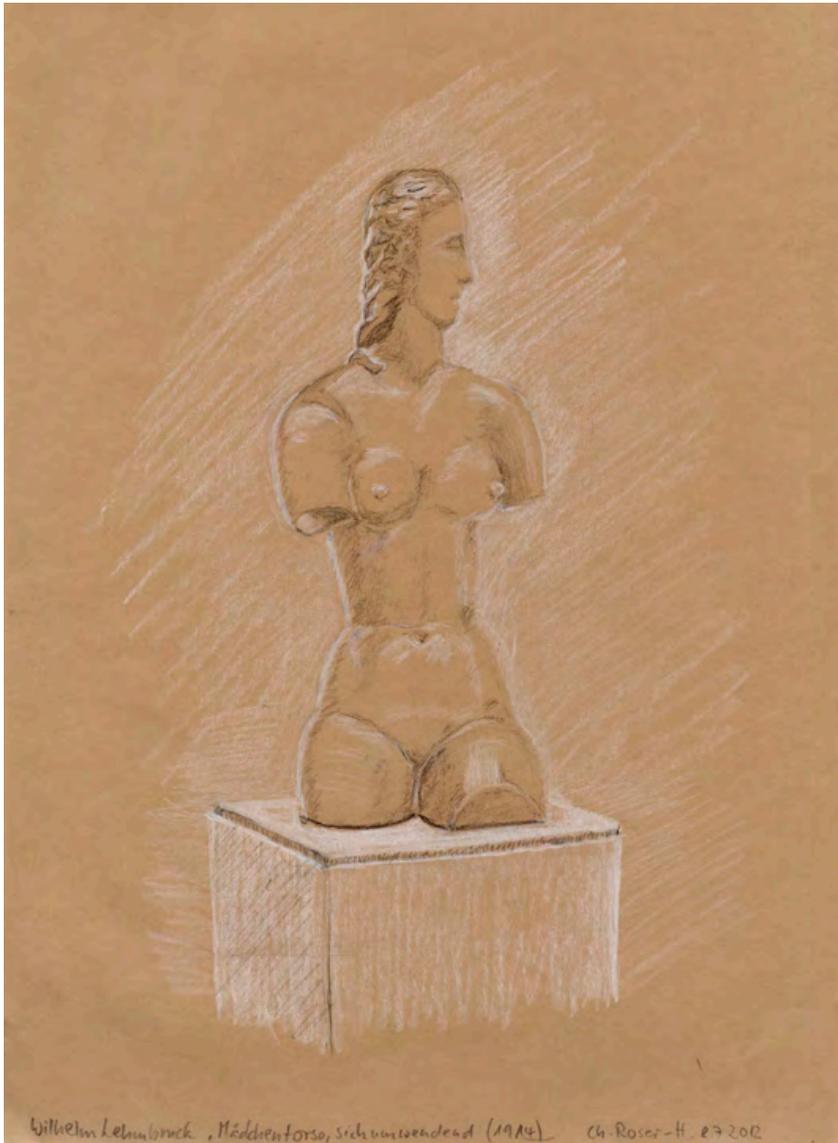


Mir hat der Kurs sehr gut gefallen, es war sehr interessant. Ich hätte mir gedacht auch einmal für Kunst zu begeistern. Man hat eine ganz andere Perspektive bekommen und jetzt sehe ich Art und Kunst mit ganz anderen Augen.

Sie hat es geschafft das Zeichnen und das Verständnis für die Kunst auf eine sehr angenehme Weise zu vermitteln. Das Arbeiten in der Gruppe und der Austausch mit den anderen Kunstteilnehmerinnen war für mich sehr spannend. Ich bin erstaunt, welche Ergebnisse wir alle in kürzester Zeit erzielt haben.



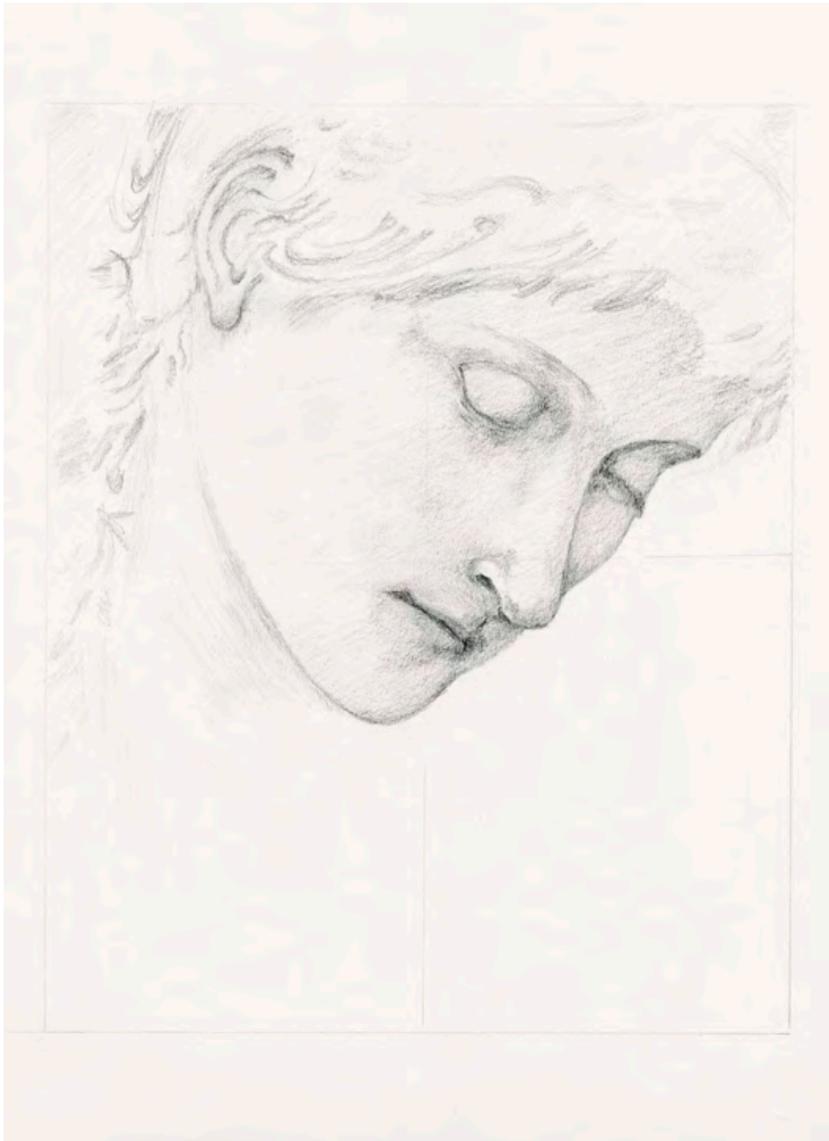
- 54 Tatiana Bayer, Disegno da *Mädchentorso, sich umwendend* di Wilhelm Lehmbruck, 1914, Staatsgalerie Stoccarda  
55 Andrea Wagner, Disegno da *Mädchentorso, sich umwendend* di Wilhelm Lehmbruck, 1914, Staatsgalerie Stoccarda



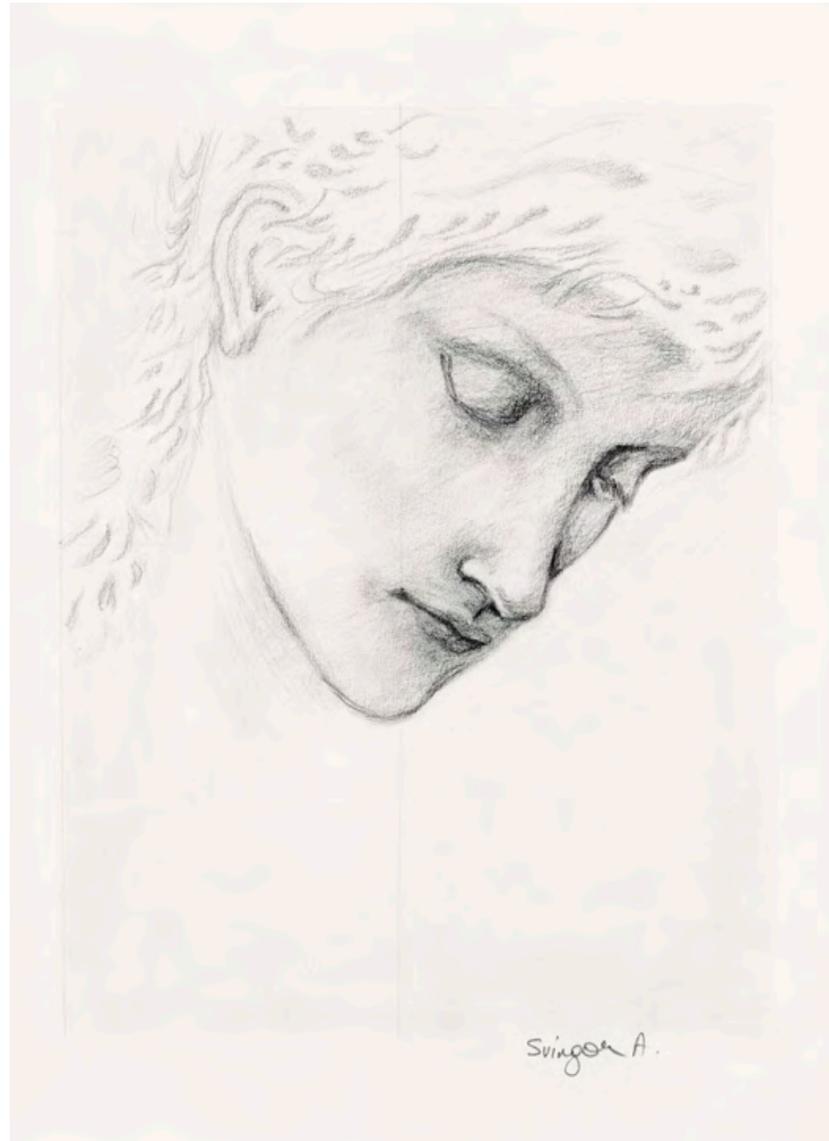
56 Christine Roser-Hasenclever, Disegno da *Mädchentorso, sich umwendend* di Wilhelm Lehmbruck, 1914, Staatsgalerie Stoccarda

57 Angel Ribot, Disegno da *Mädchentorso, sich umwendend* di Wilhelm Lehmbruck, 1914, Staatsgalerie Stoccarda





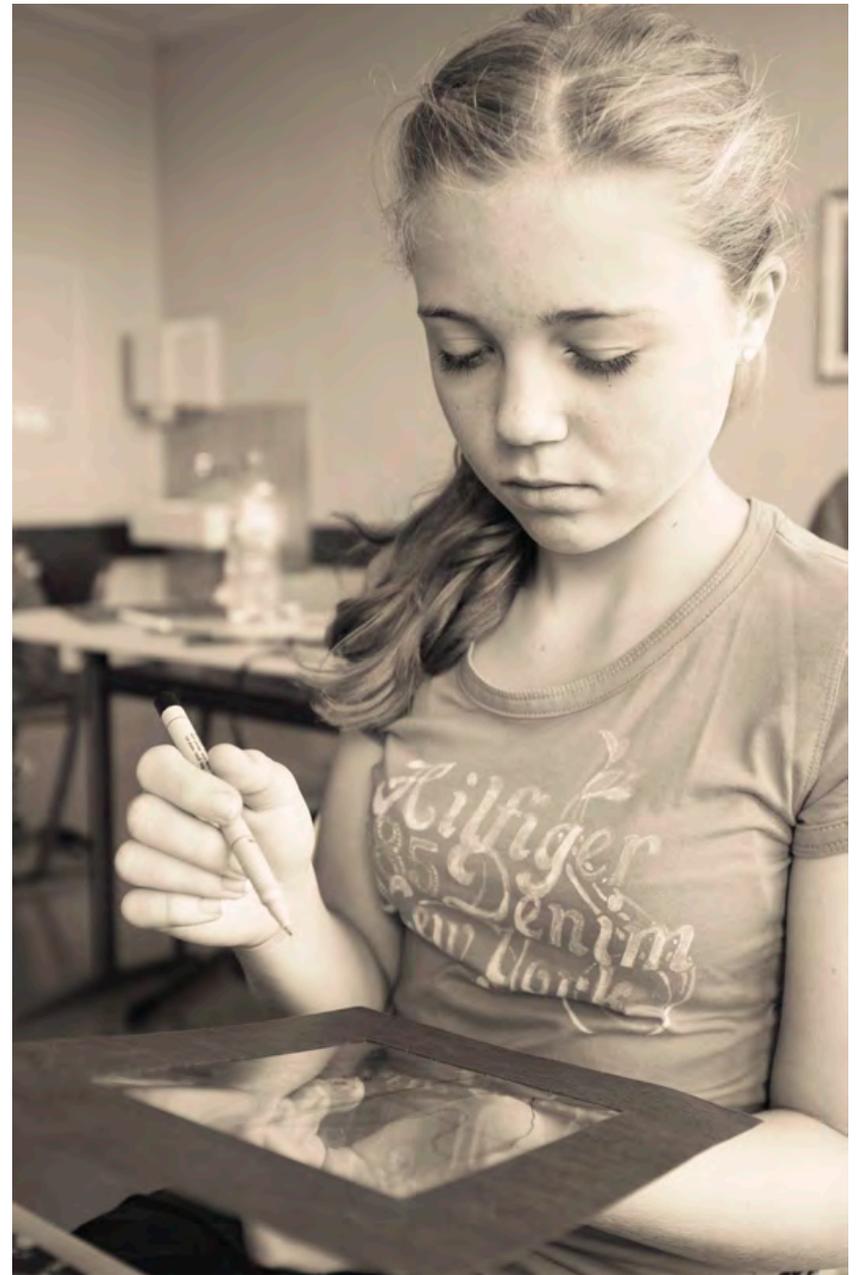
58 Ricardo Cardénas, Copia di Sir Edward Burne-Jones, *Study of a head*, 1885, Staatsgalerie Stoccarda



59 Alexandra Svingola, Copia di Sir Edward Burne-Jones, *Study of a head*, 1885, Staatsgalerie Stoccarda



60 Ria Marberger, Propria mano





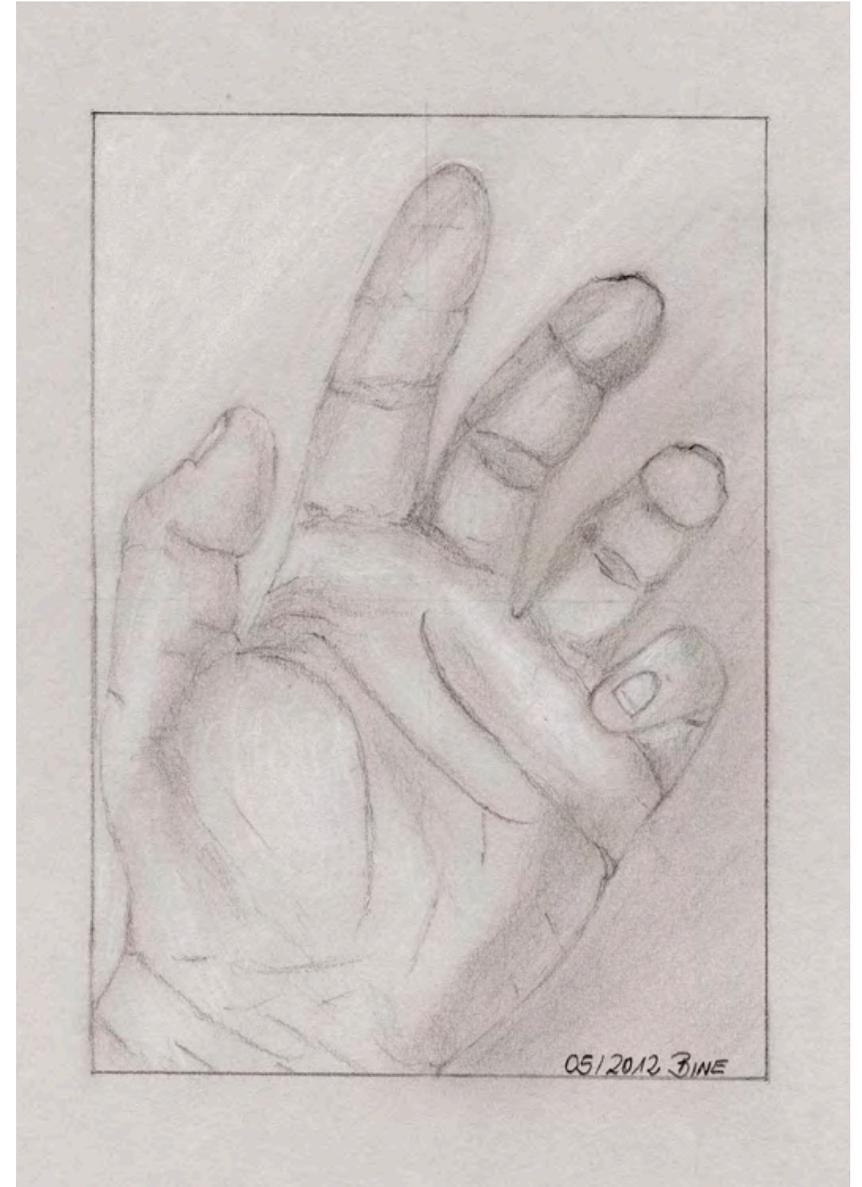
61 Nicol Bobrich, Propria mano



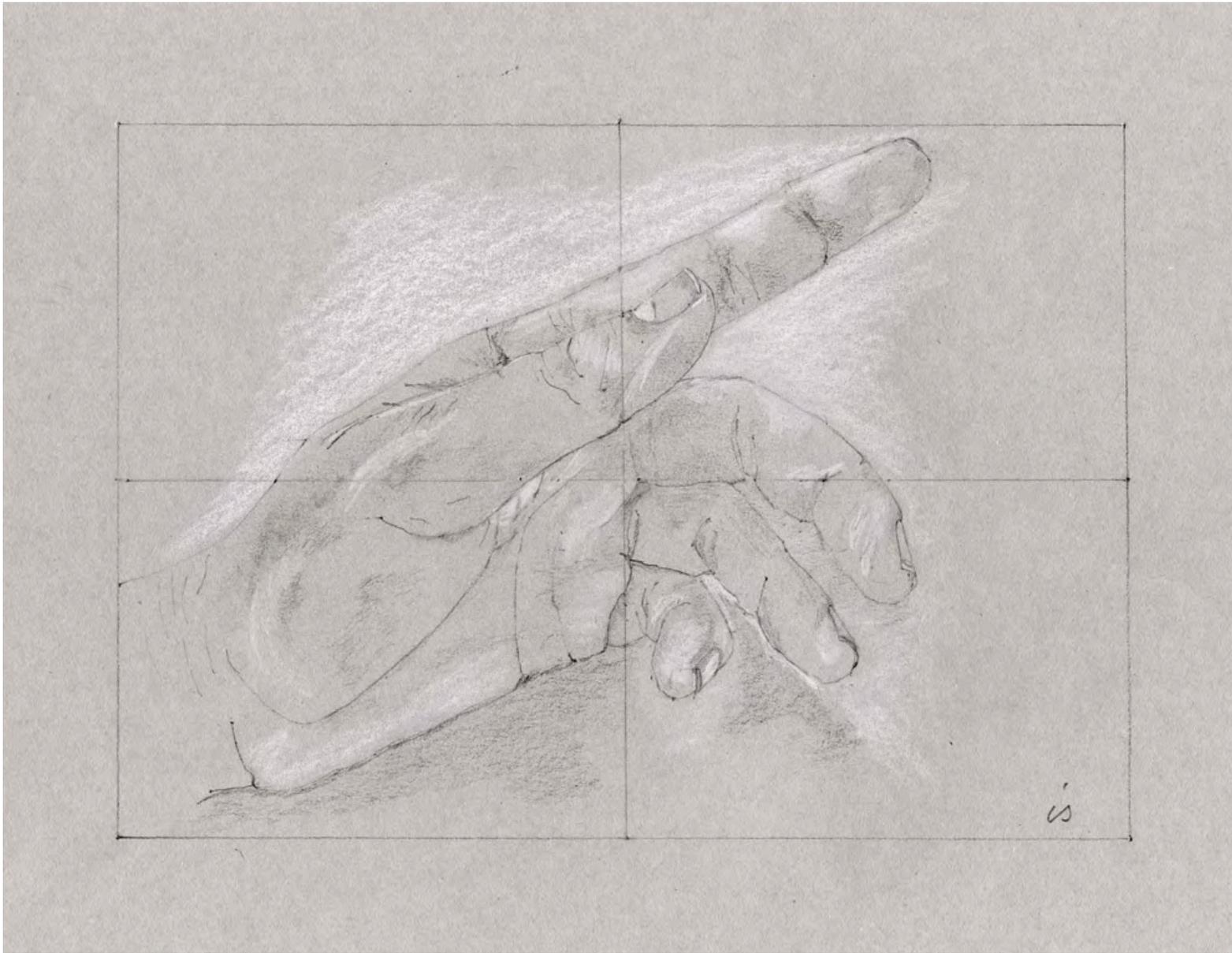
62 Slavica Baraban, Propria mano



63 Ricardo Cardenas, Propria mano



64 Sabine Gerlach, Propria mano



65 Ingeborg Sturm, *Propria mano*



Frau Karolina Fabelova mir schon am ersten Tag vermittelt hat, daß ich Zeichnen kann, sie ist ein sehr positiver Mensch, was sehr hilfreich war. Ich habe gelernt auch mal abzuschalten, sich nur der Kunst hinzugeben und wie stolz man doch ist wenn mal wieder ein Bild fertig ist.

Der Theoretische Teil hat mir auch sehr gut gefallen, es ist unglaublich Interessant, was an einem Bild dahinter steckt.

Der Kurs „Zeichnen und Kunst“ hat mir viel Freude bereitet und dient wunderbar zum besseren Verständnis der deutschen und europäischen Kunstwerke. Die Kombination von Kunstgeschichte und -zeichnen ist ideal um internationale Begegnungen im Alltag zu erleben, neue Kontakte zu knüpfen bzw. zu pflegen.

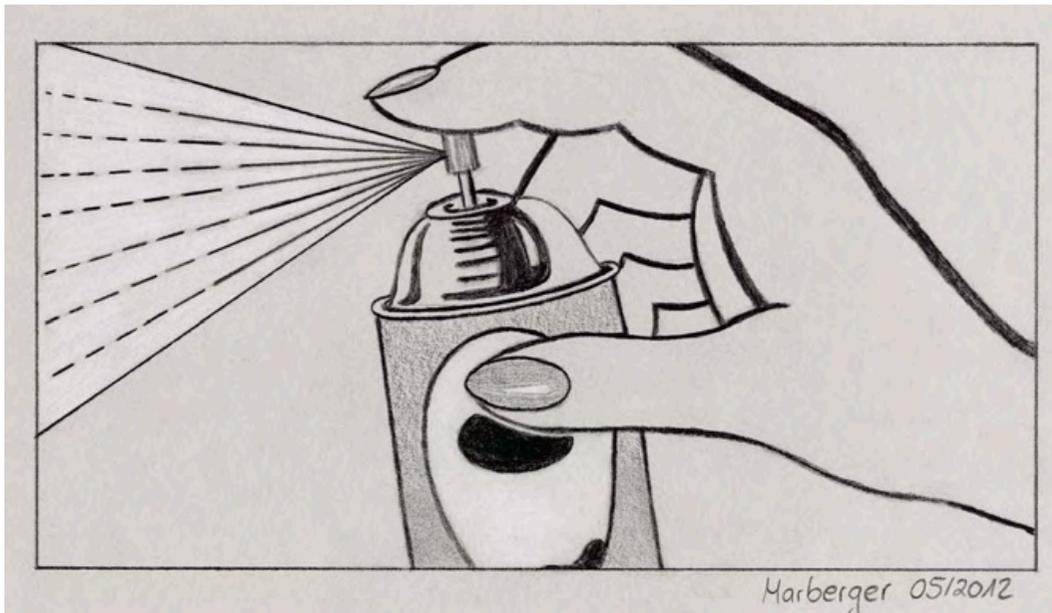


66 Alexandra Klimesch, *Propria mano*



67 Vasiliki Georgantzoglou, Copia di Roy Lichtenstein, *Spray*, 1962, Staatsgalerie Stoccarda

68 Ria Marberger, Copia di Roy Lichtenstein, *Spray*, 1962, Staatsgalerie Stoccarda



Der Kurs hat wir sehr gut gefallen und hat mir großen Spaß gemacht – schade dass er schon vorbei ist.



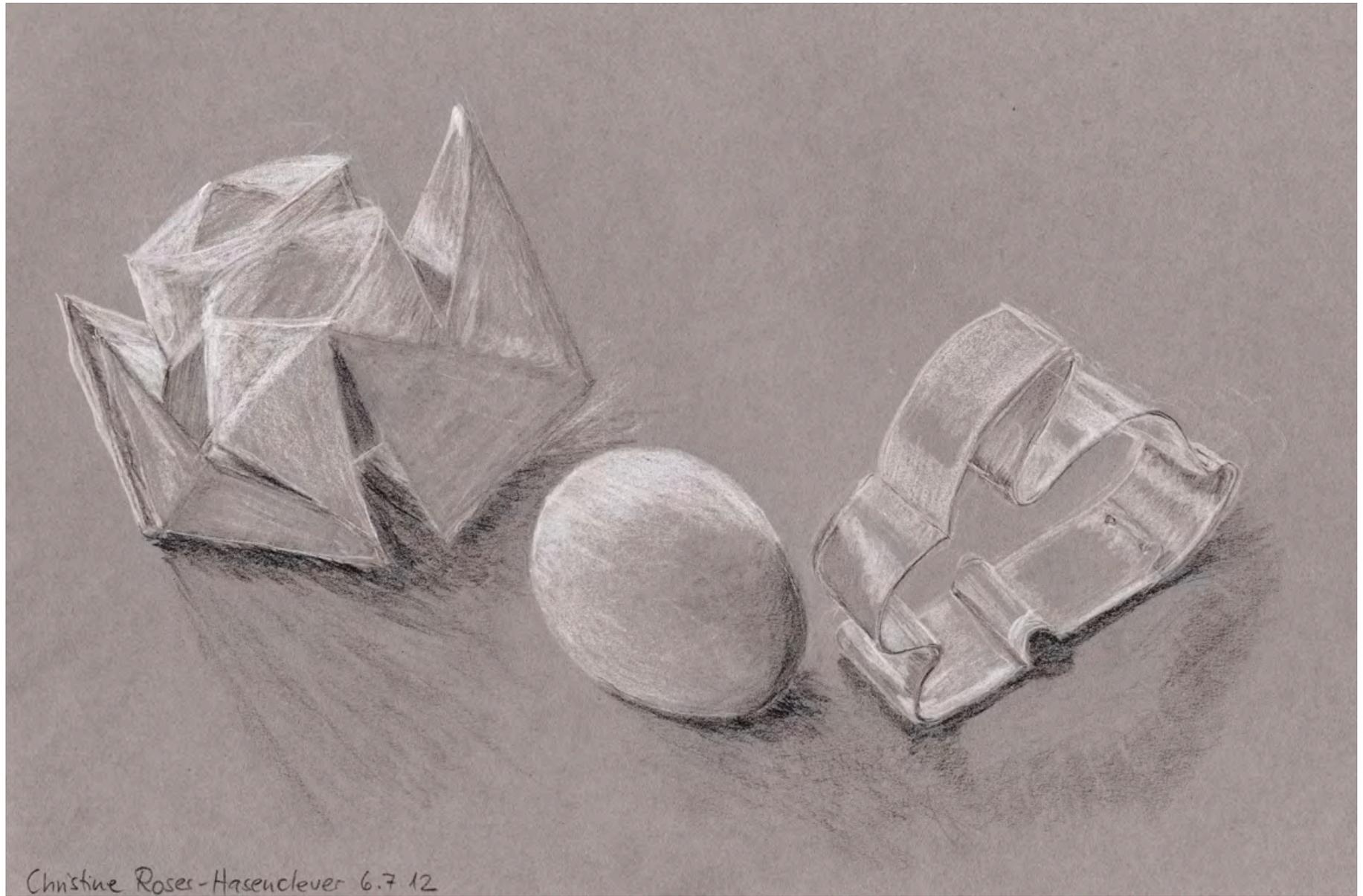
69 Alexandra Klimesch, *Natura morta*





70 Nadja Larossa, Natura morta

Wir haben auch die Vorträge über die Kunst-  
geschichte gefallen auch daß wir mitdiskutieren  
konnten.



71 Christine Roser-Hasenclever, Natura morta

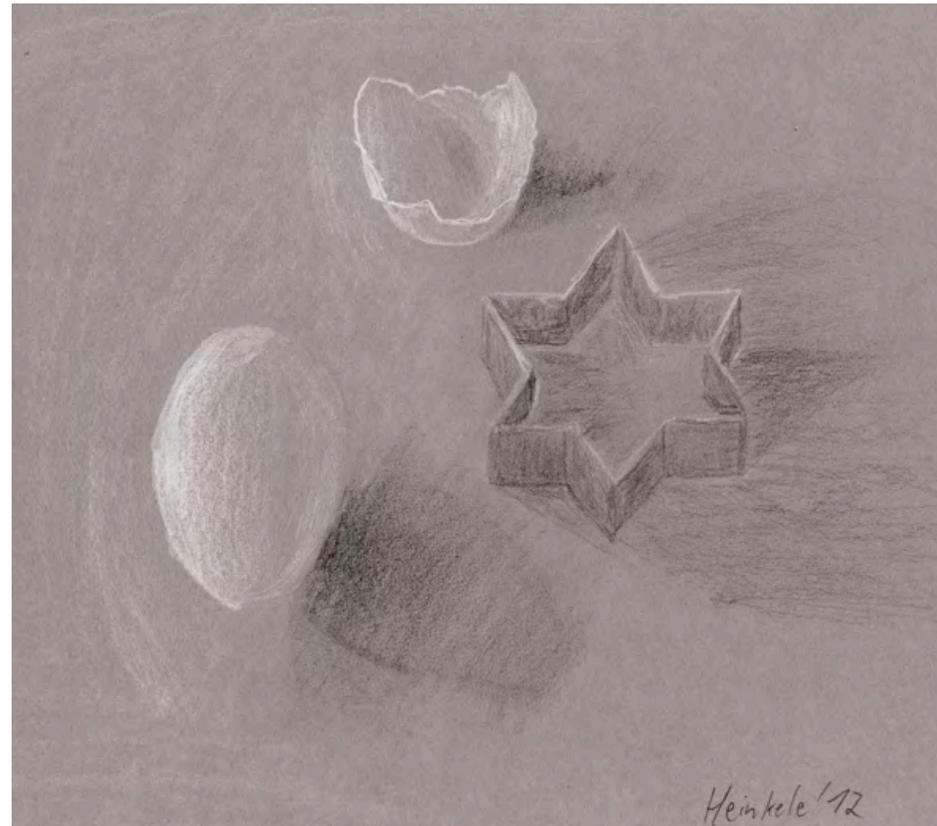


Die lebendige Abwechslung zwischen Theorie und Praxis war sehr schön gestaltet.

Die Erklärung von allg. Geschichte bis zur Kunstgeschichte war <sup>ebenso</sup> sehr hilfreich.

Beim Zeichnen habe ich mir nicht gedacht, dass ich "so was" schaffen

Dank deiner Geduld und fachliche Kompetenz war es möglich!



72 Alexandra Svingola, Natura morta

73 Dominik Heinkele, Natura morta



74 Daniela Porst, Natura morta



Die Mischung sich theoretischem Wissen  
anzuwenden und selbst Handelnde zu sein  
hat mich bereichert.

Ich habe neue Menschen aus meiner  
Umgebung kennen lernen dürfen, an  
denen ich ohne gemeinsames Thema  
vorbeigegangen wäre.

Tout d'abord : Merci !!! Ça a été vraiment super  
pour moi de participer au Workshop. J'ai été  
bien content de le faire. Ça m'a permis d'avoir  
un peu de contact avec ce monde du dessin qui  
dans mon milieu n'est pas très courant.



75 Despina Sparharaki, Copia di Johann Heinrich Dannecker, *Trauernde Ceres*, 1818, Staatsgalerie Stoccarda

76 Ingeborg Sturm, Copia di Johann Heinrich Dannecker, *Trauernde Ceres*, 1818, Staatsgalerie Stoccarda



Questa pubblicazione è apparsa in occasione dell'esposizione *Kunstintegration* tenutasi nella Wendelinskapelle a Weil der Stadt dal 15 al 16 Settembre 2012. È stata parte del progetto ZEICHNEN UND KUNST ALS SCHLÜSSEL ZUR INTEGRATION.

Il progetto è stato patrocinato nel quadro del programma federale TOLERANZ FÖRDERN – KOMPETENZ STÄRKEN del ministero federale per la famiglia, gli anziani, le donne e i giovani. È stato promosso dal Kunstforum Weil der Stadt e organizzato da Karolína Fabelová.

Informazioni su questo o altri progetti sono disponibili sul sito [www.kunstzeichnen.de](http://www.kunstzeichnen.de).

**Riferimenti delle figure per le opere riprodotte:**

1, 3, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 12, 13, 14, 15, 18, 20, 21, 22, 24, 25, 27, 28: [www.commons.wikimedia.org](http://www.commons.wikimedia.org); 2: citazione da [www.futilesniff.com/2011/08/nyc-part-1-moma](http://www.futilesniff.com/2011/08/nyc-part-1-moma); 16: citazione da [www.inspired-decor.com/192,111/la\\_colombe\\_de\\_la\\_paix](http://www.inspired-decor.com/192,111/la_colombe_de_la_paix); 17: citazione da [www.disegnidipasqua.com/colomba/disegno-colomba-pasquale.gif](http://www.disegnidipasqua.com/colomba/disegno-colomba-pasquale.gif); 19, 26: citazione da Staatsgalerie Stuttgart. Die Sammlung. Meisterwerke vom 14. bis zum 21. Jahrhundert, Stuttgart 2008; 23: citazione da [www.yatzer.com/See-throug-Church-by-Gijs-Van-Vaerenbergh](http://www.yatzer.com/See-throug-Church-by-Gijs-Van-Vaerenbergh)

Immagine di copertina

Fotografia di Giovanni Cornetti

Titolo originale

*Kunstintegration. Woher kommt die zeitgenössische Kunst?*

Patrocinato nel quadro del programma federale „TOLERANZ FÖRDERN – KOMPETENZ STÄRKEN“.



KAROLÍNA FABELOVÁ

# *L'integrazione dell'arte*

Alle origini  
dell'arte contemporanea

Zeichnen als Schlüssel zum Kunstwerk, 2012  
Lokaler Aktions Plan Weil der Stadt, 2012

Karolína Fabelová

Jan Kubeš, [www.kubesdesign.cz](http://www.kubesdesign.cz)

Giovanni Cornetti

Gisela Maurer  
Reinhard Bösenberg

Elena Costa  
Giovanna Bergonzi

© Karolína Fabelová 2012

© Giovanni Cornetti 2012

Zeichnen als Schlüssel zum Kunstwerk  
Hermann-Schnauffer-Str. 12  
71263 Weil der Stadt  
Germany

**Editore**

**Concezione e catalogo**

**Realizzazione grafica**

**Fotografie e traduzione**

**Correzione testi**

**Correzione testi in lingua italiana**

**Per le fotografie**

**E-Mail: [fabelova@kunstzeichnen.de](mailto:fabelova@kunstzeichnen.de)  
[www.kunstzeichnen.de](http://www.kunstzeichnen.de)**

ISBN 978-3-00-039080-7





Zeichnen als Schlüssel  
zum Kunstwerk