Riflessioni sull'arte: 100 tesi sull'essere artista

Diventare artista ed essere artista non sono la stessa cosa.

Diventare artista è un processo di scoperta. Essere artista significa mettere continuamente in discussione ciò che si è scoperto ed essere disposti a farlo nuovamente.

Queste cento tesi non sono regole per fare arte, né istruzioni da seguire per gli altri. Sono osservazioni personali, convinzioni e domande nate dall'esperienza, dal tempo e dall'atto stesso del creare.

Non cercano di definire cosa dovrebbe essere l'arte o cosa un artista dovrebbe diventare. Esplorano cosa significhi pensare in modo indipendente, sviluppare una propria visione, resistere alle risposte preconfezionate e continuare a creare senza sapere esattamente dove condurrà il processo.

Non sono l'ultima parola sull'arte. Sono la testimonianza di una conversazione ancora in corso.

1. A prima vista può sembrare astratto. Non lo è.
2. La prima impressione non è l'intero dipinto.
3. Non chiederti innanzitutto cosa vedi. Chiediti come è stato realizzato ciò che vedi.
4. Un dipinto può sembrare astratto senza avere un soggetto astratto.
5. Ciò che appare come un campo di colore può contenere spazio, tempo e contesto.
6. Il dipinto non nasconde un'immagine. Si rivela attraverso lo sguardo.
7. L'immagine è lì. La questione è come imparare a vederla.
8. L'immagine inizia a distanza. L'esperienza inizia da vicino.
9. La distanza non rivela semplicemente i dettagli. Cambia il modo in cui il dipinto viene letto.
10. I miei dipinti non sono concepiti per essere osservati da un'unica distanza.
11. Avvicinati. Poi fai un passo indietro. Il dipinto cambia.
12. Un dipinto può contenere più di un modo di essere visto.
13. Più ti avvicini, meno la superficie si comporta come un'immagine unica.
14. Ciò che vedi da lontano è soltanto uno degli stati del dipinto.
15. Non restare fermo. Anche il dipinto non è statico.
16. Guarda il pigmento, non soltanto il colore.
17. La domanda importante non è solo dove si trova il colore, ma come ci è arrivato.
18. Il pigmento ha movimento. I miei dipinti rendono visibile questo movimento.
19. Il pigmento non viene semplicemente depositato sulla tela. Viene diretto.
20. Osserva dove il pigmento si concentra, si disperde e cambia direzione.
21. La superficie registra il movimento del pigmento.
22. Ciò che sembra una texture può essere in realtà la traccia di un movimento diretto.
23. Il dipinto si costruisce attraverso il movimento, non semplicemente attraverso i segni.
24. Il pigmento non è un materiale passivo. Può essere diretto.
25. Non parto dalla domanda su come applicare la pittura. Parto da come dirigere il pigmento.

26. Lo strumento è secondario. La direzione del pigmento è primaria.
27. Il metodo non è lo strumento. Il metodo è ciò che lo strumento fa al pigmento.
28. Un pennello è uno strumento. Una lama è uno strumento. Un oggetto elastico è uno strumento. Il metodo non è nessuno di questi.
29. Directing Pigment non è uno strumento specifico. È un modo di lavorare con il pigmento.
30. Lo stesso metodo può produrre dipinti completamente diversi in mani diverse.
31. Lo strumento non definisce il metodo. Lo definisce il rapporto dell'artista con il pigmento.
32. Non mi interessa inventare un altro strumento. Mi interessa cambiare ciò che l'artista fa con il pigmento.
33. La pittura può iniziare là dove termina l'applicazione.
34. Dall'applicare il colore al dirigere il pigmento.
35. Un piccolo cambiamento nell'azione può creare un tipo diverso di pittura.
36. Directing Pigment cambia il rapporto tra artista, mezzo e superficie.
37. Il mezzo non è soltanto qualcosa da controllare. È qualcosa con cui lavorare.
38. L'artista non impone semplicemente una forma alla pittura. Ne dirige il movimento.
39. Controllare non significa eliminare il caso. Significa lavorare attraverso di esso.
40. Il dipinto emerge dal rapporto tra l'intenzione e il comportamento fisico del pigmento.
41. Ogni artista potrebbe dirigere il pigmento in modo diverso.
42. Il metodo è condiviso. Il linguaggio rimane individuale.
43. Directing Pigment non chiede agli artisti di dipingere come me. Offre loro un altro modo per sviluppare il proprio linguaggio.
44. Strumenti diversi possono creare rapporti diversi con il pigmento.
45. La tua firma potrebbe non essere lo strumento che utilizzi, ma il modo in cui fai muovere il pigmento.
46. Il futuro del metodo non appartiene soltanto al suo ideatore, ma anche a ciò che altri artisti potranno farne.
47. La pittura a olio può fare molto più di quanto normalmente le chiediamo.
48. Mi interessa ciò che accade quando la pittura a olio viene trattata come un materiale in movimento.
49. Directing Pigment apre un altro campo di possibilità per la pittura a olio.
50. Questa non è acquerello. È pittura a olio che si comporta diversamente.
51. L'effetto ottico può ricordare l'acquerello, ma il mezzo è l'olio.
52. La pittura a olio non deve necessariamente rimanere vincolata ai modi tradizionali di applicare il colore.
53. I miei dipinti hanno una grammatica fisica.
54. Questa grammatica inizia con il movimento del pigmento.
55. Pigmento, movimento e spazio lavorano insieme.
56. La superficie non è semplicemente il luogo in cui si trova l'immagine. È il luogo in cui avviene il movimento.
57. La struttura che vedi è la conseguenza visibile del modo in cui il pigmento è stato diretto.
58. Il metodo è invisibile nel dipinto finito, ma le sue conseguenze sono ovunque.
59. Lo spazio nei miei dipinti non viene creato soltanto attraverso la prospettiva.
60. Lo spazio può emergere dal movimento e dalla distribuzione del pigmento.
61. La superficie può diventare spazio.

62. Esiste uno spazio tra il pigmento e l'immagine.
63. Il dipinto si muove tra superficie e spazio.
64. Mi interessano gli stati di transizione.
65. Non sposto gli oggetti soltanto attraverso lo spazio. Li sposto attraverso il tempo.
66. Un oggetto può rimanere riconoscibile mentre cambia il suo tempo.
67. Trasferisco gli oggetti in un altro tempo o in un altro stato.
68. Il tempo può essere rappresentato non solo attraverso un'immagine, ma anche attraverso la trasformazione.
69. Il dipinto può contenere un momento tra ciò che è stato e ciò che potrebbe diventare.
70. Un momento può rimanere sospeso senza diventare immobile.
71. Il pigmento può contenere uno stato di tensione.
72. Il pigmento non si limita a mostrare la tensione. È parte di ciò che la genera.
73. La sospensione non è soltanto un soggetto. È una condizione fisica all'interno del dipinto.
74. Un dipinto può esistere in uno stato critico.
75. Critical Suspension è uno stato tra stabilità e cambiamento.
76. Il collasso non è necessariamente la distruzione di un oggetto. Può essere il collasso di uno stato.
77. Una struttura può crollare mentre l'immagine rimane.
78. A volte l'immagine inizia a collassare prima ancora che lo faccia il soggetto.
79. Il collasso può avvenire nello spazio, nel tempo e nell'immagine stessa.
80. Il dipinto può contenere il momento prima, durante e dopo il collasso.
81. Una fotografia cattura una distanza. Il dipinto ne contiene molte.
82. La fotografia cattura l'immagine. Non può catturare pienamente l'esperienza.
83. Ciò che vedi online è soltanto l'inizio.
84. Il vero incontro inizia davanti al dipinto.
85. La macchina fotografica fissa la distanza. Lo spettatore può cambiarla.
86. Alcuni dipinti devono essere attraversati con lo sguardo.
87. Non cercare di comprendere immediatamente il dipinto. Prima, guarda.
88. Dai al dipinto il tempo di cambiare davanti ai tuoi occhi.
89. Rimani davanti al dipinto abbastanza a lungo da permettere a un'altra immagine di apparire.
90. Il dipinto non chiede un'unica interpretazione. Chiede attenzione.
91. Il dipinto non è finito quando lo riconosci. È proprio lì che inizia lo sguardo.
92. Guarda di nuovo. Non più da vicino. In modo diverso.
93. L'impressionismo ha cambiato ciò che si vede in un dipinto. I miei dipinti cambiano il modo in cui si guarda un dipinto.
94. Il dipinto non è soltanto ciò che vedi. È anche il modo in cui arrivi a vederlo.
95. Non sto cambiando soltanto l'immagine. Sto cambiando il rapporto tra pigmento, dipinto e osservatore.
96. Il metodo cambia la superficie. La superficie cambia l'immagine. L'immagine cambia il modo in cui guardi.
97. Dal pigmento al movimento. Dal movimento alla struttura. Dalla struttura allo spazio. Dallo spazio al significato.
98. Il metodo è la chiave. Il dipinto è ciò che accade quando quella chiave apre la superficie.
99. Lo strumento può essere sostituito. Il principio rimane: il pigmento può essere diretto.

100. Il prossimo capitolo della pittura a olio potrebbe iniziare non con un nuovo strumento, ma con un nuovo rapporto con il pigmento.

Non propongo queste tesi come risposte. Le offro come il terreno da cui continuo a lavorare.

Essere artista non significa arrivare a una risposta. Significa continuare a vedere ciò che ancora non hai compreso.

19.10.2026

Thoughts on Art: 100 Theses on Being an Artist
https://www.margusveisveer.eu/blogs/post/thoughts-on-art-100-theses-on-being-an-artist

MARGUS VEISVEER
Estonia
veisveer@gmail.com
+372 56250813
www.margusveisveer.eu