

segno e materia

mario guglielmotti - guido montana

SPAZIOARTE

Via A. Brunetti, 43

Roma - Tel. 688288

Numero 1 - Novembre 1974

arte e tecnologia

marcello guasti - lara vinca masini - guido montana

il nuovo negozio di pittura

intervento di fabrizio caleffi

SPAZIOARTE

SPAZIO ARTE non intende fare, semplicemente, un discorso sull'arte: nell'area corrente delle situazioni l'arte è divenuta ormai un nome che si ricorda e si celebra in determinate occasioni, come la festa del santo patrono. Il nostro discorso è un discorso laico, nella stessa misura in cui il discorso artistico è divenuto per troppa gente un discorso religioso da miscredenti. La logica dei gesuiti non ci appassiona e neppure il loro comportamento tattico. Abbiamo quindi sentito il bisogno di riunirci e guardare alla condizione culturale e artistica con occhi non velati. SPAZIOARTE è un'occasione di ripensamento e d'incontro, un modo di riconsiderare il rapporto tra artista e società, tra intellettuale e politica, tra operare nell'area delle istituzioni e lotta per rinnovare la cultura e la società stessa. A base di questa proposta di intervento attivo, in un campo specifico — quello dell'arte che è caratterizzato invece o dalla passività contemplativa, o dall'eccessiva foga attivistica, o dall'intolleranza, vi è la nostra fiducia in una possibilità di dialogo tra diversi e magari opposti settori della ricerca artistica, che in luogo di scontrarsi alla maniera dei guelfi e dei ghibellini al servizio di un papa o di un imperatore, si ritrovino per individuare il comune nemico: il potere dell'uomo sull'uomo, il potere istituzionale di cui la cultura è, purtroppo, quasi sicuramente vassalla. Forse si tratta di una sudditanza inconscia e a volte precaria, con improvvisi empiti di ribellione; è tuttavia una realtà che si struttura secondo certi canoni e determinati suggerimenti che l'artista accetta, anche suo malgrado. Non ci illudiamo di poter cambiare una situazione. La nostra ambizione è molto più sottile e sfumata: creare le premesse di una crisi e di una caduta dei comportamenti acquisiti (vuoi per astuzia intellettuale o per quieto vivere). Si tratta in fondo di restituire all'artista e, in genere, all'intellettuale la coscienza del suo intervento, della possibilità reale di agire come forza non più separata ma integrata nella lotta più generale della classe operaia. Questo è molto importante, dal momento che oggi si tende a settorializzare la

cultura per asservirla meglio. Il campo della specializzazione è divenuto infatti il comodo rifugio della rendita parassitaria dei gruppi culturali egemoni, legati al grande carro della élite borghese e neoborghese (includiamo in questa nuova classe la tecnocrazia e i ceti dominanti dell'industria di stato). Una lotta contro le separazioni in campo culturale presuppone un alto livello di coscienza politica. In altri termini, non è possibile uscire dal chiuso di una stanza o dall'atelier se non si ha l'occhio d'aquila per spaziare sul mondo delle contraddizioni. C'è nei confronti dell'artista lo storico pregiudizio che lo assimila alla negatività della classe borghese e al suo individualismo fondamentale. D'altra parte, c'è anche la pretesa di alcuni gruppi politici di legare l'artista al carro di una comune strategia per la conquista del potere. Noi pensiamo, più ragionevolmente, che l'ipotesi di lavoro più concreta sia quella di coinvolgere l'arte e gli operatori estetici nel campo specifico della creatività. Non è cosa di poco conto o addirittura ovvia. Oggi, si è purtroppo perduto il senso di ciò che ha funzione con la creatività artistica. La creatività è non solo forma ma contenuto della liberazione dell'uomo; non è artificio o semplice gesto per il godimento estetico, ma levitazione di possibilità aperte o latenti della psiche e della coscienza, in funzione di un "altre" che inevitabilmente si oppone alle codificazioni usurate, alle convenzioni e alle attribuzioni del potere. La creatività è quindi una forma di lotta politica, un modo di sovvertire le abitudini e di dare scacco alla rassegnazione mentale e visiva. Non è un gesto che mira a far crescere il potere di persuasione più o meno occulta, bensì un gioco della mente e dell'attività liberatoria e fabrile, che inevitabilmente ripropone l'intelligenza, rendendola adatta a un salto di qualità della condizione umana. La crisi di creatività presuppone il sovrappiombamento pretestuoso del gesto e della proposizione; oggi, l'arte muore ed è giustamente contestata per il surplus che la soffoca in un'agglomerazione sterile di forme e di immagini consumate; la ricerca è quasi sempre ricerca dell'utile

rappresentabile di una situazione, non già del nuovo, del costruito dell'homo faber che sopravvive alla propria storia individuale col segno che lo identifica e lo ripropone alla fruizione sociale. Per chiudere il solco della separazione, tra creatività e impegno sociale, tra élite e nuova coscienza estetica diffusa, non c'è che la strada dell'opposizione al privilegio intellettuale, che è anche quasi sempre un privilegio sotto l'aspetto sociale e politico. E' infatti evidente che la nozione aristocratica del fare artistico non s'è persa nella notte dei tempi, ma è giunta fino a noi arricchita dagli strumenti moderni di persuasione e di potere. Da qui nasce la contestazione dell'arte come attività tesa alla massima autonomia e indipendenza nell'uso di tale privilegio. L'autonomia dell'artista non è più oggi una difesa contro gli strumenti di pressione, ma un'area di salvaguardia della pura e semplice promozione sociale e mercantile. E' quindi logico pensare che la liberazione della creatività possa realizzarsi solo introducendo nell'autonomia della ricerca artistica la tensione totalizzante di una cultura alternativa. Si tratta ovviamente di una alternativa alle separazioni, alla divisione privilegiata dei compiti. L'arte deve attualizzare la sua specificità, l'area particolare della sua ricerca, ma anche unificare la coscienza sui problemi del divenire della cultura umana. Non c'è, in altre parole, un impegno verso la propria arte che non sia anche un impegno verso la società che deve fruirlo. Questo significa che rendere autentico l'operare artistico ha lo stesso valore di un segno che comunica i termini e i modi di elevazione dell'operare e dell'agire umano. SPAZIOARTE non ha la pretesa di utopizzare il comportamento degli artisti, né si propone di rivendicare programmi di egemonia nelle situazioni della cultura; vuole solo indicare un tipo — uno tra i tipi possibili — di intervento e di proposta, auspicando di poter giovare dell'incontro con gli operatori culturali per rendere vivo e realizzabile il suo impegno organizzativo. Non ci sarebbe altrimenti operazione alternativa ma soltanto una scelta utopica, irrealizzabile come altri sogni di una società alienata.

segno e materia

mario guglielmotti

incontro-dibattito a cura di SPAZIOARTE, con la partecipazione del critico d'arte Guido Montana, svoltosi il 24 Ott. 1974 a Roma nello studio dell'artista.

Spazioarte comincia la sua attività di questa stagione proponendosi come alternativa a quelle che sono le gallerie d'arte di oggi, le gallerie cioè come sacrario, come luogo asettivo in cui si parla sottovoce, in cui si guardano i quadri, si subisce la presentazione del critico e poi si firma il registro e si va via.

Noi proponiamo una stagione "diversa", in cui ci sia un dibattito continuo e reale col pubblico, uno scambio genuino di esperienze.

Il primo intervento che proponiamo è quello del pittore Mario Guglielmotti, il quale ha sempre rifiutato un rapporto mercantile con le gallerie. Con Guglielmotti, qui nel suo studio è presente il critico d'arte Guido Montana ed insieme cercheremo di sviluppare il discorso di quella che è la ricerca di Guglielmotti.

Spazioarte — Perché queste immagini così particolari delle tue opere, questi simboli ricorrenti che qualcuno, in tono polemico, potrebbe interpretare come un retaggio romantico dell'artista? Perché questi simboli? Sono da individuare in una ricerca individualistica, romantica, che non si pone in confronto dialettico con la società, oppure no?

Guglielmotti — Non penso che sia così, comunque non devo dare una spiegazione delle mie opere; posso solo cercare di definire quello che penso della pittura. Praticamente io sono partito per fare una pittura astratta, geometrica.

Mi sono poi accorto che occorre fare un cammino diverso e quindi ho fatto per un certo periodo il figurativo. Dopo aver maturato questo mio percorso sono tornato alle origini di quello che sentivo: la necessità di esprimersi.

Per me il periodo più importante della pittura in questo secolo, è quello dell'astratto informale. Sono cresciuto in questo periodo, quindi questo è stato il mio modo di sentire, di sentire cioè tutta la violenza, tutte le aspirazioni, tutte le speranze che c'erano.

In questi ultimi anni mi sono un po' trasformato nel senso che l'immagine è stata resa più pacata, più ordinata, non più convulsa e in un certo senso generica come era quella degli anni dell'immediato dopoguerra insomma.

Non credo affatto che questa pittura, che questo modo di esprimersi sia superato come oggi spesso viene detto, perché è la pittura che serve all'uomo per poter conoscere se stesso e quindi per conoscere gli altri. E' finito forse il periodo dell'iniziazione, di questa pittura diciamo astratto-informale, ma secondo me doveva subentrare proprio in quell'epoca, intorno agli anni sessanta, il periodo della diffusione di questa pittura, perché io non credo nella pittura nel senso di un fatto particolare, edonistico, individuale, per il piacere di dipingere. Io speravo molto in questo: che fossimo passati dal periodo di questa iniziazione alla diffusione dell'arte astratto-informale, la diffusione nel senso di poterla portare al possesso di strati più vasti di popolazione, di pubblico. Invece nel '60, come tutti sapete, abbiamo assistito ad una inversione che era proprio legata al momento politico; siamo tornati alla nuova figurazione e tutto quello che era la libertà, la fantasia, l'intuizione, la sensibilità dell'arte astratto-informale è stato condannato e sepolto, con violenza naturalmente e abbiamo recuperato tutte le forme del passato come stavamo recuperando in quegli anni tutte le forme reazionarie in campo politico.

In fondo se l'arte è un mezzo per migliorare, se è un mezzo di cui l'uomo ha bisogno per modificare il suo modo di sentire, la sua sensibilità, è un mezzo insomma di cui tutti se ne debbono impossessare, è una cosa che bisogna proprio prendere e farne cosa propria e questo nonostante tutte le remore, tutti gli ostacoli che vengono dal potere.

Il potere parla di voler diffondere l'arte, ma non lo fa mai; diffonde una certa arte innanzi tutto e quella certa arte che non serve proprio, serve appunto a stornare l'attenzione, a frastornare la gente.

Spazioarte — Quindi vedi proprio una ingeneranza politica in quella che è la cultura e la sottocultura.

Guglielmotti — E' chiaro! In fondo esercita una sua funzione precisa, ma non è che lo fa a caso.

Certe manifestazioni si fanno apposta, perché naturalmente non si possa arrivare a percepire questo fatto dell'impossessarsi dell'arte. Perché l'arte è di

tutti e tutti la possono fare. Perché non la fanno? Non la fanno perché non hanno neanche un'ora di tempo da dedicarle. Perché sono schiavi del lavoro. Ma se l'uomo capisce quella che è la possibilità, attraverso l'arte, di migliorare se stesso, comincerebbe a fare una cosa sacrosanta: rifiutare il lavoro. Perché la cosa prima da cui deve partire la società, è il rifiuto del lavoro. Perché se non si parte da questo concetto fondamentale la società non migliorerà mai. Attenzione però, che rifiutare il lavoro non vuol dire non fare niente; vuol dire produrre in una determinata situazione certi beni fino ad un determinato limite, non fino alla esasperazione perché questi beni ci soffochino. E noi con questo sistema, invece, viviamo in un mondo in cui i beni economici vengono prodotti anche in esuberanza e così anche il prodotto artistico segue la stessa legge del sistema. Oggi gli artisti, quasi tutti, sono nel sistema e aumentano la potenza del sistema.

Spazioarte — Questo è un argomento affrontato spesso da Montana anche nei suoi libri, il problema cioè del comportamento dell'artista, quello della coerenza o del successo mondano che qualifica l'artista: nel momento stesso che il motivo ultimo dell'operare di un artista è il successo mondano esso perde la coerenza della ricerca all'interno del proprio discorso.

Montana — Non posso che associarmi a quanto detto da Guglielmotti. Naturalmente, divergo da quanto lui dice riguardo alla sua arte, quando egli si identifica nell'informale, rapportandolo alla sua pittura. Mi spiego (dopo aver parlato di ciò che Guglielmotti pensa della situazione artistica, delle istituzioni, del comportamento degli artisti). Mi preme innanzitutto mettere a fuoco alcuni elementi direi lineari, che sono alla base di una certa terminologia. Quando Guglielmotti parla di informale, di astratto-informale, dice probabilmente una cosa non esatta. E' chiaro che nella sua pittura c'è anche un certo informale; comunque non c'è una componente totalmente astratta. Innanzi tutto bisognerebbe distinguere tra astratto e informale. L'astrattismo in effetti è stato superato e contraddetto, respinto, proprio dall'informale. L'astrattismo, cioè, parte dall'idea, è una costruzione della mente. C'è quindi un prima e un dopo. Mentre l'informale è immediatezza, è il rapporto diretto, univoco tra pensiero e materia, che del resto è espresso attraverso il gesto. Quando l'informale supera questa dicotomia del progettare e dell'eseguire, dell'ideare e del fare, inevitabilmente racchiude in un gesto ed in una conclusione materica, una realtà che è la realtà pittorica, mentre l'astratto, o meglio l'astrattismo, non è questo.

Vorrei poi dire qualcosa sulla domanda posta poco prima a Guglielmotti: non ti sembra che la tua pittura sia individualistica, romantica, ecc., ecc.? Ebbene io penso che in fondo in Guglielmotti ci sia realmente una componente romantica; ma bisogna vedere che cosa si deve intendere oggi per romanticismo. E' chiaro che non ci si può riferire al Romanticismo del passato, al Romanticismo filosofico e al Romanticismo pittorico innanzitutto. Ci si deve riferire a qualcos'altro. Per me nella pittura di Guglielmotti c'è qualche cosa di molto più complesso, di molto più sfuggente, ed è questa la caratteristica migliore di Guglielmotti. In effetti egli parte sì da una componente, materica, ma da una materia che in effetti è memoria. Non è la materia immediata, oggettiva dell'informale, bensì una materia che è anche memoria; è storia, è pensiero, elaborazione, è anche racconto del segno. Ma aggiunge qualcos'altro, Guglielmotti, aggiunge, la componente geometrica. Si tratta però di una strana geometria; questa non è una geometria che nasce dai rapporti e dalle leggi dello spazio. Appartiene anch'essa alla memoria. Vi è quel riportare tutto all'interiorità dell'individuo che è un superare la concezione oggettivistica, direi anonima dell'arte di oggi.

Una delle conquiste fondamentali dell'arte moderna è stata a mio avviso il recupero della oggettività attraverso il mezzo. Quando l'Impressionismo, per esempio, ha trovato la materia-colore, il colore-luce, ha realizzato una oggettività, evidentemente. Però l'arte moderna, la ricerca contemporanea, è stata oggi largamente consumata proprio nella sua componente più genuina, cioè la sua componente oggettiva. Oggi l'oggettività è stata, si può dire, consumata. Come tutto il resto naturalmente. E quindi se Guglielmotti tende a recuperare, magari anche a sua insaputa, tale oggettività, tende a recuperarla attraverso la memoria, attraverso l'individualità, attraverso diciamo il sentimento del mezzo, il sentimento del colore, il sentimento delle cose oggettive. Vi è qui la introduzione della oggettività attraverso il filtro del pensiero.

Penso sia un risultato notevole, come opposizione al consumo dell'arte e dell'oggettività artistica. Non so se l'amico Guglielmotti è d'accordo.

Guglielmotti — Tu hai inquadrato forse più tecnicamente quello che io ho detto in maniera sensitiva. Io mi sono riferito anche al mio periodo precedente che era veramente inserito nell'astratto-informale, in fondo agli anni cinquanta ed ai primi degli anni sessanta. Quindi in quel periodo la mia protesta era generica, ho detto, perché c'erano nell'aria queste cose, la minaccia alla bomba atomica ecc. Oggi non vi sono più queste minacce ma vi sono altre violenze, sempre violenze continue, magari più sottili, ma continue.

Montana — Ma nella tua materia c'è sempre una certa psicologia, non è mai oggettività assoluta, colore-materia, come era nell'informale.

Guglielmotti — Questo è infatti il recupero del fatto romantico che tu dici. Secondo me, invece, è il coltivare e mantenere sempre un fatto di umanità; per me è l'uomo quello che conta, insomma l'uomo vale nella massa, ma vale anche come simbolo; quindi il fatto romantico è un sentimento sì, ma naturalmente nel senso dell'umanità.

Montana — A questo punto non vorrei essere frainteso. Quando parlo di romantico, fra virgolette, intendo riferirmi proprio a quel recupero di umanità che è alla base del romanticismo: il recupero dell'umanità, l'esaltazione dell'uomo, dell'individuo, con la sua integrità ed il suo essere integrato nel mondo, non più separato. In questo senso intendo dire, non nel senso deterioro.

Guglielmotti — Sono d'accordo, tanto è vero che il mio atteggiamento per esempio verso tutte queste nuove correnti che esaltano l'ideologia, è piuttosto scettico, anzi è negativo.

Io non condivido, per esempio, tutti questi fatti nuovi che sono da progettisti; praticamente a me piace il lavoro fatto con le mani, a me piace che l'uomo intervenga sulla materia, sul colore con le sue mani. Il concettualismo, i progetti fatti... è tutto cerebralismo che non mi interessa molto.

C'è un'altra cosa però: tutta questa arte sta andando verso forme addirittura che sono proprio per non far avvicinare la gente all'arte, perché per fare certe cose, certe costruzioni, ci vogliono capitali enormi. Cosa vuol dire? Vuol dire che ci vogliono grossi capitali e tante ore di lavoro e così si esalta proprio il capitale ed il lavoro e quindi praticamente vengono proprio allontanati coloro che capitali non hanno e che non vogliono naturalmente lavorare come negri. Perché il lavoro non è una cosa meravigliosa. Il lavoro bisogna prenderlo con la giusta dose, perché bisogna dare molto altro spazio al non lavoro, alla fantasia. Più importante poi è il pensare, l'uomo oggi non pensa ed è per questo uno strumento così...

Montana — Indubbiamente bisogna aggiungere che il lavoro deve diventare un gioco, nel senso che non deve essere una dannazione, ma una ricreazione, un arricchimento dell'esperienza creativa. Quindi direi, arte anche come gioco.

Spazioarte — Questa è la sostanza un po' del ruolo dell'arte. A questo punto si può confondere arte e lavoro se si esalta la componente ludica, la componente di gioco.

Guglielmotti — Sì, un tempo si è parlato di questa arte ludica, di questa arte giuoco; però l'arte deve essere un impegno, un impegno continuo, sociale e politico del momento.

Montana — Infatti, per me l'arte come giuoco ha un solo significato: ha il significato di un impegno di liberazione. L'arte impegnata o supposta impegnata, che tende a servire un programma e a servire anche un padrone, è al contrario un'arte che non giuoca, che non s'impegna soprattutto. Tu hai detto: tutti dobbiamo essere artisti, tutti hanno la possibilità di essere artisti; e su questo sono d'accordo. La società del grande futuro, la società dell'utopia e della liberazione dell'uomo, è una società che giuoca, che è libera in quanto giuoca, e che lavora in quanto quel lavoro serve all'arricchimento del pensiero e all'arricchimento della fantasia dell'uomo.

MULTIGRAFICA EDITRICE



Cura in particolare la riedizione di opere di Storia, Arte e Letteratura esaurite e fuori commercio, e che rappresentano ancora oggi un'interessante lettura, ed un valido strumento di lavoro.

F. ARGNANI

IL RINASCIMENTO DELLE CERAMICHE MAIOLICHE IN FAENZA

NOVITA'

IN VENDITA PRESSO LE MIGLIORI LIBRERIE

2 Vol. f.to 24x34 - testo + 40 tav. a colori ed. lusso rilegatura pelle L. 160.000

L. GRASSI:

TEORICI E STORIA DELLA CRITICA D'ARTE

Vol. I: Dall'Antichità al '500
Vol. II: L'Età Moderna: il '600

GUIDONI: Il campo di Siena - GUIDONI-MARINO: Territorio e città della Valdichiana - CALLEGARI: La legislazione sociale di Caio Gracco - HALPHEN: Etudes sur l'administration de Rome au moyen âge - MARTINI: Lorenzo de' Medici - MORENI: Notizie storiche dei contorni di Firenze - RICHA: Notizie storiche delle chiese fiorentine - REPETTI: Dizionario geografico, fisico, storico della Toscana - COZZO: Ingegneria romana - SILVESTRELLI G.: Città, castelli e terre della regione romana.

Spedire se interessati a ricevere il nostro catalogo

Nome

Indirizzo

multigrafica editrice - 00152 roma - viale dei quattro venti, 52/a - tel. 5891496



MARCELLO GUASTI

Scultura n. 2a - 1971-'72
"CONCAVO BLEU - ACCIAIO CONICO"
Bronzo cromato e acciaio inox
cm. 40 x 40 x 40



MARCELLO GUASTI

Scultura n. 7 - 1970-'71 - "CONCAVO BLEU"
Bronzo cromato e acciaio inox - cm. 40 x 40 x 40



MARCELLO GUASTI

Scultura n. 8 - 1970-'71 - "CONCAVO ROSSO"
Bronzo cromato e acciaio inox - cm. 40 x 40 x 40

Note Biografiche:

Nato a Firenze il 17 novembre 1924. Risiede a Firenze dove lavora in Via Giano della Bella n. 14. Insegna presso l'Istituto statale d'arte di Firenze.

Illustrazioni:

"Poesie" di Federico Garcia Lorca (xilografie originali) - Istituto d'arte - Firenze, 1948 / "Alma ausente" di Federico Garcia Lorca - in "Matière" - Zürich, n. 2, 1952 / "Miguel Manara" di Oscar V. de Lubicz Milosz - Istituto del dramma popolare - S. Miniato, 1962 / "Zora la rossa" di Kurt Held - 2 volumi - Vallecchi ed. - Firenze, 1963.

Mostre collettive principali:

- 1945 Roma - III Mostra dell'art-Club - "Pittori e scultori fiorentini".
- 1948 Venezia - XXIV Biennale internazionale d'arte.
- 1955 Firenze - galleria "L'indiano" - "12 pittori fiorentini". Prato - Palazzo Pretorio, "60 maestri del prossimo trentennio".
- 1956 Zürich - "Xylon", II Ausstellung von Holzchnitten. / Ljubljana - "Xylon", Modnarodna Raesiava Lesorezov moderna galleria.
- 1957 London - International Woodcuts Art Gallery and Brighton Art. / Zürich e Portogruaro - "Xylon", esposizione internazionale di xilografia.
- 1958 Edinburgo - exhibition at the Edinburgo College of Art, "Pittori toscani".
- 1959 Mostra itinerante in U.S.A. - "The Parker exhibition of contemporary italian painting" Wien "Giovani pittori italiani".
- 1960 Berlin, Schaffhausen - "Xylon", III International Ausstellung von Holzchnitten.
- 1963 Polonia - XVI Sztuk Plastycznych Sopocie - grafica contemporanea / Firenze - Forte di Belvedere - "Arte e comunicazione".
- 1965 Roma - IX Quadriennale nazionale d'arte.
- 1969 Firenze - Palazzo Strozzi - biennale internazionale XIX "Premio del Fiorino".
- 1971 Mostra itinerante "Scultori italiani contemporanei", "Bronzetto italiano contemporaneo" - Milano, Palazzo Reale - Buenos Aires, Museo nacional de bellas artes - Sao Paulo - Budapest, Museo Mucsarnok - Città del Messico, Museo d'arte moderna - Tokyo, Museo di Hakone - Osaka
- 1973 Volterra - "Volterra 73, interventi nella città" / Roma - Palazzo delle Esposizioni - X Quadriennale nazionale d'arte - "Situazione dell'arte non figurativa" / Soest (Vestfalia) - simposio internazionale di scultura / Paris - XXVIII "Salon des réalités nouvelles".
- 1974 Firenze - Palazzo Strozzi - biennale internazionale della grafica / Hong Kong - City Museum on Art Gallery - "Bronzetto italiano contemporaneo".

Bibliografia:

- 1947 F. Chiappelli, "Il disegno dei Toscani", in "B.N.E.L.", numero unico, Milano.
- 1949 C. Darcy, e R. Clermont, "M. Guasti" in "La revue moderne", Paris 1. febbraio.
- 1956 "Xylon", in "Graphis", vol. 12, n. 65 pag. 257, Zürich, maggio-giugno.
- 1957 T. Sauvage, "Pittura italiana del dopoguerra", ed. Schwarz, Milano.
- 1958 J.R. Biggs, "Woodcuts", pag. 123, Blandford Press, London.
- 1962 G.E. Mottini e L.V. Masini, in "Storia dell'arte italiana", ed. A. Mondadori, Verona.
- 1964 L. Pecchioni, "Si immolarono per dieci ostaggi", in "La Domenica del Corriere", n. 42, Milano, 18 Ottobre.
- 1965 G. Benignetti, "Il monumento ai tre di Fiesole", in "Il Carabiniere", n. 4, Roma / G. Marchiori, "M. Guasti", ed. Centro Proposte, Firenze.
- 1967 in "Rudé Právo", Praha, 2 Agosto; 13 settembre / in "Kulturni Tvorba", 14 settembre / in "Vytvarná Práce", Praha, 21 settembre / in "Československý Film 67", n. 7, pag. 20, Praha.
- 1972 C. Cioni, "M. Guasti", in "NAC", n. 2 febbraio /
- 1973 C. Popovich in "Nuove Tendenze", catalogo "Firenze verifica 1945-1965", biennale del "Fiorino", Firenze / in "Westfalenpost". Soest, 25 maggio / J. Hart, "Guasti builds his art on solid premises", in "Daily American", ed. italiana, Roma 21-22 ottobre. G.F. Benvenuti, "Guasti: riesame dal 1942 al 1959", in "L'unità!", Roma, 23 ottobre.
- 1974 In "L'uomo - il colore lo spazio", pagg. 69 e 87, "Le Tecniche", a cura di P. Pacini, ed. G. D'Anna, Messina - Firenze.

Mostre personali principali:

- 1955 Firenze - galleria "L'Indiano" (presentazione Alfredo Righi)
- 1956 Roma - galleria "La medusa" (presentazione Piero Santi)
- 1959 Firenze - galleria "La strozzina" (presentazione Alfonso Gatto)
- 1964 Milano - galleria "Il discanto"
- 1973 Firenze - galleria "La piramide" - "Riesame delle premesse oggettive 1942/1959" (presentazione L.V. Masini)
- 1974 Firenze Gabinetto Vieusseux - Palazzo Strozzi (presentazione di A. Busignani) / Vinci - Museo Civico - "Arte-Cronaca" (presentazione L.V. Masini).

Opere Pubbliche principali:

- 1964 Fiesole - Colle di S. Francesco - monumento in memoria dei tre carabinieri medaglia d'oro.
- 1967 Parco di Horice (Praga) - scultura in arenaria boema.
- 1970 Firenze - P.zza Card. Elia Della Costa - monumento in memoria di 38 partigiani caduti nella battaglia di Pian d'Albero.
- 1973 Parco di Soest (Vestfalia) - scultura in pietra

Opere nei Musei:

Torino - Galleria - Galleria civica d'arte moderna - Museo sperimentale d'arte contemporanea / Firenze - Gabinetto disegni e stampe / Haifa (Israele) - Museo d'arte moderna / Cento (Ferrara) - Galleria d'arte moderna / Firenze - costituendo museo internazionale d'arte contemporanea.

ARTE E TECNOLOGIA

MARCELLO GUASTI

Incontro nello studio dello scultore a Firenze ed interventi dei critici d'arte Lara - Vinca Masini e Guido Montana, svoltosi nei rispettivi studi il 20 Ott. a Firenze ed il 23 Ottobre 1974 a Roma, a cura di SPAZIOARTE.

Spazioarte - Guasti, osservando le tue opere si nota che la tua evoluzione artistica segue un certo passaggio, da un periodo figurativo all'informale, fino all'attuale costruttivismo. Il periodo informale come lo consideri? Un punto di arrivo o di partenza per quello che stai sviluppando attualmente?

Guasti - Io l'informale lo considererei un punto intermedio che mi è servito a superare il periodo dei renaioli, il periodo arcaico-figurativo, legato a degli stili arcaici. L'informale è stato un momento di transizione per liberarmi appunto da questo rigore formale. Certe strutture, certi concetti dello spazio erano evidenziati, articolati con un gusto materico appunto che derivava dall'informale. Superato anche l'informale ho sentito la necessità di portare avanti un discorso che mi facesse sentire un uomo del mio tempo, un discorso sul piano della tecnologia e della ricerca scientifica. L'informale lo sentivo come una protesta romantica, che rimaneva fine a se stessa; allora ho affrontato il problema dei materiali messi a disposizione della ricerca dall'industria e dalla scienza. Ho cercato di ritrovare la scultura finalmente attraverso questo passaggio della ricerca verso i materiali tecnologici, le vernici, le fusioni a staffa. Sento che può essere portato avanti il recupero della scultura anche come fatto estetico, come inserimento nello spazio insomma; ad esempio, adattare il plexiglass, che consente di penetrare nel corpo della scultura, oppure adattare dei legni che sono messi insieme a piccoli tronchetti che consentono delle superfici più ampie, meno materiche del legno intero, del tronco preso così dalla natura.

Spazioarte - Certe tue sculture sferiche sono delle composizioni di materiale messo all'interno, che dopo tu tratti in modo particolare per dare degli effetti particolari: c'è un motivo specifico di ricerca in queste tue sculture?

Guasti - Nelle sculture sferiche ad esempio, c'è questa mia ambizione di creare delle sculture che non fossero più degli involucri esterni che mi impediscono di penetrare nella materia. Cerco proprio attraverso anche la sfericità dei materiali che metto dentro, la specularità delle superfici, di creare l'osmosi fra l'interno e l'esterno. Quindi praticamente il discorso continua senza soluzione di continuità. C'è questo passaggio, mentre nella scultura in pietra c'è la ricerca di entrare nell'interiorità della forma, per creare qualcosa che si sente che nasce dentro la forma.

Spazioarte - Ci troviamo ora nello studio di Lara-Vinca Masini, critico d'arte, che da oltre dieci anni segue l'opera di Marcello Guasti... Lara, osservando le ultime opere di Marcello Guasti, si notano certe ricerche di rapporto tra arte e tecnica: tu che ne pensi?

Masini - Sì, è una ricerca che Marcello Guasti porta avanti ormai da vari anni, dopo aver passato il momento cosiddetto dell'informale, diciamo. Per lui è stato più che altro una verifica a posteriori, questo discorso dell'informale, che a lui è stata proprio necessaria per abbandonare un po' un contatto diretto con la materia, di tipo sensibile e manuale, quasi artigianale, dal quale ha sentito il bisogno di distaccarsi per affrontare il rapporto tecnico e scientifico, un rapporto diretto con il momento storico, insomma, un momento in cui si parla di civiltà della tecnologia, civiltà delle macchine, ecc. ecc. Quindi anche Marcello Guasti ha sentito il bisogno di affrontare questo argomento e vedere di viscerarlo tenendolo sempre in mano, secondo le sue caratteristiche. Una caratteristica di Marcello Guasti è quella di aver voluto scontare ed affrontare fino in fondo ognuno degli argomenti senza mai legarsi a mode ed a cose passeggero, soltanto per esperimento; ogni problema lo ha affrontato sempre fino alla fine.

Anche il rapporto fra arte e tecnologia oggi sembrerebbe un po' superato. Vi è stata come una specie di ritorno al momento esistenziale, al momento individuale dell'opera. Marcello Guasti svolge la sua operazione di scultore, avendo in mente un rapporto con la materia e con la tecnica, che è sempre un rapporto ineliminabile in uno scultore. Mentre si vede come in altri campi si svolga in maniera diversa. Non so, si vede l'abbandono assoluto del rapporto della vita tecnologizzata; da una parte la land-art, che ha superato il discorso dell'urbanesimo ecc., dall'altra con il concettuale, con cui si giunge addirittura al rovesciamento del significato di arte e alla non arte. Poi c'è il momento individuale assoluto, per cui quello che

torna a dominare è proprio l'individuo, l'artista come un fatto... Addirittura l'artista diventa l'arte, l'espressione dell'arte con la body-art, con i comportamenti.

Per tornare ad uno di quelli che sono i tratti caratteristici di Guasti, il suo rapporto con lo spazio, la scultura attuale ha rotto proprio il rapporto che prima esisteva tra scultura e spazio esterno, in cui lo spazio intorno diventava un qualche cosa che circondava la scultura; la scultura rimaneva un pezzo bloccato. Ora invece la scultura diventa un tramite, diciamo, dello spazio ambiente ed il discorso si allarga all'architettura, a tutto quanto, e il discorso si potrebbe allargare all'infinito. Ora c'è questo rapporto con lo spazio in cui il movimento dell'uomo diventa un agire nello spazio in una certa maniera come l'arte del comportamento, la body-art, ecc. ecc.

Spazioarte - Ci troviamo ora nello studio di Guido Montana. Vorremmo iniziare subito rivolgendoci al critico d'arte una domanda piuttosto cattiva: a vedere queste opere di Guasti, non ti sembra che l'arte si ponga in un certo senso in una posizione di sudditanza, quasi di subordinazione rispetto all'industria e alla tecnologia? Cioè, non ti sembra che queste opere tendano a dare all'arte una veste che poi ci farà accettare un certo tipo di design? Non ti sembra che addirittura queste opere non si distinguano dai comuni prodotti del design?

Montana - Non direi: vedo nelle opere di Guasti soprattutto una sincera adesione al prodotto umano; l'artista cioè ad un certo punto si adegua al nuovo modo di produrre, alla nuova esperienza della creatività umana.

Guasti, come altri artisti del resto, ha capito che i vecchi mezzi erano del tutto insufficienti per operare sul piano estetico. Insufficienti perché in un mondo che ormai ha trovato una dimensione tecnica operativa diversa, l'artista si trovava estraniato dalla partecipazione attiva a questo mondo sociale e produttivo. E' chiaro che l'artista si pone dei problemi. Si pone anzitutto il problema se il suo apporto di idee, di creatività, di intelligenza e di operatività, anche fabbrile, possa servire a migliorare la coscienza dell'uomo e la sua condizione; oppure se questo apporto resti collegato all'esaltazione pura e semplice e alla identificazione con il sistema dominante. Questi problemi se li è posti Guasti e penso che se li pongano molti artisti. E' chiaro, cioè, che si tratta di un problema di linguaggio. L'artista, ad un certo punto, sa che impossessandosi di questi nuovi strumenti, di questi nuovi mezzi, affronta un'area scottante della creatività: sa che si può compromettere. A quel punto, quindi, tenta di recuperare la sua dimensione creativa con una operatività precisa, legata alla forma, legata cioè a una costruzione della mente.

Spazioarte - Però a vedere le opere di Guasti sorge un dubbio: non opera Guasti una scissione, quasi, tra quello che è l'artistico e l'estetico, come ricorda anche Argan quando parla di questo pericolo che si corre nell'arte contemporanea, di scindere l'artistico dall'estetico? Guasti non opera troppo a livello estetico, senza entrare in quell'artisticità che è comportamento, che è stimolo e quindi provocazione?

Montana - Guasti non si propone dei compiti di provocazione evidentemente. Guasti opera umilmente, modestamente, per arricchire il mondo della esteticità sociale.

Spazioarte - Ma l'arte non è provocazione?

Montana - L'arte è provocazione nella misura in cui l'artista sa di dovere interrompere una linea storica. Ma l'artista sa anche che l'uomo, vivendo in un certo ambiente e in una certa area di civiltà, ha bisogno di fruire di un tipo di creatività, e che quindi la sua visione estetica deve essere arricchita attraverso dei suggerimenti creativi che solo l'artista può dare, in modo che la sua vita sia migliore, non solo il suo pensiero. Guasti, è chiaro, non è sulla linea della dannazione, non è sulla linea dell'artista arrabbiato. E' però sulla linea dell'esteticità sociale e della formatività produttiva del fare umano e quindi nella linea dell'oggetto estetico. Si pone cioè in antitesi con il kitch esistente nella società attuale. Come ci si può opporre al kitch, se non introducendo elementi di esteticità, che sia pure legati alla linea tecnologica, in una certa misura le si oppongono?

Spazioarte - Sembra che questi artisti corrano un po' sul filo del rasoio. Essi potrebbero sì opporsi, cioè proporre qualcosa di nuovo, ma è molto grosso il pericolo che cadano invece nell'esaltazione di questo sistema. Questi artisti, in un certo senso, che usano gli strumenti, i materiali di quella che è la tecnologia, che ci cade continuamente

sotto gli occhi, non aiutano a farci integrare in questo sistema, in questa tecnologia che ci sovrasta anche in altri campi?

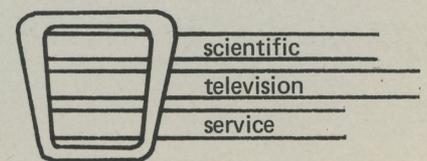
Montana - Innanzitutto farei una distinzione. Un conto è parlare di tecnologia e un conto è parlare di arte tecnologica e di esteticità moderna. E' chiaro che la tecnologia si è appropriata della creatività dell'artista contemporaneo, non ci sono dubbi. Però è anche vero che questo fatto è servito anche a migliorare il gusto delle masse, la capacità di fruizione estetica della società. E' servito anche a far capire che in una società diversa, realizzata, strutturata diversamente, questo modo di usare determinati strumenti e materiali tecnologici, determinate tecniche, ecc. potrebbe essere una fonte autonoma di arricchimento culturale. Cioè non è dato in assoluto che il capitalismo sia l'eterna legge della società umana. Quindi, tutto ciò che l'uomo e il lavoro umano hanno creato, in definitiva può restare come un retaggio alla società di domani, a quella società che si dovrà costruire sulla base della fine dello sfruttamento dell'uomo sull'uomo e di una organizzazione comunitaria di eguali e di liberi.

Penso che oltre al rapporto strettamente sociale e politico tra arte e tecnologia, dovremmo affrontare il rapporto tra l'artista, che usa questi strumenti e questi materiali, questo modo di fare arte e scultura, e il modo di fruire possibile da parte del pubblico. Quando vedo per esempio il bozzetto del monumento ai Partigiani di Pian d'Albero di Firenze, realizzato da Guasti, mi pongo la domanda: questo monumento è simbolico o oggettivamente estetico? Mi spiego: è chiaro che in queste strutture, in queste parti metalliche, speculari, in queste forme sferiche, in questa spazialità che tende alla linea pura, è chiaro, qualcuno potrà trovarci senz'altro una certa simbologia, come un riferimento al sacrificio del partigiano e alla lotta antinazista. Potrà trovarci tutto questo, perché ciascuno vuol recuperare anche in un simbolo astratto e in un simbolo puramente formale un riferimento alla lotta e al sacrificio oggettivo. Ebbene, io penso che Guasti abbia voluto al contrario dare il suo contributo, fare il suo omaggio al sacrificio dei partigiani di Firenze, proprio col distaccarsi dall'oggettività (dall'oggettività naturalistica intendo), dalla simbologia anche; credo, cioè, abbia voluto costruire il monumento sulla base di una pura idealità e di un puro rapporto di spazio. Al di fuori del simbolo, il suo omaggio è realizzato da questo progetto che si riferisce alla linea pura e alla forma sferica. La linea pura, la forma sferica rappresentano una idea di spazio essenziale, un modo di realizzare l'oggetto in quanto estetico, che è in sé un omaggio al sacrificio dell'uomo. Non c'era bisogno di fare un monumento rappresentativo, naturalistico, oppure di riferirsi ad una qualunque simbologia; poteva diventare retorico. Guasti, molto umilmente, senza riferimenti trascendenti, ha voluto fare questo omaggio proprio restando nei limiti di un nuovo modo di vedere dell'uomo moderno.

Spazioarte - Quest'arte, quindi, non può essere considerata negativa, come lo strumento in sé non può essere negativo. Caso mai è negativo il modo di usarlo. Come per esempio la televisione che può essere usata male e quindi diventa un fatto negativo, così quest'arte tecnologica non può essere accusata di essere negativa perché usa soltanto degli strumenti che in sé possono essere positivi o negativi.

Montana - E' evidente. Se infatti osserviamo queste opere di Guasti, vediamo che Guasti usa specialmente il materiale tecnologico, l'alluminio, questa vernice a fuoco dai colori così speculari e brillanti, e che queste forme sferiche ovoidali tendono a realizzare in effetti una specie di metadesign. Perché metadesign? Il design è come è noto l'insieme di due momenti essenziali: da una parte abbiamo l'utilità, cioè l'esigenza industriale di produrre sempre di più e a minor costo. Dall'altra abbiamo l'esigenza di vendere sempre di più e quindi di porre il prodotto industriale sotto una veste sempre più bella, quindi estetica. L'elemento esteticità viene quindi subordinato in effetti a una finalità che non è quella dell'arte: quella del consumo. Guasti, invece, non si propone l'obiettivo del consumo. Guasti utilizza gli elementi della tecnologia, che sono utilizzati anche dai designers legati alla produzione industriale, ma li utilizza con altre finalità, senza cioè proporsi nessuno scopo utilitario. Pone cioè il problema del suo prodotto come elemento di esteticità sociale, che rimane nell'ambito del design fino ad un certo limite; non va oltre, resta al di là del vero e proprio consumo. Questa idea di metadesign penso sia l'elemento più caratteristico di certi oggetti realizzati da Marcello Guasti.

l'assistenza tecnica per il videotape è fornita dalla:



via s. gherardi, 100 - roma - tel. 5588953

SPAZIOARTE

IL NUOVO NEGOZIO DI PITTURA di Fabrizio Caleffi

Che cos'è la pittura?

Pittura è quello che si appende:

Cristo è pittura.

Ma se appendo un cappotto all'attaccapanni non è certo pittura.

Pittura non è tutto quello che si appende.

E allora?

Pittura è quello che si appende senza uno scopo pratico.

Meglio: quello che si appende per rendere qualcosa

(l'uomo, l'umanità, la casa, la scuola,

l'Italia, lo spazio)

più bella.

Cristo è due volte pittura:

1) la sua crocefissione è immediatamente

sogetto pittorico per eccellenza

per la spettacolarità rituale

del suo sacrificio

2) la bellezza del suo gesto

è automaticamente qualificabile come arte.

"Il disegno è la rappresentazione

di un oggetto per mezzo di linee.

La sua perfezione

consiste nella delineaione esatta

di tutte le forme

nel modo che si presentano

alla nostra vista,

in guisa che diano

il più preciso ed espressivo carattere

dell'oggetto rappresentato"

(introduzione al manuale Hoepli

"Grammatica del disegno" (Ronchetti, 1960).

Ma ora i dogmi piccolo borghesi

sulla pittura,

che pure hanno resistito

all'impressionismo,

al cubismo,

all'informale,

sono sul punto di essere distrutti.

Il signor Gino Tutti quanti entra

in una galleria d'arte

e appende il suo cappotto

all'attaccapanni accanto ad altri

cappotti, poi inizia la visita.

Prima di uscire

va a riprendere il suo cappottino

color grigio ratto

e trova l'attaccapanni circondato

da una piccola folla ammirata:

santocielo benedetto,

era un'opera d'arte quell'attaccapanni,

che figura!

Ma che figura, signor Gino Tutti quanti,

lo consola un bonario dottor Balanzone,

lei ha fatto un'operazione concettuale

appendendo il suo indumento, al limite.

In quanto a Cristo

(come archetipo dell'immagine

significante ed edificante)

chi lo dipinge più?

Ora lo chiamano Jesus come i jeans

e lo vestono da grande burocrate

(o da critico d'arte...).

E la perfezione del disegno,

messa in mano agli iperrealisti,

gioca dei brutti scherzi:

Gino rischia di tornare a casa sottobraccio ad una signora identica a Matia Tutti quanti, ma più vera di sua moglie. In effetti l'iperrealismo, ultima spiaggia dell'arte "tradizionale" (cioè dell'Accademia del Luogo Comune edificata pietra su pietra fin dai primi dell'ottocento utilizzando materiali di scarto barocchi e completata con il contributo dell'industria dolciaria per mezzo dei coperchi delle scatole di cioccolatini dedicate via via alla caccia alla volpe o a Gauguin ridotto ad aneddoto), fallisce nella scelta dei temi: riproducendo minuziosamente la "realtà quotidiana" viola l'estremo tabù dell'arte come dimensione diversa, superiore, separata dalle "miserie della vita". E la critica?

La critica non critica.

I critici-Veronelli lodano

nella fiera delle iperbolie

ogni intruglio

forti della sicurezza che in critica d'arte

tutto è concesso

perchè niente può essere smentito.

Il pubblico dei non addetti è in crisi:

ha perso la bussola,

è orfano dell'immagine,

ma non è disposto a lasciare nude

le pareti della sua tana.

Forse per un residuo

odore vittoriano,

forse non sapendo che l'imperativo

della nuova moda dell'arredamento è

"fare a meno di"

(fare a meno dell'armadio, così scontato,

e lasciare in giro i reggicalze

non si addice alle mezzecalze;

fare a meno del letto,

tanto si va a dormire in albergo;

fare a meno della cucina,

tanto chi la trova più la cuoca;

fare a meno dei quadri alle pareti:

i quadri stanno meglio in banca).

Si produce così una sottoarte autonoma

e i produttori aumentano di giorno in giorno.

Gino dipinge per Mariorossi

(mediatore il gallerista di seire C che,

alludendo a disturbi gastrici

del signor Tutti quanti,

prega Mario di affrettarsi

facendogli balenare l'immagine macabra

dell'affare/affarone

per decesso del maestro)

e Mariorossi

fa il ritratto di Maria Tutti quanti.

Non c'è poi niente di male

se via Bagutta prospera.

Meglio una mostra dedicata

al Pittore Sconosciuti

che una statua al Milite Ignoto

(anche esteticamente parlando).

Ma il lessico della pittura familiare

è povero e gretto.

La colpa non è

della maleducazione artistica, ma proprio dell'educazione artistica. Pensate se a scuola insegnassero a parlare all'infinito: io andare, io venire? (Non che il linguaggio verbale sia molto più ricco, procede a base di "non si può più andare avanti così" e/o di "nella misura in cui"). L'istruzione o è creativa o è galera. E i pittori?

Il pittore è un matto

che si crede un pittore.

L'avanguardia cosiddetta,

le cui affermazioni

sono globalmente importantissime,

non è stata in grado

che di incontrare se stessa.

In questa situazione

si inserisce il Nuovo Negozio di Pittura.

Nel Nuovo Negozio di Pittura

si trovano gli strumenti

dell'arte contemporanea presentati

con l'esortazione semiseria

del fabelo da voi.

Si tratta di scoprire i meccanismi

di ricerca della sperimentazione pittorica

per sdrammatizzarli nella prospettiva,

anche politica,

di una autogestione dell'estetica.

Non è il Concettualismo

o la Body art spiegata al popolo.

E' anche una critica ironica

a fenomeni tanto più fasulli

quanto più misterico-romantici.

La proposta contiene anche una indicazione

che non è una esortazione

ad una inversione di tendenza

ma un andare avanti.

Nel retrobottega del Negozio

ci sono i colori.

La Piccola Scala di Milano

gremita di giovani che applaudono

Arnold Schonberg

è una importante indicazione culturale.

Saprà la pittura riprendere il discorso

del Suono Giallo di Kandinskij?

"Non esiste nessun essere umano

che non recepisca l'arte.

Ogni opera e ogni suo singolo mezzo

provocano in ogni uomo una vibrazione

che nel fondo è identica

à quella dell'artista". (Kandinskij).

WINGLER

IL BAUHAUS

WEIMAR DESSAU BERLINO 1919 - 1933

prefazione di F. DAL CO.

SPAZIOARTE

Periodico mensile

Anno I, Novembre 1974

Numero unico in attesa di autorizzazione

Distribuzione gratuita

Direttore responsabile: Valerio Eletti

Redattori: L. Belli, V. Eletti, M. Marafante

Stampa: Multigrafica Editrice s.r.l.

Si può comperare da FELTRINELLI SERVIZIO VENDITE RATEALI
00186 Roma - Largo Ginnasi, 2 - Tel. 655726-6544868