l'opera partecipata

Provenienza:
Archivio privato

l'opera partecipata

A CURA DI LUCILLA MELONI

SERGIO LOMBARDO

PAOLO MONTI

CESARE PIETROIUSTI

MICHELANGELO PISTOLETTO

STUDIO AZZURRO

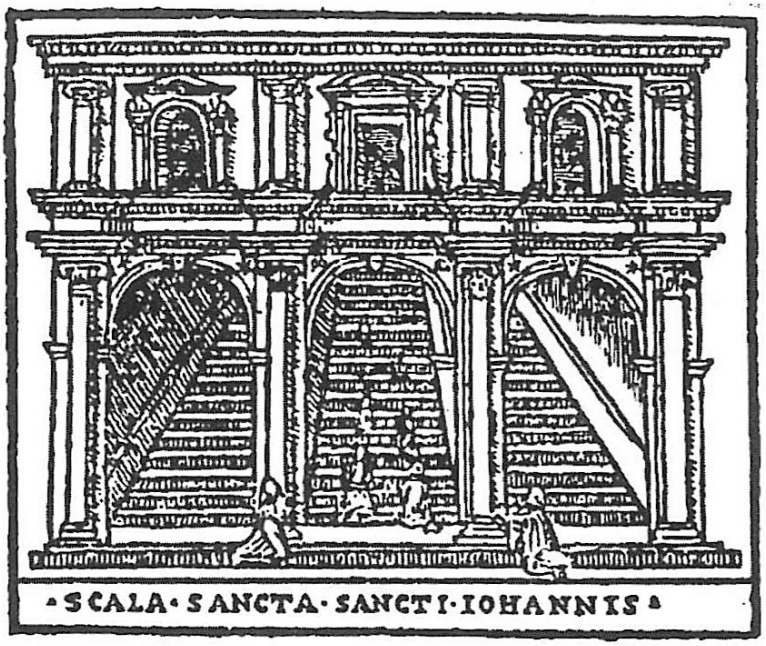
TOMMASO TOZZI

"CD ROOM" DI

MARCO CINGOLANI

LUCA PANCRAZZI

ALESSANDRO PESSOLI


SCALA SANCTA SANCTI IOHANNIS

Sony per la Scala Santa di S. Giovanni in Laterano

Negli oltre 15 anni della sua storia, Sony Italia ha sempre cercato di individuare e percorrere vie innovative anche nella comunicazione, affiancando le istituzioni pubbliche in progetti di utilità sociale, e promuovendo autonomamente grandi eventi in grado di aumentare la notorietà delle sue tecnologie e dei suoi prodotti presso il largo pubblico.

Con l'adesione a questa nuova importante iniziativa, che si inserisce nel quadro di iniziative attuate in collaborazione con la città di Roma in vista dell'appuntamento del Grande Giubileo dell'Anno 2000, il marchio Sony desidera contribuire alla valorizzazione di un patrimonio che non ha eguali al mondo e che attende di essere riqualificato grazie anche all'impegno del capitale privato.

Sony Italia S.p.A.

Si ringraziano:

i Padri Passionisti per il loro costante sostegno,
in particolare Padre Ottaviano D'Egidio.

Dott. Gian Massimo Martines, General Manager, Rome Branch,
Sony Italia S.p.A..

Giuliana Setari e Mario Pieroni per il prestito dell'opera
di Michelangelo Pistoletto.

Carlangelo Liverani.

Questa mostra, a cura di Lucilla Meloni, tenutasi a Roma negli spazi della
Sala 1 (Scala Santa) dal 9 marzo all'11 aprile 1998,
è stata realizzata con il contributo della Sony Italia S.p.a.

SONY

Sala 1

Edizioni SALA 1 n. 76
P.zza di Porta S. Giovanni, 10
00185 Roma
tel / fax 06 7008691

Presidente
Tito Amodei

Direzione
Mary Angela Schroth

Coordinamento
Francesca Capriccioli

Assistenti
Francesco Fiorito, Danilo Forgetta, Marcello Pezza

Progetto grafico
Mauricio Lupini

Dalla parte dell'osservatore

> Il teatro totale significa la mobilitazione di tutti i mezzi spaziali per svegliare lo spettatore dalla sua indifferenza intellettuale, per aggredirlo e per schiacciarlo, per costringerlo alla partecipazione. *Walter Gropius*

Mettersi dalla parte dell'osservatore significa cambiare campo e lasciarsi dietro quello delimitato dell'opera d'arte per pensare alle aspettative e ai desideri di chi guarda.
Abituati a riflettere sull'arte a partire dal lavoro e a ricercare le ragioni dell'artista, questa mostra propone un approfondimento del concetto di opera partecipata in cui l'artista, in modo programmatico, si apre all'altro, che passa dal ruolo di osservatore allo stato di soggetto partecipante.
L'opera partecipata, che si fonda su questa apertura, è declinata secondo numerose modalità: può restare opera compiuta - prodotto creativo dell'artista - come nelle ricerche di Michelangelo

Pistoletto, Sergio Lombardo, Studio Azzurro, Paolo Monti, oppure dislocarsi per perdersi nelle trame del reale, come nelle iniziative di Tommaso Tozzi, di Cesare Pietroiusti, del "CD Room" di Luca Pancrazzi, Marco Cingolani e Alessandro Pessoli che estendono al pubblico il momento creativo.
In ogni caso l'opera partecipata impone all'osservatore una diversa responsabilità: se egli vuole entrare in rapporto con essa si deve impegnare, deve coscientemente inserirsi in una relazione a due.
Questo tipo di contatto non diminuisce la percezione che si fonda, all'opposto, sul massimo di separatezza, in cui l'opera appare in sé conchiusa. E del resto l'osservatore stesso può aver bisogno, a momenti alterni, dell'una o dell'altra esperienza.
È la realtà contemporanea, pervasa da una strategia informazionale e comunicativa a tutto tondo, con il suo carico di immagini e di modelli comunicativi, a generare nell'individuo la necessità di autodeterminare la propria percezione, primo momento dell'interpretazione.
Caratteristica di questa fine millennio è l'orizzontalità dei piani comunicativi, la trasversalità dei codici, in cui sembra che tutto sia allineato su uno stesso livello, ed in questo adeguamento del senso che equivale all'azzeramento delle differenze, si muove una sensibilità omologata dalla pratica della percezione distratta.
Allo scorrere veloce delle immagini, l'arte può opporre la sosta dello sguardo. Concentrarsi sulla propria percezione è un primo passo verso un ribaltamento, in positivo, del reale. Verificare quali attese e quali desideri l'opera può svelare.
Attese e desideri che l'arte può portare alla luce, perché capace di focalizzarli quasi in maniera demiurgica e quasi indipendentemente dalla volontà dell'artista.
Il soggettivismo dell'interpretazione si basa, in fondo, sulla possibilità di poter vedere quello che non c'è, oltre a ciò che nell'opera è manifesto.
Il possesso apparente e momentaneo dell'opera, che avverte colui

che vi partecipa, rientra nelle dinamiche della gratificazione che l'arte porta con sé.
Diversi artisti avrebbero potuto essere presenti in mostra o essere nominati nel testo, questa mostra è perciò concepita come spunto di riflessione del tema trattato.
Le ipotesi progettuali degli artisti presenti sono profondamente diverse ma accomunate dal sentire l'altro come necessario al proprio lavoro. Il titolo mette l'accento sull'idea di partecipazione, più che di interazione. Questo per prendere le distanze da un'idea interattiva esclusivamente tecnologica - in cui l'arte può diventare un videogame e l'altro un giocatore - e per insistere invece sul concetto della vicinanza che lega l'artista al pubblico.
Il testo riporta numerose citazioni tratte da dichiarazioni e da scritti degli artisti, perché si ritiene che la scrittura testimoni la necessità di amplificare la comunicazione contenuta nell'opera.

L'opera partecipata

"Il 'quadro specchiante' mette letteralmente, oltreché psicologicamente, lo spettatore all'interno del quadro. Lo spettatore si vede come spettatore, vede se stesso all'interno del quadro. Questo è il raggiungimento di una terra promessa". (M. Pistoletto, in G. Celant, *Pistoletto*, Fabbri, Milano, 1992).

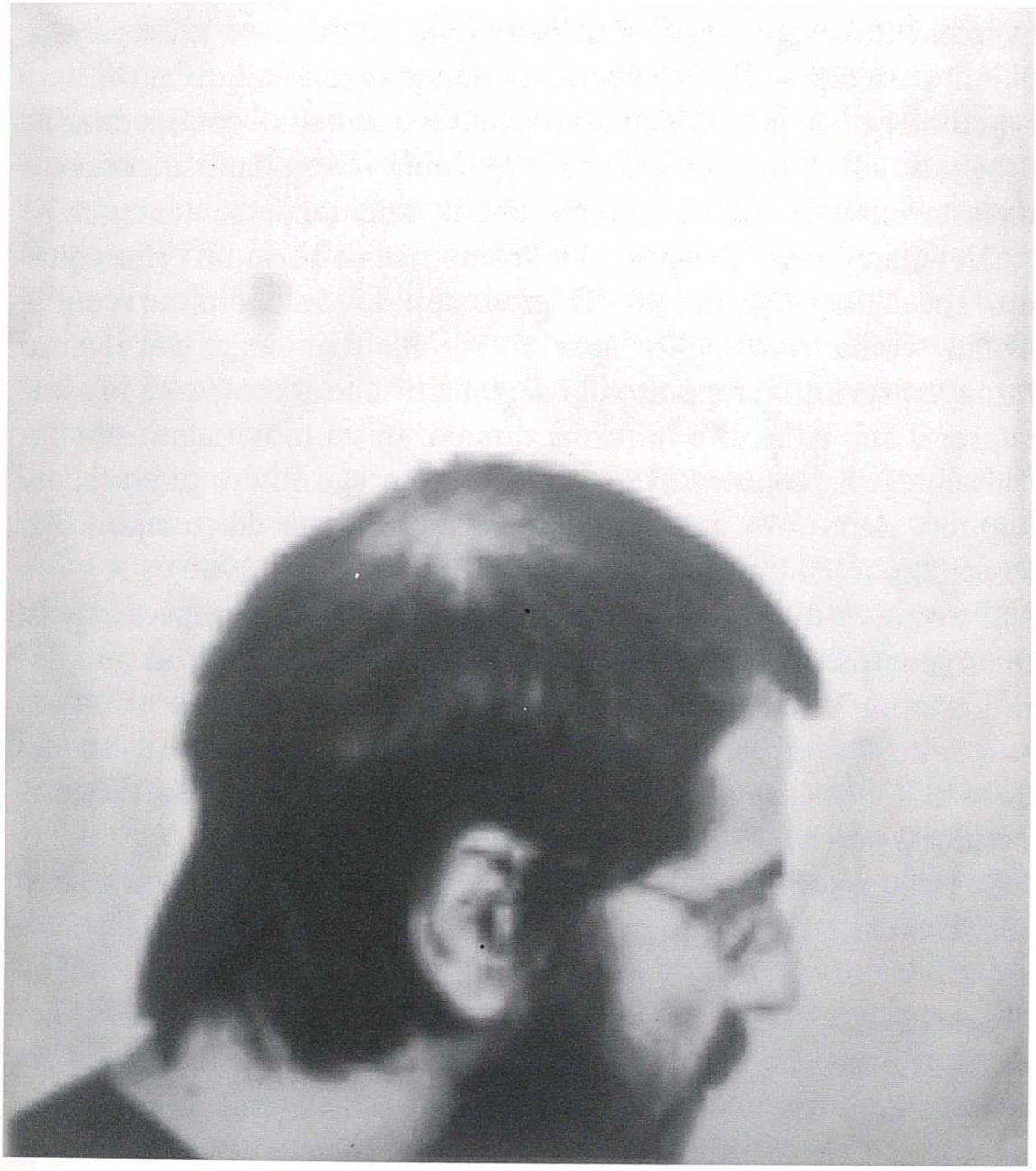
Nel 1962 Pistoletto espone per la prima volta alla Galleria La Promotrice di Torino i quadri specchianti, che riflettevano la presenza dell'osservatore, che si trovava ad essere parte dell'opera, a modificarne l'immagine per la durata del tempo in cui vi si specchiava.

Nello stesso anno Umberto Eco pubblica per Bompiani *Opera Aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, in cui nel trattare dell'arte cinetica e dell'informale focalizza l'attenzione sul ruolo dell'osservatore e parla di "consumazione" dell'arte. A partire dall'idea di Disordine, "disordine fecondo di cui la cultura moderna ci ha mostrato la positività", come rottura dell'ordine tradizionale, per l'autore l'arte ha cercato di "dare forma" a questa inedita situazione.

Se caratteristica dell'opera d'arte è stata sempre quella di essere un messaggio fondamentalmente ambiguo, "una pluralità di significati che convivono in un solo significante", nella Introduzione alla seconda edizione scrive che "tale ambiguità diventa - nelle poetiche contemporanee - una delle finalità esplicite dell'opera, un valore da realizzare a preferenza di altri". Nella dialettica tra "forma" dell'opera e sua "apertura" Eco dichiara di volere definire "i limiti entro i quali un'opera possa realizzare la massima ambiguità e dipendere dall'intervento attivo del consumatore, senza peraltro cessare di essere 'opera'". Eco indaga il rapporto fruitivo opera-consumatore, mettendo in luce come nel presente l'artista sia il primo ad aver maturato la consapevolezza critica del momento interpretativo: "Una tale consapevolezza è presente innanzitutto nell'artista il quale anziché subire le 'aperture' come dato di fatto inevitabile, le elegge a programma produttivo, ed anzi offre l'opera in modo da promuovere la massima apertura possibile" (U. Eco, *Opera Aperta*, Bompiani, Milano 1967 (1962)).
Sulla scena nazionale ed internazionale dalla fine degli anni Cinquanta si assiste allo svilupparsi di nuove ricerche artistiche tese proprio al coinvolgimento del pubblico, che diventa parte in causa. Procedimenti che trovano le loro radici nelle serate futuriste e dadaiste. Dai *18 Happenings in 6 Parts* che nel settembre del 1959 Allan Kaprow presenta alla Reuben Gallery di New York, preceduti dall'invito in cui, fra l'altro, scrive: "Come ognuna delle 75 persone presenti, lei sarà simultaneamente spettatore e protagonista", a *Divorare l'Arte* di Piero Manzoni, azione che si svolge a Milano alla Galleria Azimuth accompagnata dall'invito: "La SV è invitata per le ore 19 di giovedì 21 luglio 1960 a visitare e a collaborare direttamente alla consumazione delle opere di Piero Manzoni" e al suo progetto per *Afonia Milano (per cuore e fiato)* dell'anno successivo, un concerto composto del rumore del battito cardiaco e della respirazione degli astanti; agli eventi Fluxus, all'*Orgien Mysterien Theater* di Hermann Nitsch, fino alle esperienze di

Michelangelo Pistoletto
Autoritratto,
1970,
foglie d'oro su metallo,
50 x 35 cm.
(17/30)

Collezione Tommaso e Giuliana Setari.



Marina Abramovic e Ulay, alle *Attività confessionali* di Vito Acconci - per citare alcuni artisti - l'idea di opera partecipata, concepita dall'artista come in fieri, nella dialettica intrapresa da due o più soggetti distinti, nel saltare la problematica inerente ad ogni teoria estetica tradizionale, apre nuovi scenari e mette in discussione il concetto di separatezza dell'opera.
Tuttavia nei *18 Happenings in 6 Parts*, eseguiti da sei attori, i partecipanti dovevano seguire le istruzioni fornite loro all'ingresso, quindi partecipavano all'evento ma non potevano modificarlo.
I quadri specchianti di Pistoletto, che vivono nella "contingenza" - il primo del 1961 si chiamava *Il presente* - annullano il concetto metastorico dell'opera d'arte e l'unicità della rappresentazione.
"...Nel marzo del '62 esposi alla Promotrice di Torino il primo quadro specchiante, intitolato 'Il presente'. L'uomo dipinto veniva avanti 'come vivo' nello 'spazio vivo' dell'ambiente ma il vero protagonista era 'il rapporto di istantaneità' che si creava tra lo spettatore, il suo riflesso e la forma dipinta, in un movimento sempre 'presente' che concentrava in sé il passato e il futuro tanto da far dubitare della loro esistenza: era la dimensione del tempo" (M. Pistoletto, in B. Corà, *Pistoletto*, Essegi, Ravenna, 1986).
Nel tentativo di aprire un dialogo più individuale tra opera e pubblico gli artisti del passato si sono rappresentati nell'atto di guardare l'esterno, o hanno delegato ad altri personaggi questa azione di raccordo. I futuristi volevano portare l'osservatore al centro del quadro e i quadri specchianti sembrano esaudire questo lontano desiderio perché chi guarda entra realmente nel quadro.
Ed essendo, per Pistoletto, l'arte "seconda realtà", lo specchio con le sue qualità riflettenti era in grado di fondare una nuova percezione.
"Lo specchio è un simbolo che è contemporaneamente antisimbolo. Esso è semplicemente l'estensione sia fisica che intellettuale del fenomeno umano: dall'occhio alla mente, alle azioni, la persona è tutta una serie di riflessi e riflessioni. Ed intanto le possibilità di

rispecchiamento non sono contenibili in una dimensione limitata, ma uno specchio riflette potenzialmente ogni luogo e continua a rispecchiare anche quando e dove non è presente l'occhio dell'uomo. Quindi lo specchio, sull'altare o no, ma comunque nell'ambito dell'arte, diventa il punto d'incontro tra il fenomeno specchiante e riflessivo umano e la realtà universale che lo specchio stesso è capace di riflettere. Cioè lo specchio fa da tramite tra il visibile e non visibile, estendendo la vista oltre le sue apparentemente normali facoltà. Lo specchio, nelle stanze o sull'altare espande le caratteristiche dell'occhio e la capacità della mente fino ad offrirci la visione della totalità" (M. Pistoletto, *L'arte assume la religione - Divisione e moltiplicazione dello specchio*, Giorgio Persano, Torino, 1978).

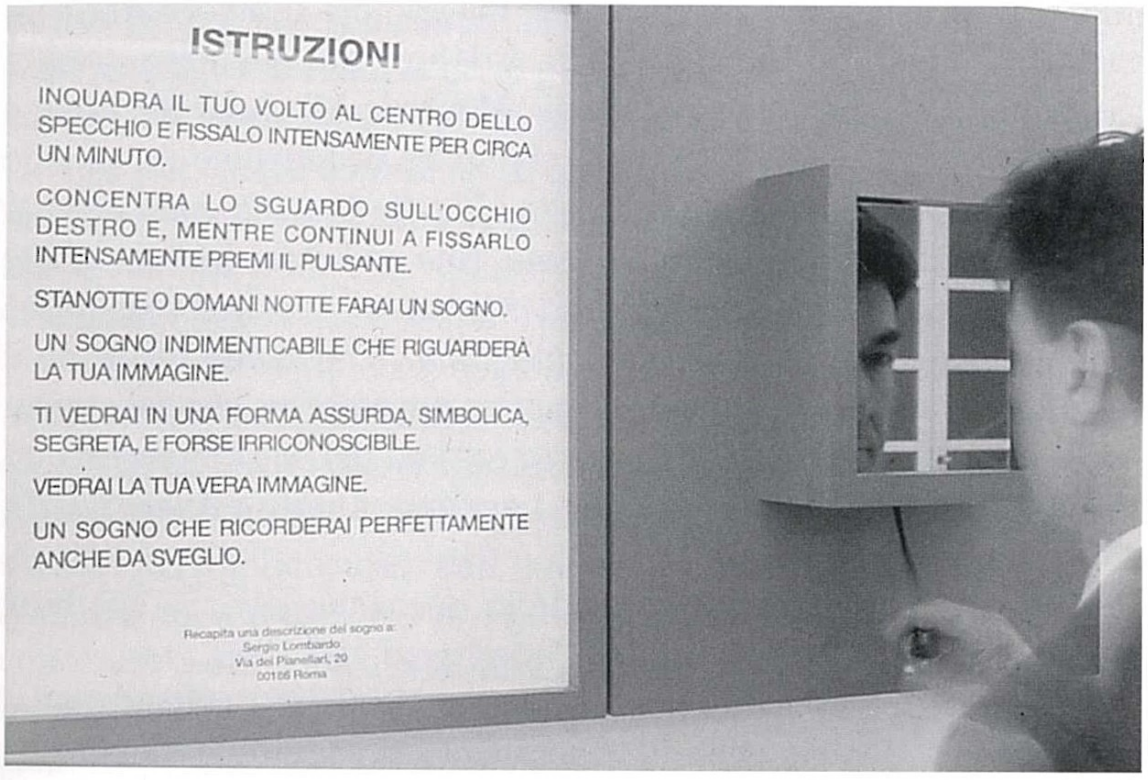
La "terra promessa" di cui parla Pistoletto è contenuta nella possibilità, offerta agli altri, di essere dentro l'opera, di vedersi e di vedere. Lo specchio inoltre contiene in sé una profonda carica di mistero.

Nel magnifico breve saggio di Massimo Bontempelli *La scacchiera davanti allo specchio*, si sviluppa il tema della vita catturata dallo specchio: della vita riflessa delle persone e degli oggetti che in esso si sono specchiati, anche per una sola volta. Specchio come al di là, luogo che contiene e che trattiene nella sua magia le sembianze originarie, non soggette alla legge del tempo.

Nel racconto di Bontempelli il Re bianco spiega al bambino che è entrato nello specchio: "Tutti gli specchi del mondo sono fatti così: (...) a ogni specchio corrisponde uno spazio infinito, come questo: e vi si vengono a rifugiare e conservare tutte le immagini di tutti, uomini, donne, bambini, che ci si sono guardati dentro. Quando uno si guarda in uno specchio, e poi se ne va, crede che tutto sia finito. Niente affatto. Lui se ne va per i fatti suoi, e non ci pensa più; ma nello spazio invisibile corrispondente a quello specchio rimane la sua immagine. E mentre lui, nel mondo, un giorno o l'altro muore e il suo corpo, fino al giorno del Giudizio Universale, scompare,

invece nello spazio dietro lo specchio la sua immagine dura, credo, eternamente" (M.Bontempelli, *La scacchiera davanti allo specchio*, Sellerio, Palermo, 1981, p.129).
L'apertura ad un soggetto esterno all'opera caratterizza gran parte del percorso di Pistoletto. Il tema dello specchio come doppio del reale torna spesso (*Raggiera di specchi, Obelisco di specchi, Il disegno dello specchio, Le tavole della legge*), ma è nella prima delle dodici mostre intitolate *Le stanze* tenute nel 1975 a Torino presso la Galleria Christian Stein, che l'artista affronta l'idea della sua unicità, dell'impossibilità di riflettere se stesso. "Nell'ottobre 1975, con la prima delle dodici mostre intitolate 'Le stanze' ho identificato nello specchio esposto il fenomeno dell'unicità e quindi della singolarità. Cioè in quella mostra tutti gli elementi presenti erano verificabili nel loro doppio attraverso il riflesso dello specchio, soltanto lo specchio dimostrava di non poter raddoppiare se stesso. In conseguenza di questa considerazione ho capito che per dare allo specchio il suo doppio dovevo dividerlo in due parti. Sono intervenuto tagliando lo specchio insieme alla cornice in cui lo avevo posto, così le due mezze parti della cornice, rimanendo attaccate ai due specchi, testimoniavano l'unità da cui questi derivavano" (M. Pistoletto, *cit.*).
Lo specchio è ancora presente in *Armadio* (1990), in cui i ventitré specchi incorniciati e inseriti in un armadio senza ante, a causa della loro ridotta dimensione non possono più contenere l'immagine nella sua interezza. Lo specchio non è più fondo, ma superficie. All'idea del doppio dei lavori specchianti dei primi anni Sessanta fanno seguito lavori in cui l'opera diventa oggetto-azione. Dopo aver esposto nel luglio del 1967 all'interno della mostra "Lo spazio dell'immagine" a Foligno specchi lungo la sala che ospitava i *Pozzi* dal fondo riflettente, per la mostra curata da Daniela Palazzoli "Con temp l'azione", che metteva l'accento sul tempo e sull'azione dell'opera, e che si sviluppava nelle tre gallerie Christian Stein, Sperone e Il Punto e nelle strade che le congiungevano, Pistoletto

Sergio Lombardo
Specchio tachistoscopico,
1979,
55 x 90 x 20 cm.



realizza *Palla*. Una palla fatta di carta di giornale che viene fatta rotolare durante il percorso. Nello stesso anno apre il suo studio agli altri.

"Portare l'arte ai bordi della vita per verificare l'intero sistema in cui entrambe si muovevano è stato lo scopo e il risultato dei miei quadri specchianti. Dopo questo non rimane che fare la scelta: o tornare nel sistema dello sdoppiamento e dei conflitti con una mostruosa involuzione, oppure uscire dal sistema con una rivoluzione; o riportare la vita all'arte, come ha fatto Pollock, o portare l'arte alla vita, ma non più sotto metafora" (M. Pistoletto, *Le ultime parole famose*, 1967, in G. Celant, *Precronistoria 1966-69*, Centro DI, Firenze, 1976).

In quegli anni densi di fermenti di sperimentazione, artisti che non sconfinano nella performance ma che restano legati all'idea di opera, coinvolgono secondo diverse modalità il pubblico. Sia come spettatore stupito e affascinato: Eliseo Mattiacci a Roma che porta in processione il *Tubo* giallo fino alla Galleria La Tartaruga nel 1967; Jean Tinguely a Parigi che nel maggio del 1960 organizza un dèfilè di quattro *Macchine* per arrivare alla Galleria Quatre Seasons. Sia come attore in galleria: Maurizio Mochetti che espone nel 1970 *Scatola per 15 secondi* che entra in funzione misurando quella quantità di tempo, se azionata; Nicola Carrino con i *Moduli scalari* della fine degli anni Sessanta, fino ad Ettore Innocente che con *Take one 1970 (Ipotesi per una dilatazione fruitiva)* concepisce la realizzazione del lavoro come ipotetica. "Dichiarare nel titolo il carattere eventuale di un'opera significa presupporre che essa misura la propria riuscita al di là delle intenzioni del suo autore nell'incontro con il resto del mondo" (D. Lancioni, *Archivio Anni 70 (III)*, "Opening", a.,*n. 25*, 1995).

Ma anche l'attitudine critica mette in opera una diversa apertura, come testimonia *Autoritratto* di Carla Lonzi, del 1969.

Anche per Sergio Lombardo negli anni Sessanta, abbandonati i Monocromi, diventa centrale il momento ricettivo dell'opera e la

sua ricerca successiva si svilupperà nella direzione dell'apertura all'altro, al quale chiede la partecipazione attiva e consapevole alla fase realizzativa del lavoro. Agli albori della comunicazione di massa, a pochi anni dalla pubblicazione del testo di Vance Packard, *I Persuasori occulti* (1958), Lombardo per primo affronta le problematiche inerenti alla diffusione mediale delle immagini e all'accettazione inconscia di comportamenti indotti.
Nel 1963 dichiara: "Qualunque rappresentazione fantastica di un sentimento emotivo, secondo un vecchio schema individualistico, deve essere qualificata come singolare. I concetti esistenzialistici hanno accentuato, portando all'estremo una posizione romantica, i caratteri della singolarità e della irripetibilità del vissuto umano. In realtà sul piano dei fatti concreti si può rilevare come ogni nostro vissuto oggi non sia più individuale e irripetibile, ma esattamente il contrario. Se noi 'existiamo' in un momento qualunque della nostra vita, ci sorprendiamo in un atteggiamento già visto, già scontato. Appunto perché l'uomo moderno è stato continuamente aggredito (ormai per noi non si parla più di aggressione, ma di assimilazione) dalle immagini percettive della pubblicità, del cinematografo, della stampa, della macchina, egli ha perso il suo campo di dominio individuale per essere assimilato in un infinito casellario di comportamenti già pronti e messi a disposizione di tutti. Qualora esistesse ancora un individuo che volesse tentare un'azione originale, costui diverrebbe pazzo nel trovarsi irretito dal giudizio collettivo che lo classifica inevitabilmente, qualunque cosa egli faccia, nella uniformità di un comportamento tipico" (S. Lombardo, *Lombardo-Mambor-Tacchi*, Galleria La Tartaruga, Roma, 1963).
I Gesti Tipici nascono dalla riflessione sui gesti più significativi di alcune personificazioni dell'autorità, come Kennedy, Fanfani, Nasser e sullo studio dell'effetto suggestivo che questi gesti producono nell'osservatore. Ridotti a sagome verniciate di nero, bidimensionali ed inespressivi, funzionano solo come stimolo ai meccanismi psicologici dell'osservatore.

I primi *Componibili* sono del 1966, nel 1967 nascono i *Supercomponibili*: lavori composti di elementi combinatori identici, la cui organizzazione spaziale è demandata al pubblico, che si fondano sul rapporto stimolo-risposta secondo gli studi della psicologia sperimentale.
Ricomponendoli in un'individuale configurazione, l'osservatore reagisce allo stimolo iniziale. Proprio per favorire questo processo Lombardo riduce le forme a "matrici astratte elementari", estrapolandone ogni potenziale espressivo; procedimento questo già verificatosi nei *Monocromi* e nei *Gesti Tipici*.
In occasione della mostra alla Galleria La Salita a Roma nel 1967 presenta *30 aste*. Nel *Progetto 30 aste 1967* specifica: "Ogni asta è lunga cm. 280, a sezione quadrata di lato cm. 5... I colori sono: bianco, nero, giallo, rosso, verde, blu, un colore ogni sei aste. Possono essere disposte in qualsiasi modo ma non si possono separare, essendo un'opera unica". Nel 1973 presenta a Napoli una mostra di progetti ed in riferimento a questi lavori scrive: "È un'opera senza oggetto che si concretizza solo se qualcuno dà ad essa una forma dispositiva, il cui significato sta appunto nell'imprevedibilità della scelta di questa forma" (S. Lombardo, *Catalogo della mostra*, C.A.E., Napoli, 1973).
Con lavori quali *Sfera con sirena* (1968), *Progetto di morte per avvelenamento* (1970) il fruitore deve operare una scelta che include una conseguenza: nel secondo caso contiene la possibilità della sua morte, nel primo il sottoporsi ad un tipo di esperienza involontaria. Lo specchio è presente nel lavoro eventualista *Specchio tachistoscopico con stimolazione a sognare*, del 1979, lavoro che esemplifica i cardini della teoria eventualista. Già il titolo dell'opera è denso di informazione, risulta accattivante ed induce ad accettare la sfida. La scatola specchiante contiene immagini segrete legate alla percezione subliminale, l'osservatore vi si specchia seguendo le istruzioni. "Fissa intensamente la tua immagine, dopo averla inquadrata al centro dello specchio, per circa un minuto. Concentra l'at-

tenzione sull'occhio destro e, fissandolo intensamente, premi il pulsante. Questa notte, o la notte successiva, farai un sogno che riguarderà la tua immagine. Ti vedrai in una forma assurda, simbolica, segreta e, forse, non ti riconoscerai. Vedrai la tua vera immagine. Un'immagine che ricorderai anche da sveglio. Si prega di annotare i sogni delle due notti successive all'esperimento e farli pervenire al seguente indirizzo.."

In questo lavoro, come nei quadri specchianti di Pistoletto, l'osservatore, anche indipendentemente dalle intenzioni dell'artista, mette in gioco la sua identità "momentanea" perché la disponibilità alla partecipazione che richiede il lavoro sarà legata ad uno stato psicologico variabile. L'opera partecipata si fonda su un principio di vicinanza e la vicinanza può essere solo condivisa.

La strada intrapresa dalla fine degli anni Cinquanta nei termini dell'apertura sembra trovare un rinnovato sviluppo in tempi recenti. Molti artisti si avvalgono dei dispositivi tecnologici per riannodare il rapporto con il pubblico, come ha dimostrato la recente edizione della *Documenta* di Kassel.

In Italia Studio Azzurro passa negli anni Novanta al procedimento interattivo. Sebbene a sua insaputa l'osservatore di *Vedute* (1985) ripreso da un dispositivo di sorveglianza entrava nell'immagine, con *Tavoli. perché queste mani mi toccano?* (1995), *Coro, tappeto interattivo* e *Totale della battaglia* (1996), *Il giardino delle anime* e *Il soffio sull'angelo - primo naufragio del pensiero* (1997) egli partecipa attivamente all'opera perché la sequenza temporale delle immagini viene scandita dal suo intervento.

"...In queste nostre recenti ricerche, centrate sul problema dell' interattività, non occorre più cercare una dimensione simbolica, poiché il dispositivo permette un dialogo diretto, non più mediato da una visionarietà. Lo spettatore, ma non chiamiamolo più così, agisce direttamente sulla scansione, sul procedere del racconto. Modifica le immagini e i suoni. Diviene complice in qualche modo di ciò che sta accadendo. Il suo è un ruolo attivo 'dentro' l'opera. Diamo

Nel periodo di preparazione di una mostra, a trenta persone, scelte fra quelle normalmente invitate, viene richiesto di portare all'inaugurazione la persona ritenuta, fra tutte quelle personalmente conosciute, la più inquietante.

Cesare Pietroiusti
Disquieting,
1995,
mostra "Wild roses grow by the roadside",
Brick Lane 152c, Londra.



molta importanza a questo, e non certo per puntare ad una maggiore spettacolarità, a un più grande compiacimento verso i nostri interlocutori - anche se non butterei via questa chance così a cuor leggero - ma perché credo che oltre essere il naturale proseguimento di tutta la nostra ricerca sui videoambienti, rappresenti soprattutto una opportunità di ricollegarsi, attraverso un dialogo, a un pubblico allontanatosi dalle difficili e spesso volutamente autoreferenziali manifestazioni artistiche contemporanee. Nel non farsi capire, nel non creare opportunità di incontro, spesso c'è solo il voler mantenere una distanza 'sacrale' che condiziona gli altri ad essere puri spettatori pronti a delegare o a rifiutare. È quello che del resto succede nella realtà, la cui complessità, la cui difficile penetrabilità riduce i molti a divenire spettatori di un mondo 'fiction' che ruota intorno. Credo che ripristinare questo dialogo, anche con l'umiltà di farsi capire, che non vuole dire scendere nell'impegno, sia il modo per rigenerare questo stato di passiva comunicazione e responsabilizzi maggiormente sia chi propone che chi pratica questi eventi. Credo che crei inoltre opportunità per rendere queste opere anche luoghi di esperienza, non solo estetica, non solo linguistica, ma di esperienza nel senso più pieno. Esperienza nell'usare anche l'interattività che certamente sarà, già forse lo è, uno degli scenari di vita su cui più ci misureremo prossimamente" (*Creare ambienti sensibili*, Intervista a Paolo Rosa di Andrea Lissoni, in *Dal vivo*, a cura di V. Valentini, Taormina Arte XI Rassegna internazionale del Video d'autore/1996, Graffiti, Roma, 1996).

E sull'aspetto etico della scelta interattiva insiste Antonio Pinelli nella presentazione del lavoro *Il soffio sull'angelo* realizzato all'Università di Pisa: "(...) è evidente che questo gruppo, i cui componenti, per ragioni anagrafiche, si sono venuti formando tra la fine degli anni '60 e degli anni '70, ha nel proprio codice genetico quell' 'imprinting' politico, cui il sopravvenuto crollo delle ideologie ha bruciato come un falò purificatore gli astratti e dogmatici furori ideologici, ma spesso non ha spento la carica etica che ne ali-

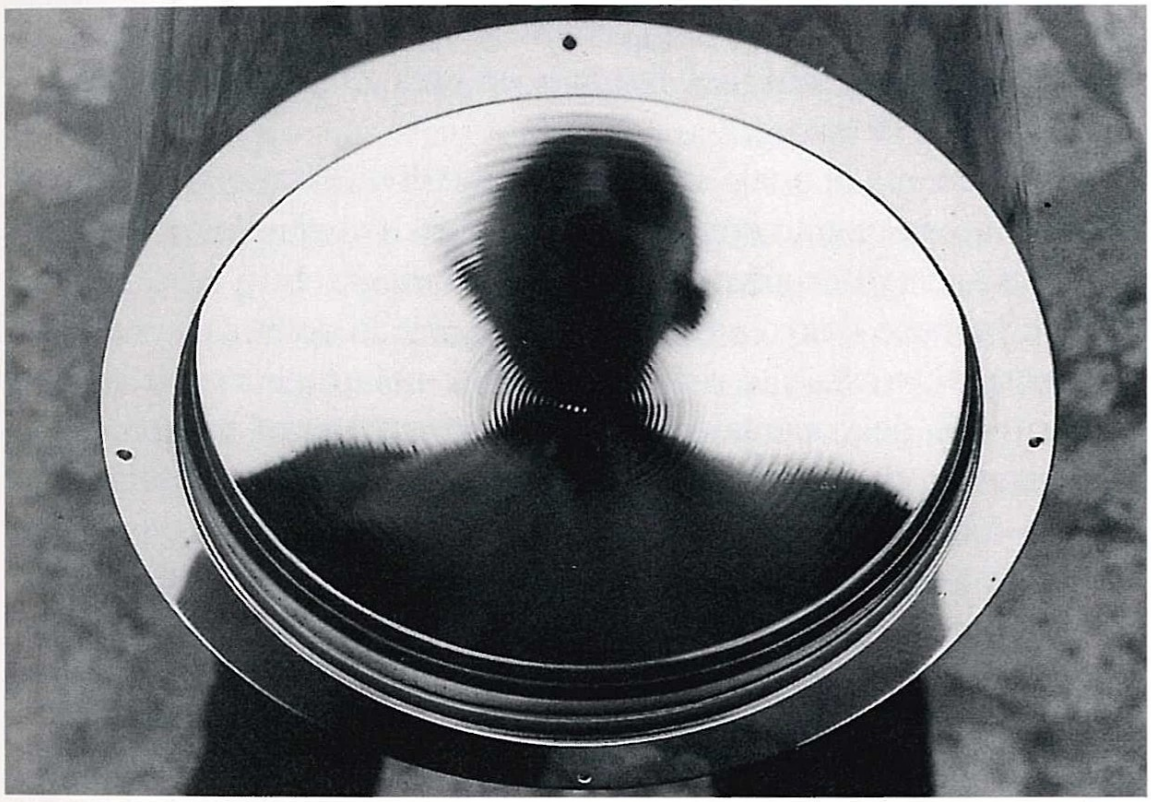
mentava le speranze" (A. Pinelli, *Voli per navigatori senza rete (ma con paracadute)*, catalogo della mostra, Università di Pisa, 1997).
In Studio Azzurro l'uso dell'interattività aumenta il potenziale comunicativo dell'opera e verifica le possibilità percettive slegate dal consumo autoritario e pervasivo dell'immagine mediale. Per gli artisti che usano l'immagine il problema della fruizione è centrale, proprio per ripristinare la qualità della percezione in una realtà in cui alla merce-oggetto si è andata sostituendo la merce-immagine.
Quando l'opera si sottrae allo stock percettivo fornito dai media ripristina una diversa temporalità e smaschera il tempo contemporaneo, divenuto, come diceva Guy Debord negli anni Sessanta, "il tempo del consumo di immagini".
Queste opere interattive nulla concedono alla pratica tecnologica usata, in maniera facile e banale, quale messa a punto di 'effetti speciali', di 'gioco'. Nella trama narrativa del racconto le immagini sono cariche di simbologie, di citazioni. In alcuni casi si avvicinano alle macchine barocche, come quelle che animano *Il soffio sull'angelo*, in cui il soffio del dispositivo pneumatico attivato dall'osservatore scompiglia le immagini-angeli proiettate sul paracadute-nuvola, che cercano di aggrapparsi ai diversi simboli per farsi, appunto, metafore di un "primo naufragio del pensiero".
I titoli delle opere sono esplicativi, offrono una prima chiave di lettura. La presenza del personaggio è centrale, dà vita ad un'immagine poetica legata a volte alla storia dell'arte. Queste figurazioni hanno la fragilità dell'umano, proprio per la loro qualità di presenza costituita soggetta alla modificazione del suo stato di quiete. Anche gli oggetti, quando sono presenti come nelle opere *Il Viaggio, Il giardino delle cose*, in cui viene sperimentato l'uso di telecamere a infrarossi e ai raggi x, tradiscono la loro umanità, cose di cui si immagina l'uso, lontane dall'anonimato dell'oggetto esposto, o estrapolato dalla realtà.
Una caratteristica importante dei lavori interattivi è la "coralità". Proprio perché queste opere sono godute contemporaneamente da

più protagonisti che le movimentano, fra questi si instaura un rapporto di condivisione che rimanda alla cultura orale.
"Ciò che ci interessa invece, è creare dei contesti, degli ambienti 'sensibili', come li abbiamo chiamati, che favoriscano una interattività collettiva. Non è solamente un individuo a modificare la sequenza, ma possono essere più persone e contemporaneamente (...). L'installazione diviene un luogo dove fermarsi a scambiarsi dei pareri, dove stare a guardare come reagiscono gli altri rispetto a come ti sei comportato tu" (P. Rosa, *cit.*).
Nel percorso di Studio Azzurro l'approdo alla interattività si configura come raggiungimento necessario, formalizzato nel passaggio dalle videoinstallazioni agli ambienti "sensibili". La videoinstallazione porta in sé nuove modalità percettive attraverso un potenziamento dell'immagine che può essere dilatata, propagata insieme al suono. Chi guardava *Il nuotatore* si sentiva all'interno di una storia ma oggi le potenzialità di coinvolgimento sensoriali sono aumentate, e quando ci si riferisce alle macchine barocche, si vuol significare che di queste alcuni lavori hanno le caratteristiche, perché, come queste, stupiscono e meravigliano. Quello che cambia è il tempo dell'opera, che si fa contemporaneo a quello dell'osservatore-autore, producendo in lui una più intima esperienza dell'arte.
L'interattività è presente anche nei lavori di Paolo Monti, che fin dagli inizi della sua ricerca concepisce l'opera come "fenomeno" in grado di promuovere una qualità percettiva diversa dall'ordinario.
Nella sua prima mostra personale presso la Galleria romana Arco di Rab (1993) presenta i *Quadri-Dimensione: Endofrottage e Ombra termica.*
Endofrottage è composto di termoresistenze poste, in una certa configurazione, sotto la superficie dell'intonaco e collegate a cellule fotoelettriche in grado di registrare la presenza del pubblico. Quando qualcuno si avvicina alla parete queste attivano le termoresistenze che, producendo calore, appaiono colorate in superficie, per poi sparire non appena l'osservatore si allontani.

In questa fase del lavoro il calore, con la sua immaterialità, è tema centrale; nella stessa mostra espone *Ombra termica*, un semicerchio di acciaio riscaldato al suo interno crea moti convettivi d'aria, la cui ombra muta secondo il mutare delle presenze.
Il calore che si sprigiona da una reazione fisica - in cui la processualità dell'opera è dichiarata - attiva una percezione particolare nell'osservatore, la cui attenzione è portata sui fenomeni primari e semplici. Tanto le ombre, quanto le configurazioni prodotte dalla sistemazione delle termoresistenze, sono fenomenologicamente legate nella loro reazione fisica al comportamento del pubblico. L'idea stessa di visibilità che è alla base del concetto di opera, modifica i suoi presupposti, quasi che Monti spingesse verso la percezione dell'invisibile.
Nei *Flottages* del 1994 il flusso di calore emanato da un oggetto termico modificava la percezione delle superfici sulle quali era proiettato. Nei successivi *Flottages* l'immagine torna ad assumere una visibilità maggiore coadiuvata dal "ritorno alla figurazione", infatti lo specchio termico rimanda l'immagine cangiante dell'osservatore, scomposto nei suoi flussi di calore. Nello *Specchio elastico*, che si basa sulle proprietà del mercurio, è impossibile vedere la propria immagine nella sua interezza. Lo specchio elastico infatti tradisce le comuni attese dell'osservatore che inizialmente, camminandogli vicino, vede in esso riflesso l'ambiente esterno, ma avvicinatosi, vi si vede deformato.
"Un cono di luce è generato da una sorgente luminosa posta ad altezza stabilita in base a dei rapporti geometrici con l'ambiente che lo contiene. La parte inferiore del cono si solidifica in un tronco di acciaio, la cui base superiore è resa specchiante dal mercurio contenuto al suo interno. Lo specchio di mercurio investito dal fascio generante il cono, proietta sul soffitto una circonferenza luminosa all'interno della quale saranno visibili, sotto forma di onde luminose, tutte le vibrazioni che il mercurio riceve. L'osservatore, camminando in prossimità del tronco di cono, vedrà in esso riflesso l'am-

biente circostante come in un comune specchio e solamente affacciandosi in esso, nell'atto di specchiarvisi, vedrà la propria immagine scomporsi in centri concentrici. Il parziale oscuramento del cono di luce da parte dell'osservatore 'nell'attimo di specchiarsi', genera 'l'interazione' con lo specchio, producendo l'alterazione dello stato di quiete del mercurio, visibile anche all'interno della circonferenza luminosa sul soffitto" (P. Monti, *Specchio Elastico - Trittico* -, descrizione del lavoro in mostra).
Questa descrizione del lavoro redatta dall'artista testimonia come il suo procedere si inserisca nell'ambito dei processi scientifici. Dalla scrittura non trapela alcun interesse diverso da quello direzionato alla spiegazione del fenomeno fisico. L'artista si limita a orientare una visione alternativa che ribalta quella abituale. Conseguentemente nel suo percorso, e sebbene recentemente l'impianto tecnologico si faccia più evidente, l'interattività non è fatto aggiuntivo alla ricerca, ma ne fonda l'ipotesi. Il passaggio dall'impianto minimale dei primi lavori alle esperienze attuali in cui torna il corpo - ma un corpo visualizzato ed un volto scomposto da leggi di rispecchiamento fisiche - corrisponde forse, nella baraonda dei segni contemporanei, all'invito a specchiarsi e a riflettere su se stessi.
Il tema dell'esperienza è centrale nel lavoro di Cesare Pietroiusti che si fonda su una ricerca legata all'idea di creatività diffusa. "Prendere alla lettera la problematica che nasce dal non sentirsi un individuo insieme isolato e ispirato, bensì l'interprete, o il portavoce, di un segmento della cultura a cui si appartiene, può tradursi nella scelta di delegare ad altri soggetti la funzione 'creativa', operando, come unica mediazione, l'inserimento di tale produzione in un contesto pubblicamente riconoscibile. Una posizione di questo genere mette in discussione il concetto di 'autore' e, valorizzando il principio della collaborazione, è radicalmente antiautoritaria. Nello specifico artistico, essa può essere interpretata come uno sviluppo della così detta arte interattiva, quella in cui al pubblico è richiesta una partecipazione sollecitata da stimoli prestabiliti dall'artista.

Paolo Monti
Specchio elastico
1989/93.
Una superficie di mercurio interrompe il proprio stato di quiete ogni volta che un osservatore tenta di specchiarvisi,
mercurio, acciaio, dispositivi elettronici, dimensione ambientale, ph. Stephenson.



Direi anzi che, in un'epoca in cui l'interattività è una specie di 'lancio' pubblicitario di nuove modalità del divertimento alienato (l'epoca post-televisiva), l'arte interattiva che si riduce alla partecipazione a qualche tipo di gioco computerizzato, o alla stereotipa e predeterminata elaborazione combinatoria di qualche materiale dato, viene smascherata come strumento omologante, dall'ipotesi di cui si parla" (C. Pietroiusti, *Prendere alla lettera il discorso dell'altro*, "Aperture", n. 1, 1996).
Fin dagli inizi il suo interesse è volto alla cattura dei gesti altrui, consci o inconsci. In questa prima fase l'artista porta alla luce, con il gruppo dei Piombinesi di cui ha fatto parte, gli atteggiamenti legati all'agire inconsapevole dell'altro, che diventa oggetto di registrazione sul campo di dinamiche comportamentali. Successivamente, a lui è richiesta una collaborazione cosciente. L'artista propone una serie di indicazioni da sviluppare, che prevedono la realizzazione della risposta allo stimolo, che può diventare visibile, cioè oggettuale. Inoltre un numero indeterminato di persone può contemporaneamente partecipare al progetto, che è strutturato come un ipertesto che nel fondare un'idea di creatività diffusa, annulla quella di autore.
Pone il problema di quale sia la soglia che divide l'opera da ciò che opera non è, in quanto atto quotidiano, pensiero che l'altro compie ma che manca all'origine, di "volontà artistica".
Ciò che produce l'altro infatti si va connotando come facente parte dell'opera più vasta che risiede, a monte, nel progetto dell'artista. La visibilità dell'operazione si afferma attraverso un processo comunicativo che lega l'autore a diversi soggetti e, in alcuni casi, i soggetti tra loro.
I *Pensieri non funzionali. Azioni possibili* in cui il pensiero è svincolato dalla sua funzionalità operativa, si sviluppano come work in progress.
Pensieri non funzionali dell'artista come questo: "Apri tutte le porte presenti in un determinato ambiente, e anche quelle presenti negli

ambienti attigui, e così via fino a giungere alla strada"; oppure: "Mostra ad una persona un certo posto e chiedile di restarci da sola, per 24 ore. Osserva e cataloga tutti gli oggetti che decide di portare con sé. Ripeti l'operazione con altre persone" sono accompagnati dall'invito a realizzarli secondo proprie modalità. Oppure, ulteriore apertura, si propone ai partecipanti di soffermarsi sui propri pensieri non funzionali che andranno a costituire una lista più vasta.
"Una delle ipotesi di fondo di tutto il mio lavoro è che è possibile fare arte: a) concentrando l'attenzione - piuttosto che distoglierla - sui pensieri non funzionali, per metterli meglio a fuoco e per articolarli. b) costruendo per essi un contesto comunicativo in cui possano essere riconosciuti da altri come parte di un patrimonio comune e, nel migliore dei casi, come possibilità di una dimensione psichica generalmente ignorata o addirittura come elemento di una ristrutturazione cognitiva. I pensieri non funzionali sui quali io lavoro possono restare allo stato di 'progetto' o di 'istruzione', come in questo caso, ovvero, in determinate circostanze, possono realizzarsi in un'opera e diventare quindi, con modalità tecniche scelte di volta in volta, elemento di comunicazione e di socializzazione" (C. Pietroiusti, *Pensieri non funzionali (1978-1996)*, Edizioni Morra, Napoli, 1997).
Il suo progetto generale ha le connotazioni dell'esperimento, affonda in ambito psicologico; l'esperimento viene firmato a più mani, per cui l'altro diventa coautore riconosciuto. In tutti i casi, quello che definisce l'intervento dell'altro come opera d'arte, è il fatto di essere classificato dall'artista e, in un secondo momento, di essere mostrato nei luoghi dell'arte. Ciò induce, ancora una volta, alla riflessione sulla dialettica che lega contenuto a contenitore, sulla ambiguità insita nel concetto di presentazione, e sulla difficoltà di definire, univocamente, i contorni esatti dell'opera d'arte. Anche Pietroiusti, per certi versi, si muove nella linea dei ready-made, quando preleva e disloca, classifica e accoglie, come ha fatto in occasione della *XII Esposizione Nazionale Quadriennale d'Arte di*

Roma, dove ha scelto di ospitare, nello spazio espositivo a lui destinato, diversi artisti.
L'apertura di Pietroiusti, che si attua in modo trasversale, si differenzia da quella praticata negli anni Sessanta, che includeva un'idea di pubblico limitata al mondo dell'arte. Si differenzia anche dagli interventi "esterni" all'opera realizzati dagli artisti che negli anni Settanta hanno messo in discussione l'equiparazione dell'arte alla merce. Gli esempi potrebbero essere numerosi, fino alla simulazione messa in atto da Philippe Thomas che, con la creazione nel 1987 dell'agenzia *Ready-made belong to everyone,* nega il concetto di opera, poiché invita le persone ad entrare nel mondo dell'arte attraverso l'apposizione della propria firma.
Per questa mostra Tommaso Tozzi ha concepito un intervento intitolato *Raccolta di offerte e sottoscrizione di un abbonamento a 'Il Manifesto' e disponibilità della sua lettura gratuita da parte del pubblico come opera d'arte*. L'intervento prevede l'acquisto da parte della Sala 1 di un abbonamento al quotidiano, il rendere possibile al pubblico la lettura del giornale, in galleria, per tutto il 1998. Dal giorno dell'abbonamento al giornale, ai giorni precedenti l'inaugurazione,Tozzi ha inviato su Internet questo messaggio: "Un abbonamento al Manifesto è un'opera d'arte dimostra che sei un artista: sottoscrivilo!!! Questo messaggio è parte di un'opera d'arte".
Al di là dell'intenzione di promuovere la campagna di sottoscrizione al giornale, in gravi difficoltà economiche, è interessante il collegamento operato da Tozzi che utilizzando un linguaggio imperativo di matrice pubblicitaria, compie un'equazione tra l'azione compiuta da lui in quanto artista (l'abbonamento a 'Il Manifesto') connotata come opera d'arte e l'azione dell'altro che nel ripetere quella di Tozzi (l'abbonamento) dimostrerebbe di essere, anche lui, un artista.
In occasione della mostra personale a Milano presso la Galleria Paolo Vitolo nel 1993, Tozzi scrive: "Le opere d'arte non possie-

Studio Azzurro
Il soffio sull'angelo - primo naufragio del pensiero,
1997,
videoinstallazione interattiva,
Università degli Studi di Pisa.
Particolare dell'installazione.



dono alcuna qualità universale innata. Semplicemente partecipano alla costruzione e trasmissione di nuovi linguaggi di comunicazione. Quando il nuovo paradigma è diffuso è impossibile non riconoscere agli oggetti che ne hanno imposto l'affermazione un certo grado di universalità. Dunque il ruolo dell'artista non è quello di 'scoprire' delle forme universali, ma di partecipare collettivamente alla loro costruzione. In una società democratica bisogna impedire che ristretti gruppi di potere (artisti o altro) impongano al mondo nuovi linguaggi della comunicazione. Il ruolo dell'artista deve altresì essere quello di partecipare collettivamente alla costruzione di interfacce della comunicazione che rendano possibile la messa in connessione del maggior numero di individui. In modo che 'tutti' possano partecipare a tale costruzione di un nuovo linguaggio globale. Tutti possono svolgere il ruolo di artisti" (T. Tozzi, *Catalogo della mostra*, Galleria Paolo Vitolo, Milano, 1993).
Con questa affermazione Tozzi mette in luce da un lato un aspetto condiviso e cioè che l'arte è comunicazione e quindi partecipa alla costruzione dei nuovi linguaggi; dall'altro un'utopia di comunicazione globale e democratica alla quale costruzione tutti dovrebbero concorrere. Il fatto stesso di concorrere qualificherebbe il concorrente come artista. Nel fare questa affermazione Tozzi nega qualsiasi specificità all'opera d'arte intesa quale "segno" che si distingue dagli altri segni del mondo. È solo in base a questo presupposto e al fatto che egli espone negli spazi destinati all'arte che il suo intervento può essere considerato un'opera. Diventano infatti per lui centrali le problematiche inerenti all'accesso alle reti, alla tutela della privacy, alla democrazia in rete contro la proprietà privata. Nel 1992 nella allora galleria romana di Paolo Vitolo pubblica il catalogo *Conferenze Telematiche Interattive. Raccolta di alcuni dei testi inseriti da Tommaso Tozzi all'interno di tre aree messaggi del network telematico Fidonet e delle successive risposte*. Vengono trattati tre argomenti: Conferenza sulla politica, Area Cyber Punk, Conferenza sull'intelligenza artificiale.

Nel 1993 fonda il sito Strano Network. Il testo *Interfaccia fluttuante e diritto alla comunicazione*, pubblicato negli atti del convegno *Next Five Minuts* (Amsterdam, 1996) affronta, tra gli altri argomenti, l'accessibilità all'informazione e l'interattività. Scrive: "Nei salotti intellettuali della sinistra italiana da un po' di tempo a questa parte si discute di 'diritto alla cittadinanza' nelle comunità virtuali. Di fatto è un modo per dire che l'informazione deve essere libera e accessibile a tutti. In realtà esistono almeno un altro paio di grossi nodi da sciogliere: il copyright sull'informazione (di cui si parlerà in seguito), la possibilità di inserire informazione in rete. Il diritto alla cittadinanza se separato e isolato da tali ingredienti rischia di riportare l'uso della rete a quello dello spettatore munito di telecomando di fronte al televisore. Un'interfaccia che permetta l'accesso a tutti all'informazione contenuta nella banca dati senza permettere all'utente di inserire la propria trasforma il server in una vetrina di una libreria o, nella migliore delle ipotesi, in una biblioteca. L'interattività tanto propagandata dai media finisce per risolversi nel premere un interruttore per aprire le porte di un palazzo. Capisco che non è poco poter accedere alla più grossa biblioteca del mondo, ma resta determinante la distinzione tra attore e spettatore della comunicazione. Una distinzione che impedirebbe di fatto di poter parlare di 'comunicazione' e di 'comunità' ".
Poco prima, nel paragrafo *La proprietà della piazza e dei saperi in rete* aveva affermato: "In realtà, se si escludono le prime esperienze 'militari' della rete The Internet, le reti, e in particolar modo quelle amatoriali, sono nate come luogo collettivo (la piazza) ove incontrarsi, confrontarsi e scambiarsi materiali".
Sotto il paragrafo *La lingua* scrive: "Analogamente a quello che è avvenuto nelle culture orali del passato, nella rete l'utente è chiamato a 'interpretare' il sapere, a recepirlo per restituirlo secondo le modalità del suo background interpretativo. Con la differenza che nelle culture orali il narratore era uno e gli altri erano il pubblico, mentre in rete chiunque può essere contemporaneamente attore o

"QUALCOSA CHE STA PER QUALCOS'ALTRO"

Ambiguità espositiva e latenza estetica

Una galleria d'arte possiede aspetti circostanziali molteplici rispetto ai segni che ospita.
Dunque può contenere segni che assumono la circostanzialità di oggetto o evento estetico, e dunque fanno riferimento a tale piano semantico, mentre può contenere segni che assumono circostanzialità relative ad altri aspetti (commerciali, promozionali, relazionali, privati, etc.).
Quindi se si ha interesse alla produzione di segni che abbiano un valore d'uso preminentemente nel piano relazionale è necessario innanzi tutto creare degli spazi espositivi che nascano per tale funzione e abbiano una valenza contestuale che metta fortemente in risalto gli atti e i meccanismi relazionali. Un esempio evidente di tali spazi sono i centri sociali, gli spazi autogestiti, le forme di connessione dei movimenti, certe forme di uso sociale delle reti telematiche, etc..
Ciò non toglie che la complessità del mondo, la sua indeterminatezza, si rifletta sui rapporti semantici e comunicativi e quindi anche sul campo estetico.
(...) Con questo intendo dire che alla rigida catacresizazzione che è stata fatta del campo estetico si oppone il suo costante e spontaneo riemergere libero all'interno di ogni cosa e momento del quotidiano; ovvero il tratto semantico estetico è sempre presente come socio di minoranza in ogni aspetto della vita, che questa è la sua qualità e che il cercare di isolarlo e renderlo socio di maggioranza o unico di un atto semantico equivale ad annularlo e trasformarlo in qualcos'altro.
Riassumendo quanto precedentemente spiegato possiamo quindi affermare che all'interno di uno spazio come la galleria d'arte, così fortemente connotato rispetto alla categoria semantica dell'estetica, esistono due possibilità espositive per un oggetto che connota aspetti relazionali:
una prima possibilità consiste semplicemente nell'esporlo in un contesto estetico, una seconda nell'esporlo all'interno di quelle circostanzialità non estetiche della galleria che abbiamo precedentemente descritto. È quindi solo nell'ambito di questa seconda possibilità che anche nello spazio espositivo di una galleria d'arte è possibile recuperare i valori relazionali insiti nell'oggetto o evento.
In tal modo si mette in moto un'ambiguità per l'utente nel processo di decodifica necessario per interpretare il senso dell'oggetto e della situazione.
Questa sfocatura del senso può dar luogo alla creazione di nuovi codici e nuovi livelli interpretativi dell'oggetto o evento, lasciando le chiavi e l'autorità di tale processo all'utente stesso e contemporaneamente può evadere una costrizione interpretativa sul piano puramente estetico che sussume i sensi possibili dell'oggetto in un'unica, indistinta e infine vuota idea di estetica astratta e fine a se stessa.
Resta però da notare che tale operazione non può esaurirsi in un processo di decodifica ambigua.
(...) L'oggetto o evento devono darsi a un loro uso reale all'interno del piano semantico in cui sono contestualizzati, quel livello circostanziale per cui, nel nostro caso, il piano relazionale è al vertice della gerarchia semantica. Oggetto o evento devono essere parti di una pratica del quotidiano distinta e separata da quella che è stata istituzionalmente stereotipata come estetica, per recuperare le qualità estetiche latenti all'interno dei rapporti, delle relazioni e coevoluzioni mutuali messe in atto attraverso tale pratica.
(...) Ovverosia l'oggetto o evento deve essere esposto in un ambito circostanziale differente da quello estetico, in quanto sarà l'utente stesso a operare e usare una circostanzialità estetica rispetto a tale oggetto o evento. Di fatto in questo modo si può mettere in moto una trasformazione per cui la circostanzialità estetica non sia una qualità di un luogo, quanto un'attitudine della soggettività.

Arte come trasferimento di risorse

(...) L'idea di opera d'arte si è infatti allargata dal semplice oggetto evocativo al processo messo in atto da una trama complessa e inscindibile di enti in relazione e interazione. L'esplosione dell'opera ha così trasformato i confini tradizionali della forma estetica in quelli sfumati e mutevoli della vita.
L'opera emerge da connessioni e relazioni continue che garantiscono la coevoluzione e la mutualità all'interno della rete, in un'alternanza di contingenze e intenzionalità. Ogni ente coinvolto si trasforma ed evolve attraverso la relazione e trae da essa beneficio.
L'attenzione non è quindi più rivolta agli aspetti oggettuali, materiali, spettacolari o a quelli tradizionalmente intesi come estetici di tali pratiche, bensì alla verifica che tali pratiche mettano effettivamente in atto tale trasferimento di risorse e che le risorse ricevute producano effetti coevolutivi e mutuali.
A partire da tale idea di opera d'arte diventa centrale il luogo della connessione, della comunicazione e dello scambio di risorse.
I confini di definizione dell'opera si allargano al TRASFERIMENTO DI RISORSE di tipo MUTUALE. È ora possibile considerare parte dell'opera la costruzione, promozione e PARTECIPAZIONE a trame COEVOLUTIVE all'interno delle quali le RELAZIONI siano mutuali.

Tommaso Tozzi

Tommaso Tozzi

Un abbonamento a Il Manifesto è un'opera d'arte.
Dimostra che sei un'artista: sottoscrivilo!!!
1997,
messaggio su Internet.



spettatore della comunicazione, o, a seconda dei casi, vittima o carnefice del banchetto culturale. Il pericolo attuale è che oltre a essere imposta una lingua sola in rete, venga imposto un solo narratore, o che tramite altri espedienti (in primo luogo il copyright) venga tolta all'utente la possibilità di interpretare e dunque rispondere a una cultura imposta dall'alto".
La preoccupazione principale di Tozzi nel mondo della comunicazione, è la democrazia come partecipazione sostanziale al sapere, poiché oggi la partita politica si gioca su queste tematiche. Come ogni tecnologia anche questa porta in sé conflitti e contraddizioni, con la particolarità che ora viene rivoluzionato il concetto del sapere e la sua circolazione.
Nel testo *La condizione postmoderna* Jean-François Lyotard scrive sulla trasformazione della natura del sapere, sulla esteriorizzazione del sapere e sul sapere come merce.
"Nella sua forma di merce-informazione indispensabile alla potenza produttiva, il sapere è già e sarà sempre più una delle maggiori poste, se non la più importante, della competizione mondiale per il potere. Come gli Stati-nazione si sono battuti per dominare dei territori, e in seguito per controllare l'accesso e lo sfruttamento delle materie prime e della mano d'opera a buon mercato, è ipotizzabile che in futuro essi si batteranno per dominare l'informazione. Così viene ad aprirsi un nuovo campo alle strategie industriali e commerciali ed alle strategie militari e politiche" (J-F. Lyotard, *La condizione postmoderna*, Feltrinelli, Milano, 1981 (1979), p.14).
E sulla trasformazione della natura del sapere scrive: "Esso può circolare nei nuovi canali, e divenire operativo, solo se si tratta di conoscenza traducibile in quantità di informazione. Se ne può trarre la previsione che tutto ciò che nell'ambito del sapere costituito non soddisfa tale condizione sarà abbandonato, e che l'orientamento delle nuove ricerche sarà condizionato dalla traducibilità in linguaggio-macchina degli eventuali risultati" (*ibidem*, pp. 11-12).
Il millennio si chiude su questa sfida ed alcuni artisti tentano di

verificare la traducibilità del linguaggio dell'arte. Luca Pancrazzi, Marco Cingolani, Alessandro Pessoli presentano in questa occasione un CD-rom. Si tratta di uno dei primi esempi di CD-rom d'artista. Progettato nel 1992, è stato realizzato nel 1995 in occasione di una loro mostra alla Galleria Continua di San Gimignano, dal titolo *CD-Room*. Eseguito con una tecnologia meno sofisticata di quella attuale, rappresenta per i tre artisti il tentativo di traduzione del proprio linguaggio, che per la prima volta affronta il tema dell'interattività. Il lavoro, realizzato a sei mani, conserva le singole specificità.

L'arte ha sempre inglobato nel proprio fare i linguaggi provenienti dall'esterno, dal "linguaggio" della materia a quello del "fotomontaggio" ed è questa qualità che, in parte, ha fondato il concetto di sperimentazione. Il CD-rom d'artista, per certi versi, può essere messo in relazione con le tecniche del montaggio usate nel dadaismo tedesco, nei collage e in genere nel polimaterismo, dal dadaismo all'informale. Il linguaggio dell'avanguardia metteva in gioco non solo l'immagine dell'iconografia tradizionale, ma il suo processo di formazione, testimoniato da una tecnica di "montaggio" che "presuppone la frammentazione della realtà e illustra la fase di costruzione dell'opera" (P. Bürger, *Teoria dell'avanguardia,* Bollati Boringhieri, Torino, 1990 (1974)).

Se nelle ricerche citate questo procedimento stimolava nell'osservatore la necessità di ricomporre i "pezzi" al fine della comprensione dell'opera, nel CD-rom si mette in atto un "montaggio" di segno opposto, che si basa su un procedimento di decostruzione e di ricostruzione, nello specifico con una libertà di movimento che mai nessun osservatore aveva avuto prima.

Nel caso specifico il titolo del lavoro, *CD-Room*, come ci racconta Luca Pacrazzi "è stato palesemente usato per giocare e sdrammatizzare il tema del CD-rom che ai suoi esordi aveva un'aura di mistero iniziatico, essendo legato esclusivamente alle 'home-tecnologie' più avanzate del momento, poco diffuse e che erano spropor-

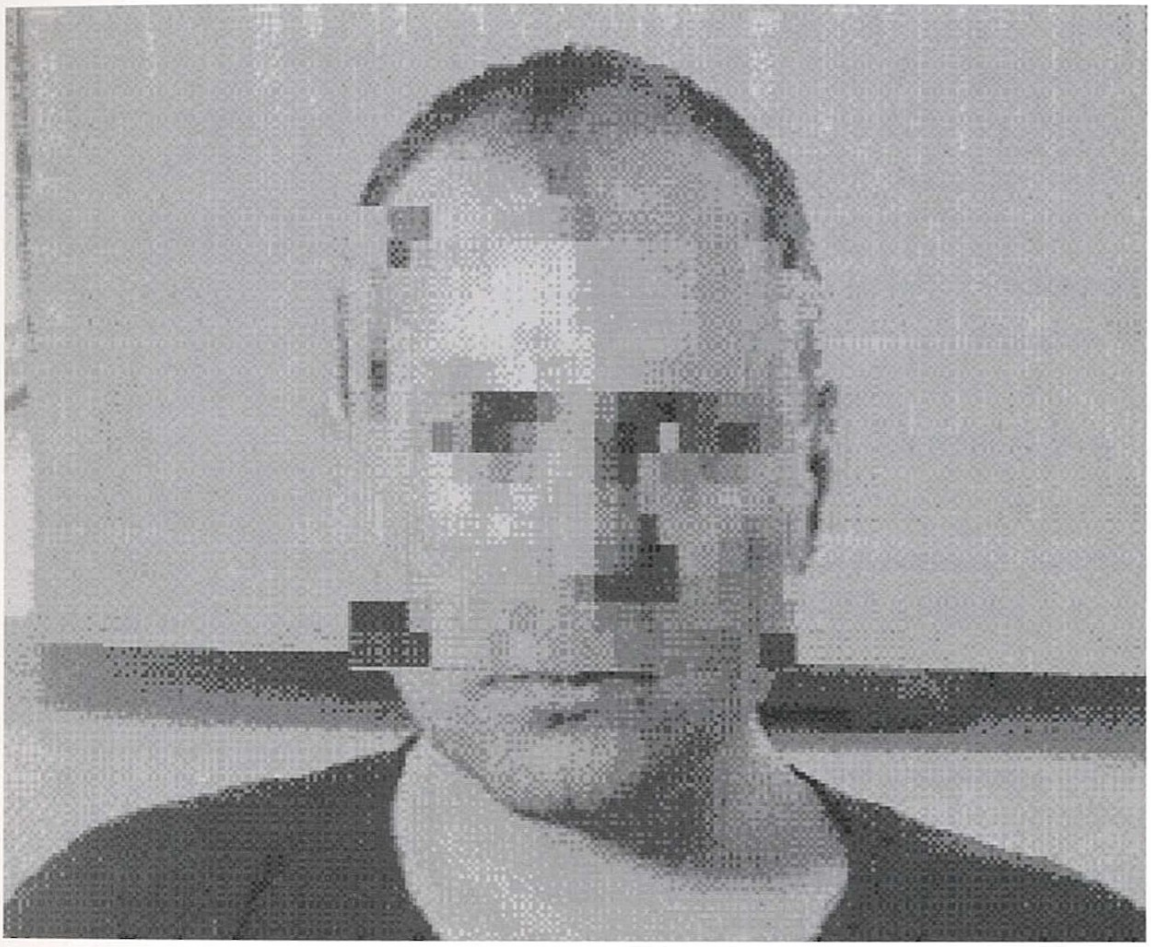
zionatamente costose". I tre artisti scelgono di farne un utilizzo "spartano" non indugiando sulla sua "confezione", ma "usando quel contenitore come una scatola di virtuale tridimensionalità che lasciasse combinare casualmente i dati inseriti, lasciando costruire ad ogni lettore un percorso inedito e personale. In questo senso abbiamo costruito qualcosa che interagiva con lo spettatore e che gli 'donava una combinazione degna del suo intuito e della sua curiosità' ".

L'interattività è usata dagli artisti come possibilità in più, secondo una logica di sperimentazione in cui il mezzo non diventa il fine. Dice Pancrazzi: "Per quello che mi riguarda continuo a lavorare usando qualsiasi mezzo mi permetta di convogliare la mia curiosità, cercando di non instaurare mai un rapporto didattico tra l'opera e lo spettatore. Mi è parso di percepire che questo possa essere il rischio principale di chi trasforma lo strumento in tecnica. Facendo un uso massivo di una tecnologia succede che si porta ad omologare l'opera ai ritrovati tecnologici del momento, datando il lavoro esattamente nel momento in cui viene fatto, incatenandolo al pavimento della stanza del tempo.(...) Quello che volevo provare a dimostrare è che abbiamo fatto quel CD-rom non perché ci avrebbe fatto sentire degli 'sperimentatori patinati', ma per un puro curioso spirito di ricerca (Artistica, non tecnica)".

Pancrazzi parla dell'aspetto "riflessivo" dell'opera e la conversazione si chiude su un presupposto che ci trova concordi: "L'opera interagisce sempre con lo spettatore, ma sicuramente tra tutti i livelli di stimolo preferisco quelli emotivi che raramente hanno bisogno di essere attivati attraverso interazioni complesse e macchinose".

Lucilla Meloni

Luca Pancrazzi, Marco Cingolani, Alessandro Pessoli
CD Room , 1992 - 94
cd rom
Courtesy Galleria Continua, San Gimignano



Sergio Lombardo (Roma, 1939).
Vive e lavora a Roma.

Paolo Monti (Velletri, 1958).
Vive e lavora a Roma.

Michelangelo Pistoletto (Biella, 1933).
Vive e lavora a Torino e a Biella.

Cesare Pietroiusti (Roma, 1955).
Vive e lavora a Roma.

Studio Azzurro
Fabio Cirifino (Milano, 1949).
Paolo Rosa (Rimini, 1949).
Leonardo Sangiorgi (Roma, 1949).
Vivono e lavorano a Milano.

Tommaso Tozzi (Firenze, 1960).
Vive e lavora a Firenze.

per "CD ROOM"

Marco Cingolani (Como, 1961).
Vive e lavora a Milano.

Luca Pancrazzi (Figline Valdarno, FI, 1961).
Vive e lavora a Milano.

Alessandro Pessoli (Cervia, 1963).
Vive e lavora a Milano.

SONY