

tract

n. 0/7 21/12/1988

Lettera dell'Ufficio di Ricerche e Documentazione
galleria Mazzini 13 R. - 16121 Genova

"FLUXUS O DEL PRINCIPIO D'INDETERMINAZIONE"

Studio Leonardi e Galleria Unimedia - GENOVA - OTTOBRE/NOVEMBRE 1988

"FLUXUS, il movimento artistico più radicale e sperimentale degli anni '60" : così Harry Ruhé intitolava una decina d'anni or sono la sua fondamentale ricognizione intorno alla vicenda di questo gruppo, di cui lo Studio Leonardi e l'Unimedia di Caterina Gualco in collaborazione con il Centre Culturel Franco-Italien Galliera, il Goethe Institut Genua e l'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Genova hanno proposto un'ampia rassegna, imperniata su mostre, performances ed un incontro di studio.

La storia di Fluxus - che nella ricerca musicale "aleatoria" di John Cage (dalle esperienze condotte nel 1938 sul piano, "preparato" con l'inserimento di piccoli oggetti tra le corde, a "4'33", il brano silenzioso eseguito per la prima volta da David Tudor a Woodstock nel luglio 1952, all'evento multimediale realizzato nello stesso anno al Black Mountain College) trova il suo antecedente più definito, pur attingendo anche, in certa misura, ai risultati della "combine-painting" praticata da Robert Rauschenberg - inizia nel 1961 quando il termine viene utilizzato per la prima volta da George Maciunas nell'invito per il ciclo di letture "Musica Antiqua et Nova" tenuto all'AG Gallery di New York, i cui proventi dovevano finanziare una nuova rivista così denominata.

E' sempra Maciunas ad organizzare - in quello stesso anno, sempre nel suo spazio newyorkese - una serie di performances di Maxfield, Ichiyonagi, Vanderbeek, Higgins, La Monte Young, Yoko Ono, Walter De Maria, tutti (o quasi tutti) frequentatori dei corsi che Cage aveva svolto nei tardi anni Cinquanta presso la New School of Social Research. Altro evento importante risulta, in questa prima fase, la preparazione del volume "An Anthology" curato da La Monte Young e Jackson Mac Low ("un'antologia di operazioni casuali, concept-art, anti-arte, indeterminazione, improvvisazione, lavoro non significativo, disastri naturali, piani d'azione...") da cui risulta una sorta di "manifesto" frammentato della disposizione artistica del collettivo ed un'esemplificazione concreta delle sperimentazioni dei singoli, tra i quali figurano, oltre alla maggior parte di quanti già menzionati, personaggi come George Brecht, Henry Flynt, Ray Johnson, Nam June Paik, Emmett Williams.

La pubblicazione di "An Anthology" fu ritardata sino al 1963 dal viaggio frattanto intrapreso da Maciunas in Europa dove, nel 1962, inizia la vera e propria attività del Gruppo Fluxus con i **festivals di Wiesbaden, Copenaghen, Parigi** (seguiti l'anno successivo da altri a **Dusseldorf, Amsterdam, L'Aja, Nizza**) e gli incontri con artisti europei come **Vostell, Beuys, Spoerri e Ben.**

Riferire dell'operatività esplicita sotto la sigla Fluxus a partire da quegli anni (attraverso **concerti, eventi di vario genere - fra cui "paper events", "food events", "sport events" - films, riviste come la celebre "CC V Tre" di George Brecht, contestazioni - di cui fu oggetto, su iniziativa di Henry Flynt, Karlheinz Stockhausen, considerato esponente di una forma d'imperialismo culturale -, edizioni di oggetti note come "Fluxyearboxes" e "Fluxkits"**) sarebbe certamente troppo complesso.

Vale la pena di soffermarsi, piuttosto, su alcuni caratteri intrinseci alle sue pratiche :

- il **principio d'indeterminazione**, anzitutto, cui la manifestazione in argomento s'intitola, da intendersi non tanto nella versione heisenberghiana, legata alla meccanica quantistica e comportante una visione probabilistica della causalità, evocata da Enrico Pedrini nel saggio pubblicato in catalogo, quanto nell'accostamento proposto da Bachelard alla "psicologia del molteplice", in grado di cogliere il valore dell'accidentale, della varietà e del disordine che si presentano nella vita;
- la **elementarità dell'evento**, che porta all'estremo (e qui di nuovo emerge l'influenza di Cage, profondamente segnato dal Buddismo Zen) il concetto di "wabi", valorizzazione estetica della povertà di mezzi, ponendo in essere azioni quali, ad esempio, l'accensione o lo spegnimento d'una lampadina;
- la **spersonalizzazione dell'arte**, che nel decretare l'esaurimento della sua configurazione mitico-individualistica, spogliandola di ogni aura, la reintroduce nel quotidiano e le conferisce un'agibilità di massa;
- l'**intermedialità**, propensione all'impiego ed alla commistione di discipline espressive diverse, derivata dalla dissoluzione degli schemi della parcellizzazione paleo-industriale nella continuità e nella globalità introdotte dall'avvento dei media elettronici, anch'essi precocemente assunti nell'operare artistico degli esponenti di Fluxus (in specie da Nam June Paik).

tract

lettera dell'Ufficio di Ricerche e Documentazione
galleria Mazzini 13 R. - 16121 Genova

In questa modalità asistemica, che rigenera l'arte non attraverso una negazione eroica (come nel caso di Dada) ma avvalendosi delle esperienze "deboli" del **gioco**, dello **humour**, dell'**azzardo**; che non riscatta l'oggetto d'uso immettendolo nell'ambito artistico ma traspone piuttosto quest'ultimo al livello del banale e della produzione di serie, si coglie - insieme alla "**sparizione dell'avanguardia**" come progetto forte, totalizzante, riscontrata da Carlo Romano in catalogo - il primo manifestarsi del paradigma del **post-moderno** (che, a sua volta, è tutt'altra cosa dal pot pourri iperdecorativo propinatoci in anni recenti).

Non a caso asserzioni Fluxus come "**l'arte é facile**" e "**tutto é arte**" corrispondono alla tesi lyotardiana secondo cui l'opera d'arte "può essere letta in qualsiasi modo" né é mera coincidenza che Ihab Hassan abbia definito l'epoca post-moderna come **età dell'"indetermanenza"** (indeterminazione + immanenza), riassumendone le componenti in un elenco che fra l'altro contempla **gioco/caso/anarchia/silenzio/processo/decostruzione/paratassi/combinazione/ironia**.

Nelle sale dello **Studio Leonardi** sono stati raccolti lavori "classici" di **Cage** ("**Not Wanting To Say Anything About Marcel**", 1969, dedicato a Duchamp), di **Giuseppe Chiari** ("**Gesti sul piano di G.C. e Frederic Rzewski**", 1962), di **George Brecht** ("**Climatisé en traversant**", 1972), di **Ben Vautier** ("**La signature manque**", 1973), di **Dick Higgins** ("**Man Heart's Mirror**", 1977/87); all'**Unimedia** (che ha tuttora in corso una mostra di grafica Fluxus) erano invece esposti "**Cathod's Garden**" di **Nam June Paik**, vari strumenti automatici di **Joe Jones**, "**Personaggi noci**" di **Bob Watts**, da poco scomparso, una "**depressione endogena**" di **Wolf Vostell**, "**Destroyed Music**" (un disco rotto) di **Milan Knizak** ed un cestino con "**Pezzi di realtà**" di **Philip Corner**.

In concomitanza con l'inaugurazione (12/10/1988) si é tenuta all'**Unimedia** una **performance di Ben Vautier** (una sorta di dimostrazione di concerti ed eventi Fluxus "storici"); il 29/10, allo **Studio Leonardi** si é svolta un'azione di **Takako Saito** (un dialogo con una pentola di riso che sobbolle, contrappuntato dalla fabbricazione e dal lancio di piccole scatole di carta bianca); ancora il 22/11 **Philip Corner** all'**Unimedia** ha dato vita ad un concerto basato sul rumore prodotto dalla masticazione di carote ed ha quindi suonato gong e campane; in chiusura, il 25/11 allo **Studio Leonardi** "**Berlin Luxus**" un lavoro "in spirito Fluxus" di **Michael Busch**, **Frank Hentscher** e **Hans Werner Kroesinger**, in collaborazione con **Attilio Caffarena**.

tract

lettera dell'Ufficio di Ricerche e Documentazione
galleria Mazzini 13 R. - 16121 Genova

Il 10 Novembre si é tenuto presso l'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Genova un incontro di studio con l'intervento del Prof. Franco Sborgi, di Gino Di Maggio nonché di Enrico Pedrini, Sandro Ricaldone, Carlo Romano, autori, con Lara Vinca Masini, Marie-Thèrese Michaud, Josef Geringhausen, degli interventi riportati nel catalogo pubblicato nell'occasione.

tract

lettera dell'Ufficio di Ricerche e Documentazione
galleria Mazzini 13 R. - 16121 Genova

"ARCHIPALLO"

(FORTUYN/O' BRIEN - Locus Solus, GENOVA - SETTEMBRE/DICEMBRE 1988)

Un cancello che dà su un muro bianco. Due arbusti, la cui forma esatta richiama il cono, immettono in una falsa prospettiva, invitando ad un impossibile ingresso.

Dalla parte opposta, una finestra - la cui superficie trasparente è attraversata da un foro ellittico - risucchia la parete verso una sfera vegetale.

"Qualcosa di allettante e, insieme, di vuoto", ci viene suggerito : "qualcosa che sfugge all'astrazione. Potrebbe benissimo trattarsi dell'imitazione perfetta".

Il mondo in cui Irene Fortuyn (che mantiene nella sigla il nome di Robert O' Brien, scomparso giovanissimo la scorsa primavera, il giorno stesso dell'inaugurazione della loro mostra al Museo di Saint-Etienne) ci introduce è il "mondo delle copie", un mondo inscenato nell'immobilità e nella finzione, in un pittoresco neutralizzato, ove la menzogna ornamentale appare scarnificata, ridotta ad un'essenzialità schematica.

In "Archipallo", l'installazione presentata da Locus Solus, come a Venezia quest'ultima estate (nella mostra della giovane scultura olandese a Palazzo Sagredo, collegata alla Biennale che ospitava Fortuyn/O' Brien anche in "Aperto 88") il riferimento va allo spazio che congiunge l'immediatezza del naturale all'artificialità più elaborata: il giardino, definito attraverso un'immagine parziale che implica tuttavia - come rileva Patrick Javault - "la presa in carico da parte dello spettatore della totalità di una situazione", di un'immagine che, si può dire, "produce il proprio contesto".

La riconoscibilità del soggetto risulta funzionale a ciò che, in Mallarmé, Valéry individua come "lavoro d'intreccio sulla forma" palesandosi nel contempo come strumento necessario per instaurare - secondo l'opinione di Gijs Van Tuijl - un "confronto illusione-realtà" che coinvolge "i codici dei nostri schemi condizionati culturalmente", atto a confondere lo spettatore ed a smontare interpretazioni inequivocabili, a volgere la "ripetizione pura e semplice" in "pura invenzione", evidenza e détournement di una memoria universale.

"BELLA"

(CARLO FONTANA, ERNESTO IANNINI, ANNAMARIA IODICE, CLAUDIO MASSINI, SILVIO MERLINO - Galleria Polena, GENOVA - NOVEMBRE 1988)

Dopo il New Polverone di Corrado Levi, che torna alla carica su Flash Art International, la proposta di una Nuova Astrazione italiana formulata da Edoardo Di Mauro e Maria Grazia Torri, la ripresa della ricerca concettuale, il freddo "incantamento" fotografico (esibito l'estate scorsa al P.A.C. di Milano con esempi esclusivamente stranieri, da Cindy Sherman a Clegg & Guttman), la variante italiana della neo-oggettistica, entra in scena con "BELLA", una multipersonale di Carlo Fontana, Ernesto Iannini, Annamaria Iodice, Claudio Massini e Silvio Merlino ospitata nel mese di novembre negli spazi della Polena di Edoardo Manzoni, in Piazza Cattaneo.

Questa mostra costituisce, almeno in apparenza, una svolta radicale nel lavoro dei cinque espositori, come attesta il raffronto fra le opere eseguite lo scorso anno e le attuali.

Iannini, ad esempio, presentato a fine '87 da Claudio Ruggieri alla Pin-ta con pezzi di marcata ascendenza totemico-primitivista (da taluno definiti come prodotti "afro-napoletani") trascorre oggi ad installazioni più o meno accentuatamente monumentali, realizzate con l'assemblaggio di materiali tecnologici disparati.

Analogo discorso può valere per Massini (il teorico del gruppo), autore nell''87 di un ironico e ridondante "catalizzatore della passione materna" ove un torso femminile dipinto in rosso é sormontato da volatili di varia specie, o per la Iodice, autrice di oniriche figurazioni animali.

Svolta che risulta ancor più netta quando si consideri che, in uno scritto risalente a circa un anno fa', l'operatività di questi artisti veniva descritta da Roberto Vidali (animatore di "Juliet", una delle riviste più vivaci del settore, nonché da tempo compagno di strada dei protagonisti della mostra in argomento) in termini di "ispirazione e furore", "di attraversamento d'una 'giungla' intesa non solo come distanza di sicurezza dal reale oggettivo ma come un primo luogo... dove rendere possibile l'instaurazione di una legge diversa", distaccandosi dal "sentimentalismo dei replicanti che dallo stato effusivo sono approdati a quello neo-oggettuale e post-concettuale".

tract

lettera dell'Ufficio di Ricerche e Documentazione
galleria Mazzini 13 R. - 16121 Genova

Nessuno scandalo, comunque, se le "finestre di conoscenza" di questi artisti si sono aperte su panorami d'oltreoceano, segnati dagli indirizzi di autori come Bickerton.

Ciò che si deve ricercare é, piuttosto, la specificità d'una operazione che, sin dal suo titolo, mostra di voler recuperare l'oggettualità non in una dimensione concettualmente straniata (quale potrebbe essere quella di uno Steinbach) bensì in una modalità vitale, legando - nel caso di Iannini - le apparecchiature costruite con soverchiante imponenza all'elemento naturale rappresentato dalla farina (che già appariva con analogo intento nella sua opera precedente) e determinandone la finalità nella rivelazione dei sentimenti (non a caso due lavori sono intitolati "Detectors d'impulsi romantici").

Così anche Claudio Massini, che introduce fra campiture monocrome e componenti metalliche la squillante musicalità potenziale d'una tromba ("Cielo ragionevole", 1988).

La persistenza della pittura, al di là degl'inserimenti oggettuali, in essa organicamente integrati, é palese nella ricerca di Silvio Merlino, esemplificata in "Hallò Bubbùn", un'ampia tela ove il profilo del continente asiatico - solcato da una scia di caramelle - sormonta il titolo, trascritto in caratteri cubitali.

Una maggiore condensazione poetica (talora mancata per una troppo insistita ricerca di effetti) si riscontra nella sala di Carlo Fontana che in "I.V. Italiana" - una sagoma rettangolare ricavata dalla combinazione di elementi metallici (una sorta di meccano reso anonimo dal grigio industriale) dinanzi alla quale é accesa una lampadina nel cui filamento é identificabile un profilo di corolla - coniuga tuttavia efficacemente materialità inerte e sensibilità inventiva.

Minimale - ma sottilmente evocativo - é infine l'intervento di Annamaria Iodice che nel tracciare, servendosi di spilli variamente confitti, parole e nomi sulla tela ("Ota", "Nalini", "Garcia") vi immette una presenza "altra", nel contempo manifesta e segreta.

Presso La Polena sono in corso - sino ai primi di gennaio - mostre di PIERGIORGIO COLOMBARA, PIERO MILLEFIORE, MARIO MORONTI (del quale é in corso dal 17 Dicembre anche una personale alla Galleria Peccolo di Livorno), ANTONIO PORCELLI.

tract

lettera dell'Ufficio di Ricerche e Documentazione
galleria Mazzini 13 R. - 16121 Genova

AGNETTI e CHIARI

(Studio Leonardi e Galleria Martini & Ronchetti, Genova - GENNAIO/
/FEBBRAIO 1989)

Sabato 14 gennaio, alle h. 18, si inaugureranno in contemporanea le esposizioni di

VINCENZO AGNETTI (allo Studio Leonardi)

GIUSEPPE CHIARI (presso Martini & Ronchetti)

realizzate in collaborazione dalle due gallerie.

Con tali mostre viene riproposto al pubblico il lavoro di due fra i maggiori artisti italiani attivi nella seconda metà del secolo, verso i quali si appunta - oggi - una peculiare attenzione critica intesa ad investigarne le direttrici di ricerca, situabili per entrambi (pur se con significative divergenze) in ambito latamente concettuale.

VINCENZO AGNETTI (Milano 1926 - 1981) dopo una breve esperienza informale, ha preso parte con Castellani e Manzoni, sul finire degli anni '50, alla vicenda del Gruppo Azimuth con interventi scritti che riflettevano la sua concezione dell'arte come "assenza".

Lontano dall'Italia per un periodo di cinque anni, riprende al suo rientro, nel 1967, l'attività artistica, concentrandosi sull'analisi di concetti e proposizioni, volgendosi ad indagare "Le cose che non esistono" giacché "il rimanente é contaminato".

La mostra allestita allo Studio Leonardi raccoglie talune fra le opere più importanti realizzate da Agnetti in quest'ultimo periodo, dalla "Macchina drogata (1968) al pannello su "Elisabetta d'Inghilterra" (1976) ed alle "Addizioni" dello stesso anno.

GIUSEPPE CHIARI (Firenze 1926) il cui impegno nella sperimentazione musicale lungo l'intero arco degli anni Cinquanta ha costituito la premessa per la cooptazione nel gruppo FLUXUS (1962) é noto per le performances in cui "usa abitualmente, fra le altre cose, strumenti che ha distolto dalla loro funzione originale ed oggetti presi dalla vita quotidiana" e per le opere concepite come affermazioni (spesso scritte violentemente) quali "Art is easy", "Tutte le musiche sono uguali" ecc.. La Galleria Martini & Ronchetti presenta, di Chiari, una scelta di opere a partire dal 1957, documentandone quindi anche una fase anteriore a quella più nota con spartiti e appunti per notazioni musicali del 1957, una tavola analitica sulla "struttura dello strumento" (1958), taluni "gesti sul piano" (1964), concerti ("concerto per automobile", 1965; "concerto per città, 1968) composti, come altri lavori dello stesso genere, mediante indicazioni tracciate a china su fogli traslucidi accostati in sequenza.

tract

lettera dell'Ufficio di Ricerche e Documentazione
galleria Mazzini 13 R. - 16121 Genova

"AREE AEREE" (combinatorio)
(Studio Gennai, Pisa - LUGLIO 1988)

idrofilo : il supporto (cartoncino cm. 70 X 100, bianco)

idrofugo : il contenitore (diametro 35 cm., plastica, bianco)

idrofilo : pianta epifita (cattleya)

IDROFILO/IDROFUGO: l'installazione si colloca fra questi due termini (in senso proprio, di valori ultimi, confini). Assimilazione e repulsione vi entrano - tuttavia - non in guisa di estremi antitetici bensì come dati entro cui si disegna una condizione instabile (una forma che assume il connotato del possibile in vece del definito).

Sintomatico risulta che sia un fattore immateriale (la temperatura) a produrre, d'altronde assai lentamente, la **s-materializzazione** del liquido (dell'acqua) ospitato nel contenitore. Il procedimento combinatorio che perciò si realizza dà luogo ad una figura mutevole (l'umidità sospesa); un'area, come si accennava, governata dall'indeterminazione.

"Il più nel meno" : dall'elemento tangibile (supporto/contenitore/liquido/radice aerea) l'attenzione è deviata verso lo spazio, verso una dimensione fuori contesto in cui si registra la "traccia di un'altra presenza che la comune presenza non riesce a contenere", un movimento impercettibile, una misura che non ha più senso misurare.

Ma il nucleo di questa articolazione di significati non risiede nell'approdo ad una forma di spaesamento affine a quello metaforico; si prefigge piuttosto - nel suo nesso con l'artisticità - un'inversione dell'esperienza che vada oltre la mera sostituzione degli strumenti espressivi (il prevalere del concetto sul segno/gesto), un passaggio da un'ottica del fare all'atmosfera del consumo, ove l'artista non costruisce più, non elabora, "respira".

pagina successiva : CLAUDIO RUGGIERI
"Aree aeree" (combinatorio)
Studio Gennai, Pisa - LUGLIO 1988

tract

lettera dell'Ufficio di Ricerche e Documentazione

galleria Mazzini 13 R. - 16121 Genova



tract

lettera dell'Ufficio di Ricerche e Documentazione
galleria Mazzini 13 R. - 16121 Genova

"NON CLASSIFICATO"

CLAUDIO RUGGIERI - Ocra/Ufficio, Sarissola - LUGLIO/AGOSTO 1988.

L'ipotesi che viene configurata in questa installazione rimanda ad un modello di "immaterializzazione" del comportamento estetico nel cui ambito le determinazioni spaziali e rappresentative della produzione artistica si dissolvono in una propensione essenzialmente ricettiva, in un'"area" attraversata da flussi di sensibilità ove il **vivibile** si sostituisce al **visibile**.

Il movimento ascendente di questo processo (la sua "verticalità") induce l'abolizione di ogni pesantezza, uno sgretolamento della consistenza oggettuale che presta voce all'impercettibile dell'elemento aereo così come a quanto vi è di non sostanziale (di non partecipe della sostanza) nella cosa.

Il connotato dell'immaterialità si amplifica, precisandosi, in movimento (in una "vitesse absolue" per Derrida) e comunicazione. Le radici aeree dell'orchidea posta al centro dell'ambiente, assorbendo l'umidità contenuta nell'aria, ne costituiscono un terminale. Le bombolette spray collocate davanti alla finestra appaiono come "contenitori" momentanei di un gas destinato, in potenza, a toccare il limite dell'atmosfera.

La trasparenza dell'aria include in sé tutti i colori. Ma questi, nella loro pesantezza terrestre, non possono che scivolare verso il suolo, lungo le direttrici segnate da barre di vetro. "Il colore non vive che nel buio del barattolo", al riparo da ogni influenza disgregatrice.

Analogamente, il silenzio eccede la somma dei rumori. L'interno cavo delle cinque sculture (identiche) in bronzo, li risucchia. Permane, attorno, non il vuoto di Klein - un vuoto in cui si recita il gesto dell'artista - ma un pieno che esaurisce ogni possibile, un tutto da respirare, da assorbire.

pagina successiva : **CLAUDIO RUGGIERI**

"Non classificato", installazione

Ocra/Ufficio, Sarissola - LUGLIO/AGOSTO 1988.

tract

lettera dell'Ufficio di Ricerche e Documentazione
galleria Mazzini 13 R. - 16121 Genova



tract

lettera dell'Ufficio di Ricerche e Documentazione
galleria Mazzini 13 R. - 16121 Genova

ANTONIO PORCELLI

Comune di Celle Ligure - Centro Socio-Culturale - LUGLIO/AGOSTO 1988

La mostra di Antonio Porcelli - curata per il Comune di Celle Ligure, nell'ambito del ciclo "Nuove Proposte", da Stelio Rescio - riepiloga il "già consistente accumulo di esperienze" attraversato dall'artista nel corso dell'ultimo quinquennio, in un percorso che da "Apparenze e altri oggetti" allestita da Enzo Cirone presso il Centro "Il Brandale" di Savona (1984) giunge sino alla recentissima "Ordine e Disordine" (Rimini, Settembre/Ottobre 1988) in cui Renato Barilli ha raccolto talune fra le ricerche più stimolanti emerse sulla scena contemporanea. Benché caratterizzato da una consapevole multilateralità, il lavoro di Porcelli si articola in una riqualificazione estetica della quotidianità che ne investe le componenti ambientali, corporee ed oggettuali "dilatando lo spazio della comunicazione visiva sino ad oltrepassare la linea di demarcazione fra arte e vita" (Rescio).

All'opposto della strategia Fluxus che istituiva l'artisticità dell'evento banale, Porcelli proietta l'oggetto d'uso (che é nel contempo - come nel caso del casco da motociclista incluso in "Great Circle" (1987 - residuo e simbolo dell'attualità) in una sfera "altra", investendolo di una smagliante iper-decorazione realizzata con brillantine di vetro od assoggettandolo ad una mutazione fantastica con l'introdurvi una materia aliena che ne deborda in escrescenze inquietanti.

Il richiamo all'immaginario di massa immette in una griglia di rimandi linguistici incentrati, come nota Rescio in catalogo, sulla riconsiderazione dell'esperienza pop, assunta come punto di partenza di un cammino che non tende all'assunzione del quel dell'oggetto di massa od a mimare nell'iterazione dell'immagine la serialità del processo produttivo, bensì ad una sua radicale ri-semantizzazione.

Un indirizzo, questo, che trova conferma anche nella ricerca condotta sulla dimensione della corporalità con il "body painting" in cui la pittura - seconda pelle flagrantemente innaturale - diviene strumento di riappropriazione del corpo, definendolo al tempo stesso come "segno e misura dello spazio" (Sborgi).

FEDERICO PASSARO

Galleria Fluxia, Chiavari - Settembre/Ottobre 1988

Fra le tendenze emerse attorno alla metà degli anni '80, la contaminazione fra differenti tecniche espressive rappresenta il tratto comune forse di maggior rilievo.

Di queste ricerche intermediali (e precisamente di quell'ambito definito come "pitto-scultura") Federico Passaro assume lo schema - se si vuole - grammaticale, sciogliendosi però da ogni vincolo stilistico: se nella koiné improntata a gradevolezze post-moderne affiora, come aspetto dominante dell'opera, l'immagine, nel suo lavoro sembra che sia "la stessa conformazione materica ad imporsi in immagine" (Crispoliti).

L'addensarsi di elementi in legno, di schegge, chiodi, del colore, non si riporta ad una dimensione analogico-rappresentativa, bensì - piuttosto - ad una sorta di regola dell'eccesso che identifica la significazione pittorica con la sua "evidenza organica".

La densità cromatica e l'accumulo dei materiali (così come, per converso, le incisioni, le fratture, le combustioni che Passaro vi pratica) attuano uno scarto drammatico dalla norma comunicativa per attingere una condizione di primarietà non mediata.

All'interno di questo dato di fondo si delinea tuttavia una volontà di costruzione, si esperisce un procedimento formativo teso ad istituire un legame forte tra i singoli frammenti (e tra questi ed il supporto).

Ciò non introduce comunque la materia in un ordine compositivo estraneo (come accade, ad esempio negli assemblages di Schwitters, ove l'oggetto di scarto è integrato in una logica di astrattismo neo-plastico) ma ne sottolinea, al contrario, la vitalità pulsante, inesauribile, che Dotremont e Jorn - in una delle loro peintures-mots indicavano come l'aspetto centrale della creazione artistica : "Il y a plus choses dans le terre d'un tableau que dans le ciel de la theorie esthétique".

ANTONIO LAUGELLI

Sala Esposizioni della Cassa di Risparmio di Alessandria - VALENZA -
OTTOBRE 1988

"Vorrei contorcere il mio corpo come un serpente, dividerlo in mille parti, ed essere ovunque... ritrovarmi in tutte le forme, attraversare gli atomi sino a compenetrarmi nella sostanza della natura..." (Flaubert) : oltrepassare la dimensione rappresentativa, la parvenza riconoscibile della figura, per irprodursi nella materia, sormontando la confusione tra "la vita apparente di una statua e la vera vita della scultura" (Martini) che si é detta risiedere nel **soggiogamento del corpo e dello spazio**.

Non una linea di fuga, questa, tracciata a partire da uno spunto flaubertiano, ma un prendere posizione al centro di quel campo di **forza vuota** (Artaud) che il viso ed il corpo umano istituiscono. Una tensione diretta a stabilire l'unità per il tramite del molteplice; a fissare l'identità del soggetto mediante le sue estrinsecazioni oggettuali.

Sappiamo, prima ancora che da Flaubert, da Novalis, che "il vero e proprio dividuo é anche il vero e proprio individuo", che la capacità di scindersi, di replicarsi armonicamente é presupposto di fecondità dell'io.

Così l'arte, la scultura, diviene per Antonio Laugelli "arte di specificare e generare sé stesso" (Novalis), lavoro interminabile di costruzione del corpo - insieme **altro** e proprio - condotto attraverso una presa di possesso dello spazio, un approssimarsi alla radice di quell'in-dentro/in-fuori (Michaux) in cui esso consiste.

Le polarità antitetiche di interno ed esterno vengono enunciate da Laugelli mediante un dispositivo formale (uno schema angolare animato da squarci ed estroflessioni) che rende possibile ai due spazi del dentro e del fuori di scambiare la propria vertigine.

Analogamente riscontriamo tematizzata e risolta in reciproca convertibilità la dialettica di vuoto e pieno (un pieno apparente che nasconde/rivela il vuoto); registriamo nell'impianto dell'opera elementi di coesione e discontinuità, un necessario, vicendevole implicarsi di aperto e chiuso, iscritti in una forma saldamente strutturata, ascendente ma radicata alla terra, che l'immediatezza della tecnica esecutiva (basata sull'applicazione di uno strato di fibrocemento su una griglia metallica opportunamente predisposta) investe, attraverso le asperità della materia, di essenziale naturalità.

tract

lettera dell'Ufficio di Ricerche e Documentazione
galleria Mazzini 13 R. - 16121 Genova

"APOTEMMA"

**PIERGIORGIO COLOMBARA / GIANCARLO GELSOMINO - Studio Gennai, Pisa -
Ottobre 1988**

Si é conclusa, con la personale di **GIANCARLO GELSOMINO** (Studio Gennai, 1-17 Ottobre 1988), **"APOTEMMA"**, manifestazione aperta da **Piergiorgio Colombara** con **"Le mura di bronzo"**, che trova il suo trait-d'union nella musica dei **TIME PRESSES** (**Edo Grandi** e **Giusi Di Sabato**).

In questa **"COLONNA SONORA"**, su cui Gelsomino ha modellato il proprio intervento, si odono fra l'altro le voci di Ronald Reagan e Michail Gorbaciov ripetere, in un dialogo senza svolgimento :

- "Le cose vanno sempre allo stesso modo"
- "Sta per arrivare la primavera".

Inserimento non casuale che - come d'altronde l'immagine di copertina della cassetta-invito, una fotografia di Pasolini in un campo profughi palestinese - riconduce l'arte verso i problemi del nostro tempo, esigendo dall'artista una testimonianza "pari a quella dell'handicappato come del tossicodipendente, dell'emarginato dal progresso o dell'esule".
Scriva **Massimiliano Damerini** in una breve premessa alla mostra :
"Ancorché di pace e di speranza per il solito, utopico "mondo migliore" esso diviene messaggio di riflessione e di stimolo : solo l'arte può esprimere tali sentimenti e tali stati d'animo a questi livelli".

Il lavoro di Gelsomino consiste in un grande trave (proveniente da un edificio quattrocentesco) posto al centro dell'ambiente espositivo: una sorta di "totem" che reca incisi profili di corpi e di membra umane cui la tensione espressiva impone semplificazioni e deformazioni, in una "sintesi violenta dell'immagine" (Sborgi) sottolineata dalle bruciature praticate sui contorni delle figure, dall'impiego di colori fluorescenti, da circonvoluzioni di filo spinato che riprendono - drammatizzandola - la spirale ascendente della colonna Traiana.

Il titolo sopra rammentato gioca sulla particolarità dell'allestimento che fa provenire la musica da un microfono celato all'interno dell'opera sì che questa diviene effettivamente una "colonna sonora" in cui gli apporti visivi e musicali si fondono in un insieme complesso, in grado di coinvolgere la sensibilità dello spettatore a più livelli.

tract

lettera dell'Ufficio di Ricerche e Documentazione
galleria Mazzini 13 R. - 16121 Genova

"IL CENTRO COMUNICA LA PERDITA"

(LUCA VITONE - Studio Gennai, PISA - Novembre 1988)

Lo Studio Gennai ha presentato dal 12 al 25 novembre 1988 una mostra di **LUCA VITONE** (Genova 1964), la cui operatività é venuta in luce, in particolare, attraverso la partecipazione - con il gruppo di giovani artisti attivi in ambito concettuale del quale, insieme a lui, fanno parte Roberto O. Costantino, Simonetta Fadda, Marco Formento, Ivano Sossella, Tommaso Tozzi e Cesare Viel - a rassegne tenutesi presso la galleria Diagramma/Inga Pin di Milano, il Palazzo Mediceo di Seravezza ("Agire il mondo", a cura di Chiara Guidi) ed il Centro Belvedere di Caserta ("Potere la lingua", attualmente in corso) oltre che con la personale ospitata durante la scorsa stagione a Genova dalla galleria Pinta di Claudio Ruggieri.

In quella occasione Vitone presentava una planimetria dell'ambiente in scala 1 : 1 in carta fotocopiata posata sul pavimento, creando con ciò un'"ideale simulazione indefinita e infinita dello spazio della galleria", spazio che veniva quindi "riconfermato" nella sua effettività nel momento in cui il fruitore lasciava l'impronta del suo passaggio sulla carta.

Per "Agire il mondo", a Seravezza, Vitone ha invece realizzato - utilizzando depliant turistici concernenti la località di svolgimento della mostra - una striscia continua applicata alle pareti ove l'immagine, frammentata e ricomposta secondo uno schema ripetitivo, nell'aderire al perimetro della stanza l'apriva fittiziamente all'ambiente esterno.

Nell'installazione elaborata per lo Studio Gennai (un cerchio ottenuto assemblando carte geografiche fotocopiate, "controllato" da un centro stabilito tramite un filo a piombo) Vitone enuncia uno "stato di perdita topologica", valendosi della rappresentazione grafica dei luoghi per sottolineare l'abolizione del legame emotivo e culturale con il topos d'origine ed impiegando la tecnica di riproduzione fotostatica per rimarcare "la condizione di omologazione e di spersonalizzazione del luogo geografico", di cui persiste unicamente una mera informazione di esistenza.

tract

lettera dell'Ufficio di Ricerche e Documentazione
galleria Mazzini 13 R. - 16121 Genova



LUCA VITONE

"Il centro comunica la perdita", installazione
Studio Gennai, Pisa (Novembre 1988)

tract

lettera dell'Ufficio di Ricerche e Documentazione
galleria Mazzini 13 R. - 16121 Genova

"BUT SPEZZATO APPARENTLY"

(VALENTINO BARACHINI - Studio Gennai, Pisa - Novembre/Dicembre 1988)

Penser, vivre, mer peu distincte (Michaux) : é nella sonnolenza che condizione vitale e atto riflessivo sembrano confondersi, "vagando alla deriva in uno spazio non circoscritto".

Ma tra **l'essere vivente e pensante** si disegna piuttosto - é Valery a puntualizzarlo - un contrasto, un moto che spinge la coscienza di sé verso la cattura della propria sensibilità.

In questa dimensione antinomica **Valentino Barachini** fonda una ricerca ove il fluire di un'espressività non mediata da artificio é vigilato (o meglio, penetrato) da una consapevolezza che abolisce ogni riferimento illusionistico (al limite il colore stesso, non privilegiato per le sue qualità specifiche ma determinato semplicemente dall'impiego di talune sostanze) per concentrarsi sulla **relazione fra gli elementi e le idee-immagine** così che le reciproche attrazioni o discrepanze "si giustifichino il più possibile", attivando la **produzione del massimo** di risveglio.

Tale sembra essere il senso del suo peculiare accostamento d'indeterminazione dell'immagine (in cui introduce una componente casuale mediante interventi realizzati a frottage o con altre analoghe procedure) e di pratica grammaticale ove il disegno si affianca alla pittura e questa all'impiego di materiali "puri" (ferro, vetro, legno); del suo sperimentare ad un tempo un'estrema apertura formale ed una rigorosa definizione degli spazi.

La compresenza di fattori tecnicamente e fisicamente discordanti evoca, in certo modo, situazioni mentali diverse, un dislocarsi della personalità che, senza lasciar varchi a propensioni emotive epidermiche, recepisce la spontaneità creativa nella manovra mentale; che (come riportandosi alla dialettica agostiniana fra **distentio** e **intentio** animi) si avventura nell'eterogeneo per attingere - obliquamente - l'unità.

"PISAN CLOUDS"**(Studio Gennai, Pisa - DICEMBRE 1988/GENNAIO 1989)**

L'esigenza di stilare un rendiconto dell'esperienza compiuta (o, almeno, di ogni esperienza che non risulti affatto trascurabile), di stabilirne - per quanto possibile, compiutamente - il senso, appare destinata a scontrarsi con la mobilità che coinvolge lo stesso osservatore e che finisce col renderne irrimediabilmente precarie le conclusioni, a prescindere dal grado di certezza loro attribuito.

L'epigrafe di un recente volume incentrato sulla memoria di un cruciale evento collettivo del nostro tempo riflette, attraverso una citazione da Queneau, la provvisorietà che investe radicalmente ogni punto di vista, "quello che uno ha creduto molto semplicemente quando è successo e che poi anni dopo si scopre che non è poi tanto chiaro come sembrava".

Ma proprio questo, forse, dà valore ad una testimonianza resa a ridosso dell'accadimento, troppo vicina ad esso perché sia possibile travisarne l'impressione originaria.

L'evento specifico cui si connettono queste considerazioni è costituito dal compimento del primo biennio d'attività dello **Studio Gennai**, che il giovane spazio pisano chiude con una sorta di mostra-catalogo curata da Sandro Ricaldone ("**Pisan Clouds**", titolo che rimanda ad Ezra Pound) in cui sono raccolti i lavori di quanti vi hanno esposto in quest'arco di tempo e di alcuni altri artisti che si apprestano a farlo od hanno comunque preso parte ad iniziative promosse dallo Studio.

Se è certamente inopportuno rievocare partitamente le manifestazioni organizzate nel corso di questo primo periodo, sembra invece essenziale rilevare come lo Studio Gennai abbia rappresentato, in ambito locale, un centro di aggregazione della giovane artisticità pisana (Barachini, Cei, Di Lella, Gennai, Mugnaini, Pizzanelli, Ritrovato, Santarlaschi) nonché delle aree limitrofe (versiliese con le presenze di Cupisti, Maffei, Milazzo; Pontedera con Galli e Vincenti; Livorno con Parentini).

Un secondo indirizzo operativo (d'altronde strettamente legato al precedente, di cui costituisce una naturale estensione) può essere riconosciuto nell'apertura a realtà diverse - pur se, per certi aspetti, omologhe - a quella ligure in specie (Anfossi, Armaniaco, Bonifacio, Castiglia, Colombara, Crosa, Galletta, Gelsomino, Ghiglione, Grondona, Merello, Ravera, Rossi, Ruggieri, Schiavetta, Vitone) ma con un intreccio di rapporti in progressiva espansione.

Da questi legami é derivato non soltanto un sostegno per l'attività extra moenia dei giovani pisani ma la possibilità di realizzare - con il sostegno di Enti Pubblici, quali il Comune di Pisa - eventi espositivi di portata più vasta, di cui "Entro dipinta gabbia", svoltasi a Palazzo Lanfranchi nell'estate 1987, con la partecipazione di 24 artisti, costituisce un significativo esempio.

Una strategia, come si vede, sufficientemente lineare - anche se non per questo immune da impedimenti e difficoltà - portata avanti con una costante attenzione alle punte emergenti della ricerca (dalla figurazione selvaggia alla nuova astrazione, dalle proposte intermediali in cui vengono coniugate pittura e scultura, alle tendenze concettuali di recente riemerse) attraverso un lavoro che, pur con ovvie differenze di responsabilità, può realmente dirsi collettivo, nel senso che Sartre indicava come il più profondo per il gruppo, "organizzazione libera di individui in movimento di costante integrazione", ancora capace di far percepire come vera - nonostante la distanza che ci separa ormai dalla teoria dell'engagement - la definizione che il filosofo francese dava dell'arte: "una libertà che si fa carico del mondo"

evento "Pisan Clouds" (due anni di attività dello Studio Gennai)

luogo di svolgimento Pisa

periodo dal 17/12/1988 al 13/1/1989 (orario: feriali 18/20)

sede Studio Gennai, via dell'Occhio 40, PISA (tel 050/501628)

opere di

ROBERTO ANFOSSI	STEFANO GRONDONA
SONIA ARMANIACO	MARCO MAFFEI
VALENTINO BARACHINI	CARLO MERELLO
PIER GIULIO BONIFACIO	ADOLFO MILAZZO
GIOVANNI CASTIGLIA	ALBERTO MUGNAINI
SILVANO CEI	ALFREDO PARENTINI
PIERGIORGIO COLOMBARA	FABRIZIO PIZZANELLI
ANDREA CROSA	ENRICO RAVERA
GIAN LUCA CUPISTI	MARCO RITROVATO
MAURIZIO DI LELLA	STEFANIA ROSSI
PAOLO FABIANI	CLAUDIO RUGGIERI
GIULIANO GALLETTA	ANDREA SANTARLASCI
FELICE GALLI	BEPPE SCHIAVETTA
GIANCARLO GELSOMINO	MARIO VINCENTI
DELIO GENNAI	LUCA VITONE
MAURO GHIGLIONE	

"PENSIERI IN CORSA"

"L'arte, dopo essersi caricata di tutte le crisi... dopo aver rappresentato la facciata dipinta delle ideologie e delle filosofie comportamentali, torna ad essere arte" (Luciano Caprile, "Il Sole 24 Ore", 11/12/1988).

Da questa considerazione che, seppur svolta in margine ad uno specifico evento espositivo, riveste tuttavia carattere generale, si può trarre spunto per un sommario tentativo di ridefinizione dei contorni dell'operatività artistica contemporanea.

Se si avverte ormai con chiarezza, come testimonia Caprile, che "la moda kitsch, l'Anacronismo, la Transavanguardia, il Post-Modern sono fossili recenti che hanno già partorito altri fossili, bloccati, ancor prima di nascere, nel rifiuto del pensiero" e che non hanno più corso le parole d'ordine ispirate ad un nomadismo culturale che - azzerando la costruzione storica in un sincronismo governato da criteri di assoluta equivalenza tra le forme - si precludeva perciò stesso la possibilità di percorsi evolutivi, il "punto zero" da cui ricominciare é probabilmente identificabile in un nuovo accostamento alle ragioni interne della ricerca.

L'ambito entro cui gli artisti vengono oggi chiamati ad impegnarsi per essere - in altri termini - quello del ristabilimento della tensione tra passato e futuro, attraverso il riconoscimento delle "vie prese e non prese dall'arte contemporanea" e la capacità di rimettersi in gioco al loro interno, lanciando in circolo il proprio insistere, sino ad individuare nuovi sbocchi.

Un simile procedere esige, per non scadere nell'epigonismo o nella maniera, una peculiare disposizione reattiva nei confronti dei modelli assunti, la pratica del fraintendimento come modalità di revisione innovativa.

Questo nesso di coesistenza fra compenetrazione e trasformazione, fra continuità e indipendenza, acquista un rilievo centrale nel lavoro degli artisti presentati in "PENSIERI IN CORSA", ciclo di mostre curato da Sandro Ricaldone, che avrà luogo dal gennaio al giugno 1989 nello spazio de Il Caleidoscopio, ad Alessandria.

La rassegna comprende autori significativamente impegnati in direzioni diverse, in un arco esteso dall'adozione di schemi figurativi all'impiego di procedimenti concettuali:

tract

lettera dell'Ufficio di Ricerche e Documentazione
galleria Mazzini 13 R. - 16121 Genova

ROBERTO ANFOSSI nel cui lavoro l'intento rappresentativo entra in conflitto con l'automatismo fisico liberato nel gesto pittorico;

DELIO GENNAI che, richiamandosi a motivi enucleati dalla tradizione decorativa (dagli emblemi esotici degli stendardi turcheschi alle tarsie marmoree pisane), percorre uno stretto crinale tra rappresentazione ed astrazione, toccando - insieme - gli estremi dell'evocatività memoriale e del rigore compositivo;

STEFANO GRONDONA, indagatore di un immaginario ove le suggestioni filmiche s'intrecciano alle parvenze tecnologiche, segnato - al di là della gradevolezza di taluni giochi cromatici - da una sorta d'impassibile misticismo;

LUCIANA SORIATO che muove invece verso un livello di esperienza originario, magico-naturale, sensibile ai valori di tattilità ed all'efficacia fisica dei materiali impiegati;

CLAUDIO RUGGIERI il quale ultimo perviene ad esiti di ordine propriamente concettuale (intesi talora ad un rovesciamento della prassi artistica nella mera ricezione di fenomeni elementari) attraverso un articolato itinerario decostruttivo delle convenzioni artistiche storicamente date.

evento **"pensieri in corsa"**

ciclo di mostre personali di giovani artisti italiani

luogo di svolgimento **Alessandria**

sede **Il Caleidoscopio**

Via Trotti 51 - 15100 ALESSANDRIA
(tel. 0131/446312)

artisti partecipanti e calendario

ROBERTO ANFOSSI (26 gennaio - 7 febbraio 1989)

DELIO GENNAI (23 febbraio - 8 marzo 1989)

STEFANO GRONDONA (6 - 19 aprile 1989)

LUCIANA SORIATO (4 - 17 maggio 1989)

CLAUDIO RUGGIERI (1 - 14 giugno 1989)

a cura di **Sandro Ricaldone**

DALL'ARCHIVIO DEGLI ARTISTI LIGURI CONTEMPORANEI

Il 21 Dicembre é stato presentato nella sede dell'Istituto Gramsci di Genova il **catalogo degli artisti liguri contemporanei**, realizzato con il contributo della Regione Liguria - Servizio Promozione Culturale, dell'Assessorato alle Istituzioni Culturali del Comune di Genova nonché dell'Ente Decentramento Culturale.

Dopo una gestazione durata vari anni ci si attendeva che la pubblicazione (curata per il Gramsci da Valia Galdi, Roberta Lagustena ed Enrica Poloni) costituisse una valida ed attendibile fonte documentaria intorno all'attività condotta dagli artisti liguri in questi ultimi decenni. L'esito appare però non soltanto inferiore all'attesa ma fortemente manchevole.

A prescindere dalla cattiva qualità della stampa, che rende affatto incomprensibili le opere riprodotte (una soltanto e di formato minimo per ciascun artista) si rilevano infatti :

- l'**incompletezza** (forse inevitabile) **del censimento**;
- la **carenza delle informazioni biografiche** (di taluni autori non si riporta neppure l'anno di nascita);
- l'**inesistenza di riferimenti bibliografici**;
- il **divario nell'aggiornamento dei curricula** espositivi (sovente fermi ad oltre due anni or sono);
- **discordanze e imprecisioni nella denominazione di mostre e gallerie** (non di rado confuse le une con le altre);
- **assenza di informazioni di evidente utilità** (recapiti e numeri telefonici).

Ciò che rimane é poco più d'un inventario alfabetico con l'appendice di sconnessi elenchi d'esposizioni.

Tutto questo non può giustificarsi con l'apposizione della riserva "secondo i dati pervenuti" incollata (!) - come d'altronde varie altre correzioni - in capo al volume.

Le idee valide (e quella dell'Archivio potenzialmente lo era) esigono una gestione adeguata.

Spiace che l'Istituto Gramsci - per il solito attento promotore di cultura - si sia reso responsabile di un'impresa risoltasi - con grave spreco di tempo e di denaro (pubblico) - nella confezione dell'ennesima scartoffia atta unicamente ad inzeppare le biblioteche.

tract

lettera dell'Ufficio di Ricerche e Documentazione
galleria Mazzini 13 R. - 16121 Genova

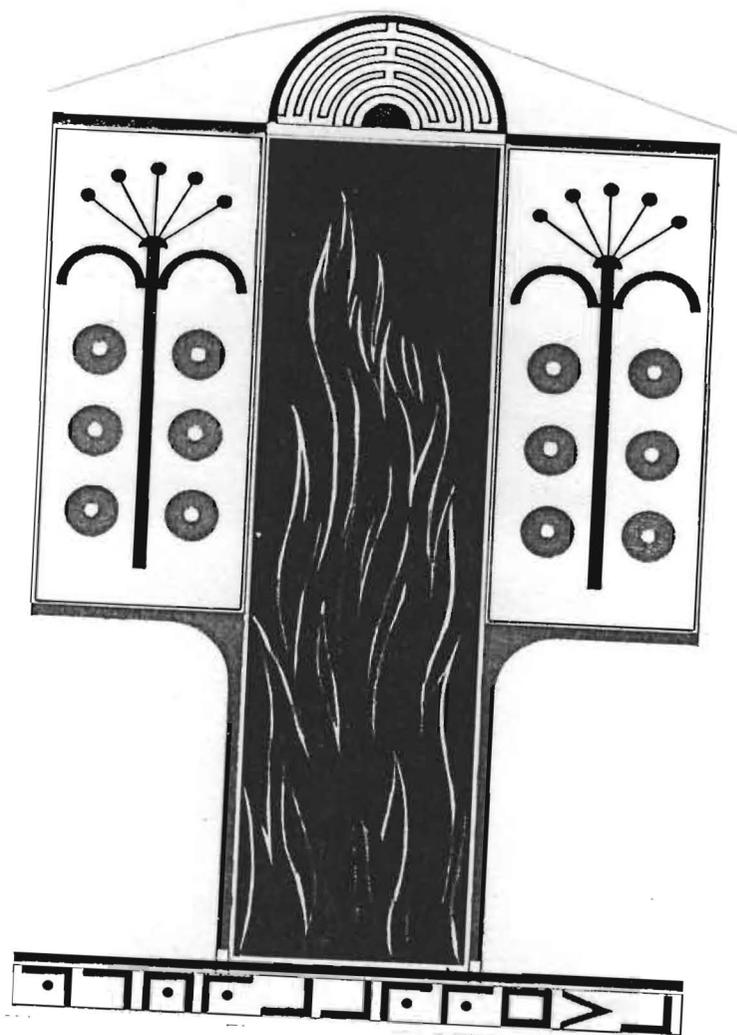
JANUA COELI

1 + 2 + 3 + 4
PORTE DELLA
MEMORIA ERME
TICA IMMAGINA
TE E DISEGNATE

da

CARLO MERELLO

nel mese di
Marzo del
MCMLXXXVIII nella
città acroamatica
e portale di Giano



PORTA

ATTIVA

OPUSCOLA N. 13

Libreria Sileno Editrice
(a cura dell'Ufficio Ricerche e Documentazione)