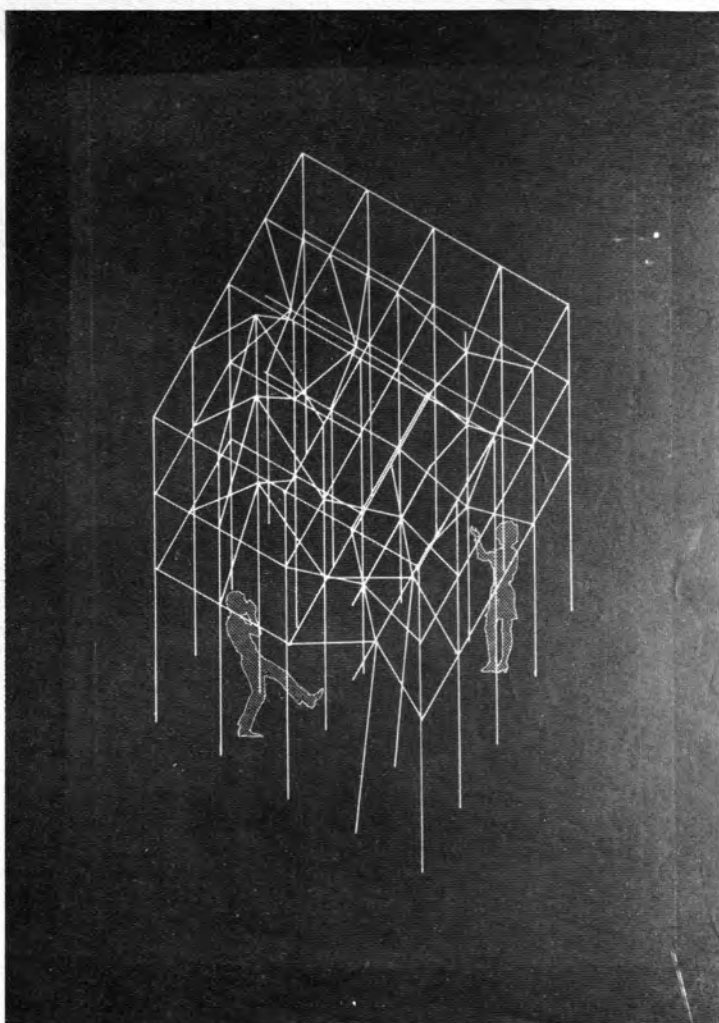
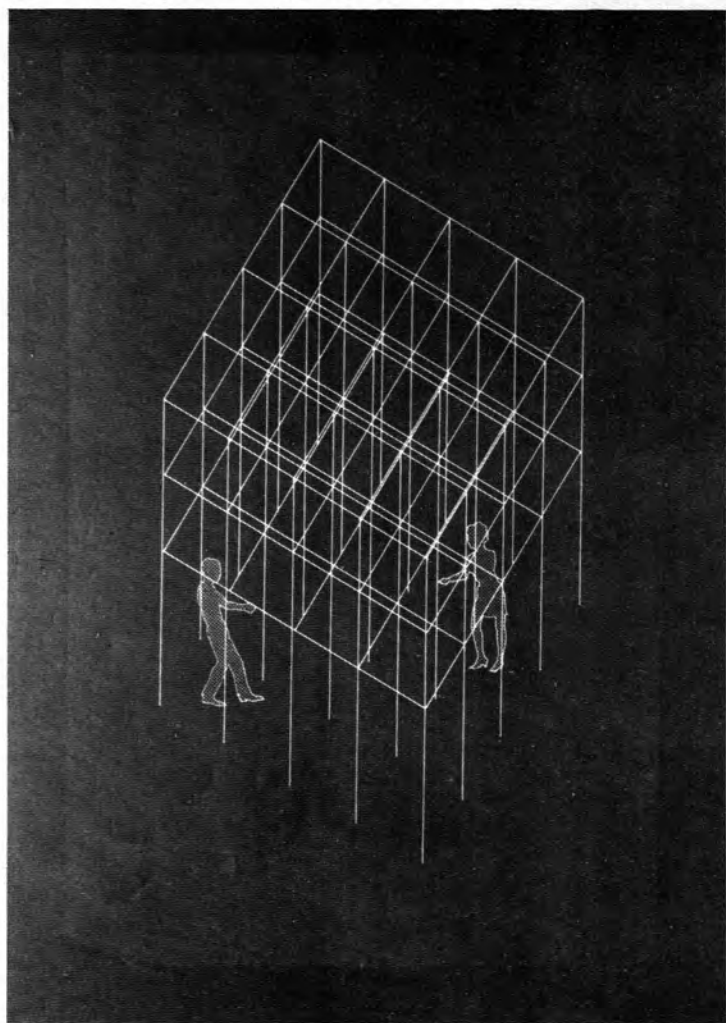
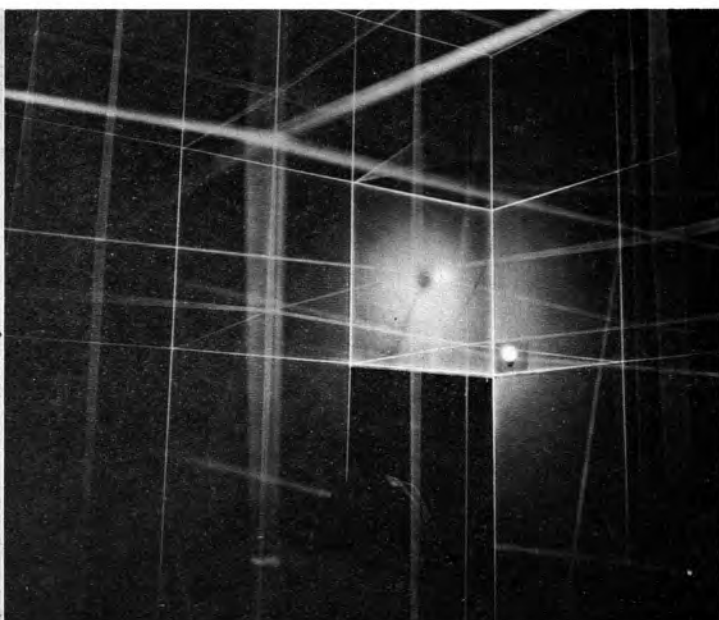
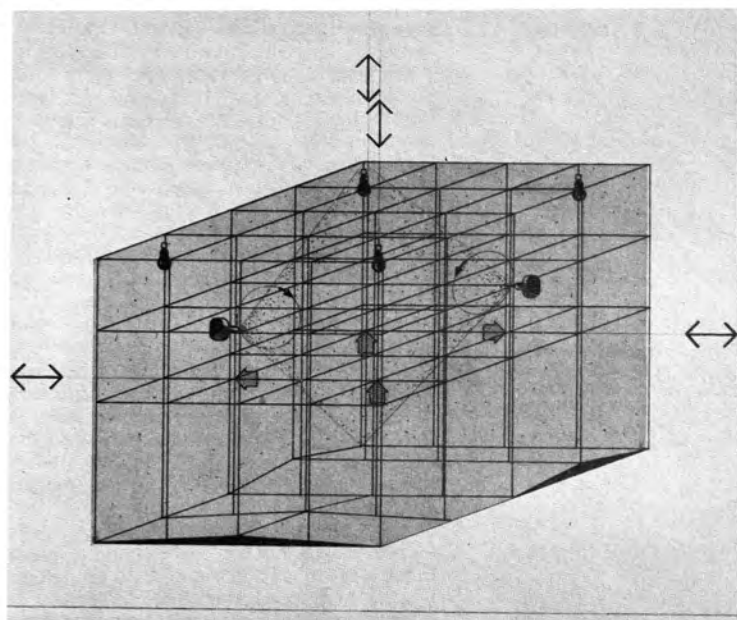


Non vi accanite sull'artista: in breve e da sé nel proprio gelo sarà estinto

Gianni Colombo e Gabriele De Vecchi dall'*Opera da tre soldi* di B. Brecht

1



L'ARTE DI GIANNI COLOMBO

TOMMASO TRINI

Le vicende che nella prima metà degli anni '60 hanno sviluppato un intero ciclo di arte tecnologica, specie in Europa, riguardano più la critica della cultura che non le magnifiche sorti e progressive dell'arte. Un motivo sufficiente a rivisitarne la storia sarebbe già la contraffazione che le opere di quel ciclo hanno subito dall'ideologia dominante mediante le solite tecniche di recupero (l'ideazione di modelli recuperata come produzione d'oggetti d'arte, le vicende tesaurizzate come storia passata in giudicato, ecc.). Altro motivo: commisurare un risultato allora dimostrato — cioè, che per un artista non c'è progresso nella tecnologia — con il sospetto meno dimostrabile che non c'è progresso neppure nell'arte. Ma basti, a farci riconsiderare quelle vicende e le sue ragioni, il rifiuto tutto attuale di pensare la storia dell'arte come una sequela di movimenti spastici che avanzano non coordinati, o coordinati a posteriori, da chi sa chi, e

chi sa quando. Dal punto di vista della storia delle idee, l'arte tecnologica di quegli anni ha sviluppi diretti, pur nella diversità dei metodi, non nell'**art & technology** di oggi (mera coda ramificata in stile), né tanto nella **computer art**, che pure ne costituisce l'aggiornamento; ma ha sviluppi nel tessuto dei problemi affrontati dalle più recenti risoluzioni riduttive, anti-oggettuali, anti-totemiche del concettualismo, allorché questo, come quella, si fa critica della cultura.

In continua variazione

L'estetica dei gruppi visivi chiude gli anni '50 sulle alte note delle idee di ricerca e di sperimentazione. Nasce per affossare l'individualismo, il soggettivismo, il solipsismo degli artisti informali e neodada; soprattutto, per colmare l'accresciuta frattura fra l'arte e la società. In realtà, cambia segno ideologico mantenendo intatta l'ideologia dell'avanguardia, cambia metodi operativi salvo il metodo di gruppo che è la costante di tutto il

2

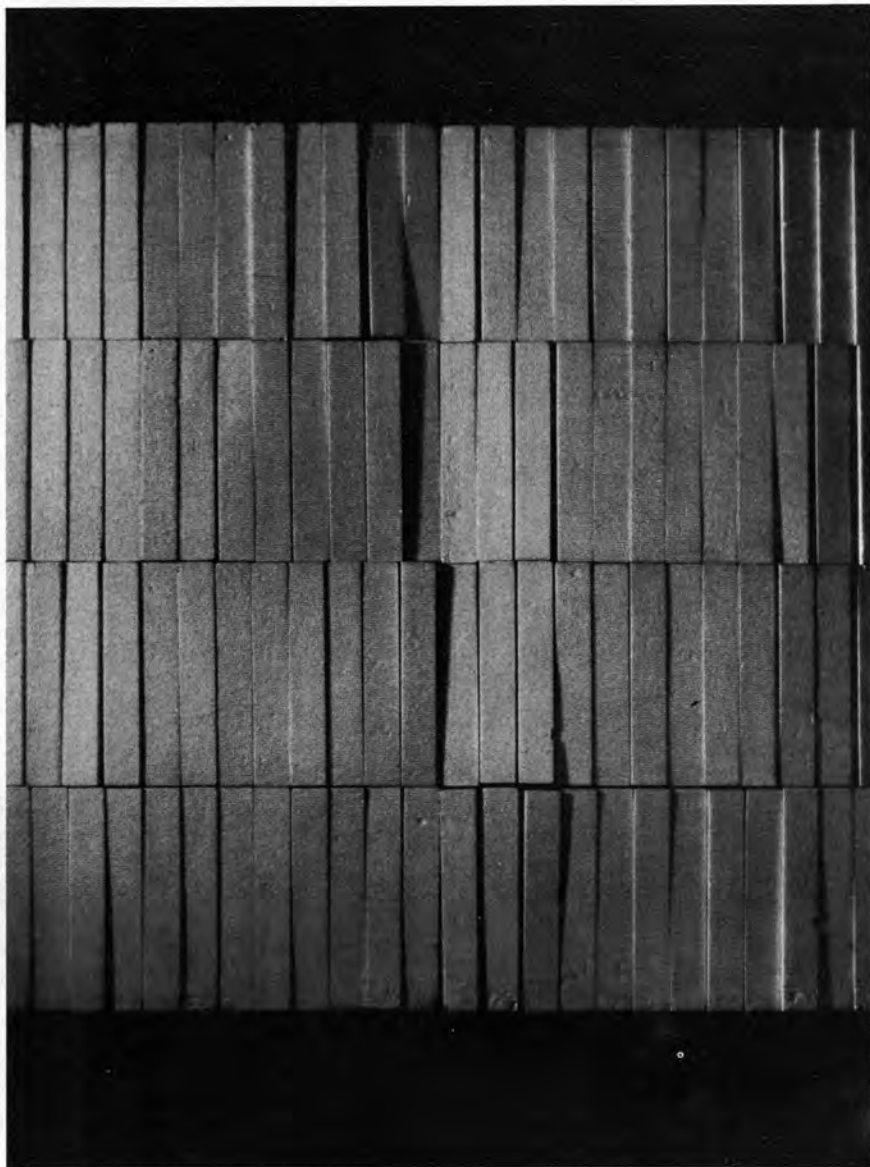
1. *Spazio elastico*, 1966/68

Ambiente ripartito in volumi di spazio mediante fili tesi elastici, trattati con colore fluorescente e illuminati da luce ultravioletta. La struttura elastica è deformata da tensioni orizzontali e verticali per animazione elettromeccanica. (Allestimento alla Galleria l'Attico, Roma, 1968).
Foto Claudio Abate.

2. *After-structures*, 1964/66

Ambiente con programma di flashes ritmici che proiettano sulle pareti un reticolo in successivi stadi di rotazione. La persistenza retinica di queste immagini interferisce con le proiezioni stesse.



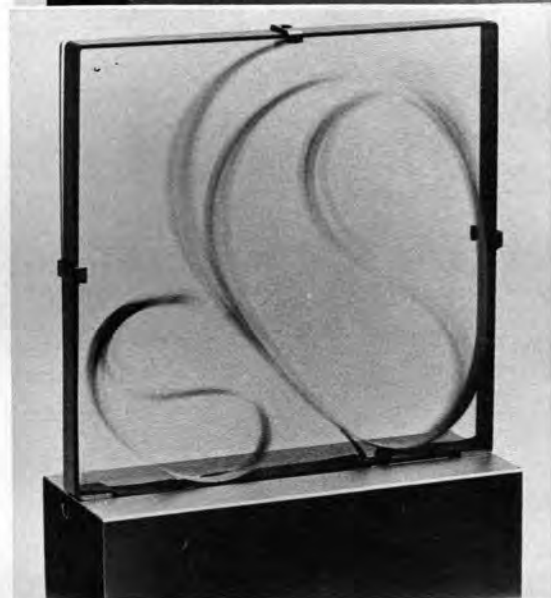
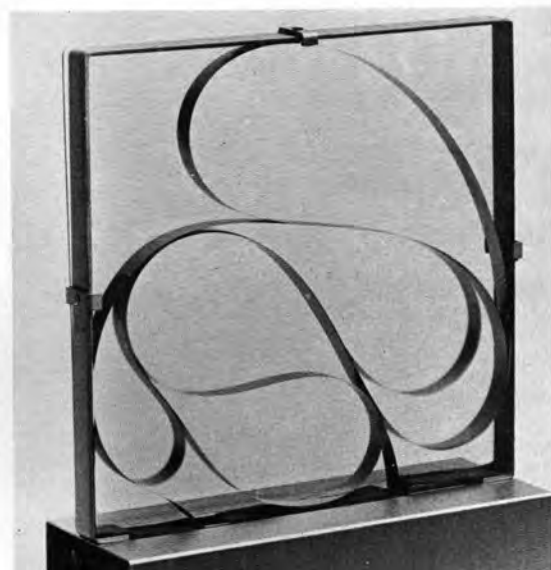


3

fenomeno avanguardistico di questo secolo. Di fatto, le « correnti » moderne si sono presentate invariabilmente come manifestazioni collettive, sia pure ristrette ed elitarie; e il gruppo come illusione di incidenza sociale riflette le stesse leggi a cui ubbidiscono i gruppi di pressione sul mercato d'arte.

La novità sta semmai nella ripresa di una coscienza storica. Le trasformazioni della società, in particolare quelle tecnico-scientifiche, premono sull'intelletto, spazzando via le false trasformazioni in arte: i linguaggi che cambiano e i gusti che oscillano. Il Gruppo T nasce a Milano nel 1959: tra i gruppi che si costituiscono allora è quello che più si estroverte nell'indagine dei fenomeni extra-artistici. « Consideriamo la realtà come continuo divenire di fenomeni che noi percepiamo nella **variazione** (...) Considerando l'**opera** come una **realtà** fatta con gli stessi elementi che co-

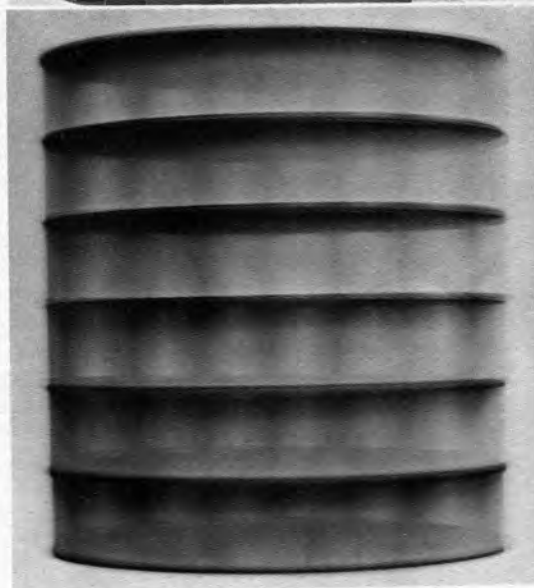
stituiscono quella **realtà che ci circonda** è necessario che l'opera stessa sia in continua variazione ». Oltre a Colombo, vi partecipano Anceschi, Boriani e De Vecchi: con l'avvertenza però di salvaguardare le singole personalità invece di annularle nell'impersonalità collettiva. Le loro ricerche cinevisuali fissano i propri capisaldi operativi nell'ideare un modello o **pattern**, nel predeterminarlo progettualmente e nel farlo eseguire su disegno. Psicologia della Gestalt e teoria dell'informazione offrono il necessario sostegno agli aspetti psicologici e cibernetici dei loro esperimenti. « Noi potremmo definirci ricercatori di semiotica sperimentale visiva, o, meglio, in particolare, di sintattica e pragmatica sperimentale. Ricercatori in quanto non è certo che troviamo. Di semiotica in quanto ci occupiamo di segni. In particolare di sintattica in quanto ci occupiamo delle relazioni fra segni, di pragmatica



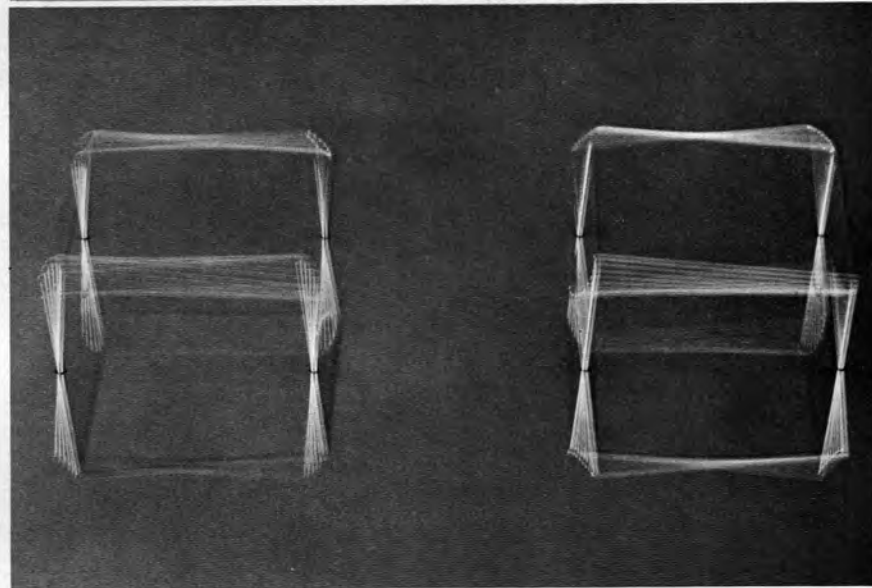
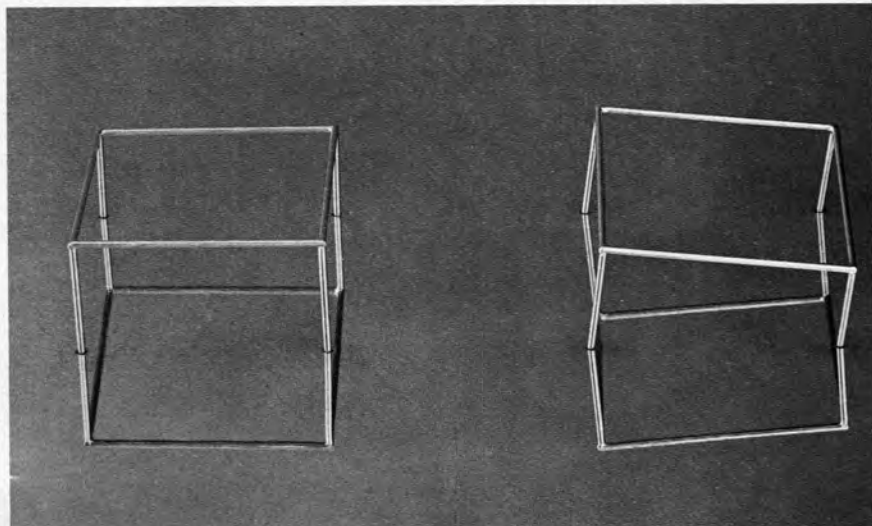
4

in quanto ci occupiamo dei rapporti che intercorrono tra segni interpretati ». Così lo studio dei fenomeni della percezione visiva non si limita a sviluppare una pedagogia della visione, ma carica la visione di un nuovo ruolo: farsi struttura di controllo oltre che di comunicazione.

Colombo partecipa alle prime manifestazioni del gruppo (mostre Miriorama) con i rilievi intermutabili dallo spettatore e le prime strutturazioni. E' l'oggetto in movimento, la superficie in divenire, il turbarsi dell'uniformità del quadro che non è più tale. Che la mano dello spettatore muova i rilievi, o l'animazione elettromeccanica esegua i movimenti programmati, ed abbiamo una forma elementare di controllo, vuoi dello spettatore sulla funzione partecipativa dell'esperienza estetica, vuoi, soprattutto, dell'operatore sull'intera gamma di tutti gli stimoli relazionali. Applicata alla società, l'indagine nel-



5



6

la specificità della visione ha promosso modelli che potevano essere soltanto modelli di previsione dei processi di comunicazione da fare evolvere. Modelli ideologici, oltre che visivi, la cui azione sulla società avrebbe ovviamente richiesto di poter essere guidata e controllata dagli ideatori. Questo è il controllo a cui essi, altrettanto ovviamente, non hanno potuto accedere. Sicché le loro ricerche sulla comunicazione, coi relativi problemi di controllo, sono state costrette nell'angustia dell'estetico, ovvero nella divisione e nello specialismo. Considerato che per definizione essi si opponevano al ruolo di artisti, l'impasse è stato presto toccato.

I gruppi cinevisuali, ancor più che i singoli operatori, mostrano che è vano operare per la socialità dell'arte senza far esplodere lo scandalo della sua asocialità congenita; abbattere le altre correnti artistiche, perché sfinite o non omogenee, senza affron-

tare l'intero sistema dell'arte; negarsi una volontà all'arte quando quel sistema non dipende più dalla propria volontà. Scegliersi il nome di « operatori visivi », per polemica contro il nome di artista, è stato un gran brutto segno: una polemica da P.R. Pur col facile senno di poi, si rileva che a fare rifluire l'attività di quei gruppi nell'alveo « in continua variazione » delle tendenze che si scavalcano senza costrutto, è stato anche, come al solito, la (loro) illusione di scavalcare l'intero processo degenerativo in cui l'arte va aiutata a soffocarsi.

La forma e il pattern

Date le posizioni, vediamo di calarle nel clima di allora. Così Colombo ricorda, in una recente conversazione, le loro premesse: « Per noi l'unico contenuto salvabile in quel momento era il contenuto formale, ed era un

3. *Strutturazione pulsante*, 1959
Superficie a elementi modulari di polistirolo espanso + animazione elettromeccanica, cm. 200 x 200.
Foto Ugo Mulas.

4. *Strutturazione fluida*, 1960
Nastro di acciaio di 1/10 + animazione elettromeccanica.
Foto Giuliano Monaco.

5. *Strutturazione acentrica*, 1962
Struttura alveolare a volume cilindrico di polistirolo bicolore + animazione elettromeccanica.

6. *Spazio elastico (Equivalenze)*, 1967
Due semi-cubi su superficie specchiante + animazione elettromeccanica. (Studio Marconi, Milano).
Foto Baumann.



contenuto sentito, reale; diventava preminente e protagonista dell'opera; era la sua denotazione, il suo valore. Se tu lo usi soltanto come valore puro, senza la carica che questa forma aveva per gli interessi di allora, diventa immediatamente decorazione qualsiasi. Quel che c'interessava allora era di scegliere un pattern che tino ad allora era considerato banale, e quindi valorizzarlo come, ad esempio, il quadrato di Malevic. » Lo schema visuale, il pattern, dunque preesiste all'intenzione formalizzatrice dell'artista. Questa controlla e dirige solo i suoi effetti (ottico-tattili, luminosi, cinetici, ecc.). Ecco che cosa si deve intendere qui per 'contenuto formale': il procedimento tecnico della comunicazione, i suoi processi esplicitati in modo da prevalere sui suoi effetti. E gli inizi degli anni '60, lo sappiamo, segnavano nel contempo l'opposta ripresa pop e op di una sorta di naturalismo visivo abbacinato più che modellato dall'estetica urbana e industriale. A ridiscutere l'arte dal suo interno erano in pochi.

Benché l'arte di Gianni Colombo e degli altri artisti cinetici o programmati si opponga a ogni forma di interpretazione analogica ciò riguarda più l'esperienza procurata dai loro oggetti e ambienti che non la loro forma d'arte. In termini sociologici, l'analogia esiste ed è autorizzata dalla volontà di interazione sociale di quest'arte. Come forma d'arte, la vediamo corrispondere negli strumenti e

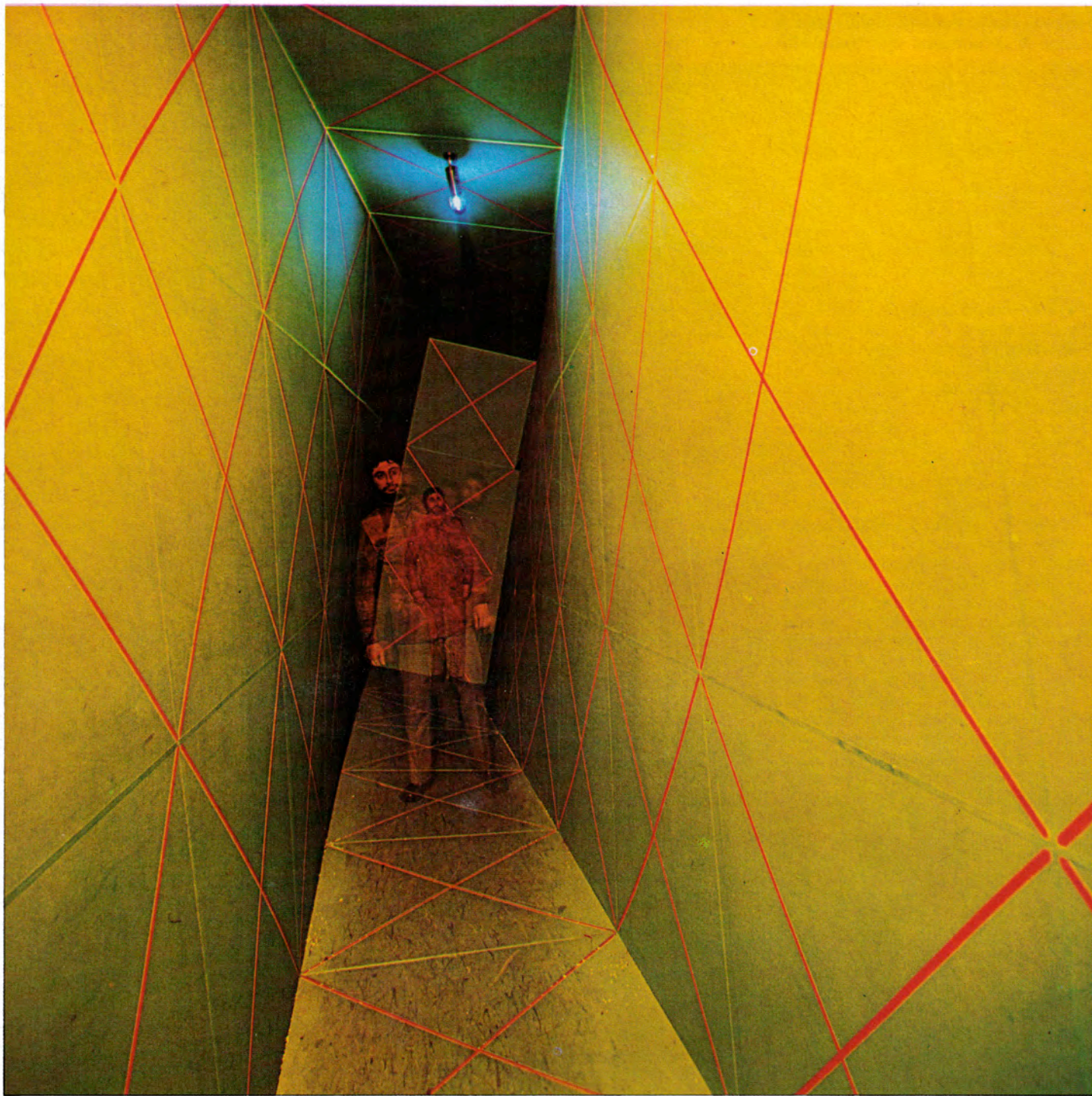
nei metodi al momento in cui la diffusione di massa degli ideali tecnologici tocca il suo apice. L'arte tecnologica contrassegna l'epoca in cui l'**hardware** e l'elettricità 'sono tutto', cioè mito, così come attualmente le forme concettuali o dematerializzate dell'arte contrassegnano l'epoca in cui 'è tutto' il **software** e i suoi metodi di programmazione ed elaborazione dei dati. Tale analogia vuole solo mettere in evidenza ancora una volta che tutte le forme d'arte si equivalgono, sovrastate da quella generale Forma dell'arte che è la sua identità storica.

Dopo aver riscontrato che nessuno sa definire con precisione che cos'è un pattern, Edward de Bono osservava recentemente che nel sistema dell'informazione « un pattern esiste quando la probabilità che uno stato specifico si avvicini ad un altro stato specifico è maggiore del caso ». I lavori di Colombo trattano patterns di base in modo tale che esistano a livello estetico, e così facendo li trasforma in procedimenti operativi della progettazione, che già contempla il movimento, l'elemento aleatorio, le varianti e la loro analisi sistematica. Il pattern usato da chi opera nel campo dell'arte è predeterminato, non tanto nelle probabilità dei suoi avvicendamenti, quanto nella sua funzione di oggetto d'arte. I termini statistici si mutano in termini di valore, ruolo, qualità, ecc. Ma il pattern riduce altresì il linguaggio artistico a discor-

so tecnico sulla visione, non approda a un risultato plastico finito, è l'alfa del processo creativo che di per sé tenderebbe a immobilizzarsi sui risultati raggiunti, ha dunque funzione di struttura primaria.

Nelle 'strutturazioni' di Colombo i movimenti sono pulsanti, fluidi, sismici, ritmici, rotanti — il movimento s'adeguа al particolare pattern, di cui è supporto. Quando interviene la luce artificiale, in connessione o meno con il colore, come nelle 'sismo-' e 'cromo-strutture', o nei plexiglass illuminati, il movimento è assorbito dal moto proprio della luce. Solo nelle proiezioni delle 'after-structures' e degli 'after-points' il movimento dei flashes luminosi acquista autonomia; e negli 'zoom-squares', dove il movimento prevale sulla luce che diventa supporto. Ma in questi ultimi casi la cornice dell'opera è già l'ambiente; il cinetismo è attivo quando mette in gioco il comportamento dello spettatore, mentre è passivo negli oggetti che si limitano a sfidare le sue remore contemplative.

Se, come scriverà Colombo nel '65, « questi oggetti tendono a costituire nuove tipologie, sia nella struttura che nel rapporto struttura-fruitori », sarà poi nelle realizzazioni concrete degli ambienti che lo spettatore le potrà sommare nella sua propria esperienza, perchè in essi « sono riscontrabili interessi di ricerca in vista di una maggiore controllabilità dello spazio abitabile e di una sua eventuale attivazione. »



7. *Topoestesia* (itinerario programmato),
1965/70

Contenitori ortogonali, percorribili, deformati successivamente + influenza di flashes successivi, di luce a diversi colori su patterns di diversi colori dipinti sulle facce interne dei contenitori stessi. (Allestimento alla mostra 'Vitalità del negativo', Roma 1970).
Foto Ugo Mulas.

maggior controllabilità dello spazio abitabile e di una sua eventuale attivazione. »

Un pubblico di tecnici

Non c'è solo Schöffer (« uno 'ziegfield' delle arti plastiche », lo ha chiamato Colombo) che scambia il limitato presente dell'arte col futuro dell'umanità, a cui riserva l'oppressiva utopia delle sue torri cibernetiche. Anche chi fabbrica oggetti d'arte a funzionamento con intenti di gioco o di critica dissacratoria scambia l'apparente libertà dell'artista con il progresso della società. In genere, l'arte che discorre sull'universo tecnologico — sia che lo celebri, sia che lo si critichi — è anche quella che ne resta vittima. Per Colombo e alcuni suoi colleghi si è trattato più semplicemente di moltiplicare l'uso delle tecniche, al fine di concentrarsi sul termine opposto della tecnologia, sul risultato del 'massaggio elettronico' sulla società: il condizionamento delle facoltà sensoriali dell'uomo contemporaneo.

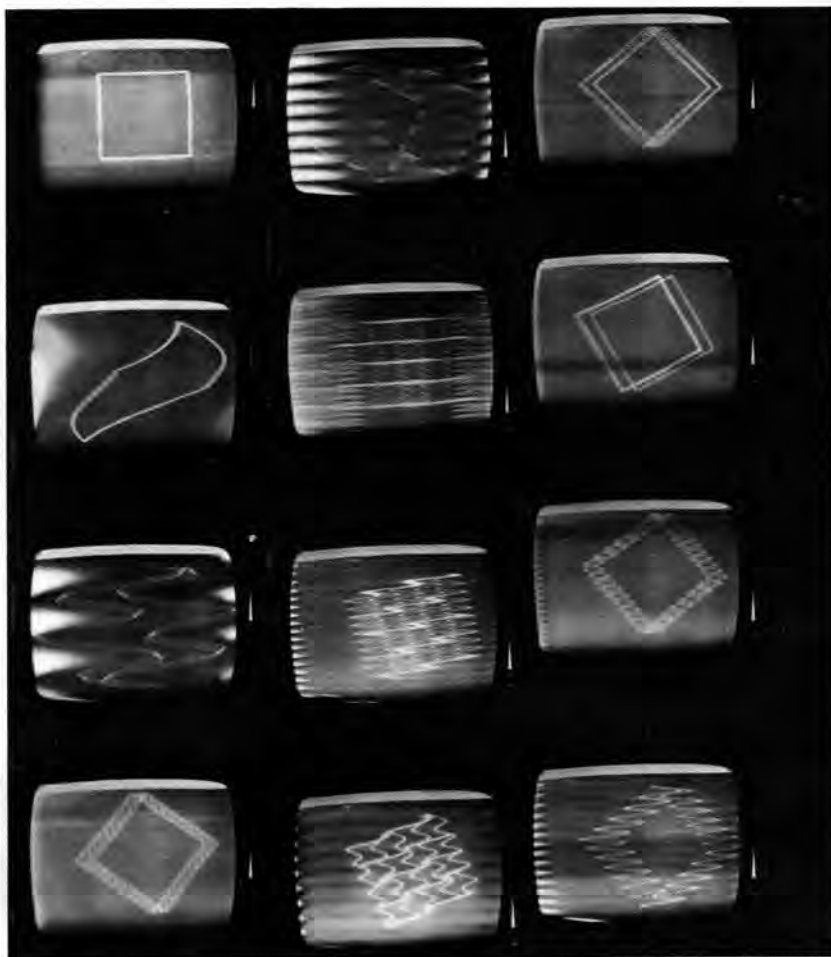
Luogo di questo condizionamento è l'ambiente artificiale con cui abbiamo preso sufficiente dimestichezza. Negli ambienti programmati di Colombo i segni di dimestichezza cadono, lo spettatore è chiamato ad affrontare un certo numero di alterazioni, deve quindi ristabilire prontamente il suo rapporto omeostatico con lo spazio e gli stimoli ottico-cinetici. Dapprima i progetti di ambienti, iniziati nel 1964, contemporaneamente alle realizzazioni di proiezioni luminose nello spazio, ubbidiscono a esigenze strumentali. La dimensione dello 'spazio-ambiente' rappresenta il luogo a cui fare confluire gli interessi di ordine plastico. Ben presto, la presenza determinante dello spettatore sposta il problema: si tratterà a ben veder di lavorare sul rapporto 'spazio-comportamento'.

Lungi dal costituirsi in centri di riflessione intellettuale e astratta — come accade negli 'environments' in cui gli scultori minimalisti riducono lo spazio a polo negativo delle loro strutture geometriche — gli ambienti di Colombo sono percorsi che richiedono un coinvolgimento fisico notevole, e l'esercizio sistematico di facoltà sensoriali precise, di solito non altrettanto prepotentemente percepite come in queste occasioni. Le alterazioni topologiche di volumi geometrici realizzate con lo 'spazio elastico' del '68 provocano un'esperienza acutissima di cinestesia: la nostra capacità di avvertire i movimenti e le sensazioni che questi provocano, viene sollecitata col rincaro di un ambiente semibuio, e la conseguente persistenza di turbamento. Nelle 'topoestisie' realizzate nel '70 l'itinerario programmato ci coinvolge in brusche alterazioni prospettiche che basculano il nostro senso del luogo. Il più recente 'campo pra-

ticabile' ('71) c'introduce infine nell'esperienza bariestetica sollecitando la facoltà di sentire la gravità e le relative sensazioni. Ambienti concepiti come tests sensori, dunque, meglio come autotests, in quanto siamo noi a controllare le nostre percezioni.

Si potrà allora comprendere Colombo quando anni fa parlava della trasformazione, più larga possibile, di un pubblico di spettatori in un pubblico di tecnici come una delle mete del suo lavoro. Caduta in buona parte la passività dello spettatore dell'arte d'avanguardia sussiste, tuttavia, la dipendenza dello spettatore dall'autore, o dal grado di partecipazione eventualmente richiesta. Ora cade anche questo rapporto, lo spettatore è ben accolto alla pratica delle sue percezioni. Nè il pubblico di tecnici si limiterà a farsi esperto di esperienze psicofisiche: attraverso queste, gli si richiede principalmente di farsi esperto della comprensione intellettuale dell'arte.

8



8. *Vobulazione e Bieloquenza Neg* (in collaborazione con Vincenzo Agnetti), 1970. Short televisivo di 10 minuti (realizzato per il 'Telemuseo', esposizione euromuseo 3, Milano 1970).

Operazione di Colombo: il pattern di base (perimetro, bianco, di un quadrato) è trasmesso su un cinescopio Tv e pilotato da un 'vobulatore' (strumento elettronico con il quale è possibile deformare il segnale televisivo variando la frequenza e l'ampiezza dell'unità di deflessione sul piano orizzontale) ottenendo un programma di commutazioni dimensionali sul pattern stesso attraverso passaggi lentissimi, lenti, rapidi e superrapidi.

Operazione di Agnetti: il discorso (o altro suono) è completato in negativo con il 'neg' (strumento rivelatore di pause) pertanto la sua operazione nella soglia uditiva ha come punto di riferimento il silenzio.

9. *Campo praticabile*, 1967/70

14 flashes lineari ortogonali entrano in azione dal suolo per intervento dello spettatore su 14 interruttori a bolla di mercurio. (Allestimento allo Studio Marconi, Milano, 1971). Foto Ugo Mulas.

