



Lucio Pozzi, 72² x 2, 1972. Serie di 4 tele cm. 180 x 180 l'una, colori acrilici (particolare).

R. ... Lei sa già (vero?) o intuisce che la vita sta per essere estesa molto al di là di quanto ora pensiamo sia ragionevole.

D. Pensa che ci sarà ancora bisogno degli artisti dopo che sarà avvenuto questo cambiamento?

R. Siamo già al punto in cui non si pensa più di fare solo ciò che è necessario.

D. Mi scusi, ma non ha risposto. Pensa che esisteranno gli artisti?

R. Cos'altro esisterà?

John Cage
in *Perspecta 11, Yale University, 1967*

l. Da tempo è sembrato a molti che la pittura fosse un modo sorpassato di operare, soprasseduto da procedure apparentemente più concrete, meno illusionistiche, meno artigianali o meno private. Si può addirittura giungere a parlare di una tradizione antipittorica lungo tutto il movimento moderno. Più recentemente molti pittori hanno abbandonato la pittura a favore di altre forme d'intervento.

Due conseguenze di rilievo sono derivate da questo spostamento di interessi:

1) la riduzione della pittura alle sue proprietà es-

senziali e nulla più;

2) l'eliminazione del concetto di arte, nel senso che ogni attività umana può vedersi come un mero susseguirsi di situazioni, ciascuna nata da una certa combinazione di elementi, dosati in modo che siano compatibili l'uno con l'altro. Elementi materiali, elementi procedurali ed elementi concettuali che sono tutti sempre presenti, ma accentuati in grado diverso, in ogni situazione.

Quant'a me, quello che tento di fare è pensare in maniera comprensiva, con coscienza di tutti gli aspetti della cultura, evitando di specializzare la mia comprensione delle cose, anche se di necessità devo limitarmi nella scelta delle cose da fare.

E' inutile convenire o predicare quali elementi o quali loro combinazioni siano da includersi nella categoria arte e quali no, perchè la categoria arte non esiste, non serve, non interessa. Tutto è vita cioè cultura.

La pratica utilitaria e la teoria estetica sono contemporaneamente sia in quello che chiamiamo vita che in quello che definiamo arte; nella prima si dà più enfasi all'una, nella seconda all'altra: non c'è ragione di tracciare i confini dell'arte o della vita, non c'è senso nel dire « questo è arte e questo non lo è » usando la parola « arte » come se fosse uno standard acquisito, estrapolato dal resto dell'esperienza.

Voglio evitare di essere pro o contro la pittura o altro. Ogni modo operativo è accettabile; anche la pittura. Ma proprio per questo entro ciascun modo operativo si hanno poche scelte possibili e solo quelle.

Considero la pittura come priva finalmente di associazioni e significati. Non è nulla più che la pura e semplice applicazione di colore su superficie statica, e in essa come in altro mi interessa fare le cose rispettando le proprietà elementari dei materiali, dei con-



cetti di cui mi sto occupando.

« Rispetto dei materiali », uno dei canoni del movimento moderno, non significa solo rispetto per le proprietà grezze della pietra, del ferro, del fiberglass, del vetro o della tela: materiale va inteso come materiale informativo.

Sono materiali concreti quanto altri; l'illusionismo ottico (parte dell'elettrochimica del cervello), il lavoro manuale, l'esperienza privata; sono tutti elementi combinabili e dotabili in maggior o minor misura. L'applicazione di colore su superficie statica, che li implica, può considerarsi a sua volta un elemento, un materiale informativo, combinabile con altri elementi, così come un oggetto trovato viene combinato con altri in un assemblage.

Mi sembra necessario essere spettatori coscienti di ciò che avviene e anche di ciò che ci dicono sia avvenuto. E' un controllo che ci procuriamo, così come tutti i sistemi non possono esistere senza controlli.

La storia, il passato. E' per me come un grande dizionario di forme il cui contesto mi è tutto sommato ignoto. Vi trovo uno schedario di archetipi dell'immaginazione a cui posso attingere se voglio.

Il movimento moderno è parte del lavoro d'inventario condotto nella nostra epoca per rintracciare in termini a noi propri tutti gli aspetti della vita che durante le epoche preagricola e agricola della storia umana erano rappresentati in mitologie, religioni e linguaggi ormai difficilmente riconciliabili con la realtà contemporanea.

Le forme, come i materiali, le procedure, le direzioni di pensiero, allora erano collegate secondo gerarchie che simbolizzavano culture integrate. A noi giungono ora isolate e prive di senso. E' così che noi adoperiamo le forme: come meri stimoli percettivi di cui



c'interessa solo la logica e il senso delle combinazioni.

Mi disturba l'uso corrente dei concetti di progresso, novità, originalità. Sono sostituiti artificiali di codici metafisici ormai inaccettabili e in quanto tali inaccettabili anch'essi. Sono intesi in modo troppo lineare ed univoco.

Le interpretazioni di progresso e regresso, così come mi arrivano ora dalla mia cultura, mi sembrano inserite in una concezione unidimensionale del tempo e della storia. Progresso e regresso rispetto a cosa? E misurati in che scala e dimensione?

Nella nostra società tecnica e cibernetica, multidimensionale, di coscienza globale, saturata di informazioni ad infiniti livelli, il senso ed il concetto di tempo vanno cambiati. Decisamente la scala di misurazione del tempo non è più una.

II.

Posso tentare di spiegare quello che credo di aver fatto finora. Non dipingo soltanto. Faccio anche altre cose per comprendere la pittura dal di fuori, da dove non è, e per investigare ed inventariare situazioni in cui parametri quali: frequenza di percezione, privato/pubblico, descrittibilità, riconoscibilità, partecipazione del ricevitore, staticità o movimento, sono presenti in maniera decisamente diversa che nei miei quadri.

Per esempio, scrivo. Pittura e parola mi sembrano inversamente proporzionali. Poi organizzo eventi in cui sono incluse persone ed oggetti, che muovo e distribuisco pensando, in maniera analoga a quanto faccio col colore, a distanze, densità, procedure, scanning. Insegno; e di recente mi sono occupato di body activations e body interferences, o più semplicemente gioielli.

Nell'impostare la mia pittura, mi interessano elementi quali: il processo di decision-making nel produrre un lavoro e il processo percettivo nel riceverlo.

Nel produrre un lavoro, mi sembra di procedere in tre tappe:

1) programmazione (nella scelta dei materiali, dimensioni e perimetri);

2) semiprogrammazione / semiimprovvisazione nell'applicare i nastri;

3) improvvisazione completa (nell'applicare i colori). La velocissima, estremamente intuitiva concentrazione necessaria quando applico una mano di colore e devo capire al minuto secondo quanto bagnare la tela e quanto lasciare asciugare il colore e dove più e dove meno (gli acrilici asciugano in pochi minuti), aggiunge al mio lavoro una componente di rischio di fallimento per me indispensabile.

Se la tela infatti viene troppo coperta o se si sviluppano contrasti troppo sottili o troppo duri, spesso devo buttare il quadro e ricominciare da capo.

Al ricevitore, lo spettatore, credo di offrire alcuni elementi da scrutare, come:

1) itinerari di lettura (scanning itineraries) in scala diversa, da un indicatore di direzione al prossimo, da una tela alla prossima, da zone di colore più spesse ad altre più fini, e, in profondità, da strato a strato di colore;

2) differenti livelli di contrasto che fanno sì che lo spettatore percepisca il quadro diversamente da distanze diverse.

Con questo metodo, tento di evitare sia le sistematizzazioni eccessive e paralizzanti, sia gli arbitrii ingiustificati.

Come produco un quadro. Il colore acrilico è applicato con pennello quasi sempre su tutta la superficie

di una tela di cotone bianco non preparata, tirata su telaio e appesa verticalmente al muro. Il colore viene apposto in diversi gradi di liquidità e densità. Spesso, certe mani di colore sono lasciate asciugare per un poco e vengono poi fatte cadere via, per mezzo di acqua, usando la forza di gravità come un fattore determinante.

Quando i primi strati di colore sono asciutti, aderisco alla superficie corti segmenti di nastro adesivo, che poi alla fine rimuovo dopo che molte più mani di colore sono state applicate. Ne risultano degli indicatori di direzione che sono anche come delle *spiesonda* che mettono in vista i primi strati di colore, e permettono di rintracciare le trasformazioni avvenute dalle prime mani alle ultime.

Ogni volta che applico una mano di colore, imito il colore che sto per coprire, ma con una leggera trasgressione o variazione rispetto ad esso. Presto finisco per dimenticare le caratteristiche delle prime mani e quando tolgo i nastri le relazioni del quadro si rivelano in modo da me non preveduto. Il colore rosso è come una costante intorno a cui lavoro con rossi più blu o più gialli o più bianchi.

La tela rimane in vista, perchè la maniera con cui applico colore fa sì che la sua trama non ne venga coperta ma che il colore venga deposto su ogni singolo filo di cotone. La tela è presentata così com'è, con tutte le sue imperfezioni. Non è tanto un supporto per il quadro quanto una sua componente.

Non mi sento legato ad alcun colore. Non so quanto continuerò col rosso. I colori sono come numeri, di cui interessano le combinazioni, differenze e distanze, ma per nessuno dei quali si hanno preferenze. Un colore distingue una zona di superficie, un altro un'altra, nulla più. Quando decisi di incominciare ad insi-

stere sul rosso, esso stava a significare per me l'elemento « colore » da combinarsi con « applicato a mano », « pennello », « acqua », « tela tirata », « forza di gravità », etc.

Possono anche aggiungere che nel 1959-60 avevo fatto enormi quadri componibili su pannelli di carta, fondati sulla ripetizione in schemi non preordinati di quadrati irregolari rossi la cui forma dipendeva da quanto la pennellata era capace di spandere il colore ad olio sulla superficie assorbente della carta.

Il rosso mi interessava perchè lo sentivo anonimo, assoluto, cosmico, quanto il buio della spazio. Mi ricordava lo strano senso di vertigine, sospensione, vuoto seminale, prodotto negli occhi e nel cervello dalla luce e dal calore del sole fissato a palpebre chiuse nella tarda primavera.

Come mai ripeto tante volte gli stessi formati nei miei quadri? Mi sono necessari anni per capirli. I rettangoli lunghi, i triangoli, i quadrati, li scelgo per avere l'occasione di investigare dimensioni diverse che producono risultati fisici diversi quando vi applico il colore nella maniera che ho appena descritta e che anche provocano differenti circuiti di lettura per chi guarda.

Per distribuire le densità di colore o i segni prodotti da nastri, penso ad essi in termini di logica elementare quali: Identità, Addizione, Implicazione, Diversità. In parole semplici: più qui e meno là; qui sì e là no; più spessore in basso, più diluito in alto; verticale all'orlo, orizzontale al centro; molto di questo a sinistra, poco di quello a destra; tutti appartenenti al gruppo; etc. E penso alle distanze fra elementi e al loro grado di visibilità (maggiore o minor contrasto).

Tento di fare tutto nel modo più semplice, più banale.

Lucio Pozzi

