

Luca M. Venturi

Ipotesi per un censimento parziale

ARCELLI E COMINI

MARCO BAGNOLI

RICCARDO CAMONI

FRANCESCO CLEMENTE

DIEGO ESPOSITO

ALBERTO GARUTTI

ZVI GOLDSTEIN

PAOLO LUNANOVA

MARCO

ANGELO NAJ

LUIGI ONTANI

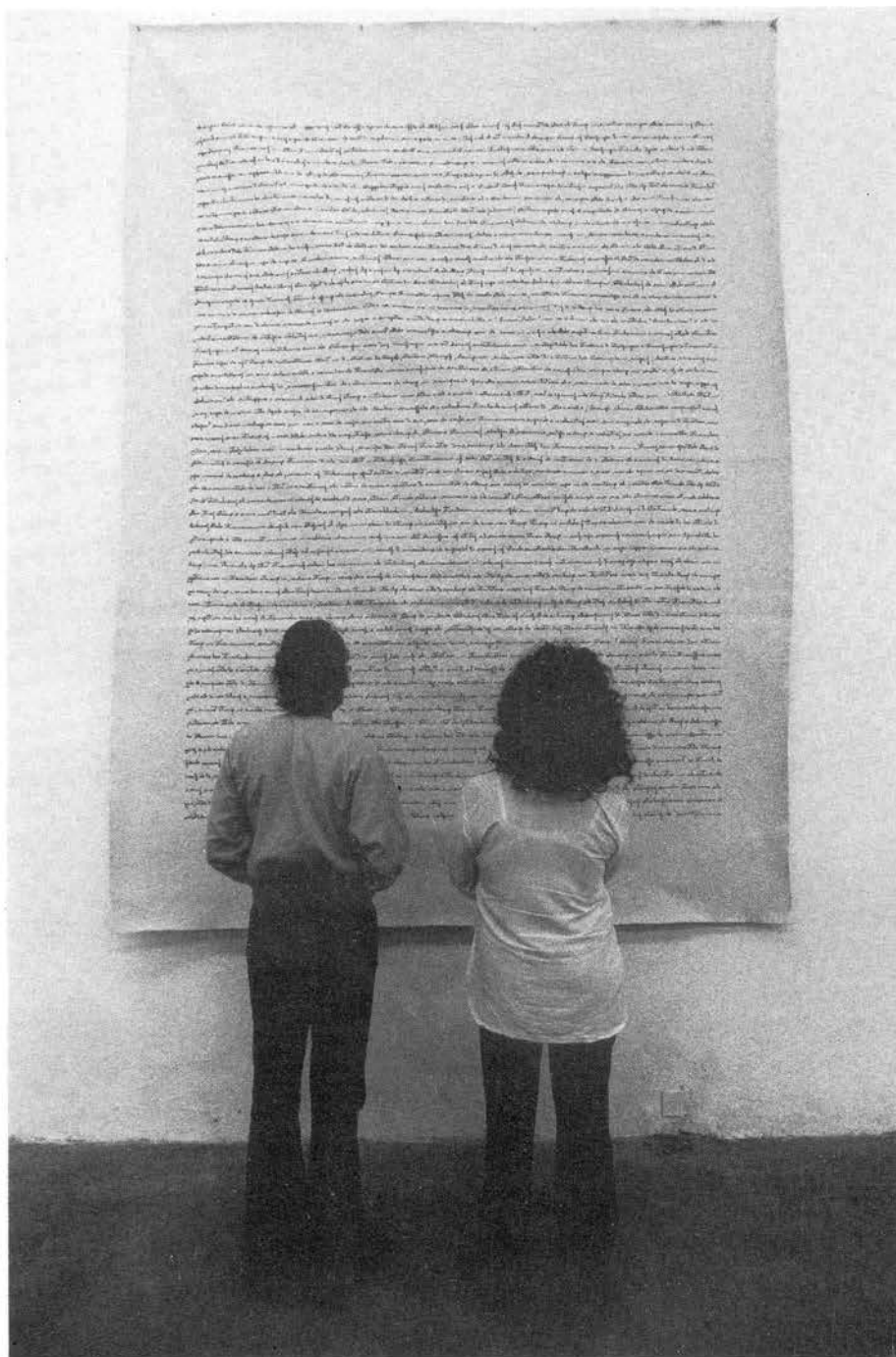
REMO SALVADORI

ETTORE SPALLETTI

ENZO STELLA

DOROTHEE VON WINDHEIM

MICHELE ZAZA



Arcelli & Comini, *La differenza tra discorso e linguaggio* (La differenza tra coscienza individuale e coscienza sociale). Foto Giorgio Colombo.

La differenza tra discorso e linguaggio (la differenza tra coscienza individuale e coscienza sociale).

Un'opera, un unico oggetto che assume significati ed interpretazioni diverse finché non ne sono note le indicazioni del primo interlocutore, di colui che ha rivolto il messaggio. Inversamente, diversi tipi e momenti di approccio ad un lavoro che forniscono all'autore delle informazioni utili su ciò che ha fatto e che gli determinano quindi riletture diverse, variabili riappropriazioni del concreto. L'impossibilità di realizzare un lavoro a priori, di isolarlo dalla realtà oggettiva. Si deve intendere l'opera come momento

di verifica e non come messaggio compiuto, come affermazione con significati in sé e per sé. O meglio come la somma di varie esperienze riproposte nel contesto dell'arte. Se questo sistema non esistesse, una sola opera sarebbe costretta (e sufficiente) a crearlo per l'innegabile nesso tra il fare e la natura concettuale dell'uomo. Sarebbe l'opera d'arte maiuscola perché dialettica per eccellenza. Determinerebbe la nascita di un sistema in grado di leggerla, di interpretarla e di garantirla.

(Arcelli & Comini, da « *L'Arte e le regole del canto* »).

Arcelli e Comini

E' possibile che all'ottimismo superficiale che prevede un mutamento imminente nell'arte attuale, carico di sviluppi operativi, segua la comprensione più chiara dell'oscurità fluida circostante, dell'inconsistenza di programmi precedenti, soprattutto dell'esigenza di un lungo, preciso lavoro di organizzazione. Questo sancisce anche la necessità di assumere e fornire una massima quantità di informazioni che da se stesse formino una possibile arena entro la quale intervenire. E' implicito che, quando si voglia considerare il lavoro e la presenza di artisti, un censimento sia parziale, forse non esaurientemente motivato nelle sue scelte e nelle sue censure, e che si debba pagare un grave pedaggio a seconda dello strumento attraverso il quale le scelte vengono rese pubbliche.

Chi redige un censimento di questo genere è allo stesso tempo vittima ed aguzzino, dimostrandosi occasione, veicolo e soggetto di una risposta che lo rende sempre responsabile e colpevole. L'unità di misura che può vagliare delle presenze non ancora scontate nel lavoro artistico più recente non è altro, in questo caso, che una esperienza comune e diretta tra chi si offre come catalizzatore e l'artista.

E' così che un rapporto banale, non interessante, come quello di frequenza degli

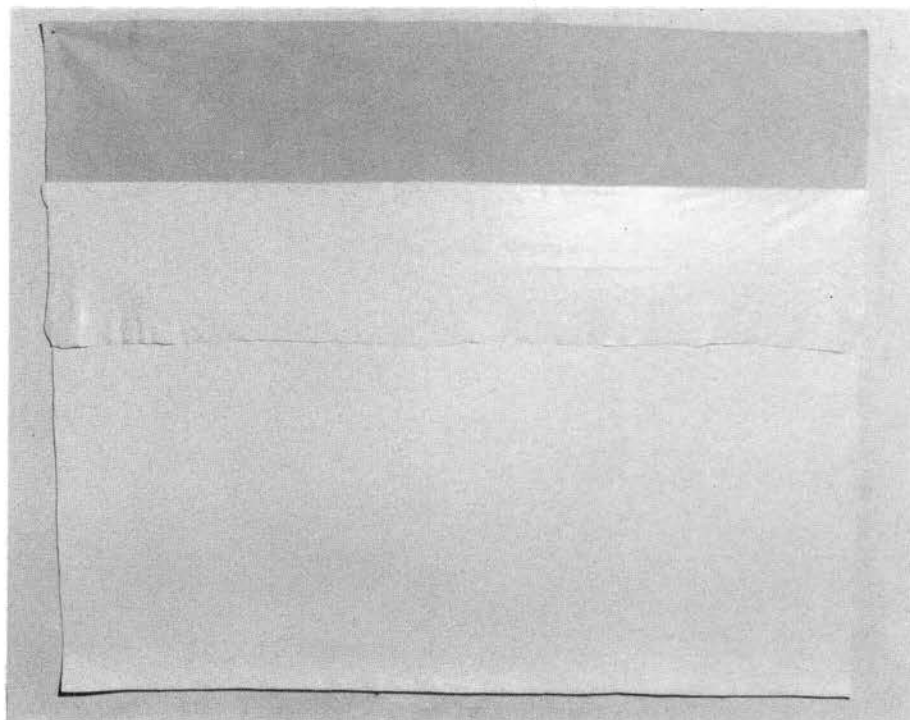
Nuovi Artisti

stessi corsi accademici si può evolvere nella comprensione più fedele di un lavoro: *Dorothee von Windheim* (Accademia di Amburgo, vive a Firenze), individua un semplice pezzo di muro, alienandolo dal contesto ovvio e presentandolo all'interno del sistema di diffusione e giudizio dell'arte. E ancora un altro compagno di corso: *Alberto Garutti* (Facoltà di Architettura, Milano) usa la foto con proprietà accostando le sue immagini simboliche a testi scelti.

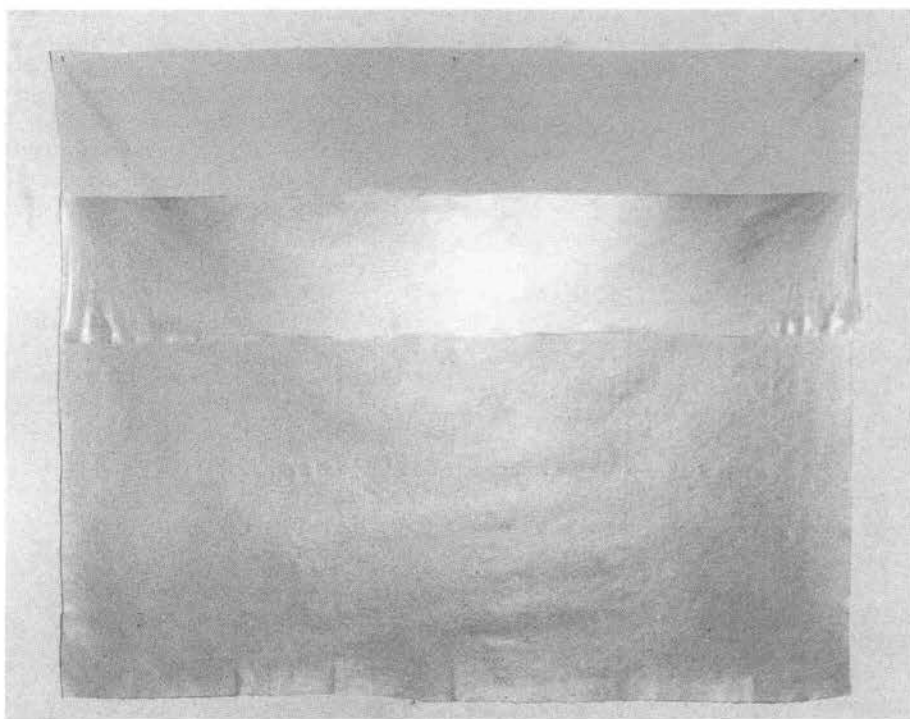
Oppure un incontro con un lavoro vuole essere forzato e verificato, forse con cattiveria, certo con spregiudicatezza, tramite l'atto immediato della pubblicazione, della presenza in un'esposizione. E' il caso di Paolo Lunanova.

E ancora: *Marco*. Personaggio ambiguo ma dotato di una felicità spontanea nell'eseguire le sue fotografie incredibili e conturbanti. Ma parlando della resa pubblica di certo lavoro si possono già ora considerare i risultati di un esperimento di questo genere che risale già a qualche anno addietro. I lavori di *Luigi Ontani* sono stati pubblicati la prima volta in una rivista non specializzata, come conseguenza di una non timorosa presa di posizione a proposito di quanto allora era considerato eccellente nell'arte italiana. Oggi si vede che Ontani ha coerentemente tenuto fede alla sua apparente ingenuità di cattolico sgrammaticato, all'ironia spinta fino all'impetosa autocritica, per svelare e interpretare miti e drammi che allo stesso tempo riveriscono ed irridono arte e cultura. *Michele Zaza* invece ha goduto e gode del privilegio di numerose occasioni di verifica del suo procedere per metafore. Si tratta anche di una consonanza tra il suo discorso critico sull'uomo nel mondo e sulla cultura, che trae lo spunto dalle immagini, e il procedimento critico inteso come supporto parallelo piuttosto che come esegesi timida e tattica. Ma se *Zaza* è preciso e non intende inimicarsi il mondo, *Francesco Clemente* pare affrontare il lavoro dell'artista non solo come produttore, ma anche — e giustamente — come attento stratega e dosato diffusore del suo fare. Un'analisi della pittura, e non una pittura che analizza, è il tema delle tele da cui il colore si stacca di *Riccardo Camoni*. D'altronde un procedimento di questo genere, un agire secondo le necessità dello strumento, è l'approccio al videotape operato da *Enzo Stella*.

Luca M. Venturi



Riccardo Camoni, *Bianco*, 1974, acrilico, cm. 115x145. Foto Giorgio Colombo. Courtesy Studio Carla Ortelli, Milano.



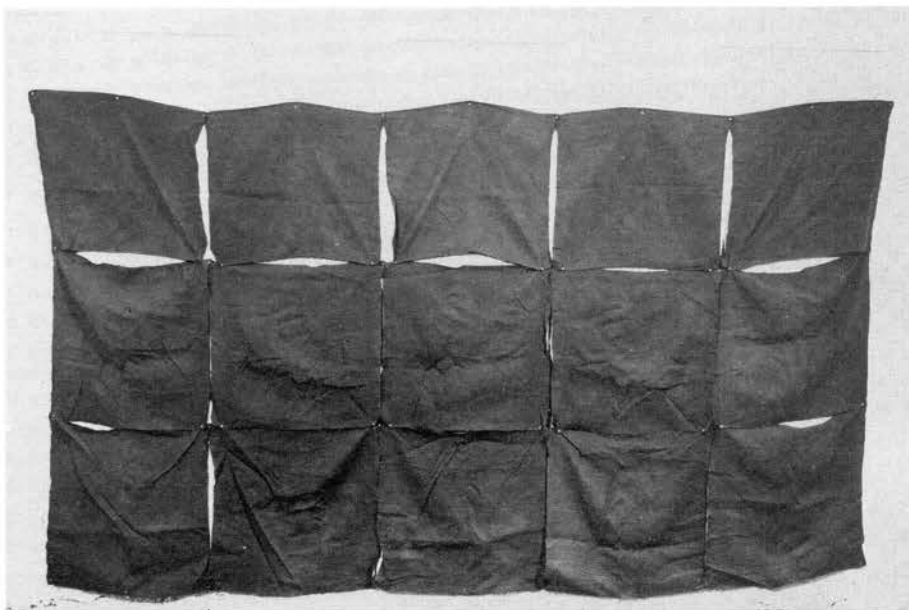
Riccardo Camoni, *Trasparente*, 1974, gelatina acrilica trasparente, cm. 115x145. Foto Giorgio Colombo. Courtesy Studio Carla Ortelli, Milano.

Tengo staccato dalla tela una parte del colore che copre la tela. Questa parte è di colore acrilico puro, e pende lasciando visibile la tela.

Tutto questo è ottenuto attraverso un processo di lavoro, e non strappando il colore dalla tela con un'azione diretta o incollando un pezzo di colore puro alla tela.

Bisogna vedere i miei lavori dal vivo e toccarli un poco.

Riccardo Camoni



Diego Esposito, *Mangia mangia uccello divino*, 1972, cm. 375x216.

Nel 1971 inizio a lavorare la tela senza telaio.

La prima opera era verticale e tagliata in quadrati uguali di tela uniti da automatici. Era montata alla parete con sei chiodi inseriti in altrettanti occhielli nella parte perimetrale superiore. Per effetto naturale del tipo di materiale che usavo variavano le tensioni fra un riquadro e l'altro creandosi delle aperture che lasciavano vedere la parete su cui era tenuta. Agli angoli si formavano dei risvolti e la parte inferiore dell'opera si posava sul pavimento floscia, in modo irregolare, per effetto fisico del materiale usato.

Un'altra opera realizzata successivamente era circolare, tagliata in quattro parti da due diagonali, tenuta alla parete con chiodi infissi solo nella parte semicircolare superiore. Così facendo ottenevo una parte più tesa superiormente con delle aperture e dei risvolti lungo le diagonali ed una parte più floscia nel semicerchio inferiore.

In un'altra ancora la forma era rettangolare molto lunga e tagliata in diagonale, dall'angolo superiore sinistro all'angolo inferiore destro. Collocata fra due pareti era sostenuta da nove chiodi infissi nella parte superiore e l'apertura risultava maggiore nella parte inferiore del taglio diagonale.

Le mie opere variano liberamente secondo il momento e i materiali usati. Posso anche tornare su una vecchia forma a distanza di tempo, poiché cerco di lavorare con la massima libertà. Anche il colore è importante. In genere ne uso uno solo con delle piccolissime variazioni ottenute secondo il tempo d'immersione e il modo di muovere la tela nel bagno colorato. A volte immergo la tela successivamen-

te in diversi colori. Rare volte è divisa in due colori separati fra loro.

Nel mio lavoro mi interessano certi elementi concreti come la tensione che dipende e varia dal tipo di tela che uso (diversa tramatura e peso) e dalla forma dei tagli. Così il colore che è dato per impregnazione e varia d'intensità secondo il tempo che la tela è tenuta nel bagno colorato e secondo le qualità della stessa (tramatura e peso). Di solito le opere sono molto grandi, perché mi piace il dovermi allontanare per vederle tutte con un colpo d'occhio.

Inoltre è importante per me realizzare le idee con le mie mani, poter verificare e trovare rimedi e nuovi modi durante l'esecuzione. I titoli sono messi solo per identificare le varie opere.

Diego Esposito



Diego Esposito, *Senza Titolo*, 1974.

MARCO BAGNOLI

Pensiamo al procedimento carta-scrittura.

La scrittura esiste in quanto tale, con tutti i possibili argomenti e tutte le possibili forme ideografiche e non ha nessuna relazione apparente con la carta, che agisce come supporto indipendente dall'operazione che inscrive a sé.

Scrivere sulla carta è unire due momenti come moltiplicazione. Tutte le volte che si scrive sulla carta si riproduce questa moltiplicazione.

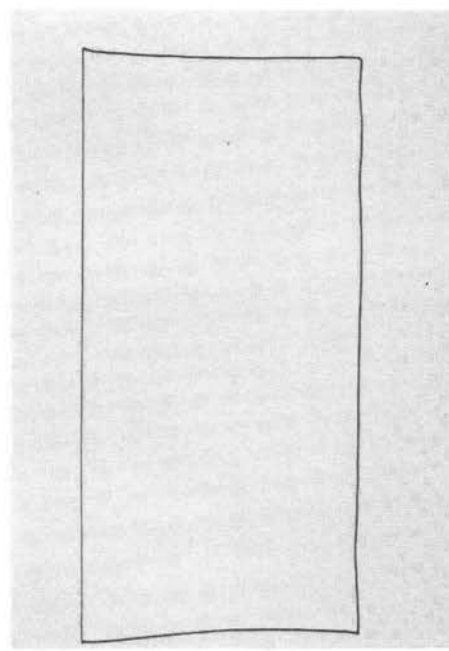
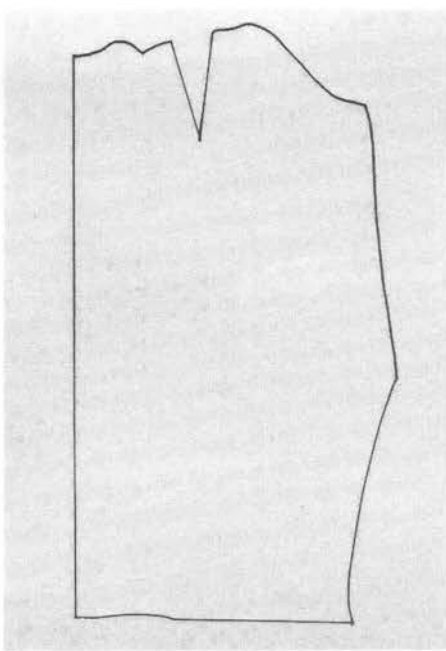
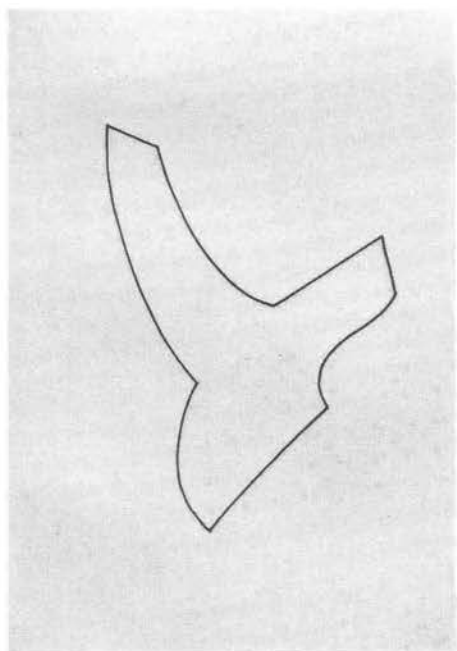
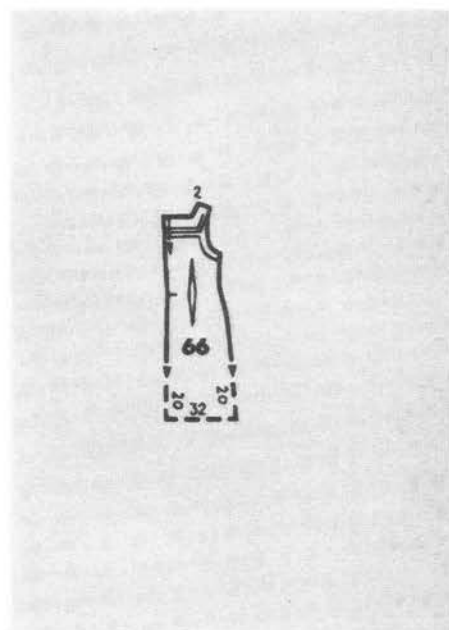
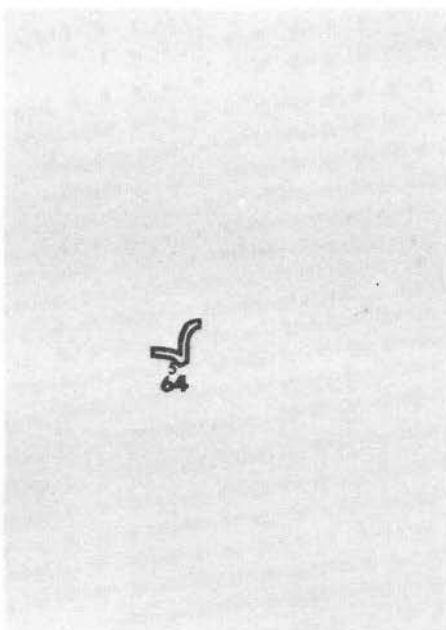
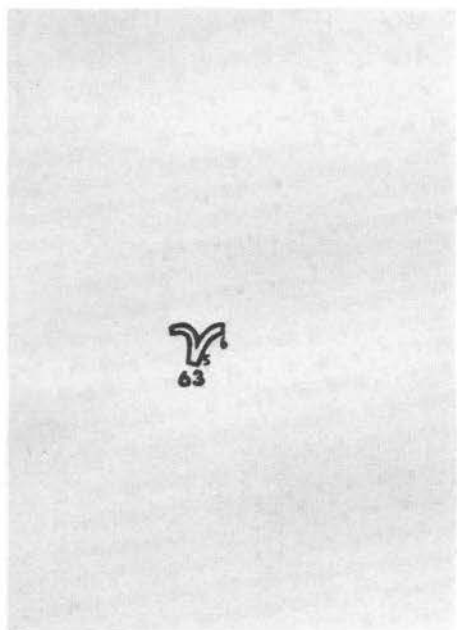
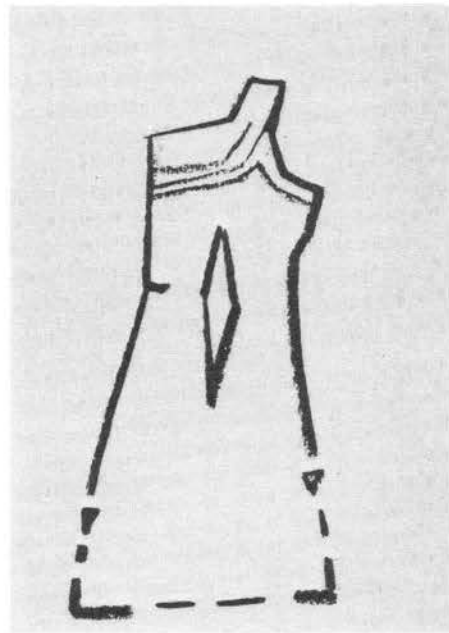
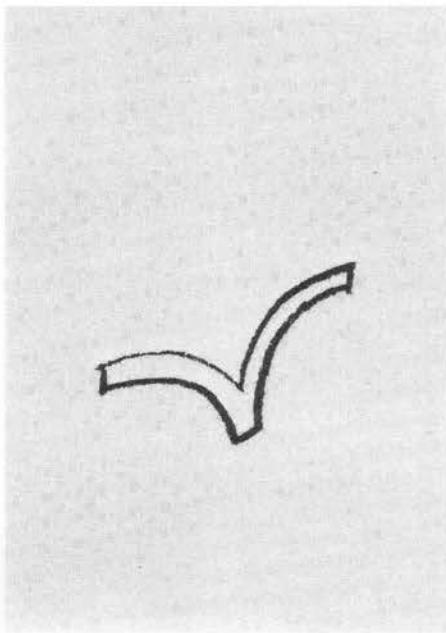
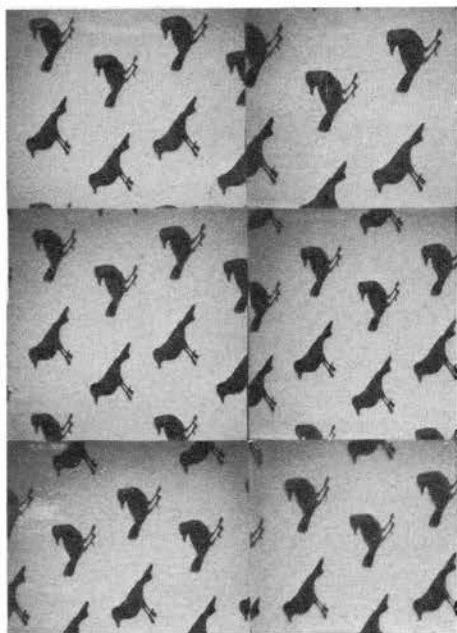
Il procedimento carta-scrittura non si esaurisce, quindi, nella sua descrizione; è diverso da ogni definizione che esercita su se stesso ed è tale che, se una definizione esiste, essa coincide con l'esercizio.

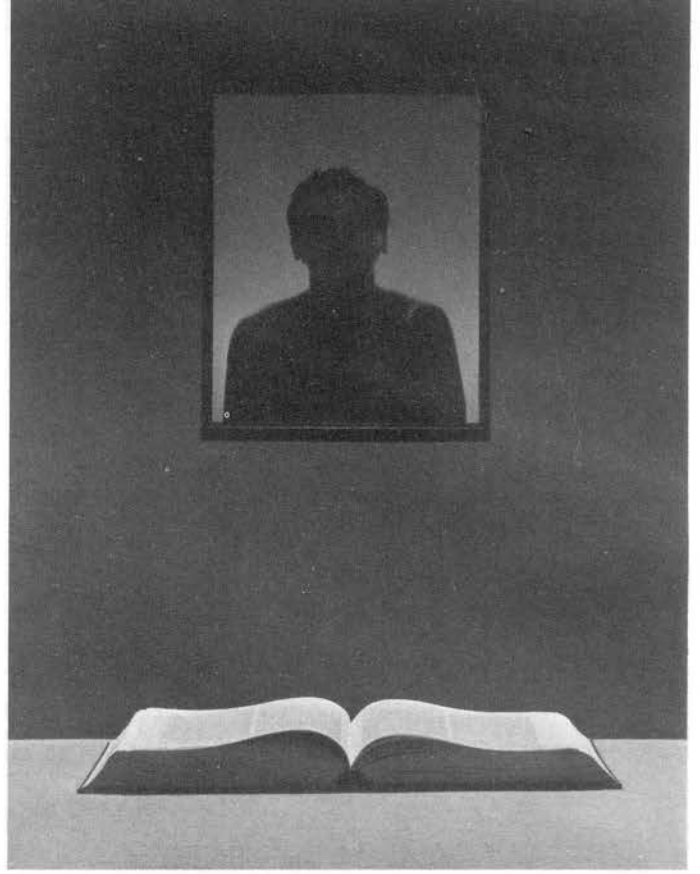
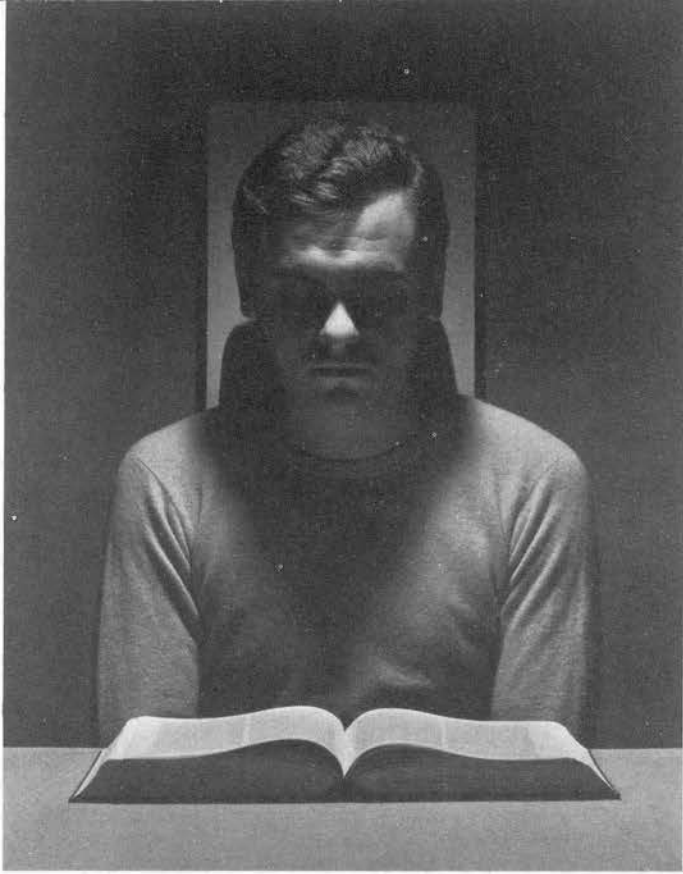
L'esercizio non è chiuso, non trova la sua finalità nella conclusione del lavoro e non trova forma rappresentativa, è indicativo se mai di ogni momento della fluttuazione tra causa e caso.

Penso alla forma definitiva della casa di Wittgenstein o di Brancusi come momento non scisso dall'attività di ricerca, che supera la stessa filosofia che sta alla base della pratica costruttiva. Una visione della realtà fuori dalla stretta ideologia di lavoro e dall'usura dei possibili strumenti-materiali d'arte.

La scrittura è, inoltre, in relazione con la carta nella misura in cui sono in relazione lo scrittore con il produttore di carta e quindi il mezzo usato rivela tutte le implicazioni sociali (divisione del lavoro etc.) contenute nella realtà dell'azione: il procedimento carta-scrittura non rappresenta qualcosa di visto o teorizzato, ma rende oggettive, attraverso l'esercizio, tutte le componenti già presenti nell'azione di scrivere e nel supporto usato per scrivere.

Marco Bagnoli





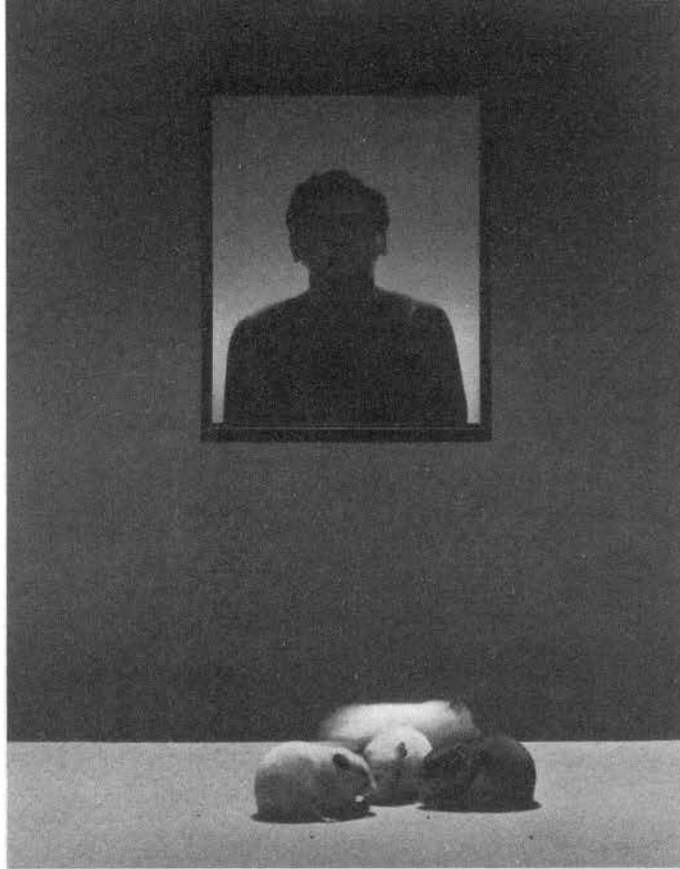
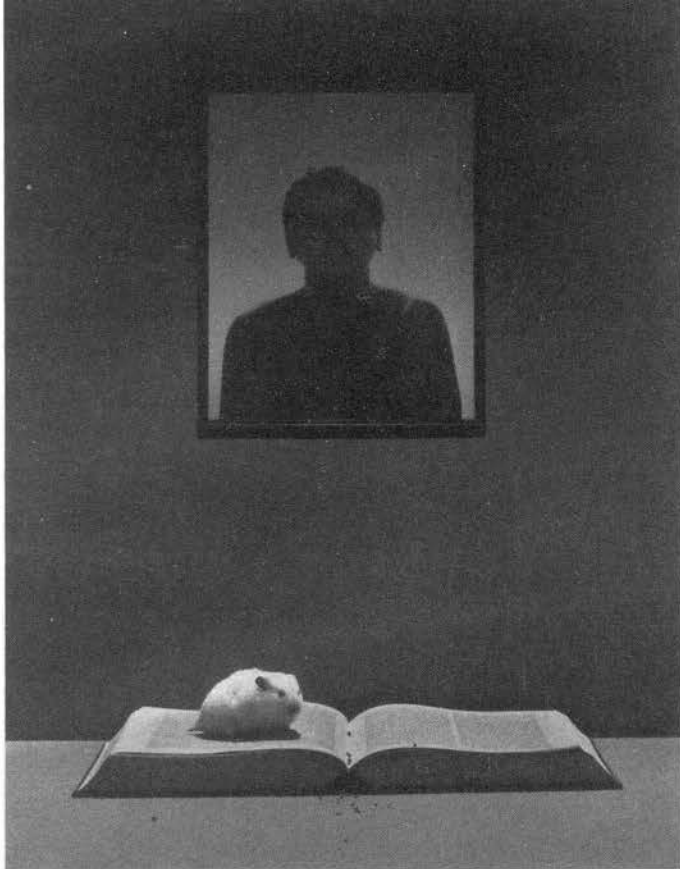
« A che pro quelle punte elevate della filosofia su cui nessun essere umano si può fermare e quelle regole che eccedono la nostra pratica e la nostra possibilità? Vedo spesso che ci vengono proposte immagini di vita; che nè colui che le propone nè gli ascoltatori hanno alcuna speranza di seguire nè, cosa più importante, alcuna voglia. Da quello stesso foglio dove ha appena scritto la sentenza di condanna contro un adulterio, il giudice strappa un pezzetto per farne un bigliettino alla moglie del suo collega ». *Montaigne*

Alberto Garutti, 1974.



Dorothee von Windheim, 1974. Strappo della scritta Magazzino, Fortezza Basso, Firenze.



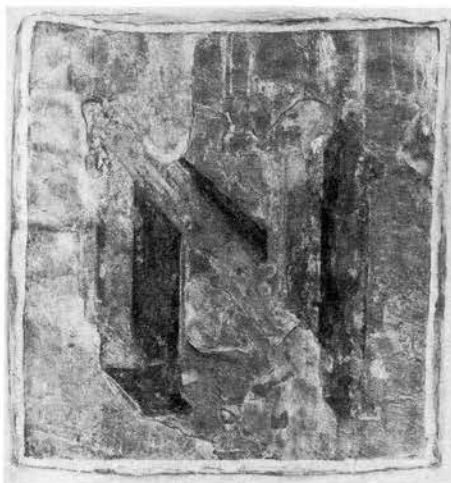


« Cosa vile e abietta è l'uomo che non si solleva al di sopra dell'umanità ». *Seneca*

« Ecco un motto di spirito e un desiderio utile quanto assurdo. Fare il pugno più grande della mano, la bracciata più lunga del braccio e sperare di fare il passo più lungo della gamba è impossibile e mostruoso. Nè l'uomo può sollevarsi al di sopra di sè e dell'umanità giacchè non può vedere che con gli occhi e non può afferrare nulla che con la sua presa ». *Montaigne*



Dorothee von Windheim, 1974. Particolari delle lettere A e N strappate dal muro, cm. 145x155 ciascuno.



La delimitazione dell'intonaco di un pezzo di muro vecchio, ordinario, ovvio — con le macchie del tempo e i graffi dell'uomo — dal suo contesto rende evidente quello che normalmente non viene osservato: la storia di tutti i giorni. Lo strappo rende trasportabile e disponibile questo pezzo, la sua ripresentazione in un altro ambiente, il suo trapianto lo aliena: ci si vede quello che si è abituati a vedere nell'arte, ma non rappresenta niente altro di quello che è: un pezzo di muro.

E' il materiale stesso che agisce, lo strapparli aiuta solamente a dimostrare la sua individualità; l'individualità che prima valeva come prova dell'espressione dell'artista nell'opera. La documentazione fotografica del processo di strappo serve:

- a) per dimostrare il luogo di provenienza del pezzo
- b) come testimonianza dell'aver preso il pezzo dalla realtà
- c) per fissare situazioni particolari al di là di una spiegazione tecnica.

D. von Windheim



Paolo Lunanova, *Trasposizione*, 1974, colori acrilici.



Paolo Lunanova, *Trasposizione*, 1974, colori acrilici.

Il ricordo, l'attimo fugace non è che il documento. La fissazione di identità e valore pubblico sopravvive l'uomo che ne è veicolo ed occasione. L'esecutore del quadro diviene perno principale del rapporto uomo-tempo-lavoro. Il processo agisce nell'applicarsi in quanto lavoro tradizionale, pedante, consueto, minuzioso, perfettamente riconoscibile come d'Arte ribaltando il contenuto, spoglie legali di un'identità reale, in un tempo che prevede e sintetizza tutte le possibilità di un artista. La banalità e lo sforzo secolare per combatterla sono i poli tra i quali si svolge il tempo della realizzazione. Così l'uomo, padrone e servo si presenta ancora capro espiatorio volontario di un evento che non ha mai cercato, ma che assolutamente lo accusa.

(L.M.V.)

ZVI GOLDSTEIN
presents
THE WATERGATE AFFAIR
17 June 1972 - January 1974
(taped speech 27 min.)
theoretic texts
«IDEOLOGY»
«LANGUAGE AND DIALECTIC»

ZVI GOLDSTEIN
presents
THE OIL CRISIS
1973-1974
(taped speech 15 min.)
theoretic texts
«MORALS»
«THE FIXED QUANTITY»

GENERAL INTRODUCTION TO FUNCTIONAL CRITICISM

In the past few years, I have limited my entire artistic activity to three categories:

- 1) Natural phenomena
- 2) Theories of consciousness
- 3) Theories of application

«Natural phenomena» - includes an analysis of nature's laws and systems, shown as perfect models for the creation of other systems (such as social ones).

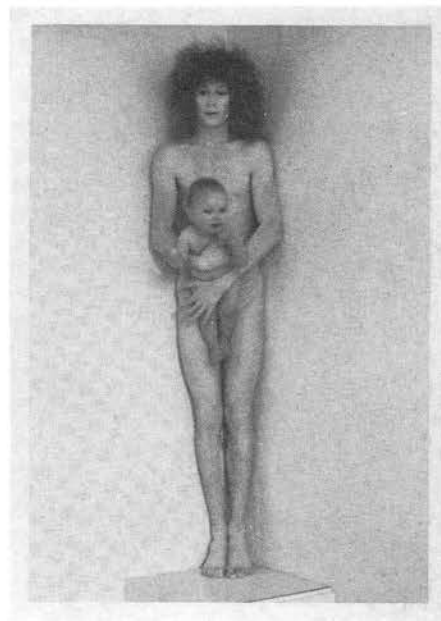
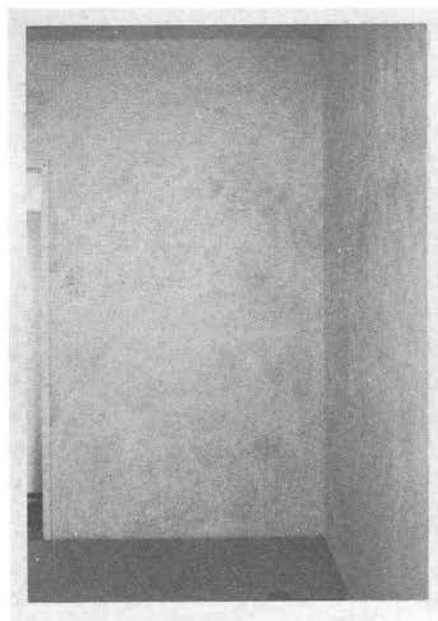
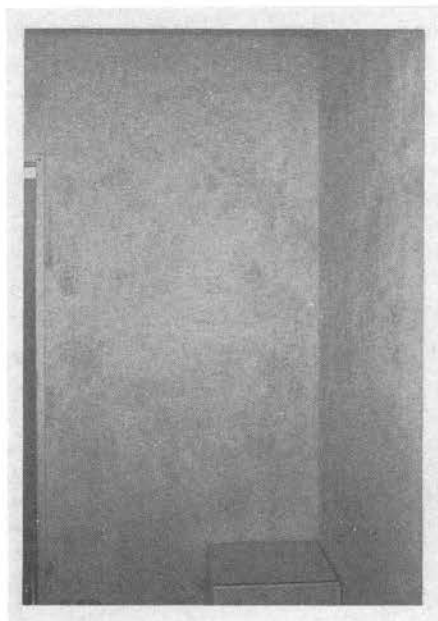
In the «Theories of consciousness», I have dealt with different methods of consciousness, that is, I have treated art as a cognitive process. In the third group, that of the «Theories of application». I have analyzed a social system. The imperfection of these systems compared to those of nature brought me later to the concluding phase of this work: criticism. It represents a basic change in my activity, that is from the attempt to interpret the world to that of transforming it. With the presentation of the criticism phase, I would like to give some clues to the spectators.

a) I conceive art as an intellectual activity and as such, it must represent the consciousness. Thus I have tried to attribute a new function and new ideological meaning to art's traditional moral role. To consider my activity as «political» is only possible within the artistic context.

b) My work includes a linguistic speculation (art evolves by linguistic changes). Said speculations take artistic communication back to convention and that considering the close relationship between language and social classes.

I formally limit modes of representation, considering my work as solely content-oriented.

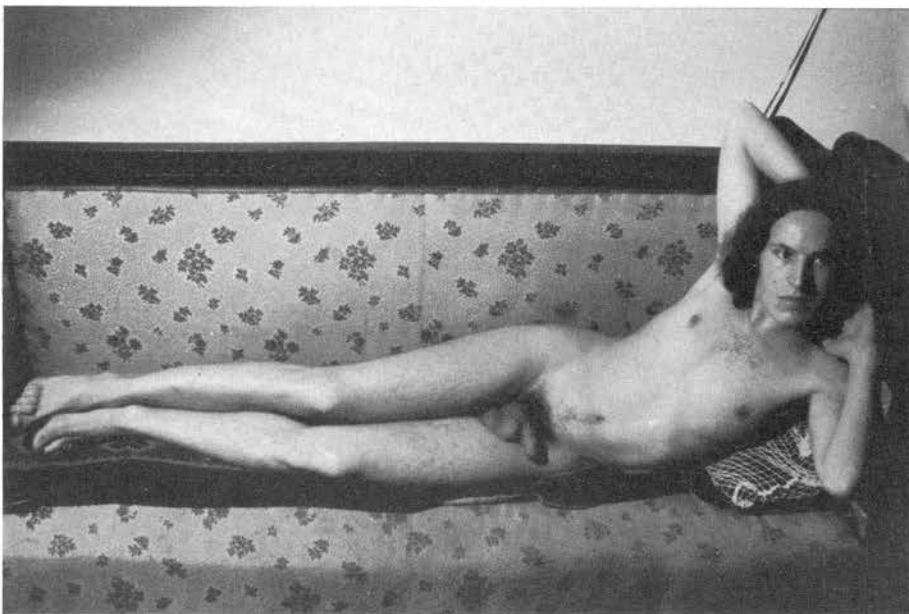
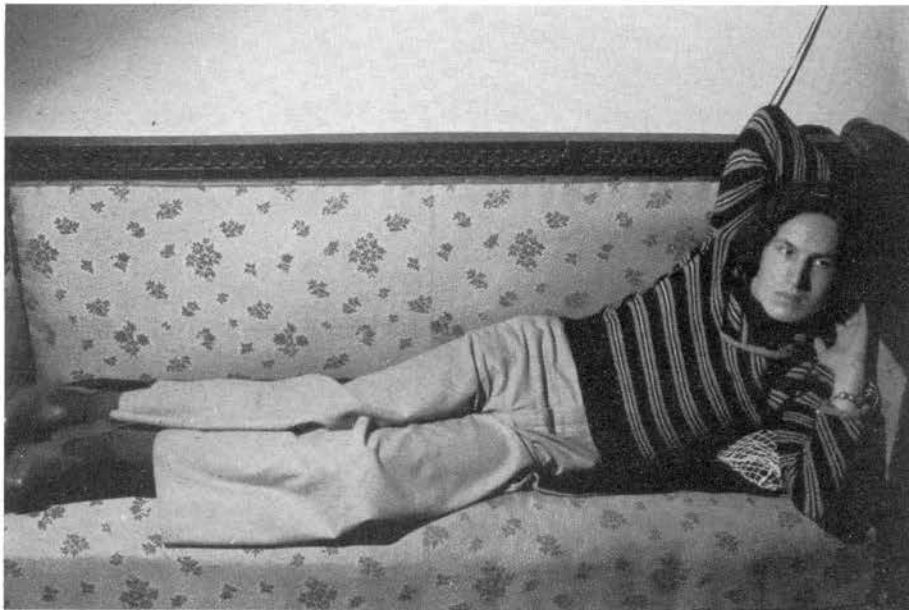
Zvi Goldstein



Le immagini esistono per impedire una presa di coscienza diretta; il lavoro è un documento di reazione alla società. È una inchiesta sull'immagine che non ha valore terapeutico. L'arte è superflua; esistono segni nel tempo che vengono passati attraverso la cultura. Cultura che è efficace perché non può essere misurata. È dunque difficile vendere un'idea che si limita solo a se stessa. Impadronirsi del reale in quanto immagine presuppone una ambiguità mimetica dell'oggetto e dell'attore, tutto il resto può essere solo commento. Ecco che la scelta dell'informazione, il contenuto, è sempre legato alla nostalgia di un desiderio dimenticato. (L.M.V.)



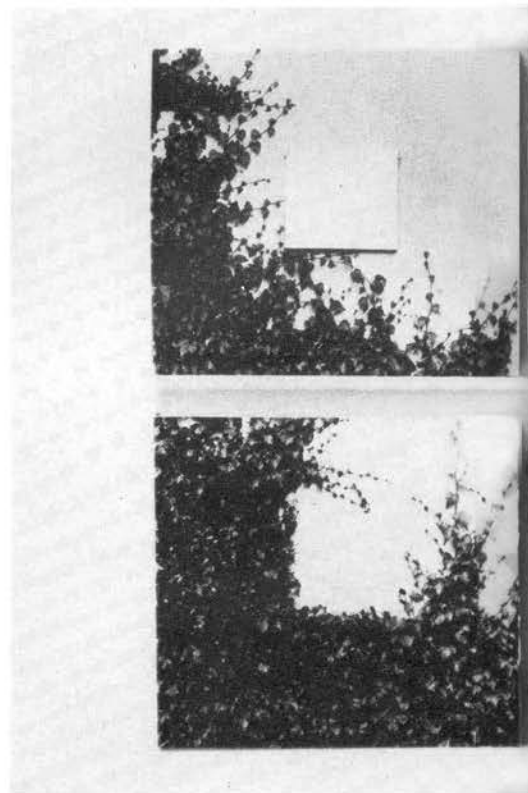
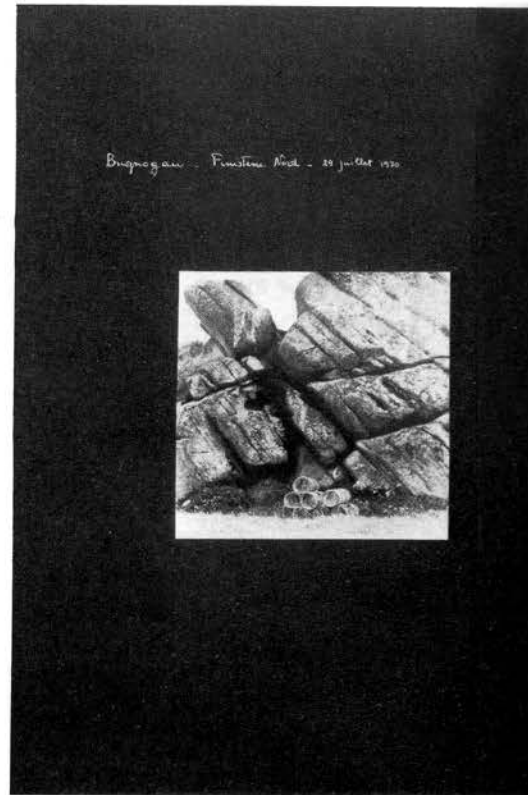
Marco, 1974.



Luigi Ontani, *d'après Francisco Goya*, fotografia a colori grandezza naturale. Foto B. Castelli.

I grandi temi riscritti e riconsiderati nell'organismo di un discorso costituiscono una visione così nota che non ha bisogno di una argomentazione ulteriore per essere chiarita e attribuita. È sufficiente averla nominata. La poetica del ritorno si esplica in un'arte eroica, esuberante, eccentrica o no in cui si verifica un'omologia tra i valori di spettacolarità e letterarietà. L'orgoglio viene affiancato dall'ironia fino al cinismo, a creare una occasione che suggerisce accordo con le fonti storiche, ma allo stesso tempo crea un linguaggio simbolico che esprime in termini visivi il suo vitali-

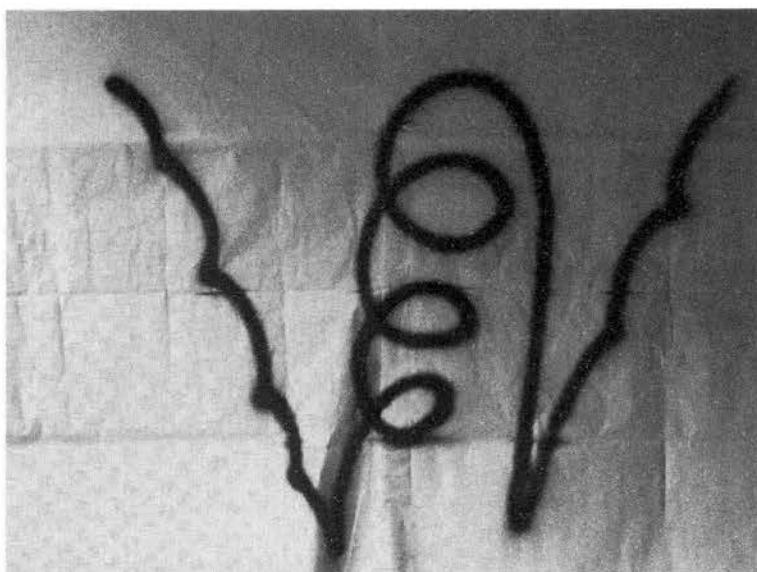
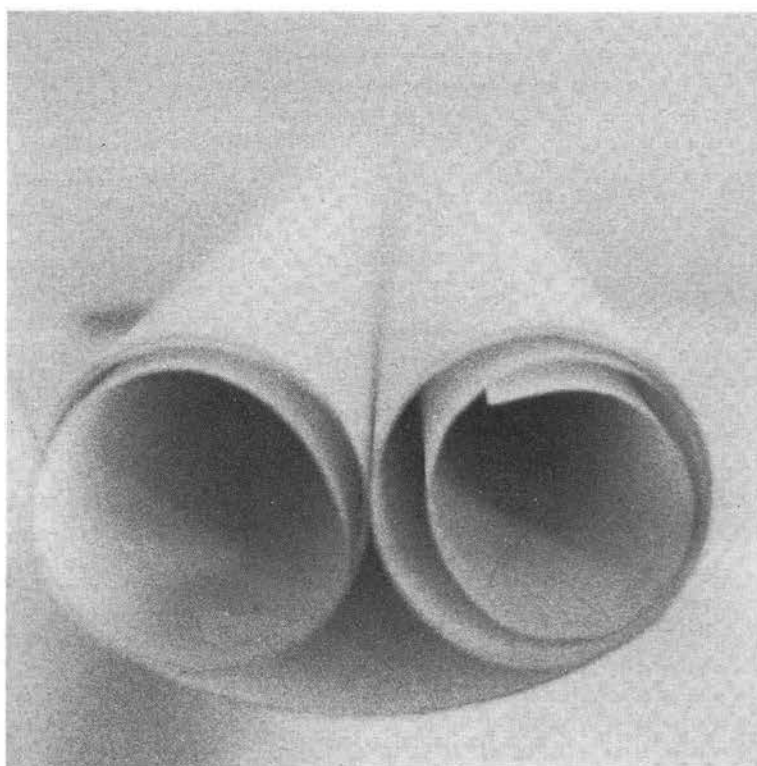
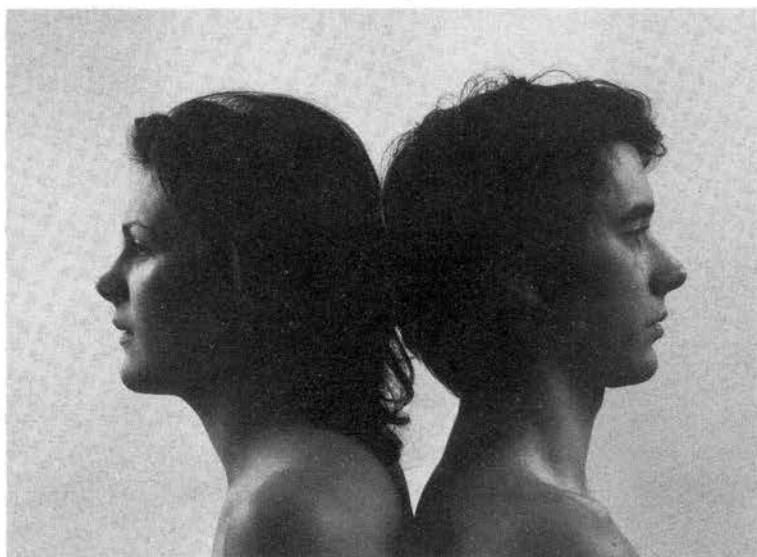
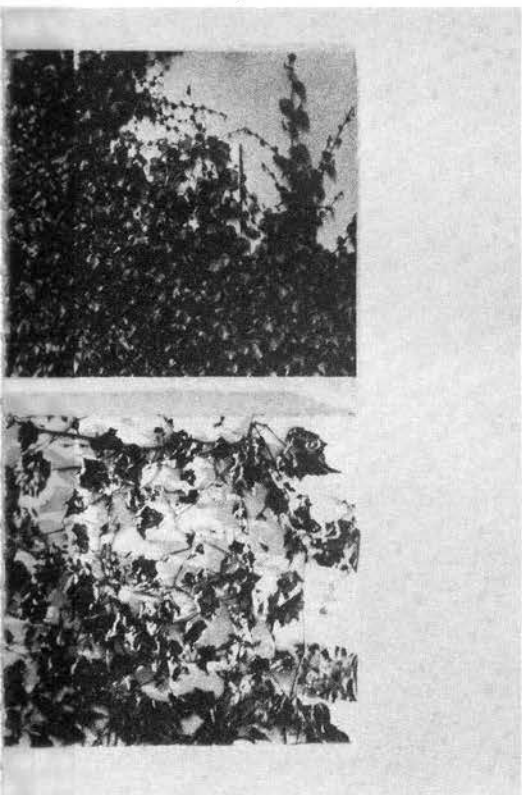
simo con i problemi e le tesi del fare arte. Il processo di ideazione messo in atto dall'opera non proviene direttamente dalla invenzione privata e circoscritta del singolo, ma dalla intenzionalità segreta e oggettiva che trova nelle opere una delle molte forme attraverso cui dichiararsi. Nella topografia del già fatto Ontani è il Rinascimento a colori Kodak, ma anche il fumetto in carne e ossa, il Narciso per assenza che suggerisce il mito ricordato a memoria obliterando il volto dell'eroe e sostituendosi ad esso. (L.M.V.)





Angelo Naj, *Attività-Attesa*, 1974, tecnica mista, cm. 120 x 90. Foto Giancarlo Baghetti.

Angelo Naj, *Ampelopsis*, 1974, fotografia su tela e ampelopsis, cm. 4 x (35 x 40). Foto Giancarlo Baghetti.



Remo Salvadori, *a - a' - a'' Direzionalità differita*, 1974.



Michele Zaza, *Stile della presenza assente*, 1974.

fotografo: « Che cosa puoi? »
modella: « Non importa ».
Michelangelo Antonioni, *Blow-up*, 1968

1) Il lavoro costituisce la fase di applicazione, il momento della prassi, il rapporto compiuto di azione e pronunciazione. E' la forma dell'immagine dell'opera. La fotografia diviene naturalmente materiale applicato della creazione, subordinato in tutte le implicazioni linguistiche al pensiero reso visione.

2) Il lavoro si esplica come esempio che rinvia ad un'idea, un'indagine sulle leggi dell'arte che scavalca il fenomeno arte come dato fisico e fattuale, e si impone come costruzione teorica la cui descrizione porta alla comprensione della natura della realtà dell'arte. Solo la verifica di appartenenza all'area di questa nuova discorsività decide del carattere di attualità e quindi della necessità e violenza attiva di questo tipo di arte.

3) Il lavoro è paragonabile ad un discorso che ha rotto con le apparenze delle convenzioni che lo precedono e gli sopravvivono, ma che non ha ancora raggiunto il suo nuovo e compiuto modello espressivo. Un modello ipotetico che non potrà essere raggiunto, ma che agisce prepotentemente sia pure come pretesto. Ciò che importa è che l'opera si compia.

4) Il lavoro nasce sempre da una critica allo spazio dell'essere per comunicarsi nel

Prima di usare un mezzo lo analizzo nelle sue possibilità e poi nei diversi modi di concepire alcune categorie che il suo utilizzo comporta, finché le mie idee trovano il rapporto giusto con gli oggetti-medium. Non è certo vero che è sempre possibile comunicare qualsiasi idea con qualsiasi mezzo, cioè il medium non è neutro, ma non è neanche vero che « il medium è il messaggio ».

Parte del mio lavoro è proprio nell'incontro e scontro di questi due modi di considerare il mezzo; è rivolto all'analisi delle relazioni fra quello che penso e quello che il medium mi fa pensare.

Ogni medium rappresenta un tempo e uno spazio diversi; per esempio la fotografia in uno spazio fisso, fissa un momento irrevocabile: scandisce i tempi e gli spazi; il film in tempo e spazio fissi (lo schermo e la durata della proiezione) rappresenta tempi e spazi diversi.

Il video significa contemporaneità.

I tempi e spazi rappresentati nel video tendono a coincidere con il presente, fino alla completa coincidenza nel caso della « ripresa diretta » (vera essenza del video).

In questi due videotapes: « Riflessione » e « La fine del videotape », ho voluto analizzare questa tendenza del mezzo.

Nel primo (*Riflessione*) riprendevo con la telecamera me stesso e la telecamera in uno specchio, eseguendo tutte le variabili che la telecamera permette: sfocature, diaframature, spostamenti, registrando immediatamente

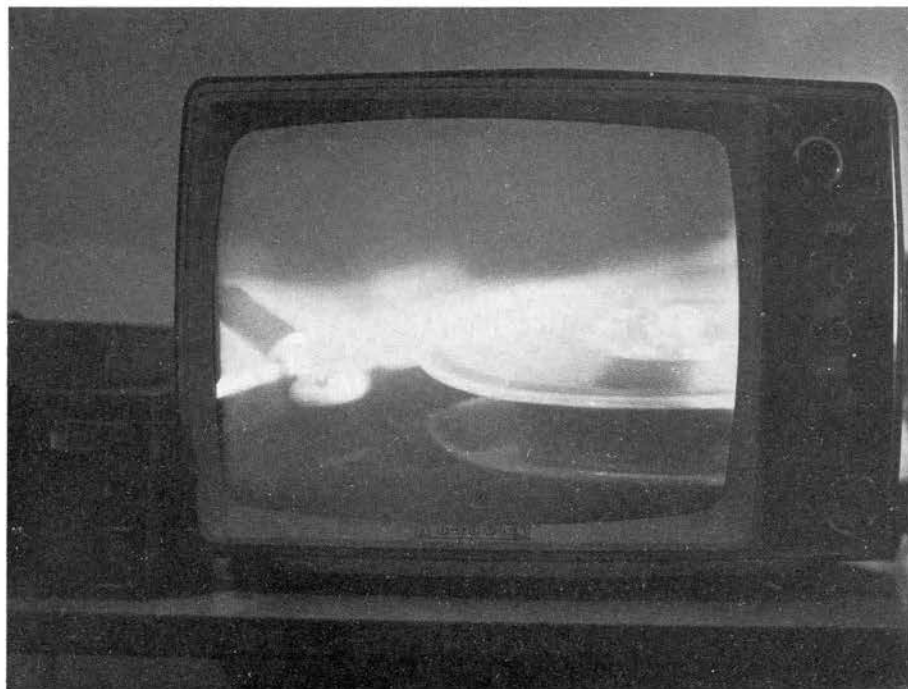
le modificazioni che comportavano nello specchio e quindi nel video. Questo « immediatamente » è proprio il limite tendente alla contemporaneità, perché fra l'azione di sfocare, e la sfocatura di tutta l'immagine video ci sono frazioni di secondo in cui l'immagine si riflette, viene registrata e riprodotta.

Nella *Fine del videotape* il concetto era quello di porre a confronto la registrazione con gli strumenti della registrazione, la registrazione (pas-

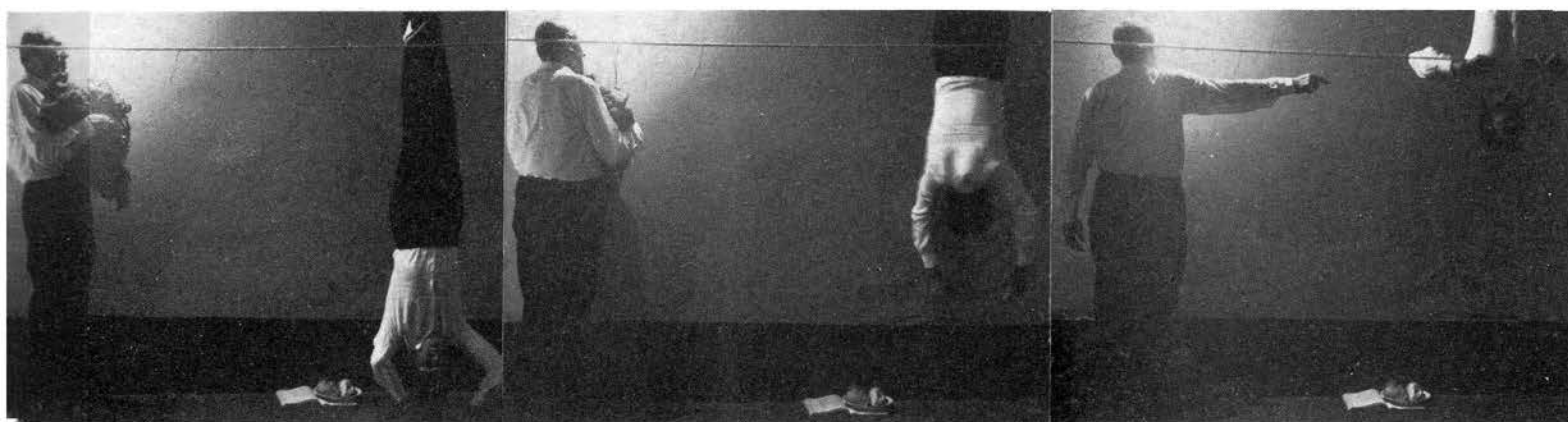
sato) con la riproduzione (presente).

La telecamera riprende fissamente il nastro che sta registrando la ripresa di se stesso. Il concetto è reso meglio alla fine, quando (se si pone il video registratore riproduttore vicino al monitor) si vede realmente il nastro finire e distaccarsi dalla bobina, mentre la stessa scena « quasi » contemporaneamente si riproduce sul monitor, perché già registrata, e un attimo dopo l'immagine video scompare.

Enzo Stella



Enzo Stella, *La fine del videotape*, 1973, videotape 1/2 pollice b/n.



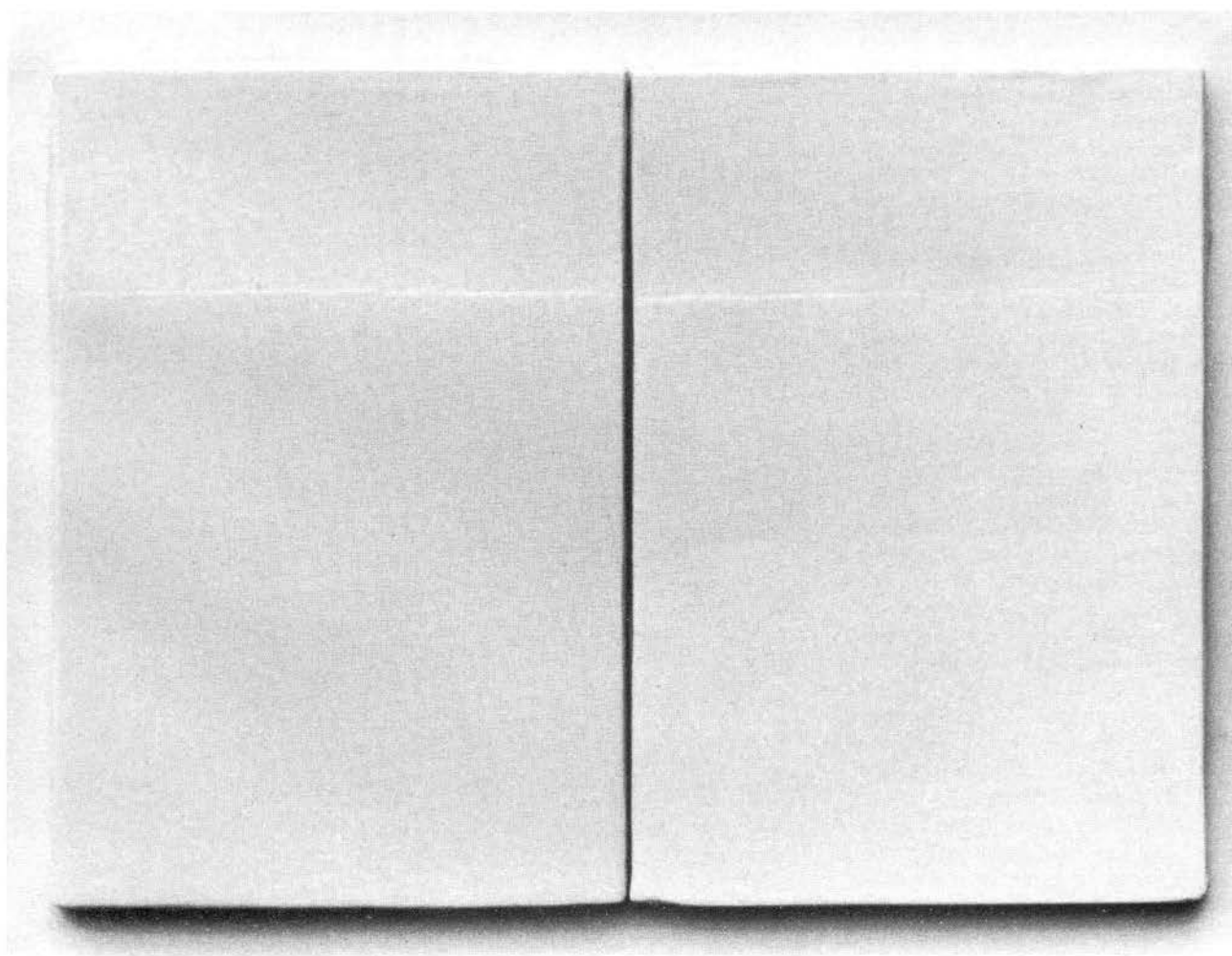
suo linguaggio che è lo stile della negazione. Quando l'attività si concentra intorno ad una esperienza sensibile, l'atto in questione è allo stesso tempo sacramento e gesto fisiologico. In altri termini l'attività sensoriale è stata valorizzata in quanto mezzo per partecipare e raggiungere la critica della cultura attuale. In un tal clima il pensiero utopico, che si confonde così spesso con il pensiero politico, pare riflettere le aspirazioni degli artisti. Ma qui si accusa l'utopia di non prevedere un libero

spazio per la contraddizione. Il fine diviene qui il comprendere e chiarire il comportamento dell'uomo e del suo universo mentale nell'ambito del tempo e dello spazio quotidiano, necessario, ambiguo, privato e universale.

5) Il lavoro è parallelo agli avvenimenti, li rapporta e li propaga. E' un'arte presente su due piani: nell'evento e dopo l'evento. Prevede due forme che non dovrebbero né conoscersi né riconoscersi, ma

accomunate da una funzione che le mette in rapporto. E' un'arte che ha connotati documentari: reclama la metafora, il simbolo, la fantasia, ma si rifiuta di considerare questi elementi soli per intervenire su quello che oggi è la cosa più importante: il dato reale, il documento, il testo, la critica; in una parola la realtà (che anzi tutto è finzione). Non esiste comunque la teoria dell'arte, esiste solo la fatica della realizzazione del proprio pensiero libero.

Luca M. Venturi



Ettore Spalletti, *Rosa celeste*, 1974, intonaco.