

Permafo ed altri

L'avanguardia polacca degli anni '70 si muove verso nuove direzioni. Film e fotografia come nuovi parametri linguistici.

Con questa comunicazione cercherò di definire il volto dell'avanguardia polacca così come si è evoluta recentemente. A questo scopo, devo limitarmi a un periodo di tempo che mi permetta di considerare insieme le attività degli artisti, dei gruppi e delle istituzioni. Nel quadro relativamente chiaro offerto dagli sviluppi dell'avanguardia, il 1970 è l'anno chiave che segna il passaggio dall'avanguardia tradizionale alla nuova avanguardia. Nel 1970, la galleria Foksal (Varsavia) perde il suo ruolo guida e comincia a occuparsi di un'arte che potrebbe essere definita come un'integrazione tra teatro e arti plastiche. Sul piano teorico si mette a sviluppare l'idea di « archivi viventi » che documentino eventi passati.

Il centro dell'arte si sposta allora a Vroclav dove hanno luogo numerose manifestazioni artistiche collettive: « Vroclav '70 », un seminario sulla « non-object art » o arte non oggettuale, e la mostra « SP » — arte nozionale o spe-

di Natalia L.L.

culativa — promossa dalla galleria Mona Lisa. Tale mostra mette in luce alcuni nuovi metodi di formalizzazione quale, ad esempio, l'annotazione di testi che, in effetti, è un'istruzione su come immaginare un modo d'essere preciso dell'arte. La presentazione stessa della mostra « SP » (con 300 buste identiche che contengono lo stesso identico materiale e che costituiscono 300 mostre originali) la distingue dalla pratica corrente di considerare un'opera d'arte come un'entità unica. Il concetto teorico della galleria Mona Lisa, e in questo senso di tutta la critica della vecchia avanguardia, si è basato sulla presentazione di arte marginale. Un esistenzialismo modificato viene usato come un mezzo di conoscenza sufficiente a spiegare un'arte che si serve di annotazioni materiali ed è espressione delle esperienze e delle nostalgie dell'artista.

Ma tutto quell'apparato teorico co-

mincia a dimostrarsi inadeguato quando compare sulla scena un'arte che è una riflessione sull'arte stessa o uno studio sulle possibilità dell'arte. Forse è questa la causa del declino della galleria Mona Lisa e dell'esaurirsi di quel concetto di avanguardia che aveva tenuto in piedi la galleria Foksal. Questo declino è preceduto dalla nascita di un filone razionale nella nuova arte, un filone i cui precedenti teorici si possono far risalire all'attività teorico-pratica degli artisti polacchi degli anni '30 e '40, come Chwistek, Strzeminski o Stazewski.

A questo proposito è bene ricordare *Permafo*, un'iniziativa nata a Vroclav nel 1970, che dapprima si struttura come galleria e poi semplicemente come idea teorico/pratica condivisa da artisti che praticano l'arte razionale.

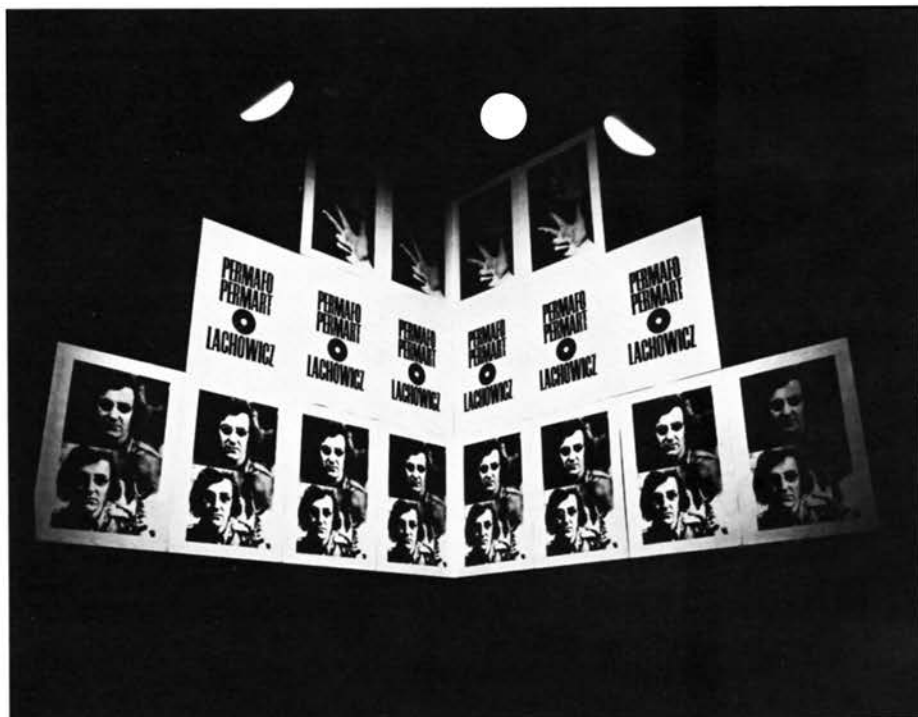
Nel definire brevemente i concetti base di *Permafo* è importante tenere presenti alcune dichiarazioni programmatiche che sono il punto di partenza per una nuova pratica artistica:

1. La sostituzione della relazione simbolica realtà-artista-opera d'arte con una operazione sui modelli reali; per esempio, rapporti paradigmatici tra annotazioni formalizzate.

2. Uno studio euristico della realtà come insieme di vedute (aspetti di cose) e immagini (annotazioni formalizzate).

3. Il trattamento delle definizioni visive e mentali come isomorfe.

Al punto 1. possono riferirsi le mostre e le dichiarazioni teoriche di Natalia (Fotografia intima, 1971) e Dlubak (Tautologie, 1971) e la « Permarm » di And. Lachowicz (1971) che contribuisce a definire le ricerche di *Permafo*. In ognuna di queste mostre la fotografia viene usata come mezzo chiaro e preciso per presentare l'idea di un'arte che è uno studio delle possibilità dell'arte. Un evento programmatico importante è anche la manifestazione artistica collettiva « NS - una nuova situazione » (1972). È un libro in cui Dlubak, Natalia, Jurkiewicz, Rosolowicz, Michalowska, Lachowicz e Pederewska presentano il loro lavoro. È stato riprodotto il libro e gli ingrandimenti fotografici delle pagine sono esposti in una mostra al Museo di Łódź. Questa inversione di ordine (prima un cata-



And. Lachowicz, Permarm/Permanent art, azione alla Galleria Permafo, 12-22 ottobre 1971. Ogni visitatore veniva fotografato sullo sfondo di una struttura montata nell'entrata della galleria su cui era scritto il titolo della mostra ed erano incollate delle foto. Le foto dei visitatori, successivamente esposte nella galleria, diventarono la mostra.

logo, poi una mostra) sottolinea l'importanza del concetto e la secondarietà della mostra. Il libro riguarda una serie di esperienze nella sfera pittorica e non pit-

torica, nonché alcuni testi teorici che tentano la formulazione di una grammatica artistica.

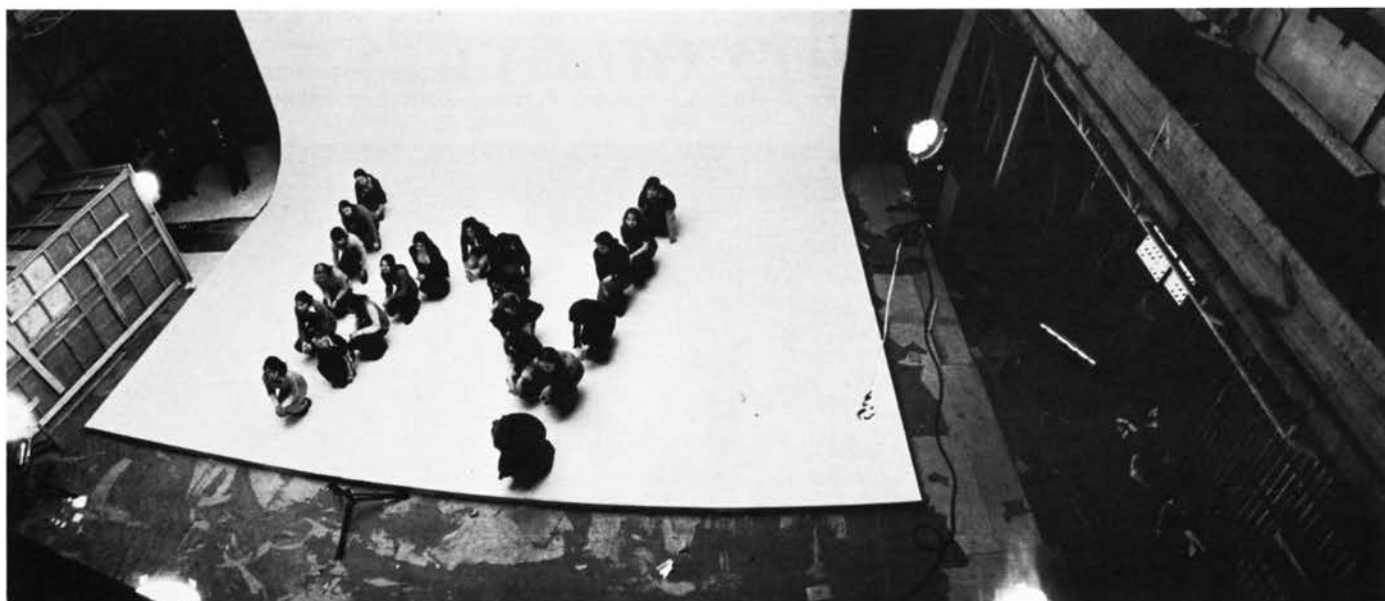
Il libro di And. Lachowicz, *Persua-*

sione visiva e mentale, pubblicato nel 1973, è impostato su questo problema. È una esperienza che compendia una certa ben definita classificazione del rea-



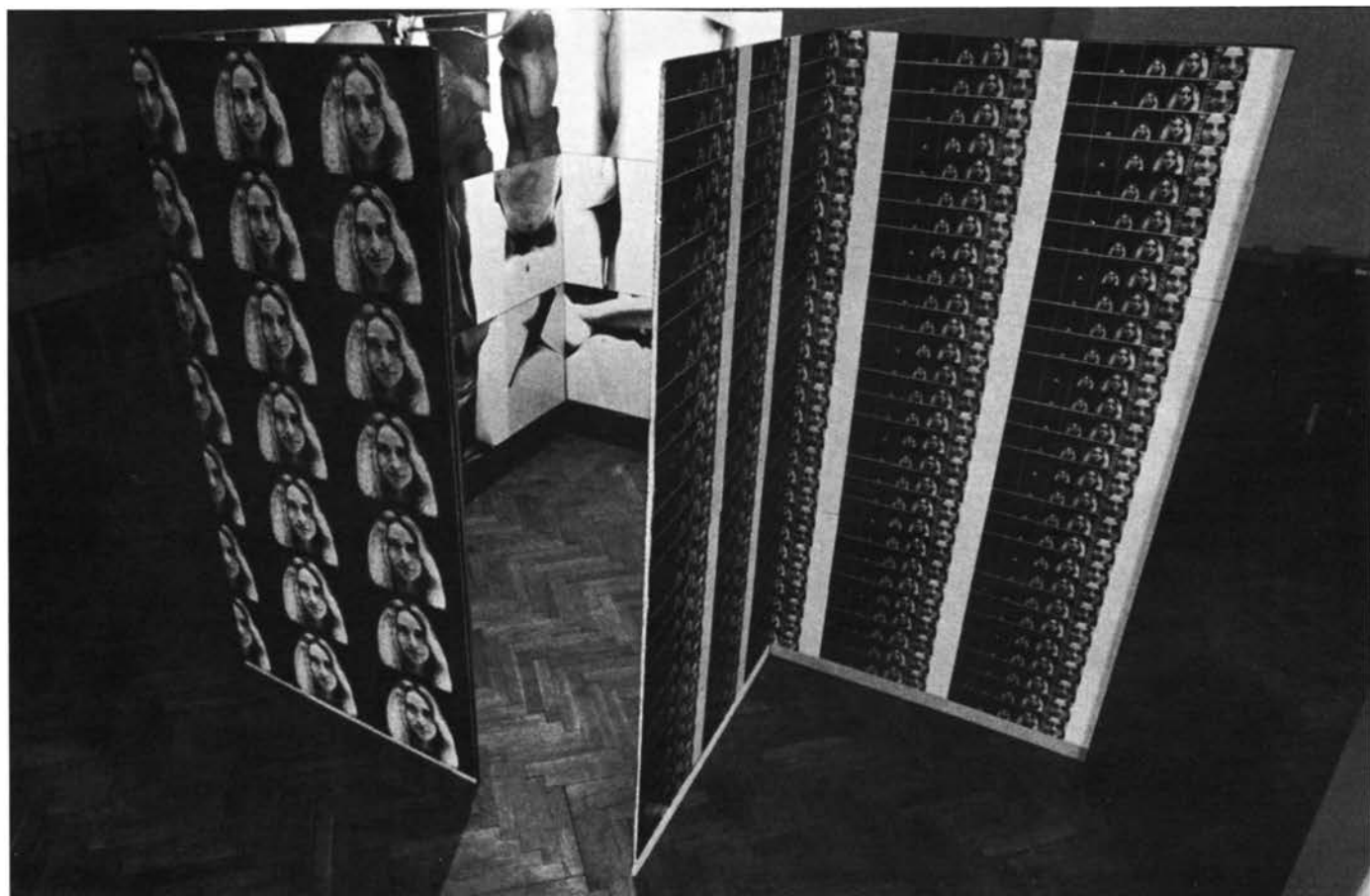
Zdislaw Sosnowski, *Goalkeeper*, Galleria Permafo, novembre 1975. Sosnowski ha mostrato films e foto che documentavano l'idea di

quella che avrebbe potuto essere la sua vita se non avesse abbandonato la professione di giocatore di calcio per occuparsi di arte.



In alto: Robakowski, *The Live Gallery*, 1975, film. Robakowski ha invitato 20 artisti polacchi a servirsi dell'equipaggiamento a loro disposizione per fare ciò che volevano. Tempo 1,5 minuti ognuno. Nella foto un'immagine della produzione di And. Lachowicz.

A destra: Natalia LL, *Impossible photography*, 1976, un'opera composta di 12 foto a colori esposta in una collettiva a Lublin, e *Intimate photography*, 1971, una installazione alla Galleria Permafo. All'interno di una scatola di metri 3x3x2,5, ricoperta all'esterno di foto del viso dell'artista, venivano mostrate 26 foto di scene erotiche.



Natalia LL, *Consumer art*, installazione alla Galleria Wspolczesna a Varsavia nel maggio 1975. In questa mostra l'artista ha mostrato

la trasformazione linguistica della parola Natalia in queste parole: 1. suono, 2. disegno - ideogramma, 3. fotografia, 4. consumo, 5. film.

le e la riduce a un numero finito di immagini. Questa documentazione è messa insieme sulla base del principio di non preferenza, ossia cercando di non favorire nessuno dei fattori fisici (tempo, forma, spazio) che determinano la realtà osservata. Il libro contiene 496 foto che documentano, in forma abbreviata, 48 ore. La conclusione a seguito di questa esperienza può essere riassunta in questa dichiarazione:

1. Le operazioni condotte su annotazioni visive hanno in realtà un effetto mentale.

2. La grammatica del discorso e la grammatica dell'arte sono essenzialmente diverse. Il discorso è un mezzo per comunicare informazioni in modo possibilmente esatto e non equivoco, la comunicazione artistica si serve di formulazioni ambigue.

3. Rispetto alle annotazioni manuali, le annotazioni oggettivate (film, fotografia) offrono possibilità molto più ampie di lettura.

Così, la ricerca di definizioni di qualche importanza per l'arte dovrebbe essere condotta attraverso studi logici e visiológicos, la pratica procedendo parallela alle operazioni intellettuali. *Persuasione visiva e mentale* è coerente alla teoria del campo regolare elaborata da L. Kačma e Lachowicz nel 1972. Questa teoria parte dall'idea che ogni veduta (immagine della realtà) può essere considerata come l'insieme materiale di un numero infinito di punti. Ma ogni veduta è legata a un significato, partecipa alla definizione di una complessa struttura visiva e significativa. Un segno può essere isolato dal suo significato da un riassunto equilibrato (proporzionale) della realtà visiva, documentato in rapporto a un sistema preciso. Così si ottiene l'estratto visivo di un aspetto particolare, come la forma, il colore, la sua qualità, la lucentezza, la saturazione, la scala, e così via, che equivale (isomorficamente) alla veduta e ha la forma di un modello di annotazione sulla cui base si possono fare operazioni matematiche di genere valutativo.

In *Elementi della teoria del campo regolare* (1973), Lachowicz suggerisce l'uso del sistema binario derivato dall'algebra di Boole che rende possibile fare operazioni aritmetiche su estratti visivi. Questo metodo rende possibile fare inferenze su un segno artistico al di fuori del suo significato e fare operazioni decisive sulla base degli aspetti della struttura visiva dell'immagine. In questo modo diventa possibile esaminare le relazioni sintattiche dei segni artistici e inoltre stabilire regole concrete per la grammatica dell'arte che comprendano elementi di fisica visiva e di semantica. Particolarmente interessante è il postulato 10 della teoria del campo regolare che afferma che un estratto visivo risultante da trasformazioni algebriche può servire ad una operazione di concretizzazione, a creare una



And. Lachowicz, *The Shadow*, 1975. Gall. Permafo. Lachowicz ha mostrato la documentazione di se stesso mentre fotografa la propria ombra e le foto stesse dell'ombra.



Show 12, Galleria Permafo, 1972. Una mostra di 12 artisti polacchi che praticano l'arte come forma di espressione razionalizzata.

realtà visiva oggettiva e concreta. L'immagine così evocata emerge al di là di ogni classificazione stilistica ed estetica attraverso operazioni matematiche paravisuali.

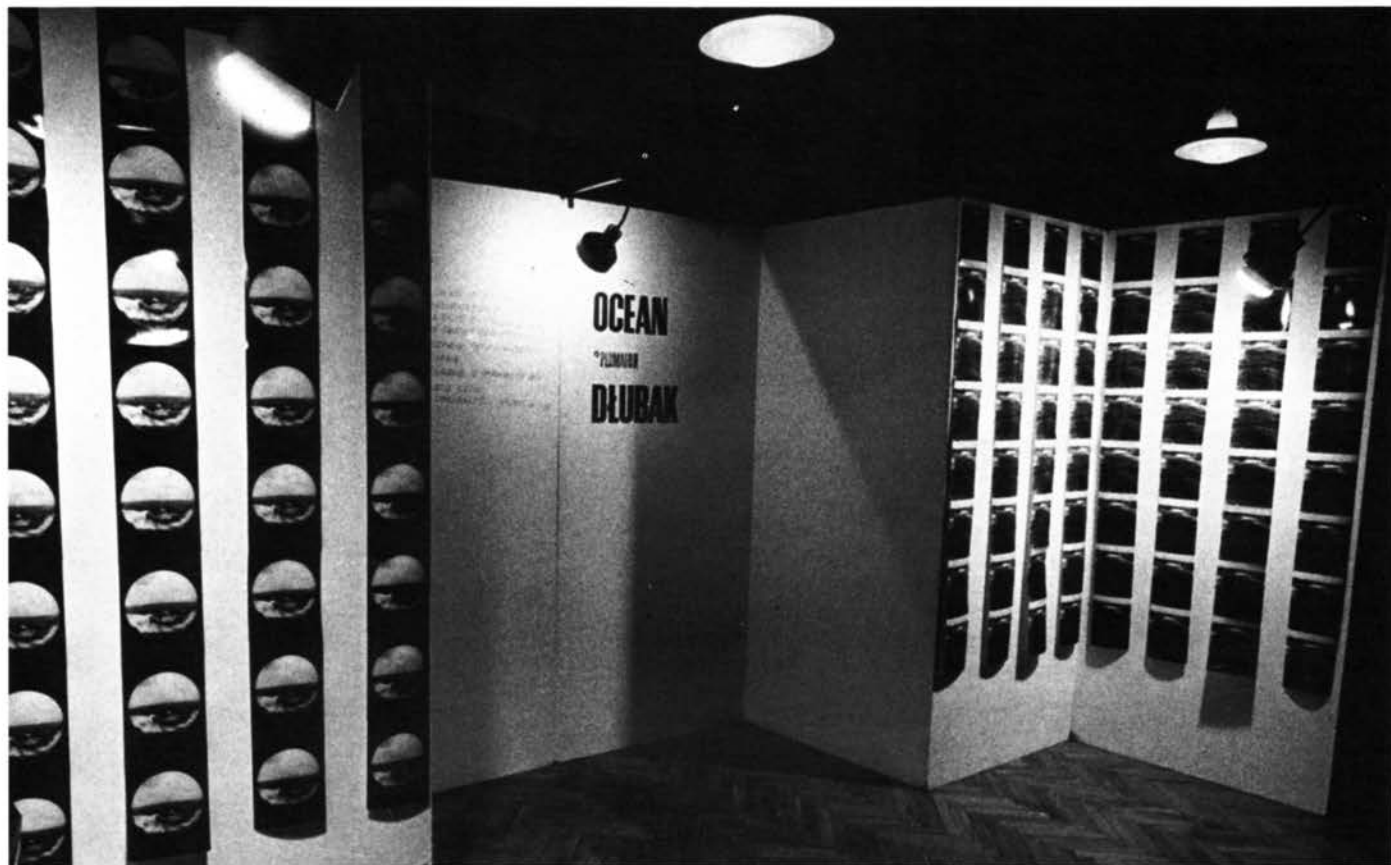
Contemporaneamente all'attività teorica ed artistica di *Permafo*, altre importanti azioni contribuiscono a creare l'immagine dell'arte polacca attuale. È importante ricordare il lavoro solitario ed eccezionalmente coerente di Opalka. Ogni elemento del suo lavoro coincide perfet-

tamente con la sua ben definita formula di vita e lavoro.

La mostra « Aspetti della moderna arte polacca » alla Galeria Współczesna di Varsavia nel 1975, è una collettiva di opere di artisti tutti orientati a considerare l'arte come un mezzo per esplorare il mondo. Ci sono lavori di: Opalka, Kajetan Sosnowski, Natalia, Robakowski, Lachowicz, Bruszewski, Sosnowski, Partum, Kaćma, Berdyszak, Winiarski, Haka, Wojciechowski. Nello stesso anno

Józef Robakowski produce il film *The Live Gallery* mostrando più o meno gli stessi artisti e sottolineando il fatto che attualmente le forze motrici dell'avanguardia polacca sono i concetti razionali.

Così l'abbandono di tecniche manuali illusive ed estetiche, l'uso di mezzi di annotazione anonimi come la foto e il film, il riferirsi alla logica e alla filosofia portano ad esplorare l'arte attraverso l'arte e sono oggi un'attività parallela alla ricerca scientifica. □



Zbigniew Dlubak, *Ocean*, 1973, installazione alla Galleria Permafo. Nel corso di un viaggio negli Usa Dlubak ha fotografato l'oceano

Atlantico mentre la nave incrociava il 40° meridiano. Ha fotografato per la seconda volta l'oceano durante il viaggio di ritorno in Europa.

Arte e fotografia

di Zdzislaw Sosnowski

Foto arte. L'arte in quanto struttura artificiale costruisce in sé un caratteristico modello della realtà, riflettendo così complicate relazioni visive e mentali. Un artista, costruendo questo modello con l'uso di media di presentazione probabile del reale (foto, video, film) e aggiungendo complicazioni nella sua struttura, è in grado in tal modo di arricchire questa realtà. Un segno, aspetto visivo della relazione e per lo più informativo, può essere ulteriormente « strutturato » nella

sua sfera, sicché l'informazione che riceviamo dal segno non sarà solo un risultato del riflesso, ma, anzitutto, un risultato dell'applicazione conscia di una grammatica visiva. In definitiva, otteniamo definizioni che sono impossibili per l'immaginazione e la verbalizzazione e allo stesso tempo insolitamente probabili (in quanto riproduzioni della realtà).

Molti films e lavori fotografici di artisti si basano sulle caratteristiche specifiche della struttura del film e della fotografia. L'adeguatezza, ormai fuori questione e già convenzionale, di questi mezzi alla realtà è tale che guardando un'opera fotografica o un film finiamo per essere certi di guardare la realtà senza neppure porci dei dubbi. Questo è dovuto non a trucchi tecnici ma all'applicazione consapevole di appropriate strutture di realtà e alla loro riproduzione; cioè all'identificazione di parametri di relazione. Attraverso queste convenzioni lo spettatore

si convince della realtà del fenomeno osservato. Senso e significato di questi lavori diventano chiari quando quella convinzione viene confrontata alla realtà, o piuttosto, quando viene rapportata a parametri linguistici.

Caratteristiche e possibilità di film e fotografia si basano sulla situazione scelta dalla macchina fotografica, poi formano tutti insieme un nuovo valore - il segno artistico. La funzione e la struttura di questo segno sono in genere diversi da come oggi ancora li leggiamo. I lavori di Natalia L.L. sono un esempio di questo genere di arte. Nelle sue foto e nei suoi film si serve di clichés attraenti e convenzionali per riferirsi, a livello percettivo immediato, a significati che lo spettatore conosce da esperienza diretta. Introducendo cambiamenti minimi nella struttura del segno guida la percezione verso parametri linguistici in uso nell'arte. Così apre la strada a considerazioni

che riguardano la grammatica visiva dell'arte o in senso più lato l'arte stessa.

Questi lavori possono essere descritti come relazioni all'interno di una registrazione. La loro struttura è su due livelli che interagiscono a formarne un terzo. Il primo livello consiste nella scelta e registrazione di una parte di realtà attraverso film o fotografia. Il secondo livello, più alto, è quello delle relazioni tra svariate registrazioni all'interno del segno. Il terzo livello, risultante dai due precedenti, è il principale dove nuovi significati vengono prodotti: il confronto tra le relazioni contenute in un segno con i parametri linguistici usati dallo spettatore nel percepire la realtà.

Molti artisti si servono dei parametri propri di film e fotografia e manipolano la struttura visiva in modo da ottenere una riproduzione del reale con aspetti di cui non si era tenuto conto al momento della registrazione. La loro attività creativa è importante perché si occupa dei parametri linguistici di cui si serve l'arte e che essi discutono e modificano a seconda dei mutamenti che si verificano nel reale. È una risposta a due sensi perché questo linguaggio risulta dalla realtà tanto quanto la « crea » (allargando il nostro campo percettivo e la nostra comprensione).

In Polonia i primi lavori in questa direzione, che spesso anticiparono opere più tarde dell'arte internazionale, risalgono al 1971/72. In quel periodo furono aperte la galleria Permafo e la galleria Actual Art in Wroclaw. Nella prima grande mostra « Arte attuale » dell'ottobre 1972, giovani artisti polacchi presentarono i loro films e lavori fotografici con proposte di nuovi concetti, mettendo in discussione le forme di arte contemporanea. Ulteriori ricerche e lavori permisero ad alcuni di loro di entrare in contatto con stranieri e di introdurre nuovi valori artistici nel circuito di informazioni che dà forma all'arte contemporanea.

Attività in trasformazione. Questo divenne anche possibile per via dei mezzi di riproduzione e la comunicazione di massa. Eliminata l'opera d'arte originale, la sua presentazione veniva ridotta a un « comunicato » che poteva essere moltiplicato e rendeva possibile stabilire una struttura mondiale di scambi e di informazioni. Questo ha portato ad una situazione in cui un « comunicato » ci separa dai condizionamenti che lo determinano e funziona da solo creando nuovi modi di relazione che risultano direttamente dal contesto e dal suo confronto con la realtà.

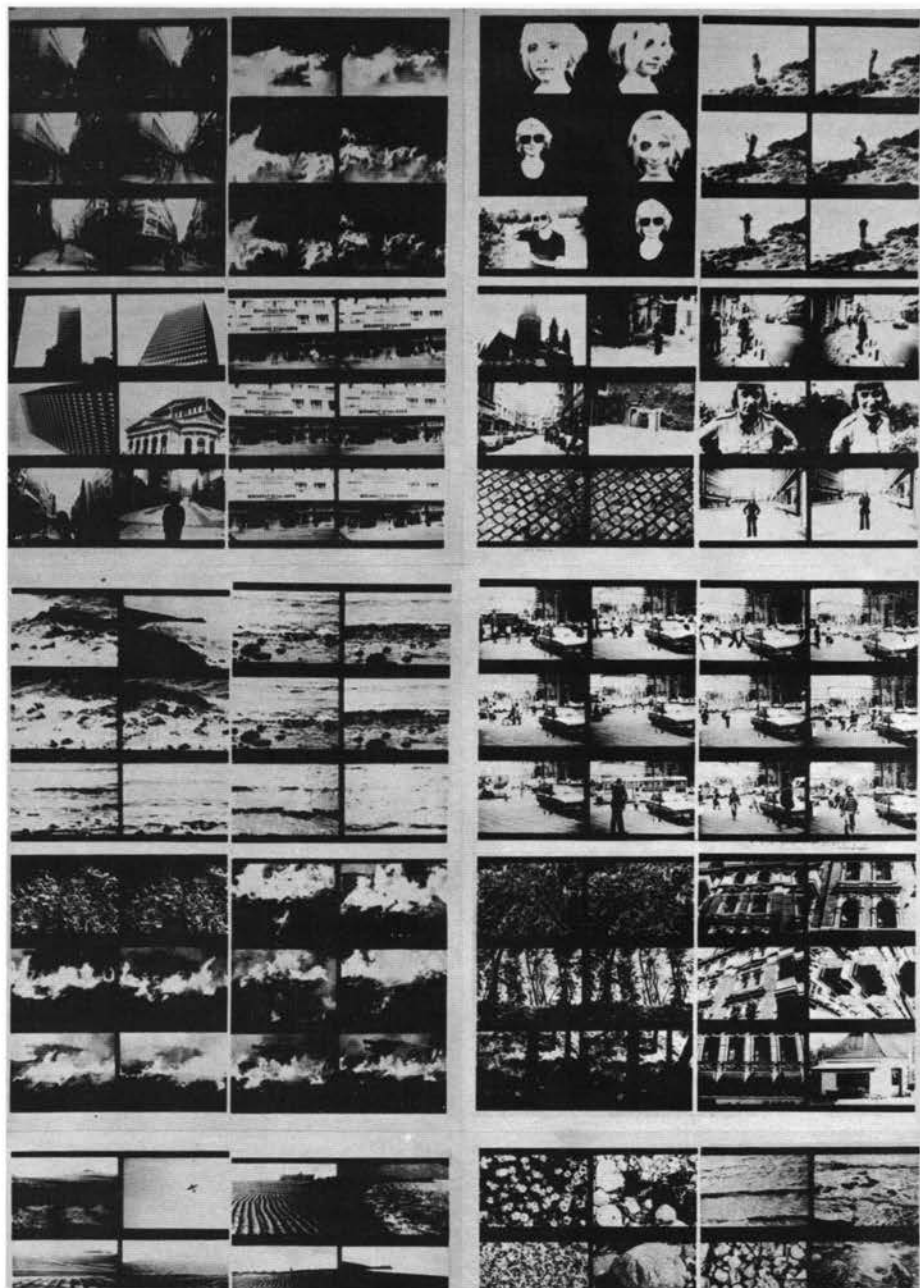
Nel marzo 1975, alla Galeria Współczesna di Varsavia venne fatta una « Ricostruzione », sulla base di tracce riconoscibili di un processo di riproduzione di un lavoro di Douglas Huebler (« Variable Piece - 116 ») e un lavoro di Richard Long (« Rolls of Stones »). Senza aver mai visto gli originali e senza alcu-

na informazione che riguardasse il luogo e le circostanze in cui erano stati costruiti, si tentò di ricostruirli sulla base delle riproduzioni disponibili attraverso i mass-media. In effetti quello che veniva ricostruito era l'idea dell'originale. Si trattava della ricostruzione delle deformazioni del processo di riproduzione. In questo modo l'informazione a disposizione dello spettatore si riferiva al processo di manipolazione e alle strutture di riproduzione.

Il sistema tradizionale di musei e gallerie che si occupa della distribuzione dell'arte è ormai completamente inutile in rapporto all'attuale situazione culturale. Serve oggi una struttura capace di raccogliere un numero maggiore di informazioni, di trasformarle e di distribuirle. È chiaro che stiamo operando con situazioni e con le complicazioni che ne derivano piuttosto che, come avveniva

precedentemente, con valori statici o giu-dizi. La « Fattoria » di Warhol è stata una istituzione progressista in questo senso che ha trasformato e diffuso su scala di massa idee e rapporti. Risultato, la rivalutazione delle motivazioni, metodi di lavoro e percezioni dell'artista. Ormai riviste, centri, gruppi cooperativi, si occupano di questa attività in trasformazione.

Il territorio artificiale dell'arte è oggi, come non lo è stato mai, un riflesso e un modello di rapporti reali. La differenza essenziale che distingue l'arte (e la mette in rapporto creativo con la realtà) deriva così dai continui dubbi sollevati da parametri linguistici. I mezzi meccanici di riproduzione sono in questo caso un equivalente della realtà, permettendo all'artista di operare all'interno della loro struttura, aiutano a stabilire il territorio in cui la realtà stessa viene indagata. □



And. Lachowicz, Visual and mental persuasion, particolare di un lavoro esposto alla X Biennale della stampa, 1973, alla Moderna Galerija Ljubljana, per cui l'artista ha preso il premio biennale. È un tentativo di costruire una struttura visiva che abbia un preciso effetto mentale. In uno scritto teorico Lachowicz lo definisce martellamento visivo.