

ISSN 1122-2050

JULIET

art magazine

Sped. in abb. postale - gruppo IV/70 - Bimestrale

P.O. Box 986
34100 TRIESTE



n. 65 December '93 - January '94

L. 9.000 \$ 8.00

10961 BERLIN, FUERBRINGER NEUN

Ogni tanto la tecnologia ricompare nell'arte sotto forma di eccesso di ragione, come cadavere dell' homo faber che non ha capito quanto sia precario costruire sulla sabbia, che non conosce fini teleologicamente figurabili, distanze cosmiche da colmare. Come a dire che la ragione viene opposta al sentimento, che è sempre buono, esportabile, vendibile, digeribile come un omogeneizzato.

C'è d'altra parte un atteggiamento "umanistico a priori" per cui ciò che è artistico non è tecnologico e viceversa. Reciproca esclusione quindi: incompatibilità fra culture? Molto spesso le posizioni degli artisti mostrano comunque un rapporto irrisolto con la tecnologia, un rifiuto non solo viscerale quanto mediato da una cultura che nella critica alla ragione strumentale rischia di confondere parola ed oggetto, linguaggio e metalinguaggio, approfondendo o riaprendo il tradizionale quanto deleterio solco tra scienza ed umanesimo.

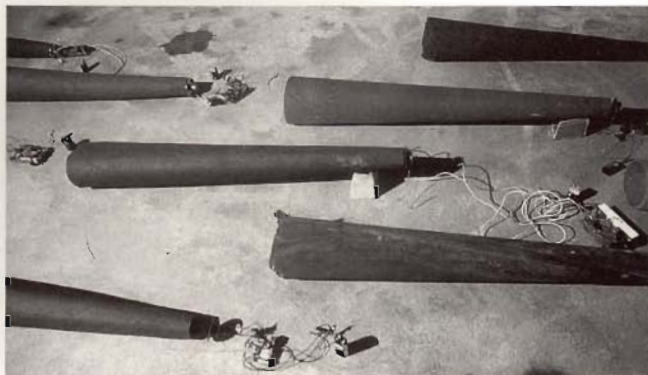
Proprio nel momento in cui si tende, sotto la spinta di necessità antropologiche e di urgenze migratorie, a miscelare le esperienze cercando somiglianze e debiti reciproci, si sottovaluta come all'interno della cultura occidentale la specializzazione spinga intellettuali ed artisti a riprodurre la scissione fra le "due culture". È il caso di ricordare come in una grande e recente mostra intitolata "Post Human" siano state riprese le paure mai sopite per un universo di macchine in cui l'uomo gioca soltanto la parte di trascurabile comparsa. Dopo l'uomo non vi sarà nulla, cyborg ed entità bioniche apparterranno sempre al mondo delle protesi. Non a caso l'immaginario cinematografico se ne è già impadronito da tempo. Se il "terminator" fa paura (ma nell'ex-Jugoslavia o in Somalia sono gli uomini che riescono a fare ancora di peggio), se i replicanti di Phil Dick muoiono con una colomba in mano piangendo per una umanità che hanno sempre desiderato senza riuscire ad avere, in un film bislacco come "Toys" gli uomini-macchina sono simpatici e divertenti appartenendo a pieno titolo alla "famiglia". La stessa realtà virtuale che collega la sensibilità e l'intelligenza dell'uomo alla macchina ("allucinazione consensuale" la definisce William Gibson) viene interpretata, ancor prima che abbia gli sviluppi fantascientifici che molti paventano, come l'ultima raccapricciante frontiera della rivoluzione elettronica.

In ogni caso il problema della scienza e della tecnica non può essere lasciato al tecnico e allo scienziato e, come afferma Nietzsche, deve essere considerato dal punto di vista dell'artista. L'essenza della tecnica, nel solco dell'opinione di Heidegger che sovrappone scienza e tecnica, non è nulla di tecnologico ed il confronto con essa deve avvenire in un campo affine ed insieme completamente diverso, quello dell'arte. È l'arte che può indicare la sua natura enigmatica, il suo carattere soggettivo ed impositivo, il suo ambiguo rapporto con la realtà; è ancora l'arte che può traslare il dato tecnologico sul piano del "mito", saltare dal pensiero binario al pensiero analogico.

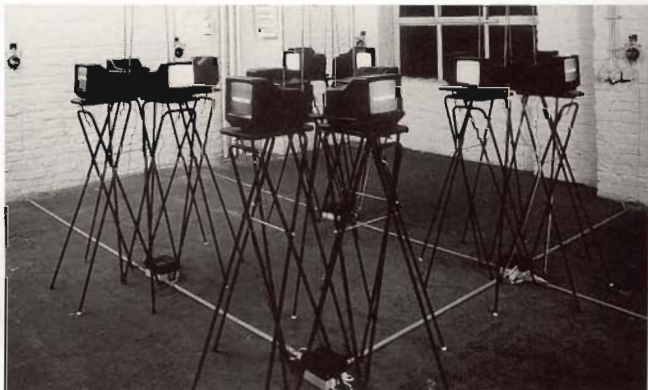
È in questa prospettiva che oggi alcuni artisti si mostrano non solo versati ed esperti, ma anche più aperti e dubitativi.

Il caso di un atelier berlinese è a questo riguardo emblematico. Ottmar Kiefer, Costantino Ciervo e Ampelio Zappalorto con storie, visioni, viaggi diversi hanno finito per creare spontaneamente sinergie, progetti, modi d'interazione con risultati affatto significativi. Ma non si deve intendere che ci si trovi di fronte ad un gruppo invaghito di proclami, di manifesti. In questo caso è la libertà assoluta di lavorare singolarmente a stimolare le convergenze operative, la dialettica tra poetiche diverse ma non distanti.

Costantino Ciervo proviene dal rifiuto verso la pittura. Questa scelta lo ha portato verso il ritorno a una professionalità appresa a scuola che diventa base



A. ZAPPALORTO 1992, part. dell'installazione presentata a "Deterritoriale, XLV Biennale di VE", foto G. Garghetti



C. CIERVO "Vivisection" 1993, cm 700x700x150, part., foto Lothar M. Peter



C. CIERVO 1992, part. dell'installazione presentata a "Deterritoriale, XLV Biennale di VE", foto D. Wurster

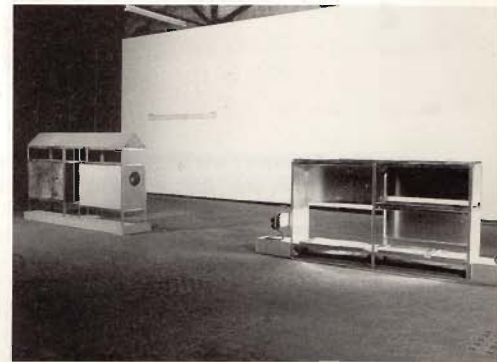
per una ricerca artistica fondata sul rapporto tra l'uomo e la tecnologia oltre che sulle basi logiche della tecnologia elettronica stessa. L'artista ha realizzato opere in cui non solo la presenza umana colta dai sensori diventa essenziale per l'opera stessa, ma ha percepito che la stessa logica a due valori (vero-falso, 0 e 1, aperto-chiuso) che domina il mondo dell'immagine e dell'informatica sta alla base di fraintendimenti e di delusioni. In sostanza è proprio questa scelta, questa impossibile alternativa che determina secondo Ciervo lo spaesamento dell'uomo nei confronti del potente mezzo di comunicazione e di lavoro che ha creato. La grande installazione modulare con i 64 display su cui appaiono i valori di verità delle operazioni logiche possibili che vengono invertiti all'avvicinarsi dell'osservatore, costituisce un momento chiave per intendere l'evoluzione del lavoro dell'artista italiano che risiede a Berlino. Una critica non ingenua alle basi costitutive del modello informatico, è tanto più radicale di un rifiuto luddistico, in quanto parte da chi di quel modello sa servirsene. In fondo non solo la critica al sistema risulta fondata e fondante, ma lo stesso orizzonte di riferimento si muta in una necessaria skyline. La radicalità del rifiuto non si accompagna ad una fuga verso un utopico futuro, ma ha la consapevolezza che bisogna lavorare per continuare a esercitare un indispensabile diritto alla critica. Nello stesso tempo Ciervo nelle sue opere mette in moto delle strategie di coinvolgimento dirette, quanto raffinate. In "Udito" (1992) ha affrontato il disordine del rumore, la sua invadenza, la sua inintelligibilità. Il metallico tintinnare di una spirale che vibra, attira l'osservatore che cerca la fonte del rumore, anche se soltanto un altro osservatore può tradurre l'esperienza in visione. O si ascolta o si guarda, la distinzione dei canali si oppone al bombardamento sinestetico della multimedialità. Le meta-macchine di "Udito" e della recente "Vivisection" (1993) attuano un complesso di interferenze tra suono, immagine, presenza dell'osservatore che non consentono alcuna strategia di decidibilità. Il cortocircuito comunicativo non conduce al black-out, ma alla sovrapposizione dei messaggi, al loro cannibalismo.

Anche in Ottmar Kiefer troviamo la tendenza a portare il medium allo stremo, alla sua logica involuzione e nello stesso tempo si riscontra un'apertura critica che parte sempre e comunque all'interno della riflessione tecnologica. Kiefer ritiene che l'uso del video annulli la realtà, la fagociti rendendo tutto digeribile: anche le esperienze più dolorose, più personali, come i dolci ricordi che affidiamo a un camcorder per tramandarne la memoria. Critico verso la civiltà dell'immagine, propone che sia l'arte a creare una immagine altra che sia una sorta di terra di nessuno da cui ricominciare ad usare il medium, non soltanto per azzerare il reale, ma per comunicare storie, emozioni, filosofie. Con l'installazione "Videoarbeit" (1992) suono e immagine interagiscono al punto tale che è proprio il suono (elettronicamente puro o ridotto a rumore) che genera un'immagine. Questa è semplice, geometrica, spesso si tratta di un puro segnale. Il televisore torna a essere una scatola di luce, senza concessioni ad alcuna quiete estetizzante, come in tanti video artisti. L'effetto della sua installazione dopo la guerra del Golfo coincideva con il bombardamento notturno di Bagdad, l'elettronica al servizio della guerra, anzi, guerra essa stessa di pixel impazziti, di rumori assordanti. Ma al di là dell'effetto di bombardamento sensoriale resta la proposta di un uso astratto del video che non devia l'attenzione con immagini distraenti, ma concentra l'osservatore sulle dinamiche del medium. Anche in un'installazione progettata con Costantino Ciervo 16 televisori si fronteggiano a gruppi di 4 e nessuno "racconta" la stessa immagine degli altri. La parola congelata nel video, il rumore che disturba la frequenza di trasmissione, il solipsismo della comunicazione informatica puntano sulla creazione di un'afasia elettronica e ci riescono. La critica radicale passa quindi non solo attraverso soluzioni tecniche raffinate e complicate, ma attraverso la scelta artistica di mostrare il meno possibile per far comprendere di più.

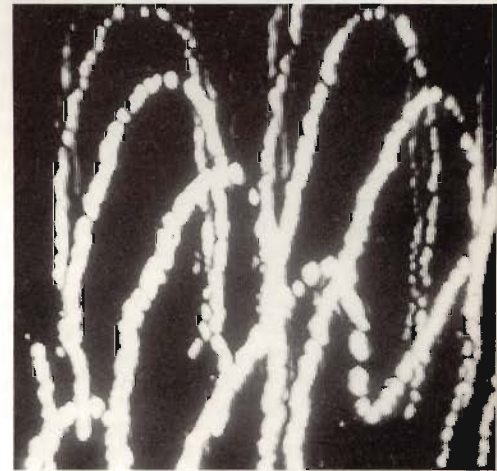
Così per Ampelio Zappalorto che si appropria dei materiali tecnologici in modo non istituzionale per usarli però nella costruzione di metafore, senza il minimo riguardo per la normalità funzionale. Come il *Grande Vetro* duchampiano, le sue opere appartengono ad un universo macchinico, antropomorfo: sono congegni a funzionamento simbolico che ci portano dal mondo tecnologico al mondo dell'allegoria. Si presentano spesso come scatole, sarcofagi, involucri che offrono forme sapientemente sciatte e primarie, fatte di geometrie incerte e precarie. Messi insieme con materiali di recupero, allusivi di una società postconsumista, questi contenitori sono assemblati a registratori, apparati ricetrasmittenti, altoparlanti, che sono in parte celati o totalmente esibiti nella nudità dei loro congegni, delle loro viscere. Gli apparecchi radio vengono sintonizzati sulle onde più lunghe o su quelle cortissime e sono dunque impiegati in modo anomalo. Da questi complessi si espandono brusii, fruscii, voci e parole in flussi intermittenti o in densi volumi sonori. Sono corpi che, carichi della pesante materialità del ferro, dello zinco, della terracotta o del legno, possiedono con valvole e chips la capacità di emettere o di recepire segnali. Hard e soft, corpo e anima: non è difficile leggersi l'allusione alla struttura antropomorfa, al complesso corpo-cervello, al dualismo platonico. Perché non dovremmo avere una radio, o meglio perché non dovremmo essere una radio? Perché il nostro cervello non potrebbe essere un'immensa sala macchine che resta il più delle volte inattiva e silenziosa?

Ma anche gli oggetti, tutti gli enti potrebbero concatenarsi in un'universale somiglianza. La teoria della comunicazione considera ogni essere come momento del processo di produzione ed interpretazione dei segni, come apparato ricetrasmittente di qualche messaggio, come emittente e ricevente che può essere alternativamente consapevole ed inconsapevole, umano e formale, ma anche sul piano reale. L'oggetto dunque non come *caput mortuum*, bensì come medium, apparato ricetrasmittente, entità dotata in qualche modo di un'essenza pneumatica e capace, come direbbe Baudrillard, di una sua strategia.

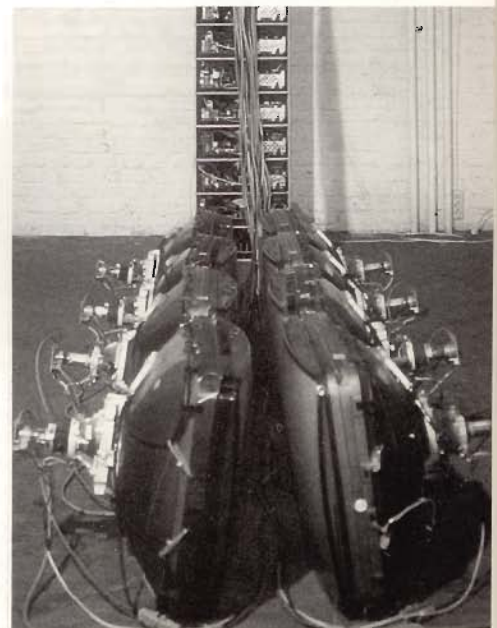
Valerio Dehò & Tiziano Santi



A. ZAPPALORTO 1991, part. dell'installazione nella Eisenhalle di Berlino, foto David Bers



O. KIEFER "L'age blue" 1989, videotape



O. KIEFER+C. CIERVO 1993, installazione, tubi catodici+computer+relais+video