

**SCATO
LE**

**SONO
RE**

**LA POESIA
RECLUSA**



**28 OTTOBRE
2 DICEMBRE 2012**

SAN VITO AL TAGLIAMENTO

SCATOLE SONORE

**A CURA DI
DENIS VIVA E GIOVANNI RUBINO**

LA POESIA RECLUSA

**A CURA DI
ANGELO BERTANI**

Progetto grafico
eFlux, Udine

Impaginazione
Vitamino, Sacile

Fotografie delle opere
Alessandro Ruzzier

Stampa
Com.posit

È vietata la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi mezzo effettuata, non autorizzata.

© Comune di San Vito al Tagliamento

PALINSESTI 2012

SCATOLE SONORE

a cura di Denis Viva e Giovanni Rubino

LA POESIA RECLUSA

a cura di Angelo Bertani

28 ottobre - 2 dicembre 2012

San Vito al Tagliamento (PN)

Palazzo Altan

Ex-Essiccatoio Bozzoli

Antiche Carceri

www.palinesești.org

Testi

Angelo Bertani

Giorgia Gastaldon

Giulia Giorgi

Giovanni Rubino

Denis Viva

Ente promotore

Comune di San Vito al Tagliamento

Assessorato ai Beni e

alle Attività Culturali

Segreteria organizzativa

Angelo Battel

Mara Bortolus

Francesca Benvin

Micaela Paiero

Antonio Garlatti

Ufficio stampa

Antonio Garlatti

Manuela Morana

Denis Viva

Con il sostegno e il patrocinio di:
Regione Autonoma Friuli Venezia Giulia
Ass. all'Istruzione e Cultura
Provincia di Pordenone
Università degli Studi di Udine
Fondazione Ado Furlan
Vitamino Srl

Si ringraziano:

Anna Bruscia

Fausto Giraldi

Associazione Grafite

Gruppo Volontari della Cultura di S.Vito

Consorzio Tra le Pro Loco del Sanvitese

Il Personale del Servizio Tecnico

Manutentivo del Comune di S.Vito

Arch. Paolo Zampese

Arch. Fabiola Molinaro



INDICE

Introduzione

10 APRIRE DA QUESTO LATO / Denis Viva

Schede artisti

12 CARLO BACH

16 URŠULA BERLOT

20 BOŽICA DEA MATASIC

24 MICHELE SPANGHERO

28 MASSIMILIANO VIEL

32 SCATOLE SONORE

O DELL'INDETERMINAZIONE / Giovanni Rubino

50 LA POESIA RECLUSA / Angelo Bertani



SCATO
LE
SONO
RE

SCATOLE SONORE

APRIRE DA QUESTO LATO DENIS VIVA

Nel panorama ormai dilagante delle mostre a tema, l'edizione 2012 di Palimpsesti, che pure è ricorsa ai temi in passato, sceglie di operare uno scarto. Era già avvenuto nel 2009 con *Strutture precarie e*, in parte, anche in altre edizioni apparentemente a taglio solo tematico.

Scatole sonore si inserisce in questa linea di continuità sperimentale, conscia di rappresentare, in qualche modo, ancora un'eccezione, un'ipotesi di là da essere definitivamente verificata e consolidata. Al consueto tema, dunque, essa preferisce un sistema fluido, uno schema assai elastico di relazione tra gli artisti. Apertura, dunque. Non solo dello sguardo, ma piuttosto delle possibilità di rapporto tra le opere e con gli spettatori. *Scatole sonore*, pertanto, è basata su una semplice – ma non immediata – relazione aperta, tra fenomeno acustico e presenza visiva.

Il titolo dell'esposizione è preso a prestito da un concetto di teoria musicale secondo il quale una "scatola sonora" è un diagramma astratto, una rappresentazione tridimensionale delle caratteristiche acustiche di un brano. Da profani, si potrebbe affermare che essa è una spazializzazione dei fenomeni sonori ai fini dello studio. Nel caso di questa mostra, invece, è sufficiente traslare questo significato in quello di stanze, di ambienti in cui coesistono suoni e oggetti, immagini, sculture, congegni, installazioni. Le sorgenti sonore stanno fra quest'ultimi, oppure vi appartengono fisicamente o, ancora, si nascondono fra essi. Entrano in relazione reciproca e creano, appunto, un ambiente. Non tutti e cinque gli artisti invitati, comunque, operano su entrambi i fronti, ossia il visuale e l'acustico.

Nei casi di Carlo Bach o Božica Dea Matasić, che lavorano prettamente con gli oggetti e la scultura, le loro opere vivono di una sospensione, di un silenzio che "chiama", fa appello ad un fenomeno sonoro complementare che, in questa mostra, gli viene offerto dalle opere degli altri artisti che, invece, lavorano su entrambi i fronti o almeno su quello sonoro: Michele Spanghero, Uršula Berlot e Massimiliano Viel.

BOŽICA DEA MATASIC

Panacea, 2010-2012

piombo, resina poliesteri, fiberglass, gelcoat, vernice metallizzata, vernice trasparente semilucida.

180xø75 cm (cad.)



Il risultato finale è un'articolazione di sale, di spazi acustico-visivi, nei quali muoversi ed esperire. L'intento non è quello sinestetico di predisporre un ambiente immersivo, una *Gesamtkunstwerk*, un'opera d'arte totale nella quale assorbire l'attenzione e i sensi dello spettatore. Al contrario, si tratta più che mai della volontà di attivare, risvegliare l'attenzione sul rendersi fenomeno dell'opera. A partire dalle singole opere si acquisisce una nozione e un'esperienza del tutto. Udito, tatto, vista sono sollecitati per scoprire quanto sia profonda, di volta in volta ed in modi sempre differenti, la loro correlazione.

L'attesa più stimolante che procura ogni scatola –così l'abbiamo interpretata– non è quella di rinchiudersi, bensì di scoprirne il contenuto, anche quando, ingannevolmente, appaia e risuoni vuota.

CARLO BACH

Colonia, 1967

L'opera *Senza Titolo (Armadio)*, realizzata da Carlo Bach nel 2011, consiste in un armadio anni Cinquanta dalla cui serratura fuoriesce, lentamente ma inesorabilmente, un filo continuo di sabbia. Questi grani color oro, una volta sgorgati dalla toppa, vanno a depositarsi, in maniera casuale, sul pavimento sottostante: da una situazione compatta e ordinata questa sabbia, liberata, diventa protagonista di una totale discrezionalità nell'occupare lo spazio circostante.

Non esiste modo per far tornare questi chicchi all'interno dell'armadio: come in una clessidra, che non possiamo però rovesciare e far ripartire daccapo, la fuoriuscita della sabbia è inarrestabile e irreversibile, come lo scorrere del tempo.

Nel secondo lavoro di Carlo Bach qui presente – *Senza Titolo (Confessionale)*, 2012 – torna la sabbia, materiale caro all'artista, applicata questa volta non tanto al tema del tempo, quanto a quello del suono, della parola.

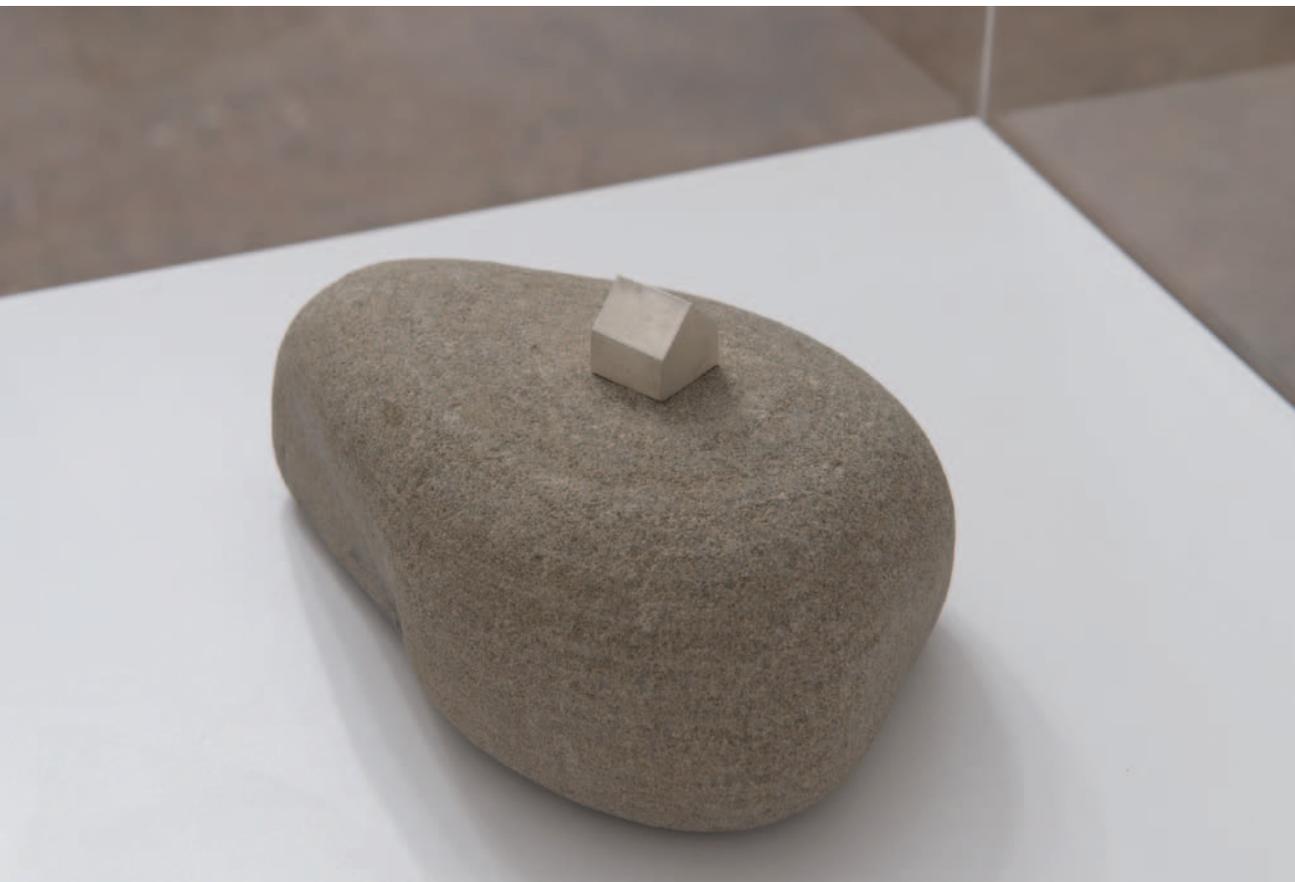
Dalle grate di un vecchio confessionale ormai in disuso lentamente la sabbia fuoriesce riversandosi sul pavimento. La valenza simbolica dell'oggetto scelto in quest'installazione sposta la riflessione dell'artista dal tema dello scorrere del tempo a quello del fluire delle parole, dei racconti, delle confessioni di cui inevitabilmente l'oggetto è stato testimone. È come se, in qualche modo, durante il suo normale ciclo d'uso questo confessionale avesse incamerato ogni singolo discorso fatto al suo interno, per tornare ora a riversare i suoni all'esterno, sotto forma di sabbia. Attraverso quest'associazione di immagini la sabbia stessa finisce per farsi rappresentazione visiva di quello che, originariamente, era un semplice stimolo uditivo.

La sabbia di entrambe queste opere, come sempre accade nel lavoro dell'artista, viene prelevata dalle spiagge di Lignano Sabbiadoro. Questo specifico materiale è infatti particolarmente caro a Bach, che ne apprezza sia la granulometria che il colore, elementi che hanno per lui una vera e propria valenza estetica. Allo stesso tempo, però, la scelta di questo peculiare materiale è legata alla biografia dell'artista: le spiagge di Lignano sono create dalla sabbia del fiume Tagliamento, cui Carlo Bach è legato fin dall'infanzia.

GIORGIA GASTALDON

Senza Titolo (armadio), 2011
sabbia, armadio antico.
206x136 cm





Isola 10.9.12, 2012
sasso di fiume, argento.
9x16 cm

Senza Titolo (confessionale), 2012
sabbia, confessionale antico.
197x115 cm

Senza Titolo (armadio), 201
sabbia, armadio antico (dettaglio).
206x136 cm



URŠULA BERLOT

Lubiana, 1973

Le opere di Uršula Berlot rappresentano un connubio tra pensiero creativo e reazione fisico-emotiva dell'osservatore: nelle opere del progetto *Sledi/Traces* il fulcro concettuale è la registrazione e rappresentazione di "spazi mentali", cioè immagini delle reazioni cognitive all'osservazione di opere d'arte. Si crea così una sorta di circuito chiuso nel quale l'artista aziona il suo processo creativo mettendosi nei panni dell'osservatore e registra scientificamente le reazioni provocate dalla lettura di un'opera che, in ultima istanza, vengono rimandate al pubblico.

Le sperimentazioni dell'artista partono dall'esperienza "fisico-ottica" nell'uso della luce e dell'elaborazione grafica di superfici trasparenti che richiamano alla mente le prime opere cinetiche e un'ispirazione di stampo surrealista: una parte della fase progettuale avviene per libere associazioni di pensieri, mentre l'altra si focalizza sull'aspetto percettivo di tale azione, alludendo ad ambiziose questioni filosofiche con un punto di vista quasi scientifico. La presenza del divino, il mistero della vita e la percezione dei fenomeni, sono temi che emergono dall'osservazione di opere come *Fraktal/Fractal*, dove l'immagine specchiata e riflessa rimanda alla complessità delle strutture mentali, e *Privlačnosti/Attraction*, che rappresenta il processo di cognizione; in *Luminescenza/Luminiscence*, installazione site specific pensata per la Cappella Altan, invece, la sensibilità degli spettatori è stimolata sul tema della quarta dimensione, poiché la luce proiettata su una superficie a specchio viene riflessa nello spazio tridimensionale con la variabile del tempo d'azione su di esso.

Uršula Berlot ha attuato finora un processo di smaterializzazione della superficie pittorica, scegliendo materiali trasparenti come il plexiglass o intervenendo direttamente negli spazi espositivi delle sue installazioni. A questi dati concreti ha aggiunto la componente astratta fatta di luce o suono, che caratterizza le sue opere: l'interazione tra questi elementi e il coinvolgimento sensoriale dello spettatore portano ad un contrasto tra la coscienza che esso ha della parte sensibile dell'oggetto in esposizione, e l'inconscio, che lo porta a sentire ed interpretare la parte irrazionale. Lo stimolo ottico o uditivo diventa così stimolo cognitivo, parte dell'opera d'arte.

GIULIA GIORGI

Luminescenza, 2012
proiettori di luce, plexiglas, piattaforme girevoli,
PVC, sound system.
300x600 cm





Fractal, 2012
specchio, vetro, proiezione e riflessione luminosa.
120x80 cm

Traces, 2005
acrilico su supporto sintetico.
25x25cm (cad.)

Attractions/Similarities, 2005
quattro piattaforme girevoli Ø12 cm (cad.),
magneti e polvere metallica.



BOŽICA DEJA MATASIĆ

Zagabria, 1970

In *Panacea* Božica Deja Matasić – attraverso le sue pillole fuori misura – offre al nostro sguardo superfici lucide, ovuli che non tradiscono nessuna imperfezione, prodotti di una società altamente tecnologica. Invitano il nostro tatto ad agire, sfiorarle e toccarle. Amplificano il nostro movimento nello spazio, le possiamo percorrere e una volta spinte, interferiscono con la direzione dei nostri spostamenti.

Panacea pone in dubbio il nostro senso dell'equilibrio, grazie ad una semplice meccanismo di pesi interni agli ovuli, che possono richiamare antichi ed artigianali giocattoli d'altri tempi. Matasić predilige la scultura quale tecnica per esprimere la sua visione del mondo, ma non disdegna di ibridare il dato sensibile delle sculture con il concetto. Nel caso delle *Panacee* – oltre all'ovvio richiamo alla tradizione filosofica greca e occidentale – già il titolo indica a quale problema si riferisce l'autrice: un mondo tecnologico alla continua ricerca di un sollievo ai mali che noi stessi abbiamo provocato. Il business della salute psico-fisica si incrocia anche con quello dei beni materiali. Matasić può anche commercializzare le sue sculture come se fossero automobili, sulle pagine di giornali che ospitano annunci di compra-vendita tra privati.

Una tale operazione concettuale coinvolge altre sculture che, come *Shifter*, assumono configurazioni fitomorfe o zoomorfe. Oggetti da vedere e toccare, da sospendere al soffitto o da lasciare libere di galleggiare su superfici liquide o solide. Matasić per via concettuale e tattile, quindi, pone insieme due mondi, quello artificiale creato dall'uomo e quello che ha origine dai processi naturali.

A tratti la sua ricerca può ricondursi alla importante tradizione artistica croata del secolo scorso quando la scultura staccatasi da riferimenti neo-realistici, poté esplorare sia l'astrazione libera espressionistica sia quella più razionale e geometrizzante. Oltre ai riferimenti nazionali, tra cui Vojin Bakić (1915-1992) può essere la fonte diretta di certe forme di Matasić, non si può dimenticare che l'autrice continua a guardare con interesse le fila della tradizione minimalista – americana ed europea – e del concettualismo. Le sue sculture occupano lo spazio in modo che, aggregate per diventare *environment*, contaminano/modificano gli spazi umani e gli spazi della natura.

GIOVANNI RUBINO

Shifter, 2003
resina epossidica, fiberglass, vernice metallizzata.
300x200 cm





Shifter, 2003
 resina epossidica, fiberglass, vernice metallizzata.
 300x200 cm

Panacea, 2010-2012
 piombo, resina poliestere, fiberglass, gelcoat, vernice metallizzata, vernice trasparente semilucida.
 180xø75 cm (cad.)



MICHELE SPANGHERO

Gorizia, 1979

Michele Spanghero è un musicista e un artista visivo. Del connubio tra queste due attività, si informa la sua opera. Non si tratta però - e lo afferma egli stesso-, di una sinestesia tra immagine e musica, bensì di un procedere dalla forma acustica inizialmente congegnata (registrata, suonata, prodotta) al dispositivo materiale che la veicola. E, in ultima battuta, di un complessivo fenomeno visivo/sonoro che si sviluppa e si nutre dello spazio, offrendosi allo spettatore come un'esperienza di carattere integrale. La musica non procura l'accompagnamento alle sue installazioni, né quest'ultime hanno il compito di produrre fisicamente il suono che si ascolta. Piuttosto l'una media l'altra, vicendevolmente. L'acustica, proprio come nella nostra esperienza quotidiana, diventa inseparabile dallo spazio, dal volume, dai materiali e dal nostro interagire. E viceversa.

Il sonoro non è mai il frutto di una percezione esclusivamente auricolare.

Q è un'opera realizzata appositamente per *Scatole sonore*, ma si origina a partire da precedenti ricerche dell'artista. Una cisterna vuota emette un suono registrato, captato facendo risuonare il suo stesso interno e rimodulando il risultato sonoro al computer. Per paradosso, il vuoto contiene la pienezza della sua stessa eco. Questo rapporto tra vuoti assume una presenza statuaria, diventa un mantra tecnologico che diffonde dal proprio vacuo interno una vibrazione continua e quasi ascetica. L'oggetto, la cisterna, staziona nella stanza, come fosse la trasfigurazione meccanica di un Buddha seduto.

Listening is making sense è un'installazione che risale al 2009, ma che muta incessantemente poiché si adatta, di volta in volta, all'ambiente circostante. Alcune travi di legno fungono da cassa di risonanza. Il suono, attraverso un software, è stato convertito in vibrazioni, in impulsi che vengono trasmessi alle travi e si propagano esclusivamente attraverso esse. Per ascoltare queste vibrazioni, in effetti, bisogna accostare l'orecchio al legno. Il suono torna al suo controsenso: si genera da un pieno e dal tatto, invece che dal vuoto e dall'udito.

DENIS VIVA

Stream I, 2012

dur. 4 min. loop, tubi in acciaio, bulloni, audio system.

30x76x76 cm

courtesy Galleria Mazzoli, Berlino





Q, 2012
 dur. 70 min. loop, cisterna metallica, subwoofer,
 audio system.
 160x150x150 cm
 courtesy Galleria Mazzoli, Berlino

Listening Is Making Sense, 2009-2012
 dieci travi in legno (sez. 20cm x 4m), trasduttore audio,
 audio system.
 dimensioni variabili



MASSIMILIANO VIEL

Milano, 1964

Massimiliano Viel è indubbiamente da considerarsi un musicista tout-court ma in quest'opera unisce le sue conoscenze tecniche con quelle di osservatore celeste.

In *Andromeda*, l'autore spiega che ogni scatola "è la voce" di una stella della costellazione chiamata Andromeda ed emette un segnale elettronico che nella sua reiterazione è ripetuto e differente allo stesso tempo. Come il nostro DNA, i suoni hanno un proprio codice "stellare" per trasmettere alcuni dati scientifici, come la distanza delle stelle dalla terra, la loro luminosità, colore e la loro posizione sulla sfera celeste. L'artista ha voluto stabilire una diretta connessione, a livello concettuale, tra la costellazione di Andromeda e le scatole, un rapporto tra cielo e terra così come nella cultura umana si è nei secoli tentato di attuare.

Inoltre i suoni rilasciati dai "carillon" - oggetti che funzionano da emittente sonora - nello spazio circostante sono il prodotto di una sintesi elettronica, non sono quindi né costruiti partendo dalla musica tradizionale né frutto di una modificazione di rumori catturati dal mondo esterno.

Fin dai tempi di Pitagora, nella cultura greca e poi latina, si ipotizzò che le sfere celesti avessero un proprio suono, non udibile ad orecchio umano ma percepibile grazie al processo empatico che portò alla costituzione dei concetti di "numero" e di "armonia". Tuttavia, seguendo tale discorso si terminerebbe ad affermare una possibilità metafisica che è assente nelle intenzioni dell'autore. Il preciso calcolo matematico è alla base dell'opera di Viel - come per esempio in *Serenade for a quite population* - e la tecnologia diviene il mezzo per esprimere una ricerca che non cede a nessuna seduzione dadaista.

Le scatole non sono ready-made e non pongono in crisi lo statuto dell'opera d'arte ma, forse in modo prosaico, seguono un'idea che semplicemente accompagna lo spettatore in un percorso concettuale e spazio-temporale.

Infine, ricordando il mito greco, Andromeda, imprigionata per essere sacrificata ad una mostruosa creatura figlia di Poseidone, fu liberata da Perseo.

Nella parodia del poeta Jules Laforgue, Perseo, troppo occupato dal proprio amore narcisistico, si dimentica di Andromeda che, respinta, s'innamora del suo carnefice.

Nel gioco dell'arte, quindi, la forma non sempre è l'essenza di ciò che vediamo, così come le scatole sonore di Viel non sono le stelle ma ci invitano a volgere l'orecchio verso l'ambiente circostante.

GIOVANNI RUBINO

Andromeda, 2012

Sette scatole in legno (12,6x17,9x7 cm cad.),
circuiti elettronici.





Serenade for a quiet population, 2012
 sound track loop, audio system.
 dur. 1h.

Andromeda, 2012
Alfa Andromedae,
Beta Andromedae,
Gamma Andromedae,
Delta Andromedae,
Upsilon Andromedae,
Mu Andromedae,
Nu Andromedae.
 Sette scatole in legno (12,6x17,9x7 cm cad.),
 circuiti elettronici.



SCATOLE SONORE

SCATOLE SONORE O DELL'INDETERMINAZIONE GIOVANNI RUBINO

«[...] è interessante notare che tutti i risultati che dipendono in modo essenziale dalla fusione di soggetto e oggetto sono sempre stati limitativi. Oltre ai Teoremi limitativi della logica vi è il principio di indeterminazione di Heisenberg, il quale afferma che la misurazione di una data grandezza rende impossibile la misurazione simultanea di una certa grandezza collegata alla prima. Non so perché tutti questi risultati siano limitativi. Tragga il lettore le sue conseguenze»

D.R. Hofstadter

La realizzazione di Palimpsesti 2012 ha richiesto da parte degli artisti e dei curatori un necessario confronto con i luoghi espositivi. Di Palazzo Altan e dell'Ex Essiccatoio Bozzoli – fiori all'occhiello della cultura sanvitese – si è detto già molto in altre occasioni¹. Basti ricordare che, tra i due complessi, il primo rappresenta un luogo in cui si addensa la storia politica e culturale moderna di San Vito. L'Ex Essiccatoio, invece, fino a pochi decenni fa erano un centro nevralgico industriale ed economico della città².

Per non considerare tali luoghi come semplici fondali scenografici o contenitori spaziali, gli spettatori soltanto al termine della visita all'esposizione e per mezzo della propria esperienza artistica potranno assumere una giusta prospettiva: non partire dai luoghi che ospitano, ma dalle 'cose' ospitate. I due complessi si renderanno visibili dopo aver visitato *Scatole sonore*. Partire dal contenuto per conoscere il contenitore: lo scopo di allestire ambienti visuali, sonori e tattili in luoghi storici.

Le opere in mostra, eseguite da Carlo Bach, Uršula Berlot, Božica Dea Matasić, Michele Spanghero e Massimiliano Viel, rispondono ad un doppio statuto dell'oggetto d'arte: hanno qualità fisiche, oggettivate grazie ai materiali che talvolta sono inermi come il plexiglass, la luce proiettata, le resine sintetiche, oppure attivi come l'equilibrio statico e dinamico, il suono ed il movimento. Questi ultimi tre fattori, che oggi nell'arte contemporanea vengono impiegati come veri e propri materiali³, costituiscono gli elementi cardini attorno a cui si agita la nostra percezione.

In ogni stanza, che per metafora vogliamo assuma a livello spaziale i limiti e l'autonomia della "scatola", il focus di ciascuna opera si esplicita attraverso un tema formale o concettuale in modi diversi. Tuttavia, tempo e durata sono gli elementi che accomunano le opere⁴. Vi è un tempo individuale quando percepiamo gli oggetti, e nel nostro caso tale tempo è rappresentato in due modi distinti: una visione tattile temporale accostata ad un tempo acustico, grazie a cui la durata delle esperienze viene scandita nel nostro cervello.

Se vogliamo dare risalto alla durata e quindi alla sola percezione acustica, suggerirei di socchiudere gli occhi – organo della visione – ed immergersi nelle "scatole", per dedicarsi al solo ascolto.

La doppia possibilità di fruizione delle opere svela come il fattore visivo non possa essere semplicemente confrontato con quello uditivo e viceversa. Tra queste due qualità si manifesta quindi una oscillazione che coinvolge direttamente la percezione dello spettatore. Non vi è un modo univoco per controbilanciare tale ambiguità percettiva. Si auspica, piuttosto che ricondurre ad un principio unitario le opere esposte, che lo spettatore possa basare la propria visione del mondo su di un universo fisico e psichico in continua modificazione⁵.

In definitiva, questo – che pone in discussione ogni grammatica precostituita – sarebbe l'atteggiamento che vogliamo diventi un campo di possibilità, una costellazione di scelte multiple. Le opere degli artisti qui presentati, quindi, cercano di far evolvere i codici riconosciuti entro il campo dell'arte per scoprirne di nuovi, non regredendo verso un codice artistico (pittura, scultura e musica) precostituito, poiché creano gli oggetti di cui hanno bisogno e anche le forme necessarie per organizzarli. In tale gioco delle parti, il concetto, il tempo e lo spazio sono fattori amalgamati dal movimento pendolare delle opere e, fuor di metafora, dalla costante indeterminazione prodotta dallo scontro/incontro tra oggetto e suono.

¹ Si vedano le precedenti edizioni di Palimpsesti (2006-2011) e gli scritti in catalogo di Alessandro Del Puppo e Denis Viva.

² S. Polzot, 2011, pp. 71-79.

³ R. Krauss, 2000.

⁴ M. Mila, 1981.

⁵ U. Eco, 2002.

Concetto-Oggetto / Concetto sonoro

La nozione di "oggetto" negli ultimi anni ha subito profondi cambiamenti. Non si tratta più di una pura presenza materiale ma di un discorso linguistico, di ciò che noi stessi definiamo come "oggetto".

Un assunto comune a molti è che nell'arte come nel mondo reale, l'oggetto della nostra intuizione logica sia la forma. Tale idea di arte, tuttavia, è stata rovesciata, quarant'anni or sono, dall'artista teorico Joseph Kosuth⁶ che realizzò l'opera *Art as Idea as Idea* ed inaugurò la stagione della Conceptual Art negli Stati Uniti come successivamente in Europa. Di conseguenza l'opera d'arte venne de-materializzata e rispetto al valore della forma si preferì dare importanza alla nostra intuizione logica. Nel corso degli anni, fino ad oggi, l'eredità dell'Arte Concettuale ha permeato le più diverse ricerche artistiche⁷.

Le opere *Q* e *Senza titolo (Armadio)*, proposte rispettivamente da Michele Spanghero (Gorizia, 1979) e da Carlo Bach (Colonia, 1967), apparentemente insistono sulla presenza dell'oggetto. Tuttavia i due artisti creano delle esperienze percettive ambigue, in cui il suono e la sabbia hanno la funzione di de-materializzare l'opera. Spanghero attiva un tale processo attraverso la messa "in sonoro" di oggetti conosciuti ma non sempre d'uso quotidiano; d'altra parte Bach, grazie alla sabbia, realizza forme apparentemente solide che, col tempo, possono modificarsi in considerazione della instabile e temporanea aggregazione del materiale usato.

In altre parole, l'apporto concettuale alla realizzazione dell'opera finale è essenziale alla sua comprensione quanto lo sono le tecniche ed i materiali, ma artisti come Bach e Spanghero non ragionano sulla morte dell'arte, sul mercato e sulle istituzioni artistiche. Nel loro essere "concettuali" o forse post-concettuali, cedendo in alcuni casi - come Spanghero - a finalità di denuncia sociale, non perdono mai lo status oggettuale delle opere.

URŠULA BERLOT

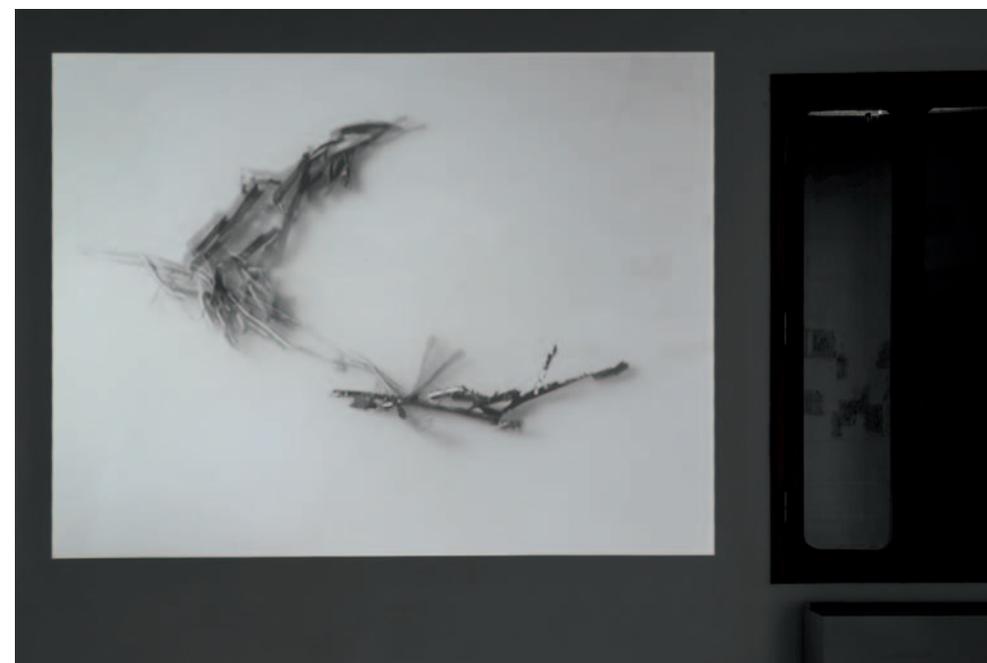
Attractions/Similarities, 2005

quattro piattafirme girevoli Ø12 cm (cad.),
magneti e polvere metallica.

URŠULA BERLOT

Attractions, 2005

video, suoni di Robin "Scanner" Rimbaud.
dur. 7'





MICHELE SPANGHERO

Stream I, 2012

dur. 4 min. loop, tubi in acciaio, bulloni, audio system.

30x76x76 cm

courtesy Galleria Mazzoli, Berlino

Anche nel lavoro di Uršula Berlot (Lubiana, 1973), intitolato *Fractal*, vi è una simile propensione nell'analizzare il rapporto tra Arte e Scienza. Da un lato vi è la presenza di materiali industriali - plexiglass, alluminio e luci - che sono organizzati per trasformare in oggetti le variazioni dei nostri stati di coscienza, come anche in *Traces*. Dall'altro lato, come avviene per esempio anche in *Shifter* e in *Panacea* di Božica Dea Matasič (Zagabria, 1970), alla base degli oggetti così realizzati vi sono proposte concettuali che appartengono a diversi ordini di problemi. Primo fra tutti può essere considerato il problema relativo allo statuto della percezione. Nella sua formulazione concettuale potrebbe esprimersi come: quale è la risposta dello spettatore che soddisfa le particolari richieste di partecipazione che di volta in volta sono sollecitate dalle opere?

Le diverse strategie di partecipazione, quindi, corrispondono alla controparte concettuale posta in essere dalla particolare presenza fisica delle opere. Inoltre, interno al continuo oscillare tra materializzazione e de-materializzazione, l'elemento suono, nelle opere di Berlot, di Spanghero, come in *Stream I*, e non ultimo di Massimiliano Viel (Milano, 1964), come in *Andromeda*, catalizza la tensione: non si è in ascolto né di una composizione musicale tout-court né di un assoluto caos acustico. I suoni che si percepiscono da ogni "scatola", al pari dei materiali industriali, sono un prodotto di sintesi digitale. Sono programmati per insinuare un certo grado di indeterminatezza nella coscienza di chi ascolta. È dall'ordine al disordine e viceversa che si gioca l'effettiva partita tra opera e spettatore. Tuttavia il suono come prodotto di sintesi spinge a tornare sull'annosa questione della simbiotica relazione tra arte, tecnologia e nuovi materiali sintetici⁶. Le componenti tecnologiche formano l'opera d'arte, ma nel caso delle presenze sonore di sintesi, anche la tecnologia apparentemente de-materializzata informa e pervade le opere. E tanto più a livello generale e comune il concetto è considerato come a-temporale, tanto più nell'arte d'oggi il concetto diviene fenomeno particolare e sottoposto ad una dimensione (spazio) temporale.

⁶ L. R. Lippard, 2002.

⁷ A. Alberro, S. Buchmann, 2006.

⁸ M. Pugliese Degli Esposti, 1997.

Tempo-Oggetto / Tempo Sonoro

Un aspetto indispensabile di queste opere è il presupposto concettuale, il quale è finalizzato a porre in crisi la percezione dello spettatore. È opportuno soffermarsi sulla dimensione temporale di tale operazione che a sua volta è uno degli agenti motori della nostra esperienza vissuta nel mondo e nell'arte⁹.

Dalla rappresentazione della dimensione temporale alla sua presentazione come "oggetto" autonomo nell'arte contemporanea, il passo è stato breve. Dopo le opere d'arte cinetiche negli anni Sessanta, si è passati nelle opere dal dare importanza più che alla finzione del tempo alla sua funzione, che nel nostro caso ha operato come collante tra oggetto e suono.

La questione del tempo è fondamentale poiché quando si ascolta una composizione musicale o semplici suoni, pur se apparentemente collegati tra loro in modo arbitrario, la percezione del tempo è sempre attiva nelle nostre coscienze. Dal punto di vista astratto e fisico, il tempo può giungere, attraverso la sua concettualizzazione, a farsi "oggetto" presente nelle installazioni artistiche che la nostra esposizione ospita.

Nell'opera *Isola 1.9.2012* di Bach, per esempio, il tempo si manifesta in due modi: grazie alla durata e al movimento. Per durata s'intende la quantità computabile di avvenimenti non dipendenti dallo spettatore. Da un avvenimento A ad un avvenimento B e da questo ad un terzo C e così via¹⁰. È nella percezione complessiva della durata che l'opera si dà alla nostra comprensione. Quindi il tempo è "oggettualizzato" grazie alla durata che collega una serie di accadimenti, come nell'opera *Attractions* di Berlot, in cui il metallo, muovendosi il magnete sottostante, tende ad aggregarsi e separarsi, secondo configurazioni temporanee.

Un discorso identico ha valore anche per il tempo sonoro in cui una serie di suoni può diversamente agire sullo spettatore secondo differenti pattern sonori. Una situazione che non è solo culturale ma anche fisiologica. Il suono non è solo importante nella sua oggettivazione quanto nelle modalità in cui è ascoltato.



CARLO BACH
Isola 10.9.12, 2012
 sasso di fiume, argento.
 9x16 cm

Nella pagina seguente:
 CARLO BACH
Senza Titolo (armadio), 2011
 sabbia, armadio antico.
 206x136 cm (dettaglio)

Spostando il nostro discorso dal livello fenomenologico a quello più particolare della musicologia, possiamo constatare che tra gli sviluppi della musica elettronica ed elettroacustica, che più hanno attinenza con le opere in mostra, vi è la definizione di “spazio sonoro” – cui partecipano le opere di Viel (*Serenade for a quite population*) quanto quelle di Spanghero (*Listening Is Making Sense*) – che presume una diffusione e localizzazione nello spazio tridimensionale (dello spettatore) di sorgenti sonore virtuali, tramite sistemi a più altoparlanti¹¹.

In ciò consiste una strategia di co-produzione tra suono e orecchio. In tal modo le tecnologie adoperate dagli artisti permettono di modificare l'attitudine all'ascolto dello spettatore. Tale co-azione si regge sulla possibilità di attribuire al “tempo” diverse ed inedite qualità immaginative per la produzione di senso. I suoni rarefatti di Viel, le strutture sonore di Spanghero, le proiezioni luminose di Berlot, le forme che imitano la natura di Matasić e in fine Bach che adopera fotografie e utensili di un lontano passato più o meno remoto, sono tutte ricerche che perseguono il medesimo fine: migliorare le nostre capacità visive/auditive/cognitive.

Di conseguenza, se il tempo come oggetto e suono si basa sulla durata, alla stessa durata si deve accostare anche il movimento dello spettatore nello spazio. Il movimento, altra componente fondamentale della contemporaneità¹², permette di cogliere il fluire del tempo rispetto ad una stasi contemplativa dell'osservatore. Anche questa diventa una strategia della partecipazione indotta dalle opere in cui il movimento diventa il sintomo ma anche l'anello di congiunzione con lo spazio.

⁹ J. Dewey, 1980.

¹⁰ H. Bergson, 1936.

¹¹ A. Camurri, 2004, pp.409-423.

¹² M. Berman, 2002.

Spazio-Oggetto / Spazio Sonoro

Il concetto e il tempo, che possiamo intendere rispettivamente come atto creativo dell'autore e come atto esperienziale dello spettatore, hanno il loro momento di sintesi nello spazio. Tuttavia non è una sintesi perfetta, poiché l'indeterminazione rende permeabili tra loro i tre elementi.

Come è stato per il concetto e il tempo, anche lo "spazio" nell'arte degli ultimi sessant'anni è stato profondamente rinnovato. Gli artisti non rappresentano più lo spazio ma agiscono su di esso nei modi più diversi: creano "spazio" a immagine e somiglianza delle proprie opere, lo rendono percorribile ed esteticamente valido come lo era il quadro da cavalletto. Lo spazio è diventato l'opera in sé e per sé.

Nel 1967 la mostra tenutasi a Foligno con il titolo emblematico *Lo spazio dell'immagine* propose nuove vie di ricerca dell'arte contemporanea¹³. L'immagine che diventava spazio nell'opera degli artisti di allora è oggi una pratica oramai conquistata, digerita ed anche, in alcuni casi, grossolanamente riproposta in innumerevoli varianti e sottovarianti. Allo stesso modo la triade suono/oggetto/spazio che viene presentata nelle stanze di Palazzo Altan e dell'Ex Essiccatoio non mira a dire qualcosa di nuovo, ma cerca di riproporre un assunto principale: lo spettatore posto al centro dell'opera, non virtualmente ma fisicamente.

In *Andromeda* di Viel, la relazione tra concetto e tempo (tra l'idea di costellazione e il suono che fuoriesce dai "carillon") si afferma nella coscienza dello spettatore grazie al coinvolgimento dello spazio circostante. In *Q* di Spanghero la risonanza centripeta della cisterna ci spinge ad abbracciare la sfericità della forma, percorrere il suo spazio circolare, diventarne i suoi satelliti. Lo spazio-tempo delle installazioni video e degli ambienti sonori, infatti, è una dinamica che coinvolge direttamente il corpo dello spettatore grazie ad un sistema relazionale con gli elementi disposti nell'ambiente¹⁴. Nell'opera *Luminescence* di Berlot, installata appositamente nella cappella di Palazzo Altan, inoltre, l'immagine elettronica e il suono di sintesi - frutto di una collaborazione con il musicista Robin "Scanner" Rimbaud - coinvolgono l'architettura che diviene una loro estensione. Dai rumori di Luigi Russolo alle performance teatrali di Studio Azzurro, il suono si è slegato dal suo aspetto decorativo - essere colonna sonora - per abbracciare una sperimentazione di carattere architettonico.

MASSIMILIANO VIEL

Andromeda, 2012

Sette scatole in legno (12,6x17,9x7 cm cad.),
circuiti elettronici.





BOŽICA DEA MATASIC

Panacea, 2010-2012

piombo, resina poliestere, fiberglass, gelcoat, vernice metallizzata, vernice trasparente semilucida.

180xø75 cm (cad.)

Più comunemente, la musica non ha una forma esteriore, ma necessita dell'udito, che, al pari della vista, appartiene ai sensi teoretici e non pratici come il tatto. Tuttavia nelle ricerche artistiche oggi un ampio spettro di opere gioca sull'aspetto empirico del fenomeno acustico-tattile-visivo per formare l'esperienza dell'osservatore. In *Panacea* di Matasić è fondamentale l'attenzione per l'aspetto sensoriale tattile e sonoro – l'oscillazione di solidi ovoidali unita al canto del grillo – e per il movimento dello spettatore. Può interagire attivamente nell'atto di "spingere" gli ovuli e passivamente subire la loro energia gravitazionale dovuta alla loro oscillazione. In aggiunta, tornando ad *Andromeda* di Viel, si può ribadire che l'orecchio percepisce senza rivolgersi praticamente ai suoi oggetti.

Il suono si consolida in forme spaziali¹⁵, come in *Listening Is Making Sense* di Spanghero. Il suono – in senso generale o la musica in senso particolare – può essere precisamente paragonato all'architettura che prende le sue forme non dall'esistenza, ma dalla invenzione progettuale dell'artista e dalla fisica delle costruzioni, sia in base alle leggi di gravità sia in base alle leggi della simmetria e dell'euritmia. Grazie all'autonomia il suono acquisisce il suo carattere architettonico. Ritorniamo, così, alla finalità ultima del costruire: il far abitare.

Nel loro rapporto con l'architettura, le opere esposte, per metafora, edificano, connotano e dispongono gli spazi che le ospitano in modo che noi possiamo abitarvi e nello stesso tempo acquisire una nostra capacità costruttiva.

¹³ G. Guercio, A. Mattiolo, 2010.

¹⁴ S. Cargioli, 2004, pp. 288-299.

¹⁵ E. Quinz, 2004, pp. 108-124.

Al termine di tale ideale esplorazione, attraverso le sale di Palazzo Altan e dell'Ex Essiccatoio Bozzoli, le opere in mostra hanno esaurito la loro presenza fisica ma forse continuano ad agire nella coscienza dello spettatore. Esiste una memoria retinica che trasmette al cervello le immagini anche se non sono direttamente presenti davanti ai nostri occhi, così come vi è una memoria sonora che ci permette di ricordare e, nei più dotati, riprodurre i suoni ascoltati.

Le opere esposte, dall'oggetto toccato, alla luce proiettata, ai suoni trasmessi, hanno assolto il loro compito di consegnarci nuovi strumenti per comprendere, pur se frammentaria, la realtà che ci circonda. Tuttavia aver stimolato sensi e sensazioni è un risultato limitato – compito che può essere di qualsiasi intrattenimento odierno – se a questo non si accompagna una riflessione su ciò che abbiamo osservato, toccato e udito. Possiamo constatare che “un qualcosa” è avvenuto e continua ad accadere fuori e dentro di noi, qualcosa che è indeterminato.

Assunti come categorie del nostro discorso, il concetto, il tempo e lo spazio si pongono come luoghi d'intersezione della materialità dell'oggetto e della de-materializzazione del suono. L'oggetto visuale e l'oggetto sonoro condividono dei processi fisici identici considerando che la luce – quale fattore elementare della visione – e il suono sono prodotti dal movimento ondulatorio di energia. Tale identità fisica provoca i nostri sensi che, di conseguenza, sperimentano un processo di indeterminatezza nel passaggio da un'opera all'altra. Tutto ciò ci riporta alla questione dell'informe nell'arte contemporanea¹⁶, al ruolo che gli artisti, in *Palinsesti*, hanno avuto nel cercare di rendere appena visibile/tangibile/udibile quanto è stato da loro stessi concepito e potrebbe essere concepibile da parte dello spettatore.

BIBLIOGRAFIA

- A. Alberro, S. Buchmann, *Art After Conceptual Art*, Cambridge 2006.
- A. Balzola, A. M. Monteverdi, *Le Arti multimediali digitali*, Milano 2004.
- H. Bergson, *L'evoluzione creatrice*, Milano 1936.
- M. Berman, *L'esperienza della modernità*, Milano, 2002.
- A. Camurri, *L'interazione uomo-macchina nell'informatica musicale*, in *Le Arti multimediali digitali* 2004, pp.409-423.
- S. Cargioli, *Oltre lo schermo. Evoluzioni delle video installazioni*, in *Le Arti multimediali digitali*, Milano 2004, pp. 288-299.
- J. Dewey, *Art as experience*, New York 1980.
- U. Eco, *La struttura assente*, Milano 2002.
- G. Guercio, A. Mattiolo, *Il confine evanescente. Arte italiana 1960-2000*, Milano 2010.
- R. Krauss, *Passaggi. Storia della scultura da Rodin alla Land Art*, Milano 2000.
- M. Mila, *L'esperienza musicale e l'estetica*, Torino 1981.
- L. R. Lippard, *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, Berkeley and Los Angeles 2002.
- J.Fr. Lyotard, *Il Postmoderno spiegato ai bambini*, Milano 1987.
- S. Polzot, *Dalla civiltà contadina alla moderna società industriale*, «Le Tre Venezie», 115, Treviso 2011, pp. 71-79.
- M. Pugliese Degli Esposti, *L'estetica del sintetico. La plastica e l'arte del Novecento*, Genova 1997.
- E. Quinz, *Dalla Gesamtkunstwerk agli ambienti sonori. Linee di deriva della musica*, in *Le Arti multimediali digitali*, Milano 2004, pp. 108-124.

¹⁶ J.Fr. Lyotard, 1987, pp.18-24.



LA POESIA RECLUSA

LA POESIA RECLUSA

Le ottocentesche Carceri asburgiche, dopo l'accurato restauro a cui sono state sottoposte, sono destinate a diventare Casa della Poesia, a dare testimonianza del vivere degli uomini per il tramite dei versi. L'attuale mostra prefigura tale futuro compito con un allestimento organico e unitario, articolato in due sezioni.

Al pianoterra e per gran parte del primo piano dell'edificio, l'installazione di Gianni Pasotti dal titolo *A noi che non abbiamo / altra felicità che di parole*¹ si confronta con il rumore a volte assordante del mondo per indicare nella poesia la via del riscatto più intimo e vero. L'artista ha collocato nelle diverse celle (qui simbolo di una prigione del senso) alcune virgole, dei segni-oggetto: essi rinviano al più breve segno di pausa, di intervallo della voce, ma anche, più in generale, al linguaggio verbale. La loro rarefazione, di cella in cella, vuole segnalare il processo di distillazione della parola portato avanti dalla poesia, sia pure in una condizione di resistenza e di lotta semiclandestina.

In una stanza al primo piano, infine, la video-intervista a Pierluigi Cappello per la regia di Paolo Comuzzi permette di confrontarsi direttamente con i versi e la poetica di un grande autore la cui opera "sta dentro due lingue", il friulano e l'italiano. Cappello ci ricorda che ogni lingua dà conto di un mondo, particolare e universale, e che quel mondo non esisterebbe davvero se non si trovassero le parole adatte a rappresentarlo: proprio per questo, grazie alla poesia, anche nel crepuscolo di una lingua si può scorgere un'alba.

Ha scritto Franco Loi: "Di questa specie è la luce della poesia. Ciò che è palese è la luce che nasconde. Così le parole, i loro significati abituali, i nessi sintattici sembrano condurci su una strada e illuminare la nostra vita e la nostra mente, ma ne nascondono qualcosa. Quel nascosto è il vero dire della poesia"²: e anche dell'arte per immagini, potremmo aggiungere, se non vuole rischiare di arrivare a una sostanziale afasia.

ANGELO BERTANI

¹ Il titolo dell'installazione è tratto da *La bambina che va sotto gli alberi* (1932), una lirica di Camillo Sbarbaro (1888 – 1967): nei versi citati, l'autore si riferisce alla condizione esistenziale dei poeti, ma potremmo dire pure a quella di ogni uomo.

² Franco Loi, *La luce ingannevole dei versi*, in "Domenica. Il Sole 24 Ore", 27 maggio 2012.



GIANNI PASOTTI
A noi che non abbiamo / altra felicità che di parole, 2012
installazione site-specific



GIANNI PASOTTI
A noi che non abbiamo / altra felicità che di parole, 2012
installazione site-specific



PAOLO COMUZZI
lo sono dentro due lingue, 2008
frames dal video

