

Trent'anni dopo. L'avanguardia gestaltica degli anni sessanta.

Milano, trent'anni dopo.
Un angolo della ricerca artistica
degli anni sessanta.

Milan, thirty years later.
An inquiry into
the art of the Sixties.

Alla fine degli anni '50,
con la crisi dell'informale,
si concludeva ormai definitivamente,
la parabola discendente delle arti visive
iniziata nella seconda metà dell'ottocento.
Tale parabola riguardava il predominio
nel campo della comunicazione per immagini che,
dopo una plurisecolare leadership delle arti visive,
con il definitivo imporsi del cinema
e soprattutto della televisione,
passava dalla comunicazione visiva come ricerca
alla comunicazione visiva come spettacolo.
Si aprivano allora, per le arti visive,
due strade che per ragioni diverse
erano sostanzialmente destinate al fallimento.
Una strada era quella di intraprendere
una battaglia, per certi versi donchisottesca,
contro le nuove tecniche comunicative
pervasive e vincenti, l'altra era quella
di radicalizzare l'aspetto della ricerca
e dello studio sistematico
nell'intento di scoprire qualche nodo importante
fra l'opera prodotta ed i processi cognitivi
che si attivavano in chi la osservava.
Le ragioni che rendevano accidentata
la prima strada risiedevano nel fatto
che alcune correnti e alcuni artisti
(la posizione di Warhol è emblematica
a questo proposito) avevano deciso
di accettare sia le armi che il campo
di battaglia del nemico,
perseguendo o la provocazione o l'incameramento.
La provocazione aveva avuto, nelle arti visive,
dei precedenti illustri dall'epoca barocca
in avanti fino agli effetti dirompenti
del dadaismo e del surrealismo.
Ma aveva un punto debole.
La provocazione è utile solo se si produce
nell'omogeneità e nella piattezza
del conformismo, si gonfia e si banalizza
se diventa quotidiana, continua e soprattutto,
fine a se stessa.
In questo caso, infatti neanche i borghesi
riescono più a farsi *épater*.
Un'onda si vede e si sente in uno stagno piatto,
sparisce in un mare agitato.
L'incameramento consisteva nel produrre
delle opere utilizzando gli strumenti stessi
dello spettacolo come ad esempio la televisione.
Tale tentativo è destinato a fallire
per una sorta di debolezza costituzionale,
perché la televisione non è solo una videocamera
e uno schermo, ma è anche, e soprattutto,
un grande impegno finanziario.
È per questo che la maggior parte dei video
prodotti dagli artisti sono così noiosi,
ripetitivi e a volte troppo rumorosi.

*At the end of the Fifties, with the crisis
of abstraction, the parabolic descent
of the visual arts which had begun
in the second half of the previous century
was definitively concluded.*
*The parabola reflected the predominance
of communication through images which,
after centuries at the fore of the visual arts,
was transformed by the definitive assertion
of cinema and above all of television,
from visual communication-as-inquiry
to visual communication-as-spectacle.*
*Two roads, then, were opened
to the visual arts which for various reasons
were largely destined to failure.*
*One road was that of taking up arms,
in a Quixotean sense,
against the new and pervasive
communications media.*
*The other option was to radicalize the nature
of artistic inquiry and to systematically attempt
to discover the link between the work of art
and the cognitive processes which it activates
in the viewer.*
*The first road was rendered difficult
by the fact that some artists
(Warhol's position is emblematic in this regard)
had decided to accept both the arms
and the battlefield of the enemy,
using the tactics of provocation and appropriation.*
*The provocation strategy had
illustrious precedents in the visual arts,
from the Baroque epoch on through
to the disruptions of Dada and Surrealism.*
But it had a weak point.
*Provocation is useful only
if it operates in a context of homogeneity
and flatness and conformism.*
*Otherwise, it becomes swollen and banal
and quotidian, and worst of all, an end in itself.*
*In this case not even the bourgeoisie
can sustain its attitude of épater.*
*One sees and hears a ripple in a still pond,
but it disappears in an agitated sea.*
*Appropriation consisted in the producing of works
utilizing the instruments of spectacle themselves -
television, for example.*
*Such an attempt is destined to fail
by virtue of a sort of constitutional weakness,
because television is not simply a videocamera
and a screen, but is above all
an enormous financial enterprise.*
*It is for this reason that the major part
of the videos produced by artists are so boring,
repetitive and sometimes too noisy.*
*The most recent Venice Biennial seems to me
to serve as a paradigmatic example*

Penso che l'ultima Biennale di Venezia costituisca un esempio emblematico degli esiti poco entusiasmanti sia della provocazione che dell'incameramento. La seconda via, quella rivolta alla radicalizzazione della ricerca, è stata quella seguita dagli operatori che aderirono al movimento *Nouvelle Tendance, recherche continue*; in cui le due ultime parole non erano un'aggiunta casuale, ma volevano avere un significato programmatico. Tutti gli operatori che espongono in questa mostra organizzata da Baleri Italia fecero parte di quel movimento. Le Nuove Tendenze parteciparono - e non so dire se, ne furono anche travolte - a quell'evento artistico che prese, in campo internazionale, il nome di *Op Art*, ma che in Italia preferì chiamarsi *Arte cinetica e programmata*. Il suo apparire fu così veloce e ubiquo, il suo splendore così intenso, la sua scomparsa così repentina da essere assimilata (Wade 1971) ad una meteora. Chi avesse la pazienza di rileggere le teorizzazioni contenute nei testi prodotti all'interno del movimento di Nuova Tendenza troverebbe - sotto uno stile messianico e ottimista, a volte forse un po' manicheo comune a tutte le avanguardie - l'idea di un nuovo e diverso ruolo dell'arte. Una ricerca artistica che tenesse conto, da un lato dei nuovi materiali e delle nuove tecnologie, e dall'altro che tenesse conto, in maniera privilegiata, del rapporto attivo e coinvolgente che deve legare l'opera al suo osservatore. Un osservatore che, dopo aver ricoperto il ruolo di ammiratore estasiato dell'arte classica e, dopo essere stato la vittima, ad un tempo impaurita e affascinata dalle avanguardie, poteva diventare un collaboratore attivo della produzione e dell'invenzione artistica. Ma perseguire attivamente e proficuamente questi obiettivi presupponeva che si producessero alcuni mutamenti, abbastanza radicali e probabilmente utopistici, nel mondo dell'arte. Tali mutamenti, forse non sufficienti, ma sicuramente necessari erano:

- 1) una diversa concezione del destinatario che, come abbiamo detto, non doveva essere pensato come qualcuno da *sconvolgere*,

of the disappointing results of the provocation and appropriation strategies. The second road, that of radicalization, was the one chosen by the adherents of the Nouvelle Tendence, recherche continue movement, the last two words of the title being not a casual addition, but meant to have a programmatic meaning. All of the artists in this show, organized by Baleri Italia, took part in that movement. The members of Nuove Tendenze, or New Directions, participated in - and perhaps I should say they were also engulfed by - that international artistic phenomenon that went by the name of Op Art, but which in Italy preferred to call itself Arte cinetica e programmata. Its appearance was so rapid and ubiquitous, its splendor so intense, and its disappearance so sudden that it warranted comparison with a meteor (Wade, 1971). Those who have the patience to reread the theoretical texts produced within the Nuove Tendenze movement would find - in the messianic, optimistic, perhaps a bit Manichean style common to all the avantgarde - the idea of a new and different role for art: an inquiry which would take into account art's new materials and technologies on the one hand, and which would on the other hand realize, in a privileged manner, the active and involving relationship which must link the work to its viewer. A viewer who, after having shed the role of ecstatic admirer of classic art, after having been the victim, both fearful and fascinated, of the avantgarde, could now become an active collaborator in artistic production and invention. But to actively and profitably pursue these objectives presupposed that it would result in genuine change, radical and probably utopian, in the world of art. Among the hoped-for changes, perhaps not sufficient, but certainly necessary were:

- 1) *a different conception of the viewer/receiver who, as we've said, wasn't to be thought of as someone to enrage, but rather someone to engage as an active and essential component of the artistic process, without whose participation the work could not consider itself finished. One can thus understand the taste for instability, activation, involvement; the desire that the work be touched, kicked, acted upon.*
- 2) *A different conception of the systems*

quanto piuttosto da *coinvolgere* in quanto componente attiva ed essenziale del processo artistico, dal momento che l'opera non poteva considerarsi finita senza la sua partecipazione. Si capisce allora il gusto per l'instabilità, l'attivazione, il coinvolgimento, per le opere da toccare, modificare, prendere a calci.

2) Una diversa concezione dei sistemi di finanziamento della ricerca artistica. Se la ricerca artistica doveva essere pensata come una *ricerca continua*

essa non poteva dipendere dalle bizze e dalle idiosincrasie del mercato d'arte. Essa aveva bisogno di centri di lavoro e di produzione, di tempi e di ritmi diversi da quelli dettati dal susseguirsi delle mode su cui poggiava quel mercato.

Solo in questo modo potevano essere sistematicamente modificati, ampliati e continuamente ridefiniti gli ambiti della comunicazione visiva che gli aderenti alle Nuove Tendenze intendevano studiare.

I risultati ottenuti dovevano diventare pubblici, essere cioè messi a disposizione di tutti gli interessati, allo stesso modo di ciò che accade per la ricerca scientifica.

Da ciò l'interesse per le opere moltiplicate, non firmate, le polemiche nei confronti del mito dell'artista sentimentalmente ed emotivamente superdotato.

3) Questo però, comportava un'altra importante trasformazione, quella del significato dell'opera d'arte che non doveva, non poteva più essere considerata come un feticcio unico e irripetibile.

La propensione era invece, attraverso la riproducibilità, per l'annullamento di quella perversione che attribuisce valore solo al *pezzo unico* benedetto dal tocco della mano dell'artista.

Un valore passibile di subire incrementi e riduzioni a seguito dei giochi più spregiudicati. La riprova di ciò stava nel ridicolo balletto delle autenticazioni e delle *expertises*.

4) Un ruolo diverso della critica che, proprio in quel periodo iniziava la sua scalata alla creatività, a farsi l'unica, vera produttrice dell'arte contemporanea.

Più che in passato le arti visive avevano bisogno di parole, di spiegazioni, di inquadramenti teorici;

of financing artistic enterprise.

If artistic activity was to be thought of as a continuous inquiry,

it could not depend on the whims

and the idiosyncracies of the art market.

It needed centers of work and production,

with times and rhythms different

from those dictated by the parade of fads

and fashions on which the market was based.

Only in this way could the channels of visual

communication which the adherents

of the Nuove Tendenze intended to study

be systematically modified,

amplified and continuously redefined.

The results of such inquiry had to be made

publicly available to all who were interested,

in the same way as, say, scientific research.

From this came the interest

in unsigned multiple works,

and the polemic against the myth of the artist,

sentimentally and emotionally overdetermined.

3) *This brought with it*

another important transformation,

which proposed that the work of art could not,

indeed must not be considered fetishistically

as a unique and unrepeatable object.

The inclination was instead to use methods

of reproduction to annul the perversion

which attributes value only to the unique object,

made sacred by the touch of the artist's hand

- a value which rises and falls with the rhythms

of a reckless game, the exemplification

of which can be found in the ridiculous dance

of authentication and expertises.

4) *A different role for the critic,*

who had in that period just begun his ascent

to creativity, making himself the unique,

true producer of contemporary art.

More so than in the past the visual arts needed

words, explanations, theoretical framing,

and that necessity was the instrument

through which the art critic

transformed himself into an artist.

The real producers, the artists themselves,

became mere instruments, on the level of color

and canvas, which the new artist - the critic -

selected and used to create his meta-works

- the latest market trends.

The real artists, starting with the Pop Art period,

came to identify themselves more and more

with the critic that promoted them and,

in a certain way, had invented them.

The relationship between criticism

and the Nuove Tendenze was generally

characterized by a reciprocal diffidence

and dissatisfaction.

These four conditions did not of course come true,

quella necessità era lo strumento mediante il quale la critica d'arte poteva e intendeva appropriarsi del fare artistico. Gli operatori, gli artisti dovevano diventare semplicemente degli strumenti, alla stregua di colori e tele, che il nuovo artista, il critico, sceglieva ed utilizzava per creare quelle meta-opere che erano le nuove correnti e che, a partire della Pop Art si identificarono sempre più con il critico che le aveva promosse e, in qualche modo, le aveva inventate.

Il rapporto fra critica e Nuove Tendenze fu improntato, in genere, ad una reciproca diffidenza ed insoddisfazione. Queste quattro condizioni non si realizzarono e forse non si potevano realizzare anche se ci si era illusi, per qualche istante, che qualcosa in quel senso avrebbe potuto accadere.

Era un periodo strano, accelerato ed inquieto in cui le idee e i mutamenti si inseguivano in fretta e molte cose nascevano e svanivano sotto il sole di quegli anni. Anche l'arte cinetica e programmata fu consumata rapidamente e sono sempre più convinto che si sia trattato di un frutto che è stato consumato acerbo. Adesso, dopo tanto tempo, per puro piacere di speculazione si possono elencare alcune ragioni del perché le cose siano andate in quel modo. Si tratta di spiegazioni post hoc e quindi solo parzialmente attendibili.

Se il frutto è stato consumato acerbo vuol dire che non era mai maturato. Ecco allora alcuni possibili perché:

I) Perché non ce ne fu il tempo, dato l'incalzare degli eventi, anche artistici, tutto andava in fretta, gli eventi dovevano subito lasciare il posto ad altri eventi,

era un periodo di grande vivacità e originalità di pensiero.

Il baricentro del mercato d'arte si era spostato dall'Europa all'America e i ritmi diventarono quelli americani di un mercato troppo dinamico, aggressivo e colonialista.

II) Perché non si realizzarono, neanche parzialmente, le premesse elencate in precedenza e che costituivano alcune delle condizioni necessarie a quel nuovo modo di fare arte a cui gli operatori dell'Arte Programmata miravano.

and perhaps never could have, even if for one brief instant it had seemed that something at least might have been able to happen. It was a strange period, accelerated and agitated, in which ideas and mutations followed rapidly upon one another, and many things were obscured or simply vanished beneath the bright sun of those years.

Kinetic and programmed art was consumed with equal rapidity, and I grow ever more convinced that it was a fruit consumed before it had ripened. Now, after so much time has passed, one can, purely for the pleasure of speculation, list some of the reasons as to why things happened as they did, though post hoc explanations are always only partially tenable.

If the fruit was consumed unripe, then we can also say that it had never matured. Here, then, are some possible reasons why:

I) Because there wasn't time, given the swift sequence of events, including artistic ones; all passed in a rush, and events had to be immediately displaced to make room for new ones; it was a period of great vivacity and originality of thought.

The center of gravity of the art market shifted from Europe to America and its rhythms became the American rhythms of an overly dynamic market, aggressive and colonialist.

II) Because the premises and priorities which constituted the necessary conditions of that new mode of making art to which the proponents of Arte Programmata looked were never actualized, not even partially. In this way, the soil in which they planted their seed was dried up before it could bring forth its fruit.

III) Because many of the artists changed paths - some out of impatience, others out of dissatisfaction - at the moment when their analyses led them to see that the path of art galleries and of exhibitions was a blind alley.

The priority which they attributed to inquiry pushed them to work in areas neighboring that of art, areas in which some type of systematic inquiry, not limited to the discovery of cliché, was possible.

And perhaps that was even less significant than the fact that they neglected to produce visual works which reflected, in some way, the results obtained in their new researches.

The collection of multiples presented by Baleri Italia testifies to one of the rare lapses

In questo modo si inaridì il terreno
su cui si sarebbe dovuto lavorare.

III) Perché molti degli operatori
cambiarono strada un po' per impazienza,
un po' per insoddisfazione,
dal momento che, in base alle loro analisi,
quello delle gallerie d'arte e delle mostre
appariva un vicolo cieco.

La priorità che essi attribuivano
alla ricerca li spinse a lavorare
in ambiti limitrofi a quelli dell'arte,
ambiti in cui qualche tipo di ricerca sistematica
e non limitata alla scoperta di un cliché,
era possibile.

Ciò non di meno non tralasciavano di produrre
delle opere visive che tenessero conto,
in qualche modo, anche dei risultati ottenuti
nel loro nuovo lavoro.

La raccolta di multipli presentati da Baleri Italia
testimonia una delle non frequenti ricadute
nel *peccato dell'arte*

da parte di alcuni ex-operatori cinetico-visuali.
Gli altri continuarono a persistere nel peccato.

IV) Perché non c'erano,
non ci sono mai stati soldi sufficienti
e in conseguenza di ciò le ricerche
più tecnologicamente ambiziose
dovettero essere accantonate
ripiegando su di una paleotecnologia
approssimativa che, osservata ora,
appare un po' patetica.

Gli sviluppi dell'elettronica,
la diffusione dei computer,
pur essendo oggetto di aspirazioni e di attese
- penso alla mostre di Arte Programmata
promosse dalla Olivetti -
occuparono velocemente tutti gli spazi
che gli operatori stavano scoprendo
ed esplorando.

A chi osserva ora i pochi lavori rimasti,
rispetto ai molti andati distrutti,
noterà che una buona parte di essi
regge piuttosto male agli assalti del tempo.
Forse questo invecchiamento precoce,
di molte delle opere degli anni '60,
non solo di arte cinetica e programmata,
fa loro assumere quel fascino malinconico
della polvere sui vecchi mobili della soffitta.

Ma questi oggetti lasciano intravedere,
a chi li guarda con un po' di simpatia
e di indulgenza, quello che avrebbe potuto essere
e non è stato.

*into the sin of art on the part of some
of the ex-members of the optico-kinetic community.*

*IV) Because there was not,
and there has never been sufficient funding,
and as a result the more technologically
ambitious projects had to be set aside,
falling back on an approximative paleotechnology
which, looked at today, appears a bit pathetic.
The developments in electronics and the spread
of computers, though being objects of aspiration
and anticipation - I think back to the show
of Arte Programmata organized by Olivetti -
quickly occupied all the spaces
that the artists were discovering and exploring.
Anyone who observes now the few works
that remain (by comparison to the many
that have been destroyed) will note that
a good part of them have survived the assaults
of time rather badly.*

*Perhaps this premature aging of many
of the works from the Sixties*

*- not only of kinetic and programmed art -
lends them a certain melancholy fascination,
like the dust on the old furniture in the attic.*

*Nevertheless, these objects leave us
with a glimpse, if we look at them
with a bit of sympathy and indulgence,
of that which could have been, but never was.*

Manfredo Massironi