

Da: *Gianni Colombo*, a cura di C. Christov-Bakargiev, M. Scotini, catalogo della mostra (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 14 settembre 2009 - 13 gennaio 2010), Skira, Milano 2009, pp. 19-26.

Lo spazio partecipato

Carolyn Christov-Bakargiev

Gianni Colombo è tra i più importanti protagonisti dell'arte cinetica internazionale¹ che si sviluppa nel corso degli anni Cinquanta e Sessanta del Ventesimo secolo.

Eppure, una frase del genere non gli sarebbe piaciuta.

Per Colombo, l'arte era una questione di emancipazione – personale e collettiva, e nasceva in antitesi alla seriosità tipica della cosiddetta cultura “alta”. Ha sperimentato la creazione di ambienti percorribili dal pubblico e ha condiviso l'idea che il sapere è qualcosa che, se si ha, si scambia e si mette in comune attraverso la partecipazione e la collaborazione, anticipando molte correnti di pensiero attuali che caratterizzano l'era di Internet, di Wikipedia e dei *social networks*. Allo stesso tempo, la sua arte celebra la dimensione fisica, corporea e tattile della conoscenza, lontana dalla disarticolazione tra mente e corpo che caratterizza anche la nostra era digitale.

Questa retrospettiva al Castello di Rivoli include un'ampia selezione di opere che ripercorrono la ricerca dell'artista, dalle prime *gouache* e ceramiche, alle cinetiche *Strutturazioni pulsanti* (1959), dai lavori che sorpremono e coinvolgono il visitatore grazie a effetti di luce, come le *Cromostrutture* (1961-70) e *0[?]220 Volt* (1973-77), fino alla realizzazione di ambienti, quali la *Strutturazione cinevisuale abitabile*, prima installazione realizzata dall'artista nel 1964. Sono presenti in mostra le ricostruzioni di importanti altri ambienti storici come *After-Structures* (1966) e *Zoom Squares* (1970), caratterizzati da movimenti di luce, e il noto *Spazio elastico* (1967-68) – grazie al quale Colombo vince il primo premio alla Biennale di Venezia del 1968. All'interno di quest'opera, il movimento degli elastici visto attraverso la luce di Wood² crea nel pubblico sorprendenti effetti di disorientamento propriocettivo, riguardanti, appunto, la percezione che ognuno ha del proprio corpo mentre si muove. Durante gli anni Settanta e Ottanta Colombo realizza spazi praticabili più complessi architettonicamente. Nascono così le *Bariestesie* (1974-1975) e le *Topoestesie* (1977), anch'esse in mostra. Sono ambienti percorribili fatti di strutture elementari caratterizzate dall'uso di piani inclinati, archi, colonne, scale, assi e cilindri manipolati e deformati, in cui la condizione di transito del visitatore è componente essenziale dell'opera.

¹ La prima opera d'arte “cinetica” – in movimento – è detta essere il ready-made *Roue de Bicyclette* (Ruota di bicicletta) di Marcel Duchamp del 1913, seguita da esperimenti con luce e movimento negli anni Venti di Aleksandr Rodchenko, Naum Gabo e Laszlo Moholy-Nagy e, successivamente, da Alexander Calder e Jean Tinguely. Negli anni Cinquanta e Sessanta, il cinetismo si sviluppa in relazione all'arte Optical in tutto il mondo, da Jesús Rafael Soto in America Latina a Len Lye in Nuova Zelanda, fino a Atsuko Tanaka in Giappone.

² William Byler sviluppa nel 1935 la Black light (Luce nera), che emette solo luce ultravioletta (al massimo circa 400 nanometri) migliorando le ricerche di Robert Williams Wood del 1903, il cui “vetro di Wood” molto scuro lascia passare solo la luce UV non direttamente visibile dall'occhio umano ma che provoca la fluorescenza e fosforescenza di certi materiali.

La dimensione ludica, il gioco e la leggerezza erano le forme comunicative preferite da Colombo – espressioni di un anti-intellettualismo di matrice Dada che nel Ventesimo secolo ha spesso accompagnato proprio le persone più consapevoli dei disastri provocati dall'eccesso di seriosità durante la modernità. Era appassionato di jazz e andava spesso al cinema. I suoi amici dicono che fosse cordiale, conviviale e che amasse molto scherzare. Le sue pose teatrali, nelle numerose fotografie che ci sono pervenute, indicano una personalità istrionica, ma anche auto-ironica, quella di un attore che si pone con singolarità nel mondo, come del resto voleva che tutti potessero porsi, con le – e *nelle* – sue opere, senza paura di sbilanciarsi, di barcollare, quasi di cadere – in un'articolazione sperimentale del sé sulla frontiera tra conscio e inconscio, in cui si perde il controllo razionale ma non l'intenzionalità sperimentale del proprio agire.

L'articolazione, la relazione, che Colombo indagava era quella non del sogno vero e proprio, né della veglia, ma dello spazio ambiguo e incerto al limite tra questi, come fosse un universo ancora notturno dell'alba dove il sogno continua quando siamo già un po' svegli. Nel 1968 Colombo ha descritto questo stato semi-onirico parlando dello *Spazio elastico* come uno spazio “che subisce osmosi dimensionali continue, dove diversi avvenimenti cinetici simultanei che si sovrappongono e interferiscono espandendosi in ogni direzione tendono a eliminare un centro di attenzione determinato nell'osservazione...”³. In questo mondo osservato da uno sguardo obliquo e fluido, ci può sorprendere una percezione apparentemente falsa, ma a ben vedere più corrispondente alla maniera in cui davvero si fa esperienza del mondo – un universo dove i muri non sono stabili, né fermi o immobili, ma sono invece in continuo cambiamento e mutazione mentre scorriamo lungo le loro superfici usando gli occhi in maniera tattile come fossero le mani di un cieco. Le *Strutturazioni pulsanti*, ad esempio, sono opere in movimento ritmico, ma non direttamente manipolabili, quadri tridimensionali formati da piccoli blocchi in polistirolo bianco i quali, tramite un'animazione elettromeccanica, pulsano creando uno spaesamento visivo e spaziale. La sensualità tattile delle *Strutturazioni pulsanti* (i “muri” appunto, come li chiamava familiarmente l'artista) esprime la gioia di poter davvero rendere vivo un quadro – farlo muovere e penetrare lo spazio dello spettatore, lentamente e ritmicamente, senza spettacolo, evadendo di conseguenza ogni definizione statica dell'oggetto – e suggerendo invece che il mondo può essere vissuto soltanto, e mai posseduto (“attrazioni ottiche momentanee... in sequenza imprevedibile, a obbligare a una continua rettifica della lettura della struttura”)⁴.

Nella seconda metà degli anni Cinquanta, Colombo studia all'Accademia di Belle Arti di Brera dove frequenta i corsi di pittura tenuti da Achille Funi, ma la sua ricerca artistica si caratterizza ben presto per la forte sperimentazione di materiali e linguaggi diversi, dalla ceramica alla grafica, alle opere materiche come le opere in feltro (1958-59), esposte nel 1959 alla Galleria Pater. È interessato al Surrealismo e scrive una tesi su Max Ernst. In una dichiarazione congiunta con Carlo Berta, Davide Boriani e Gabriele De Vecchi del 1958, Colombo cita, come parte della sua formazione culturale, Paul Klee, Vasilij Kandinsky e Hans Arp⁵. In quegli anni, in un momento di rinascita economica e in un ambiente artistico milanese caratterizzato da un vivace confronto

³ G. Colombo, *Spazio elastico (progetti:1964-67)*, in *Gianni Colombo*, L'Attico, Roma 1968, s.p.

⁴ G. Colombo, in *Ricerche a Milano agli inizi degli anni '60*, a cura di G. Dorfles, Studio Luca Palazzoli, Milano 1975, s.p.

⁵ “...sulla nostra formazione culturale hanno influito anche le esperienze di alcuni artisti come Klee, Kandinsky e Arpe, in genere, tutti quei movimenti sorti intorno a questi e da questi nomi. Per cui le nostre opere nascono da un'esperienza surrealista...”(Dichiarazione in Berta, Boriani, Colombo e Devecchi, Bellinzona 1958).

internazionale, Colombo si avvicina alle ricerche dei “nuclearisti”⁶, all’umorismo e senso del gioco di Bruno Munari⁷ e allo Spazialismo di Lucio Fontana⁸, che è tra i suoi primi sostenitori. Sviluppando premesse futuriste dell’inizio del Ventesimo secolo, Fontana sosteneva l’esigenza di trascendere il quadro o la scultura dell’arte tradizionale per compenetrare opera e *spazio* reale attraverso lo sguardo e l’esperienza *spaziale* e temporale dell’osservatore e, nel 1949, inizia a bucare la tela con la prima serie dei *Concetti spaziali (Buchi)*. In seguito a una serie di collaborazioni con architetti, già negli anni Trenta, Fontana sviluppa il primo *Ambiente spaziale* nello stesso 1949 alla Galleria Il Naviglio di Milano – una stanza buia illuminata soltanto dalla luce di Wood che rendeva fluorescente una forma astratta appesa al soffitto. È seguito dall’*Arabesco* fluorescente di tubi al neon nel 1951 alla IX Triennale di Milano, che Fontana definiva come la scia di una torcia che si è mossa nello spazio.

Se Fontana è l’artista che ha definito come opera d’arte lo *spazio* stesso dell’opera, con il suo ambiente, Colombo sviluppa questa premessa e indaga l’arte come spazio *partecipato*. L’interesse di Colombo per un rapporto reale di partecipazione con l’opera è già presente, infatti, nelle sue prime sculture in ceramica, alcune delle quali sono composte da elementi manipolabili, ma diventa più evidente in una serie di opere successive tra le quali i *Rilievi intermutabili* (1959) composti da superfici in gomma che cambiano con lo spostamento di sfere o cilindri sottostanti, *In-Out* (1959-63) e le *Superfici in variazione* (1959), tutte opere il cui aspetto formale cambia a seguito della manipolazione da parte dello spettatore divenuto attore⁹. Nel 1959 Colombo fonda il Gruppo T con Giovanni Anceschi, Davide Boriani e Gabriele De Vecchi (ai quali si aggiungerà anche Grazia Varisco). Quasi contemporaneamente, nel 1960, viene fondato il Centre de Recherche d’Art Visuel, poi chiamato GRAV (Groupe de Recherche d’Art Visuel) dal francese François Morellet – che resterà tra i migliori amici di Colombo – e dagli argentini Horacio Garcia Rossi, Julio Le Parc, Francisco Sobrino, oltre che dai francesi Joël Stein e Jean-Pierre Yvaral. In comune con il Gruppo T, gli artisti del GRAV dividevano un interesse per l’analisi sistematica della percezione attraverso opere “programmate” in anticipo sulla loro esecuzione (e pertanto pre-annunciando, da un certo punto di vista, l’Arte Concettuale della fine degli anni Sessanta). A Düsseldorf in Germania nel 1957, su premesse del Bauhaus, Otto Piene e Heinz Mack fondano il Gruppo Zero al quale si unisce nel 1961 Günther Uecker. Il Gruppo Zero sarà in relazione con l’avanguardia milanese soprattutto attraverso Piero Manzoni, Enrico Castellani e Azimuth. Anche il Gruppo Zero, che si costituisce come *network* internazionale allargato e variabile – fino a comprendere perfino Shiraga in Giappone – propone prima un azzeramento dell’opera in chiave anti-espressionista per poi

⁶ Il movimento d’Arte Nucleare è fondato nel 1951 da Enrico Baj, Sergio Dangelo e Gianni Bertini, in riferimento esplicito all’arte nell’epoca dell’energia nucleare, e contro l’Astrattismo Geometrico. Le loro opere suggeriscono universi subatomici di radiazioni, microbi ed embrioni, un immaginario che si ritrova nelle prime gouache di Colombo.

⁷ L’artista, inventore, designer e scrittore Bruno Munari (1907-1998), erede del Futurismo Storico, fonda il MAC (Movimento Arte Concreta) con Gillo Dorfles, Atanasio Soldati e Gianni Monet, nel 1948. Interessato all’universo infantile, Munari si dedica, oltretutto a gettare le basi del design italiano, anche all’invenzione di giochi e giocattoli.

⁸ Il Manifesto Blanco, redatto a Buenos Aires nel 1946, non è firmato da Fontana ma a lui è ispirato. Segna l’inizio del movimento Spaziale che indaga i rapporti fra l’opera e lo spazio. Il Primo Manifesto dello Spazialismo invece è firmato da Fontana nel 1947 a Milano, ed è seguito da altri manifesti fino all’ultimo del 1952, che pongono diversi temi tra cui il fatto che “l’Artista Spaziale non impone più allo spettatore un tema figurativo, ma lo pone nella condizione di crearselo da sé, attraverso la sua fantasia e le emozioni che riceve” –ponendo le basi per un’arte interattiva e partecipativa.

⁹ L’arte come partecipazione sarà una delle tematiche principali dell’Arte Ambientale successiva, come nel gigantesco spazio fluido *Wrapped Coast – One Million Square Feet, Little Bay*, Sydney, Australia, 1968-69 di Christo e Jeanne-Claude.

sviluppare il senso della concretezza dell'oggetto artistico avviandosi verso l'arte cinetica in alcuni casi, o verso il monocromo e il Minimalismo in altri. In comune con Colombo e il Gruppo T, questi artisti spostano l'attenzione dal piano della rappresentazione a quello dell'esperienza percettiva.

Ma la particolare caratteristica è il modo con il quale Colombo e il Gruppo T in questo vasto panorama di ricerche artistiche guardano alla dimensione del tempo (da cui la lettera dell'alfabeto che definisce il gruppo), proponendo un'arte cinetica il cui obiettivo è di realizzare esperimenti percettivi temporali in grado di abolire ogni frontiera statica tra pittura, scultura e architettura mediante la realizzazione di spazi mobili e ambienti partecipativi. Colombo approfondisce alcune tematiche comuni agli altri esponenti del gruppo realizzando dei veri e propri oggetti cinetici – macchine o dispositivi¹⁰ – il cui obiettivo è instaurare un rapporto diretto con lo spettatore, chiamato ad attivare, anche manualmente, i meccanismi che costituiscono le sue opere. Si dedicherà anche alla creazione di multipli come dimensione democratica dell'opera d'arte moltiplicabile e fruibile da molti e, soprattutto, si dedicherà alla creazione di “ambienti” praticabili dagli spettatori, a partire dal 1964. L'interesse per lo spazio architettonico e per i suoi elementi costruttivi primari, conduce l'artista a sperimentare nuove strutture percettive fino ad arrivare al suo ambiente abitabile *Strutturazione cinevisuale abitabile*, seguito negli anni da numerosi altri ambienti.

Certamente l'influenza del primo costruttivismo e del pensiero astratto-concreto di Max Bill, che insieme a Tomás Maldonado insegna alla Hochschule für Gestaltung di Ulm in Germania, e le ricerche sulla teoria della percezione ottica e la psicologia della *Gestalt* dell'inizio del Ventesimo secolo (Max Wertheimer, Wolfgang Köhler, Kurt Koffka) sviluppatasi nel corso degli anni Cinquanta e Sessanta (Rudolf Arnheim, Ernst Gombrich, Gaetano Kanizsa) e contemporanee alle ricerche strutturaliste e sull'opera aperta e l'arte programmata (John Cage, Bruno Munari, Umberto Eco), influenzano gli artisti del Gruppo T e si ritrovano nel linguaggio che Colombo utilizza quando descrive le sue opere come “strutture ottiche”, quasi degli esperimenti sulla percezione. Per Colombo, non è soltanto l'artista a compiere degli esperimenti tecnici, è lo spettatore stesso che, prendendo coscienza degli effetti che le opere provocano, diventa un attore – non più passivo – della propria conoscenza – cavia e scienziato al contempo (“costruire l'opera d'arte visiva come viene costruito un test ... rappresenta una possibilità ... La trasformazione più larga possibile di un pubblico di spettatori in un pubblico di tecnici è una delle mete a cui il nostro lavoro aspira”)¹¹.

Ma osservando le sue opere dalle prime *gouache* poetiche fino alle ultime *Topoestesie* e *Bariestesie* ludiche, e osservando noi stessi mentre facciamo esperienza delle sue opere, emerge maggiormente una linea meno analitica e meno scientifica dell'arte rispetto a quanto non lascino pensare gli scritti di Colombo.

In diversi casi più che alla realizzazione di test percettivi, Colombo sembra essersi dedicato a prendere alla lettera quanto indicato da artisti prima di lui che però nelle loro esecuzioni non si erano spinti all'effettiva e concreta applicazione delle loro stesse teorie. Questo è vero per il

¹⁰ Si veda la relazione tra il concetto di Michel Foucault di “dispositivo” come rete di sistemi che organizzano il controllo dei singoli soggetti e l'arte “pedagogica” ed emancipatoria dal dispositivo di Colombo, indagata da Marco Scotini in questo catalogo (pp. 29-41).

¹¹ G. Colombo, *After-Structures* (disegno: 1964), in “Bollettino del gruppo cooperative di Boccadasse”, anno V, n. 1, Genova, gennaio 1967, s.p.

rapporto tra futuristi (che parlavano di movimento, di luce elettrica ecc.)¹² e Colombo, ed è vero anche per quanto concerne il legame tra Colombo e lo Spazialismo: Fontana teorizzava l'ambiente spaziale come opera, ma spesso realizzava quadri e opere autonomi dallo spettatore "–buchi" e "tagli". Se è vero che Fontana aveva già realizzato alcuni ambienti, Colombo porrà sempre più l'accento su questo campo, che diventerà il luogo più importante e principale della sua ricerca. Ma questo modo particolare che aveva Colombo di realizzare praticamente ciò che rimaneva a livello di intenzione poetica in altri artisti è anche vero nel caso del rapporto di Colombo con le poetiche di Klee. I primi e delicati disegni e *gouache* di Colombo contengono spesso paesaggi quasi astratti popolati e abitati da piccole figure che ricordano l'arte di Klee con il quale condivide uno stile apparentemente infantile e un umorismo leggero, oltre all'attenzione posta alla strutturazione ritmica dello spazio (musicale nel caso di Klee) e all'importanza attribuita al disegno e alla linea. Le linee, quasi dei pentagrammi, delle grafiche di Klee diventano le linee elastiche dello *Spazio elastico* di Colombo – uno spazio misurato e "mappato" da verticali e orizzontali, ma, come per Klee, non più ortogonale e rigido. Nei numerosi fotoritratti di Colombo in cui lo si vede interagire con i suoi *Spazi elastici*, spesso l'artista tira con le mani i fili, quasi stesse suonando uno strumento musicale a corde. Da questo punto di vista, uno degli scritti di Klee, come *La confessione creatrice* del 1920, se preso alla lettera, sembra una descrizione dello *Spazio elastico*: "L'arte non ripete cose visibili, ma rende visibile...Gli elementi formali della grafica sono: punti, energie lineari, piane e spaziali. Un elemento piano che non si compone di elementi secondari, è per esempio un'energia, con o senza modulazioni, tracciata con una matita a mina grossa; elemento spaziale, una macchia vaporosa e nebulosa, fatta a pieno pennello, per lo più con varie gradazioni d'intensità ... le linee più varie: macchie, puntini, superfici uniformi, superfici variolate e striate: movimento ondulatorio, movimento frenato e articolato; contromovimento; intreccio e trama; muri e squame; monodia e polifonia; linea che si perde e si rafforza (dinamica). La serena uniformità del primo tratto, poi gli ostacoli, i nervi! Il tremito rattenuto, la carezza di augurali venticelli. Prima del temporale, l'assalto dei tafani! L'ira, la strage. Le buone cose, filo conduttore anche nel folto, anche nel buio. Il lampo che richiama quel diagramma della febbre. [...] Il movimento sta alla base di ogni divenire. Nel *Laocoonte* di Lessing, sul quale perdemmo tante giovanili meditazioni, si fa un gran parlare di differenza tra arte temporale e arte spaziale: il che, a considerarlo meglio, non è che dotta illusione, perché anche lo spazio è una nozione temporale. Un punto si fa movimento e linea: ma questo richiede del tempo. Altrettanto allorché una linea muovendosi diventa una superficie, e lo stesso per il movimento da superfici a spazi"¹³.

È dunque l'articolarsi tra tempo e spazio nello scorrere della vita e nella coscienza impegnata che interessa Colombo, più che il movimento di per se stesso. L'interesse fenomenologico (più che percettologico) per l'esperienza allontana Colombo dalle coeve sperimentazioni dell'arte Optical e cinetica vera e propria. È una dimensione dell'incorporazione propriocettiva (*embodiment*) che si comprende, prima di tutto, nell'esperienza del vedere mentre tocchiamo, e – forse ancor più

¹² *La pittura futurista. Manifesto tecnico* (1910) recita infatti: "Il gesto per noi, non sarà più un momento fermato dal dinamismo universale: sarà, decisamente, la sensazione dinamica eternata come tale. Tutto si muove, tutto corre, tutto volge rapido. Una figura non è mai stabile davanti a noi, ma appare e scompare incessantemente. Per persistenza della immagine nella retina, le cose in movimento si moltiplicano, si deformano, susseguendosi, come vibrazioni, nello spazio che percorrono. [...] La costruzione dei quadri è stupidamente tradizionale. I pittori ci hanno sempre mostrato cose e persone poste davanti a noi. Noi porremo lo spettatore nel centro del quadro".

¹³ . P. Klee, in *Paul Klee*, GAM - Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Torino, 2000, pp. 35-36 (I edizione in "Tribüne der Kunst und Zeit", Berlino 1920, s.p.).

precisamente, nell'universo della carezza¹⁴. In questo interesse per la tattilità si spiegano ancora una volta certe affinità con diverse tecniche del Surrealismo – dai rayogrammi di Man Ray, che null'altro sono se non fotografie senza macchina fotografica, facendo “toccare” oggetti e carta fotografica esposta alla luce, fino ai *frottages* di Max Ernst.

L'aspetto visibile dell'esperienza dell'arte si coniuga in Colombo con l'indagine della relazione tra questo visibile e il mondo tangibile. Il corpo è condizione necessaria dell'esperienza, è sia soggetto (che tocca) sia oggetto dell'esperienza delle cose, ed è attraverso il toccare che la relazione tra queste due posizioni si manifesta – toccare qualcosa è sempre un po' toccare se stessi, e toccare gli altri, e dunque essere toccati. L'articolazione tra toccare e vedere, il rapporto tra visibile e invisibile è alla base del pensiero di Maurice Merleau-Ponty nel volume *Il visibile e l'invisibile*: “lo sguardo ... avvolge, palpa, sposa le cose visibili come se si trovasse con esse in un rapporto di armonia prestabilita ... è necessario che ... fra i miei movimenti e ciò che io tocco esista qualche rapporto di principio, qualche parentela ... l'iniziazione e l'apertura a un mondo tattile. Ciò è possibile solo se, nello stesso tempo in cui è sentita dall'interno, la mia mano è anche accessibile dall'esterno, se è essa stessa tangibile, per esempio per l'altra mano, se prende posto fra le cose che tocca, se in un certo senso è una di esse...dobbiamo abituarci a pensare che ogni visibile è ricavato dal tangibile, ogni essere tattile è promesso in un certo qual modo alla visibilità.”¹⁵

Se le prime opere di Colombo sono manipolabili, “toccabili”, quelle con la luce suggeriscono il tatto attraverso procedimenti sinestetici di movimenti determinati da motori e da proiettori (ma si percepisce l'occhio che “tocca” la luce mentre essa si accende e si spegne, accarezzandoci l'occhio) e infine, nelle grandi installazioni ambientali dell'ultimo periodo, come la *Bariestesia* o la *Topoestesia*, si finisce per toccare il mondo con l'intero corpo squilibrato e denudato – e che bello ritrovare la vertigine dei nostri primi passi, da bambini, quando con successo inaspettato riusciamo ad alzarci in piedi e camminare.

¹⁴ Scrive E. Lévinas, “la carezza trascende il sensibile...la carezza consiste nel non impadronirsi di niente... Non è un'intenzionalità di svelamento, ma di ricerca: cammino nell'invisibile”, in *Totalità e infinito. Saggio sull'esteriorità*, Jaca Book, Milano 2006 (I edizione italiana 1977; I edizione francese 1961), p. 265.

¹⁵ M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, a cura di M.Carbone, RCS/Bompiani, Milano 2007 (I edizione italiana 1969; I edizione francese, Gallimard, Parigi 1964), pp. 149-150.