

"L'occhio motore" e il pensiero cinetico

Visitare una mostra d'arte contemporanea può essere un'esperienza davvero ricca di stimoli interessanti, specialmente quando il visitatore viene immerso in percorsi lungo i quali si trova ad interrogarsi sulla sua stessa idea di "arte" ed a sperimentare sensazioni non comuni, sia di coinvolgimento ed empatia che di reazione o persino avversione nei confronti delle opere esposte.

Questo è stato un po' l'approccio, davvero ben realizzato, di una mostra, intitolata "L'Oeil moteur, Art optique et cinétique, 1950-1975", che è stata ospitata dal MAMCS, il Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Strasburgo.

Il MAMCS (che in sigla evoca il più famoso MoMA di New York) ha organizzato questa esposizione sviluppando un progetto dai contenuti molto impegnativi, sia sul piano delle arti visive, che su quello culturale in senso lato. Infatti l'obiettivo immediato è stato dare un contributo alla conoscenza storica e teorica di una corrente artistica contemporanea, quella dell'**Arte ottica e cinetica**, che si è sviluppata nel corso degli anni '50 e che ha tra i suoi principali esponenti Victor Vasarely, Jesús-Rafael Soto, Ni-

colas Schöffer e Yaacov Agam.

Per lungo tempo le opere di questi artisti sono state alquanto trascurate dalla critica, ma negli ultimi anni è iniziata una loro graduale valorizzazione, che è culminata in questa prima grande mostra collettiva, dedicata a questi nostri contemporanei che hanno saputo costruire un vocabolario plastico originale, proponendo una nuova concezione della "percezione".

L'itinerario dell'esposizione è stato strutturato secondo i quattro assi di un tracciato ideale:

- "Occhio-motore"
- "Occhio-corpo"
- "Occhio-computer"
- "Occhio-sonoro"

La sezione "**Occhio-motore**", il cui titolo riprende una nozione introdotta da Jesús-Rafael Soto, è stata incentrata su alcuni aspetti immediati della sensazione visiva: la velocità della percezione, la dinamica e cinetica dello sguardo e la "*diastole respiratoria*" della superficie. Ma cosa sarebbe la

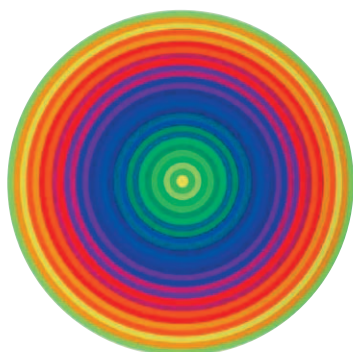


Fig.1: Julio Le Parc "Cercles polychromes".

“diastole respiratoria” di un’opera, se non che le sue righe, i suoi cerchi concentrici, i suoi quadrati sono in grado di trasmettere una sorta di sensazione vitale, simile ad un respiro che si propaga?

In questo contesto entra in gioco, innanzitutto, il “*dinamismo della retina*” (ben noto ai nostri lettori oculisti), sulla cui superficie bidimensionale vengono proiettati oggetti a tre dimensioni, differenti per distanza, orientamento, taglia, tramatura o trasparenza. L’immagine di questi oggetti viene poi elaborata dalla corteccia visiva. Ed è proprio su questo complesso processo sensorio-cognitivo che “giocano” gli artisti ottico-cinetici, evocando nell’occhio la sensazione di un movimento apparente, che scaturisce dalla modalità di “organizzazione” degli elementi che compongono l’opera stessa.

Per raggiungere questo scopo è stato spesso utilizzato il contrasto fra il bianco ed il nero, come in “*Beta*” di Victor Vasarely (Fig. 2) o in “*Dinamica circolare*” di Marina Apollonio (Fig. 3).

L’effetto di “*accelerazione ottica*” è stato, invece, ottenuto attraverso la sovrapposizione di trame, griglie, reti lineari, effetti *moiré* (intrecci di linee e/o colori), come in “*Spirale*” di Jesús-Rafael Soto (Fig. 4).

Si passa, quindi, alle “*ipnosi visive*” (un po’ inquietanti!), indotte da intermittenze ed effetti stroboscopici, in cui la percezione di un movimento apparente viene generata attraverso la relazione luce-materia, come nelle installazioni di Tony Conrad e Gregorio Vardanega.

Proseguendo nel percorso, la sezione “**Occhio-corpo**” (definizione coniata dall’artista brasiliana Lygia Clark) è stata dedicata all’interazione del visitatore con l’opera d’arte e con lo spazio che lo circonda. Gli artisti ottico-cinetici, infatti, hanno cercato di “desacralizzare” l’opera d’arte trasformando lo spettatore in un atto-

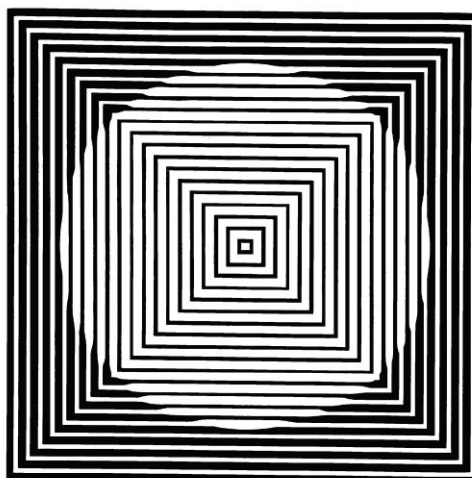


Fig.2: Victor Vasarely “Beta”, 1958-1965.
Acrilico su tela. 120 x 120 cm.

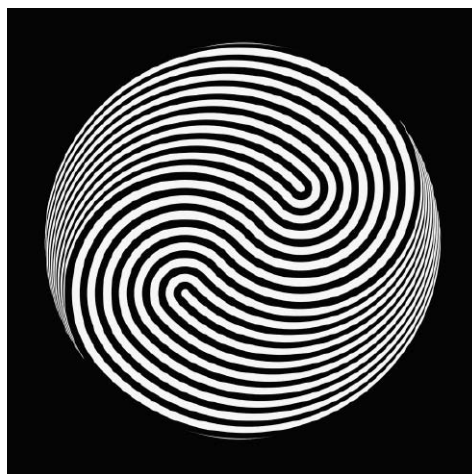


Fig.3: Marina Apollonio “Dinamica circolare”, 1966/1982.
Ferro, acciaio, vernice, diam. 104x4 cm.

re dello stesso processo creativo, attraverso forme di partecipazione attiva alla elaborazione/fruizione dell’opera. L’approccio è in questo caso, innanzitutto, di tipo tattile, attraverso i rilievi “manipolabili” di artisti come Yaacov Agam, Gianni Colombo e Julio Le Parc. Sono stati, quindi, sviluppati gli aspetti che si possono definire “cinestetici”, cioè di un’estetica legata al movimento,

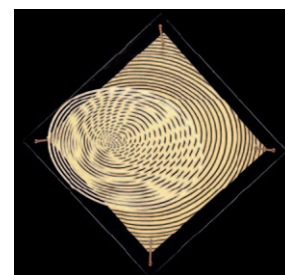


Fig.4: Jesús Rafael Soto, “Spirale”, 1955.
Pittura su legno e metacrilato di metile, metallo, 30 x 30 cm.

come quella che scaturisce dalla deviazione dello sguardo dovuta al moltiplicarsi dei punti di vista per via di uno spostamento e/o di un sistema di specchi, come succe-

de in "Anelli" di Getulio Alviani (Fig. 5). O ancora le sensazioni di instabilità fisica e di presenza di vincoli costrittivi, che si provano "entrando" in alcune opere del G.R.A.V.

Un percorso di ricerca...

Le origini dell'Arte ottica e cinetica possono essere ricondotte al movimento futurista e ad alcune opere di **Marcel Duchamp**, ma è nel 1932 che l'invenzione da parte di Alexander Calder dei "mobiles" (sculture formate da fili e pezzi di metallo, messe in moto dallo stesso spostamento d'aria) pone le basi dell'**Arte ottica e cinetica**. Il debutto ufficiale di questo filone artistico viene associato all'esposizione "**Le Mouvement**", tenutasi nel 1955 presso la galleria Denise René, ed al "**Manifesto giallo**", pubblicato in quell'occasione da Victor Vasarely. Inizialmente non esisteva una distinzione formale tra le opere che creavano un'illusione di movimento e le opere "in movimento" (perché azionate dal vento, dagli spettatori e/o da un meccanismo motorizzato). Nel 1965, però, si è delineata una separazione tra Arte ottica ed Arte cinetica, poiché gli organizzatori della mostra "*The Responsive Eye*", al MoMA di New York, stabilirono di esporre esclusivamente opere di cinetismo virtuale, che il critico d'arte Laurence Alloway in un articolo su "*The Times*" definì Op Art cioè "Optical Art".

La distinzione tra Arte ottica ed Arte cinetica, tuttavia, è in un certo senso artificiosa, in quanto molti artisti potrebbero essere indifferentemente considerati appartenenti all'uno o all'altro movimento. Il teorico dell'arte Frank Popper ha, quindi, opportunamente co-

niato negli anni '70 il termine omnicomprendivo "Arte ottico-cinetica", che ricomprende correnti molto diverse: dal "movimento naturale", rappresentato da Calder al movimento ottico di Albers e Vasarely a quello "animato" attraverso la sovrapposizione di trame di Soto.

Negli anni '60 alcuni artisti ottico-cinetici (Horacio Garcia Rossi, François Morellet, Francisco Sobrino, Joël Steil, Yvaral) si sono riuniti nel *Groupe de Recherche d'Art Visuel (GRAV)* con lo scopo di realizzare il superamento del concetto tradizionale ed elitario di arte.

Questo movimento ha rappresentato probabilmente uno dei momenti di maggiore strutturazione dell'Arte ottica e cinetica: gli artisti aderenti avevano infatti elaborato un programma concettuale e si erano dati delle regole, tra cui c'era anche la "strategia dell'anomimato", in base alla quale molte opere venivano presentate come creazioni collettive, i cosiddetti "*Labyrinths*".

Il punto essenziale era, comunque, l'abbattimento della barriera tra artista e spettatore, attraverso il coinvolgimento di quest'ultimo nel processo creativo, consentendogli di toccare, modificare, "manipolare" l'opera d'arte.

Il manifesto del GRAV, intitolato "*Assez de mystifications*", venne distribuito alla 3a Biennale di Parigi nell'ottobre del 1963 e con-

teneva queste affermazioni programmatiche:

"Nous voulons intéresser le spectateur, le sortir des inhibitions, le décontracter.

Nous voulons le faire participer.

Nous voulons le placer dans une situation qu'il déclenche et qu'il transforme.

Nous voulons qu'il s'oriente vers une interaction avec d'autres spectateurs.

Nous voulons développer chez le spectateur une forte capacité de perception et d'action".

"Noi vogliamo interessare lo spettatore, liberarlo dalle inibizioni, deconstrarlo.

Noi vogliamo farlo partecipare.

Noi vogliamo collocarlo in un contesto che egli aziona e trasforma.

Noi vogliamo che sia cosciente della sua partecipazione.

Noi vogliamo che si orienti verso un'interazione con altri spettatori.

Noi vogliamo sviluppare nello spettatore una forte capacità di percezione e di azione"

Il GRAV si sciolse nel 1968, ma dopo aver dato un contributo molto avanzato alla ricerca di effetti ottici e cinetici nella creazione artistica.

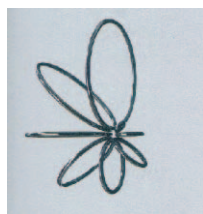


Fig.5: Getulio Alviani, "Anelli", 1967, Specchio e acciaio, 50 x 50 cm.

(Gruppo di Ricerca sulle Arti Visive).

La sezione **“Occhio-computer”** ha affrontato, invece, il tema estremamente complesso dell’apporto che l’arte ottico-cinetica ha ricevuto dai modelli della cibernetica e della teoria della informazione. Già il *“puntillismo”* e il *“divisionismo”* a fine ‘800 avevano posto le basi di un futuro pensiero *“algebrico”* della natura: si pensi alle tele di Signac che da vicino sembrano contenere solamente dei punti colorati, che visti da lontano danno forma ad immagini, attraverso l’elaborazione effettuata dal nostro cervello. Questo processo è in realtà alla base delle nostre attuali modalità di riproduzione delle immagini (i pixel del video e la trama della quadricromia per la carta stampata), ma soprattutto ha segnato il passaggio dalla visione analogica a quella digitale.

Artisti, come Victor Vasarely e François Morellet, hanno ripreso come base del loro lavoro proprio la modalità di trattamento dell’informazione tipica del computer, il codice binario, ed hanno creato un linguaggio della programmazione da applicare all’arte visiva. È nata così una *“estetica del pixel e della digitalizzazione”*, in cui le opere vengono concepite e devono essere fruite utilizzando modelli analoghi a quelli della logica matematica e cibernetica (Fig. 1: Julio Le Parc *“Cercles polychromes”* e Fig. 6: Davide Boriani, *“Pantachrome n° 5”*).

L’ultima sezione, **“Occhio-sonoro”**, è stata dedicata al rapporto che gli esponenti dell’Arte cinetica hanno sempre avuto con le forme musicali del loro tempo. L’attenzione qui si concentra sull’estensione sinestetica della vista e degli altri sensi, che scaturisce da un approccio all’opera d’arte che consente di vedere *“colori musicali”* ed ascoltare *“suoni colorati”*, come nelle realizzazioni *“pluri-artistiche”* di Bernard et François Baschet, Hermann Goepfert,

Pierre Schaeffer e Gregorio Vardanega.

Come ben si comprende lungo tutto il percorso della mostra i visitatori sono portati ad accostarsi ad un concetto di percezione che comporta il superamento del confine netto tra *“movimento reale”* e *“movimento virtuale”*. Vengono, infatti, evocate dimensioni diverse dal movimento esteriore dell’oggetto fisico e la *“visione”* diventa un atto soggettivo, di volta in volta psichico e nervoso, meccanico e muscolare. In questo contesto l’Arte ottica e cinetica assume una specifica finalità conoscitiva e si sottrae allo stereotipo che la riduce ad un mero gioco di illusioni ottiche.

Questa corrente artistica, infatti, è partita dall’assunto che il pensiero scaturisce dal raffinamento delle funzioni sensorio-motrici, e si è proposta, usando le parole di Vasarely, di realizzare *“una sintesi della cinetica fisica e dei movimenti dell’intelletto”*, in altri termini di identificare il fondamento cinetico del pensiero.

La ricerca di questi artisti si è, quindi, avventurata in un territorio, ancora in gran parte inesplorato, quello dell’estetica del movimento, in cui le sensazioni fisiche ed i processi cognitivi non sembrano dover portare ad una conoscenza oggettiva, assoluta, ma piuttosto ad una dimensione complessa e problematica.

In questo senso può essere davvero emblematico il neologismo introdotto da Jacques Prévert per definire le opere di Vasarely: *“imaginatoires”*, un’affascinante espressione francese che unisce le parole *“image”* e *“magie”*, anagrammi l’una dell’altra, quasi a sottolineare che ogni cosa che noi vediamo potrebbe essere vista anche come il suo inverso.

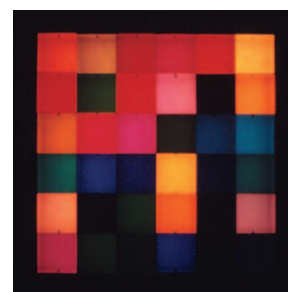


Fig.6: Davide Boriani, *“Pantachrome n° 5”*, 1967-1976. Scatola luminosa, alluminio, lampada, filtro, legno, motore elettrico, 80 x 96 x 30 cm.