

MICHELE SPANGHERO



**Staticamente in bilico
appunti a matita per una possibile conferenza**
«Non ho nulla da dire, e ve lo sto dicendo» J. Cage

35) *Queste sentenze sono un commento sull'arte, ma non sono arte*¹.

Scrivo sempre a matita. Un motivo preciso non c'è. Questo è forse indizio d'insicurezza, ma suppongo anche di apertura al cambiamento, al ripensamento, alla riflessione: davanti all'esigente foglio bianco, nego la risolutezza del gesto che lo solchi definitivamente. Ancora di più mi pare necessario usare la matita in questa occasione in cui mi viene chiesto di presentare, di ri-mediare il mio lavoro³. È

un'esperienza etimologicamente spaesante⁴, trovarsi a scrivere su se stessi, rompere la consuetudine dei propri pensieri non tanto per valutare progetti futuri o in corso, quanto per riflettere in prima persona sul proprio lavoro, trovarsi per una volta nei panni che di solito competono al critico. Come afferma Sol LeWitt «l'artista non può immaginare la sua arte e non riesce a percepirla fino a quando non è completa. [...] L'artista non deve necessariamente comprendere la sua arte. La sua percezione non è né migliore né peggiore di quella degli altri.»⁵ Nel mio lavoro la fase progettuale passa sempre attraverso una sua formulazione linguistica, come se descrivere l'opera a parole mi servisse a chiarire la modalità per tradurla in oggetto e tradurla a chi poi la guar-

Michele Spanghero
Eye Hear 2010
installazione sonora e luminosa
lampadari in alluminio, fari alogeni, altoparlanti,
cavi elettrici e audio, CD, CD player, amplificatore
190x160x32 cm ca.
foto di Michele Spanghero

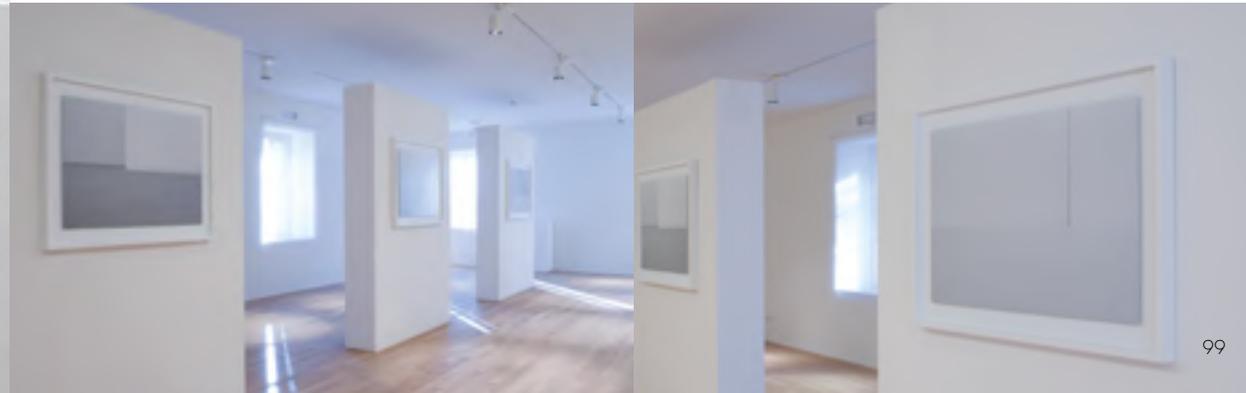
Michele Spanghero
Visione della Sala
foto di Alessandro Ruzzier

derà o ascolterà. Scrivere a matita, cancellare molto, è il mio modo di registrare ed elaborare idee; credo che questo possa essere uno spunto per l'osservazione sul mio lavoro. In questi appunti mi farò guidare da alcune riflessioni, le Sentences on Conceptual Art, che tempo fa, immagino, siano anch'esse state scritte e riscritte a matita molte volte da Sol LeWitt, artista che della grafite era certamente innamorato.

13) *L'opera d'arte può essere intesa come un elemento conduttore dalla mente degli artisti a quella degli spettatori.*

Un artista ha sempre un'intima necessità che lo spinge a cercare, ideare, produrre, in una parola: a fare. Questa necessità, talvolta insondabile, è il senso primo della sua poetica (dal greco ποιειν, fare, appunto). Per quanto mi riguarda, credo che la condizione apparentemente solitaria in cui si ritrova oggi l'artista, lo conduca inevitabilmente a dialogare con se stesso e con un mondo ridotto a virtualità. In tale solitudine, resa possibile (e causata) dalla tecnologia, ogni questione poetica diventa discorso sul metodo, innanzitutto attraverso l'applicazione tecnica (τεχνη). L'artista si scopre ad esperire e testimoniare un senso di vanità e assenza: un vuoto d'identità all'interno di una saturazione percettiva tale da porre in questione il senso stesso delle sue azioni, che lo spinge a chiedersi quale sia il senso di aggiungere nuovi suoni, immagini e oggetti al mondo⁶. L'atto creativo nasce perciò come reazione alla violenta massa d'informazioni che ci circonda, come necessaria affermazione

di presenza, volontaria testimonianza di esistere. Da questa massa amorfa d'informazioni, che è già di secondo grado⁷, ovvero mediata perché riprodotta sinteticamente attraverso vari media, nasce l'impulso alla creazione di un sistema originale attraverso lo straniamento, la riformulazione, la risemantizzazione di una materia preesistente (forse mai autentica)⁸. Di fronte ad infinite possibilità e in assenza di canoni tecnici precisi, l'artista ha probabilmente come luogo di elezione proprio l'intersezione, il territorio che si crea nel passaggio tra i diversi linguaggi: sono dunque gli interstizi del fare artistico che suscitano il mio interesse, perché sempre di più l'arte è divenuta un discorso su se stessa e la sua possibilità di esistere⁹. Capire cosa significhi effettivamente selezionare e dirigere una ricerca artistica dunque, è cosa niente affatto scontata. Ciò che serve, credo sia gestire dall'alto, ovvero da una prospettiva critica, tecniche che non necessariamente si devono conoscere, ma che altrettanto necessariamente bisogna saper dosare, orchestrare: un lavoro di regia insomma, un gioco di vasi comunicanti che fa scorrere i linguaggi da un alveo all'altro sollecitando la circolazione delle informazioni nell'enorme organismo della società mediatrice. Dal momento che chiunque può in brevissimo tempo venire a conoscenza di cose che prima avrebbero richiesto lunghi studi, per l'artista diventa ora cruciale la capacità di selezionare e dirigere queste ricerche¹⁰. Da questi presupposti l'attività dell'artista diviene una metafora dell'atto del traduttore¹¹, capace di mediare un concetto, condurre un'immagine attraverso differenti mezzi espressivi e comunicativi,



mantenendone intatta la congruenza concettuale e l'origine creativa. Trasferire, versare un concetto da un medium ad un altro, etimologicamente condurlo oltre la sua essenza immateriale di idea per metterlo in opera (in un'opera)¹². Però questo non può essere sufficiente, perché il passaggio, la mediazione deve essere anche un processo di amplificazione attraverso la correlazione e la figurazione metaforica. Tra i diversi linguaggi utilizzati deve esserci una corrispondenza reciproca che li coniughi in una coerente ed unitaria rappresentazione.

30) *Ci sono molti elementi coinvolti in un'opera d'arte. I più importanti sono i più ovvi.*

Michele Spanghero
1:10.000 2010
scultura sonora
tanica di ferro, alluminio, diffusore audio, cavo audio,
CD, CD player
34x34x38 cm, 13 min. loop
foto di Michele Spanghero
courtesy dell'artista e Galerie Mario Mazzoli, Berlin

Dalle discipline letterarie, teatrali e musicali ho acquisito un'attitudine all'obliquità formale, che mi porta a tradurre idee in contesti differenti. L'approccio metodologico definisce e caratterizza spesso i miei lavori, un approccio istintivamente multidisciplinare, trasversale che, partendo solitamente da suggestioni sonore, si ritrova ad essere tangenziale all'arte visiva. Le mie sperimentazioni da musicista mi hanno condotto a straniare il fenomeno acustico dal consueto e tradizionale legame con la fonte sonora relativa, a considerare il suono, il silenzio (o la sua negazione) e l'arte visiva stessa come la materializzazione del rumore di fondo della nostra quotidianità. L'equilibrio è sempre il fine, l'essenza di ogni forma: è qualcosa di ideale, un'immobilità che vive dell'unione istanta-



nea dei contrari, di forze reciproche che, nell'unione, formano un'identità tautologica in quanto autosufficiente e autoreferenziale. In questo senso l'arte, sempre così staticamente in bilico, mi pare un ottimo veicolo per interpretare l'assimoro esistenziale dei tempi attuali. Sempre di più l'arte è un'affermazione istantanea, *hic et nunc, real time* e l'opera d'arte è rifrazione della società che la produce e quindi inevitabilmente finisce con il riflettere e rappresentare se stessa e il contesto culturale-mediatico da cui nasce. Come infatti afferma Kosuth: «Qual è la funzione dell'arte e quale la sua natura? Se consideriamo le forme artistiche come parti costituenti il linguaggio dell'arte, comprenderemo allora che un'opera d'arte è in qualche modo una proposizione pronunciata in

un contesto artistico come commento sull'arte.»¹³

19) *Le convenzioni dell'arte sono modificate dalle opere d'arte*¹⁴.

Per esemplificare quanto fin sopra detto, provo ad illustrare un mio progetto esposto in mostra a Buttrio. A partire dal 2007 sto compiendo una ricognizione fotografica degli spazi espositivi dell'Italia e dell'Europa centro orientale (musei, kunsthallen, gallerie e fiere) che ho vistato, alla ricerca tanto degli elementi di omologazione quanto di quelli di discontinuità estetica dei siti, rivelando aspetti contingenti cui solitamente non si presta attenzione. Lungo questo percorso esplorativo ho iniziato a dare sempre più

Michele Spanghero
Bus Stops 2008
fotografia digitale
stampa digitale su carta fotografica
9 fotografie su cornice 13x18 cm ciascuna, 27x21x4
cm ciascuna con cornice
foto di Michele Spanghero



importanza ad elementi marginali dell'architettura, cercando inoltre di confrontarli tra di loro. In questo modo ho notato come l'impiego del white cube ammetta eccezioni e molte differenti declinazioni rispetto al modello assoluto teorizzato da O'Doherty che si ritiene essere inevitabile¹⁵. Scrive Brian O'Doherty nella celebre raccolta di saggi *Inside the White Cube*: «La galleria ideale elimina dall'opera tutti gli elementi accidentali che interferiscono con il fatto di essere 'arte'. L'opera è isolata da qualsiasi aspetto che possa distogliere dalla sua stessa valutazione artistica. Questo conferisce allo spazio una caratteristica che è propria di altri spazi in cui le consuetudini sono preservate grazie alla ripetizione di un sistema chiuso di valori. Un po' della sacralità di una chiesa, la formalità di una corte di tribunale, l'arcano di un laboratorio sperimentale convivono con un design chic per creare una camera per l'esperienza estetica»¹⁶. In molti modi, l'idea di O'Doherty è tanto semplice quanto radicale: lo spazio della galleria non è un contenitore neutro, ma un costruito storico. Inoltre, è

un oggetto estetico in sé e per sé. La forma ideale del white cube che il modernismo ha sviluppato per lo spazio della galleria è inseparabile dalle opere d'arte esposte al suo interno. In effetti, il white cube non soltanto condiziona, ma anche soverchia e opprime le stesse opere d'arte: passando così dall'atto convenzionale d'immettere contenuti all'interno di un contesto alla possibilità di rendere il contesto stesso il contenuto («context as content»)¹⁷. Tuttavia, questo emergere del contesto viene attivato proprio attraverso la sua presunta scomparsa. Il white cube è concepito come un luogo privo di contesto, dove il tempo e lo spazio sociale sono pensati per essere esclusi dall'esperienza delle opere d'arte¹⁸. È solo attraverso l'illusoria neutralità di apparire al di fuori della vita quotidiana e della politica che i lavori all'interno del white cube possono mostrarsi come indipendenti: solo se liberati dal tempo storico possono raggiungere la loro aura di atemporalità¹⁹. Nel progetto intitolato *Exhibition Rooms* l'attenzione rivolta al contesto dello spazio espositivo nasce dalla convinzione che

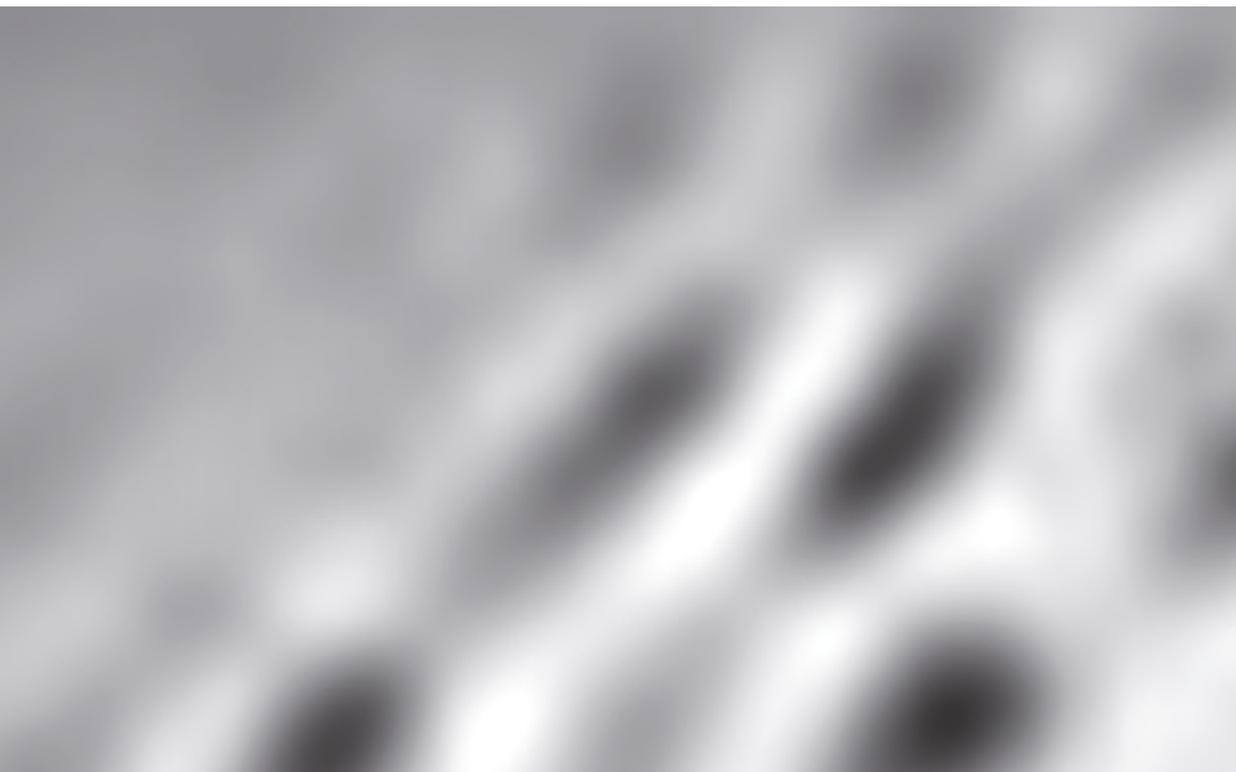
esso concorra in modo fondamentale alla definizione dell'arte, sia nel ruolo intrinseco di opera d'arte, sia nel suo significato nel processo di "aurizzazione", ovvero il percorso di attribuzione di un valore politico, sociale, culturale e, naturalmente, economico²⁰: «affinché l'arte contemporanea esista sono necessari [...] due requisiti essenziali: qualcosa creato da qualcuno e un processo che si risolve in una definizione sociale, cioè un incorniciamento efficace, di qualcosa come arte.»²¹

In questo percorso che conta ormai centinaia di scatti, le istituzioni museali e i luoghi espositivi, nati con l'intento di catalogare, vengono catalogati ed esposti a loro volta, in una sorta di circolo vizioso. Tuttavia questo percorso di inversione dei ruoli coinvolge molti aspetti del work in progress *Exhibition Rooms*. Quando ci si reca infatti in uno spazio espositivo solitamente «la fonte primaria di interesse è [...] nei riguardi di quello che sta dentro, in ciò che avviene nel contenitore. [...] L'aspetto fondamentale di questa indagine è il capovolgimento del ruolo funzio-

nale e, inaspettatamente, del potere e del vincolo di soggezione (visivo, culturale, estetico) che alimenta la gerarchia opera/luogo. Mostrando ed esibendo manifestamente non tanto pavimenti e pezzi di muro bensì porzioni e ritagli di recipienti, essi stessi cessano di essere afasici contenitori di vuoto ed iniziano a bisbigliare, a mostrare inaspettatamente crepe, irregolarità e variazioni della gamma dei bianchi cui non siamo soliti prestare attenzione. In questo l'artista compie un gesto di insubordinazione rispetto alla logica standardizzata in cui i ruoli sono assegnati ed il copione non permette cambi di parte, nemmeno all'ultimo minuto. [L'artista] non sceglie così dei nuovi soggetti, non implementa cioè la lista di possibili cose da guardare, ma spoglia gli spazi delle opere: le manda letteralmente in soffitta, ignorandole. È infatti il microcosmo che noi siamo abituati a considerare cornice ad essere fotografato. Le opere, quelle che già godono dello status privilegiato di essere pezzi d'arte, e che sono collocate sulle pareti o appoggiate sul pavimento alle spalle dell'artista, non ci sono,

Michele Spanghero
Traslucide 2009
video, dvd
14'13" loop, b/n, sonoro
video Still
courtesy Factory-Art, Berlino

Michele Spanghero
Exhibition Rooms (Roma) 2007-2010
fotografia digitale
stampa lambda su alluminio d-bond
100x67 cm foto 120x87 cm cornice
foto di Michele Spanghero
courtesy Artecambi, Verona



latitano, e nemmeno a quel punto vale la pena di tendere l'orecchio per sentire se tacciono in forma definitiva»²². Il mio interesse dunque in questo progetto non è creare immagini, quanto piuttosto di rifletterle: le mie sono tracce di immagini²³, proprio come negli scatti si possono solo intuire le presenze delle opere esposte e i segni del passaggio dei visitatori. Il desiderio è quello di «scoprire ogni volta l'elemento perturbante, il segno differente, immergendo lo sguardo proprio là dove le opere non sono esposte alla visione, ma nel punto in cui si situa l'origine dello spazio che le accoglie»²⁴. In questo caso il riconoscimento, attraverso la pratica fotografica, dei valori concreti e dei limiti intrinseci dell'idea di O'Doherty, assieme al gesto di decontestualizzazione e risemantizzazione

di frammenti di spazi espositivi, sono il nucleo fondante del progetto Exhibition Rooms in un continuo richiamo e sviluppo di idee, in assonanza con quanto affermava LeWitt: «la percezione delle idee porta a nuove idee»²⁵.

27) Il concetto di un'opera d'arte può riguardare la materia di quel lavoro o il processo con cui è stato realizzato.

Un'altra opera esposta in mostra che ritengo esplicativa del mio metodo di ricerca artistica è il video *translucide* (2009). L'idea nasce dal concetto di "translucido" che Gilles Deleuze usa per esemplificare come le immagini non siano create dall'atto di ve-

dere, ma piuttosto esistano di per sé e abbiano soltanto bisogno della traslucidità dello schermo retinale dell'occhio per rendersi visibili²⁶. Questo approccio ha fortemente influenzato il mio modo di intendere e interpretare le immagini. Il progetto parte dall'elaborazione di uno scatto fotografico facente parte della serie *Ergo* (2006-2009) in cui i soggetti sono immagini individuate dal nostro sguardo nelle intersezioni di fili dell'alta tensione proiettate su un cielo neutro. «Sono sottilissime linee che sembrano nascondere un'armonia segreta, si tratta dell'illusione di scoprire un disegno dietro il velo della natura, una costante che vive nell'uomo fin da quando scrutando il cielo ha creduto di riconoscere un Carro o un Toro. Siamo dunque di fronte a qualcosa che

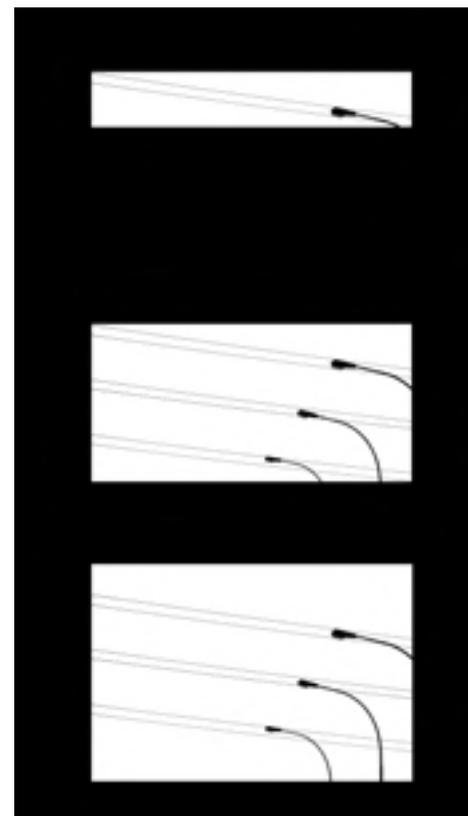
somiglia al grado zero dell'immagine, al confine tra il nulla e la razionalizzazione dello spazio. Ciò che viene prodotto da queste impressioni sono fotografie, ma cosa significa allora fissare un'impressione in una fotografia se quell'immagine esiste già? [...] Il video mostra il lento formarsi – anzi, l'intercettazione – di una di quelle immagini nello sguardo sintetico della nostra epoca digitale. Il nostro occhio è dentro ad un altro occhio, e ciò che vediamo non è neppure di secondo grado, ma di terzo. Osserviamo così il modo in cui i dati ottici vengano tradotti in numeri e quindi decifrati ulteriormente in forme attraverso i pixel»²⁷. Il video *translucide* vuole perciò rendere l'idea di un'immagine capace di trattarsi sul suo apparire, il suo diventare opaca a contatto con una superficie traslucida, prima di fissarsi su un presente immobile. Ho immaginato il processo genetico della fotografia digitale nel momento in cui viene scattata: la luce si imprime istantaneamente sul sensore, ma dilatando il tempo, essa appare come un'ombra che si viene a comporre lentamente a partire da un solo pixel gradualmente aumentando la sua risoluzione. Anche l'audio del video segue il principio della rivelazione, viene perciò generato dall'immagine stessa come registrazione del segnale analogico del video che è stato poi parzialmente riprocessato elettronicamente²⁸ in una traduzione dell'immagine attraverso il medium acustico. Il video si basa dunque su un percorso di regressione iconografica: *translucide* vuole infatti essere anche un'affermazione contro l'ansia d'immagini della società attuale e mostra perciò l'apparire della fotografia pixel dopo pixel²⁹. Assistiamo dunque all'epifania dell'immagine e osserviamo le geometriche linee dei fili dell'alta tensione che assumono nel processo inaspettate forme biologiche³⁰, quasi ci trovassimo in uno stato embrionale. L'immagine fotografica rinuncia così al proprio potere iconico per svelare la sua genesi e ritornare allo stato liminale della sua rivelazione attraverso un corpo traslucido; un'immagine capace di trattarsi in uno stato di indefinitezza, che non ha l'ossessione di rivelarsi, ma si mostra poco a poco prima di fissarsi in un lungo presente imponendo perciò allo spettatore l'attesa della sua apparizione.

«sulle oscillanti bilance dell'equilibrio» R. M. Rilke

Michele Spanghero
Ergo 1, Ergo 2, Ergo 3, 2006-2009
fotografia digitale
lightbox
34x24x10 cm
foto di Alessandro Ruzzier
courtesy Factory-Art, Berlino



Michele Spanghero
Difference and Repetition 2005
fotografia digitale
stampa digitale su carta fotografica
3 stampe fotografiche 27x40, 20x40, 7x40 cm su
cornice 106 x 66 cm
foto di Michele Spanghero



Le note al testo sono a pag. 131