

MAIL - ART INTEGRALE

PER VIA AEREA
PAR AVION



laboratorio
sensibilità comune analisi e verifiche attuali
NATURA INTEGRALE
fondata da Pierre Restany e Carmelo Strano
Via B. Verro, 45 - 20141 MILANO - Tel. 02 / 846'33 57

Artista
William SARA
Via Dante 90
20100 PIA NZA

anno 1° e 2° int. 5-6 dicembre 1979-gennaio 1980 e febbraio-marzo 1980

sped. in abb. post. gruppo IV/70

lire mille

*rivista laboratorio
bimestrale
interventi sulla sensibilità comune analisi e verifiche attuali*

NATURA INTEGRALE

fondata da Pierre Restany e Carmelo Strano



NATURA INTEGRALE

rivista-laboratorio bimestrale
interventi sulla sensibilità
comune analisi e verifiche attuali

anno 1° e 2° nn. 5-6
dicembre 1979-gennaio 1980
e febbraio-marzo 1980

direttore
PIERRE RESTANY
direttore responsabile
CARMELO STRANO

consulenze tecniche:
edizioni Apollinaire di
GUIDO LE NOCI

redazione e amministrazione
Milano - Via Bernardino Verro, 45
tel. 02/8463357

La collaborazione è aperta a tutti,
previa intesa con la direzione
o approvazione della stessa.

Questa pubblicazione viene inviata
su scala mondiale a: operatori
culturali, scrittori, artisti delle
varie branche dell'arte, musei,
pinacoteche, critici, collezionisti,
biblioteche pubbliche, gallerie
d'arte, mercanti, istituti di lettere
delle principali università.

prezzo di copertina L. 1000
copia arretrata il doppio

abbonamento annuale
L. 6000

prezzo di copertina
e abbonamento annuale per l'estero

Francia:	Fr. 12 (abb. Fr. 72)
Spagna:	Pst. 200 (abb. Pst. 1200)
Inghilterra:	P. 120 (abb. P. 720)
Germania:	Dm. 7.60 (abb. Dm. 45.60)
Belgio:	Bfr. 54 (abb. Bfr. 324)
Svizzera:	Sfr. 7 (abb. Sfr. 42)
Grecia:	Dr. 160 (abb. Dr. 960)
Lussemburgo:	Lfrs. 60 (abb. Lfrs. 360)
Principato di Monaco:	Fr. 12 (abb. Fr. 72)
U.S.A.:	doll. 4.50 (abb. doll. 27)
Canada:	doll. 5 (abb. doll. 30)
Australia:	doll. 4.50 (abb. doll. 27)
Sud-Africa:	r. 2.40 (abb. r. 14.40)
Etiopia:	doll. eth. 9 (abb. doll. eth. 54)
Libia:	Pst. 85 (abb. Pst. 510)
Iran:	Rials 370 (abb. Rials 2220)
Venezuela:	Bv. 18 (abb. Bv. 108)
Brasile:	Cr doll. 60 (abb. Cr doll. 360)

Stampa: Erre-efte Milano
Reg.ne Tribunale di Milano n. 134
24 marzo 1979

la rivista esce bimestralmente
ai primi del mese

Manifesto del Naturalismo Integrato

IL GIRO DEL MONDO IN 365 GIORNI

AFRICA

2 febbraio 1979, **Marrakech**/Forum Club Méditerranée - conferenza e diapositive. Interventi: Restany.

FRANCIA

5 febbraio 1979, **Parigi**/Centre Georges Pompidou - conferenza, dibattito, diapositive, film (versione francese). Interventi: Restany, Strano, Baendereck, Krajcberg.

ITALIA

13 febbraio 1979, **Milano**/Palazzo Sormani - conferenza, diapositive, film (versione italiana). Interventi: Restany, Baendereck, Krajcberg.

AUSTRALIA

Dal 16 aprile 1979, **Sydney** (Biennale di Sydney), **Melbourne**, **Adelaide** - conferenza, film (versione inglese), Restany.

GIAPPONE

20 maggio 1979, **Tokyo**/Nishimura Gallery - film (versione inglese). Interventi: Restany.

BRASILE

3 luglio 1979, **Sao Paulo**/Sala Arte Global - conferenza, dibattito, diapositive, film (versione portoghese). Interventi: Restany, Baendereck, Krajcberg.

4 luglio 1979, **Brasilia**/Teatro Galpajozinho - conferenza, dibattito, diapositive, film (versione portoghese). Interventi: Restany, Baendereck, Krajcberg.

5 luglio, **Rio de Janeiro**/Hotel Meridien - conferenza, diapositive, dibattito, film (versione portoghese). Interventi: Restany, Baendereck, Krajcberg e inoltre di otto Hahn.

10 luglio, **Curitiba** - conferenza, diapositive, dibattito, film (versione portoghese). Interventi: Restany, Baendereck.

Settembre, **Brasilia**: relazione di Krajcberg sul Naturalismo Integrato al congresso Parlamentare sull'Amazzonia.

ARGENTINA

17 luglio, **Buenos Aires**: Intervista del quotidiano La Nación a Pierre Restany sul Naturalismo Integrato.

ITALIA

14 settembre 1979, **Malo (VI)**/Fondazione Casabianca - conferenza, diapositive, dibattito, film (versione italiana). Restany, Strano e inoltre di Guido Le Noci e G. B. Meneguzzo.

13 ottobre 1979 **Venezia**/Ca' Giustian Biennale - conferenza, dibattito, film (versione italiana). Interventi: Restany, Strano, e inoltre Guido Le Noci.

USA

22 ottobre 1979, **New York**/Columbia University - conferenza, diapositive, dibattito, film (versione inglese). Interventi: Restany, Baendereck, Krajcberg e inoltre Jacqueline Hellermann e Michèle Cone.

1 novembre 1979, **New Jersey** - conferenza, film (versione inglese). Interventi: Restany e inoltre di Gregory Bettcock.

FRANCIA

17 novembre 1979, **Parigi**/CNRS Séminaire sur l'audio-visuel et le film d'art - film (versione francese)

Natura e cultura: un rapporto difficile

di PIERRE RESTANY

USA, Sud-America, Australia, Giappone, Scandinavia: ecco come vivono il problema. Le loro reazioni al Naturalismo Integrato.

La pratica del naturalismo integrale come catalizzatore del pensiero e come proposta stimolante di operatività presso gli artisti contemporanei si è tradotta, a mio parere, almeno in questa prima fase, nel concetto di choc di quello che io ho chiamato lo choc amazzonico. Molti artisti sono stati aperti e sensibilizzati all'idea dello choc, della natura, se posso dire, come choc emotivo. E' molto significativo notare — riguardo agli artisti — questa sensibilizzazione a un senso quasi fisico e drammatico dell'incontro con la natura.

Questo ci dà da pensare che il contatto con la natura è stato in molti casi allontanato attraverso tutta una serie di transfert. Dunque il lato igienico del nostro lavoro mi sembra evidente. D'altronde, la nostra attività attraverso la nostra rivista *Natura Integrata* è stata anche un'attività di popolarizzazione della pratica o dell'operatività di un certo quantitativo di artisti, sui cui con *Carmelo Strano* cominciamo a dare informazioni di carattere critico e ideologico. Direi che in un periodo di caos mentale, di confusione, di crollo di ideologie, è evidente che l'artista vive intensamente il problema dell'annientamento della sua creatività della sua poetica. La mancanza di giustificazione, invece di creare un vuoto liberatore, crea un muro di dubbi e una specie di inquietudine generalizzata e paralizzante. La natura, con il suo continuo riferimento alla vita e alla morte e con la sua dialettica interna del costante rinnovo, potrebbe essere in questo senso l'esorcismo, l'antidoto determinante. Una parte dunque della sensibilità dell'artista di oggi allo choc amazzonico è legata a questa paura, diciamo dell'annientamento poetico.

Durante le mie conferenze in America ho sentito queste impressioni davanti a un'udienza evidentemente, o purtroppo, altamente specializzata, di studenti, di universitari e di artisti. La crisi della creatività in occidente è legata alla crisi ideologica, ma soprattutto

dall'equazione triangolare della nostra civiltà giudaico-cristiana. La base monoteistica morale è rimasta senza parametri evolutivi sia verso l'esterno, il marxismo, sia verso l'interno, la psicanalisi. E questa base è diventata quasi monolitica, la coscienza dell'essere essendo sempre e più legata a una definizione statica dell'ontologia. Questo crea nella mentalità artistica tensione, e quasi quasi la tentazione dell'autodistruzione, della cancellazione, diremmo, della dimensione operativa. In questo senso la natura rimane, a livello quasi naïve, la prova di appello, l'ultima « ratio », l'ultima speranza.

Vorrei a questo proposito tornare alla mia esperienza brasiliana.

Credo che lì il « bloccaggio » culturale è tale che il transfert è avvenuto nel senso contrario. Davanti all'impossibilità di creare una cultura nuova, una cultura autentica, l'intellettuale, l'artista brasiliano si è impadronito della natura come cultura. E allora, davanti all'impotenza di una cultura a realizzarsi come tale, la cultura è diventata appropriativa della natura, e la natura eccezionale, come è quella del Brasile, è diventata la cultura autonoma nazionale di un paese. Davanti alla ricchezza effettiva enorme di un paese come il Brasile i mezzi espressivi sono pochi ed è grande la tentazione, (è evidente) di assumere la natura come cultura. Invece di considerare dunque la natura come elemento catalizzatore di una cultura debole o bloccata, come fanno gli statunitensi o molti artisti europei, gli intellettuali brasiliani hanno fatto il transfert appropriativo totale.

Dunque, il caso del tropicalismo sudamericano è un caso a parte, legato proprio all'impotenza della cultura locale a definirsi come tale, a creare una dimensione originale davanti proprio al fatto naturale. Questo transfert della cultura sulla natura come ultima possibilità di identità è una tentazione grande per tutte le comunità culturali emargina-

te. O che sono in bilico storico o geografico.

L'Australia, per esempio, ha molto in comune col Sudamerica ma non tutto.

Il recupero della natura australiana da parte degli artisti australiani è certamente un fatto determinante oggi. Il problema della natura o del senso della natura in Australia è certamente una delle esperienze più importanti che ho potuto fare in questi ultimi mesi. L'Australia è un paese nato come colonia penale e, dunque, con grande complesso d'inferiorità verso le proprie origini. Per superare questo complesso d'inferiorità, gli australiani hanno cercato di fare degli investimenti culturali. Appena 19 anni dopo la fondazione della colonia australiana penale, a Sidney, il governatore creava l'Università di Sidney. (1799). I primi musei australiani sono stati costruiti nella prima metà dell'800, dunque prima dei musei americani aborigeni. Che cosa si trova in questi musei australiani? Una pittura naturalista dell'800 fatta da pittori bravissimi che avevano studiato a Londra, a Parigi, e anche in Italia. Questi pittori erano così capaci di dipingere un lago inglese, un paesaggio della riviera o le rovine romantiche. Però quando si trattava della visione della loro propria natura, scattava una specie di schermo mentale, e dipingevano la loro natura come una specie di giardino anarchico romantico, un po' edenico, una specie di giardino per il buon selvaggio, alla Rousseau. Questo rifiuto, questo rigetto mentale della propria natura è il fatto più tipico dell'800 australiano. Solo con la seconda generazione del dopoguerra, il problema della identità legato alla natura e al recupero della natura per arrivare a un'identità originale australiana, viene affrontato in termini razionali e oggettivi. E forse questi artisti che sono chiamati *environmentalists* sono più vicini alla realtà e all'identità naturale. Il recupero della natura si fa su due piani: il primo è il recupero del folklore aborigeno seminomadico: il modo in cui gli aborigeni per esempio facevano le case, le tende, ecc. sono degli elementi che, razionalizzati, diventano modulari. Il recupero dei miti, dello stato psicologico del dormiveglia con cui l'aborigino si esprime e comunica con gli altri, con gli spiriti, ecc. Il secondo piano del recupero naturale è il recupero dell'outback, diciamo del Far West australiano, di queste « cattle stations » che sono immensi ranchs ove si alleva il bestiame. E lì esiste

tutta una società legata proprio a questo fatto di agricoltura con delle gerarchie forti dovute alle specializzazioni del lavoro, dal direttore o dal gestore all'apprendista, attraverso tutta una serie di mestieri come il domatore di cavalli, o le diverse forme di artigianato come il cuoio, di ferro battuto, la lana, ecc. La gente dunque dell'environment cercano di recuperare una parte di queste cose per realizzare degli environment, degli station che danno proprio una dimensione di possibilità di accordo, di incontro tra l'uomo australiano e la natura australiana. E forse questa ricerca è abbastanza realista, quasi integralisticamente naturale.

Il rapporto natura e cultura in Giappone viene inserito in tutto un apparato di riti, di miti, attraverso un formalismo legato alla religione e alla storia del paese. Fino a qual punto i giapponesi possono recuperare questo rapporto natura e culturale è ben difficile dirlo. I contatti che ho avuto in Giappone con dei colleghi e degli artisti mi hanno lasciato un po' perplesso a questo proposito. Ma è ugualmente interessante notare che la natura come elemento giustificatorio di un estremo formalismo linguistico non perde la proprietà fondamentale di serbatoio di sentimenti, di sensibilità e di affettività. Questo è uno degli elementi importanti del gusto del memoriale giapponese, la sua eleganza, il suo modo di vivere. La natura formalizzata rimane l'elemento positivo di una certa sensibilità, e forse l'ultima giustificazione di una sensibilità appunto formalizzata.

In Scandinavia il rapporto natura e cultura è legato alla qualità stessa della natura, una natura ostile. Il freddo, le distanze, la solitudine: questi sono insomma gli elementi primari del rapporto natura e cultura in questo paese. La tentazione del sole più caldo, del clima aperto al benessere umano è certo il grande mito della Scandinavia.

Credo che in gran parte in nostro concetto di naturalismo integrale si identifichi in Scandinavia col mito solare, il mito del benessere e dell'essere bene nella natura.

L'interesse della Scandinavia per i paesi tropicali è una cosa superconosciuta. Il numero 4 del 1979 della rivista « Artes » ha dedicato quasi la totalità del suo spazio tipografico al problema latino-americano. *Olle Granath* ha tradotto il manifesto del « Naturalismo Integrale » e ha aggiunto un commento sulla mia personalità e la mia evoluzione teorica. □

Su una questione fondamentale

di CARMELO STRANO

In pratica, cosa vuole e come intende operare o far operare il Naturalismo Integrale? Questo chiede in sintesi G. B. Meneguzzo (vedi sua lettera a pagina 17).

Esiste tra filosofia e praticata un punto di incontro, certo; e anche dei momenti di identificazione. La filosofia, per quanto carica di effetti prodromici, è figlia del suo tempo, perché questa è la condizione dell'individuo pesante e, potremmo aggiungere, del pensiero di massa. E' solo questione di tempi. Anche perché quasi sempre la filosofia, come ho appena detto, anticipa e ad essa, bon gré mal gré, bisogna risalire per spiegarsi le cause profonde dei fenomeni, anche di quelli estetici. L'operare è una conseguenza, non sempre contestuale, dunque. Da questo puoi forse dedurre, caro Meneguzzo, che quella che tu chiami « accettazione passiva », in effetti ti appare tale perché ha superato il problema dell'origine del fenomeno: non consideri più che la tua operazione mercantile-culturale è figlia di un sistema filosofico-sociale occidentale consumistico che produce una certa pratica di valori.

Quale può essere ora il modello poetico o poetico di una tensione di pensiero critico verso la psicanalisi, verso il marxismo, verso il modello simbolico giudaico-cristiano? Capi-rai che manca subito la terra sotto i piedi. E non è esagerato dire questo, tanto più se si considera che questa tensione di pensiero del Naturalismo Integrale non è pura speculazione, ma in prima istanza domanda o bisogno esistenziale; e non di una o di due persone, ma, a vari gradi, di tutti, come dimostra lo stato di crisi profonda del triangolo culturale citato. Un triangolo che, con la sua involontaria allusione grafico-semanticamente ai genitali della Grande Madre, ci era sembrato l'ultimo efficace ancoraggio contro la crisi dei valori del nostro secolo. Ed ecco che il Naturalismo Integrale indica l'Amazzonia come « l'ultima riserva »: un impatto psicofisico quello di Restany che assurge presto a simbolo di via Damasco. Ma non è verità rivelata. E' scoperta vera della natura, del senso profondo delle sue leggi. Che sono anche dentro di noi. Emerge così la vita libera delle ener-

gie, con moto apparentemente informale, e invece strutturalmente regolato dalla legge-concetto dell'inflessibilità, della dialettica inesorabile vita-morte, e così declinando. Ora l'energia ha un solo strumento di captazione: la sensibilità. Ma la nostra capacità batiestica è alterata. Bisogna riaffinare le nostre facoltà percettive. E l'unica fonte è la natura. Al di fuori della cultura, si capisce; al di fuori delle manipolazioni metaforiche di essa (i diaframmi di sempre). Il rapporto natura-cultura, capirai allora, come sia fondamentale per il Naturalismo Integrale, e in questo numero è oggetto di un articolo riassuntivo di *Restany*. Esso emerge ancora in alcuni tratti della conversazione intercorsa tra *Gianni Bertini e me*, o in quella tra *Pierre e me* su *Eugenio Barbieri*. A quest'ultima, particolarmente, ti rimanderei per darti, mi auguro, l'occasione esemplificativa di come un artista possa essere in sintonia col Naturalismo Integrale. Ma attenzione: non allo specifico della sua poetica, ti rimando, ma ai suoi Mutabili, direttamente al modo come il suo concetto di mutabilità.

Alla luce di queste riflessioni sono portato a considerare ancora come il pensiero sulla morte dell'arte di *Giulio Carlo Argan* abbia la stessa radice e come nello stesso tempo sia rimasto alla fase analitica, a un'attestazione quasi di consunzione citologica che impedisce probabilmente il passaggio alla fase sintetica, a una qualsivoglia *pars costruens*. E tanto per restare in area locale aggiungerei ancora come ogni polemica su manualità o non manualità, la tensione inventiva (invenio) di *Flavio Caroli*, o le puntuali provocazioni di *Achille Bonito Oliva* (che pure recentemente ha mostrato di intuire qualcosa, parlando della funzione critica come attitudine a inciampare), pur nella loro positiva carica di vitalità, rivelano, malgrado la malcelata, diversa ambizione, il loro valore sintomatico che fa sentire la necessità — per i destini più lunghi del nostro operare estetico — di un'irrinunciabile eziopatogenesi.

Al di là della gabbia concettuale

di CLAUDIO SPADONI

Solo qualche anno fa, un'ipotesi come quella del Naturalismo integrale, sarebbe stata considerata come un estremo ritorno neoromantico, destinato in breve a naufragare all'impatto con la realtà effettiva; sconfitta che d'altra parte sarebbe stata decretata a priori dalle linee maestre della cultura dominante.

In un clima di metodologie analitiche dilaganti su spazi culturologici sempre più vasti, ma bloccati entro una rarefatta cappa concettuale, il problema estetico veniva ad identificarsi asetticamente in una risoluzione noetica, in un'esercitazione di pratica conoscitiva e definitoria del fatto artistico, di stampo lontanamente « scolastico ». Tale, infatti, può apparire la pretesa di « trascendere le caratteristiche degli individui, delle nazioni, dei popoli », in ossequio a modelli di pensiero sociale e ideologico, uniformati, anche se per vie apparentemente separate, ad una metodologia non troppo dissimile. Un didattismo di fondo — dagli schemi più elementari e divulgati fino ai luoghi comuni, alle più complesse e avvolgenti ragnatele logico-razionalistiche — ha sempre sotteso tutte le proposte e le risoluzioni di cultura, legate a filo diretto con le ideologie dominanti.

Le vicende artistiche ne sono lo specchio esemplare, strumenti e vittime, per scelta deliberata, di un processo teso — si sarebbe detto — a dimostrare l'esattezza della profezia e dell'auspicio hegeliano secondo cui l'arte sarebbe stata inghiottita nel mare della filosofia.

Gli ultimi vent'anni, giocati sotto il segno del rigore concettuale e dell'ingenua tecnologia, hanno bruciato tutto quanto era rimasto incombusto dietro la stordente cortina fumogena di Duchamp, complicatissima evanescenza di uno psicodroma sociale, concentrato pirotecnicamente nel gioco esistenziale di un'intelligenza intrigante quant'altre mai. Vale a dire che si sono accese poche fiammelle su pochi carboni, riattizzati con qualche spruzzo di psicanalisi, di linguistica, di strutturalismo, di sociologia, e via dicendo. Non è stato difficile, insomma, arrivare, attraverso i margini asfittici di un sistema analitico servito in tutte le salse, al muro tau-

tologico, o se si preferisce, al gioco degli specchi. Dire delle contraddizioni che hanno segnato questo percorso obbligato (per non parlare delle ingenuità, tanto più patetiche quanto più rivolte all'ostentazione del rigore metodologico) sarebbe fin troppo facile oggi, in un clima che sta mutando, o che, perlomeno, sembra non seguire più le coordinate fin qui ritenute d'obbligo. Un'altra preoccupazione sta facendosi strada, infatti, alimentata da sintomi inquietanti di ritorno ad istanze metafisico-irrazionalistiche che non costituiscono certo l'alternativa più auspicabile.

Il problema etico che l'arte ha affrontato con crescente consapevolezza ma con equivoche concessioni e dettati ideologici, viene così trasferito dal piano politico a quello individuale, complicato da rigurgiti neospiritualistici che trovano del resto puntuali risposnde anche nella dimensione sociale. Ragione e fede sono ancora i poli apparentemente opposti di una spirale entro cui si dibatte da sempre la cultura occidentale; almeno dalla filosofia presocratica in poi: da quando cioè il rapporto "poetico" con la totalità dell'essere è stato corroso dalla ragione dialettica, frantumatrice dell'unità. L'individuale anche nei momenti della sua massima esaltazione, è quasi sempre risultato il frutto di un dettato comune, in qualche modo istituzionalizzato nella ragnatela dei processi collettivi, dei modelli convenzionali di comportamento. Le facoltà individuali hanno in tal modo subito un graduale appiattimento, una perdita di contatto col reale meno effimero e transitorio, irretite nella presunzione antropocentrica di poter dominare il fisico col mentale. Il privilegio accordato alla sfera concettuale ha anchilosato la dimensione estetica che resta come potenziale in buona parte inesperto o inascoltato. Si è creduto — seguendo il filo logico di una filosofia sostanzialmente « a una dimensione » — che tutte le possibilità estetiche fossero state bruciate, che ormai il cerchio dell'esperienza artistica si fosse chiuso in una fase storica sostanzialmente brevissima se rapportata ai tempi di un passato indecifrabile e alla proiezione nell'area sconfinata del possibile. Ma l'equivoco di fon-

do è consistito nel far coincidere una pratica particolare dell'arte, all'intera potenzialità estetica; nell'identificare riduttivamente una concezione dell'arte, fedele ad una linea di pensiero, con un campo di sollecitazioni estetiche, invece, praticamente inesauribile se assecondato dalla nostra disponibilità. Le analisi di derivazione marxista (ma in parte anche quelle di marca psicanalitica) hanno circoscritto il problema entro i poli obbligati della produzione e del consumo, del vincolo sociale e delle pulsioni individuali, dell'asservimento ideologico e della devianza; insomma, hanno ricondotto il tutto a schemi sociologici rivolti a catturare ragioni e funzioni della pratica artistica ad un destino di sostanziale rispecchiamento della società che la produce, quando non di sudditanza degli sviluppi culturologici più accreditati. Del resto, gli slanci utopici delle avanguardie non avevano mutato che in minima parte gli sviluppi dell'esperienza artistica: erano mutate le forme, i segni e le loro definizioni, e ancora la volontà, per quanto oscura ed inquieta, di una nuova dimensione esistenziale o sociale, ma non la struttura concettuale, la dinamica dei loro rapporti col reale che ancora una volta veniva inteso in termini socioeconomici. Cambiare il mondo, dunque, più che cambiare la vita, era il dettato morale a cui si sono uniformate generazioni di artisti. Ma più che il rapporto fra l'uomo e il mondo, sono mutati gli elementi formali del rapporto, la sua definizione, il suo fondamento mentale; è sempre sfuggita invece, quando non è stata deliberatamente repressa, la globalità del rapporto percettivo, dell'esperienza, dell'emozione, della sensazione e dunque dell'intelligenza esaustiva, non solo mentale delle cose. L'autonomia dell'arte, su cui si è tanto parlato fino ad isterilire la dimensione estetica ad un'asettica proposizione metodologica, ad una « specificità » ormai diafana e impalpabile, o contaminata come non mai ideologicamente e culturalmen-

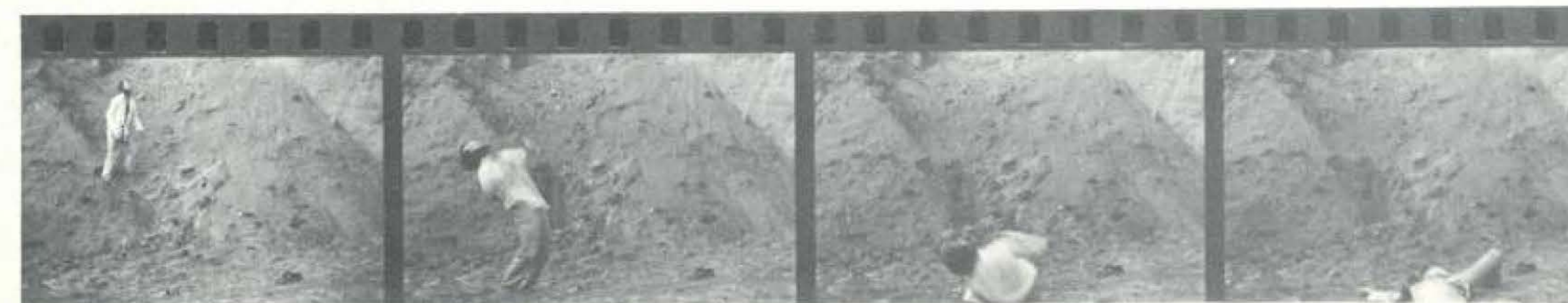
te, quest'autonomia, dunque, potrebbe trovare un fondamento nella rimozione proprio di quelle metodologie operative analitiche che l'hanno condotta alle soglie della dissoluzione.

L'utopia insita nella proposta di Restany, in quanto tale, e lasciata all'indefinitezza di una possibilità da giocare nelle tensioni individuali, giunge dunque come alternativa — magari puramente teorica — ad una concezione ed a una pratica dell'arte che ormai si dibattono entro la dimensione asfittica di un processo psicologico ed ideologico di autodistruzione che ha ormai bruciato tutti i margini di possibilità « altre ».

Ritrovare una verginità sensoriale ed emozionale non intaccata da gabbie stilistiche o concettuali precostituite è forse il sogno impossibile di una probabile inquietudine di fine secolo e fine millennio; o, sia pure, un'esigenza neospiritualistica romantico decadente complicata dai fallimenti nella realtà delle strategie culturali delle avanguardie storiche, come delle revisioni (in parte archeologiche) che ne sono state fatte nel dopoguerra; o ancora, la riproposta in chiave antropologica di un umanismo umiliato e sottomesso al potere tecnologico che ormai sfugge alle capacità di controllo sensoriale e psichico. Quale riferimento potrà trovare l'uomo per riconquistare una verginità estetica, se il tempo e lo spazio che lo governano sono ormai i termini della sua prevaricazione e i margini corrotti della sua precarietà? Ogni nuova dimensione « naturalistica » potrà forse prescindere dal rapporto fra microsomo e macrosomo che la fisica ha adombrato come l'abisso più profondo della conoscenza? Su questo piano i nodi del problema potrebbero mutare — ma non semplicemente a livello formale — un atteggiamento estetico ormai pianificato ed indurre, almeno in via ipotetica, a superare quel dualismo fra materia e spirito, fra oggetto e concetto, su cui si è cristallizzata la linea filosofica dell'arte. □

ROLAND SPOLANDER (UMEÅ, SVEZIA) A PIERRE RESTANY

I have just been reading your article about « The total Nature » and the Rio Negro manifest, and became very interested in your statements about « realism » and « nature ». In the way I see it, its a continuing discussion from lets say Kosuths' articles in Studio Internatinal at the end of the 60-ties. I believe that youre right when you state that the dematerialisation of art is the most important « action » made during the 20th century.



Eugenio Barbieri ha allestito a Milano alla galleria Apollinaire di Guido Le Noci per l'intera stagione artistica 79-80 una mostra a puntate, che lui chiama *A rebours*. Una specie di retrospettiva dinamica che dà la possibilità di vedere e di analizzare l'opera di Barbieri attraverso le diversi fasi e i diversi momenti della sua problematica interna. I titoli delle puntate sono abbastanza significativi e vale la pena di riferirli. La prima: naturalismo o denaturalismo integrale, che evidentemente è un'allusione diretta al nostro Manifesto e alla nostra dimensione di ricerca a livello del concetto di natura e cultura; la seconda: gli uomini non vogliono più essere grigi, punta alla problematica dell'anonimato che fa parte delle motivazioni fondamentali di Barbieri. La terza: ancora una speranza che diventa una nube di carne; la quarta: si vestono d'artificio; la quinta: gli autocreanti; la sesta: didattica della mutabilità nel Naturalismo Integrale.



Mutabilità per(in)manente

Conversazione di Pierre Restany e Carmelo Strano

Restany - E' evidente che il problema di Barbieri è legato al nostro problema del rapporto natura e cultura, in quanto la sua mutabilità è metamorfosi nel senso che si passa dal mutamento formale alla struttura interna delle forme, ciò che è un problema di tipo metafisico. Esiste anche un'altra puntata di Barbieri, non prevista, e che è legata a un'esplosione sentimentale sua, la poesia, la *poesia a oro*, come la chiama.

Il momento primario è quello di avere legato il meccanismo della mutazione formale ai procedimenti profondi della natura, che è una dialettica continua vita-morte e dunque metamorfosi totale. La cosa che tenta di ricreare Barbieri è proprio quella fluidità, quell'instabilità, quella possibilità di contraddizione permanente che esiste nella forma flessibile quella del caucciù, quando viene accompagnata da un altro fattore altrettanto oggettivo, la potenza di un motore meccanico.

L'incontro fra questi due parametri oggettivi crea un infi-

to succedersi di situazioni che danno proprio al pubblico il senso della totale relatività della visione.

In Barbieri, non esiste l'oggettività, esiste magari una superoggettività che è proprio quella del mutamento. In questo senso l'autore procede come la natura quando è vista attraverso lo schermo estetico, quando la natura crea il cambiamento, l'evoluzione, l'adattamento, le metamorfosi, la dialettica di vita e di morte. La scelta del caucciù e dei motorini, il fatto di integrare anche la voce umana nell'operazione mobile dà al suo discorso un rilievo abbastanza particolare soprattutto quando esso viene realizzato e considerato nell'arco dell'arte contemporanea e delle ricerche legate al superamento di un certo tipo di artigianato. Il caucciù è una materia flessibile per eccellenza, ma è anche anonima, o meglio diventata anonima per abuso, per eccesso di consumo funzionale. Però si presta organicamente a tutte le distorsioni e alle flessibilità di un discorso

critico. In questo senso ritengo molto positivo l'operato di Barbieri in quanto ci ha dato del caucciù una dimensione poetica evidente. Nello stesso tempo questo suo discorso basato sull'elementare elasticità e sulla dialettica visiva rimane un discorso di magia, di poesia, legato al cambiamento delle apparenze. E' evidente che tutto questo artificio — è una parola cara a Barbieri — consiste in una certa pratica dell'arte, esso diventa pratica dell'arte. L'artificio in Barbieri rimane un valore nel senso che una materia in espansione, in movimento rimane materia e dunque sorgente inesauribile di forme potenziali, come la natura profonda. In questo senso possiamo considerare Barbieri come un naturalista dell'artificio. Ma l'artificio è anche basato su un senso integrale della natura, sulla possibilità, cioè, di adoperare sempre, e di abusare, del concetto di metamorfosi, della relatività dell'esistere o di proiettare l'esistere in forme sensibili, la dialettica, cioè della morte e della vita.

Strano - Al di là della messinscena (perché l'opera di Barbieri si presta proprio come situazione di spettacolo, ma non è quello che più ci preme in questa circostanza) c'è da inda-

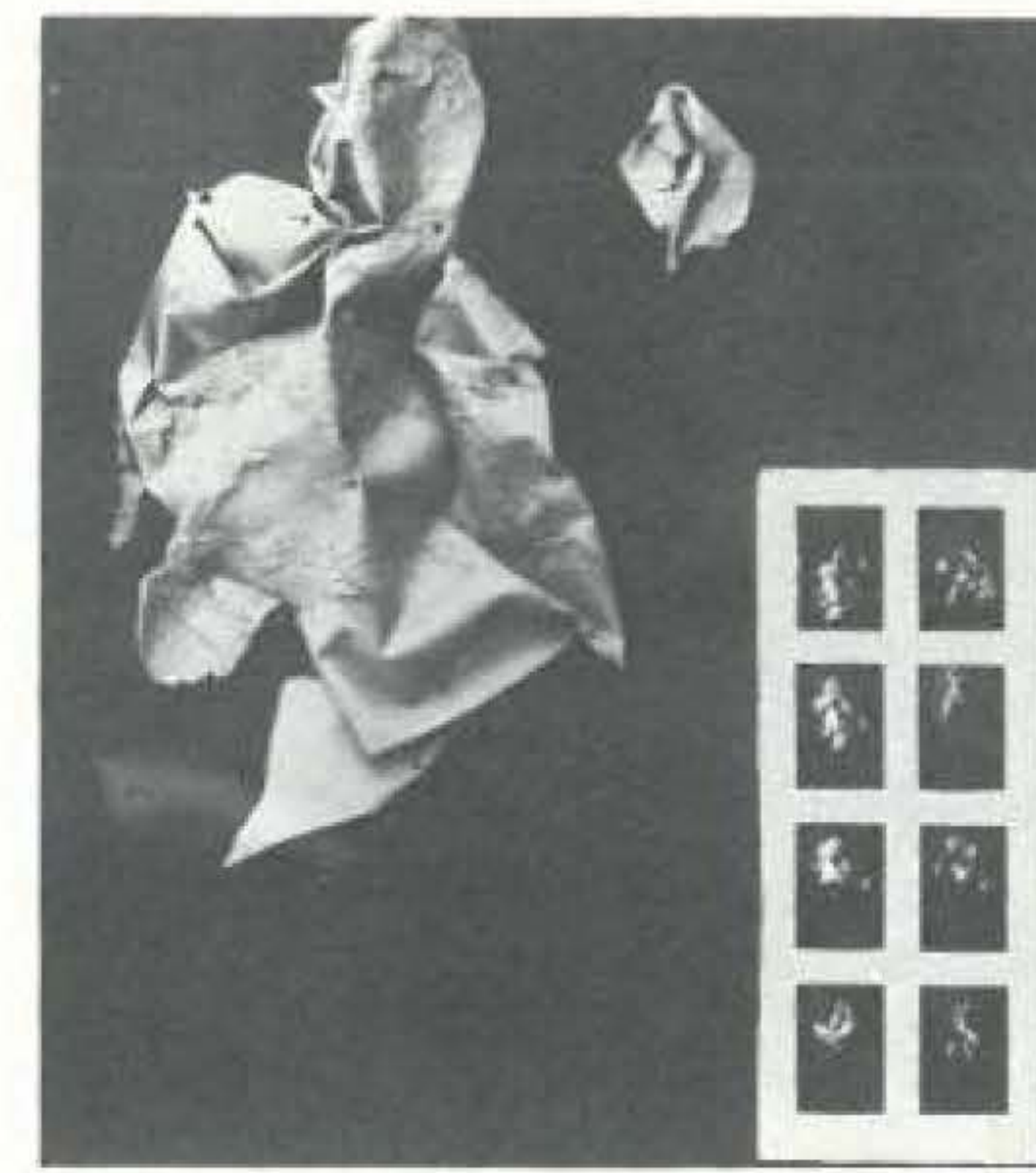


Mutabile della serie « Gli uomini non vogliono essere più grigi », 1978, cm. 133 x 101. A sinistra, Mutabile a motore della serie « naturalismo o denaturalismo integrale »

gare su come questa proposta composita di Barbieri si iscriva o sia legata, naturalmente, al Naturalismo Integrale.

Fondamentalmente rilevarci una sorta di atteggiamento mimetico nei confronti della natura. Ma la mimesi stavolta non è imitazione concettuale della natura, come è stato finora, non è imitazione metaforica della natura attraverso ogni possibile mediazione simbolica.

E' invece una mimesi che tende a radicalizzare il problema delle leggi della natura. Barbieri cerca di tuffarsi nel profondo quasi di mettersi in sincronia (finché questo è possibile all'uomo e all'artista) con la dinamica della natura, per coglierne le leggi fondamentali, per cogliere soprattutto questa dialettica tra le apparenze e la profondità delle leggi della natura, meglio la struttura delle sue leggi, e da qui passare a questa mimesi, ripetere cioè questa dialettica, con una proposta che è sempre una proposta artistica, estetica. E questo poteva fare in una dimensione proiettata nel futuro, o che quanto meno si sia lasciata alle spalle una dimensione estetica statica. E non lo poteva fare che in un intervento reale nello spazio reale, in tempi reali. Ed ecco questo caucciù



Mutabile a maschio su barra. Appartiene alla terza fase dell'insolita mostra di Barbieri alla Galleria Apollinaire di Milano. Misure: cm. 80 x 153 x 30. Coll. Bosio, Milano. Ancora una speranza che diventa nube.

in continuo divenire, che si svolge in strutture dove questo senso della mimesi è in un certo senso anche subdolo, proprio perché non facilmente si fa cogliere; ma è un caucciù che nello stesso tempo lascia trasparire il senso profondo — quasi paradossalmente immutabile — della struttura. Di questa continua mutazione della struttura Barbieri alla fine ci fa cogliere il concetto quasi; ci porta in un'atmosfera di astrazione di questa ambivalenza dialettica interna alla natura.

La cosa interessante è proprio vedere questa mutazione di forme che nello stesso momento in cui si vanno svolgendo statuiscono il segno, la formula strutturale quasi di questo cambiamento continuo, e danno la generalità delle leggi della natura, una sorta di Grund Norm. E' chiaro poi che da un punto di vista formale ed estetico, Barbieri opera nel clima di quella che tu hai chiamato estetica generalizzata. A livello di fruizione, è facile rilevare come lo spettatore sia in grado di scegliersi la sua forma, di scegliersi il momento formale rispondente al suo momento umorale.

Barbieri dà finalmente la possibilità di una fruizione personale dell'opera d'arte, non più



Mutabile predipinto a maschio della serie « si vestono d'artificio ». Si intitola « un uomo diviene un cono gelato », 1978, cm. 47 x 58. Coll. Cegna, Macerata. Ci si veste d'artificio.

in termini illusori come si è fatto in passato, con l'arte cinetica, e l'optical in genere, ma stavolta in termini di coinvolgimento veramente dinamico, in una dimensione fisica post-einsteiniana.

Restany - Il ritrovarci d'accordo credo sia una cosa importante e confortante in questo nostro dialogo su natura e cultura, che è poi il sottofondo in cui va analizzato il contributo di Barbieri. E' opportuno, e doveroso dire, tra l'altro di questa 7ª mostra che farà come supplemento al suo programma e che sarà legata a questo fenomeno di linguaggio poetico.

Sulla griglia diciamo flessibile della poesia di Barbieri il fruitore potrà combinare tutta una serie di possibilità di linguaggio e di possibilità di lettura. Andare fino al fondo delle possibilità mutabili del linguaggio è per Barbieri una tentazione che lui crede di assumere come responsabilità. Come la parola resiste a quel tipo di mutazione non lo sappiamo, dobbiamo farne l'esperienza. E' evidente che il passaggio dalla forma alla parola crea anche nell'abito dello stesso universo mentale una serie di distorsioni e di disproporzioni. Ritengo che il rischio di

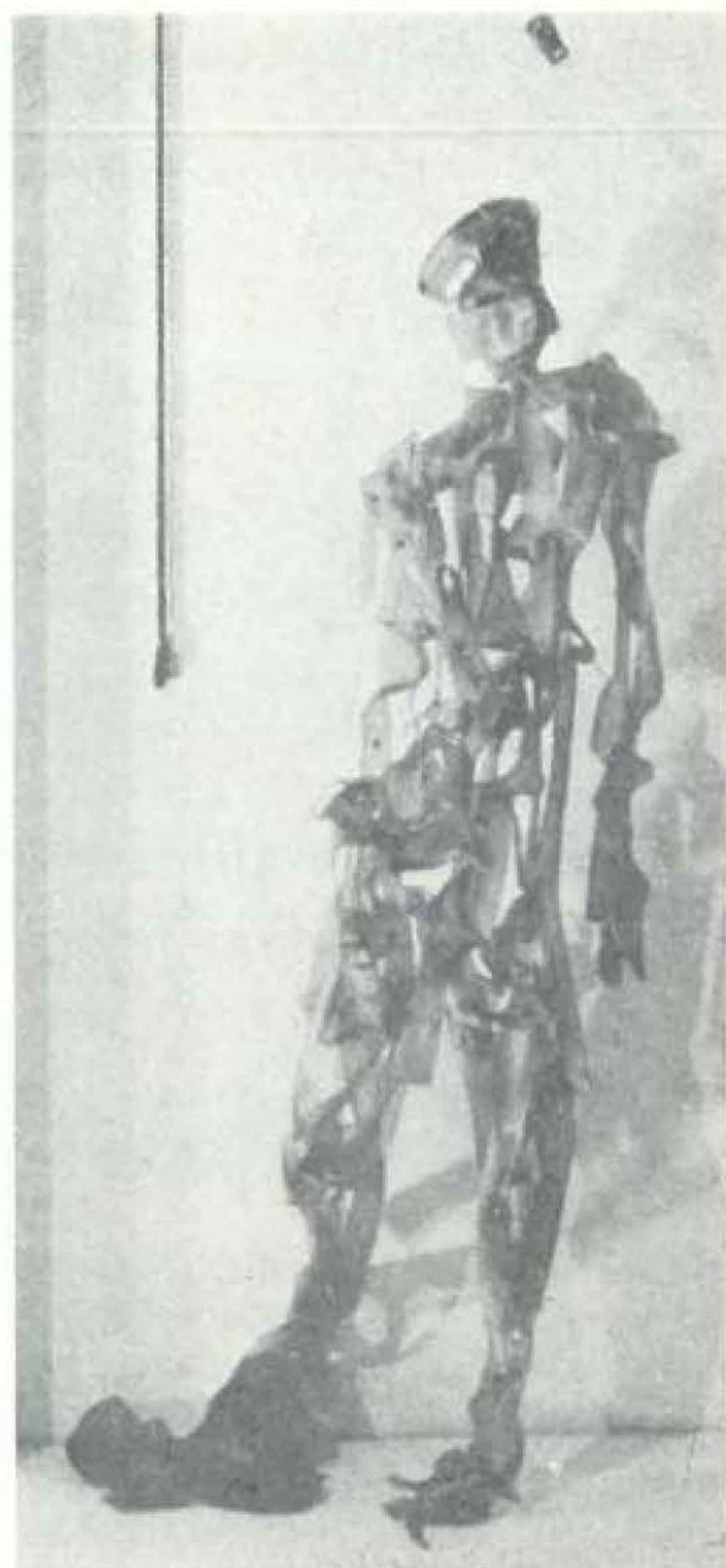
Barbieri vale la pena di essere assunto dato che corrisponde all'apertura sentimentale del suo discorso. Nel rapporto cultura e natura, come si vede, c'è anche, e come non mai, il posto per il sentimento.

Strano - Hai fatto proprio bene a sottolineare questo. Perché il sentimento esiste nella proposta di Barbieri non soltanto come fatto integrativo di una proposta concettuale, nel senso di opera aperta, ma esiste proprio quasi a un livello di regressione sentimentale. E tu hai parlato di questa traduzione in termini di parola scritta del linguaggio di Barbieri.

E chissà che non si possa dire che la sua parola in questa corrente di regressione non ritorni alla sua radice semantica, al suo stadio primitivo, visto che il cammino sentimentale di Barbieri è un cammino di radicalizzazione, come ho detto prima per altre cose. Questa radicalizzazione lo porta ad atteggiamenti sentimentali primitivi quasi, che hanno superato (e quindi la regressione è chiaramente un merito) l'eccesso di coinvolgimento sentimentale che è stato proprio di una situazione estremamente colta e culturizzata. A questo punto il suo sentimento è un sentimento teso ad auscultare la voce profonda della natura. Ciò che è possibile se ci si mette in uno stato d'animo e di pensiero puro, quasi virginale. Cosa che



Mutabile a motore intitolato « Dal fiore di carne alla rivolta di Giunone » e appartiene alla serie degli « autocreanti » (5ª fase). Misure: cm. 95 x 238 x 60. Coll. Bosio, Milano. A destra: mutabile di plastica dell'ultima fase della mostra dal titolo « Didattica della mutabilità nel naturalismo integrale ».



Barbieri fa anche sull'onda di un neo-dada, perché egli ama giocare tutto sommato; solo che stavolta questo gioco che diverte lui e gli altri incomincia ad avere i connotati della serietà; di quella serietà che forse si conviene, o a cui si giunge, quando, come tu hai fatto rilevare, si arriva alla fine di un secolo e alla fine di un millennio. Allora certo che il gioco

comincia ad assumere delle pieghe non solo serie ma qualche volta anche seriose.

Restany - A questo livello il gioco di Barbieri diventa simbolo del suo mondo e del nostro mondo. Anche il gioco come attività morale si trasforma automaticamente in metodo di linguaggio e credo che questa performance tecnica vada messa al credito di Barbieri.



MUTABILITA' E POESIA

Dopo i Mutabili « GLI UOMINI NON VOGLIONO PIU' ESSERE GRIGI » mi è nata dentro una rivolta contro la schiavitù dello squalore quotidiano. Subitaneamente ho sentito che l'amore diveniva veicolo fondamentale nel mio lavoro e che avrei concepito i Mutabili futuri come « opera d'autore », completi di testi e orchestrazione melodica, per dare agli altri più possibilità di coinvolgimento affettivo.

Questa frenesia vitale si manifestava come una necessità esistenziale che veniva dalla profonda persuasione che l'amore poteva essere la radice inconfutabile per una rivoluzione in atto, richiesta dai valori insostituibili dell'intelligenza. Alla suicida solitudine dell'umano: una rivoluzione innamorata. Perché l'amore come rivolta? perché in una cultura dove banale e mediocre si istituzionalizzano al di là dei limiti degradanti, la liberazione « questa », quella che domando, sarà della semplicità creativa, come il sole che sorge senza che nessuno pensi a fermarlo. L'amore è il grande delle « ingenua » semplicità, l'unico che possa conquistarci tutti, quindi il più potente rivoluzionariamente, se rivoluzione significa passionalità di massa.

Attraverso la forma più chiara di « Naturalismo Integrale », quello della elementarietà dell'origine come: il suono, la luce, il seme, mi è arrivato un « amore d'autore » con queste: « LETTERE D'AMORE A ORO ». Ad ogni testo, musicato da se stesso e vedrete come, è legato un Mutabile che diventa lettera. Scomponendo il testo e ricostruendo un altro con le stesse parole, ne troverete uno vostro che potrebbe anche essere ironico, scomponendone i suoni otterrete un vostro nuovo senso della musicalità. Vostri diritti, come è vostro diritto essere liberi, e da liberi, cercare una forma nelle immagini che un Mutabile vi provoca. Queste potenziali apparenze in perpetuo rinnovamento sono decise dal vostro gesto, come da dimensioni « altre » che quelle euclidee. U-

nendole alla effettuabilità di ristrutturazione dei testi e dei suoni, credo serviranno a capire che la cessione dei diritti monetistici di « artista » dell'autore, si trasforma in effettività collettiva e, a intuire che se recidiamo questo legame tra noi, sarà il recidere realmente il filo che sostiene questi Mutabili per sempre bianchi come il simbolo della speranza nella quale credo.

Essere amati. Vorrei che questo lavoro indicasse che lo possiamo tutti, se riusciamo a disinguarci dalla finzione di una simulata realtà che è costruita e alimentata da chi non è.

Oro, sono tue queste « LETTERE D'AMORE » perché sei tu il mio rinascere, il mio vivere,

sei tu che hai dato realtà alla mia speranza e al suo credere che l'amarsi è possibile. Or, toujours mon or. Non sei potenza, non sei potere: sei la verità del valore. Sei l'incontro, la fortuna, ma sei anche l'incanto che occorre scoprire, sapere leggere e vedersi scrivere. Sei un « amore d'autore » sei il mio « ORO », l'oro del futuro che indico agli altri: l'amore. L'oro nuovo per chi vuole vivere lontano dal falso potere, dal pregiudizio e dal mediocre. Vivere per la libertà, per l'essere contro la morte quotidiana, non la morte del mondo, ma la morte discesa dalla nostra solitudine e dalla disperata crudeltà affettiva.

EUGENIO BARBIERI

ESEMPI DI MUTABILITA' SU TRE POESIE DI BARBIERI

Sono un mare calmo
Sono un vento leggero
Sono un cielo azzurro
Sono un sole tiepido
da quando ti conosco

*Calmo azzurro
ti conosco da quando
sono un cielo*

Guido Le Noci

Sei più immacolata della purezza
e hai voluto anche soffrire per
[me:
perdono il quotidiano perché
non sa che il sogno
non ha frusta che lo contaminino
e che l'amore sarà sempre il
[futuro,
anche e perché nel presente è
[irraggiungibile
senza il fluido calore nel sangue
di chi l'ha sentito nei tuoi occhi
velati d'amore e di pianto

*Il quotidiano
non sa che il sogno
sarà sempre
presente
nel sangue
di chi l'ha sentito*

Pierre Restany

Tremavi e
mi dicevi
se il mio sogno
voglio essere solo di questo

[sogno.
Ed eri nella tua tenera passione
che oacia col timore
di chi scopre la pelle
appena toccata
dall'alito
della prima aurora

*Bacia
la pelle
della prima aurora
alito
di questo sogno
essere
timore
passione
appena toccata
eri*

Carmelo Strano

Un viaggio in Amazzonia

No começo desta viagem estava decidido de passar um certo periodo de tempo em Porto Seguro, Baía, onde, de lá eu poderia tomar como ponto de referencia e partir para a minha descoberta do Brasil; passando daí, para o interior do Estado de Goiás, Alto e Baixo Xingú; mas a experiencia que tive na Amazônia, me transformou de tal modo que a mudança para inicio de minha estadia, trocou de imediato Porto Seguro por Bôa Vista, Roraima, e para lá que estou me transferindo. No interior do Alto Rio Negro, onde passarei as minhas primeiras experiencias de mudança de vida, de hábitos, de costumes, de clima, etc.

É realmente muito difícil descrever o que vi e senti nessa magestosa e fantástica Amazônia.

Foi um mundo novo que se abriu diante de mim, um mundo onde a natureza foi sendo descoberta aos poucos num visual até então nunca visto ou imaginado.

Ví o Rio Negro caudaloso, as suas águas correrem por entre o vasto verde das florestas; os pássaros, os bichos — uma fauna e flora variadíssima — compondo esse quadro maravilhoso que me enriqueceu o espirito e me trouxe a vontade de voltar a um naturalismo consciente, estruturar a minha arte dentro desta incrível paisagem humana, continuar a pesquisar as minhas raízes indígenas: vendo de perto, observando, criando, trazendo a tona essa realidade, essa complexidade antropológica imensa que traduz a Amazônia.

É incrível como tudo o que ví me entusiasmou, me fez pensar num puro naturalismo descompromissado com o poder, consumo, dinheiro, política, tudo que angústia e asfixia o ser humano.

A Amazônia me deu essa visão alucinante

de natureza — o homem em busca de si mesmo, voltando-se para o seu eu e se reencontrando através da natureza, do mistério das florestas, dos movimentos da correnteza, do barulho dos ventos e cantos dos pássaros.

Realmente é belo e grandioso, principalmente quando no pôr do Sol, o colorido explode diante dos nossos olhos e a gente então vê toda uma mudança que nos dá a ansia de continuar a buscar, a sentir, a contemplar e denunciar esta natureza, que está sendo devastada, destruída em favor de lucros gananciosos e desumanos. O papel do artista é o de captar essa realidade e transfigurar, seja através de música, das artes plásticas, da literatura, toda essa força depredatória interessante, verdadeiro saque contra a natureza, contra a Amazônia que é brasileira, é nossa, portanto minha.

Desde a minha saída de Belém, comecei a sentir e a refletir essa problemática, e, através dos efeitos variados, impressões recebidas da viagem, contemplava tudo quase sem poder dormir. Dormia três a quatro horas por dia apenas, achando que estava perdendo tempo e acordava interrompendo os meus sonhos. Desejava ver, sentir pequenos detalhes desse mundo fantástico onde a realidade parece ser sonho e o sonho ser realidade.

E vendo aqueles rios, aquelas árvores imensas das florestas, os bichos, os pássaros, eu sonhava sem querer parar, como quando ainda em criança corria fugindo e levado na correnteza do grande rio, fugindo e fugindo dos rumores estranhos dos discos voadores, dos aviões, das máquinas e dos tratores. Como hoje, tudo numa destruição total, quando ouvi o barulho da pororoca sem fim. E tudo voltava a ser poesia então.

Edival Ramosa

Gentile Pierre Restany,

Il sentir parlare di *Naturalismo Integrale*, il riportare il discorso alla Natura sentito in una maniera nuova, mi ha procurato una emozione profonda.

Se lei ben ricorda è da oltre 15 anni che io « opero » direttamente sulla Natura, sulla biosfera in una maniera « nuova ». Ho iniziato questo discorso mentre molti artisti annaspavano dietro l'arte

Informale e poca gente del mondo culturale internazionale si sognava allora di interessarsi della Natura e della biologia scoprendo in essa valori che la proiettavano in una nuova cosmogonia. Lei ha visitato, gentilmente, nel giugno del 1969 la mia mostra botanica « *Cibernetica del mondo vegetale* » alla Galleria de « *Il Giorno* » di Milano, dove assieme a piante vive vi era tutta una ricostruzione Bio-Antropolo-

gica della storia delle Biosfere. Il mio modesto lavoro e il mio discorso sulla Natura viene da lontano ed è tutto proiettato nel futuro, un futuro molto lontano che forse è *Utopia*.

Il suo « *Naturalismo Integrale* » invece è più tangibile perché muove da presupposti del presente e parla alle coscienze in forma immanente.

Giovanni Valentini
(Milano)

LETTERE

Sjoerd Buisman

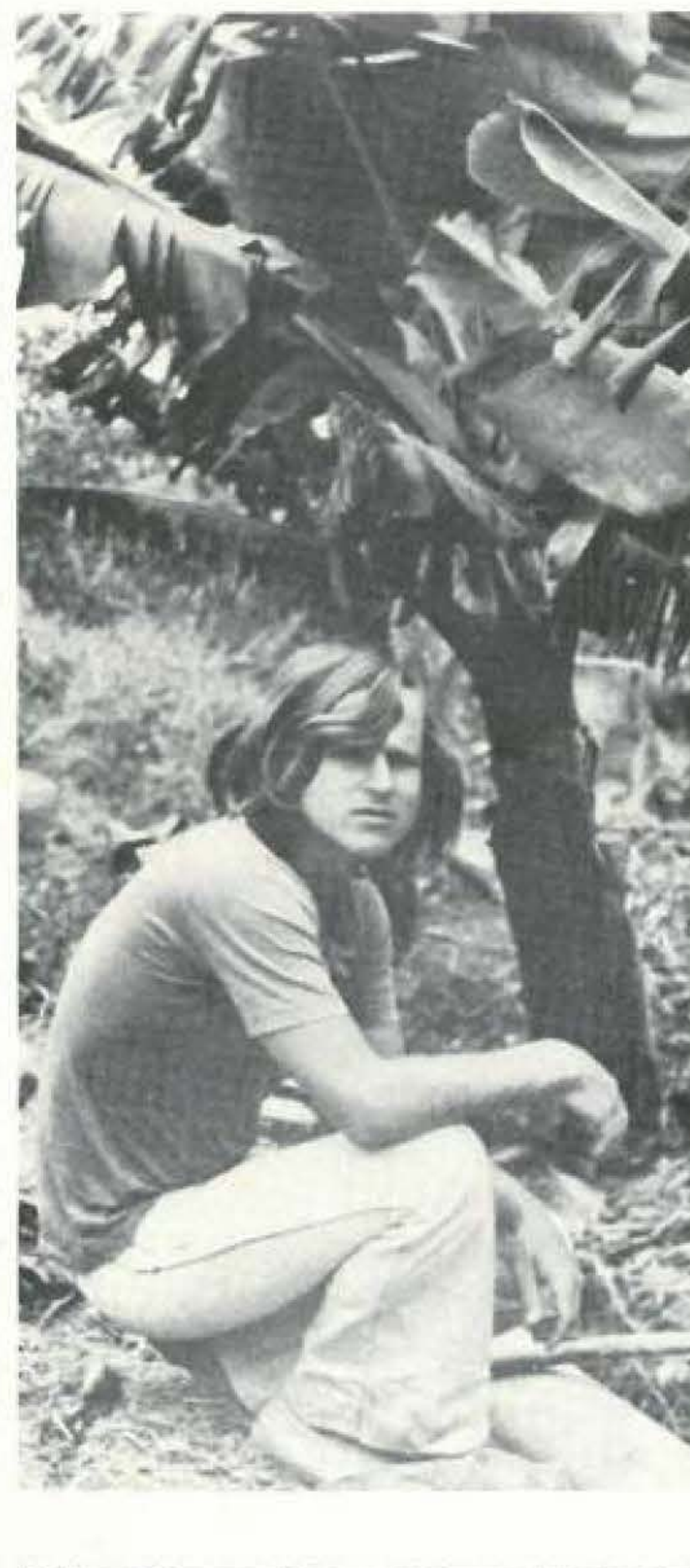
the living landscape
nature-matter
nature-material

Scottish Arts Council

Preview
12.00 noon, Saturday, 20 October 1979
The Fruitmarket Gallery
29 Market Street Edinburgh

Shortly after the Fruit Market Gallery opened in 1973, Caroline Tisdall, then a regular reviewer with the Guardian, was invited to select an exhibition of works by young artists working in the Netherlands. Sjoerd Buisman was one of the eleven artists selected for the exhibition which was shown in the then, newly converted and rather spartan Fruit Market Gallery. The memory of Buisman's work remained fresh in the minds of many people so that it seemed natural to be invited to make this small exhibition again for the Fruit Market Gallery which demonstrates his continuing fascination and involvement for working directly with nature. The exhibition is arranged to illustrate four of the main themes Buisman has developed during his career and includes works shown at the last Venice Biennale and new pieces completed after a recent visit to Venezuela.

The Scottish Arts Council
with the financial assistance of
The Visual Arts Office for Abroad
Amsterdam



AMAZZONIA: NUOVA SPEDIZIONE

Mio caro Carmelo Strano.
O artigo de Pierre Restany « L'importante é vivre », no 4º número da nossa *Natura Integrale*, está me levando a expressar alguns pensamentos relativos às experiências com as apresentações do Manifesto do Rio Negro do Naturalismo Integral em São Paulo, Brasília, Rio, Curitiba e New York, realizadas por nós três, Frans Krajcberg, Pierre Restany e eu.

A repercussão destes trabalhos foi tomando aspectos de um processo constante: as platéias reagem, sensibilizadas pela parte visual (o filme, as fotografias), mobilizam defesas racionais contra as propostas do Manifesto do Rio Negro e saem perplexas para casa. É compreensível este comportamento; no final de contas, estas pessoas reagem ao choque de Pierre da mesma forma como ele reagiu ao choque da selva amazônica: as picadas dos insetos atacam e fizeram inchar seu corpo fazendo-o lembrar que o corpo é o veículo do pensamento, o medium da nossa existência, e a natureza não admite impunemente que o homo sapiens interfira no seu caminho. Não há tempo a perder. Pela incapacidade de controlar suas forças destrutivas, o homem ameaça o planeta. Na medida em que as sociedades conquistam maiores liberdades e mais poder, elas competem entre si para crescer mais e consumir mais. 5 bilhões de animais pensantes devoram loucamente, como gafanhotos, o que cresce acima e abaixo da terra e das águas.

Por que o Manifesto do Rio Negro choca tanto?

Porque Pierre deixou crescer a barba de profeta e disse com a maior simplicidade: « Olha, gente, eu aprendi neste mergulho na natureza (um contato divino de primeiro grau!) que a arte é expressão da criatividade dela (natureza), e os que têm a sua força (os artistas), fariam melhor em exercê-la, ao invés de falar, dissertar, discutir, conceituar e

filosofar sobre ela. O manifesto do Rio Negro é de verdade um abalo sísmico, ilógico, contraditório, como uma enorme máquina de terraplanagem que prepara o terreno para novas construções. Esta é a essência do « choque », capaz de arrebatá-lo o artista da sua alienação o fragmentação, e possibilitá-lo a criar um novo método de pensamento, um novo projeto intelectual e artístico ligado a sua pura existência, homogênea e global, estética e moral.

O manifesto é chocante porque reafirma corajosamente o caráter individual desta experiência.

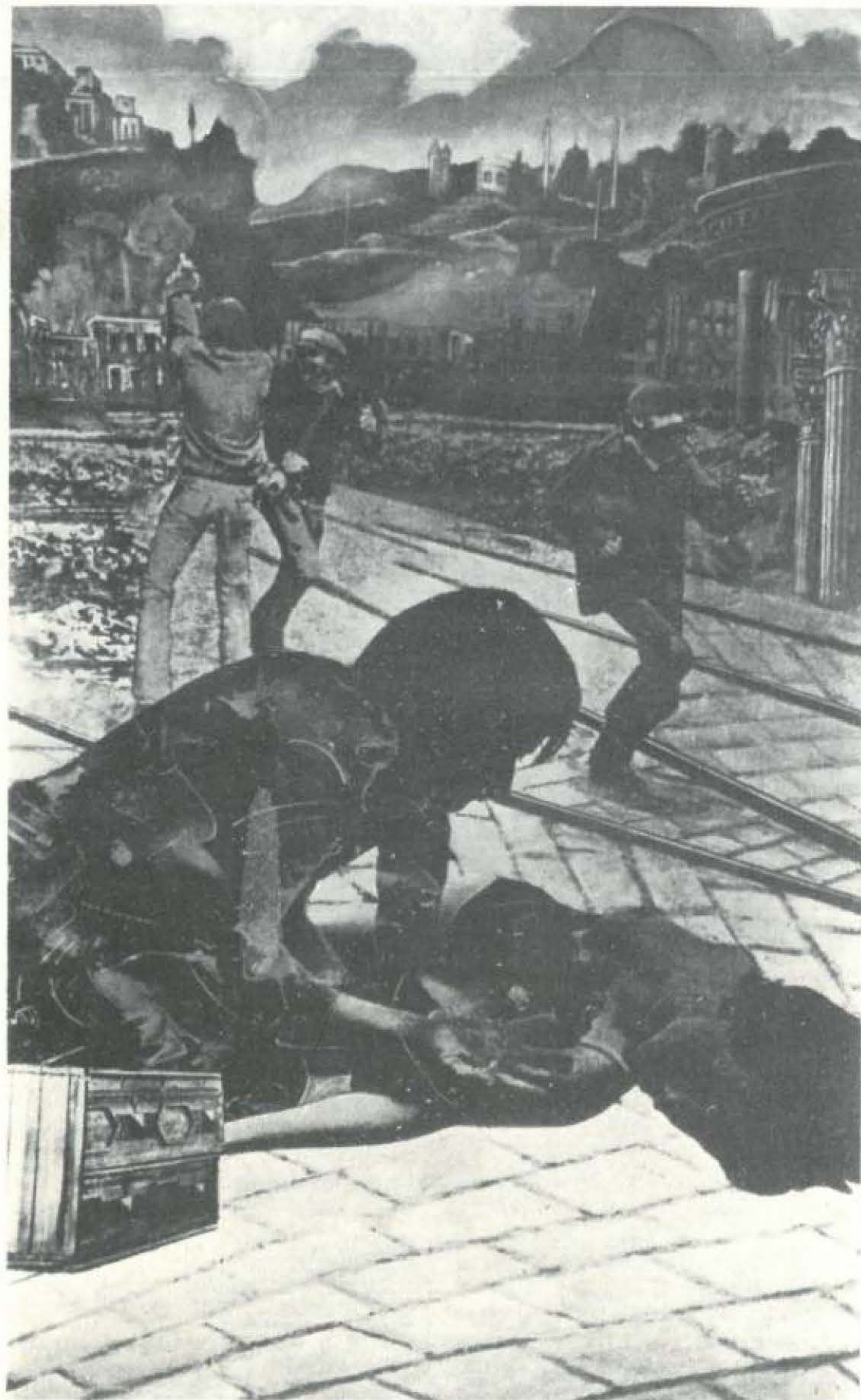
Num momento de grande abertura de visão, durante a nossa viagem, Pierre percebeu a ordem fundamental dentro do aparente caos da natureza, que regula por si o louco crescimento da vegetação e da fauna, o implacável ritmo das chuvas e das secas, este palco formidável do drama da vida e da morte das espécies. E a sua profunda moralidade e criou a parábola do duplo balanço, desvelou a « outra » face da arte. Queimou o « chador » tricotado por milhares de artistas durante os últimos 60 anos, para esconder sofisticadamente as verdadeiras feições do « homo artisticus », e revelou novamente as lindas feições das musas.

Este contraditório, quixotesco, utópico Restany é um santo profeta, que chocou o establishment das perenes vanguardas e propôs o exercício da percepção e da sensibilidade como disciplina e caminho para um novo renascimento. Será isso romântico, « elitista », e deve consequentemente ser condenado?

Eu penso que vale a pena assumir os riscos do caminho que o nosso Manifesto propõe. Frans Krajcberg e eu vamos empreender em março próximo uma nova expedição pelos rios da Amazônia e pretendemos no final do ano que vem mostrar no Rio e em S. Paulo nossos trabalhos.

Com forte abraço,

SEPP BAENDERECK



Abbaco. Senza natura?

Conversazione di Carmelo Strano con Gianni Bertini

Strano - Tu sai che Restany e io parliamo di Naturalismo Integrato nel senso di un realismo vecchio ma di qualunque azione poetica o posizione ideologica in cui la natura deve entrare come modello di leggi che presiedono alla realizzazione o alla visualizza-

zione di detti atteggiamenti. L'elemento di partenza è la sensibilità, che, secondo le parole di Yves Klein, ricordate da Restany nel numero 4 di *Natura Integrata*, è la moneta dell'universo, grazie alla quale la vita ci appartiene. Ciò che si ricollega al sottotitolo di questa rivivi-

Bertini, « Via De Amicis », 1977

sta: ricerca sulla sensibilità comune. Quindi la sensibilità quale canale guida di questa nostra ricerca. Connesso a tutto questo è il senso dell'appropriazione della realtà, atteggiamento che ti ha visto protagonista. Circa la mecart tra l'altro tu ne fai sempre uso; da un punto di vista tecnico sei quindi sempre quello di un tempo. Dal punto di vista ideologico tu offri delle connotazioni nuove, con Abbaco, con questo nuovo ABC, non foss'altro che per questo tuo interesse a situazioni più direttamente sociali e umanistiche. Detto questo, vorrei sapere te quale è il tuo atteggiamento odierno verso la natura.

Bertini - Il Manifesto del Naturalismo Integrato a me non interessa. E' il testo di chi si vuole inserire in un contesto di situazioni, malgrado una persona che ha un passato così bello come Restany, non ha nessun bisogno di fare il critico come si fa oggi, in modo sbagliato: cercare delle situazioni proprie che coincidono poi con un'area di potere. La vostra natura integrale non riguarda i miei problemi.

Strano - Le tue osservazioni se le generalizziamo e le astraiano da quello che può essere un rapporto diretto tra te e Pierre coinvolgono direttamente la tematica che adesso ci invita a discutere. Ora, che a te la proposta del Naturalismo Integrato non interessi è cosa legittima. Dove io ho qualcosa da dire è quando tu dici che questa idea si identifica in un atteggiamento che va alla ricerca di aree di potere; potrebbe arrivarci, ma sarebbe al di sopra di ogni intenzione. Quindi non del problema di quale atteggiamento critico assumere si tratta, giacché il Naturalismo Integrato punta quasi a una specie di sconvolgimento di problematiche. E' una proposta di carattere fondamentale che richiede tempi lunghi,

ma appunto per questo è suscettibile di diventare davvero incisiva. La natura è stata sempre un parametro ambito per la ricerca e le proposte ma credo che la portata vorrei dire assolutamente nuova se non rivoluzionaria del Naturalismo Integrato consista nella sua connotazione di ricerca pura, dove della natura si prende stavolta la quintessenza, il meglio, il senso della sua struttura profonda, la sua capacità di riaffinare la nostra sensibilità il nostro quoziente percettivo. Una problematica quindi aprioristica, in senso propriamente kantiano, che trasgredisce i problemi delle prese di posizione, delle conquiste di aree politiche dell'affermazione addirittura della propria individualità o del proprio metro ideologico che finiscono col passare in secondo piano. Detto questo, e conoscendo il tuo operato, sono quasi portato a meravigliarmi che la ricerca del Naturalismo Integrato non ti interessi.

Bertini - A me non interessa perché io sono e rimango un artista urbano che vive in una società, che si guarda intorno.

Nel catalogo delle recenti mostre tenute ad Alessandria metto alcune mie dichiarazioni come questa: l'avanguardia è soprattutto un modo di vivere. Ciò che ci tradisce, infatti, al momento attuale, è il fatto che quasi più nessuno si espone personalmente, prende decisioni in proprio col relativo rischio, ma solo decisioni a livello collettivo. Si ripete la situazione che negli anni '60 succedeva con l'informale. A un certo punto perché ci rivoltammo contro l'informale? Perché l'informale era diventato un esercizio in cui tutti si potevano arruolare, un movimento che non comportava alcun rischio ormai. Io oppongo sempre una pittura al di fuori delle carreggiate che battono gli altri pittori. Mi sta succedendo un fatto abbastanza curioso: che i primi 2 o 3 quadri di questa serie di Abbaco quelli cioè in cui mi sono richiamato a dei quadri antichi si

stavano leggendo in chiave quasi concettuale. Oggi col recupero di una certa manualità l'esercitazione si fa copiando i quadri da museo. Per me inserire nelle mie opere delle scene di violenza antica, di figure antiche significava caso mai voler rappresentare ad esempio che la violenza è sempre esistita; ma non più di questo. Non c'era in me l'esercitazione manuale semmai un modo di voler agire su degli schemi diversi, antichi (perché io non credo più in quelli attuali); senonché durante la mia azione ho cercato di proporre una iconografia nuova. Dall'autonomo che spara alla figura in primo piano che ride indifferente: sembra che i problemi della vita si trascrivono nell'assurdo.

Strano - Quando tu dici che a te interessa la natura urbana dai al Naturalismo Integrato una limitazione che non ha né per principio né per operatività. La sua accezione e la sua regola vanno al di là tanto della città che del problema della campagna o della montagna. Natura urbana e natura clorofilliana si identificano nel nostro caso. Quindi nel tuo caso la sintonia manca solo se lo vuoi.

Quando tu dici poi che l'avanguardia è un modo di vivere non ti riveli a mio avviso. Dovresti dire quale modo di vivere.

Bertini - Con questa espressione voglio dire che coloro che vivono nelle rotaie tutt'al più vanno al capolinea. A un certo momento c'è la necessità di essere fuori strada. Quindi un modo di vivere al di fuori delle rotaie.

Strano - Circa la lettura di tipo concettuale che hai appena ricordato io non sono affatto d'accordo. Ho già scritto che non mi sento di leggere Abbaco in termini di riflusso. Ma questo non significa che tu ti possa porre agli avamposti del concettuale.

Bertini - Io non c'entro; sto

dicendo infatti che è un errore di lettura.

Strano - In Abbaco si rilevano in primo luogo questi tuoi accessi interessi per i problemi umani, in senso diretto. Hai abbracciato la causa del dramma umano come dire che l'attuale bombardamento di notizie di terrorismo ti tocca così da vicino che non ti va di eludere la rappresentazione diretta di questi fatti. Il problema era certo quello di vedere che tipo di arte realizzare. E' importante rilevare come tu riesci a combinare il mondo moderno con il mondo antico. Combinare nel senso di fondere le due cose e lo sottolineo perché mi pare che sia stata ricevuta una contraddizione tra il mondo antico, rinascimentale, e quello moderno. Perché non vedo questa ambivalenza? Il ritmo odierno di Bertini è un ritmo che non c'era nel Bertini del '64, giacché risponde al ritmo biologico di chi ha 60 anni e non 30 o 40. Però questo fatto va considerato alla luce del carattere di Bertini che, a dispetto di questa flessione leggera, o più semplicemente di questo piccolo revisionismo naturale, è stato ed è in continua ricerca di qualcosa di nuovo. Sicché in questo tuo Abbaco ritengo ci sia la tua *Summa*, la tua Divina Commedia; cioè: in senso tommasiano, quell'opera che congloba e ingloba tutta un pensiero filosofico e ideologico occidentale, in senso dantesco come sintesi vivificata di tutta una cultura non solamente pittorica altrettanto occidentale. In Abbaco confluiscono tutte le tue esperienze passate, che non sono le esperienze di un artista che ha lavorato nel chiuso del proprio studio, ma di chi le proprie opere ha prodotto attraverso un dialogo continuo con la realtà. Sicché non in senso assoluto si può dire che il tuo interesse per le circostanze quotidiane odierne sia un fatto nuovo. Lo fai certo in maniera diversa, vuoi perché la realtà di adesso è diversa, vuoi perché sei magari un po' cambiato.

Bertini - Questo non legittima a parlare di senso di morte, come ha fatto Pierre.

Strano - Ma io credo che Pierre parli di senso di morte non generalizzando, non esemplificando cioè una situazione artistica fondata sul senso di morte tramite la tua opera e il dramma che essa esprime. Comunque credo che di là di questo affievolimento espressivo trovo in te una tale carica vitale che approda ad esiti espressivamente violenti, a ben guardare.

Bertini - Io direi, infatti, che i miei quadri attuali esprimono proprio tutto il contrario della morte della società, sono quadri pieni di speranza, sono anzi i quadri più carichi di speranza che io abbia mai fatto. E il lugubre potrebbe indicare che dal cimitero può nascere la vita.

Strano - Quello della speranza è un argomento che lascio interamente a te. Non perché non lo condivida o non mi entusiasmi, ma perché mi sento incerto a tale proposito. Se vuoi, la speranza possiamo coglierla indirettamente in ciò: in questo senso di vitalità che dimostri così esprimendoti, come risultanza artistica di un Bertini ben caricato. Ma per esemplificare le osservazioni fatte finora è forse meglio parlare direttamente di un quadro, ad esempio di quello che si intitola « Via De Amicis ». Sullo sfondo troviamo un paesaggio collinare che è di chiara memoria rianascimentale, così che in linea teorica dovrebbe essere in contrasto con la concitazione narrativa della situazione del proscenio, diciamo, dove ci sono dei giovani intenti a perpetrare il loro atto criminoso, con una dinamica di comportamento diversa dalla quiete collinare. Tra l'altro, abbiamo ancora in primo piano queste due figure, l'una, la vittima, l'altra in atteggiamento pietoso verso la vittima del cui sangue è cosparsa la sua mano. Tuttavia se è vero che il senso mo-

dulativo di questa collina è di ascendenza rinascimentale è anche vero a ben guardare, che il ritmo da cui è percorsa è anch'esso concitato. E altrettanto dobbiamo dire del cielo contro cui essa si staglia.

Parlerei allora di illusione rinascimentale, quale segreta e secreta aspirazione, tensione potenziale che non manca tuttavia di riflettere i propri bagliori aurorali sul primo piano del quadro. Parlerei allora di una continua mutazione tra il mondo contemporaneo (primo piano) e quello rinascimentale (sfondo), grazie all'elemento di coagulo e di catalizzazione che è questa tua diffusa cromia verde, che su tutto si possa assicurando l'unitarietà del quadro. Quindi, un fenomeno endemico di empatia tra quiete e violenza, tra l'ieri e l'oggi. Rileverei insomma una sorta di ubiquità comportamentale: tu ad un tempo dici e pensi. Dici la violenza e pensi, o fai pensare, al rinascimento, di cui alla fine c'è solo una memoria raffigurativa, e nient'altro.

Mi pare che Giulio C. Argan facesse notare un gioco di orizzontali e verticali; c'è, in effetti, una sorta di componimento, all'interno del quadro, nel senso che organizzi in maniera direi sensibilmente geometrica la tua situazione impaginativa. Ma in sotteraneo punterei la mia attenzione a un patto compromissorio nella tua genotestualità. Tra quello che dovrebbe essere il ritmo rinascimentale e quello che dovrebbe essere il ritmo della della violenza ma non è. E tu prima di realizzare il lavoro, mitighi tanto l'uno che l'altro. Da tutto questo scaturisce un nuovo ritmo il tuo linguaggio.

Bertini - Direi che la lettura che tu stai facendo dei miei quadri sia molto aderente a quello che io sto facendo. Io mi propongo di attuare il ritrovamento di una iconicità nell'opera: un quadro che non agisca più per particolari, come avviene con la figurazione attuale, per cui i pittori si spe-

cializzano in un dettaglio. L'iconicità invece investe tutta la superficie e fa sì che coesistano diverse situazioni: dalle nubi al selciato in primo piano; insomma una totalità della scena.

Strano - E' forse opportuno dire qualcosa sul senso della continuità del tuo lavoro, dati i così disparti pareri emersi. Sarebbe solo lettura superficiale quella che si permane a denunciare l'abbandono delle esperienze informali e della mec-art. E io comincerei col rilevare che le figure di primo piano presentano puntualmente una trama eminentemente informale, un informale che richiama tra l'altro il mondo tecnologico, vuoi per la freddezza della cromia, vuoi per il senso del meccanico che può suggerire. E questo è il frutto delle tue passate esperienze. In queste rispondenze di monocromo, di toni troviamo questo rimbalzare di vicende cromatiche che ti danno compositivamente ed emotivamente anche il senso di unitarietà del quadro.

Il cielo, ad esempio può essere un cielo naturalistico, ma ha tale tendenza alla forma libera che va ben oltre la tradizione.

Bertini - Hai ragione. In fondo il problema che mi sono posto è quello di servirmi proprio delle esperienze passate.

Strano - Vedi questo sparato bianco attorno alla figura di destra? E' uno sparato che allarga il raggio di collegamento col fondo e si riflette persino nel cielo.

Un altro elemento che sopravvive è la presenza delle pin-up, di queste figure gigantesche, così scenograficamente impegnate in primo piano tipiche della popart e che tali in fondo sono formalmente anche quando parrebbero madonne. Infatti non si tratta della figura rinascimentale che deve dominare con la sua serietà di fondo, ma di immagini cromaticamente esasperate che obbediscono a tutta la vicenda emotiva del quadro. •

Malo: echi di una serata

Caro Carmelo

Si è dimostrata molto importante la presenza qui a Malo di Pierre Restany.

L'argomento trattato « ha manifestato del Rio Negro: Il Naturalismo Integrale » ha impegnato il numerosissimo pubblico. Il dibattito che ne è seguito, il tuo intervento teorico, le partecipazioni di operatori estetici, la presenza di Guido Le Noci, sarà di buon auspicio per lo spazio che ho aperto qui a Malo (*) paese di provincia nel Veneto, ma gente ancora sincera.

Vorrei da te una risposta « concreta » (anche se tu dici di essere teorico) sul comportamento esterno del fruitore e, meglio, come nel mio caso, del collezionista. Proprio perché non sono studioso di filosofia, mi interessa scoprire il mio comportamento verso questa nuova tendenza del Naturalismo Integrale.

Il tuo intervento, più di quello di Restany, (che si è basato su una descrizione analitica del fenomeno vissuto e delle ragioni della stesura del Manifesto) mi ha reso le idee più confuse.

Quando poi Restany ha detto di credere più nei valori odierni e cioè dopo lo choc amazzonico, io mi sono domandato: e noi? — noi come individui fruitori cosa contiamo ora? — resta tutto da buttare? Evidentemente no! perché quello che è passato è storia, per quanto bella o triste, esiste. Ed ancora mi domando, alidità di tutti i pregiudizi e facendo leve sulla mia disponibilità, dove ora io trovo appagamento? Dov'è il mio rapporto con l'opera? si è parlato perfino di ecologia; ma che non sia una parola troppo abusata? Come vedi c'è qualche cosa in me che deve maturare, che deve mordere in questo choc amazzonico. Il giorno dopo la manifestazione qui a Malo, si presenta un signore e dicendomi che il giorno precedente era occupato, di mostrargli almeno il supporto-oggettivo pensando che ci fossero quadri, foto, diapositive o meglio qualche cosa che avesse riferimento oggettivo con il discorso teorico di Restany. Io ho risposto che avevo solo la registrazione e che volentieri gliela avrei fatta ascoltare.

Evidentemente la mia è stata una risposta troppo semplice; ma il mio interlocutore aveva diritto di qualche cosa altro? Il secondo aspetto del problema poi è circa il tipo di « Utenza » a cui il messaggio è rivolto. Esiste nel fruitore una professionalità per riceverlo? Per quello che posso rispondere io, basandomi sull'esperienza vissuta, possono giocare due cose: la disponibilità e la credibilità dei possibili fruitori, elementi che nascono da una certa sensibilità acquisita.

Spesso io nella mia scelta da collezionista non vado, a giustificazione del mio operato, alla ricerca di presupposti mentali o di schemi filosofici o di comportamento che convalidino in concreto le opere acquistate, in quanto mi basta il riconoscere, attraverso l'opera in possesso, lo sforzo culturale dell'individuo o meglio dell'operatore estetico che mi sta di fronte, sforzo teso a superare sempre più il limite culturale precedentemente espresso da lui o da altri operatori.

La mia è una accettazione passiva?

Immagino che sia difficile rispondere, anche perché il tuo è un operare filosofico, mentre chi ti interloquisce esige prove concrete, vuole oggettivare il natu-

ralismo, vuole possibili esempi di riferimento e confronto. Ma la tua risposta è molto importante perché dà la scala della possibile convivenza fra una cosa estremamente astratta ed un mondo concreto.

Ti saluto e ti ringrazio.

G. B. Meneguzzo
(Segretario generale museo Casablanca)

N.d.R.: la risposta di Carmelo Strano è a pag. 5

* Sulla base di una collezione privata e grazie alla ristrutturazione di una vecchia fattoria, ad opera di G. B. Meneguzzo, è nato già da un po' di anni, in questo quieto paese del vicentino, il Museo Casablanca; un Museo attivo e incisivo (lo staff: Nanda Vigo, Adriano Altamira e lo stesso Meneguzzo) con scopi eminentemente didattici: varie mostre, tra cui *Cooperarte* e *Bruno D'Amore, teatro sperimentale (1978)*; *seminario su territorio e museo che ha coinvolto in vario modo, tra gli altri, i Prof. Magagnato e Rigon, direttori dei musei di Verona e Bassano, Giovanni Carandente, C. Pozzati, Vaccari, Bettagno, Micini, Altamira, Guerzoni, De Filippi (1979)*. Sempre su questo tema si parla della istituzione di un cartello dei musei dell'Alto Veneto, coordinatore il prof. Magagnato, e della nascita di un nuovo museo della ceramica a Nove di Bassano, nonché di un laboratorio di avanguardia in povero.

Dieu Comme idée

Dear Mr. Restany

I have read and reread « le manifeste » and believe I have come to a more conscious awareness of my work.

[...]

— Nature is the veritable essence. It surrounds and envelops us as we are part of it.

— Man aware of the multitude of symbols he has created through the ages: religious, mythological and present day.

— Present man a such get show his relationship to nature symbolically by allowing the « window » landscape to ejaculate out of the frame as an umbilical cord to from man via colour symbolism.

— Thus man io one with natu-

re and aware of pattern symbolism throughout history.

Once again I would like to thank you for the clarification you words have brought to my ideas confidence it arouses.

I would like to quote a passage which may clarify the question you asked: Dieu comme idée, l'idée de Dieu. I quote (*J. Campbell, The Masks of God/Occidental Mythology*, p. 223): « Some, perhaps I will desire bow still to a mask, out of fear of nature. But if there is no divinity in nature, the nature that God created, how should there be in the idea of God, which the nature of man created? ».

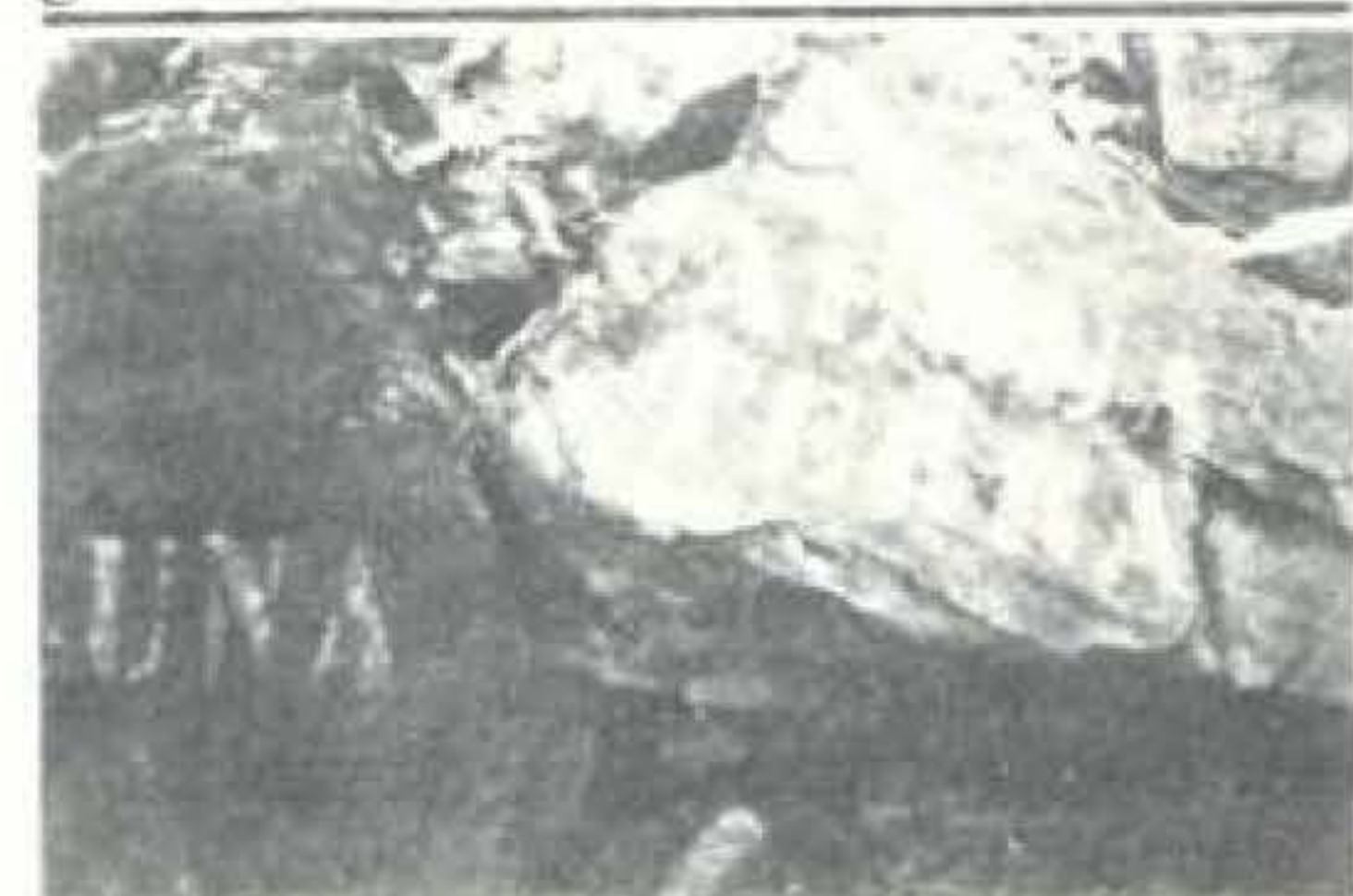
Nicolas Moufarrege
(Beirut)

Precaria elasticità

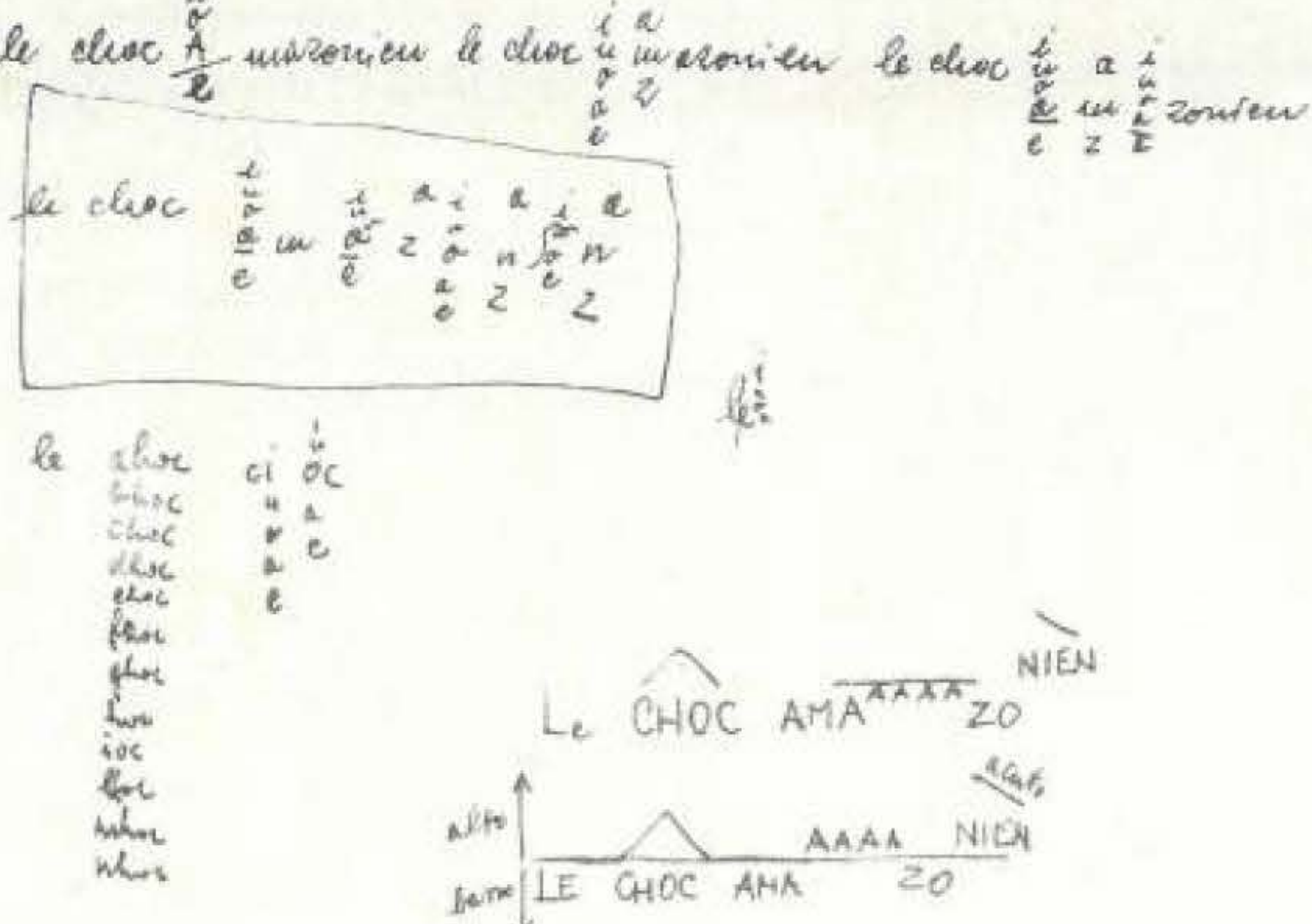
Il giovane post-pop e para-land Tiziano Finazzi opera in due direzioni. La prima, riguarda il recupero di un passato storico « primitivo » ed esotico (dove esotico è da leggere essenzialmente come esoterico). Ed ecco le immagini dei « Kiminui » della Papuasia e della Nuova Guinea, o il gruppo di Locanodor (Indios del Messico) che si concretizzano in uno scrupoloso riporto fotografico sul supporto, dove il reportage si completa con delle « didascalie » che direi visualmente strategiche. Esse infatti tradiscono l'« obbiettività » del riporto, ma con intelligenza: Finazzi non aggiunge niente di suo, di arbitrario; però « sceglie », col suo modo di evidenziare, sottolineare, tradurre, di esplicitare alcuni elementi dell'immagine. La seconda via è quella dell'intervento diretto sulla natura. Un'operazione inversa, in quanto dapprima si ha l'intervento grafico-verbale (didascalia) sulla natura (scelta) e quindi il riporto fotografico.

In questo secondo caso, Finazzi rende più felicemente quello che a me sembra un suo interesse di fondo, e cioè il bisogno, ancor più che l'opportunità, di giocare con il mezzo della fotografia, che lascia quasi in bilico tra il senso dell'opera autosufficiente e il suo valore funzionale. Questo atteggiamento, diciamo transazionale nel senso della pragmatica scuola psicologica americana gli permette un gioco (gioco di elasticità) tra lo scrutato (la natura) e il vissuto (suo). Un gioco che ovviamente non può durare a lungo. Ma la rottura non sarà traumatica se egli saprà indagare la natura lontano da ogni tentazione della metafora. (C. S.)

Tiziano Finazzi ha esposto nel febbraio scorso a Milano, alla galleria La Nuova Sfera.



Le choc amaronien le choc abaronien le choc acaronien le choc odaronien le choc acaronien
 le choc aforonien le choc aparonien le choc aharonien le choc aironien le choc
 abaronien le choc amaromonien le choc auronien le choc acaronien le choc
 afaronien le choc aparonien le choc araronien le choc anaronien le choc
 ataronien le choc auaronien le choc avaronien le choc asaronien
 le choc imaronien le choc umaronien le choc ouaronien le choc auar
 zaronien le choc suaronien le choc auaronien le choc auabouren
 le choc amaronien le choc amadonien le choc amatonien
 le choc amafonien le choc amaponien le choc amahonien
 le choc amaronien le choc amatonien le choc amaronien
 le choc amaronien le choc amaronien le choc amaronien
 le choc amaronien le choc amaronien le choc amaronien
 le choc amaronien le choc amaronien le choc amaronien
 le choc amaronien le choc amaronien le choc amaronien
 le choc amaronien le choc amaronien le choc amaronien
 le choc amaronien le choc amaronien le choc amaronien
 le choc amaronien le choc amaronien le choc amaronien
 le choc amaronien le choc amaronien le choc amaronien



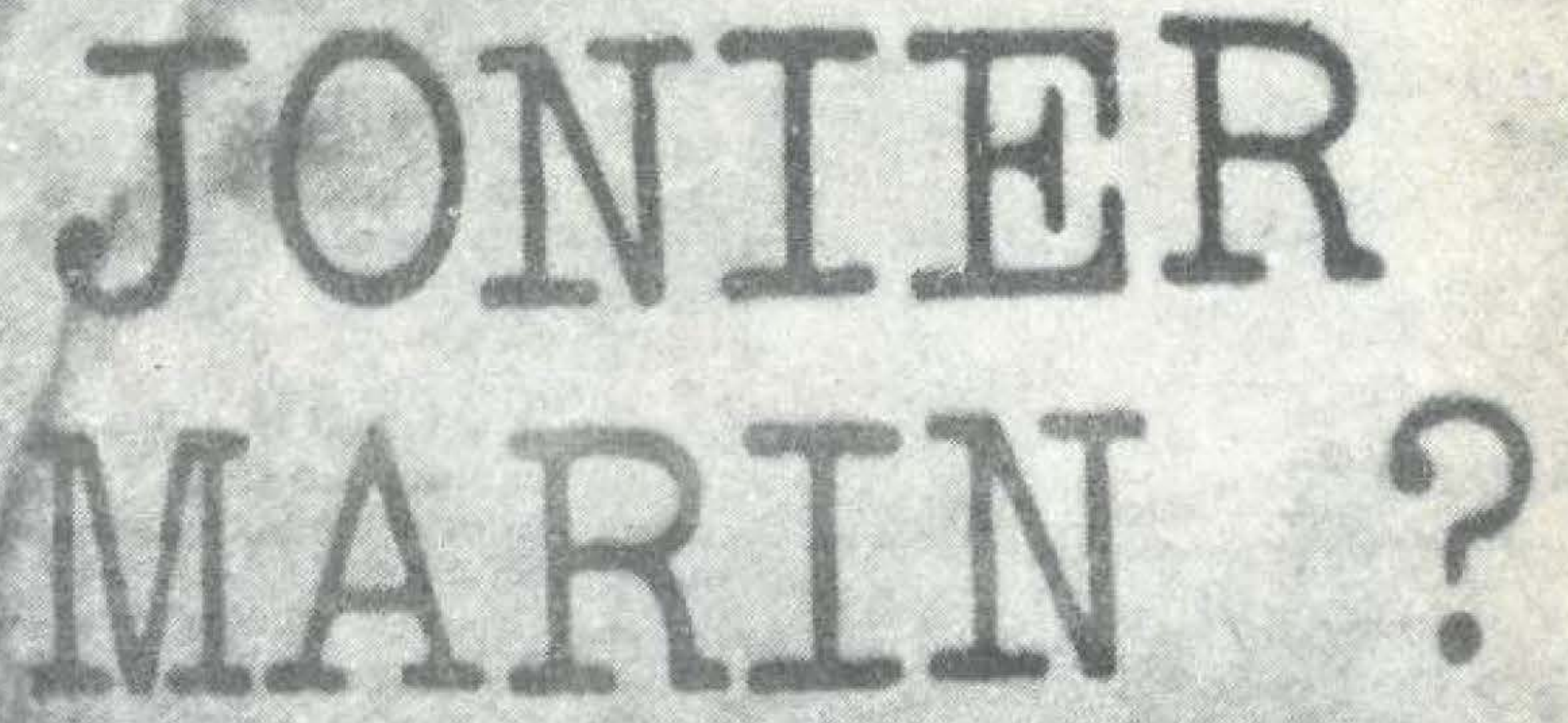
I Giochi paraconcettuali di Bruno Talpo

Il mail-artista e dialettico-concettuale Bruno Talpo ha stabilito tutta una serie di graduatorie mentali a partire proprio dallo choc amazzonico considerato come rivelatore di miti, di circuiti repressivi o rivelatori. Egli ha assunto lo choc amazzonico come un catalizzatore di emozioni, di sentimenti e di pratiche, se posso dire, mentali. Talpo considera così la natura come una sorta di esorcismo. (P.R.)

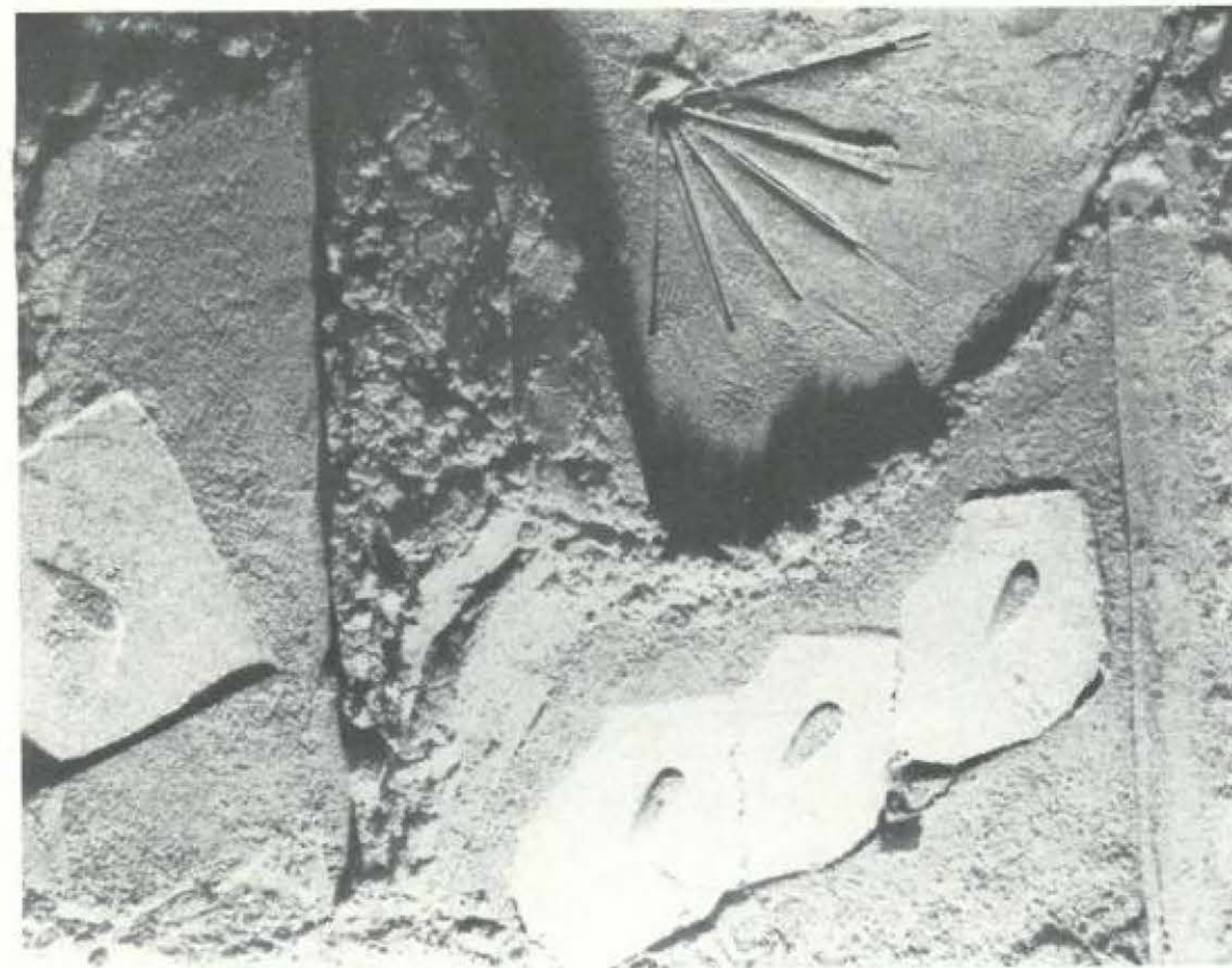
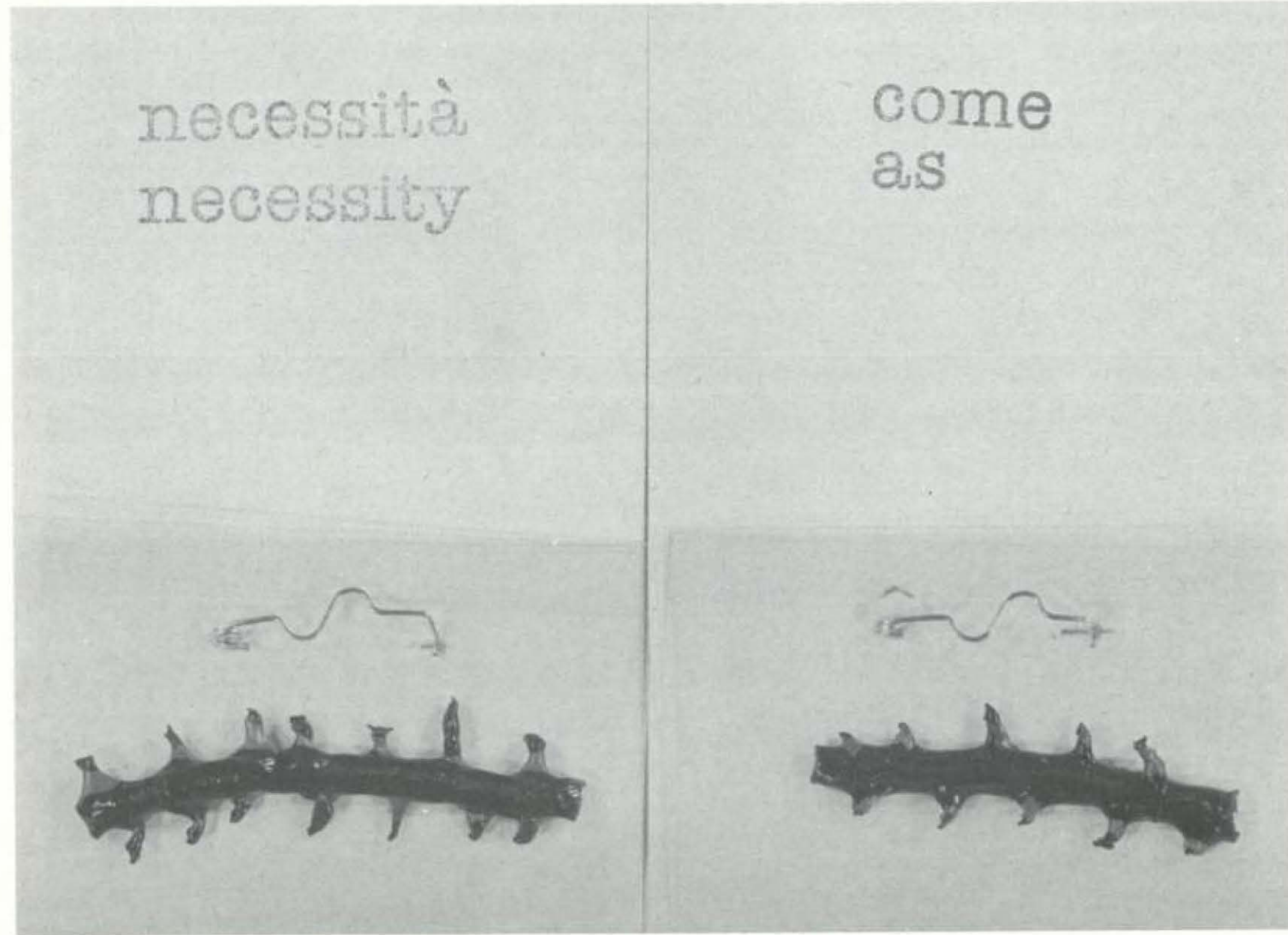
per ricevere in abbonamento
NATURA INTEGRALE
 servirsi possibilmente del
 Conto Corrente Postale n. 13207204
Per l'Italia:
 abb. annuo (6 numeri) lire 6.000
Per l'estero:
 consultare la colonna a pag. 2

Qui est Jonier Marin ? Démonétiseur d'argent, agent de transmission de l'Incommunicable, calligraphe de son propre sperme, élabousseur de gratte-ciels, globe-trotter et reporter de l'Amazone, producteur de video, analyste du mail-art, sociologue de la performance ? Tous les moyens sont bons, au service d'une fondamentale interrogation existentielle.

La conscience de Jonier Marin se pose en se questionnant. Il n'existe que par l'interrogation, qu'il assume en la projetant sur les autres: un elfe, un feu follet qui va et vient, vivant de l'air qu'il respire, insaisissable et présent, et qui laisse en nous, avec le trace de quelques gestes légers et d'apparitions-éclair, la marque tenace de l'angoisse d'être. Il y a en Jonier Marin l'orgueil de l'humilité pascalienne et comme un rappel de la distance ironique que Marcel Duchamp entretenait entre lui et les choses. Seulement Duchamp était normand et fils de notaire. Jonier Marin est colombien et parmi toutes les interrogations celle qu'il assume vis à vis de sa condition latino-américaine est déterminante, il la transpire par tous les pores de sa peau. Jonier Marin, particule cosmique en libre mouvement dans l'espace, a trouvé la planète de ses racines et de son élection: l'Amazone. Il n'en est encore que le reporter, mais il en sera un jour le résident. Si l'éternel errant doit devenir sédentaire, c'est à Leticia que le nomade bâtira sa maison et cultivera son jardin interrogatif. Jonier Marin est mon frère en Amazonie. Je serai son premier visiteur à Leticia. Le fleuve et la forêt sont l'oxygène régénérateur de mes poumons et de mon cerveau, l'hygiène de mon esprit et la chlorophylle de mes sens: le catalyseur et l'accélérateur de mes facultés de sentir, de penser et d'agir. Il m'a fallu toute une vie antérieure pour trouver la révélation. Jonier Marin semble lui aussi avoir trouvé son chemin de Damas, mais après une bonne douzaine de vies. L'exposition d'Anvers avec ses plantations et ses cultures de points d'interrogation marque sans doute la fin de tout un questionnement. Le choc amazonien a produit son effet, je sens s'amorcer le retour de l'enfant prodigue et je lui donne rendez-vous par 4 degrés de latitude Sud et 70 degrés de longitude Ouest, sur les bords du Solimoès, ou qui sait, un peu plus au nord, sur le fleuve Putumayo. Au revoir et à bientôt, Jonier Marin.
 PIERRE RESTANY



Lorenzo Pezzatini (Massachusetts)



**Clara Scarpella:
il safari delle energie
della natura**

Il gioco tra soggettività o oggettività all'interno della poetica di Clara Scarpella è di particolare significato se rapportato al senso della libera circolazione delle energie, a cui ella è oltremodo sensibile, e dell'inflessibilità delle leggi della natura: un rigore, questo, che parrebbe sovrastare e contrastare irrimediabilmente la dimensione soggettivistica. In effetti, ci si accorge presto che la vita delle energie della natura, e quindi anche nostre, si presta, malgrado il rigore strutturale, al gioco oscilla-

torio della dialettica oggettivo-soggettivo.

E' quanto riesce a dimostrare operativamente Clara Scarpella nella sua recente mostra al Museo di Saint-Paul de Vence.

MEC-ART? Ecco il parere di Guido Ballo

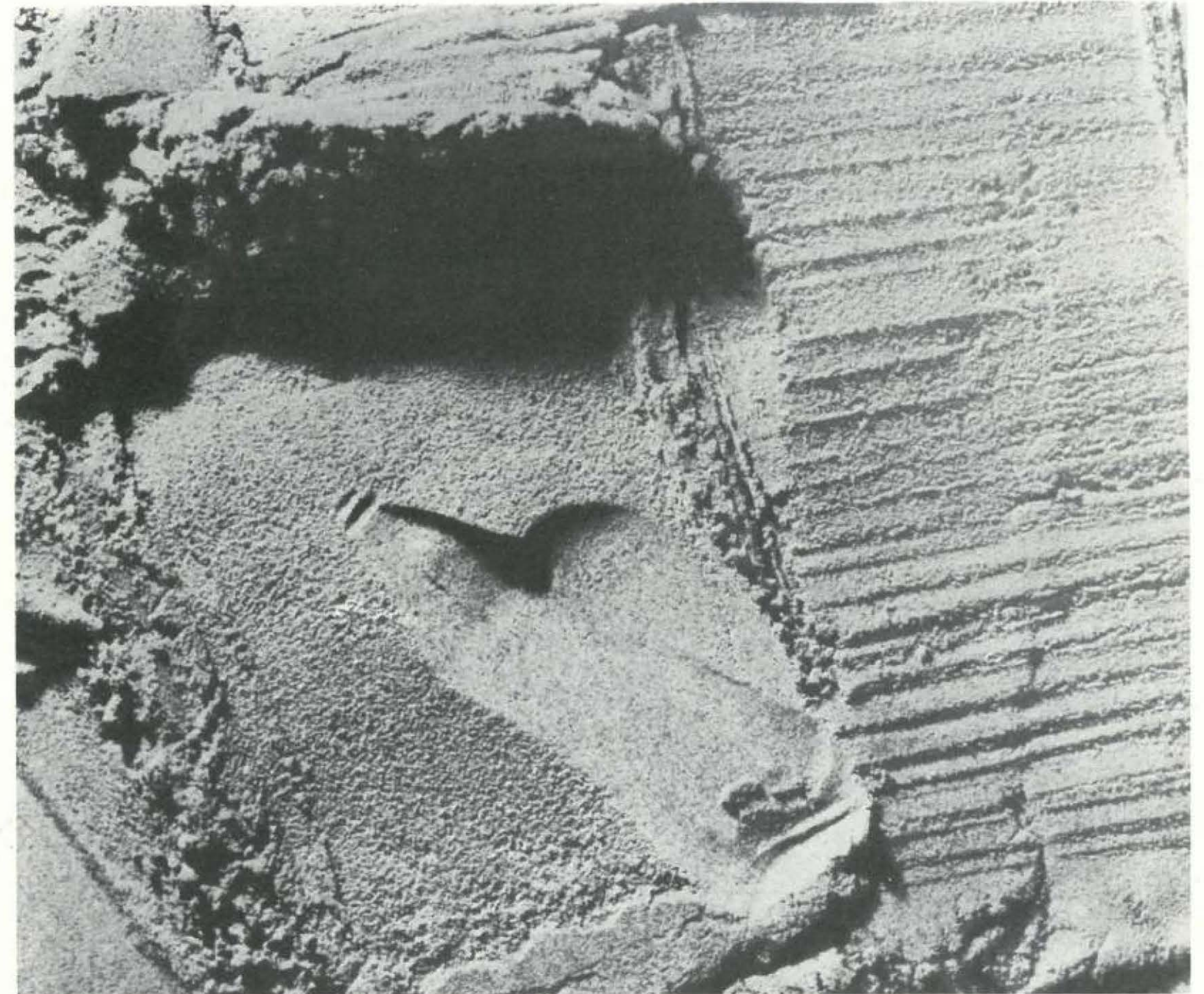
Oggi, dopo lo spazialismo di Lucio Fontana, in relazione alla vita consumistica, inquieta e anche labile, la scultura sembra durare appena un attimo, risolversi quasi in orma, impronta

che si consuma: da qui l'idea di Clara Scarpella di non presentarci opere plastiche, fissate, che pure ha dovuto comporre in modo provvisorio, sulla sabbia o su altre sostanze polverose e fuggivevoli, ma fotografie di « attimi plastici ». Queste fotografie, su tele emulsionate, sembrano a prima vista rientrare nella poetica del « mec », sorta a Parigi alcuni anni fa e sostenuta da Pierre Restany, della pittura meccanica eseguita con mezzi fotografici, spesso aiutata dal colore. Ma la posizione è diversa: qui la fotografia, anche se a volte nelle manipolazioni cromatiche ritrae opere già composte plasticamente dall'artista: che usa questo metodo soltanto per rendere con maggiore evidenza il senso del provvisorio, del consumo, dell'apparizione quasi

fantasma. In realtà i modelli plastici — che però si distruggono, ed è qui la novità — rilevano una chiara coscienza delle possibilità della scultura intesa come forma aperta ai limiti estremi: forma, in questo caso, inventata con fantasia estrosa, che fa sentire le suggestioni del divenire esistenziale della nostra vita di oggi.

Sono dunque immagini che entrano nel vivo di certa problematica: non rinunciare alla scultura, ma rendere l'attimo, la fuggevolezza relativa al di là della stessa materia: anche se poi il mezzo fotografico, fermando l'attimo, finisce col farlo durare un poco di più. Ma l'idea della scultura stabile è superata: il momentaneo, il relativo, assume così valore « mentalmente » nuovo.

(G. B.)



A Paris Acte Vegetal de Jean-Yves Tardy

— Depuis bientôt quatre ans, Tardy développe une recherche originale d'appropriation de l'espace. Il utilise le « gazon » comme moyen vivant d'intervention.

Implantant ses herbes en dehors de leur condition habituelle, il les manipule, les dirige, s'attachant tout particulièrement à en définir le comportement secret.

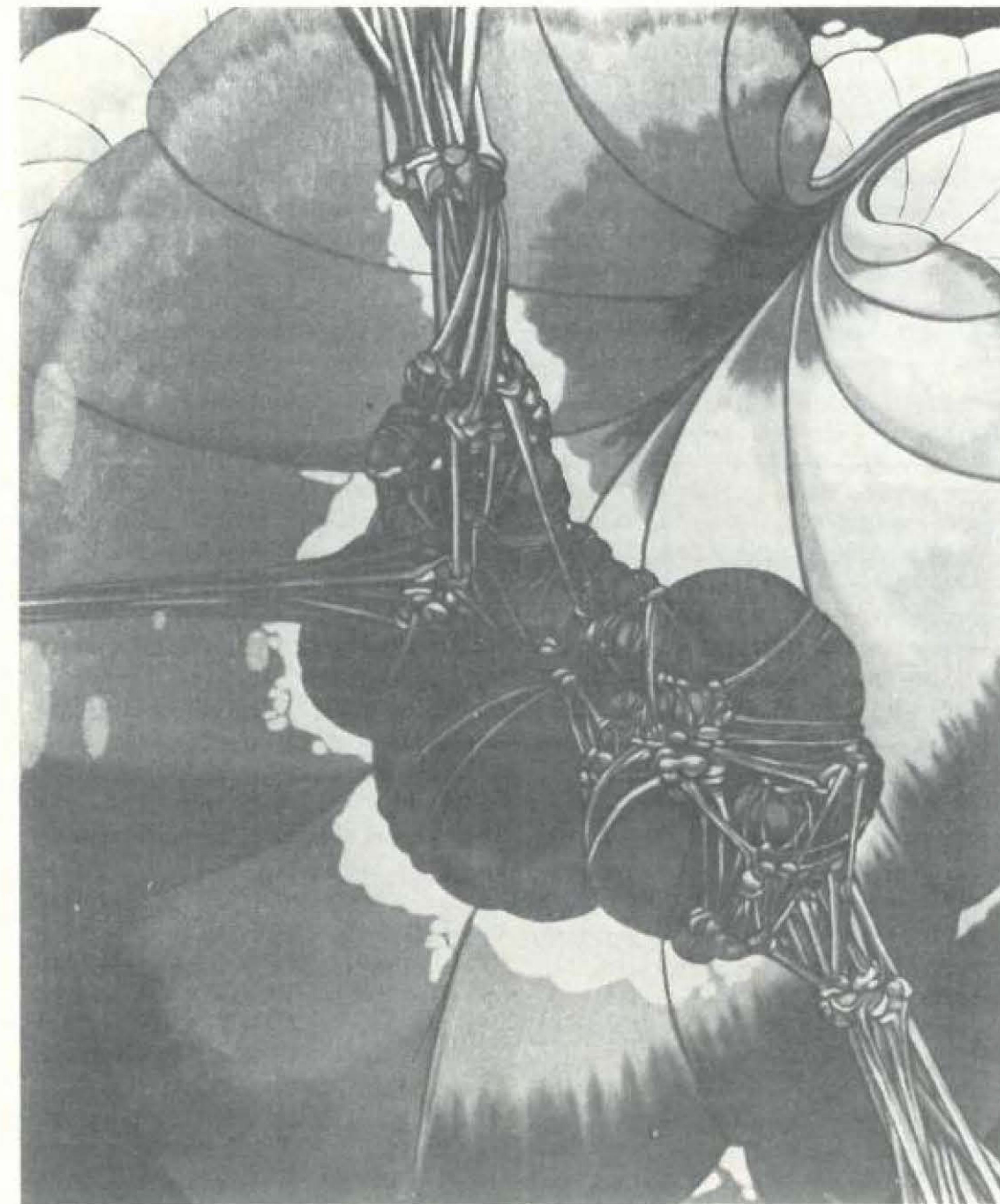
De plus l'acte végétal invite les spectateurs à explorer une nouvelle conception de la couleur et du volume, en effet Tardy arrose, nourrit la couleur, coiffe et modifie les vo-

lumes. Ce propos éphémère est radicalement opposé à la notion d'objet d'art et d'intemporalité qu'on lui attribue.

Présent dans les lieux qu'il a ainsi investis, Tardy rencontre les visiteurs adultes et enfants, offrant à chacun la possibilité de s'initier à son activité et de la pratiquer eux-mêmes dans leur environnement quotidien.

(Communiqué de Presse par les soins du Musée d'art moderne de la ville de Paris.)
Exposition : octobre 1979.

ACTE VEGETAL



Giulio Mottinelli dopo un viaggio in Amazonia

Non più imitare la pelle della natura

Giulio Mottinelli è un giovane artista bresciano che a suo modo ha subito lo choc amazzonico: a livello esistenziale e quindi operativo. Il suo viaggio in Amazonia fatto forse per curiosità o sete di esotismo è diventato presto occasione e scena di mutazione antropologica ed estetica. E così il suo naturalismo abbandona la strada dei padri, la strada della rappresentazione schematica e direi sintomatica della natura, e si fa autentico, diciamo integrale. Il richiamo fitomorfo superstito, pur se timbricamente esaltato in maniera quasi ossessiva, diventa comun-

que pura astrazione simbolica, dialettico gioco cromatico — forse inconsapevole — di forze d'urto, un gioco così vicino alla dialettica profonda delle forze della natura. La parola forza su cui mi accorgo di insistere mi viene suggerita proprio dalla carica ipertensiva, direi allo stadio di quintessenza emotiva, di questa sorta di innervatissima memoria di tronchi d'alberi e di rami: una struttura flessibilissima che nello stesso tempo riesce a dare anche la misura della inflessibilità delle leggi della natura. Per Mottinelli si può dire che è l'astrazione a giocare il ruolo di

scongimento della metafora, come dimostrano, in negativo, i pochi casi in cui il pittore non se l'è sentita di abbandonare del tutto la vecchia (di secoli) abitudine a imitare la pelle della natura. Ho detto pittore, alludendo proprio a tela e tavolazza. Lo choc amazzonico può colpire anche il cavalletto. (c. s.)

Giulio Mottinelli ha esposto alla fine del '79 a Brescia alla galleria San Michele.



LETTERE

Caro Carmelo

Il pensiero tuo e di Restany costituisce una presa di posizione critica salutare mirante a tracciare la strada di un indirizzo naturalistico in contrapposizione forse al dilagare di linguaggi intellettualistici che rasentano i limiti della paranoia e nulla hanno a che fare con l'arte. L'intervento con lettera a Restany di Antonio Cospora pubblicata nel terzo numero di « Natura Integrale » chiarisce a suo modo che tutta la grande Arte è Natura Integrale. Sono d'accordo. Diceva Goethe: *muori e diventa*, ed io penso che il momento attuale presago di morte è utile a far risorgere l'umanità a nuova vita affinché essa produca sempre un'Arte autentica in cui possa rispecchiare la Natura Integrale.

Mi domando però con quali basi? Con quali indirizzi se l'attuale Società Tecnologica e di consumi ci condiziona e ci proietta sempre più in un spazio cosmico che ha del divino ma che ci annienta e ci riduce a semplici robot?

Un caro saluto
Giovanni Amodei (Firenze)

Manifeste du Rio Negro du Naturalisme Intégral

L'Amazone constitue aujourd'hui sur notre planète l'ultime réservoir, refuge de la nature intégrale. Quel type d'art, quel système de langage peut susciter une telle ambiance, exceptionnelle à tous points de vue, exorbitante par rapport au sens commun? Un naturalisme de type essentialiste et fondamental, qui s'oppose au réalisme et à la continuité de la tradition réaliste, de l'esprit réaliste au delà de la succession de ses styles et de ses formes. L'esprit du réalisme dans toute l'histoire de l'art n'est pas l'esprit du pur constat, le témoignage de la disponibilité affective. L'esprit du réalisme est la métaphore, le réalisme est la métaphore du pouvoir : pouvoir religieux, pouvoir d'argent à l'époque de la Renaissance, pouvoir politique par la suite, réalisme bourgeois, réalisme socialiste, pouvoir de la société de consommation avec le pop-art. Le naturalisme n'est pas métaphorique. Il ne traduit aucune volonté de puissance mais un autre état de la sensibilité, une ouverture majeure de la conscience. La tendance à l'objectivité du constat traduit une discipline de la perception, une pleine disponibilité au message direct et spontané des données immédiates de la conscience. Du journalisme, mais transféré dans le domaine de la sensibilité pure : l'information sensible sur la nature.

Pratiquer cette disponibilité par rapport au donné naturel, c'est admettre la modestie de la perception humaine et ses propres limites, par rapport à un tout qui est une fin en soi. Cette discipline dans la conscience de ses propres limites est la qualité première du bon reporter : c'est ainsi qu'il peut transmettre ce qu'il voit en « dénaturant » le moins possible les faits.

Le naturalisme ainsi conçu implique non seulement la plus grande discipline de la perception mais aussi la plus grande ouverture humaine.

En fin de compte la nature est, et elle nous dépasse dans la perception de sa propre durée. Mais dans l'espace-temps de la vie d'un homme, la nature est la mesure de sa conscience et de sa sensibilité.

Le naturalisme intégral est aller

gique à toute sorte de pouvoir ou de métaphore du pouvoir. Le seul pouvoir qu'il reconnaît n'est pas celui, abusif, de la société, mais celui, purificateur et cathartique, de l'imagination au service de la sensibilité.

Ce naturalisme est d'ordre individuel : l'option naturaliste opposée à l'option réaliste est le fruit d'un choix qui engage la totalité de la conscience individuelle. Cette option n'est pas seulement critique, elle ne se limite pas à exprimer la crainte de l'homme devant le danger que fait courir à la nature l'excès de civilisation industrielle et urbaine. Elle traduit l'avènement d'un stade global de la perception, le passage individuel à la conscience planétaire. Nous vivons une époque de double bilan. A la fin du siècle s'ajoute la fin du millénaire, avec tous les transferts de tabous et de paranoïa collective que cette récurrence temporelle implique, à commencer par le transfert de la peur de l'an 1000 sur la peur de l'an 2000, l'atome à la place de la peste.

Nous vivons ainsi une époque de bilan. Bilan de notre passé ouvert sur notre futur. Notre Premier Millénaire doit annoncer le Second. Notre civilisation judéo-chrétienne doit préparer sa Seconde Renaissance. Le retour à l'idéalisme en plein XX^{ème} siècle super-matérialiste, le regain d'intérêt pour l'histoire des religions et la tradition de l'occultisme, la recherche de plus en plus pressante de nouvelles iconographies symbolistes : tous ces symptômes sont la conséquence d'un processus de dématérialisation de l'objet initié en 1966 et qui est le phénomène majeur de l'histoire de l'art contemporain en occident.

Après des siècles de « tyrannie de l'objet » et sa culminance dans l'apothéose de l'aventure de l'objet comme langage synthétique de la société de consommation, l'art doute de sa justification matérielle, il se dématérialise, il se conceptualise. Les démarches conceptuelles de l'art contemporain n'ont de sens que si elles sont examinées à travers cette optique auto-critique. L'art s'est lui-même mis en position critique. Il s'interroge sur son immanence, sa nécessité, sa fonction.

Le naturalisme intégral est une

réponse. Et justement par sa vertu d'intégrisme, c'est-à-dire de généralisation et d'extrémisme de la structure de la perception, c'est-à-dire de planétarisation de la conscience, il se présente aujourd'hui comme une option ouverte, un fil directeur dans le chaos de l'art actuel. Autocritique, dématérialisation, tentation idéaliste, parcours souterrains symbolistes et occultistes : cette apparente confusion s'ordonnera peut-être un jour à partir de la notion de naturalisme, expression de la conscience planétaire.

Cette restructuration perceptive correspond à une véritable mutation et la dématérialisation de l'objet d'art, son interprétation idéaliste, le retour au sens caché des choses et à leur symbologie, constituent un ensemble de phénomènes qui s'inscrivent comme une préambule opérationnel à notre Seconde Renaissance, l'étape nécessaire à la mutation anthropologique finale.

Nous vivons aujourd'hui deux sens de la nature. Celui ancestral du donné planétaire, celui moderne de l'acquis industriel et urbain. On peut opter pour l'un ou pour l'autre, nier l'un au profit de l'autre, l'important c'est que ces deux sens de la nature soient vécus et assumés dans l'intégrité de leur structure ontologique, dans la perspective d'une universalisation de la conscience perceptive, le Moi embrassant le Monde et ne faisant qu'un avec lui, dans l'accord et l'harmonie de l'émotion assumée comme l'ultime réalité du langage humain.

Le naturalisme comme discipline de la pensée et de la conscience perceptive est un programme ambitieux et exigeant, qui dépasse de loin les perspectives écologiques actuellement balbutiantes. Il s'agit de lutter beaucoup plus contre la pollution subjective que contre la pollution objective, la pollution des sens et du cerveau, beaucoup plus que celle de l'air ou de l'eau. Un contexte aussi exceptionnel que l'Amazone suscite l'idée d'un retour à la nature originelle. La nature originelle doit être exaltée comme une hygiène de la perception et un oxygène mental : un naturalisme intégral, gigantesque catalyseur et accélérateur de nos facultés de sentir, de penser et d'agir.

PIERRE RESTANY

(Haut Rio Negro - Jeudi 3 août 1978, en présence de Sepp Baenderek et de Frans Krajcberg)

Restanys Kritiska metod är fild av risker

OLLE GRANATH

Som kritiker är Pierre Restanys nama framför allt förknippat med bildandet av gruppen Les Nouveaux Réalistes. I april 1960 hade han i Milano publicerat ett manifest. "Fyrtio grader över dadas noll", som på hösten samma år i Paris antogs som stiftelsekund för gruppen och då under tecknades av Yves Klein, Arman, Martial Raysse, César, Jean Tinguely, Daniel Spoerri, Raymond Hains, Jacques de la Villeglé och François Dufrêne. Tio år senare, på hösten 1970, organiserade Restany, med stöd av kommunen i Milano, ett tioårsjubileum där en retrospektiv utställning kompletterades med att de flesta av undertecknarna av manijestet plus några senare anslutna konstnärer utförde aktioner på Milanos gator och torg som under några dygn innebar djupa ingrepp i det dagliga livet i staden. Jubileet avslutades med en stilenlig begravningsbankett komponerad av gruppens mästarkock, Daniel Spoerri.

Manifestet från 1960 riktar sin udd mot dittills dominerande konstformer som Restany uppfattade som uttömda och förkalkade. I deras stället placerar manifestet "verklighetens hänförande äventyr, verklighetens uppfattad som sådan och inte transponerad genom inspirationens och fantasins prisma". Vad Restany syftade på var den direkta och "råa" användning av material som tillhandahölls av ett samhälle präglad av urbanisering, industrialisering och masskommunikation. Det var i den andan som Arman ackumulationer, Tinguelys motordrivna skrotskulpturer, Hains rivna afischer och Césars skrotkompressioner tillkom. Historiskt förankrade Restany dessa "gester", som han själv kallar dem, i Marcel Duchamps ready-mades.

I konstnären såg — och ser — Restany ett "sociologiskt relä", en människa som förutsättningslöst närmar sig den sociala verkligheten och synliggör den genom att förvandra den till språk. I teorin,

om än inte alltid i praktiken, var "Le nouveau réalisme" antiexpressionistisk till sin hållning. Den vände sig mot "mekanisk känslöbetoning" till förmån för en forskande attityd vars mål var att vidga såväl perceptionens som sensibilitetens gränser. Mycket av Restanys kritik har kretsat kring frågan om vad som händer vid övergången från kvantitet, en fråga som till syvende och sist är kopplad till frågan om konstens förmåga att förändra människor och därmed att förändra världen.

Under den gångna vintern har Restany, i en artikelserie i den italienska tidskriften Domus vars konstredaktör han är, beskrivit modernismen som en utveckling bort från en "voluntaristisk konst", dvs en konst som föreslår bestämda, strukturella ramar för vår uppfattning av omvärlden, mot en konst som med förutsättningslös öppenhet sätter hela existensen på spel. Det handlar om vad Restany kallar en humanisering av hela det "sociokulturella sammanhanget" och den uppnår man inte genom att addera nya maktstrukturer till de redan befintliga utan bara genom "den renande och kataraktiska makten hos en fantasi i känslighetens tjänst".

Utgående från den italiensk-engliska ordleken Venerezia/Revenice inbjöd Restany förra året tjugotvå konstnärer till utställning i Palazzo Grassi i Venedig. Förutsättningen var ett återvändande till ett Venedig som samtliga konstnärer kände väl för att bearbeta dess sociala och kulturella situation. Venedig i sin föränderliga oföränderlighet kunde uppfattas som en modell eller metafor för världen. "En by är definitiv när den befinner sig på höjden av sin kultur: detta är början till dess provisoriska tillstånd", som en av deltagarna, Vincenzo Agnetti, uttryckte det.

Artes vände sig till Restany och bad honom skriva något om konst i Latinamerika, ett ämne om vilket han är välinformerad an svarade att han skulle samla

en rad brasilianska konstnärer kring en idé som han sammanfattade med ordet "tropicalisme". En resa med flodbåt till det inre av Amazonas kom emellan och överväldigad av detta besök i det inre av en av jordens stora och hotade lungor sände Restany i stället det här publicerade manifestet samt det nedtecknade samtalet med sina båda medresenärer. Än en gång uppmanar han vem som vill att delta i "verklighetens hänförande äventyr" som riktar sig mot den nedsmutsning av sinnen och medvetande som är en förutsättning för nedsmutsningen av luft och vatten.

Restanys kritiska metod är fild av risker. Hans betydelse ligger i att han insett dessa risker och funnit dem värda att tas, inte bara en gång utan upprepade gånger. Det finns mer hopp för mänskligheten i hans bild av världen och kulturen som ett formbart provisorium än i alla de försök att ersätta en maktstruktur med en annan som hitintills tycks ha varit historiens öde.

OLLE GRANATH
(Artes - Stocolma, n. 4, 1979)

L'ECO

DELLA STAMPA

UFFICIO RITAGLI DA

GIORNALI E RIVISTE

MILANO

Via G. Compagnoni, 28

Telefono 723.333

Casella Postale 3549

SOS desde el basurero del mundo moderno

por RAPHAEL PINEDA

A través de la obra de arte, Pierre Restany propone al regreso al Primer Día de la Creación. Pero sus horas están contadas, no menos que las materias primas — Adán y Eva junto con los tres reinos — desde que el Iluminismo, abriendo la vía a la investigación y a la aplicación de la ciencia, fundamentó también, sobre la conquista por parte de los más fuertes y el uso indiscriminado de los recursos naturales, la nueva sociedad tecnológica, productora del máximo mito: el consumismo, con sus secuelas consiguientes de alienación y contaminación. Más o menos al margen de esta explotación se ha mantenido el Amazonas, donde Restany, con los ojos ya carcomidos por el humo de la civilización, ha visto el Paraíso.

La prescripción ahora edénica del crítico de arte francés que desbordó la fama con sus proclamas del «Nouveau Réalisme» (1960), se origina en una visita a la floresta amazónica, donde lo acompañaron dos artistas brasileños adoptivos, Sepp Baendereck y Frans Krajcberg, cuya obra, sobre todo la de este último, constituye una trasposición directa del recolector ecológico. El 3 de agosto de 1978, en el Alto Río Negro, Restany elaboró un manifiesto donde suplanta el realismo por el naturalismo como código, cree él, capaz de superar la contaminación de la conciencia y desocultar ontológicamente la vida — la vida, o lo que tal pueda llamarse en el mundo civilizado — ante el espectáculo todavía virgen del Amazonas.

En la práctica no debe haber mucha diferencia entre realismo y naturalismo, más allá de la metaforización político-económica del uno frente a lo que en el otro se insinúa, siempre en una óptica europea, no americana, como actitud del Buen Salvaje.

Tal vez el argumento más inte-

resante de Restany consiste, más que en el señalamiento utópico de un nuevo lenguaje artístico, en la declaración de un impulso instintivo, de lucha por la sobrevivencia física y espiritual, de SOS desde el basurero del mundo moderno, que lo lleva a erigir los procedimientos más sensibles de la condición humana, frente a lo que entonces viene a resultar el fracaso de la Civilización Occidental. Por eso no importa el realismo, la imagen del poder, sino el naturalismo, una manera de ser, y de ser en relación con una naturaleza por lo demás cada día más amenazada, y en cuyo otro extremo se abre el vacío de la realidad.

Admitamos, pues, que el manifiesto de Restany pudiera representar una o varias opciones para los artistas. De todos modos su proposición adolece de una debilidad ideológica, producto a su vez de una visión turística o apresurada del Amazonas. Restany, en efecto, ni siquiera por curiosidad se pregunta quiénes lo habitan, ni en qué condiciones, ni qué suerte los espera, indígenas y criollos, víctimas por igual de la depredación nacional y extranjera. ¿Podrá el naturalismo sustentarse con la pura fruición contemplativa, sin un mínimo de aproximación sociológica y antropológica, ajeno a la realidad que se disfruta con el misterio?

Esta visión del Amazonas desbordaría el jante Tartarín de Tarascón, que para ocultarse de la realidad, cultivaba exclusivamente plantas exóticas. Sin embargo, lo que parece subestimación o indiferencia respecto a los hijos de la tierra y sus problemas cada vez más agudos, concluye por restar autoridad ética al manifiesto de Restany. No podía ocurrir otra cosa. Hoy el destino de los hombres, donde estén, confundidos con la floresta o reventados por las emanaciones letales de la me-

galópolis, importa más que la propia manifestación estética. O ambas carecerían de sentido. Entonces lo que fue imagen de poder en el realismo, pasaría a ser imagen del más ciego egoísmo en el propuesto naturalismo. Y el Amazonas, un artificio como tantos otros, remoto al curso de la historia.

De todos modos, Restany avanza en su campaña, leyendo su manifiesto en Francia y en Italia, despertando ya suficiente curiosidad como para que se le considere algo más que una boutade.

RAFAEL PINEDA
(El Nacional, Caracas,
7 settembre 1979)

Una especie de neo-panteísmo

Como respuesta a los alardes tecnológicos en materia artística y a una pretensión muy difundida en la pasada década del sesenta, a través de la cual tanto los artistas como los teóricos buscaron envolver al arte en una atmósfera científica, ha aparecido meses atrás el «Manifiesto del Río Negro del naturalismo integral» firmado por el discutido y cambiante crítico francés Pierre Restany.

El mismo sintetiza — a mi modo de ver — una especie de neo-panteísmo frente a la naturaleza y aparece diez años después de las primeras manifestaciones del llamado arte ecológico o land-art. Para que el lector de CRITERIO juzgue acerca de este supuesto nuevo ismo, he creído útil extraer algunas frases del citado Manifiesto [...]

Como se ve, algunos teóricos del arte necesitan de constantes estímulos intelectuales desde los cuales situarse para ejercer su función. Se generan así nuevos prejuicios, que se suman al repertorio de los mitos modernos. Aquí tenemos un ejemplo, donde incluso, no se vacila en elaborar en nombre del futuro una teoría estética e ideológicamente regresiva.

FERMI FÈVRE
(Criterio, Buenos Aires)

Crisis de cambio

Al mismo tiempo que en París era lanzado un nuevo libro suyo, Pierre Restany junto con dos amigos, un escultor y un pintor, recorrió durante dos meses el río Amazonas hasta su nacimiento, internándose en el Río Negro. El impacto emocional que tal espectáculo de la naturaleza le produjo — siendo un viajero avezado, autor de varios libros de viajes sobre el «sertao» de Piuí, Nueva Guinea y Australia —, lo movió en plena selva a redactar un Manifiesto que condensa una nueva propuesta sobre la disciplina artística. Al retornar a París, a fines de octubre de 1978, profundamente sensibilizado todavía, decidió comunicar su experiencia. Horizontes es la encargada de difundir para los lectores argentinos y latinoamericanos de habla hispana «El Manifiesto del Río Negro». Entretanto, París y Milán serán escenario en los próximos meses de debates promovidos por el propio Restany.

A los 48 años, Restany es uno de los críticos de arte más respetados de Occidente, incluso por aquellos que no comparten sus propuestas pero conocen el bagaje intelectual de su autor. Y es uno de los pocos franceses en su especialidad que conoce el arte latinoamericano, sus artistas, sus obras... en tierra americana. Graduado en la Sorbona y doctorado en Pisa con una tesis sobre «El sentido de lo divino en los mosaicos de Ravena», ha publicado decenas de libros, ensayos, y promovido experiencias. En 1960 dió fundamentación teórica al «Nouveau Réalisme», y recientemente publicó un nuevo estudio donde analiza las tendencias europeas y americanas de las últimas décadas. En el texto del Manifiesto que reproducimos, por momentos icónico, se advierte el estado de exaltación de su autor, producto del choque violento de la sensibilidad extremadamente elaborada de un intelectual europeo. Por momentos, cierto mesianismo utópico se asocia a una serie de reflexiones sobre el arte de Occidente, su filosofía y su historia. El texto tiene un doble valor, primero por provenir de un estudioso de in-

discutida autoridad internacional y sólida formación, luego porque a pesar de lo confuso, aporta algunos elementos para una reformulación de ciertas tendencias artísticas norteamericanas y europeas, y su inserción diferente en Buenos Aires. Y porque a no dudarlo, al mismo tiempo que es

indicador de una crisis de cambio que ya se advierte en el arte europeo — necesaria por cierto — puede constituirse en una punta de lanza de nuevas propuestas.

M. N.

(Manzarte, Buenos Aires,
febbraio-marzo 1979)

Entrevista a Pierre Restany

El caballete es sólo un problema operativo

Ojos vivaces, barba y cabello canosos, Pierre Restany pasó Buenos Aires en un viaje imprevisto y breve, que le permitió saludar a algunos amigos y echar una ojeada a nuestra ciudad. Este prestigioso teórico y crítico de arte francés, cuya nitida personalidad y complexión física recuerdan a Hemingway, nació en 1930 en Amélie-les-Bains, Pirineos Orientales. Pasó su infancia y cursó sus estudios secundarios en Marruecos.

Desde 1948 vive en París, donde se licenció en Letras y se diplomó en estética e historia del arte. Desde 1952 colabora en las secciones artísticas de diversas revistas y diarios franceses y extranjeros. En los dos últimos años ha colaborado también en el suplemento literario de La Nación.

VISIÓN DE BUENOS AIRES

«Hace diez años que no vengo a Buenos Aires — dijo a este diario en entrevista exclusiva — y siento una gran afinidad con ella. Me gustan las grandes metrópolis y Buenos Aires tiene el cuerpo vivo, atrayente, la dimensión estructural de una verdadera metrópoli».

Al solicitarse una precisión de este concepto Restany expresa que una verdadera metrópoli permite rastrear ciertas transformaciones históricas ligadas a su tradición. Permite observar algún pasado en permanencia, el parcelamiento en zonas de especialización donde el crecimiento y la mutación no se producen demasiado violentamente.

«El gigantismo de San Pablo

— compara Restany — es la proliferación de un hongo; es una rápida y monstruosa acumulación edilicia desprovista de la tradición urbana. Es un fenómeno mundial determinado por la velocidad de crecimiento».

Le preguntamos si este gigantismo puede ser frenado por una conciencia ecológica, por una planificación urbana que contemple un formato y condiciones de vida más acordes con la dimensión humana donde, según Lewis Mumford, «ninguna ciudad debiera ser más grande como para que un hombre no pueda salir de ella en una mañana, a pie».

«No creo, responde Restany, que el mero dimensionamiento elimine de raíz los problemas ecológicos. Hay una polución mental y moral que nace en las condiciones de vida, de una hipertrofia de la conciencia colectiva que coarta la soberanía del individuo y lo hace proclive a la alienación».

Con agudeza no exenta de entusiasmo el lenguaje de Restany es más parecido al de un antropólogo cultural que al de los críticos de arte. En este último campo es donde ha descollado su prestigio como estudioso e investigador. Intimamente ligado a la vanguardia artística parisiense, dirigió las ediciones Kramer, en las que publicó una serie de monografías dedicadas al arte abstracto. Su ensayo teórico «Espacios imaginarios» y su libro «Lirismo y abstracción» tuvieron notable repercusión hace dos décadas. En 1960 publicó en Milán un manifiesto sobre «El nuevo realismo». En ese manifiesto

sto, consciente de la hiperacele-
ración de la historia del arte mo-
derno, toma rotundamente posi-
ción por una reconsideración de
los valores establecidos.

LA NATURALEZA MODERNA

«Desde 1966, señala Restany, la crisis del hombre se transfirió a la crisis del arte. La gente se pregunta: «¿Para qué el arte?» Y la vanguardia se sometió a sí misma a un cuestionamiento, a una autocrítica. La explosión industrial y tecnológica creó un nuevo sentido de la naturaleza; las urbes, las calles, los aviones, los medios masivos de comunicación, la publicidad, se convirtieron en elementos componentes de un todo autónomo, de un dato inmediato de la conciencia: la naturaleza moderna».

Interrogado sobre el papel que puede cumplir la vanguardia en medio de la marginalidad cultural de los países periféricos, afirmó Restany que la respuesta es la búsqueda de identidad. «En los momentos de autocrítica se apeló a la terminología de la lingüística, de la semiología y del estructuralismo. Pero la autocrítica tiene una duración limitada.

Contrariamente a lo que decía Valery, yo no creo que las civilizaciones sean mortales. Frente a los síntomas residuales de la crisis, la respuesta es siempre individual. Cualquiera que sea el paradigma de Nueva York o París, en la Argentina, por ejemplo, la respuesta de Berni y de un Seguí representan una síntesis entre valores locales e internacionales. Una personalidad sin complejos ni inhibiciones ya se observa en la Argentina del siglo pasado, en un Cándido López».

LA PLÁSTICA ARGENTINA

En cuanto a las vanguardias en la plástica argentina, Restany revela sus conocimientos y familiaridad con sus líderes. Amigo de Jorge Romero Brest y de Jorge Glusberg, señala que la desaparición o permanencia de la pintura de caballete es sólo un problema operativo y el menos importante.

«Tanto Romeo Brest como

arte y no su fuente. Tuvieron una visión racional y lúcida de una decadencia que no es sólo argentina, sino que se observa en el mundo entero. En momentos de crisis hay que desconfiar de los modelos culturales europeos y norteamericanos. En las artes plásticas, la Argentina tiene una posición privilegiada. Puede tomar conciencia de su identidad,

Extraordinarias proyecciones prospectivas

Glusberg ilustraron el final de un Pierre Restany es un viejo conocido de Buenos Aires. Fue, hace alrededor de quince años, un testigo asombrado, atento y entusiasta (en ese orden) del fenómeno del Instituto Di Tella, sobre todo en la actividad que desarrollaba el Centro de Artes Visuales. Exaltó entonces, en numerosos trabajos publicados en Europa y en América (uno de ellos, en la revista Planeta, se titulaba «Buenos Aires frente a su propio espejo»), la asunción del folklore urbano por parte de sus jóvenes artistas que tienen — decía — «el sentimiento de recargar afectivamente su vocabulario, de dar a su expresión una verdad y una frescura que había perdido en la imitación servil de las recetas del arte tradicional».

Ahora acaba de atravesar raudamente una nueva residencia porteña visitando talleres, escapándose al Museo Nacional de Belles Artes para ver la colección de obras de Cándido López que lo deslumbra inusualmente, reencontrándose con viejos amigos (Martha Minujin, Rogelio Polesello, Emilio Renart) entre otras cosas, comprimiendo el tiempo para conversar con CONVICCIÓN en el curso de un cordial almuerzo en casa de Gyula Kósice, del que también participó Raquel Forner. No sólo la imagen de Restany ha cambiado desde sus últimas visitas (una poblada barba entrecana destierra el recuerdo de su viejo aire de

lengua y tradición para recuperarlos y transferirlos al caudal de la cultura universal».

Finaliza Restany reiterando una convicción: «La naturaleza necesita del arte para sensibilizar al hombre, para engrandecer su caudal afectivo y renovar sus estímulos emocionales».

LA NACION
(Buenos Aires, 18 luglio 1979)

profesor de provincias, que desmentían inmediatamente sus ardores polémicos), sino también sus propuestas frente a la crisis de determinadas formas de expresión. Ya no es la captación del fenómeno urbano, el lenguaje de las grandes metrópolis, lo que puede constituir una salida al agotamiento de lo que él llamaba «la imagen pintada», a través de la conciencia de una naturaleza moderna industrial y ciudadana. Eso, para Restany, ha quedado atrás y ahora es la Naturaleza, sin aditamentos y con mayúscula, la que asume el papel de gran apertura con extraordinarias proyecciones prospectivas.

Un viaje de dos meses por el Amazonas, desde Manaus hasta la frontera colombiana, ha sido para él una suerte de Camino de Damasco; ni más ni menos que la revelación. «Como hombre de ciudad — dice —, yo siempre había considerado a la naturaleza como un clisé abstracto. Ahora comprendo que existe como fenómeno de higiene mental y de disciplina de la percepción, y pienso que el hombre debe resurgirse en ella para reorganizar su sensibilidad y asegurarse una recarga afectiva. Creo que debemos considerar el naturalismo integral, tal como lo he definido acaso de manera extremadamente lírica después del shock amazónico que experimenté durante mi viaje (se refiere al Manifiesto del Río Negro, fechado en agosto de 1978), como fenómeno cultural».

Su conversación vuelve sobre los términos del Manifiesto. Destaca la importancia que tiene la falda de sentido metafórico que, según él, define el naturalismo, en contraposición al espíritu del realismo que metafizó en torno del poder a través de toda la historia del arte: del poder religioso, del poder del dinero en el Renacimiento, de poder político por derivación con la burguesía y el socialismo; del poder, últimamente, de la sociedad de consumo.

«El naturalismo en cambio — expresa —, no traduce ninguna voluntad de poderío sino un estado de sensibilidad, una apertura mayor de la conciencia. La tendencia hacia la objetividad de comprobación, traduce una disciplina de la percepción, una receptividad plena al mensaje directo y espontáneo de los datos inmediatos de la conciencia. Debido a lo cotidiano, pero transferido al dominio de la sensibilidad pura: la información sensible sobre la Naturaleza».

Frente al interrogante sobre la forma en que el arte puede pretender salir de su coyuntura actual a través de ese enfoque, Restany es consecuente con su posición, suficientemente conocida ya, de confirmación crítica de ese estado límite. «Después de siglos de "tiranía del objeto" — dice — y su culminación en la apoteosis de su aventura como lenguaje-síntesis de la sociedad de consumo, el arte duda de su justificación material; se desmaterializa, se conceptualiza. Los devaneos conceptuales del arte contemporáneo no tienen sentido si son

examinados a través de esta óptica autocrítica. El arte mismo es cuestionado. Se interroga sobre su inmenencia y su necesidad. El naturalismo integral es una respuesta, más aún, es una opción abierta, un hilo director en el caos de la expresión contemporánea. Pero no tomando a la naturaleza como una aspirina de oxigenación momentánea, a través de los parques y los espacios verdes que procura nuestra civilización urbana, sino asumiéndola como fuente de identidad personal. A través de ella encontraremos una forma de lucha contra una polución mucho más grave que la objetiva, que la ambiental: la subjetiva. Insisto en lo que dije en el Manifiesto del Río Negro: la naturaleza original debe ser exaltada como una higiene de la percepción y una oxigenación mental: un naturalismo integral, gigantesco catalizador y acelerador de nuestras facultades de sentir, pensar y hacer».

Pierre Restany ya se encuentra de regreso en París donde, desde hace meses, su propuesta ha desatado encendidas polémicas. Ha dejado a sus espaldas su credo realista; medita en cambio, sobre el miedo al átomo que caracteriza según él, el próximo fin de este milenio, como la peste fue el gran temor de las postrimerías del anterior. La gran reserva que considera haber encontrado para la humanidad y para el arte en el contexto amazónico, podría ser la solución de ese miedo.

OSIRIS CHIÉRICO
(Convicción, Buenos Aires, 19 luglio 1979)

Três cavaleiros da arte

Três cavaleiros do pensamento artístico — grandes, aliás, cada um em si, por suas criações e interpretações do sentimento estético — subiram há coisa de 3 meses, o nosso caudaloso, panorâmico, Rio Negro, a bordo de um pequeno barco a motor, numa viagem de conhecimentos e aplicação do espírito nas lições da natureza, percorrendo mais de 3 mil quilômetros de águas arriba,

de encontro à corrente da soberbo caudal. Um iugoslavo, um polonês e um francês — os dois primeiros já naturalizados brasileiros, mas todos três irmanados no mesmo sonho de aventura e inquietação filosófica, ali, em pleno âmago da selva amazônica, com o fim de sentirem os latejos de seus mistérios, ou de buscarem a si próprios no cômputo daquela natureza.

Sepp Baendereck, Frans Krajcberg e Pierre Restany, — eis os três cavaleiros andantes do sonho, que realizaram, de 23 de julho a 10 de agosto, essa jornada por águas e selvas rio-negrinas, todos três homens de formação intelectual e artística oriunda de uma civilização bem oposta àquela que agora parecia dar sentido diferente do que se arraigara em seus espíritos, em relação a vida e à arte. Mas, quem são esses três viajores de nossas ribas?

Organizador da viagem, Sepp Baendereck era já um enamorado de cinco anos da Amazônia, por duas ou três longas viagens realizadas pelo Solimões e rios confluente, ou pela região da foz do Amazonas, incluindo o Marajó. É pintor de nomeada, com exposições na Europa e louvores de críticos de arte europeus, bem assim premiado na Bienal de São Paulo. Do abstrato, em que produziu maravilhas, tomou-se de paixão pela realidade humana do Brasil. Bem assim como ele diz: «Uma paixão que se transformou numa explosão. Ou melhor: numa implosão. Eu implodi para o Brasil». Sua exposição, intitulada «Brasil Terra e Gente», apresentada em São Paulo, revelou uma forma de expressão ainda desconhecida e ganhou os melhores louvores da crítica, firmando-o como um dos da primeira plana da pintura brasileira. Sepp nasceu na Jugoslávia e está há 30 anos no Brasil, já naturalizado brasileiro e casado no selo de distinta família paulista. Fol ele o comandante simbólico dessa «nova viagem filosófica» à Amazônia, pois assim o encontramos aqui no Hotel Tropical, ao lado de Krajcberg e depois com Restany (este chegando de Paris), a providenciar os aprestos para a jornada.

Outro grande dos três cavaleiros andantes da Amazônia é Frans Krajcberg, escultor e pintor, detentor do Grande Prêmio da Bienal de São Paulo. Nascido na Polônia, morava em Paris e veio, há 30 anos, naturalizar-se brasileiro. Hoje vive junto ao mar, perto de Caravelas, na Bahia, integrado na religião da natureza e com o nome festejado entre os artistas e críticos de arte brasileiros. Conta ele: «Vivi no Rio e em São Paulo. De arte só quando

ganhei o Grande Prêmio Nacional de Pintura, em 1957. Já me isolei na mata, fiz cerâmica, e joguei da miséria da mata para a outra miséria: a do rio. Vivi e vivo do meu trabalho».

E Restany? Este é o notável pensador de «Nouveau Réalisme», o movimento artístico que tomou vulto na Europa, a partir dos anos sessenta. Francês, ex-Diretor e atual Curador do Museu de Louvre, Pierre Restany é um dos mais famosos críticos de arte da França, figura de cúpula da Escola de Paris. «Sou, antes de mais nada, um homem de formação mental da cidade». «Desenvolvo evidentemente uma ação de teórico, envolvido pelo fenômeno da cidade, ligado à revolução industrial e à circunstância de criar, a partir disso, uma nova natureza. Meus estudos são naturalmente clássicos: literatura e história da arte. Um estilo não pode nascer, segundo a história da arte, senão quando há um encontro entre a filosofia da criação e a sensibilidade. Na civilização européia se criou uma espécie de natureza moderna. «O que mais me impressionou na Amazônia é que precisamente também há uma globalidade da natureza, globalidade que esquecemos, exatamente porque perdemos o sentido na natureza».

De retorno a Manaus, depois de 15 dias internados na selva rio-negrina, ao demandar a embarcação a costa do Tapuruquara, os três participantes da jornada se entregaram a uma reflexão conjunta sobre a experiência que acabavam de viver, isto é, quanto ao que eles chamavam «o choque da Amazônia». As perguntas «De que maneira é ressentido esse choque da natureza integral ao nível das diferentes personalidades presentes?» e «É possível vislumbrar a partir dessa experiência sensível, uma abertura eventual para outra forma de expressão?», — assim responderam:

Sepp Baenderek: A água é o mistério, e a floresta sua continuação: o mistério da vida e da morte. Mistério fundamental, exaltado pela natureza da Amazônia. «O meu choque diante da natureza amazônica é uma choque existencial. O que eu sinto agora, sinto por mim, e não mais em

função dos outros ou pelos outros. A emoção assim vivida é o elemento essencial da minha reestruturação perceptiva».

Depois, a seguir, Frans Krajcberg: «Eu sou também sensível ao choque causado pelos contrastes da natureza e a grandeza destes paisagens. Porém, o que mais me choca, acima de tudo, é esta natureza como um ambiente global, que inclui as árvores e os homens, as plantas e os animais, a água e o céu. A nossa visão anêmica da civilização urbana é tão débil em comparação ao dado objetivo do Rio Negro.

De Pierre Restany: «Eu sinto sobre tudo esta natureza como um paradoxo de todos os instantes: uma harmonia e uma unidade global, dentro de uma escala desmesurada, dentro de uma desproporção fundamental. Doí surgem a intensidade dos contrastes visuais e a força de estímulos afetivos diante do que constitui o mais grandioso dos espetáculos permanentes da natureza. O homem de hoje realizou um esforço imenso para se integrar na natureza urbana ao criar uma arte que corresponde às motivações essenciais do senso moderno da natureza e da civilização consequente da segunda revolução industrial. Por que ele não será capaz de se integrar na imensidade global da natureza pura?».

«Três personalidades, três respostas e uma natureza», — inferiu de tudo mestre Restany, — «gigantesco acelerador da percepção, catalizador da consciência planetária, preâmbulo à mutação antropológica que afetará radicalmente a nossa maneira de pensar e de sentir, e que será o marco de um novo humanismo».

E assim tocado de volúpia naturalista, em pleno Alto Rio Negro, a 3 de agosto de 1978, na presença de Sepp Baenderek e de Frans Krajcberg, Pierre Restany lançou o «Manifesto do Rio Negro: Do Naturalismo integral», iniciando-o com estas palavras: «O Amazonas constitui-se, hoje em dia, sobre o nosso planeta, num «último reservatório», refúgio da natureza integral».

GENESINO BRAGA
(Manaus, Manaus,
5 novembro 1979)

“A nossa preocupação pela sobrevivência do homem e sua arte”

Faz trinta anos que estou lutando, com minha obra, toda ela ligada na pesquisa para a volta às origens naturais. Isso me deixou isolado completamente, durante muitos anos, dos movimentos tais como o tachismo, a pop-art, a op-art e muitos outros, mas sempre convicto da necessidade de se chegar a exprimir a nossa preocupação pela sobrevivência do homem e sua arte.

Continua Frans Krajcberg: «A minha fuga, do homem e da sua sociedade, para a Natureza, foi uma necessidade, por várias razões. A primeira vez que senti consciência de meu trabalho, foi na exposição realizada em Paris no Espaço Cardin, com um pequeno e tímido manifesto, chamando a atenção para a importância da volta à origem natural e contra a destruição do meio ambiente. O segundo impacto, o maior de todos, foi a minha exposição no Georges Pompidou, também em Paris. Senti então o grande interesse do público pelos problemas ecológicos.

«No Brasil tenho me manifestado e lutado contra a destruição criminosa e especulativa. É verdade que ninguém gosta das coisas que não conhece. Isso é comum no Brasil, porque o brasileiro não conhece sua terra e por isso não se incomoda de saber que ela vai virar deserto. Não há uma estrutura cultural/turística para possibilitar-se conhecer o Brasil. «É possível que se prefira não ser incomodado com a destruição, deixando continuar a especulação com toda a liberdade.

Meu trabalho fotográfico está sendo útil para despertar a consciência dos artistas para a possibilidade de criação com a estrutura natural e, também, seu apoio para preservar o último refúgio natural do nosso planeta: a Amazônia. Continuo trabalhando com elementos naturais, à procura, cada vez com maior intensidade, de

novas formas, com a vibração da vida natural. Sem dúvida, a Amazônia foi para mim um choque enorme, com sua riqueza ainda existente.

FERNANDO
CERQUEIRA LEMOS
(Folha de S. Paulo, San Paolo
del Brasile, 3 giugno 1979)



S. Paolo del Brasile: Un momento della presentazione del Manifesto del Naturalismo Integrale.

Arte acidental no Brasil

(Roberto Moriconi, Octavio Vieira de Almeida, Ester Martin, Marcin Mattar, Nelson Mitidieri)

DECLARAÇÃO DE PRINCÍPIOS DA ARTE ACIDENTAL

PLANETA DOS HOMENS

Estamos vivendo a pré-História do PLANETA DOS HOMENS, somos seres primitivos da era industrial da civilização de massas, somos os primeiros a sentir o impacto total de uma vivência Planetária e Coletiva.
A Metrópole é o PLANETA DOS HOMENS, a Terra é sua GALAXIA.

PAISAGEM: é antropomorfa, decorrência lógica do nosso próprio corpo; nosso interesse é apenas pela sua edificação, função imediata e manutenção.

EDIFÍCIOS: estabelecem a nossa linha de horizonte.

ESPAÇO ATMOSFÉRICO: é o suporte vivo de frequências integradas ao consumo humano.

FÍSICO-QUÍMICA: é a energética, o dinamismo puro de nossa natureza anterior e posterior.

HOMEM: é a única espécie animal na Metrópole.

RAZÃO E EMOÇÃO: a razão é determinante e a ela se submetem as emoções que passam assim a ser planificadas.

CONSUMO E MENSAGEM: o consumo é a mensagem.

VISÃO: sofre as manifestações de uma paisagem dinâmica e em constante mutação.

OUVIDO: é ativado por ruídos de natureza tecnológica.

OLFATO: é excitado por odores de natureza tecnológica.

PALADAR: é ativado pelo gosto de comidas e bebidas artificiais.

TATO: é ativado pela superfície de materiais sintéticos.

PSÍQUICO: o sentido psíquico é ativado quimicamente.

PSICOSSOMÁTICA: os sentidos exercitados pela vivência estabelecem a ação psicossomática do indivíduo.

ARTE ACIDENTAL

É a reflexão do repertório + indivíduo = REPERTÓRIO TOTAL.

A percepção sensorial exercitada pela vivência estabelece o consumo de ARTE ACIDENTAL.

A Arte Acidental não é resultado de um artesanato psíquico-manual de obras especialmente fabricadas para esse fim, mas decorre de um acontecimento vital.

O indivíduo dentro do repertório total estipula e vitaliza a essência poética dos acontecimentos, acrescentando sua própria vivência como símbolo definitivo e utilizando seu campo de memória como suporte de fixação.

XI BIENAL SP, BRASIL
Roberto Moriconi,
Setembro, 1971.

Octavio Vieira de Almeida

Ester Martin

Marcin Mattar

Mowesim

NELSON MITIDIERI



SHELL CHEGA SEMPRE PRIMEIRO
AO ENCONTRO DO FUTURO

Editora Aracene
Rua Prefeita Olímpio de Mello, 1774 - Rio - Brasil

Estamos vivendo a pré-história do Planeta dos Homens, somos seres primitivos da era industrial, da civilização de massas. Somos os primeiros a sentir o impacto total de uma vivência planetária e coletiva. Emigrados do Planeta Terra, a ele estamos ligados unicamente pelas leis físicas e químicas, as quais estabelecem a energética de nossa natureza anterior e posterior: assim como a esperitualidade, para os terráqueos, representa essa mesma energética, esse dinamismo puro. [...] A Metrópole é o Planeta dos Homens, a Terra a sua Galáxia. A medida que o indivíduo planetário se liberta da saudade e deixa de elaborar conceitos poéticos dela decorrentes, passa a construir sua condição adulta, na plenitude e totalidade de seu verdadeiro significado, a grande obra, a grande verdade, a grande glória: Ele mesmo.

Roberto Moriconi
15 de outubro de 1970