

**Situazionismo, happening,
invasione e conquista nuovi spazi.**

L'automatismo, i sogni, i giochi, dal cadavere squisito ai collage, passando per il frottage o la decalcomania, le passeggiate alla ricerca di questi collegamenti telepatici che fanno precipitare il sogno nel reale, sono delle tecniche tendenti all'*autoproduzione* dell'individuo, una poetica dell'esistenza: sono delle “tecniche del sé”, per riprendere un termine di Foucault, che hanno come funzione quella di trasporre sul piano della vita quotidiana il funzionamento del cervello durante il sogno, di creare della disponibilità, del meraviglioso: la deriva urbana, inventata dai surrealisti e radicalizzata dai situazionisti, si rivela come la pratica di gruppo per eccellenza

N. Bourriaud, *Forme di vita*, p. 52

Verso il situazionismo - 1954

- Incontri Internazionali di Albissola, 1954 _ http://www.attesedizioni.org/progetti_speciali/08/page_05.html
- Tra la fine del '55 e la fine del '56, Alba costituisce il “domicilio” provvisorio ma reale delle idee che daranno vita all’Internazionale Situazionista (I.S.). È nel maggio 1956 che l’I.L. fissa, presso il Laboratorio Sperimentale del M.I.B.I., l’indirizzo dell’“azione da condurre attualmente in architettura”. Nelle sale del Municipio di Alba si svolge, tra il 2 e l’8 settembre di quello stesso anno, il I Congresso Mondiale degli Artisti Liberi. Quello che sarà definito “un congresso tascabile, *de poche*”, a causa del numero esiguo dei partecipanti, funzionerà da prova generale per la messa in comune delle posizioni di un nuovo movimento internazionale. Organizzato da Gallizio e Jorn, il congresso ha per tema “L’arte libera e l’attività industriale” e riunisce esponenti del M.I.B.I. e del gruppo dei Nucleari di Milano, artisti cecoslovacchi, tedeschi, belgi e olandesi, oltre al delegato dell’I.L..¹⁸ Due, in realtà, sono le tendenze che si misurano in quei giorni, sulla base degli interventi ma, soprattutto, dei testi portati a corredo dei rispettivi ambiti d’interesse. Nel proprio discorso d’apertura, Jorn auspica la nascita di un “Institut d’expériences et théorisations artistiques, au niveau des Instituts scientifiques”, che risolva finalmente la confusione del rapporto tra arte e tecnica. Centrato sulla relazione tra artista e macchina, il Discorso di Gallizio giunge al conio del termine “antibrevetto”, sotto il quale raccogliere un “lavoro comune”, “una pura solidarietà di lavoro”. Ma la carta comune d’intesa, quella che farà di Alba la “piattaforma” del programma futuro, è costituita dal testo redatto da Debord e Wolman, quest’ultimo presente per l’I.L. al Congresso. È infatti la sua relazione a determinare la “risoluzione finale” e a raccogliere nell’“urbanismo unitario”, “che deve utilizzare l’insieme delle arti e delle tecniche moderne”, l’accordo generale e l’azione comune.²⁰

lasciando agli artisti del caos la gioia infinita del *sempre-nuovo*. Il *nuovo*, concepito nell'azzardo di infinita fantasia *{di una fantasia infinita}*, procurato dalle energie in libertà che l'uomo userà al disfacimento del *valore oro*, inteso questo come energia congelata dall'infame sistema bancario ormai in decomposizione. La società brevettata, concepita e basata sulle idee semplici, sui gesti elementari degli artisti e degli scienziati ridotti in cattività come i pidocchi dalle formiche, sta per finire; l'uomo sta esprimendo un senso collettivo ed uno strumento adeguato per trasmetterlo in un sistema *potlatch_{«potlatch»}* di doni non pagabili se non con altre esperienze poetiche. Può darsi che la macchina sia lo strumento atto a creare un'arte industriale inflazionistica e quindi basata sull'Antibrevetto *{anti-brevetto}*; la nuova cultura industriale sarà soltanto "Made in Popolo" o non sarà! Il tempo degli Scribi *{Mandarini}* è finito.

Pinot Gallizio, Discorso sulla pittura industriale e su un'arte unitaria applicabile, 1959

Soltanto una creazione e distruzione continua ed implacabile costituirà un'ansiosa {un'appassionante} ed inutile ricerca di oggetti-cose di uso momentaneo, minando le basi dell'Economia, distruggendone i valori od impedendo la loro formazione; il *sempre-nuovo* distruggerà la noia e l'angoscia create dalla schiavitù della *macchina* infernale, regina del *tutto-uguale*; la nuova possibilità creerà un mondo nuovo del *tutto-diverso*. La *quantità* e la *qualità* saranno fuse: sarà la civiltà del *lusso-standard* che annullerà le tradizioni. I proverbi non avranno più senso. Ad esempio il proverbio "Chi lascia la strada vecchia per la nuova" ecc. sarà sostituito da: "I proverbi dei vecchi fanno morire i giovani di fame". Una nuova famelica forza di dominio spingerà gli uomini verso un'epopea inimmaginabile. Nemmeno l'usanza di stabilire il *tempo* sarà salvata. D'ora in avanti il *tempo* sarà soltanto un valore emotivo, una nuova moneta di *choc*, e sarà basato sui cambiamenti repentini dai {dei} momenti di vita creativa e sui rarissimi momenti di noia. Si creeranno in sostanza degli uomini *senza memoria*: uomini in continua estasi violenta, in partenza sempre da un *punto-zero*.

Pinot Gallizio, Discorso sulla pittura industriale e su un'arte unitaria applicabile, 1959

Per tutte queste cose *o signori ancora potenti della terra*, presto o tardi ci darete le macchine per giocare o noi le costruiremo per l'occupazione di quel *tempo-libero* che voi, con insana ingordigia, pregustate di occupare nella banalità e nello spappolamento progressivo dei cervelli.

Noi useremo queste macchine per dipingere le autostrade *{strade}*, per fabbricare i più fantastici [eclatanti] unici tessuti, che folle gioiose vestiranno con senso artistico per un solo minuto. Chilometri di carte stampate, incise, colorate inneggeranno alle più strane ed entusiasmanti follie. Case di cuoio dipinto, sbalzato, laccato, di metallo o di leghe *{legno}*, di resine, di cementi vibranti costituiranno sulla terra un diseguale e continuo momento di *choc*. Fisseremo a nostro piacere le immagini con le macchine cine-fotografiche *{cinematografiche}*, televisive, che il genio collettivo del popolo ha creato e che voi malamente avete sinora adoperato per concludervi *{imprigionarci}* nel *regno assoluto della noia*.

Pinot Gallizio, Discorso sulla pittura industriale e su un'arte unitaria applicabile, 1959

Signori potenti e simmetrici, la dissimmetria, ormai alla base della biologia moderna, dilaga nei campi artistici e scientifici minando alle basi il vostro mondo simmetrico, calcolato sugli assiomi di momenti {poetici} di un lontano passato e che ha raggiunto l'immobilità assoluta nella Noia cristallina del vostro Divismo *{della vostra separazione}*. Le ultime creazioni artistiche moderne attuate {con senso magico-profetico}, vi hanno distrutto lo spazio; e lunghe tele chilometriche si possono ormai tradurre e misurare a cronometro, come films, come cinerama (20 minuti di pittura, 30, un'ora) {e misurare in tempi: 20 minuti di pittura o un'ora, da misurare col cronometro come i film, come un cinerama senza confini}.

Il tempo, la scatola magica con la quale gli uomini delle antiche culture agricole regolarono le loro vitali e poetiche esperienze, si è fermato e vi ha costretto a cambiare [la vostra] velocità. Gli strumenti base del vostro dominio: spazio e tempo, saranno giocattoli inutili nelle vostre mani di bambini adunchi e paralitici. Inutili le vostre costruzioni ideali del Superuomo e del genio; inutili i vostri decori, le vostre immense costruzioni urbanistiche {che annoiarono le notti insonni di genie aristocratiche capaci solo di arrancare negli immensi palazzi vuoti, come [i] pipistrelli e [i] gufi in cerca dell'immondo pasto dei paradisi artificiali}. Inutile e vano fu nei secoli il vostro urbanesimo, perché soltanto a voi e per voi il popolo aveva consacrato invano le sue migliori libere energie creative credendovi i rappresentanti effettivi di un messaggio poetico. Oggi l'anti-materia, l'antimondo fisico è trovato e tutta la vostra immensa dimora ci [vi] crolla sul dorso.

I decori nuovi che vanno dal tessuto alle abitazioni, dai mezzi di trasporto al bicchiere, al piatto {*alle maniere di bere, agli alimenti*}, ai lampadari, alle città sperimentali saranno unici, artistici, irripetibili. Non saranno più detti “immobili”, ma “mobili” e soltanto d’uso, poiché saranno strumenti momentanei di gioia o di gioco; in una parola ritorneremo poveri, poverissimi ma ricchissimi di spirito in un comportamento nuovo.

Gli averi saranno collettivi e con velocità di autodistruzione. La poesia {*qualità poetica*} non agirà più sui sensi che conosciamo ma su quelli che ancora non conosciamo; non avrà più architettura, né pittura, né parole, né immagine, ma sarà senza superficie, senza volume... Siamo vicini alla quarta dimensione, alla poesia pura, alla magia che non ha padrone, ma può solo essere di tutti, siamo prossimi allo stato selvaggio con senso moderno, con strumenti moderni: la terra promessa, il paradiso, l’eden, altro non può essere che l’aria da respirare,



**Pinot Gallizio, Caverna
dell'antimateria, 1958-59**

La grande installazione ambientale viene realizzata da Gallizio nel 1958 appositamente per la Galleria d'arte René Drouin di Parigi, infatti ne rispecchia la planimetria e le dimensioni. L'artista riveste l'intero spazio di lunghi rotoli di tela dipinta e si serve di due tendaggi per schermare la porta d'ingresso e la scala, in modo da creare una vera e propria scatola, o se vogliamo una caverna pronta ad accogliere lo spettatore. La tecnica che adotta, affianca all'uso del colore ad olio diversi materiali: per il soffitto le resine soffiate e polvere di graffite ad umido; per i pavimenti tela di lino preparata con vinavil e aniline a nitro. Per stendere il colore su superfici tanto vaste, l'artista prepara sacchetti di pigmenti e petardi che, una volta fatti esplodere, spargono casualmente il colore sulla tela. L'adozione di questi espedienti tecnici ci fa capire quanto interessasse a Gallizio l'esplorazione della materia e quanto ritenesse importante l'intervento del caso, che collabora alla creazione dell'opera, affiancando l'artista. Si dice, infatti, che Pinot abbia realizzato l'opera sul tetto di un autorimessa, dov'è rimasta per mesi all'usura degli agenti atmosferici e delle acque dei temporali, che hanno alterato l'originale cromia dei pigmenti. Con questa prima grande opera ambientale, Gallizio supera definitivamente la bidimensionalità del quadro o dei rotoli di pittura, per fare esplodere l'arte nel contesto fisico della galleria. Lo spazio viene assorbito dalla pittura, che, nel suo dilagare nell'ambiente, muta anche il concetto espositivo, non più tele incornicate appese alle pareti, ma pareti di colore. Gallizio anticipa la stagione dell'arte ambientale, che si affermerà a partire dagli anni Sessanta, con proposte artistiche che irromperanno nello spazio, scardinando le regole tradizionali della pittura per coinvolgere direttamente lo spettatore. La Caverna è un luogo praticabile, percorribile dall'uomo, che in essa si trova catapultato in una realtà ancestrale, la *caverna* appunto dell'era primitiva, ricoperta dai disegni dei suoi abitanti. Quella di Gallizio è una pittura esplosiva, organica, che s'impossessa con vigore e dinamismo del suo supporto, una materia che rivendica la propria libertà espressiva. Si tratta di un'arte che agisce, diventa azione in grado di generare diversi stati d'animo, gioia, stupore, paura, senso di oppressione. L'artista, ancora una volta, è alchimista, mago, creatore di emozioni e di impulsi primordiali, la sua volontà di coinvolgere totalmente il pubblico nello scenario magico viene soddisfatta dall'uso di un aroma resinoso, che trasporterà lo spettatore/attore indietro nel tempo, in un ambiente fantastico. Vero e proprio coinvolgimento sensoriale, l'opera d'arte non è più concepita per essere ammirata, ma per venire sperimentata attivamente, vissuta in prima persona. In questo spazio ancestrale, giocoso, che non prevede un'architettura fissa, ma fatto di tele smontabili e riadattabili, come antiche capanne, l'uomo può regredire ad uno stadio primigenio, per riscoprire l'autenticità della propria dimensione atavica.

<https://www.centrostudibeppefenoglio.it/it/articolo/9-22-1285/arte/pittura/caverna-dellantimateria>

Nella metodologia degli artisti liberi “*amateur* professionisti” secondo Jorn, era infatti necessario un contesto di **lavoro ed esperienza collettivo perché da questo si potesse sviluppare l'espressione individuale**. Non si trattava tuttavia di uno sviluppo armonioso: il messaggio di Jorn abbracciava piuttosto la contraddizione e **l'errore**, secondo un approccio sperimentale che si dichiarava **erede dei propositi dell'Arts and Crafts di William Morris, abbandonando però ogni anelito morale e spirituale**.

L'immortalité se conquiert en commun, c'est une des lois de la nature de l'Homme, en fonction de l'univers : pour créer, il ne faut jamais se retourner pour considérer son œuvre, car alors c'est l'arrêt, c'est la mort. L'œuvre doit être comme un sillage volumétrique de pénétration par imprégnation en sensibilité, dans l'espace immatériel de la vie elle-même.

YVES KLEIN L'évolution de l'art vers l'immatériel Conférence à la Sorbonne, 1959

L'immortalità si conquista in comune, è una delle leggi della natura dell'Uomo, secondo l'universo. Per creare, non ci si deve mai voltare a considerare il proprio lavoro, perché allora è un arresto, è la morte. Il lavoro deve essere come una scia volumetrica di penetrazione per impregnazione nella sensibilità, nello spazio immateriale della vita stessa.

L'imagination est le véhicule de la sensibilité. Transportés par l'imagination, nous atteignons la vie, la vie elle-même, la vie qui est l'art absolu. Dans le sillage de tels déplacements volumétriques sur place, par une vitesse statique vertigineuse, se matérialise bientôt et apparaît au monde tangible l'art absolu, ce que les mortels appellent avec une sensation de vertige : le « grand art »

YVES KLEIN L'évolution de l'art vers l'immatériel Conférence à la Sorbonne, 1959

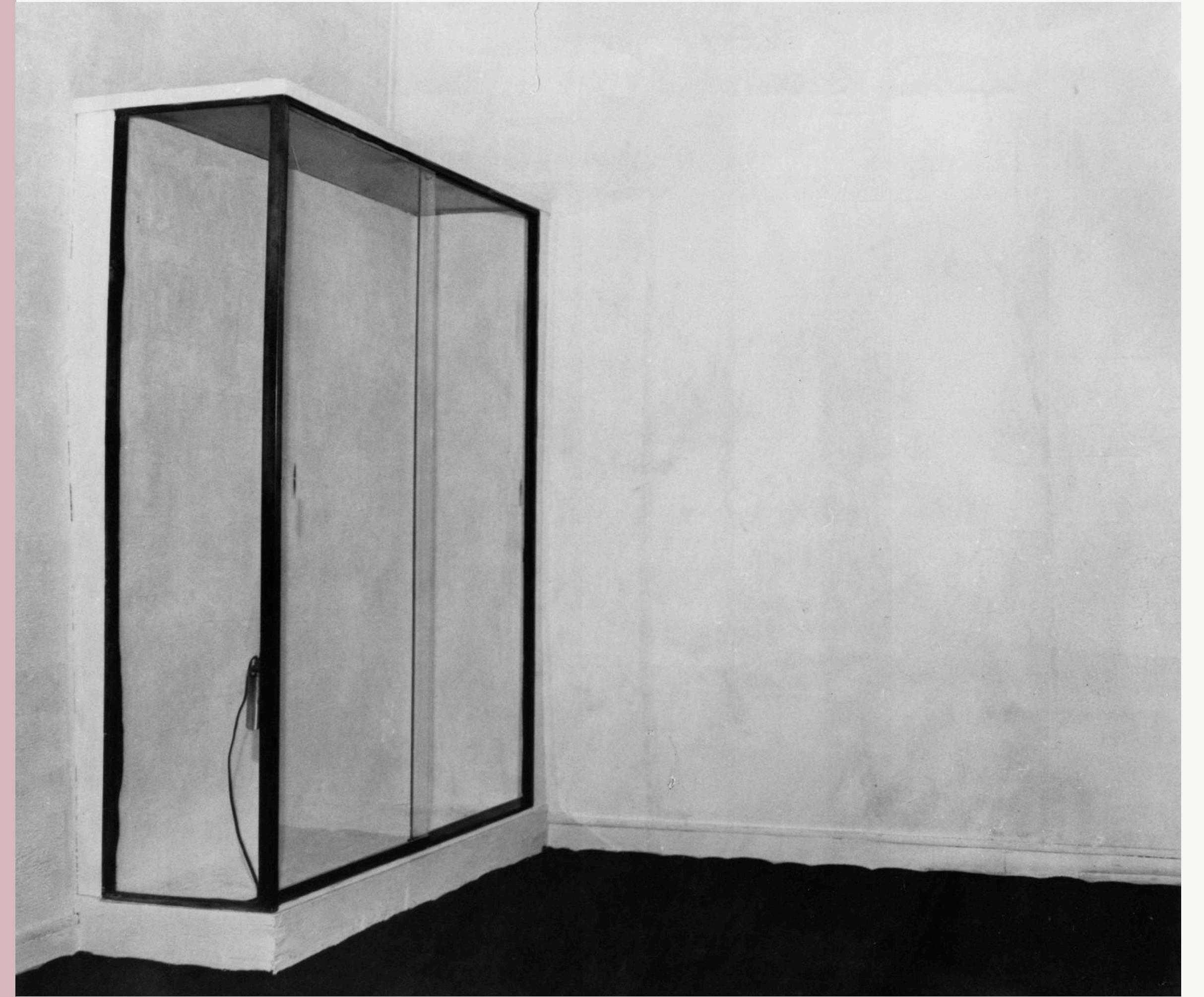
L'immaginazione è il veicolo della sensibilità. Trasportati dall'immaginazione, raggiungiamo la vita, la vita stessa, la vita che è arte assoluta. Sulla scia di tali spostamenti volumetrici sul posto, da una velocità statica vertiginosa, ben presto si materializza e appare al mondo tangibile l'arte assoluta, quella che i mortali chiamano con un senso di vertigine: "grande arte".

John Cage, 4' 33"

<http://www.johncage.it/1959-lascia-o-raddoppia.html>

<https://www.youtube.com/watch?v=AWVUp12XPpU>

Yves Klein's Le Vide (The Void, 1958)



Arman, Le plein, Galeria Iris Clert 1960

Scarto come essenza _ In questo continuità con
Nouveau réalisme _ Manifesto presentato a Galleria
Apollinaire di Milano nel 1960

Yves Klein's Le Vide (The Void, 1958)



Allievo del corso di composizione di John Cage fra il 1958 e il 1959 Brecht lavora in una prospettiva musicale, considerando l'arte una durata più che uno spazio: l'evento è una parte del reale che l'arte isola, un pezzo del tutto che ci circonda, trasformando in oggetto mentale dallo sguardo che si posa su di esso. L'evento è una circostanza, un oggetto che accade e che bisogna accettare come tale. La natura dell'evento artistico secondo George Brecht non ha dunque niente di spettacolare: egli mette in risalto contemporaneamente l'insignificante di Duchamp e il pensiero orientale, i suoi events fanno della pratica artistica un'alternativa alle pratiche del buddismo zen. La sua arte implica così un ego senza unità e il rifiuto della personalizzazione a oltranza dell'opera. **Il soggetto, l'individuo, sia da parte davanti all'evento, nuova unità di misura artistica ed etica.**

N. Bourriaud, *Forme di vita*, pp. 96-97



George Brecht Water Yam 1963

INCIDENTAL MUSIC

Five Piano Pieces,
any number playable successively or simultaneously, in any
order and combination, with one another and with other pieces.

1.

The piano seat is tilted on its base and brought to rest against
a part of the piano.

2.

Wooden blocks.

A single block is placed inside the piano. A block is placed
upon this block, then a third upon the second, and so forth,
singly, until at least one block falls from the column.

3.

Photographing the piano situation.

4.

Three dried peas or beans are dropped, one after another, onto
the keyboard.

5.

The piano seat is suitable arranged, and the performer seats
himself.

1963, Staedelijk Museum, Amsterdam

Dylab _ Tinguely, Ultveld, Spoerri, Raysse, Raushenberg, St Phalle

The exhibitions (...) reflect the **Dutch anxiety over rapid modernization in the 1960s**; while artists' responses to technological advances and industrialization were not limited to the Netherlands, a close examination of the local historical context will make evident that the exhibitions at the **Stedelijk manifested a particularly Dutch social and cultural ideal of the late 1950s and 1960s (i.e., the pursuit of individual freedom by artists and curators)**. The Stedelijk was a logical site for such artistic experiments, not least because it had been **occupied by the Germans during World War II**, who controlled the exhibition program for propagandistic purposes, such as mandating two exhibitions in 1943: *Kunstenaar zien der Arbeidsdienst (Artists' Views of the Labor Service)* and *De Jeugherberg van Morgen (The Youth of Tomorrow)*.^[1] As the first venue to exhibit Constant Nieuwenhuys's *New Babylon* in 1959, the Stedelijk was a crucial supporter of the innovative incorporation of play in art and a center for ludic exhibitions in the 1960s.



