SEGNALI PER L'IMMAGINAZIONE

Ha ancora senso parlare di arte? A me riesce particolarmente difficile, soprattutto di ciò che faccio io.
Sono saltato da una esperienza all'altra, sempre rincorrendo qualcosa, e ogni volta accorgendomi che restava un fatto più interessante da scoprire, e subito.
In tutto ciò c'è, sì, un filo conduttore, ma è nascosto nei cespugli accanto alla strada.
Nel 1966 credevo molto di più di oggi nel futuro del genere umano: invitato alla Biennale di Venezia, colsi l'occasione per realizzare una ricerca che mi stava a cuore da tempo e mi ci accinsi con quella dose di incoscienza tipica di chi crede in una cosa. Da tempo mi interessavo al rapporto nuovo fra uomo e immagine che la nostra civiltà andava sempre più esasperando, e cioè al tempo lasciato disponibile all'osservatore per percepire o comunque per entrare in rapporto emotivo con un'immagine.
La decisione di iniziare tale rapporto nelle civiltà del passato era un privilegio dell'individuo: oggi, con l'avvento dell'era tecnologica e l'invenzione della "massa", l'immagine raggiunge l'individuo dovunque, in città, in campagna, nella strada, in casa.
La determinazione del tempo disponibile per un eventuale rapporto contemplativo non è più nostra, ma dell'immagine stessa che ci viene contemporaneamente proposta e sottratta.
Cinema e televisione ne sono gli esempi più clamorosi, ma l'immagine globale urbana non si sottrae a questa regola. Fino a che punto l'uomo subisce passivamente un simile trattamento, ed entro quali limiti fa scattare i suoi meccanismi liberatori?
Dwight Mc Donald scrive che "le masse sono l'uomo come non-uomo, ossia l'uomo in un particolare rapporto con gli altri uomini che gli rende impossibile funzionare come uomo (una delle funzioni umane essendo la creazione e il godimento dell'opera d'arte)".

Questo è vero. Ma se nel bosco di forme squallide tendenti a degradare le cose serie inseriamo un'immagine determinata dalla ricerca artistica, interviene un mutamento di ritmo a livello provocatorio.
E cioè, l'uomo considerato come non-uomo viene provocato da un'immagine inattesa, viene trattato come uomo. In senso tradizionale questo ragionamento può valere per un quadro appeso al muro, in senso attuale lo stesso concetto si può trasferire ad una macchina che produca immagini-arte invece che prodotti di massa per la massa.
Ritornando al discorso del mio invito alla Biennale, pensai proprio ad una macchina che producesse immagini: ovviamente mie, del tutto inutili per rapporto a qualsiasi fine utilitaristico, ma ricorrenti con un ritmo che imita i ritmi proposti all'uomo medio dalla civiltà dei consumi.
Avevo poco tempo, 4 mesi. Mi misi al lavoro, giorno e notte. Domandai la collaborazione ad un ingegnere elettronico e due suoi assistenti.
Elaborai in studio una serie di immagini scomponibili in frammenti, in modo che la loro sovrapposizione desse luogo a nuove immagini. Usai anche le parole onomatopeiche dei comics, con le quali avevo appena finito le immagini di "Stripsody" con Cathy Berberian.
Gli ingegneri su mia richiesta elaborarono un sistema guidato elettronicamente che consentiva la formazione rapida di 864 immagini. Ciò avveniva automaticamente attraverso un apparato di ascolto dei rumori nell'ambiente, oppure a richiesta dello spettatore attraverso bottoni di comando.
Spesi tutto il denaro che possedevo e il lavoro affaticante mi buttò a terra.
Alla fine la SPCE funzionava molto male.
Ero carico di dubbi come sempre: ma come sempre mi difendevo dimostrando quella sicurezza di me che tutti mi attribuiscono senza porsi domande. Mi salvò dalla crisi la vicinanza silenziosa e completa di Kiki.
Però il problema era posto e per me fu importante.

Una sola persona ne avvertì il significato, Pierre Restany, e ciò mi diede lo stimolo a proseguire. Il mio desiderio era quello di comunicare con tante persone per mezzo di immagini inattese ed apparentemente inutili.
Un'immagine inattesa è provocatoria: pone il fruitore in uno stato di ansia e di domanda, lo libera per un attimo dalle pesanti molle della tradizione e lo trasferisce - per rapporto all'immagine - in una dimensione più o meno infantile. In quell'attimo il fruitore domanda all'autore (se è presente): che cosa vuol dire? E' la stessa domanda che fa ogni giorno un bambino di fronte alle cose ovvie.
Due anni dopo, nel 1968, portai un'altra opera tecnologica, il CARM-O-MATIC, alla mostra "Cybernetic Serendipity" all'ICA di Londra.
Questa volta le immagini si sovrapponevano per mezzo della luce stroboscopica proiettata su un cilindro in veloce rotazione. L'apparire delle immagini era determinato dal rumore dell'ambiente captato dai microfoni.
Immagini inattese, a ritmo rapido, che erano una cosa seria, ma in fondo erano anche un gioco, un invito a stimolare le facoltà creative del fruitore. Questo spettatore finalmente, come scrisse Umberto Eco in un articolo intitolato "I giochi del futuro", era "il signore distinto appena uscito dalla City che urla come un ossesso sul Carm-O-matic" e "il bambino tenuto per le ascelle dalla madre che urla improperi alla macchina".
Sono passati altri tre anni.
Ho le stesse convinzioni, ma in più anche un profondo disagio.
Si è rinforzata la mia coscienza di vivere in un secolo di transizione caratterizzato dal fatto che ogni opera umana del nostro tempo è provvisoria. Questo è il segnale che ci distingue dai nostri avi e anche dai nostri padri.
Perciò sono ritornato alle immagini definitive, disegnate sulla tela, destinate a pochissime persone, lo so. E per la stessa ragione, per una inevitabile contraddizione, amo inventare opere multiple destinate, in una speranza utopica, a moltissima gente.

luglio 1971

In una lettera pubblicata nel catalogo della mia mostra a Milano da Arturo Schwarz, ottobre 1970, Umberto Eco mi domanda accorato:
"Una volta dicevi che vuoi permettere e diffondere in questa società dei consumi anche un consumo spirituale, ma dando sia a consumo che a spirituale il senso più immediato e più "buono". In altri termini hai sempre lasciato capire che per te il compito di un pittore è anche quello di accogliere, filtrare e redimere l'universo della visione che ci circonda, restituirlo ai tuoi utenti sotto forma di stimoli immaginativi, metterlo a loro disposizione perchè si inventino una parete, un angolo di camera da letto, una finestra inverosimile e se la godano, perchè la liberazione passa anche da questi atti di fantasia che si scatena e si compiace della propria felicità.
E credo che non fosse una cattiva idea: volevi in fondo che chi usava i tuoi segnali fosse contento ed eccitato come te quando li facevi. Va bene. Va bene. Ma adesso mi fai una mostra con segnali altrettanto"felici" e la intitoli "verso la catastrofe". Prima contraddizione.
Cos'è questa catastrofe per te? E perchè deve diventare il tema della tua pittura? E dov'è la catastrofe in questi tuoi quadri?"
La catastrofe è dappertutto. E' nell'uomo e nella sua corsa sfrenata verso il mito della sua felicità irraggiungibile. E' nell'ansia di identificazione con i suoi dèi pazzi e computerizzati.
I miei segnali immaginari sono felici. Sono il messaggio che io dò o cerco di dare a pochi o a tanti dei miei simili. Sono un messaggio di utopistica fiducia in un futuro nel quale l'immaginazione trovi uno spazio disponibile nel sistema di comunicazione dell'uomo: quello spazio che oggi le è totalmente negato e al quale alcuni, nonostante tutto, si attaccano con disperazione.

Eugenio Carmi

luglio 1971

pubblicato su "STUDIO INTERNATIONAL"
Settembre 1971 Vol. 183 Num. 936 .Londra