



GIANNI COLOMBO

il dispositivo dello spazio

La galleria dei dispositivi

Il modello del 'dispositivo' definisce la matrice dell'intera opera di Gianni Colombo come formazione, di volta in volta, immanente alle differenti fenomenologie che essa ha assunto nel tempo. La definisce, cioè, nella misura in cui di fronte ad ognuno dei suoi progetti non ci chiediamo tanto che cosa esso rappresenta o quale regime di segni mette in scena, quanto come funziona o, piuttosto, quali modalità d'uso richiede, come agisce sullo spettatore, quali rapporti instaura tra pubblico, opera e autore.

L'opera di Colombo infatti non ci presenta - come ha affermato Jean Louis Schefer - "un catalogo di forme né, come l'hanno fatto una pittura ed un'arte classiche nelle quali, effettivamente, abbiamo imparato a guardare, un allineamento del visibile"(1), tanto meno una collezione di oggetti. Si tratta piuttosto della produzione di dispositivi: strutturazioni, intermutabili, campi, situazioni, transiti, itinerari, ambienti o come altrimenti si è voluto chiamarli. Ma che cosa è un dispositivo? Sia che prendiamo uno dei primi oggetti trasformabili di Colombo come *Rotoplastik*, sia una *Topoestesia* - e cioè uno spazio ambientale degli anni Settanta - o ancora una decostruzione architettonica degli anni Ottanta abbiamo sempre a che fare con congegni che operano autonomamente e, in qualche misura, anonimamente. Per spiegarne il funzionamento non è sufficiente, anche se necessario, il ricorso all'"opera aperta" o all'idea di arte programmata come quadro di riferimento teorico iniziale. Le opere di Colombo, da un lato, predispongono uno schema operativo e delle regole a cui attenersi, dall'altro reclamano anche la partecipazione diretta dello spettatore: un suo coinvolgimento fisico e psichico. Parallelamente ad uno spettatore che, ogni volta, si domanda "che fare?", c'è sempre un insieme di variabili su cui egli è chiamato a intervenire ma che è preventivamente programmato dall'autore. Il meccanismo che si instaura tra l'essere soggetto e l'essere assoggettato non è soltanto una condizione, un modo d'essere, dell'opera di Colombo ma - come oggi risulta chiaro - ne è la materia stessa, l'oggetto della



sua intera ricerca. Già dai quadri tattili della fine degli anni Cinquanta lo spettatore può operare delle alterazioni e delle variazioni nell'opera: può premere con le dita sulla superficie di gomma del quadro spostando delle sfere (*Rilievi Intermutabili*, 1959), può mutare manualmente il livello di sporgenza di elementi modulari in alluminio liberi di scorrere ortogonalmente rispetto al piano che li accoglie (*In-Out*, 1959-60), può ruotare un oggetto-scultura su se stesso per combinare diversamente tra loro dei profili di legno (*Rotoplastik*, 1960) o può alterare la forma di un reticolo simmetrico a maglia quadrata agganciando le estremità degli elastici che lo costituiscono a dei punti stabiliti sul piano (*Spazio elastico*, 1974). L'impressione di questa produzione delle origini è già quella della ricerca di zone di contatto tra il corpo e l'oggetto che esso manipola. E cioè il problema sta proprio nella definizione di quello spazio che collega entrambi, quando elementi (gesti) del corpo entrano in relazione con elementi (moduli) dell'oggetto che viene manipolato. Un problema questo che sarà intensificato con il passaggio della produzione di Colombo dal quadro-oggetto all'involucro spaziale, così come è stato definito da Adachiara Zevi (2). In *Strutturazione cinevisuale abitabile* (1964), *After Structures* (1966), *Crono (Cromo) Dromo* (1964), *Zoom Squares*, (1967) ma anche in *Spazio elastico* (1967) e in *Campo praticabile* (1970) - progettato in collaborazione con Vincenzo Agnetti - lo spettatore è introdotto in ambienti bui e sottoposto ad una serie di stimoli ottici, di flash che si succedono a ritmo incalzante in cui reticoli luminosi o riquadri di luce policromi mutano i riferimenti dimensionali del locale, le profondità spaziali e costringono ad una continua sincronizzazione dell'attività cerebrale in relazione al lampeggiare della luce. La visione è aggredita, i confini dello spazio diventano instabili, la lettura topologica è di difficile definizione se non a condizione di sottoporre la propria percezione a processi successivi di aggiustamento, di focalizzazione e di orientamento. In questi generatori di turbamento sensoriale la percezione è messa in scena - per definizione di Colombo - "a esprimere se stessa" (3). La sensazione di presenza richiesta allo spettatore anticipa quella condizione "del vedersi mentre si



percepisce o percepirsi mentre si vede” propria degli ambienti di Olafur Eliasson (4).

“Ho sempre sostenuto che i miei lavori avevano una caratteristica di autotest - afferma Colombo - : non erano fatti per ricavare dei dati, ma per emancipare lo spettatore dal suo stato di percezione, rendendolo cosciente di quello che lo riguardava” (5). Tuttavia in Colombo c’è qualcosa che va ancora oltre i “dispositivi di orientamento” di Eliasson. Forse un’attitudine che rimanda molto di più ai “laboratori del dubbio” o alle “macchine della confusione” di Carsten Höller (6). O ancora alle “powerless structures” di Elmgreen e Dragset, con il loro background dichiaratamente foucaultiano. Le alterazioni del white cube della sala di Portikus a Francoforte del 2001 da parte di Elmgreen e Dragset sono una sorta di sviluppo dell’intervento di Colombo al Rijksmuseum Kröller-Müller di Otterlo del 1980. In un caso la riduzione di una struttura perfettamente razionale in uno spazio flessibile con l’incurvamento del pavimento e del lucernario, nell’altro la distorsione di quattro passaggi che ricalcano quelli realizzati da Van De Velde nel museo olandese nel 1937. O ancora il progetto per il Kunstmuseum di Berna del 1984 per cui Colombo afferma di voler contraddire la polarità insita nella dimensione “esposizione d’arte” - gruppo di opere esposte e gruppo di visitatori che si spostano per osservarle - proponendo il percorso stesso come opera. Le *Topoestesie*, le *Bariestesie* e le *Architetture cacogoniometriche*, quale ulteriore passaggio dall’involucro allo spazio interno, sono invece degli apparati in grado di catturare il movimento del corpo nella temporalità dei percorsi o degli itinerari programmati. Mettono in scena scale, archi, porte, colonne e istituiscono altre zone di contatto: quelle che coinvolgono direttamente il cinetismo del corpo, la direzione dei gesti, gli stati di equilibrio, i riflessi di postura. Il comportamento dello spettatore è costretto ad un vero e proprio disagio performativo attraverso itinerari discontinui, piani a forte pendenza, labirinti, pilastri diversamente inclinati. Da ciò derivano le note forme di spaesamento, destabilizzazione e deriva che provocano le strutture realizzate da Colombo non tanto come tentativo di fuga dalla cultura



razionalista quanto piuttosto come volontà di autocoscienza e conoscenza: si perdono le proprie pratiche in ordine a meglio ritrovare se stessi.

In questo senso ogni opera di Colombo si presenta come una sorta di dispositivo spaziale teso a rivelare i rapporti di condizionamento e di assoggettamento che legano il nostro comportamento alle tecniche dello spazio come emanazioni di ideologie e controllo. Nello stesso tempo i suoi ambienti diventano delle tattiche tese ad un potenziale liberatorio, di riappropriazione del corpo e si definiscono come spazi deputati allo sviluppo delle alterità. E' la costituzione di una antidisciplina come "esercizio sperimentale della libertà", secondo il critico brasiliano Mario Pedrosa. Antidisciplina anche nel senso di destrutturazione della sfera di un sapere specifico. I dispositivi di Colombo non appartengono interamente né allo spazio dell'architettura, né allo spazio della scena, né a quello della scultura, né - infine - a quello della pittura.

Nu Descendant un Escalier

Prendiamo una foto in bianco e nero che mostra - con ripresa frontale - una rampa di scale in un interno, con corrimano in legno, l'alzata piuttosto alta e la pedata di breve lunghezza. Un corpo scale del tutto ordinario se non fosse che i gradini - se ne contano undici - hanno inclinazioni anomale, con pendenze appena alterate e piani tra loro divaricati che tradirebbero ogni ritmica meccanica e unitaria di percorrenza. Ciò che nella foto appare come una presenza muta e inerte, un diagramma vuoto e senza dati, nel momento in cui qualcuno decidesse di scendere o salire (o comunque di farne uso), immediatamente si trasformerebbe in un teatro di azioni, in una registrazione successiva di reazioni imprevedute di fronte allo scarto o al gap prodotto entro la struttura ripetitiva della scala. L'itinerario costringe a dissociare il reciproco concatenarsi degli atti e a scardinare la formalità di una pratica ovvia e abitudinaria. Una macchina-scala, direbbe Gilles Deleuze. Un dispositivo a funzione comportamentale o percettiva; oppure un set



da genere slapstick pronto a far precipitare una situazione data in una situazione comica inattesa.

Si tratta invece di una variante dell'opera *Bariestesia* concepita da Gianni Colombo a partire dal 1975 e riproposta, in questo caso e a dieci anni di distanza, per la Galerie Hoffmann di Friedberg. Una variante che, più dell'originale, dichiara la propria referenza e il proprio quadro d'appartenenza: il *Nu Descendant un Escalier* di Marcel Duchamp.

L'opera, che divenne subito nota fin dalla sua realizzazione nel 1912 e che inaugurava la ricerca da "oculista di precisione" dell'artista dada, non è qualcosa di occasionale all'interno del percorso di Colombo. Tutt'altro, anche se la letteratura critica sull'artista italiano non ha mai indagato questo rapporto e, nel migliore dei casi, si è limitata a sottolinearlo di passaggio. Certo è che l'arte cinetica o, meglio, programmata - nel cui ambito l'opera di Colombo continua ad esser letta - ha sempre riconosciuto Duchamp tra i suoi grandi precursori, ma la genericità dell'attribuzione è del tutto insufficiente. Infatti, se da un lato nessuno può mettere in dubbio che Gianni Colombo sia stato tra i grandi protagonisti internazionali dell'arte programmata - anche se è ormai tempo di proporre altre letture, dall'altro lato l'inerenza del lavoro di Duchamp con quello di Colombo va ben oltre le *Rotative plaques-verre* del 1920 con le cinque lastre di vetro dipinte e ruotanti, i *Rotoreliefs* del 1935 o i suoi saggi di fotografia stereoscopica. Riguardo a *Nu Descendant un Escalier* si potrebbe affermare che si tratta ancora di una rappresentazione del movimento condotta da Duchamp a partire dalla cronofotografia di Etienne-Jules Marey. Al contrario, nelle sue varianti, *Bariestesia* è un dispositivo per la produzione del movimento stesso, in cui lo spettatore abbandona la sua funzione di sguardo sul mondo e diviene attore o agente dell'opera, lasciando aperta la possibilità che qualcosa accada altrove rispetto a dove l'occhio l'attende, pronto ad una comprensione dell'intero "campo di possibilità". *Bariestesia* esprime una forma di apprensione tattile e di reazione cinestesica che si sviluppa attraverso la serie dei passi, attraverso la loro successione e la loro organizzazione dello spazio. Il passo infatti non è altro che



una maniera di adattare il corpo a imperativi temporali e a ordinamenti spaziali(7). “Ho scelto proprio la scala - dice Colombo – perché questa costruzione si connota come una condizione particolare ambientale anche di tipo emotivo. Noi la troviamo in tutte le condizioni ambientali perché è una di quelle cose di cui facciamo normalmente esperienza. Abbiamo addirittura delle regole, memorizzate da sempre, che riguardano la prevedibilità della morfologia del gradino: siamo sicuri che un gradino sarà uguale a quello successivo perché così si è convenzionato” (8). In questo senso i gruppi di scale di Colombo, sottoponendo a verifica le condizioni stesse di equilibrio, tendono a sensibilizzare “la zona vestibolare (bariестesia), la percettività dello spazio (topoestesia) e il comportamento dello spettatore (riflessi di postura)” (9).

Gli anni di *Bariestesia* sono anche quelli in cui Colombo elabora la formula che prevede la trasformazione degli “spettatori in tecnici”: dichiarazione ambigua nella sua volontà definitoria che, pur impiegando la terminologia scientifica tipica delle teorie dell’informazione, ci pare indicare la sua prossimità a quell’“oculistica di precisione” di cui abbiamo parlato. Non è un caso che l’esito dell’opera di Colombo abbia sempre un carattere ludico o comico, con la comparsa di situazioni contraddittorie e di ironia irridente. Tuttavia proprio questa continua interrogazione della funzione dell’osservatore, assieme al ruolo sempre più privilegiato che questo viene ad assumere rispetto all’opera, trova in Duchamp la maggiore chiave interpretativa: dai *ready-mades* a *Etant donné il voyeur*, la presenza fisica del *voyeur*, è al centro di tutta la sua riflessione estetica (10).

Come scrive Francesco Poli: “Il riferimento probabilmente più significativo a Duchamp non riguarda tanto le opere cinetiche quanto la singolare connessione che si può rilevare fra l’ambiente *Sedici miglia di spago* (allestimento per la mostra al Coordinating Council of French Relief Societies, New York, 1942) e lo *Spazio elastico*, ambiente progettato da Colombo nel 1966-67 e realizzato la prima volta per Trigon a Graz nel 1967. Nonostante le grandi differenze di concezione e finalità estetiche (da un lato uno spazio espositivo con una mostra allestita, attraversato in tutti i sensi da un’enorme ragnatela casuale di fili; dall’altro uno



spazio cubico vuoto con una rete ordinata di fili che dividono geometricamente l'ambiente), in entrambi i casi il visitatore si trova percettivamente e fisicamente coinvolto in un'articolazione spaziale 'inquieta', decisamente straniante; l'intreccio caotico dei fili di Duchamp si oppone solo apparentemente all'ordine di quelli di Colombo, che infatti muovendosi continuamente producono un disorientamento anche più allarmante"(11). Poli avrebbe potuto riportare anche un altro esempio - filologicamente corretto - che forse è stato il tramite diretto per l'ideazione di *Spazio elastico* e che è costituito dall'ambiente spaziale di Fontana *Esaltazione di una forma*, realizzato per la mostra "Dalla natura all'arte" del 1960. E' lo stesso Colombo a ricordarlo: "Vi era un grande spazio illuminato con luce rossa, e questa luce produceva un effetto di abbaglio luminoso su alcuni tessuti che Fontana aveva teso come una ragnatela nel vuoto della sala: al centro vi era un volume leggermente inclinato a forma di parallelepipedo rivestito con tela rossa: si aveva l'impressione di entrare in mezzo a delle nuvole, con questi stracci legati da un capo all'altro del soffitto e delle pareti."(12) Nello *Spazio elastico* la ragnatela di Duchamp, o quella di Fontana, diviene un grande reticolo tridimensionale, una vera e propria camera prospettica, in cui viene rigettata qualsiasi ipotesi di uno spazio ideale anteriore all'esperienza stessa e lo spazio matematico cede di fronte a quello fisiopsicologico: o meglio, dichiara la propria crisi. Le maglie geometriche e ortogonali dello *Spazio elastico* non ingabbiano il corpo alla maniera di Giacometti o di Bacon, ma definiscono una struttura astratta e flessibile, aperta a numerose possibilità di declinazione, riarticolazione, mutamento. In sostanza divengono il paradigma che registra la trasformazione: un meccanismo deformante e imprevedibile, non meno assurdo o disorientante. Per questo lo spazio acquisisce la capacità di mostrarci che siamo in esso, trasformando lo spettatore nell'oggetto stesso. E' qui, così come nelle successive *Topoestesie*, *Bariestesie* e *Architetture cacogniometriche*, che Colombo incontra Buster Keaton, in queste traiettorie non-sense e in quest'attitudine decostruzionista siglata da quell'opera del 1977 in cui l'artista ri-progetta la casa prefabbricata di *One Week* (1920) e l'affianca ad un suo fotogramma. In questo film tutti i pezzi



della casa vengono montati manualmente e alla cieca da Keaton senza l'aiuto di alcun manuale delle istruzioni. Ne risulta un assemblaggio incongruo e precario che, dopo poco, un'altra macchina (l'arrivo di un treno) porterà alla definitiva distruzione. Ma come afferma Deleuze: non sono queste macchine-case che fanno di Keaton l'architetto dadaista per eccellenza?(13) Colombo chiama l'opera "Studio goniometrico" e l'analisi grafica di questo amalgama alogico non potrebbe essere più metodicamente precisa.

Le resistenze dell'organico

"Da tempo ho cominciato a stabilire sul piano del 'quadro-oggetto' dei dislivelli, in modo che l'occhio dello spettatore, scorrendo sulla superficie, fosse costretto a salire e scendere da spessori, ad entrare e uscire da cavità indagando gli aspetti che la luce in naturale variazione determinava nel quadro."(14) Nonostante Colombo abbia cercato di dissimulare per quanto possibile gli aspetti bio-meccanici delle sue prime opere cinetiche, oggi non possiamo non individuare nella natura organica di questi oggetti (in ciò che in essi permane dell'*informe*) uno degli aspetti fondamentali dell'intero suo lavoro e la matrice originaria degli spazi della rappresentazione che - di volta in volta - ha messo in scena.

La serie *Espansione modulare* (1959-63), il *Rilievo intermutabile* (1959), *Superficie in variazione* (1959), *In-Out* (1960-63) si presentano come schermi tattili, a differente composizione materica, sui quali lo spettatore è sollecitato a premere la mano come sopra un rilievo. La pressione delle dita interviene sulle configurazioni variabili che l'oggetto propone, sviluppando una percezione sensibile che conduce ad una sorta di visione *attraverso* il corpo o, comunque, indissociabile da esso. Se è vero che la frontalità dell'opera presenta ancora un campo di osservazione di tipo classico, altrettanto vero è che associare la visualità al corpo significa già muovere in direzione degli ambienti, momento successivo e di completa affermazione della ricerca di Colombo.



Anche *Rotoplastik* (1960) si propone come oggetto manipolabile che - assieme a *Strutturazione fluida* (1960) - aggiunge alle opere precedenti figure curvilinee tipiche del repertorio organicista. “In quel momento mi piaceva molto il lavoro di Hans Arp, e allora avevo cercato per realizzare un sistema in continua mutazione e variazione quelle che sono le forme organiche di questo autore: volevo mantenere, appunto, questa dimensione organica, non di tipo freudiano o viscerale, ma come fatto puramente percettivo della flessibilità, della tensione, della trasparenza, ecc.”(15) Se in *Rotoplasik* la variazione delle forme è ottenuta dallo spettatore, che tiene l’oggetto per le due impugnature, facendolo ruotare lentamente sul proprio asse, in *Strutturazione fluida* lo spettatore ha, in apparenza, una funzione passiva mentre è chiamato a render conto delle sottili variazioni che il nastro circolare disegna ininterrottamente entro lo spessore del vetro e nel vuoto aereo su cui apre la trasparenza del vetro: allo stesso modo i fili nello *Spazio elastico* disegneranno nel vuoto dell’ambiente una griglia ortogonale e tridimensionale. Non solo il nastro non presenta, né presenterà mai, una forma definita una volta per tutte ma *Strutturazione fluida*, assieme alle altre opere concepite negli anni '59-'61, si configura come una superficie omogenea, decentralizzata, in cui - secondo l’eredità dell’*all-over* pollockiano - ogni punto del campo visivo unitario può divenire il luogo dell’accadere della forma. Proprio perché esclude il costituirsi, al suo interno, di forme individuali.

C’è però un’opera che, più delle altre, dichiara categoricamente questa inerenza corporea, come una vera e propria macchina-corpo che produce movimenti organici e di pulsazione. Anche a proposito di *Strutturazione pulsante* (1959) Colombo afferma di avere evitato, nella costruzione del dispositivo elettromeccanico, interpretazioni analogiche o evocative rispetto alla realtà. Tuttavia l’espansione e la contrazione intermittente dei blocchi di polistirolo, l’apertura discontinua e alternata delle fessurazioni sulla superficie monocroma bidimensionale creano l’illusione di un vero e proprio organismo. E le implicazioni con *Anémic Cinéma* di Duchamp, anche in questo caso, risultano davvero sorprendenti.



Anémic Cinéma è qualcosa a metà tra il piano statico del quadro e il movimento del film, tra l'inquadratura perfettamente immobile della macchina da presa e le spirali ruotanti su stesse ma capaci di generare forme alternativamente estroflesse ed introflesse, che si dilatano e si restringono, che si gonfiano e si sgonfiano secondo un procedere temporale continuo che diviene "pulsazione". Duchamp richiede qui all'osservatore una esclusiva concentrazione visiva che finisce però per diventare percezione corporea. Non tanto e non solo per le analogie organiche che le spirali in movimento sono in grado di evocare (occhio, ventre, seno, etc.), quanto perché - come afferma Rosalind Krauss - "la pulsazione stessa, con la sua ripetitività diastolica, rimanda alla densità del tessuto nervoso, alla sua temporalità di *feedback*, di risposta nel tempo, di ritenzione e di protensione, al fatto che senza questa ondulazione temporale, nessuna esperienza di nessun tipo, visiva o altro, potrebbe aver luogo"(16). Tuttavia il carattere di ritmica pulsazione di quest'opera di Colombo è lo stesso - anche se questa volta su scala ambientale - dello *Spazio elastico*, in grado di sovvertire la rigidità dell'ordine della griglia prospettica nei processi fisiologici di un organismo vivente.

Senza questa stretta inerenza o reciproca implicazione tra corpo e visione non è possibile concepire il passaggio che a metà degli anni Sessanta Colombo compie dalle opere programmate o cinetiche agli ambienti. E' difficilmente concepibile come tutta la letteratura critica abbia fatto di Colombo una sorta di "razionalista radicale" o di fautore indiscriminato del "progetto" - come lo definisce Argan (17) - espungendo ogni residuo informale ed organico dalla sua opera. O meglio omettendo un contesto culturale dal quale non solo proveniva Gianni Colombo (rimangono ancora da studiare tutte le ceramiche della fine degli anni '50) ma anche lo stesso testo/manifesto dell'arte programmata: l'"Opera aperta" di Umberto Eco. Nel caso di Colombo in particolare, l'amicizia con Manzoni da un lato e con Fontana dall'altro non avrebbe comunque dovuto far propendere per le istanze più razionalizzanti della sua pratica artistica. E c'è addirittura chi ha distinto l'intero suo lavoro in un primo momento attardato nel meccanomorfo, nell'hard e un secondo momento che vede la progressiva conquista della softness, in cui il



“motorino” diviene il vero elemento di separazione(18). Troppo schematicamente l’insieme di questo lavoro è stato iscritto in un contesto tecnologico quando lo stesso Colombo, a partire da una interpretazione di Trini del 1972, dichiarava che lo scopo della sua ricerca era stato piuttosto quello di “concentrarsi sul termine opposto della tecnologia che è il risultato del suo effetto sul comportamento dell’uomo”. (19)

In un ricordo recente del Gruppo T è invece Giovanni Anceschi a sottolineare la preminenza del corpo all’interno di tutta l’opera di Colombo, fin dai tempi dei “Miriorama”. “Se dobbiamo dare retta all’indizio sonoro rappresentato da Armstrong, a quello globalmente empatico rappresentato da Keaton, è il corpo, tutto il corpo al centro del lavoro artistico di Gianni Colombo. La mente, la ragione, è lo strumento conoscitivo (microscopio e bisturi a un tempo). Ma l’oggetto d’indagine e il protagonista è senza dubbio il corpo. Il corpo non solo paziente ma gaudente e multisensoriale”(20). O ancora:” Già nella prima mostra precinetica Colombo espone una serie di lavori i cui tagli devono molto a Fontana, ovviamente, ma che dei tagli di Fontana non posseggono il carattere ontico, assoluto, concettuale. I tagli di Colombo sono capienti marsupi, di morbida ovatta. Ma poi nella sua mostra (“Miriorama 4”), già i lavori che instaurano un rapporto spettacolare, che inducono cioè un atteggiamento di contemplazione più passiva nello spettatore, come ad esempio i muri di mattonelle di polistirolo espanso (*Strutturazione pulsante*, 1959) o di lamelle di cartone (*Spazio in divenire*, 1959), inscenano una fisiognomica e una mimica (bocche che si aprono, arti che sfarfallano)”(21).

Il corpo-macchina

Recentemente è stato uno dei maggiori esperti di cinestesia come Guy Brett a porre l’opera di Gianni Colombo accanto a quella di Lygia Clark entro una tendenza del Novecento che ha visto assieme coinvolti l’occhio e il corpo in uno stesso processo cognitivo volto a riunire ciò che, a partire dal Rinascimento, si era



dissociato (22). L'associazione felice dell'artista neoconcretista brasiliana con l'artista italiano è tale da spostare il contesto culturale di Gianni Colombo da una interpretazione critica ormai consolidata ad una prospettiva attuale di matrice epistemologica o antropologica. Il rapporto tra rappresentazione dello spazio e condizionamento o tecnologia politica del corpo è al centro di questo tipo di ricerca che si dichiara come percettiva. Sempre più infatti le forme odierne dell'estetica relazionale rivendicano le istanze partecipative, performative e trasformative di alcuni artisti degli anni '60 e '70 quali antecedenti delle proprie ricerche: Lygia Clark, Hélio Oiticica e Gianni Colombo figurano tra questi. A tale proposito non sarebbe improprio indagare il ruolo fondamentale svolto da Lucio Fontana nell'America Latina della fine degli anni '40 così come quello nella generazione artistica milanese degli anni '60.

Sono gli ambienti di Colombo che giocano qui una parte decisamente importante dal momento che coinvolgono direttamente lo spettatore e lo promuovono ad agente estetico. Così come Lygia Clark cercava di liberare il corpo rendendolo accessibile alla "coscienza", attraverso la creazione di oggetti relazionali a valenza terapeutica, messi a disposizione del pubblico in modo tale da annullare la barriera tra arte vita, allo stesso modo Gianni Colombo cerca di recuperare questa coscienza del corpo attraverso una serie di shock sensoriali che l'artista indica come auto-test. In *After structures* (1966) entro un ambiente buio esplode un ritmo incalzante di griglie luminose scandite a parete da flash temporalizzati. Successivamente Colombo interverrà proponendo percorsi, itinerari, traiettorie in cui le griglie luminose avranno la loro locazione sul pavimento, alla maniera dei "tappeti" di piastre metalliche di Carl Andre, (*Campo praticabile* realizzato con Vincenzo Agnetti nel 1969) oppure come tracciati geometrici filiformi illuminati da lampada di Wood e mossi da motori elettrici distribuiti nell'intero ambiente (*Spazio elastico*, 1967). Le *Topoestesie* fanno invece riferimento alle nostre condizioni di equilibrio e di orientamento, ad un processo di appropriazione del sistema topografico a partire dalla pratica pedonale. Questi ambienti in grado di produrre ordine e disordine, strutture ed eventi, mettono in scena la trasformazione del



nostro agire comportamentale entro le maglie di un sistema di organizzazione spaziale. Intervengono nella costituzione psichica del soggetto stesso. “Dopo questa fase - afferma Colombo - del gradino e dello spazio inclinato su cui camminare, ho ripreso ad accentuare e a rendere più percepibile questo stato di equilibrio aiutandomi con elementi visivi che circondassero lo spettatore, non come uno spettacolo autonomo rispetto a esso ma con l’indicazione architettonica più esemplificata di quella che era la diversa presentazione degli spazi successivi. Pensai di creare un corridoio che portava a una camera la quale aveva una forma a rombo e sfociava poi in un'altra camera.”(23)

Come è già stato detto, ciò che Colombo costruisce non è un catalogo di forme né un archivio di oggetti, piuttosto un insieme di momenti o transiti temporanei in cui, attraverso il movimento, si ripropone il rapporto inscindibile tra corporeità e mondo sensibile. Ogni ambiente di Colombo è un incrocio di entità mobili: predispone un ordine spaziale tale da organizzare un insieme di possibilità e di interdizioni; sta poi allo spettatore attualizzarne alcune, lasciandone aperte altre. La griglia geometrica diviene allora una sorta di “geografia” merleaupontiana, una determinazione scientifica astratta, univoca e isotropa, rispetto a ciò che Merleau-Ponty chiama “paesaggio”: qualcosa in attesa di essere attualizzato, di non ancora oggettivato, in cui il sentire (*Empfinden*) è tutt’uno con il muoversi (*Sich-Bewegen*) e di cui il passante occupa il centro, che si sposta con lui e ne diviene l’orizzonte(24). Non è un caso allora che in *Campo Praticabile* fosse proiettata questa frase di Agnetti: “Nel filo illimitato che era l’orizzonte, che bastava girarsi per trovarselo anche sotto i piedi l’orizzonte: rudimentale e forma, un *sotto* soltanto credo.”

NOTE

- 1) J. L. Schefer, *C'est un corps* in *Gianni Colombo*, catalogo in occasione della mostra al PAC di Milano nel 1984.
- 2) A. Zevi, *L'opera di Gianni Colombo: una stasi apparente*, in “Temporale”, n. 23, Lugano 1990, pp.11-17



- 3) J. De Sanna, *Storia come filtro della qualità. Intervista a Gianni Colombo*, in V. Fagone (a cura di) *I Colombo*, ed. Mazzotta, Milano 1995, p. 295
- 4) H. U. Obrist, *Olafur Eliasson* in *Interviste vol. 1*, edizioni Charta, Milano 2003, pp.209-210
- 5) J. De Sanna, *Storia come filtro della qualità. Intervista a Gianni Colombo*, op.cit., p. .295
- 6) H. U. Obrist, *Carsten Höller*, op. cit., pp. 414-424; G. Celant (a cura di) *Carsten Höller. Registro*, Fondazione Prada, 2000
- 7) Vedi il capitolo *I corpi docili* in M. Foucault *Sorvegliare e punire*, Einaudi, Torino 1976
- 8) J. De Sanna, op. cit., p. 299
- 9) Gianni Colombo, *Topoestesia*, in V. Fagone, (a cura di) *I Colombo*, op. cit., p. 403
- 10) Cfr. O. Paz, *Aparencia desnuda* (1966), trad. it. *Apparenza nuda. L'opera di Marcel Duchamp*, ed. Abscondita, 2000 e Rosalind Krauss, *Marcel Duchamp o il campo immaginario*, in *Teoria e storia della fotografia*, ed. Bruno Mondadori, Milano 1996.
- 11) F. Poli, *Gianni Colombo e l'arte degli ambienti tra Europa e America*, in *I Colombo*, op. cit., pp. 272-273.
- 12) J. de Sanna, op.cit., p. 290.
- 13) G. Deleuze, *L'immagine-movimento*, Ubu Libri, Milano 1984, pp. 200-205.
- 14) G. Colombo, *Miriorama 4*, in *I Colombo*, op. cit., p. 401.
- 15) *Storia come filtro della qualità. Intervista a Gianni Colombo di Jole de Sanna* in *I Colombo*, op. cit. pp. 294-295.
- 16) I. A. Bois, R. Krauss, *L'informe*, Bruno Mondadori, Milano 2003, p. 136.
- 17) G. C. Argan, *Gianni Colombo*, catalogo della personale presso il Palazzo dei Diamanti, Ferrara 1972 .
- 18)Cfr. R. Barilli, *La ricerca nello spazio e nell'ambiente. Gli ambienti di Gianni Colombo*, in *I Colombo*, op. cit. pp. 251-256
- 19) M.N. Varga, *L'arte senza programma. Intervista a Gianni Colombo*, in "Terzoocchio", n. 30, Bologna, marzo 1984, p. 46.
- 20) G. Anceschi, *Esatte estesie*, in a cura di V. Fagone, *I Colombo*, ed. Mazzotta, Milano, 1995, p. 269.
- 21) Ibidem..
- 22) G. Brett, *The Century of Kinesthesia*, pubblicato nel catalogo della mostra *Force fields*, organizzata dal MACBA di Barcellona in associazione con la Hayward Gallerie di Londra, Barcellona 2000, p. 52.
- 23) *Storia come filtro della qualità*, op. cit., p. 299
- 24) Cfr. M. Carbone, *Il sensibile e l'eccedente*, Guerini Studio, Milano 1996

