

Piero Gilardi, l'arte come bio-politica: dalla partecipazione all'interazione

Bisogna dare a Piero Gilardi il posto che merita. Perché gli artisti poliedrici e impegnati come lui sono un modello in via d'estinzione.

L'occasione per rendergli omaggio è data dall'esposizione personale, *Dalla Natura all'Arte / De la Nature à l'Art*, che si è inaugurata il 5 settembre alla galleria Michel Rein di Parigi.

Come spiega la curatrice, Valérie Da Costa, storica dell'arte, specialista dell'arte italiana della seconda metà del Novecento, con alle spalle importanti monografie su Lucio Fontana, Pino Pascali e Fabio Mauri, l'esposizione presenta allo stesso tempo opere storiche e recenti dell'artista, riunite da un doppio filo, la riflessione sulla natura e l'impegno politico.

Dai celebri *Tappeti-natura* degli anni '60 (come il meraviglioso *Greto di torrente*, 1967) ai tondi realizzati durante il *lockdown* di quest'anno, dai volantini per le manifestazioni studentesche del 1969 alle maschere carnevalesche di Agnelli (1987) e Cossiga (*Kossiga-Dracula*, 1997), fino ai costumi da pannocchie – sempre in poliuretano espanso (*O.G.M. Free*, 2014) – utilizzati in una parata di protesta durante l'Expo di Milano del 2015.

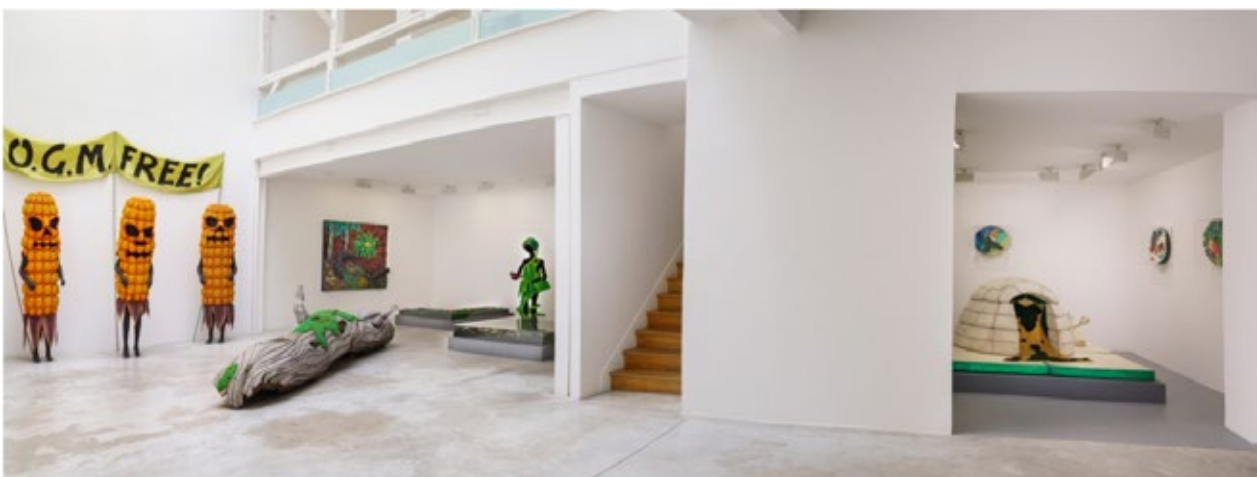


“Gilardi è un artista completo – conferma Valérie Da Costa – e sono rari gli artisti che hanno una tale attività multiforme, che spazia dalla produzione di oggetti, performances, dispositivi tecnologici, passando dall’arte al design, dalla critica attiva alla scrittura teorica, dall’attivismo politico all’impegno culturale. Con uno spettro di azione larghissimo e sempre aperto, in connessione profonda con le trasformazione del mondo contemporaneo”.

In effetti. La storia di Gilardi è quella di un precursore, di un apri-pista infaticabile e appassionato, sempre vigile alle vibrazioni della società, sempre curioso dell’altrove, e per questo, sempre in anticipo sui tempi dell’arte. Percorrendo la biografia dell’artista, le piste esplorate appaiono innumerevoli, in un continuo scambio con i colleghi artisti, ma anche con scienziati e intellettuali.

Nato a Torino nel 1942, dopo la sua prima esposizione personale *Macchine per il futuro* (1963), Gilardi diventa da subito una figura di spicco della scena artistica internazionale. Negli anni 60, mentre infuria il design radicale, produce i primi *Tappeti-natura* e realizza dei prototipi per Gufram. In quel periodo inquieto, di sconvolgimenti politici e sociali, Gilardi instaura un confronto e un dialogo serrato con gli artisti, europei e americani, che spingevano per un ripensamento non solo delle forme ma del mandato dell’arte, e attraversa da protagonista i diversi movimenti emergenti, partecipando attivamente ai primi passi dell’Arte Povera. Connesso ma sempre autonomo, Gilardi inizia a riflettere sui principi di un’arte micro-emotiva e relazionale.

Come spiega in un’intervista (che ho realizzato con lui nel 2014): “ciò che stava andando in pezzi nella società intorno a noi era l’ideologia fordista, con la sua irregimentazione della produzione, della visione del mondo e della vita delle donne e degli uomini; noi artisti, con i comportamenti liberi e inventivi e con le relazioni aperte e solidali, stavamo scoprendo e liberando una nuova soggettività destinata, di lì a poco, a diffondere la rivoluzione culturale del ’68 in tutto l’occidente”. Tutta questa attività, esemplificata nell’articolo “Primary energy and microemotive artists”¹ ha costituito la base “istruttoria” delle prime mostre internazionali dei artisti che stavano emergendo in quegli anni, da “When attitudes becomes form” a “Op losse Schroeven” (1968)².



Due mostre che hanno marcato un'epoca (e di cui Gilardi è il segreto iniziatore), e che rivelano la mutazione in atto nel mondo dell'arte, di un'emancipazione progressiva dall'oggetto e dall'estetica, per mettere in rilievo il processo o il concetto. Ma Gilardi punta, e dall'inizio, piuttosto sulla nozione di relazione – anticipando di vent'anni l'estetica relazionale celebrata dal pamphlet di Nicolas Bourriaud³, e che identifica nell'integrazione dello spettatore all'interno di un "interstizio sociale", il nucleo centrale dell'opera. Contrariamente alla versione edulcorata e fondamentalmente mondana degli anni '90, la relazione per Gilardi è l'indice di un'implicazione allo stesso tempo sociale, ecologica, e politica. Non è sinonimo di disimpegno e di disillusione, ma al contrario di responsabilità e di realismo.

Gilardi anticipa un altro snodo fondamentale, il passaggio dalla partecipazione all'interazione

Lo dimostrano gli esperimenti sulla "creatività collettiva" degli anni '70⁴, le « animazioni », degli anni '80 in contesti culturali lontani, per esempio nel Barrio San Judas de Managua (1982) o nel villaggio indiano della riserva Mowawk d'Akwesasne (1983), o ancora in Kenia (1985) – delle esperienze sviluppate come dei veri e propri laboratori di creatività corale, in cui la collettività s'esprime attraverso la condivisione di azioni performative.

E poi, a partire dalla fine degli anni '80, Gilardi anticipa un altro snodo fondamentale, il passaggio dalla partecipazione all'interazione. Da sempre attento alle evoluzioni delle tecniche o delle tecnologie e del loro impatto sulle trasformazioni della società, è fra i primi a esplorare l'interattività con l'elettronica e poi il digitale.



Le sue installazioni, intime o monumentali, come *IXIANA* presentata Parigi nel 1988, *Inverosimile* (1990), *Nord versus Sud* (1992), *Survival* (1995), *General Intellect* (1996) o *Connected Es* (1998), sono degli ambienti che implicano diversi spettatori allo stesso tempo.

Anche quando è filtrata dalle tecnologie, la partecipazione è sempre partecipazione ad una società, la relazione è sempre intersoggettiva, indice di una "reciprocità". È sempre alla fine degli anni '80, che fonda con Claude Faure e Piotr Kowalski l'associazione "Ars Technica" a Parigi (seguita poi da "Arslab", fondata con Franco Torriani, Ennio Bertrand e altri, a Torino) e organizza esposizioni storiche come "Arslab. Metodi ed Emozioni" (1992), "Arslab. I Sensi del Virtuale" (1995), "Arslab. I labirinti del corpo in gioco" (1999).

Oggi, nel momento in cui la storia dell'arte inizia infine a riconoscere l'importanza di tali esperienze storiche, l'episodio di *Ars Technica* e *Arslab*, per la loro apertura sperimentale e lo spessore teorico che ne ha animato le attività, meriterebbe di essere riscoperto e documentato. Ma Gilardi non si ferma. Dopo il 2000, si consacra all'esplorazione delle connessioni tra arte e biologia, con il progetto del *Parco d'Arte Vivente della Città di Torino*⁵, vero cantiere all'aria aperta di nuove forme creative.

In tutto il suo percorso, estremamente variegato ma coerente, Gilardi esemplifica un profilo d'artista impegnato, che sperimenta allo stesso tempo con concetti e progetti, guidato dalla ferma convinzione che l'arte è, per sua natura, relazionale perché è un'esperienza di condivisione, di affermazione etica, sempre e in ogni caso un atto politico.

Negli spazi della galleria Michel Rein, le opere tessono un gioco di richiami formali, cromatici, simbolici, ma soprattutto rivelano la continuità che caratterizza il lavoro dell'artista, la persistenza di temi e figure – come una trama che si dipana negli anni.

Prima di tutto, la presenza costante della natura, simulata dai rilievi in poliuretano, dei *Tappeti-Natura* e delle installazioni "praticabili" come *l'lgloo* (1964) o il tronco d'albero interattivo (*Aigues Tortes*, 2007: quando ci si siede si attiva un suono di uccelli che cinguettano). E poi la ricorrenza dei simboli di impegno politico che, pur cambiando i bersagli e le occasioni delle lotte, rimane animato dallo stesso spirito, da un umanismo esigente e incrollabile. In ogni caso, per Gilardi, i due aspetti sono legati in modo inestricabile.

Come spiega nei suoi luminosi testi, siamo tutti implicati nello stesso mondo, siamo legati al mondo e agli esseri che lo popolano, umani e non-umani, da un legame di interdipendenza. E questo legame richiede un costante impegno, non solo di tutela e protezione, ma di attiva e responsabile partecipazione. "La visione della complessità", dice, "è associata alla consapevolezza della parzialità del soggetto, che si riscatta solo attraverso l'interazione coevolutiva con gli 'altri'"⁶.

Con una lungimiranza che lo proietta al di là dell'austero e fondamentalmente arido riduzionismo concettuale, Gilardi estende la dimensione partecipativa, relazionale e interattiva dell'arte alla "biosfera", che "comprende non solo gli esseri che compongono quella che tradizionalmente viene chiamata natura, ma anche la "seconda natura", cioè la dimensione dell'artificialità umana, perché se la materia stessa – minerale e organica – è considerata capace di auto-

In questa prospettiva, l'arte diventa un vettore per esprimere una cooperazione estesa al non-umano, una "solidarietà biologica con tutte le forme di vita immersa nella complessità coevolutiva della biosfera"⁸.

L'arte non è più l'espressione di un singolo individuo, ma sempre un processo dialogico, collaborativo, che implica e attiva diversi soggetti, diversi attori, diversi sistemi.

Più precisamente, per Gilardi, "co-creazione" è sinonimo di "co-evoluzione" in un progetto in cui l'arte si fonda come *bio-politica*, un impegno radicale che ha portato l'artista a fondare il *Parco d'Arte Vivente* a Torino, per andare oltre i limiti del tradizionale spazio chiuso dell'arte e renderlo, letteralmente, vivo.

Per le immagini: Courtesy of the artist and Michel Rein, Paris/Brussels, ph. Florian Kleinfenn

NOTE

1. Piero Gilardi, « Primary Energy and Microemotive Artists », Art in America, sett. 1968 New York.
2. When attitudes becomes form, esposizione curata da Harald Szeeman alla Kunsthalle di Berne nel 1969; Op losse Schroeven, esposizione curata da Wim Beeren e Edy de Wilde allo Stedelijk Museum d'Amsterdam, sempre nel 1969. Per un bilancio critico delle due esposizioni, cfr. Exhibiting the New Art: 'Op Losse Schroeven' and 'When Attitudes Become Form' 1969, a cura di C.Rattemeyer, Afterhall, Koenig 2010.
3. Nicolas Bourriaud, Estetica relazionale (Esthétique relationnelle, 1998), Roma, Postmedia 2010. Cf. Emanuele Quinz, In Search of Relational Art: A Conversation with Piero Gilardi (2013), in Samuel Bianchini, Erik Verhaegen (dir.), Practicable, From Participation to Interaction in Contemporary Art and New Media, Cambridge MA, The MIT Press, 2016, p. 595-605.
4. Cfr Piero Gilardi, Not for Sale, A la recherche de l'art relationnel, Dijon, Les Presses du Réel, 2003, ch.1, p. 17-38.
5. PAV – Parco Arte Vivente [<http://parcoartevivente.it>]. Cf. Piero Gilardi, Bioma. Pensieri, creazioni e progetti per un Parco Arte Vivente, Torino, acPAV, 2005.
6. Piero Gilardi, La mia Biopolitica. Arte e lotte del vivente. Scritti 1963-2014, a cura di Tommaso Trini, Milano, Prearo Editore, 2016, p. 36.
7. Ibid., p. 322.
8. Idem.