



MARIO COSTA

ARTMEDIA

**L'OGGETTO ESTETICO DELL'AVVENIRE.
STORIA DI UN PROGETTO SCIENTIFICO**



Kajax Edizioni

Titolo | Artmedia. L'oggetto estetico dell'avvenire.
Storia di un progetto scientifico.

Testo di Mario Costa

ISBN | 978-88-92667-35-8
Prima Edizione 2017

© Tutti i diritti riservati all'Autore
Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta senza il preventivo
assenso dell'Autore.

Youcanprint Self-Publishing
Via Roma, 73 - 73039 Tricase (LE) – Italy
www.youcanprint.it
info@youcanprint.it
Facebook: [facebook.com/youcanprint.it](https://www.facebook.com/youcanprint.it)
Twitter: twitter.com/youcanprintit

Immagine di copertina *Linear perspective* di Casey Reas (courtesy of the
artist)

Kajax Edizioni

ESTETICA E TEORIA DELLE ARTI

Collana diretta da
Vincenzo Cuomo, Jean-Claude Levêque e Igor Pelgreffi

Comitato scientifico

Valerio Adami (Collège International de Philosophie/
Fondazione Europea del Disegno)
Roberto Barbanti (Université de Paris VIII)
Mario Costa (Università di Salerno)
Roberto Diodato (Università Cattolica di Milano)
Daniele Goldoni (Università Ca' Foscari di Venezia)
Giuseppe Tortora (Università di Napoli)

La collana accoglie saggi impegnati nell'innovazione delle categorie estetologiche e particolarmente attenti alle pratiche artistiche nonché alle trasformazioni delle forme dell'esperienza estetica contemporanea. L'assunto di fondo è che non ci possa essere piena comprensione delle espressioni artistiche novecentesche e contemporanee se non le si interpreta alla luce delle trasformazioni delle "forme di vita" in cui sono coinvolte e dalle quali traggono la loro origine storico-sociale. La collana è aperta a contributi filosofici e teorico-critici di studiosi italiani e stranieri con l'obiettivo di cartografare le emergenze estetiche e artistiche in un orizzonte transnazionale, a partire dall'eredità teorica della tradizione novecentesca europea.

Indice

<i>Introduzione</i>	9
Artmedia I	13
Artmedia II	31
Artmedia III	51
Artmedia IV	69
Artmedia V	87
Artmedia VI	105
Artmedia VII	123
Artmedia VIII	153
Artmedia IX	165
Artmedia X	185
Seminario conclusivo	205

INTRODUZIONE

Da un po' di tempo pensavo che valesse la pena di scrivere un libro sulla storia di Artmedia, cioè di un progetto scientifico che ha occupato parte del mio tempo per ventitre anni e che ha coinvolto artisti e intellettuali di mezzo mondo. Poi recentemente due avvenimenti mi hanno ancor più sollecitato a farlo. In un libro che amici e studiosi hanno voluto dedicarmi, Derrick de Kerckhove, che in questa storia, come si vedrà, ha una parte di rilievo, ha ricordato le due prime edizioni della manifestazione del 1985 e del 1986, coinvolgendo nel suo rammemorare anche quello di alcuni altri di quei primi due anni¹. Questo loro evocare degli accadimenti lontani nel tempo ma ancora pieni di senso e di attrattiva, ha suscitato in me il desiderio di ricordare a mia volta e di ricordarli tutti, uomini e cose.

Ma a questo motivo, diciamo così, più personale, se n'è aggiunto un altro di un ordine ben diverso e più culturale.

Ho scoperto per caso in rete che, alcuni anni fa, nel 2012, un certo Adam Cornelius Bert (?) ha scritto un intero libro in inglese su Artmedia. Il modo in cui ha potuto farlo è chiaramente detto nella quarta di copertina, ricavando cioè da Internet, secondo un uso che si va diffondendo, tutti i materiali di cui si compone. La pubblicazione rientra in quella nobile iniziativa che è "Books for Africa", che tende a mettere dei libri nelle mani dei giovani africani, e su questo nulla da eccepire.

¹ Derrick de Kerckhove, *Mario Costa, visionario della cultura digitale*, in *Arti e tecniche nel Novecento. Studi per Mario Costa*, a cura di Vincenzo Cuomo e Igor Pelgrefi, Kayak Edizioni/Youcanprint, Tricase 2017, pagg. 267-284.



È chiaro che tirare fuori dei libri da Internet li rende semplici da farsi, ma fino a che punto attendibili e completi? E questo è il punto.

Come recita la quarta di copertina del libro, Artmedia è stato uno dei primi e più importanti progetti scientifici dedicati al rapporto tra tecno-scienza, arte, filosofia ed estetica. Fondata nel 1985 all'Università di Salerno, per oltre due decenni, fino al 2009, ha costituito un punto di riferimento per gli studiosi e gli artisti più attivi sulla scena internazionale, ed ha alimentato, anche in ambito accademico, il fermento culturale rivolto all'estetica dei media, all'estetica delle reti, e ai loro risvolti etici e antropologici. Per tutto questo è probabile che anche in futuro Artmedia continuerà ad essere un oggetto di studio per cultori e ricercatori di varia provenienza disciplinare; e allora, mi sono detto, è necessario rendere disponibile una ricostruzione fedele e documentata dei motivi, dei fatti, dei protagonisti e delle questioni agitate, ed è questo l'altro motivo che mi ha indotto a scrivere tutto quello che segue.

Ma perché ho voluto Artmedia e che cosa essa è stata per me? Artmedia mi è servita prima per mettere a prova la mia estetica e poi la mia filosofia, essa è stata prima un laboratorio di estetica e poi una filosofia applicata. L'estetica era l'*estetica della comunicazione*, quella della "simultaneità a distanza", degli "eventi" che trasformavano lo spazio-tempo e le forme della presenza, la filosofia era quella del *sublime tecnologico* e dell'antiumanismo, quella che negli anni avrebbe messo capo ad una matura e comprensiva filosofia della tecnica.

Nelle poche righe qui sopra, si riassume il senso di gran parte della mia fatica intellettuale degli ultimi quarant'anni, quale è contenuta e manifesta non solo nelle decine di libri che ho scritto, ma anche in tutti gli accadimenti che ho provocato o messo in opera, il più significativo dei quali è rappresentato da queste dieci edizioni di Artmedia che voglio qui illustrare e ricordare.

Mario Costa

ARTMEDIA I

20-25 maggio 1985

L'obiettivo di Artmedia, all'inizio, è stato duplice: da un lato si trattava di verificare la validità e sollecitare la diffusione di quella *estetica della comunicazione* la cui teoria, dal 1983, veniva da me progressivamente chiarita e approfondita, d'altro lato si trattava di promuovere le "arti tecnologiche" nella convinzione che esse, nel tempo, sarebbero state il solo luogo nel quale una residua ricerca estetica avrebbe potuto esercitarsi.

L'*estetica della comunicazione* nacque infatti dall'intuizione, in un'epoca di neo-espressionismo e di transavanguardia, che ci sarebbe stata una sterzata tecnologica generalizzata dell'arte e che tra le tecnologie quelle che più avrebbero cambiato le cose, da un punto di vista antropologico ed estetico, sarebbero state le tecnologie della comunicazione, che meritavano pertanto di essere sottoposte ad un trattamento di tipo filosofico. Mio unico collaboratore allora era Riccardo Fragnito che si occupò sostanzialmente delle questioni amministrative. La doppia intenzionalità di Artmedia, appare, dunque, chiaramente nella sua prima edizione dove l'*estetica del video* e l'*estetica della comunicazione* si spartiscono equamente il campo.

La sezione 'video' mi serviva anche a far capire alla gente e alla mia Università di che cosa si trattava, perché di videoarte allora un po' si parlava, se avessi usato il solo nome di *estetica della comunicazione*, la manifestazione sarebbe risultata incomprensibile.

Al video avevo, comunque, dedicato, col supporto della RAI, a Napoli, nel novembre del 1982, un grosso e articolato *videoscree-ning* e mi ero reso conto che il cosiddetto "video d'artista" degli anni '70 non aveva capito nulla dell'immagine elettronica. Tentai allora di mettere un po' d'ordine e di chiarire gli equivoci servendomi di molta videoarte internazionale, americana, francese, tedesca, israeliana e italiana.

Ma quello che più mi interessava era l'*estetica della comunicazione* ed impiegai molto tempo nella ricerca di qualcuno che avrebbe potuto in qualche modo rappresentarla o esserle vicino. Alla fine invitai quattro artisti: Natan Karczmar, Tom Klinkowstein, Robert Adrian e, ovviamente, Fred Forest.

Natan Karczmar era un artista ebreo che si muoveva tra Israele e Parigi; mi disse una volta che era ricco in Israele ma povero a Parigi; non approfondii. Avevo avuto notizia di Natan nel 1984: egli aveva realizzato, nel 1983, nella Piazza del Municipio di Tel Aviv, una specie di *happening* nel quale, tramite 24 postazioni telefoniche collegate a caso da un operatore, ogni partecipante doveva capire da quale altro proveniva la telefonata. La cosa mi sembrò potenzialmente interessante e fu così che lo invitai

Dal 20 al 25 maggio a Salerno Artmedia la rassegna internazionale di estetica del video

Un video-happening di Natan Karczmar

Artmedia, la Rassegna Internazionale di Estetica del Video e della Comunicazione promossa dall'Opera Universitaria di Salerno e curata dal prof. Mario Costa, si svolgerà dal 20 al 25 maggio presso il Casino Sociale della Città e comprenderà una presentazione di Video-Arte internazionale (Francia, Germania, Lizzete, Italia, Usa) e una serie di media-performances realizzate in loco dagli artisti Robert Adrian austriaco, Fred Forest francese, Natan Karczmar franco-israeliano, Tom Klinkowstein.

In questa occasione Natan Karczmar realizzerà un Avvenimento Video Collettivo e Simultaneo la cui finalità è quella di dare a chi possiede una telecamera, a Salerno a Napoli o in tutta la regione, la possibilità di partecipare attivamente ad un video-happening col preannunciato aspetto particolare della propria città o della propria regione.

Si tratta di filmare un soggetto a scelta, per esempio una via di cui rivelare i dettagli, un viaggio in automobile, un gruppo di uccelli, un parco, un monumento, ecc.

Le regole del gioco sono di fare la ripresa (in 1/2 pollice o in 3/4 di pollice), della durata di 8 (otto) minuti, sabato 11 maggio alle ore 13, registrando dall'inizio alla fine dell'azione, da una radioina portatile che ciascuno avrà condotto con sé, le notizie del Giornale Radio trasmesso a quella stessa ora dal Primo Programma Rai (GR1, ore 13,30 Raiuno). Ciò rappresenta un «fondo» sicuro collettivo e sarà la garanzia della simultaneità dell'Avvenimento.

Dopo la ripresa i partecipanti devono identificarsi riprendendo per 30 secondi il loro nome scritto su una superficie bianca. Essi devono unire al proprio videonastro una breve esposizione del soggetto trattato ed indicare ancora nome, cognome, indirizzo e numero di telefono. Per queste informazioni può essere utilizzato il tagliando a piè di pagina. Le cassette devono essere inviate al seguente indirizzo: Artmedia c/o prof. Mario Costa - Istituto di Pedagogia, Psicologia e Sociologia - Università di Salerno - Via Irino - Salerno, oppure depositate personalmente presso lo stesso Istituto ogni mercoledì dalle ore 10 alle ore 11.30, negli stessi giorni e nelle stesse ore è anche possibile assumere informazioni dirette telefonando al suddetto Istituto (tel. 089-394253) e chiedendo dello stesso prof. Costa.

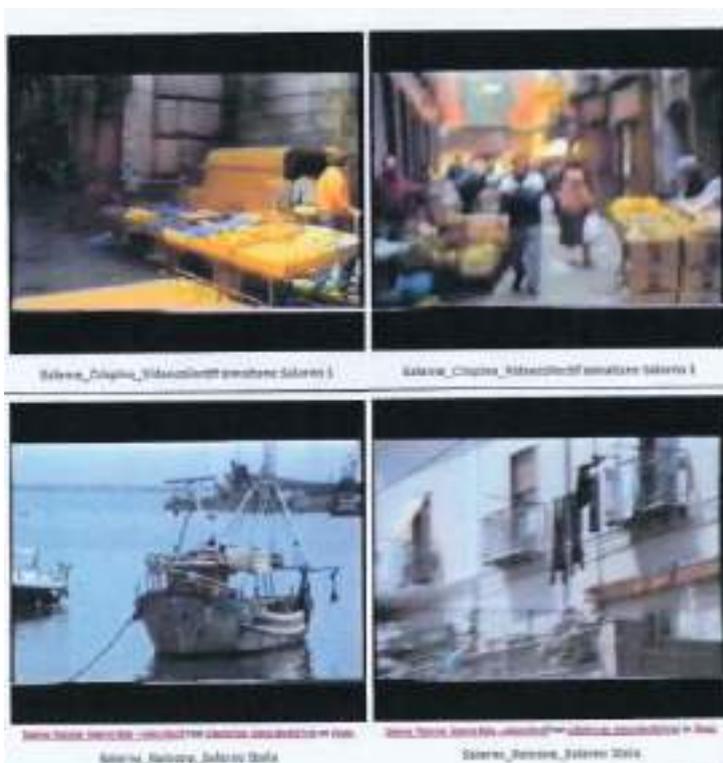
I nastri, che dovranno pervenire o essere depositati non oltre il 17° maggio, saranno presentati simultaneamente su parecchi monitor giovedì 23 maggio al Casino Sociale (Teatro Verdi) di Salerno, alle ore 20.

Questa azione permetterà di vedere Salerno, Napoli e la Regione così come i cittadini la vedono e così come vogliono mostrarla.

I nastri costituiranno una memoria video urbana

L'annuncio del video-happening di Natan Karczmar

L'istallazione di Natan ad Artmedia consisteva nel mostrare simultaneamente una ventina di video che, sulla base di un annuncio, pubblicato su un giornale della provincia, richiedeva una libera partecipazione del pubblico, erano stati precedentemente e simultaneamente girati in un luogo qualunque della città;



Immagini dei video realizzati

la simultaneità delle riprese era garantita e testimoniata dal sonoro che accompagnava i video e che riguardava, secondo le istruzioni date, l'inizio e il prosieguo del giornale radio di un'ora stabilita. Questo suo tematizzare la 'simultaneità' tecnologica, pur se in un modo ancora elementare, non fu privo di interesse. Il rapporto con Natan non si sarebbe esaurito ad Artmedia. Natan era destinato in seguito a diventare non solo un artista dell'*estetica della comunicazione* ma anche un suo sostenitore; avrebbe organizzato, col nostro sostegno, eventi importanti e sarebbe fedelmente rimasto al nostro fianco. Ma con Natan ad Artmedia c'era anche Tom Klinkowstein.

Klinkowstein era un americano del New Jersey, allora poco più che trentenne, che, influenzato da McLuhan e da Martin Buber,

cercava a suo modo di dimostrare la realtà del “villaggio globale” e della “intersoggettività”. Per farlo collegava, con ogni mezzo di cui disponeva, telefono, telefax, televisione a scansione lenta e finanche il satellite Pioneer 10 della NASA..., i McDonald o i centri commerciali di mezzo mondo, per dimostrare che questi luoghi si assomigliavano tutti. Prima che essere teorizzati da Marc Augé nel 1992, i “non-luoghi” erano stati, dunque, identificati e mostrati da Klinkowstein. Era la prima volta che veniva in Europa, non era noto affatto e non ricordo come riuscii a scoprirlo. Ad Artmedia, Klinkowstein illustrò con vari media il suo lavoro e non rinunciò ad un intervento minimale di comunicazione *live* servendosi del telefono. In seguito scrisse che ad Artmedia era diventato consapevole del fatto che il suo lavoro poteva rientrare nel campo dell'estetica e della sperimentazione artistica.



Derrick de Kerckhove (vestito di bianco) commenta i lavori di Tom Klinkowstein (a sinistra in piedi)



Derrick de Kerckhove parla dei lavori di Klinkowstein

Un altro era Robert Adrian. Adrian era un canadese trasferitosi a Vienna in età adulta e sposatosi con Heidi Grundmann, una giornalista radiofonica che scriveva di radio-art e che conduceva,

presso una stazione della radio nazionale austriaca, un intero ed annoso programma dedicato alla sperimentazione radiofonica. Adrian animava un numeroso gruppo di artisti internazionali e per realizzare un collegamento tra di loro, ritenuto questo stesso un prodotto artistico, era riuscito, prima, ad utilizzare un sistema commerciale di collegamento tra computers (I.P.Sharp), e poi a crearne uno egli stesso (Artex). Qualche anno prima di venire ad Artmedia, nel 1982, aveva realizzato “Il mondo in 24 ore”, un collegamento tra un grande numero di artisti dislocati in tre continenti. Rividi in seguito una sola volta Adrian, nell’ottobre del 1989. Esisteva allora un gruppo di artisti, “Tempo Reale”, la più nota dei quali era Giovanna Colacevich, che si richiamava all’*estetica della comunicazione*, e che organizzò un convegno invitando tutti noi, Forest, Ascott, Adrian e me. Adrian venne allora con la moglie e non lo avrei più rivisto. Morì nel 2015.

Ad Artmedia, Adrian con il suo computer scambiò messaggi per un’ora con artisti di ogni latitudine; i messaggi apparivano su uno schermo e questo coinvolse anche il pubblico che reagiva e commentava.

Poco dopo anche io, Derrick e Klinkowstein cominciammo ad arrembiare col computer cercando di entrare nella sua rete; l’unico che riuscì a farlo senza problemi fu solo quest’ultimo.



Tom Klinkowstein (a destra) con un tecnico



Tom Klinkowstein, sullo sfondo Mario Costa



Da destra: Robert Adrian, Giovanni Crispino, la traduttrice, Tom Klinkowstein, Derrick de Kerckhove, Mario Costa



Robert Adrian, con la traduttrice, dietro di lui Tom Klinkowstein



Da destra: Mario Costa, Robert Adrian, la traduttrice



Da destra: Mario Costa, Tom Klinkowstein, Robert Adrian, la traduttrice



Robert Adrian entra in rete



Da sinistra: Tom Klinkowstein, Riccardo Fragnito, Robert Adrian, la traduttrice



Mario Costa al computer, dietro di lui Fred Forest



Derrick de Kerckhove al computer, alla sua sinistra Mario Costa



Da sinistra: Natan Karczmar, Robert Adrian, Tom Klinkowstein (il lume nasconde de Kerckhove), Fred Forest, Mario Costa



Adrian dialoga col pubblico

E poi c'era Fred Forest. Il rapporto con Fred era iniziato due anni prima. Nell'ottobre del 1983 avevamo firmato il Manifesto della *estetica della comunicazione* e da quel momento cominciò il mio sforzo di dare un fondamento filosofico alle tecnologie della simultaneità a distanza e di individuare una loro estetica. Fred, che aveva chiuso con Hervé Fischer e si era reso conto dell'esaurimento dell'"arte sociologica", aveva in qualche modo avuto le mie stesse intuizioni senza però metterle mai in opera; da quel momento cominciò a realizzare una serie di lavori ispirati a quanto andavamo dicendo. All'epoca del Manifesto, a Mercato San Severino di Salerno, dove lo avevo fatto venire, realizzò una performance nella quale lo spazio e il tempo apparivano come forme primarie del tutto prive di contenuto (*Ici et maintenant*, 29 ottobre 1983), e un anno dopo, al Museo del Sannio di Benevento, dove avevo organizzato la prima grande manifestazione di *estetica della comunicazione* (L'immaginario tecnologico), mise in opera una performance che, tra l'altro, si serviva come parte integrante dell'opera, di una televisione locale (*Bleu électronique. Hommage à Yves Klein*, 30 marzo 1984).

Ad Artmedia Forest realizzò una ancor più complessa performance: sullo schermo di una televisione locale appariva un telefono in primo piano; dal luogo dove si stava svolgendo la manifestazione egli, con un altro telefono, faceva squillare a lungo quello in televisione; poi si allontanava in gran fretta, scendeva nella strada, inforcava una motocicletta e, ancora in tutta fretta, andava nello studio televisivo a rispondere alla sua stessa chiamata; appariva così sullo schermo mentre sollevava il ricevitore (*Célébration du présente*, 4 maggio 1985). Nel commento che allora feci al suo lavoro sottolineai il fatto che la performance alludeva alla differenza tra lo spazio-tempo reali e lo spazio-tempo della comunicazione tecnologica a distanza.

Ad Artmedia invitai anche Derrick de Kerckhove. Di de Kerckhove mi aveva parlato Forest: era stato allievo di McLuhan dal 1968 fino alla sua morte, ed ora si apprestava a diventare direttore del "McLuhan Program", un centro di ricerca che il governo canadese aveva messo a disposizione di McLuhan, per



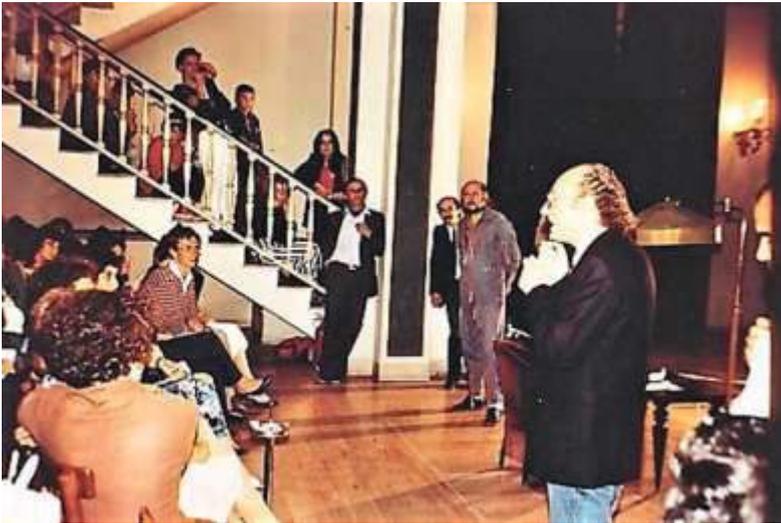
Fred Forest si prepara alla performance



Fred Forest, *Célébration du présente*

convincerlo, sembra, a non lasciare il Canada. Il primo incontro con de Kerckhove fu “virtuale”: ad Electra, la grande esposizione organizzata da Frank Popper al Museo d’Arte Moderna di Parigi nel dicembre del 1983, Fred si era ritagliato uno spazio per parlare dell’*estetica della comunicazione* ed aveva invitato, per farlo, Pierre Restany a Parigi, Derrick de Kerckhove da Toronto, Léonard Hanny da Utrecht e me stesso da Napoli. Conversammo dunque telefonicamente tra di noi per una mezz’ora ed ognuno disse genericamente la sua. Derrick sembrava dunque il meglio adatto a recepire il senso di quanto andavamo facendo e fu così che lo

invitai ad Artmedia. Mi sembrò di avvertire in lui un soprassalto a mano a mano che assisteva a quanto si faceva e diceva. Si era prevalentemente occupato di una sola tecnologia, degli effetti cognitivi dell'alfabeto. Il suo intervento in catalogo andava tutto in questa direzione, e degli artisti sapeva quanto già McLuhan aveva genericamente detto. Ma colse immediatamente il senso profondo delle nostre cose, reagì con grande entusiasmo e, da quel momento, così come avrebbe dimostrato da lì a poco con la sua successiva partecipazione ad Artmedia II, portò un grande contributo all' *estetica della comunicazione*, lasciò perdere gli effetti cognitivi dell'alfabeto e dette alla sua riflessione quella svolta innovativa e illuminante che tutti gli riconosciamo.



Mario Costa commenta la performance *Célébration du présente* di Fred Forest dopo la sua esecuzione. Da sinistra: Derrick de Kerckhove, seduto con gli occhiali, Natan Karczmar, appoggiato al muro, Fred Forest, in tuta

Artmedia si concludeva così nel migliore dei modi. Io vedevo confermate le mie teorie: le tecnologie della comunicazione come fondamento del tempo che stava per venire, la pulsione alla comunicazione da esse generate, l'attivazione di circuiti comunicanti al di là di ogni effettivo bisogno di comunicare, la certezza

che tutto questo avrebbe cambiato l'arte e l'estetica, il portato antropologico ed epocale di quanto stava succedendo.

Inoltre, io e Fred non eravamo più soli, con noi c'era Derrick e questo ci rendeva più forti. Prima di lasciarci, Derrick si disse sicuro di poter partecipare alla successiva edizione della manifestazione portando con sé una intera delegazione di artisti canadesi, solo sulla base di un mio invito istituzionale che gli era indispensabile per poter ottenere il sostegno di vari enti canadesi.

Nei mesi successivi tutto fu fatto e, a maggio dell'anno successivo, Derrick venne ad Artmedia II con una vera delegazione di artisti e di ricercatori canadesi.



Derrick de Kerckhove, Mario Costa e Fred Forest ad Artmedia I. Derrick scherza e dice che al muro bisognava mettere me

ARTMEDIA II

27-30 maggio 1986

Artmedia II segnò l'affermazione sicura dell'*estetica della comunicazione*. La mia intenzione era anche quella di stabilire un confronto tra artisti e teorici, e dunque di sollecitare la filosofia ad affrontare finalmente le questioni connesse alla nuova situazione tecnologica che appena si annunciava. La ricerca ed il ritrovamento di intellettuali che si fossero seriamente occupati del rapporto tra l'arte e la tecnica, o che avessero tematizzato filosoficamente la tecnica in quanto tale, era difficile, specie in Italia.

Nel maggio del 1985 nel catalogo di Artmedia I erano comparsi testi di René Berger, noto studioso del video, e di Abraham Moles che nel 1971 aveva scritto un precoce libro su *Art et ordinateur*. Nell'ottobre del 1985 in un Convegno alla Sorbonne su "Art et communication", organizzato nel frattempo da Robert Allezaud e che vide la partecipazione mia, di Forest e di de Kerckhove, Lyotard, che era a conoscenza dell'*estetica della comunicazione* e di Artmedia, aveva concluso il suo intervento dicendo: «La questione che ci viene posta dalle nuove tecnologie rispetto al loro rapporto con l'arte è quella del qui ed ora. Che cosa indica "qui" quando si è al telefono, alla televisione, alla estremità di un telescopio elettronico? E l'"ora" ? Il prefisso "tele" non scompiglia necessariamente la presenza, il "qui ed ora" delle forme e della loro ricezione "carnale"? Che cos'è un luogo, un momento, che non sia ancorato nel "patire" immediato di quello che accade? Un computer è in qualche modo qui ed ora?». Erano queste le stesse domande per le quali due anni prima era nata l'*estetica della comunicazione* ed alle quali Artmedia, fra l'altro, cercava di rispondere. E così il 27 maggio del 1986, in una tiepida mattinata di primavera, nell'aula consiliare del Comune di Salerno, io, Derrick e Robert Allezaud demmo inizio ad Artmedia.



Da sinistra: Derrick de Kerckhove, Mario Costa, Robert Allezaud

Dedicai così la parte teorica di Artmedia II a “La comunicazione estetica planetaria” e ne parlarono Robert Allezaud, Peeter Sipp, Bernard Stiegler, Gianpiero Gamaleri, oltre Fred, Derrick e me stesso.

Dal punto di vista specificamente estetico Artmedia continuò nel suo impegno di ricognizione delle prime “arti tecnologiche” e di promozione di quelle recenti o a venire.

Alla rassegna video (Germania, Francia, Giappone, Italia) fu presente, con una ricca documentazione del suo lavoro, Walter E. Bauman, un noto video artista tedesco, mentre all’Istituto Francese di Napoli (Grenoble) fu organizzata una grande mostra storica sulla radio e sulla estetica della radiofonia.

Ma l’interesse dominante era e rimaneva quello per l’*estetica della comunicazione* che, come ho detto, visse un momento particolarmente felice e vide la partecipazione di un’altra serie di interessanti artisti a cominciare da Mit Mitropoulos.

Mitropoulos era un greco di Atene, che viveva prevalentemente tra la Grecia e Bruxelles, già vice-presidente di Ekistics, organiz-

zazione scientifica per lo studio degli insediamenti umani, e consulente per le tecnologie per istituzioni nazionali e internazionali come l'UNESCO, il Consiglio d'Europa, il Ministero della Cultura greco... Mit mi ha sempre scritto usando coloratissimi fogli di riviste sui quali spiccava la sua decisa calligrafia in neretto. Ho nel mio studio una nerissima e tagliente pietra nera da lui regalatami: è una pietra di ossidiana che ha raccolto in uno dei suoi giri per l'arcipelago greco. Il padre comandava una di quelle navi che vanno in giro per l'Egeo fermandosi sulle isole, ora qua ora là. Mit fin da bambino era andato col padre per mare e conosceva le isole greche come un vecchio marinaio, ma è qui che interviene l'ossidiana. Nel neolitico questa pietra era usata per confezionare strumenti da taglio ed il suo commercio è stato imprescindibile per molti paesi del Mediterraneo. Mit scova l'ossidiana nelle isole e ricostruisce così i movimenti e le rotte del commercio di questa splendida roccia che considera anche come uno strumento di comunicazione, tutte riflessioni che poi si ritrovano nelle sue relazioni all'Ekistics.

Ad Artmedia Mit realizza una istallazione di grande interesse (*Face to face, N.4*): un dispositivo video a circuito chiuso consente a due persone, sedute schiena contro schiena, di comunicare guardando ognuno il volto dell'altro così come appare su un televisore posto di fronte a ciascuno, e ascoltando la voce dell'altro proveniente da un microfono. Vicino, ma in un altro luogo, altri due televisori, con le stesse immagini delle due persone che parlano, sono posti l'uno di fronte all'altro e sembrano dialogare tra di loro.

La situazione in cui avviene la comunicazione è estremamente interessante e complessa: gli interlocutori non sono distanti tra di loro ma si trovano nello stesso posto e sono in contatto fisico; tuttavia, anche se sono consapevoli della situazione e sentono il contatto con l'altro, devono agire attraverso un dispositivo che media tecnologicamente la loro presenza rendendola immateriale e distante.



Mit Mittropoulos: *Face to face, N.4* - Mario Costa e Rino Mele comunicano tra di loro nelle condizioni imposte dal dispositivo

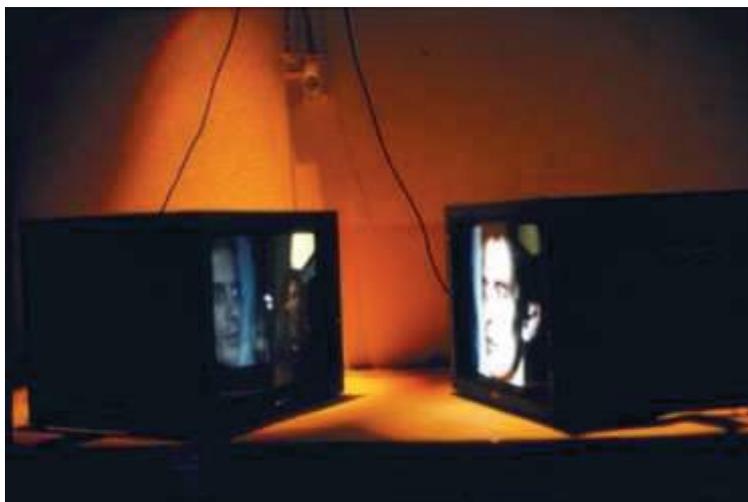
È una installazione questa che tematizza ed esplora la situazione del corpo e l'atteggiamento percettivo di una persona che si trova in una situazione di comunicazione non diretta e naturale, ma quale può verificarsi se tecnologicamente mediata. La mediazione in questo caso genera una sorta di corto circuito tra "così vicino" e "così lontano" ed apre, forse, a forme ancora inedite di comunicazione.

E Forest anche questa volta fece una sua performance.

Nella sala erano installati un rubinetto con un sottostante recipiente per raccogliere l'acqua e due televisori; uno riprendeva in primo piano il rubinetto della sala, sull'altro appariva in primo piano l'immagine, trasmessa in diretta, di un rubinetto installato in uno studio della televisione regionale, e sotto di esso scorreva la frase «Da un momento all'altro colerà l'acqua, per precauzione mettete un bacile sotto il televisore».

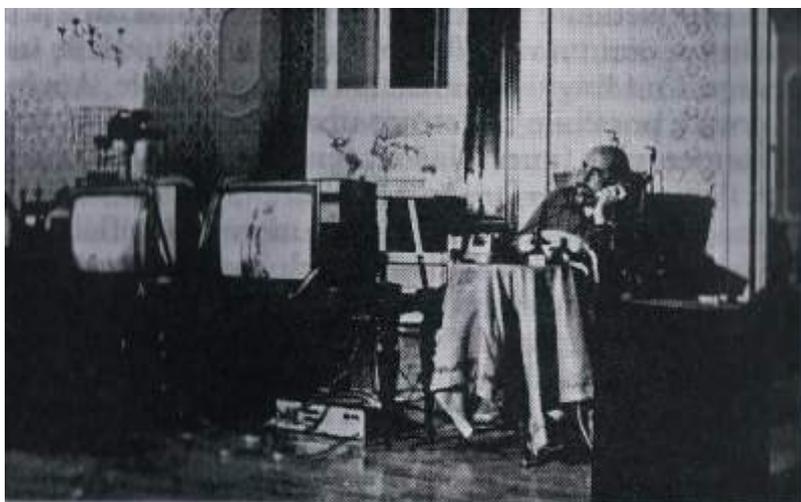


Mario Costa comunica schiena a schiena con un'altra persona nel dispositivo creato da Mit Mitropoulos



Mit Mittropoulos, *Face to face*, N.4 - I due televisori posti "faccia a faccia" in un altro luogo e con altre due persone che comunicano

A un dato momento, nella sala dove sta avvenendo la performance, Forest solleva il telefono e chiama un suo corrispondente da Parigi dicendogli di chiamare un altro suo corrispondente da New York il quale dovrà, a sua volta, dire ad un terzo corrispondente da Tokio di chiamate telefonicamente lo studio della televisione regionale e dire di aprire il rubinetto dell'acqua. Nella sala dove questo sta avvenendo, il pubblico, dopo qualche minuto vede il rubinetto della televisione aprirsi e colare acqua nello steso momento in cui, grazie ad un dispositivo telecomandato, anche l'acqua del telefono localmente presente comincia a colare.



Fred Forest, *Les robinets électroniques* – Forest telefona a Parigi

Nato sui Pirenei francesi, Marc Denjean aveva poco più di trent'anni quando venne ad Artmedia. Lo avevo già invitato a "L'immaginario tecnologico" nel 1984. Aveva realizzato qualche anno prima in una galleria d'arte una installazione nella quale 64 telefoni multicolore pendevano dal soffitto appesi a dei fili trasparenti; i telefoni erano a disposizione del pubblico che sollevando



Fred Forest, *Les robinets électroniques*, Forest prova la connessione



Fred Forest e Laura Kikauka. Forest, col recipiente per l'acqua, si prepara alla performance

a caso i ricevitori poteva ascoltare le più diverse voci o conversazioni preregistrate. Partecipò con entusiasmo ad Artmedia ma poco dopo, pur avendo suscitato un notevole interesse negli ambienti artistici, preferì incamminarsi in una direzione diversa e, forse, più redditizia. In seguito, invitato da me a partecipare alla prima edizione parigina di Artmedia, mi rispose, rifiutando, che ricordava con gioia il periodo “artistico” della sua vita ma che non lo rimpiangeva perché il lavoro più specificamente tecnico e di consulenza che aveva intrapreso era per lui quello più gratificante e definitivo.

Ad Artmedia realizzò un lavoro telematico interattivo che chiamò *Graffiti concerto*: quattro artisti dislocati in luoghi differenti componevano sui loro terminali interconnessi, interagendo, una configurazione grafica come prodotto collettivo; il lavoro riuscì perfettamente.



Marc Denjean in rete

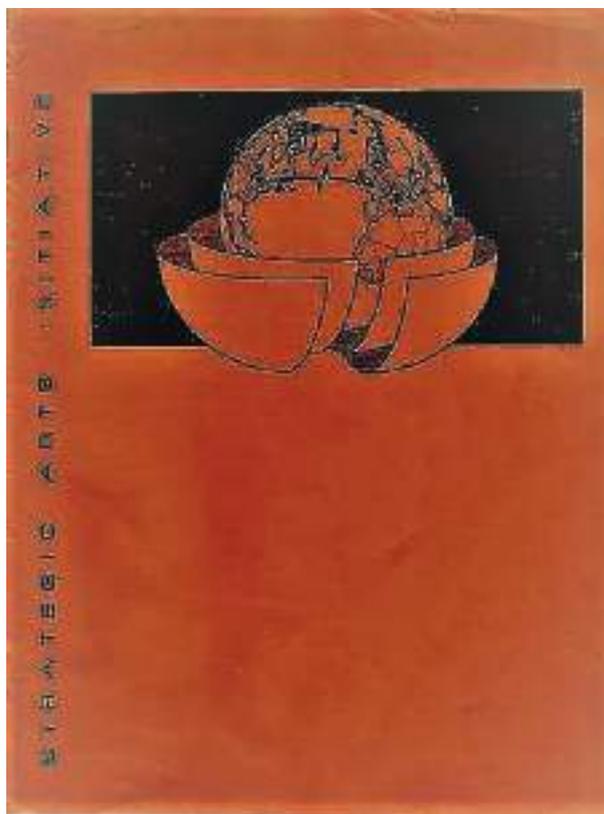
E poi c'era la delegazione canadese guidata da de Kerckhove e coordinata da Sheila Hill. Se non mi sfugge qualcuno, gli altri erano Peeter Sipp, Graham Smith, Laura Kikauka, Karl Hamfelt, Norman White, Doug Bak e David Rokeby. Messi insieme forse

sulla base di un comune interesse per McLuhan, erano perfettamente organizzati, avevano portato tutti i materiali che avrebbero dovuto usare, avevano chiamato il loro intervento col nome di



Marc Denjean – *Graffiti concerto*. Marc Denjean attento a stabilire le connessioni

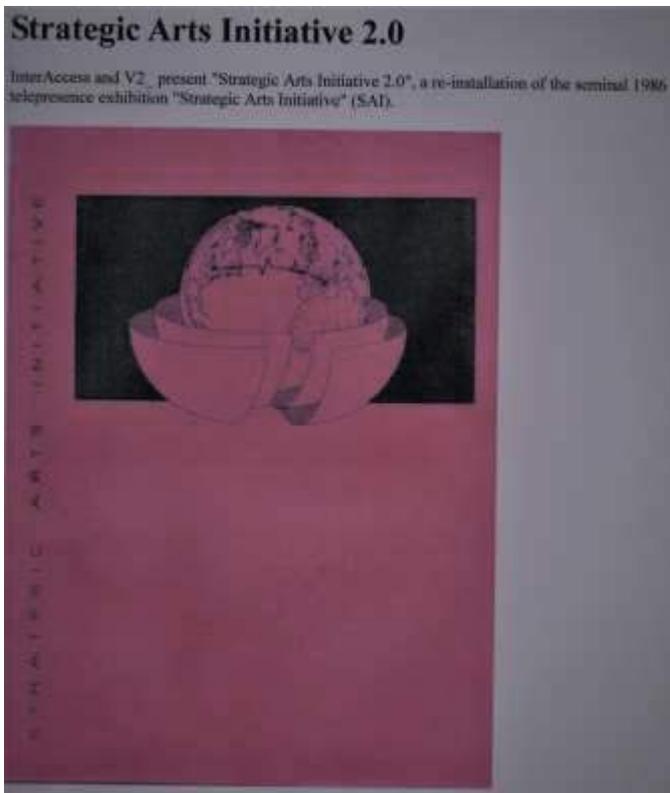
Strategic Arts Initiative (SAI) per contrapporsi alle “strategie” militari e si presentavano con una elegante *brochure* nella quale spiegavano il senso dei lavori che avrebbero presentato e che alludeva graficamente alla connessione tra Toronto e Salerno.



Il Catalogo del gruppo dei canadesi ad Artmedia II (1986)

L'esperienza salernitana del 1986 fu talmente dirompente ed importante per tutto il gruppo che, nel 2011, gli artisti hanno deciso di ripetere tutto quanto avevano fatto a Salerno stabilendo ora una connessione con Rotterdam e servendosi di risorse tecnologiche allora inesistenti. Questa riedizione di SAI è completamente e ottimamente documentata in rete, e vedi: <http://v2.nl/events/strategic-arts-initiative-2.0/?searchterm=sai> e <https://vimeo.com/album/2056912>. Tre furono i lavori più interessanti e coinvolgenti dei canadesi.

Graham Smith aveva co-diretto per anni, assieme a de Kerckhove, il “McLuhan Program” di Toronto, a Salerno realizzò un lavoro di telepresenza che chiamò *Displaced Perspectives*. In sostanza tutti i lavori dei canadesi a Salerno tendevano a realizzare una più o meno completa telepresenza e ad Artmedia ebbe luogo il primo evento artistico di telepresenza al mondo. In *Displaced Perspectives* un congegno robotico telecomandato collegava Salerno e Toronto e permetteva ad una persona di Salerno di penetrare virtualmente in un luogo di Toronto e di esplorarlo visivamente; lo stesso avveniva da Toronto a Salerno.



Il catalogo della riedizione della *Strategic Arts Initiative* del 2011



Il dispositivo robotico di Graham Smith così come si presentava ad Artmedia (1986)

David Rokeby era allora il più giovane del gruppo, un giovanotto snello, occhialuto e capelluto; fece a Salerno una performance che portò alla Biennale di Venezia qualche mese dopo; ora vive con sua moglie Eve Egoyan, una nota pianista con la quale collabora per portare in giro nel mondo suggestive interfacce video-sonore. In *International Feel*, l'installazione fatta a Salerno, con tre telecamere, due sintetizzatori ed un computer, crea un campo elettromagnetico che produce suoni ai movimenti che fa un corpo al suo

interno e che permette, una volta collegato via cavo con un identico dispositivo situato a Toronto, di ascoltare i suoni prodotti da chi a Toronto si muove e di far ascoltare a Toronto i suoni prodotti allo stesso modo a Salerno. Alle performances dei canadesi assistette Filiberto Menna. L'atteggiamento di Menna nei confronti delle arti tecnologiche che allora appena si annunciavano era stato scettico e di scarsa considerazione. Ma fu molto colpito da quanto vide, ne scrisse e modificò la sua opinione. Quando nel 1989, poco prima di morire, prese parte alla mia trasmissione "Un'estetica per i media" dichiarò lucidamente che ci sarebbe stata una divaricazione tra le arti tradizionali e quelle tecnologiche che stavano nascendo.



David Rokeby, *International Feel* – David Rokeby danza all'interno del dispositivo mentre il computer emette i suoni prodotti dai suoi movimenti.



Filiberto Menna, incredulo, prova il dispositivo di Rokeby

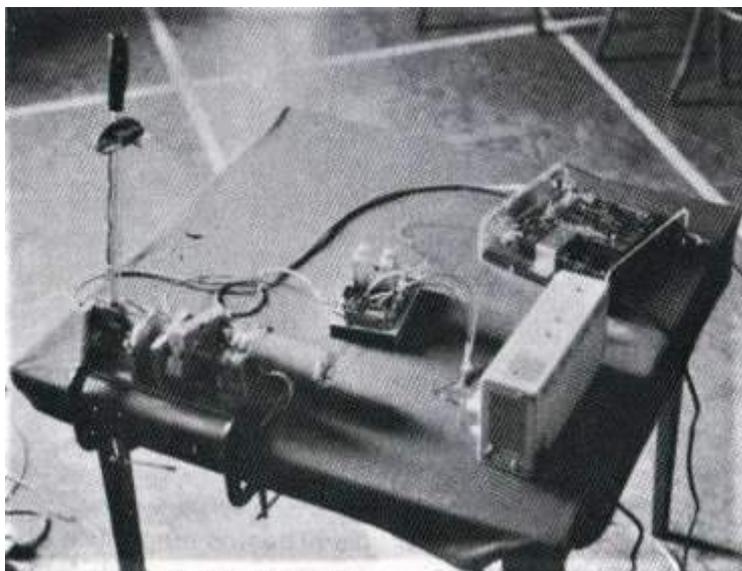
E per finire, l'altro canadese che impressionò molto fu Norman White. Texano naturalizzato canadese, costruttore già negli anni '70 di vari tipi di "macchine luministiche", costruttore di robot negli anni '80, White realizzò ad Artmedia un *Transatlantic Armwrestling*, singolare "braccio di ferro transatlantico", col quale, tramite due identici dispositivi robotici collocati a Salerno e a Toronto e connessi via cavo, due persone distanti migliaia di chilometri potevano muscolarmente contendere. Era questo il primo tentativo di trasmettere a distanza il tatto e la forza fisica.



Norman White, *Transatlantic Armwrestling*. Da sinistra: Norman White, David Rokeby, Derrick de Kerckhove (che si sta cimentando nel braccio di ferro) e Daug Bak (che ha collaborato con White nella costruzione del dispositivo)



Norman White fa il braccio di ferro



Il dispositivo robotico realizzato da White

E con i canadesi si concludeva Artmedia II. Io non potevo che dirmi soddisfatto, il senso di quello che era stato fatto, con le sue implicazioni non solo estetiche ma, più generalmente, antropologiche e filosofiche, non mi sfuggiva e confermava tutto il mio pensiero. Ma i motivi di amarezza non mancavano. I miei colleghi filosofi ritenevano poco filosofico il mio lavoro e mi guardavano con sufficienza, gli storici e i critici d'arte mostravano ostilità, forse coglievano il pericolo mortale rappresentato dagli eventi di Artmedia per le loro identità, e questo ancor più per i pochi artisti che appena si avvicinarono al convegno.

Ma motivi di amarezza provenivano dallo stesso svolgimento della manifestazione. La rassegna video, con la presenza di un video artista, prendeva del tempo non previsto. La mostra sulla radiofonia a Napoli (apparecchi radio d'epoca, mostra bibliografica di estetica radiofonica, letteratura radio drammatica...) nonostante il grande impegno di Vincenzo Cuomo, che aveva sostanzialmente badato alla mostra e che sarebbe diventato, da quel momento, il mio principale collaboratore dando anche un

importante apporto teorico a quanto facevamo, richiedeva spesso la mia presenza, cosa che in quei giorni mi era difficile garantire. La complessità della manifestazione, con un numero di partecipanti per me difficile da gestire e con la limitatezza dei fondi di cui disponevo, produssero qualche problema. Bernard Stiegler era venuto a Salerno col figlio, ma io non potevo giustificare la sua ospitalità e fui costretto a dirgli di arrangiarsi all'esterno, cosa che guastò in modo irreparabile i miei rapporti con lui. Le azioni dei canadesi, tutte da svolgersi via cavo, implicavano un consumo telefonico esorbitante e fui costretto a chiedere a Derrick di pagare le bollette. Lo stesso per Denjean che aveva ugualmente bisogno della linea telefonica. Alla fine riuscii a risolvere la situazione senza dover ricorrere a loro e senza indebitarmi. Uno scontro tra Forest e Mitropoulos su come spartirsi il tempo per le loro performance rovinò per un po' il clima della manifestazione. La stessa presenza dei canadesi pose qualche problema: il Casinò Sociale del Teatro Verdi di Salerno è una struttura ottocentesca raffinata, preziosa e finemente arredata; l'esuberanza dei canadesi non era la meglio adatta al luogo e dovetti dopo subire le critiche del Presidente che lamentò la presenza disseminata di vettovaglie e residui di ogni genere, e finanche dei danni, rivelatisi inesistenti, al mobilio e alle tende.



Da sinistra: Filiberto Menna, Mario Costa, Angelo Trimarco, Lina Costa

Insomma, alla fine, mi resi conto che non era possibile organizzare altre manifestazioni come quella, con le sole risorse di mezzi di cui avrei sempre potuto disporre, e mi fermai deciso a farla finita con Artmedia.



Da sinistra: Derrick de Kerckhove, Mario Costa, Fred Forest

Ma quale era il senso da ricavare da queste prime due edizioni di Artmedia? Le teorie che già dalla prima edizione avevano rivelata la loro verità, venivano ora ulteriormente confermate. Che cos'era questa attivazione di telefoni, telefax, televisioni a scansione lenta, satelliti, reti prima ancora delle reti? Perché in diversi luoghi del pianeta, nello stesso tempo e indipendentemente l'uno dall'altro, gli artisti si erano messi a fare la stessa cosa? Essi avevano sentito che il mondo della comunicazione totale stava per arrivare e avevano tematizzato non lo scambio di contenuti ma il comunicare stesso, la comunicazione in quanto tale. Avevano sentito che il comunicare avrebbe preso il sopravvento sul senso della comunicazione, avrebbe ulteriormente esteriorizzato quello che ancora restava della comunicazione io-tu, qui ed ora. Certo, un simbolico sembrava ancora esserci, il gioco, il racconto, la

sfida... le poetiche; ma non bisognava lasciarsi ingannare, erano questi soltanto pretesti del comunicare, strategie attraverso le quali il comunicare si metteva in atto; insomma, l'*estetica della comunicazione* aveva visto giusto.

ARTMEDIA III

8-10 novembre 1990

Passarono quattro anni prima che si ripresentasse la voglia di ripetere un evento che mi era costato ansie di ogni genere. Ma anche questa volta non ne potevo fare a meno. L'*estetica della comunicazione* era diventata il *sublime tecnologico*, una vera filosofia nella quale l'estetica svolgeva una funzione fondamentale, ma non solo l'*estetica della comunicazione*, che mi appariva ora come un primo sforzo di pensare il rapporto tra l'uomo e la situazione tecnologica che si prospettava, bensì una più generale e comprensiva estetica, antiespressiva e antiumanista fatta sostanzialmente non di significati e di simbolico, ma di significanti tecnologici, insomma una vera estetica della macchina. Si trattava allora, nella nuova edizione di Artmedia, di mettere assieme quelli che già praticavano, in qualche modo, questa estetica, pur senza saperlo e pur credendo di continuare a fare gli "artisti". E fu così che mi misi al lavoro per organizzare una nuova edizione di Artmedia. Tuttavia qualche misura pratica e strategica bisognava prenderla. Avrei limitato al minimo l'esecuzione di performance, sempre difficili da realizzare, puntando molto di più sulla documentazione e sulla autopresentazione da parte degli artisti, avrei insistito di più sull'aspetto teorico della manifestazione con tavole rotonde e seminari, ed avrei esteso ad aspetti non solamente estetici il campo di interessi della manifestazione. Anche il numero dei miei collaboratori era aumentato: a Salerno potevo contare su Vincenzo Cuomo e su Geppino Siano, che lavoravano anche con me all'Università come "cultori" di estetica, e poi c'erano Daniela Bruni che veniva da Roma e Fabio Galadini che veniva da Civita Castellana. Con loro avrei potuto differenziare i compiti e affidarli separatamente. I campi che decisi di esplorare col criterio che ho indicato furono la fotografia, il film, la video arte, il suono e, ancora, le reti; a

questo avrei affiancato una “tavola rotonda” dalla quale mi proponevo di sapere qualcosa in più sull’atteggiamento del mercato e delle istituzioni nei confronti dei cambiamenti che si stavano verificando nella produzione artistica.

Per la fotografia si trattava di trovare dei “fotografi” che avessero capito che cos’è veramente il *fotografico* e che lavorassero semplicemente mettendolo in forma, allo stato fotochimico o anche nelle sue possibili combinazioni o esiti elettronici. La ricerca non fu faticosa e devo dire che in gran parte fui io ad essere cercato.

Nel novembre del 1988 c’era stato a Parigi un convegno sulla fotografia; in quella occasione fui avvicinato da un fotografo che si disse particolarmente interessato alla mia relazione e che affermò di credere di poter rientrare in quel tipo di estetica fotografica di cui io avevo parlato. La corrispondenza tra la mia estetica fotografica ed il lavoro svolto da Riwan Tromeur, questo era il nome del fotografo, dovette coglierla anche André Rouillé che nella pubblicazione degli atti giustappose alla mia relazione alcune immagini del fotografo in questione.

E così invitai ad Artmedia Riwan Tromeur e questo, che era venuto con la sua compagna, Corinne Filippi, che come lui sperimentava sul fotochimico, non ha smesso, in seguito, di informarmi continuamente sulla sua attività e di coinvolgermi, quando ritenevo di poterlo fare, nella sue cose.

Ma di attivazione pura e semplice del dispositivo fotografico avevo un esempio proprio là a Salerno. Avevo già visto altre volte il lavoro di Enrico Salzano. Ricordo che una volta Stéphane Rona, il direttore della rivista d’arte belga “Plus Moins Zéro”, venuto a farmi visita, si era fermato per alcuni minuti davanti a un lavoro di Salzano che avevo esposto al muro, e quando gli chiesi il perché mi rispose che lo trovava più bello di tutte le altre opere che avevo al muro. Invitai insomma ad Artmedia anche Enrico Salzano.



Una immagine fotochimica di Riwan Tromeur

Ma, come ho detto, mi interessava anche rendermi conto di che cosa stesse accadendo all'immagine fotochimica posta di fronte all'immagine elettronica. Natale Cuciniello era un multisperimentatore campano al quale rivolsi proprio questa domanda. Mi rispose senza indugio: «Io fotografo le immagini della televisione, fisso su una superficie fotochimica i movimenti che fanno gli elettroni sulla superficie del tubo catodico per formare la loro immagine». Inutile dire che invitai anche lui.

Infine, qualche tempo prima era venuta a trovarmi a casa un'artista brasiliana, Diana Domingues; realizzava immagini elettroniche e aveva avuto il mio nome da Vilém Flusser, di casa in Brasile e a San Paolo; le aveva detto che il suo lavoro poteva interessarmi e le aveva consigliato di contattarmi, e così fece.

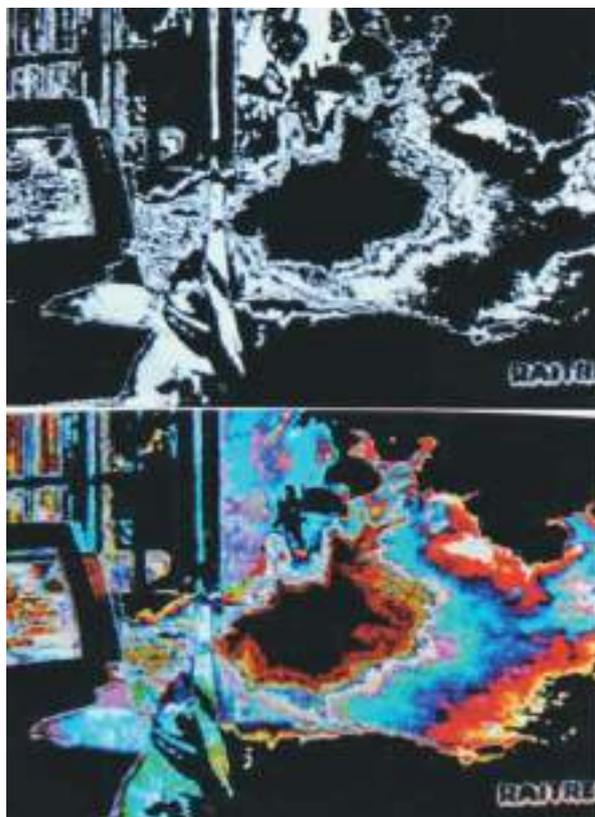
Flusser conosceva le mie idee perché nel 1989 era stato mio ospite in una trasmissione, "Un'estetica per i media", che avevo realizzato per la RAI. Da allora non vidi più Flusser che morì nel 1991 in un incidente d'auto, ma invitai la Domingues.



Una immagine fotochimica di Enrico Salzano

Così la mostra ebbe luogo, in una Galleria d'arte di Salerno. Ma bisognava anche sapere che cosa ne era stato del cinema, non dell'industria cinematografica mondiale; quella, dopo tutte le chiacchiere degli anni '60 e '70 sulla "morte del cinema" perché minacciato dalla televisione, aveva ripreso tutta la sua forza e le due industrie, quella del cinema e quella della televisione, si erano date una mano potenziandosi a vicenda: la televisione mandava la gente al cinema, il cinema faceva film per la televisione, la televisione consumava cinema e il cinema si alimentava grazie alla televisione. Non era questo il cinema che mi interessava ma il film sperimentale, quello delle avanguardie storiche e dell'*underground* americano, ma soprattutto quello del lettrismo, che avevo studiato forse per primo in Italia, che era stato così tecnicamente consapevole del dispositivo cinematografico e che aveva influenzato quello situazionista. Volevo sapere se questo

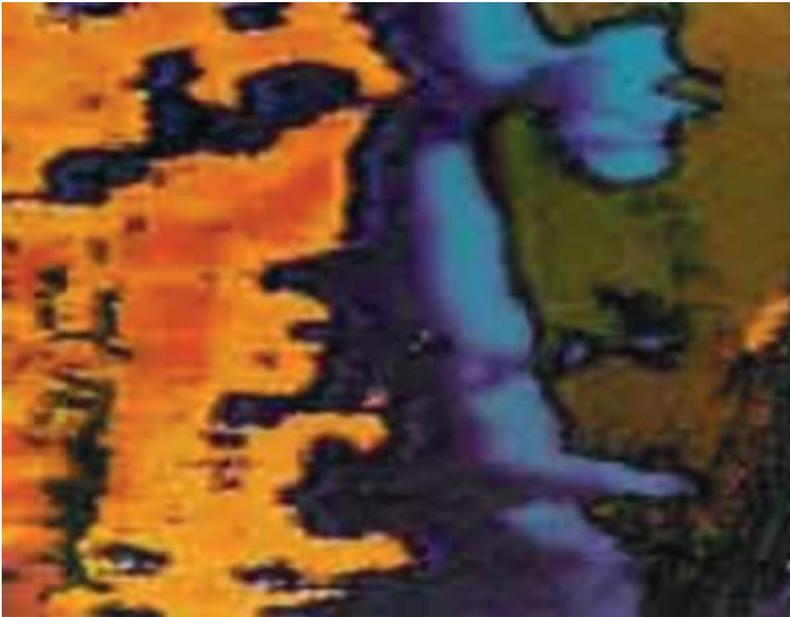
tipo di cinema era in qualche modo ancora vivente, aveva ancora qualcosa da dire o doveva esso pure essere considerato morto e sepolto.



Una immagine fotoelettronica di Natale Cuciniello

Molti anni prima, negli anni '70, avevo incontrato Gianfranco Baruchello. Io passavo l'estate a Sorrento, egli aveva una villa a Massalubrense, vicino Sorrento. Lo vidi più volte, da lui incontrai Nanni Balestrini, ed una volta al mare parlai a lungo con Alberto Grifi, suo amico e coautore. Mi fece conoscere i suoi lavori, mi tenne poi costantemente informato mandandomi notizie e pubblicazioni su tutto quello che faceva. Nel 1977 mi aveva

inviato una *Lettera a Mario Costa* composta da una serie numerosa di fotocopie messe assieme a caso. La sua tecnica filmica doveva essere la stessa. Aveva girato, con Grifi, il film *Verifica incerta* che apparteneva al genere che mi interessava, lo invitai così ad Artmedia per parlarne e mostrarlo. Nel frattempo però aveva fon-



Una immagine elettronica di Diana Domingues

dato con altri due, Guido Lombardo ed Anna Lajolo, un altro gruppo, “Altrementi”, e, se ben ricordo preferì parlare dei lavori fatti con loro, anche perché Guido Lombardo era venuto a Salerno per ascoltarlo. Gianfranco ha ora novantadue anni e abbiamo ancora una grande stima l’uno dell’altro, da lontano. Per la videoarte invitai Patrick Prado, videasta, tra i fondatori di *Grand Canal*, agguerrita e organizzata associazione di videomaker francesi, ma anche, o forse soprattutto, sociologo ed etnologo ricercatore al CNRS. Patrick fece una lunga relazione nella quale,

suggerito dal mio libro sul *sublime tecnologico*, apparso poco prima, stabiliva una relazione tra l'immagine del video e l'estetica



Gianfranco Baruchello

del sublime. Per farlo si basò, mostrandola e citandola più volte, su quella che indicò come la prima immagine televisiva, non la prima a diffusione pubblica che era del 1926, ma la prima ad essere trasferita, nel 1924, da un luogo ad un altro, senza trascurare, per sottolineare la attendibilità della informazione, di citare la sua fonte che era Jorunn Veiterbeg, in *Interface – Nordic Video Art*, Helsinki, dicembre 1990. Apprezzi molto l'intervento di Patrik, dalla personalità anarchica, insofferente, fantasiosa e ad un tempo scientificamente rigorosa. Ho rivisto molte altre volte Patrick e Sekuya, la sua delicata moglie giapponese, e la nostra amicizia è sempre pronta a ravvivarsi.

Ma accanto all'immagine (fotografia, film, video) c'era il suono e a questo bisognava dedicare ogni attenzione.

Per il suono molte cose erano avvenute per me di particolare interesse. La musica era, tra le arti, quella nella quale, nel corso

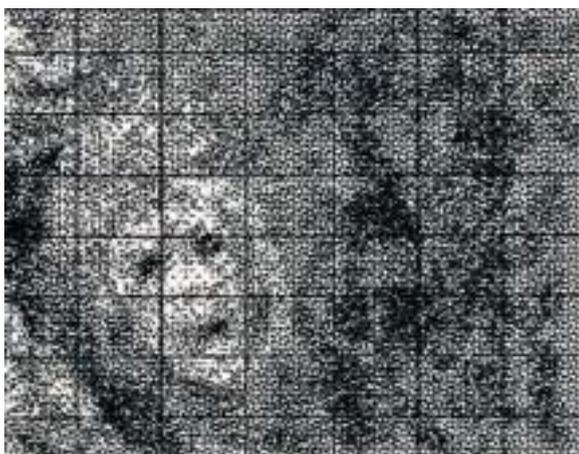
del '900, più e meglio si era manifestata quella tendenza antiespressiva ed antiumanista che io cercavo di scovare e di potenziare.



Patrick Prado: Relazione su *Rumore Bianco*. A proposito del sublime



Il rumore bianco



Due riprese della prima immagine televisiva trasmessa da un luogo ad un altro, 1924



Da sinistra: Natale Cuciniello, Mechi Cena, Tonino Luise e Toni Ponticello

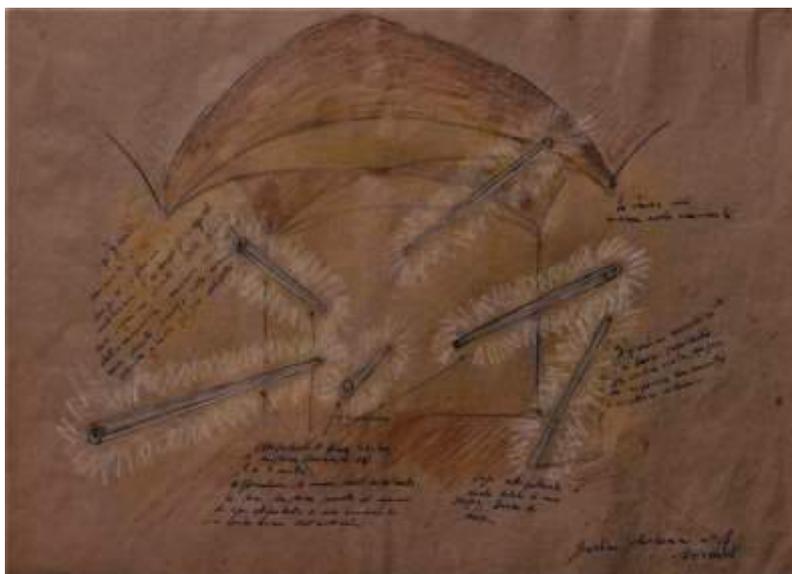
Il *soundscape* di Murray Schafer, la musica concreta di Pierre Schaeffer e la musica elettronica, erano tutte da investigare.

Invitai così, per il concretismo e il paesaggio sonoro, un gruppo di artisti fiorentini, i “Fratelli Format” (Mechi Cena e Francesco Michi), e per la musica elettronica Guido Baggiani, Tonino Battista e Maurizio Giri. Baggiani avrebbe fatto ascoltare, commentandoli, dei suoi brani, mentre Battisti e Giri, che erano stati suoi allievi, avrebbero realizzato del *live electronics*.

I “Fratelli Format”, in un sottoscala salernitano dell’Azienda di Turismo e Soggiorno adibito a sala espositiva, misero in opera, con materiali poveri ma in un certo modo sensibili, un ambiente sonoro, *Il giardino musicanico N.4*, suggestivo ed interessante: deambulando tra i fili e i sensori che avevano predisposto, si attivavano suoni e luci che cambiavano ad ogni passaggio.

Ricordo che Francesco Michi si ammalò appena arrivato a Salerno, trascorse in camera tutta la durata di Artmedia e riuscì a star meglio solo per andar via. Mechi Cena, che lavorava alla RAI

e curava una trasmissione dal titolo “Cartacarbone”, mi fece poco dopo una lunga intervista radiofonica.



Fratelli Format, *I giardini musicanici N.4*, progetto grafico

L'ascolto dei brani che Baggiani commentava suscitò molto interesse, così come quello di alcuni altri (Riccardo Bianchini, Eugenio Giordani, Michelangelo Lupone, Giorgio Nottoli, Lucia Ronchetti) che venivano commentati da Fabio Galadini che aveva sostanzialmente curato tutta la sezione.

Tonino Battista e Maurizio Giri, qualche anno prima, avevano messo a punto un sistema di “automi cellulari”, sistema del quale non capii e continuo a non capire assolutamente nulla, e ne diedero una dimostrazione nella loro performance di *live electronics*. Ricordo che in un soppalco del Casinò Sociale che sovrastava il luogo nel quale stavamo noi, alcuni soci del Circolo giocavano a biliardo, e assieme ai suoni elettronici di Battista, si sentivano, di tanto in tanto, i colpi delle bocce che rimbalzavano. Battista ne fu molto infastidito ma non ci fu verso di far smettere

i giocatori che non gradivano affatto la nostra musica e intendevano farcelo capire. Battista allora spiritosamente, e un po' alla Cage, disse che quei suoni si potevano ritenere una parte integrante della performance sonora che stava avendo luogo.



Guido Baggiani, in primo piano.

Ma anche l'*estetica della comunicazione* ebbe, naturalmente, un suo spazio. Forest realizzò una sua installazione in una cappella di una chiesa sconsacrata di Salerno. Doveva essere una vera installazione di telecomunicazione ma per i limiti che gli imposi, la comunicazione fu solo simulata. Il lavoro, che rappresentava lo scorrere dell'acqua da un televisore all'altro, fu comunque ugualmente suggestivo.

Ma una vera performance di *estetica della comunicazione* fu ugualmente realizzata da Toni Ponticello, un videomaker napoletano: in un'ora stabilita una radio libera di Napoli invitava gli ascoltatori a mettersi in contatto col performer tramite videotel, questi avrebbe conversato con loro nel corso della trasmissione.

Ma sull'*estetica della comunicazione* ci fu per la prima volta una vera discussione di tipo teorico: Roy Ascott, che poteva a pieno titolo rientrare nel mio concetto, col quale avevo già avuto rapporti, che era inserito nel mio libro sull'*estetica della comunicazione* del 1987 e che avevo ora invitato, Jean Devèze, professore di *Scienze della comunicazione* a Paris VII e fondatore alla fine degli anni '70 di una *Associazione francese di telematica*, ed io stesso, demmo luogo ad una appassionata discussione con una animata partecipazione del pubblico.



Fred Forest, *L'eau qui coule* (installazione di telecomunicazione simulata)



Toni Ponticiello guarda il videotel e risponde via radio alle domande che gli sono poste



Da sinistra: Mario Costa, Roy Ascott, Jean Devèze, Daniela Bruni

Artmedia si concluse con una tavola rotonda nella quale Catherine Millet, direttrice di “Art Press”, Reinhold Misselbech, direttore del reparto di fotografia del Ludwin Museum di Colonia, che doveva precocemente morire nel 2001, e Riccardo Lattuada, storico dell’arte e rappresentante di Christie’s in Italia, discussero dell’atteggiamento del mercato dell’arte nei confronti delle arti tecnologiche generalmente intese. Ad Artmedia Catherine Millet si assentò per una intera giornata e a sera mi disse di essere stata al Museo Nazionale di Napoli; allora non ebbi alcun motivo di dubitarne ma poi, in seguito, dopo aver saputo del suo libro del 2001 sopra “La vita sessuale di Catherine Millet”, edito anche in Italia da Mondadori, un po’ ne dubitai.



Catherine Millet, Reinhold Misselbech e Riccardo Lattuada



Da sinistra: Mario Costa, traduttrice, Catherine Millet, Reinhold Misselbech, Riccardo Lattuada



Foto di gruppo. Da sinistra: Fabio Galadini, Daniela Bruni, Lina Costa, Jean Devèze, Catherine Millet, Mario Costa – In piedi: Fred Forest, Riccardo Lattuada.



In primo piano: Marisa Buovolo, Fabio Galadini, dietro Catherine Millet, Guido Baggiani sullo sfondo, Riwan Tromeur alla destra di Costa, Reinhold Misselbeck dietro

Anche questa volta, con Artmedia III, potevo dirmi soddisfatto e anche questa volta il mio concetto, quello di *sublime tecnologico*, aveva trovato corpo. L'immagine e il racconto ne uscivano fatti a pezzi, solo significanti tecnologici e lacerti privi di senso; la musica come espressione del sentimento aveva completamente ceduto al deserto dei suoni; la comunicazione si era risolta in un dispositivo comunicazionale in funzione; insomma il *sublime tecnologico* era là, sotto gli occhi di tutti anche se non visto. Questo mio modo di procedere potrebbe apparire come una sorta di "petizione di principio": mi si potrebbe dire, infatti: hai certe teorie in testa, scegli gli artisti che le confermano e poi dici che le tue teorie sono esatte. Questo argomentare non è privo di verità, ma quello che a me interessa è il fatto che gli artisti che scelgo esistono, è la loro esistenza a provare la verità di quello che dico e non il fatto che io li scelga. Come l'*estetica della comunicazione* anche il *sublime tecnologico* risultava così provato e riprovato. Ma nel 1990 il *sublime tecnologico* era ancora troppo umano, era troppo ingenuo e appena accennato. Il *sublime* di cui io avevo parlato era

ancora al di là da venire, e bisognerà aspettare al 2005, alla IX edizione di Artmedia, per averne appena un sentore.

ARTMEDIA IV

19-21 novembre 1992

Artmedia III si era svolta senza problemi. Ebbi tutto il tempo per riposare e organizzare, due anni dopo, la quarta edizione della manifestazione. Anche questa volta mi mossi secondo alcuni criteri: avrei continuato a verificare che cosa si produceva di sperimentale nelle arti tecnologiche, avrei coinvolto dei critici specialisti in ciascun campo esplorato e, infine, avrei mantenuto vivo l'aspetto teorico della manifestazione con seminari e tavole rotonde, ovviamente il tutto da mantenere nei limiti delle risorse di cui disponevo.

Alla fine, contando sugli elementi di novità che avrebbero apportato, nonché sulle sollecitazioni intellettuali che avrebbero potuto darci, invitai, come artisti, Pietro Grossi, Jean-Louis Le Tacon, Giuseppe Denti, Franco Degrossi e Mario De Blasi.

Pietro Grossi, veneziano di nascita, era un personaggio abbastanza straordinario: era un musicista, un violoncellista di una famosa orchestra fiorentina che, a un certo punto, negli anni '60, intuendo le possibilità dell'informatica, prima, e della telematica, poi, lascia perdere il violoncello, acquista uno dei primi giganteschi computer allora difficilmente reperibili e si fa pioniere di musica elettronica, fonda uno Studio di Fonologia a Firenze, compie la prima esperienza di telematica musicale tra Rimini e Pisa, ottiene la prima cattedra italiana di musica elettronica al Conservatorio di Firenze, fonda per il CNR archivi e centri sperimentali, passa dalla musica alla computer grafica per arrivare a quella che chiamava "HomeArt", in altri termini elaborava dei software e, secondo la sua convinzione che «il computer ci libera dal genio altrui e accresce il nostro», creava una sorta di casalinga arte in pantofole fatta di gradevoli e mutevoli immagini digitali.



Pietro Grossi – Alla sua sinistra il computer con una immagine di HomeArt

Grossi, che era un uomo mite e tranquillo, sosteneva in maniera energica e accesa i suoi convincimenti sulla necessità di una trasformazione dell'arte, e quindi non potevamo che andare d'accordo e diventare amici. Sapeva che apprezzavo quello che faceva e mi inviava a mano a mano lavori e documenti. Avevo saputo di lui la prima volta da Roberto Barbanti che era venuto a trovarmi anni prima, artista e musicista egli stesso ma anche, ora, professore a Parigi. Ad Artmedia Grossi arrivò col suo computer, lo mise in bella mostra sul tavolo dopo avergli accuratamente cercato e sistemato un supporto che lo innalzasse alla vista, fece un breve intervento e cominciò subito a farci vedere le sue immagini. Finito il convegno, la mattina dopo lo trovai fuori all'albergo, molto contrariato senza darlo a vedere, che armeggiava vicino a una macchina; gli chiesi cosa fosse successo; era venuto a Salerno in macchina ed ora si era accorto di aver chiuso la chiave di avviamento nel cofano senza poterlo aprire. Ospitavo sempre al Jolly Hotel, un magnifico albergo di Salerno, ora misteriosamente abbattuto, i partecipanti ad Artmedia, e tutto il

personale era con me gentile e riguardoso. Li avvisai e fui costretto ad allontanarmi. Non so come se la cavò ma qualche ora dopo vidi che era partito. È morto nel 2002. I suoi familiari, amici e allievi hanno fondato una “Associazione Pietro Grossi”, ma il suo ruolo e la sua influenza continuano ad essere disconosciuti.

Jean-Louis Le Tacon lo invitai quasi per caso. Mi capitò tra le mani un catalogo di “Gran Canal Vidéo” del 1984. Nell’ottobre del 1985 ero stato a Parigi per il convegno su “Art et communication”; a casa di Terèse Wenneberg, nota video artista, qualcuno mi aveva dato quel catalogo. Mi misi a sfogliarlo e mi ricordai che qualcuno allora mi aveva parlato di Le Tacon, che ora ritrovavo nel catalogo, come degno di interesse. Volli approfondire e seppi che nel 1989, in *Extrait de naissance* aveva esplorato le potenzialità del video, della logica del suo linguaggio, nella realizzazione della *fiction*, in altri termini, un film fatto col video. Volli allora capire meglio e lo invitai. La sua relazione illustrata fu molto deludente, il pubblico si annoiò, risultò poco interessante e, se ricordo bene, non fu neanche portata a termine. Dovette rendersi conto del fiasco perché non si trattenne oltre e andò via senza salutare.

Le vie della Copy Art sono infinite. Ho già detto della ‘lettera’ di Baruchello, ma i modi nei quali si cerca di estetizzare questa tecnologia sono tanti quanto quelli che cercano di farlo. Giuseppe Denti ne conosce ogni risorsa e usa la fotocopiatrice utilizzando magistralmente le sue possibilità di destrutturare le forme, di sovrapporre i colori, di liquefare le immagini registrando movimenti di oggetti sulla sua superficie, e così via.

Denti è un vero crociato della fotocopia: con altri due, Celeste Baraldi e Marcello Chiuchiolo forma un gruppo che chiama “Xeros Art” (poi cambiato in “Digit Art” dopo una tirata d’orecchio da parte della Xerox), dà vita a laboratori, fonda centri di documentazione e di informazione, organizza mostre e scrive libri... insomma non potevo non invitarlo. E così Denti espone le sue immagini ad Artmedia in una galleria d’arte salernitana, assieme ad alcuni altri, a Natale Cuciniello e a Diana Domingues, che già conosciamo, e ad un altro brasiliano, Fadon Vicente che fa traslocare le immagini da un medium all’altro e concepisce la

fotografia solo come serie di fotografie, una sorta di *bande dessinée* fotografica.



Mario Costa e Jean-Louis Le Tacon



Giuseppe Denti, *Facce*



Mostra *Copy Art e fotografia in elettronica* – Sulla parete a sinistra le immagine di Denti



Da sinistra: Giuseppe Denti, Pier Luigi Capucci, Mario Costa

Franco Degrossi animava il “Gruppo Informatica Musicale” di Bari e parlò della possibilità di passare dall’opera musicale da fruire passivamente ad un paesaggio sonoro da attraversare creativamente: questo era possibile, diceva, con la gestione in tempo reale di suoni precedentemente campionati e registrati sulla memoria di massa del calcolatore (hard disk recording). A Salerno ne dette una dimostrazione navigando a caso in un piccolo ambiente sonoro virtuale da lui creato.



Franco Degrassi mentre fa ascoltare i suoni che produce muovendosi nell'ambiente sonoro da lui realizzato

Mario De Blasi non era un artista e fu invitato ad Artmedia da Derrick. Era un ingegnere dell'Università di Lecce che assieme a Derrick si stava occupando delle possibilità che i satelliti potevano fornire alle procedure educative. Si trattava, in sostanza di creare degli ambienti virtuali tali da rendere possibile una interazione faccia a faccia completa tra diversi luoghi, cosa che avrebbe permesso una vera e diretta educazione a distanza. Tutto questo è oggi banale, ma allora non lo era. Un primo esperimento in tal senso era stato compiuto tra Orlando, Ottawa, Toronto, quartier generale di Derrick, e Lecce, l'Università di De Blasi. Ad Artmedia, De Blasi, dopo una breve presentazione di Derrick, fece una relazione su questi argomenti. De Blasi si sentiva molto accademico e come suol farsi, assieme al suo collaboratore, si trattenne poco a Salerno o forse andò via subito.



Mario De Blasi tiene la sua relazione, de Kerckhove è alla sua sinistra

I critici che invitai furono dunque tre, ognuno specialista in una delle arti elettroniche: Rinaldo Funari trattò di computer art, Marco Maria Gazzano di video arte, Pier Luigi Capucci di ologrammi.

Rinaldo Funari, assieme alla prima mostra italiana di computer art fatta a Roma nel 1985, aveva fondato una associazione chiamata “Il pulsante leggero”, tutta dedicata alla computer art e alla sua diffusione. “Il pulsante leggero” partecipava a tutte le rassegne internazionali di computer art come “Imagina” di Montecarlo, “Siggraph” degli USA, Locarno e così via, e divenne da allora in Italia il punto di riferimento principale per tutto quanto riguardava la computer art. Avevo incontrato la prima volta Funari nel 1988 nel Castello di Arechi di Salerno dove due estrosi artisti salernitani, Ermanno Senatore ed Eva Rachele Grassi, avevano organizzato “Semi di luce”, una rassegna di arti elettroniche. Da allora vidi, e avrei visto, alcune altre volte Rinaldo, fino a quando non smise di invitarmi dopo aver detto e ripetuto in varie occasioni: «Dove c'è Costa succedono sempre

casini»; il mio atteggiamento intransigente sulle mie convinzioni intellettuali provocava spesso delle discussioni anche accese e questo non dovette più andargli a genio. Del resto anche allora ad Artmedia, come dirò, dovette convincersi di aver proprio ragione. Nella sua relazione Funari lamentò un rallentamento nella produzione di computer art italiana, dovuto secondo lui alla mancanza di un importante rassegna nazionale, al quale contrappose la forte crescita della computer grafica nei settori delle sigle e della pubblicità.



Rinaldo Funari

Non ricordo quando ho incontrato la prima volta Marco Maria Gazzano; ricordo invece le cose che mi disse. Si era laureato con Guido Aristarco e aveva lavorato con lui; aveva aspirazioni universitarie e contava sul suo maestro ma questo, in non so quale concorso, come spesso accade nell'etica universitaria, aveva preferito appoggiare un altro; aveva dunque rotto ogni rapporto con la vecchia cattedra ed ora, in qualche modo, si sentiva orfano e disorientato. Si interessava di cinema ma poi, e sempre di più, di video. Al video credo dovette affidare il suo destino; quando lo invitai dirigeva da poco il Festival Video di Locarno, è uno specialista di Nam June Paik ed ha poi ottenuto quella collocazione universitaria alla quale aspirava. Ad Artmedia tenne una informata relazione su "Lo stato attuale della video arte".



Marco Maria Gazzano

Pier Luigi Capucci mi aveva invitato, credo verso la fine del 1991, a tenere una conferenza al DAMS di Bologna, dove lavorava alla

Cattedra di Lamberto Pignotti; vi andai con Cuomo e parlammo, a loro e ai loro studenti, di *estetica della comunicazione*. Poi volle realizzare per una rivista alla quale collaborava un intero dossier sull'*estetica della comunicazione*, cosa che ovviamente gli permisi di fare facilmente (TerzoOcchio, n. 63, giugno 1992). I contatti con me e con gli altri dovettero, indirizzarlo definitivamente verso l'estetica e le arti tecnologiche. Credo che tutti gli insegnamenti da lui rivestiti successivamente presso le Accademie di belle arti abbiano riguardato discipline relative ai media e alla comunicazione. Invitai dunque entrambi, Pignotti e lui, ad Artmedia ed egli tenne una informata conferenza illustrata sull'uso artistico dell'ologramma, argomento del quale si era già precedentemente interessato.



Pier Luigi Capucci

Ma la presenza dei critici provocò qualche problema e Funari dovette veder confermate le sue opinioni su di me. Tutti e tre, da

critici, avevano molto a che fare con gli artisti; le opinioni che io esprimevo sulla trasformazione dell'artista in "ricercatore estetico", sulla fine dell'espressione e dello stile, in particolare, in fotografia, provocarono una reazione abbastanza irritata di Gazzano e di Capucci, sostenuti dalla Domingues. Ovviamente io argomentavo le mie tesi e questo peggiorava la situazione. Si scatenò una sorta di *bagarre* e ci volle del tempo prima che tornasse la calma. Credo che entrambi, Gazzano e Capucci, mi abbiano da quel momento, in qualche modo, considerato un loro nemico. Certo, non si mette in discussione la nozione di arte senza che quella del critico ne risulti ugualmente compromessa.



Diana Domingues, in piedi mentre polemizza



Da sinistra: Vincenzo Cuomo, Lamberto Pignotti, René Berger, Agata Piromallo Gambardella, Mario Costa

Ad Artmedia furono svolte due tavole rotonde sul tema de “Le arti neo-tecnologiche tra estetica e comunicazione”. La prima fu tenuta da Vincenzo Cuomo, Lamberto Pignotti, René Berger, Agata Piromallo Gambardella e Mario Costa. La Piromallo, che insegnava ‘Comunicazioni di massa’ a Salerno, aveva organizzato a Napoli nel 1988, assieme ad Alberto Abruzzese, un convegno sulle ‘Strategie dei linguaggi elettronici’, mentre Abruzzese aveva trattato a lungo del mio *Il sublime tecnologico* in un saggio pubblicato in un libro del 1992 curato da Riccardo Lattuada, ed in quel momento li sentivo come alleati. René Berger era un uomo di una straordinaria energia. Ricordo che quando Artmedia finì, la sera del 21 novembre, René aveva il suo aereo la sera del giorno dopo. Passammo così, prima che lo accompagnassi all’aeroporto, una intera giornata insieme; volle visitare gli scavi di Ercolano, apprezzò molto una ‘carbonara’ che Lina aveva preparato e poi volle, di pomeriggio, andare sul Vesuvio; volle fare un buon tratto a piedi e avanzava leggero mentre io arrancavo dietro di lui.

La seconda tavola rotonda fu tenuta da André Parente, Mario Costa, Derrick de Kerckhove.



Da sinistra: Derrick de Kerckhove, René Berger, Mario Costa



René Berger e Mario Costa



André Parente, Mario Costa, Derrick de Kerckhove

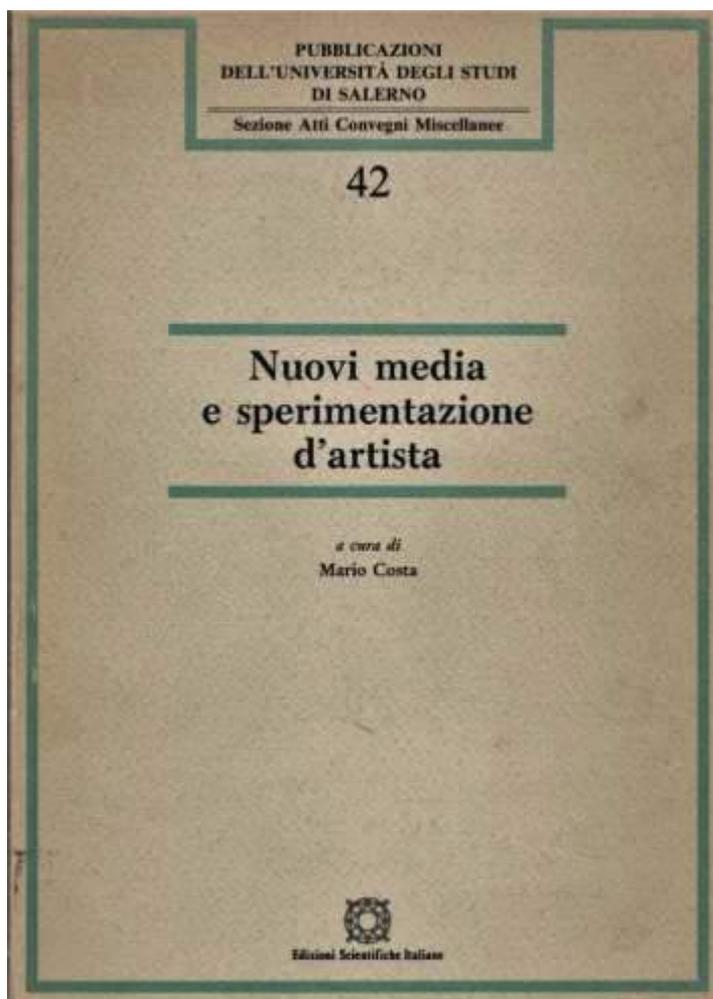


Da sinistra: Diana Domingues, René Berger, Daniela Bruni

André Parente, noto artista e teorico brasiliano era stato vittima di un malinteso la sera prima: il portiere del teatro che accoglieva le persone, avendolo visto abbigliato in un modo che a suo avviso non era adeguato al luogo e alla manifestazione, (vedi la foto) lo scambiò per un intruso e gli negò l'ingresso. Solo il giorno dopo, quello della tavola rotonda, chiarito l'equivoco, Parente poté raggiungerci. Mi disse di essere stato sul punto di andar via ma spiritosamente, capita la cosa, fu il primo a riderne. Tutte le relazioni e gli interventi fatti ad Artmedia furono dopo raccolti e pubblicati negli Atti e figurano tra le "Pubblicazioni dell'Università di Salerno".



Fred Forest, Mario Costa, Derrick de Kerckhove



Gli Atti di Artmedia IV



ARTMEDIA V

23-25 novembre 1995

Nel 1995 non avevo più alcun bisogno di pubblicizzare l'*estetica della comunicazione*. Essa era infatti ben nota e praticata. Su di essa erano stati pubblicati interi *dossier* in Italia, in Francia, in Belgio...; nel 1993 un grande libro di Frank Popper, bilingue e diffuso contemporaneamente in Europa e negli USA (*L'art à l'âge électronique*), le aveva dedicato un intero capitolo, essa era penetrata, consapevolmente o meno, nei lavori di un incalcolabile numero di artisti e non c'era performance o installazione che non mettesse anche in atto la comunicazione tecnologica a distanza. Insomma la questione non era più quella della *estetica della comunicazione* ma, a partire dal 1990 e già dalla terza edizione di Artmedia, quella dell'arte, in generale e secondo quella prospettiva del *sublime tecnologico* che avevo sviluppato.

Artmedia IV aveva avuto un carattere prevalentemente teorico, quasi un convegno fatto di relazioni e di comunicazioni; il suo esito naturale doveva essere la pubblicazione degli Atti, e così fu fatto.

Ora bisognava fare una edizione dedicata prevalentemente al lavoro che facevano gli artisti, bisognava concedere loro quasi tutto lo spazio, contemplare ogni arte tecnologica e permettere, dove possibile, la realizzazione effettiva di lavori. Alcune installazioni e performance furono di fatto realizzate, il resto fu documentato.

All'apertura di Artmedia una formazione di artisti nominatasi IMMEDIIVIRES (Giuseppe De Marco, Romano Quinto, Ugo Scoppetta Adelfio) dette luogo ad una performance, o meglio happening, multimediale. Scoppetta Adelfio e Romano Quinto avevano tradotto e pubblicato per la prima volta in Italia il libro *Immediatismo* di Hakim Bey e la performance volle essere, credo, la realizzazione *in vitro* di una di quelle "zone temporaneamente

autonome” teorizzate dall’anarco-post-gauchista-cyberpunk filosofo americano.

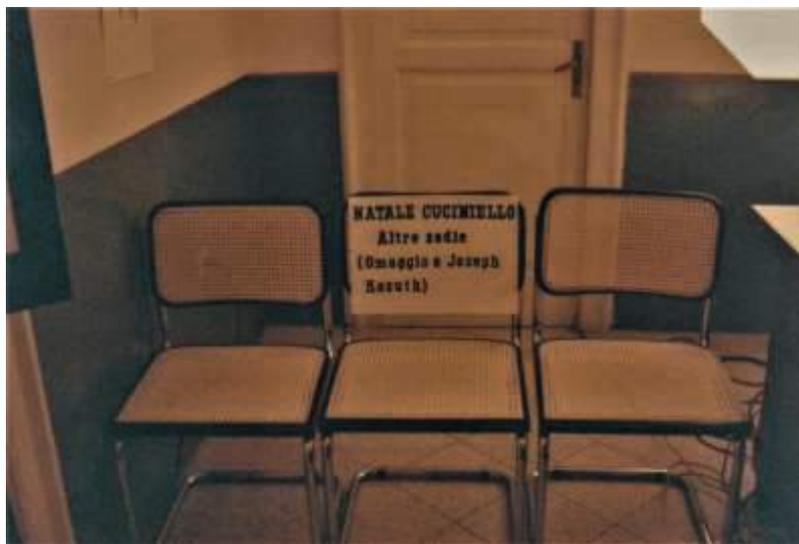


Una partecipante all’happening di IMMEDIAVIREs

Un notevole successo di pubblico ebbe l’istallazione di Natale Cuciniello situata in uno spazio della “Fondazione Menna”, uno dei luoghi nei quali si svolgeva Artmedia.

È nota la famosa opera *Una e tre sedie* di Joseph Kosuth del 1965, ebbene Cuciniello voleva dimostrare, in modo semi-serio, che di sedie non ce ne erano solo tre, quella vera, quella fotografata e quella della definizione scritta, ma oltre a quella vera ce ne erano tante quanti erano i media attraverso i quali transitava; così c’era una sedia disegnata, una fotografata, una ripresa da una telecamera, una proiettata in diapositiva, una fotocopiata, una scannerizzata... e così via.

Ricordo che avemmo lo stesso problema che si verifica ogni volta che una sedia entra a far parte di una istallazione, la gente si sedeva per riposare.



Natale Cuciniello, *Altre sedie*

Un pubblico affollato seguì la performance di poesia sonora di Giovanni Fontana, e quella di poesia elettronica di Rolland Caignard.

Fontana, ciociaro come Mastroianni, faceva l'architetto nel suo paese, ma per il resto del mondo era un poeta sonoro e visivo. Con un attivismo continuo, fatto di pubblicazioni di ogni tipo, di viaggi e di prestazioni performative di grande impatto, in Italia e fuori, si era conquistato una fama meritata e sicura. Ad Artmedia realizzò una performance molto spettacolare e composita, una sorta di rappresentazione teatrale con l'aggiunta di componenti elettro-acustiche ed elettroniche.

Rolland Caignard era lettore di francese presso la mia stessa Università; non avevo avuto rapporti con lui in precedenza ma dopo ne avrei avuti molti altri; Rolland dirigeva una rivista, "Coincidence" alla quale mi chiedeva di collaborare; l'intero numero di tale rivista, dedicato a "Art et communication technologique", era stato da me precedentemente curato e molte altre volte mi avrebbe chiesto dei contributi.



Da sinistra: Costa presenta Giovanni Fontana e Rolland Caignard prima delle performances



Giovanni Fontana in azione

La performance di Rolland, al contrario di quella di Fontana, non concedeva nulla allo spettacolo, era integralmente elettronica e minimale, fatta di suoni e di balbettii di parole sintetiche. Giorgio Nottoli mi era stato segnalato da Fabio Galadini, che era diventato un po' il mio consulente per la musica elettronica. Nottoli, che allora insegnava musica elettronica a Santa Cecilia, aveva costruito, con le sue conoscenze dell'elettronica, una macchina in grado di sintetizzare il suono in tempo reale e, ad Artmedia, oltre a spiegare i principi scientifici di base della sua macchina, ne mostrò il funzionamento eseguendo dal vivo, con la collaborazione di Galadini, alcune sue composizioni. Un mio scritto di introduzione all'ascolto della musica elettronica, presente in catalogo, credo sia stato utile a mantenere in sala la gente fino alla fine della performance.

Mario Sasso ed Enrico Cocuccioni, come Daniela Bruni, provenivano dalla RAI con la quale avevano un rapporto diverso. Mario Sasso, originariamente pittore, si converte al video e, senza



Rolland Caignard in azione

mai dimenticare la pittura che cerca di far confluire nel video e viceversa, ne produce un gran numero, accompagnandoli ad altrettante numerose video installazioni. Era noto innanzitutto per le sigle realizzate per numerosi programmi della televisione italiana. Mi interessava soprattutto sentirlo parlare dei suoi rapporti con la RAI. Anni prima avevo incontrato Gianni Toti, avevo visto e scritto, nella sua Rivista *Carte Segrete*, dei suoi lavori realizzati per il *Settore Ricerca e Sperimentazione Programmi RAI*.



Matteo D'Ambrosio, noto studioso napoletano della poesia d'avanguardia dal futurismo in poi, dedica una affollata conferenza a *La poesia elettronica: storia e critica*



Fabio Galadini alla consolle



Giorgio Nottoli parla delle sue composizioni

Poi il *Settore* era sparito e Sasso, che già era interessante per il percorso fatto che volevo mostrare e commentare, avrebbe potuto aiutarci a capire a che punto era la sperimentazione elettronica in RAI. Enrico Cocuccioni proveniva ugualmente dalla RAI ma aveva con essa un rapporto stabile, come *Senior Broadcast Designer* era attento alla impaginazione dei programmi. Ma aveva anche un grande interesse teorico e speculativo che lo portò nel 2000 a fondare “La Critica”, una Rivista telematica di arte, design e

nuovi media dedicando il N.0, ad una discussione sul “sublime”, ovviamente rimandando alla mia nozione di *sublime tecnologico*. Maria Klonaris e Katerina Thomadaki erano due artiste, egiziana la prima, greca la seconda, che si erano trasferite a Parigi e messe stabilmente assieme lavorando, con tecniche e materiali ricavati un po' da tutte le arti, sul tema della intersessualità e della identità femminile. Il loro destino artistico era stato segnato, mi diceva Katerina, da una fotografia di ermafrodito che la Klonaris aveva visto nello studio del padre medico; da allora il tema intorno al quale lavoravano era sostanzialmente quello del corpo intersessuale e le figure sulle quali costruivano il loro lavoro erano di volta in volta l'ermafrodito, l'angelo, quelli che chiamavano i “corpi dissidenti” (fusione gemellare, mostruosità..) e così via. La invitai non perché mi interessassero le loro tematiche, che anzi non mi interessavano affatto, ma perché mi incuriosiva la continua contaminazione tra tecnico e tecnologico sulla quale si basava il loro lavoro.



Mario Sasso commenta e discute i suoi lavori video dopo averli mostrati.



Enrico Cocuccioni fa una relazione su *La video critica*

Isabelle Chemin, quando venne ad Artmedia, lavorava con un artista tedesco, Guido Hubner, che faceva musica elettroacustica in uno strano modo: ricavava suoni da oggetti di uso quotidiano trasformandoli quasi in strumenti musicali e poi elaborava i suoni prodotti con tutte le elettricità e le elettroniche possibili. Questo miscuglio di elettronica e di 'bric-à-brac' poteva rivelarsi interessante così invitai uno dei due. La Chemin venne a Salerno con la figlia di pochi mesi che portava sempre con sé.



Daniela Bruni (a sinistra) fa da traduttrice a Katerina Thomadaki

Ma l'*estetica della comunicazione* non poteva ovviamente mancare e la sua presenza ad Artmedia consistette nelle relazioni dimostrative fatte da Fred Forest e da Roy Ascott, relative ai loro più recenti lavori.

Di Roy Ascott avevo avuto notizia solo nel 1983, quando ad "Electra" di Frank Popper aveva presentato *La plissure du texte*. Da quel momento fummo amici, prima da lontano, poi, a lungo, da vicino. Una volta dovetti rinunciare all'invito ad un convegno



Isabelle Chemin presenta i suoi lavori

da lui organizzato, convegno che fu uno dei primi dedicato al post-umano. Roy, che era corpulento di natura, mi disse una volta di aver tentato di mettersi a dieta ma, essendo impallidito, tutti gli chiedevano se fosse ammalato; considerò questo come una giustificazione per ricominciare a mangiare.

Edmond Couchot era un personaggio noto all'interno della cultura digitale francese e non solo; era professore all'Université Paris VII dove dirigeva il dipartimento ATI (Art et technologies de l'image) della Facoltà di Arti, estetica e filosofia. Artista egli stesso aveva fatto, tra l'altro, nel 1990, un famoso lavoro nel

quale, soffiando sull'immagine elettronica di un soffione, si vedeva il soffione aprirsi e disperdersi nell'aria. Allora, nel 1995, aveva scritto un solo libro dedicato alla evoluzione dell'immagine, dall'ottico al sintetico, ma ne scrisse in seguito alcuni e significativi altri. Era noto per tutto questo ma credo che a Parigi fosse ugualmente noto per la sua guida spericolata. Fummo amici da subito e ci incontrammo numerose altre volte; nel suo libro *La technologie dans l'art*, apparso l'anno dopo Artmedia, si soffermò sulle nozioni di "soggetto" e di "iper-soggetto" che io avevo sviluppato ne *Il sublime tecnologico*.



Da sinistra: Rolland Caignard, Isabelle Chemin, Nino Mirabella, Geppino Siano. Sulla sedia la figlia di Isabelle.



Forest ha appena presentato i suoi ultimi lavori e discute con Costa e col pubblico



Rosa Leonardi, di prospetto



Roy Ascott manovrando il suo portatile svolge la sua conferenza illustrata



Edmond Couchot tiene una relazione su *Le tecnologie nell'arte*

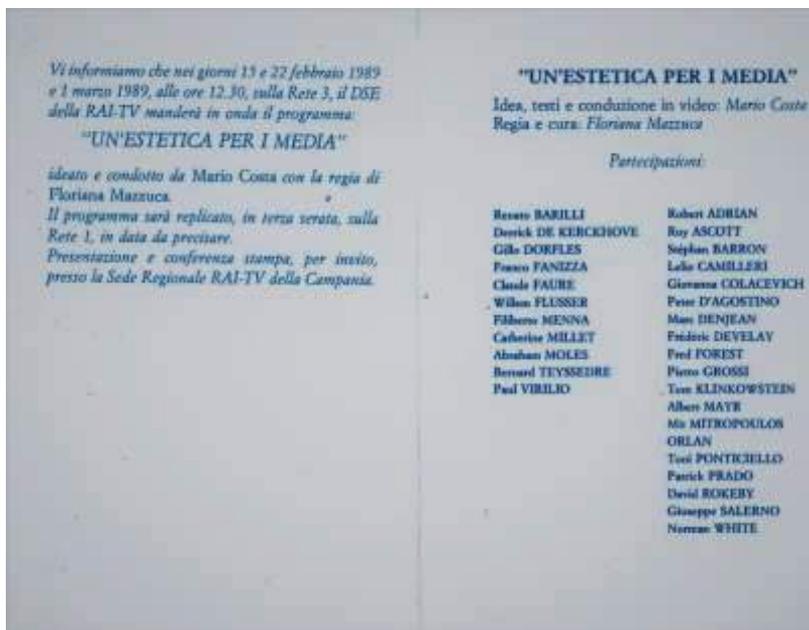
Invitai ancora Rosa Leonardi che aveva, a Genova, una galleria d'arte che, l'unica in Italia a mia conoscenza, era aperta alla sperimentazione tecnologica. Lavorava con lei, Sandro Ricaldone, un critico che aveva letto il mio libro sul 'lettrismo' e che si interessava attivamente ad esso. Rosa aveva organizzato nel 1995 una mostra al Palazzo Ducale di Genova e mi aveva invitato. Parlò a lungo della sua esperienza. Rosa era una donna coraggiosa e tenace, e genovese di razza. Ricordo che una volta a Genova, io ero con Lina e con Fabio Galadini, lei era con Enrico Pedrini, ricco collezionista d'arte genovese; ci fermammo in un bar e consumammo qualcosa; li avevo visti discutere in disparte, mi avvicinai alla cassa per pagare ma Pedrini mi fermò dicendomi che si erano già messi d'accordo: avrebbero pagato a metà. Rosa morì nel 2002, a 73 anni.

Ad Artmedia dedicai poi del tempo alla presentazione di due cose. Una era la registrazione video di una trasmissione televisiva in tre puntate che avevo realizzato per la RAI nel 1988 e che era andata in onda tra febbraio e marzo del 1989; la trasmissione si chiamava "Un'estetica per i media" ma era sostanzialmente dedicata all'*estetica della comunicazione*.

E presentai ancora il primo numero della rivista EPIPHANEIA che era uscito nel maggio del 1995.



Katerina Thomadaki e Lina Costa



Parte interna del pieghevole che annuncia la trasmissione



Da sinistra: Roy Ascott, Edmond Couchot, Fred Forest



Mario Costa col primo numero di EIPHANEIA tra le mani



Da sinistra: Giorgio Nottoli, Vincenzo Cuomo, Geppino Siano, Nino Mirabella

ARTMEDIA VI

27-29 novembre 1997

Alla edizione di Artmedia del 1997 decisi di dare un carattere più formalmente accademico e di coinvolgere anche studiosi estranei alle arti e all'estetica tecnologiche. Volevo che quello che stavo e stavamo facendo fosse discusso da un lato da estetologi e da storici dell'arte, dall'altro da studiosi di scienze della comunicazione. Gli storici dell'arte e gli studiosi di estetica avrebbero dovuto prendere atto che quanto stava avvenendo nella tecnologia stava anche cambiando le carte in tavola alle loro discipline, gli studiosi della comunicazione avrebbero dovuto smettere di rivolgersi alla sociologia per capire quello che stava succedendo e guardare agli artisti, perché da loro poteva venire qualche aiuto a capire meglio le loro cose. E per questo ovviamente bisognava non trascurare gli artisti.

Invitai tre fotografi per mostrare la dissoluzione tecnologica dell'immagine, quattro poeti come testimoni della fine del senso, due musicisti che manipolavano desolate cose sonore e due artisti della comunicazione che parlavano del tempo che stava per venire.

Aprii dunque Artmedia con gran sussiego, con tutte le autorità accademiche e in presenza della più seria filosofia.

Nel pomeriggio del primo giorno fu aperta la mostra "Nuova Fotografia" nella quale erano esposti lavori di Natale Cuciniello, Alfredo Anzellini e Guido Sartorelli. Cuciniello aveva già esposto prima ma ora si presentava con una serie più significativa di lavori. Anzellini veniva da Civita Castellana e mi era stato segnalato da Galadini. Guido Sartorelli di Venezia aveva già da tempo cominciato a mandarmi in visione documenti sul suo lavoro ed ora lo invitavo.



Apertura di Artmedia VI – Da sinistra: Mariapaola Fimiani, Direttore del Dipartimento di filosofia, Giuseppe Acone, Preside della Facoltà di Scienze della formazione, Mario Costa, Giuseppe Cantillo, Professore di Filosofia Morale all’Università di Napoli e Presidente della ‘Fondazione Menna’

Per *l'estetica della comunicazione* ci furono due comunicazioni illustrate, quella di Evgenija Demniewska e quella di Maurizio Bolognini.

Il 18 maggio del 1994, all’Université Européenne de la Recherche di Parigi, io e Pierre Lévy, avevamo discusso del mio libro *Il sublime tecnologico* che era stato tradotto e pubblicato in Francia. In quella occasione fui avvicinato, tra gli altri, da due artiste che mi inviarono in seguito dei documenti sul loro lavoro. Erano, come si vede dalla foto di pag. 110, Katerina Thomadaki ed Evgenija Demniewska.



Fotografie di Natale Cuciniello



Guido Sartorelli e Mario Costa. Le fotografie alle pareti sono di Alfredo Anzellini



Da sinistra: Fabio Galadini, Lina Costa, Franco Fanizza, Daniela Bruni, Guido Sartorelli. Franco Fanizza commenta la mostra



Natale Cuciniello, in primo piano, e Alfredo Anzellini



Mario Costa e Pierre Lévy



Da sinistra: Natan Karczmar, Evgenija Demnievska, Mario Costa, Katerina Thomadaki

La Thomadaki l'avevo invitata prima, alla quinta edizione di Artmedia, ed ora invitavo la Demnievska.

Nel mio libro sul *sublime tecnologico* avevo parlato della capacità di internet di creare "ipersoggetti". La Demnievska, quando venne ad Artmedia, aveva appena finito di organizzare un complesso lavoro in rete, quello che con una espressione molto pertinente aveva chiamato «un maelstrom électronique et humain»: per quattro giorni 200 artisti di mezzo mondo si erano scambiati informazioni via internet e avevano interagito inviandosi l'un l'altro, in maniera reticolare e caotica, i contenuti più vari. Ad Artmedia Evgenija spiegò tutto questo e qualche mese dopo presentò questa performance virtuale in Francia alla "Festa dell'Internet" ricevendo un significativo riconoscimento.



Evgenija Demnievska



La "fête de l'Internet"

L'altro artista della comunicazione da me invitato fu Maurizio Bolognini. Bolognini illustrò semplicemente alcuni suoi lavori e fu per me di grande interesse. Realizzava ad un tempo tutto quanto avevo scritto sull'*estetica della comunicazione* e sul *sublime tecnologico*, li metteva entrambi in opera nei suoi lavori in un modo rigoroso ed essenziale. Molte altre volte, in seguito, avrei invitato Bolognini e avrei scritto sul suo lavoro.



Maurizio Bolognini

Per la poesia invitai quattro poeti: Felice Piemontese, Ferdinando Grossetti, Enzo Minarelli e Rolland Caignard. Volevo mostrare quello che stava avvenendo del linguaggio nelle ricerche di chi, in qualche modo, si riteneva ancora poeta. Piemontese portava all'estremo quella dissoluzione criptica ed essenziale del linguag-

gio ereditata dagli ermetici del '900 e lo decostruiva fino a farne dei lacerti vaganti in cerca di un significato. Grossetti procedeva in modo opposto, il suo linguaggio era una esuberante pletora barocca di senso che per ciò stesso ne mostrava ogni possibile artificializzazione. Enzo Minarelli era un poeta sonoro che accompagnava i suoi suoni della voce, perché niente altro era la sua poesia, con suggestive immagini video. Minarelli, assieme a Fontana, era il più noto e internazionale dei poeti sonori italiani e ad Artmedia fece una vera performance verbo-acustica e visiva; avevo già avuto rapporti con lui e molti altri ne avrei avuto in seguito. Rolland Caignard, che non era nuovo ad Artmedia, rinunciò del tutto alla voce e le sue sonorità erano, a partire dalla voce, solamente e puramente elettroniche.

Per il settore del suono feci due inviti: James Dashow ed il gruppo Tarabella-Magrini-Cardini.

James Dashow era un americano di Chicago che aveva impiegato degli anni in Italia per studiare con Goffredo Petrassi e Luigi Dallapiccola per poi darsi completamente alla musica elettronica



Ferdinando Grossetti



Felice Piemontese

e alle sperimentazioni sulla spazializzazione del suono; aveva inventato macchine per i suoi suoni e portato in mezzo mondo le sue composizioni. Mi fu, ancora una volta, indicato da Galadini, mi ricordava un po' lo stesso percorso di Pietro Grossi e lo invitai senza indugio. Ad Artmedia eseguì tutto un concerto davanti ad un pubblico attento.



Enzo Minarelli prepara la sua performance



Vincenzo Cuomo (a sinistra) presenta Rolland Caignard



James Dashow (a sinistra)

Leonello Tarabella era un ricercatore del CNUCE (Centro Nazionale Universitario di Calcolo Elettronico) di stanza a Pisa, parte del CNR, che insegnava Informatica musicale e che aveva inventato un sistema per estrarre informazioni dalla gestualità delle mani e controllare le sonorità informatiche che ne derivavano; in parole povere, aveva una specie di consolle sulla quale muoveva le mani senza toccarla e i movimenti producevano un suono che variava col variare dei movimenti stessi. Lo conobbi perché questo sistema era stato usato da un artista, Marco Cardini, per produrre su uno schermo grandi composizioni pittoriche astratte, Cardini, dopo aver messo dei guanti, muoveva le sue mani nel campo dello strumento e questo, grazie ad altre interfacce, produceva su uno schermo una serie di tracce colorate che poi ovviamente sparivano. Sapevo che uno strumento del genere non era nuovo, Lev Termen, nel 1919, lo aveva chiamato Theremin, ma il suo era uno strumento analogico ed elettromagnetico, questo di Tarabella era digitale ed elettronico ed inoltre aveva avuto un impiego sconosciuto all'altro. Avevo incontrato Tarabella ad un Convegno pisano e mi aveva spiegato tutto.

Invitai così tutto il gruppo ad Artmedia ed eseguirono una performance che fu seguita e apprezzata. Dopo Artmedia mi proposero di presentarli a Pisa di sera in una loro esibizione all'aperto; volli accettare ma fu quella una sera terribilmente fredda e ricordo di aver interrotto la mia presentazione sul palco dopo appena qualche minuto.



Leonello Tarabella suona il suo strumento



Il “quadro” effimero di “colori” elettronici prodotto da Marco Catdini.

Dal punto di vista teorico ad Artmedia la questione del rapporto arte, estetica, tecnologia, comunicazione, fu discusso in maniera profonda e a volte animata. Volli invitare i relatori cercando di coprire tutte le competenze necessarie proprio perché la questione fosse affrontata dai differenti punti vista, e così la filosofia, l'estetica, la storia dell'arte contemporanea, quella della critica d'arte, la comunicazione e, con me, l'estetica della tecnologia, si confrontarono, in qualche modo, forse per la prima volta. Le fotografie sottostanti riportano alcuni momenti della discussione. Con Yannick Geffroy avevamo fondato all'Università di Nizza un DEES (Diploma di Studi Superiori Specialistici) durato una decina d'anni e al quale partecipavo ogni anno col mio insegnamento di *Etica ed estetica della comunicazione*. Brunella Eruli era una professoressa di Letteratura francese, studiosa delle avanguardie storiche, che aderiva alla Patafisica e all' OPLEPO di Calvino, versione italiana dell'OULIPO francese, che aveva fondato, col sostegno dell'Institut International de la Marionnette

una rivista shakespeareianamente nominata “Puck – La marionette et les autres arts” e che aveva voluto dedicare un numero della sua rivista all’“Image virtuelle” per la quale aveva chiesto il mio aiuto. Era una donna fine e pacata, niente in lei lasciava trasparire i suoi interessi un po' eterodossi e quando seppi della sua morte prematura, nel 2012, a soli 69 anni, provai un vero dispiacere. Tutti gli altri erano vecchi amici dei quali avrei tante cose da dire e dunque taccio.



Da sinistra: Annibale Elia, Direttore del Dipartimento di Scienze della comunicazione (Università di Salerno), Simonetta Lux, professore di Storia dell’arte contemporanea (Università di Roma I) e Direttore del Museo Laboratorio di Arte Contemporanea dello stesso Ateneo, Angelo Trimarco, Professore di Storia della critica d’arte (Università di Salerno), Mario Costa, Yannick Geffroy, Direttore del Département Art Communication Langues (Université de Nice)



Eugenio Mazzarella, professore di Filosofia teoretica (Università di Napoli), Brunella Eruli, professore di Letteratura francese (Università di Siena), Mario Costa, Germana Siciliani



Mario Costa e Yannick Geffroy



Annibale Elia



Mario Costa e Giuseppe Cantillo



Brunella Eruli e Mario Costa



Germana Siciliani e Franco Fanizza

ARTMEDIA VII

25-27 novembre 1999

Con Artmedia VI il tentativo di sollecitare una riflessione sull'estetica tecnologica da parte delle discipline universitarie era stato fatto. Ora bisognava tornare alle nostre cose. Artmedia sarebbe stata tutta degli artisti e di una riflessione specialistica su quanto veniva fatto.

L'ambizione di Artmedia, una volta terminata la fase pionieristica ed innovativa del 1985 e del 1986 che fu assolutamente originale, fu quella di diventare un punto di riferimento nazionale ed internazionale per tutte quante le arti e le estetiche tecnologiche. Altri organismi simili non mancavano e ancor più non sarebbero mancati in Europa e nel mondo, molto più ricchi e sponsorizzati del nostro, ma il tentativo povero di Artmedia di far emergere una discussione teorica sui cambiamenti antropo-estetico-tecnologici che si stavano verificando e di portare questa discussione nel cuore stesso delle discipline e degli equilibri accademici, articolandola come confronto all'interno di una manifestazione o dando ad una manifestazione un carattere prevalentemente artistico e ad un'altra prevalentemente teorico, fu e rimase soltanto il nostro.

Artmedia VII sarebbe stata così costituita: 1) una grande mostra sulla sperimentazione fotografica supportata da un teorico di estetica e filosofia della fotografia, 2) una performance di musica sperimentale cui si sarebbe accompagnata la riflessione di un conoscitore dell'estetica musicale e della musica elettronica soprattutto, 3) alla poesia sonora si sarebbe dato un largo spazio accompagnandolo teoricamente anche qui con uno specialista, 4) le scritture digitali, che sarebbero state per la prima volta presenti, avrebbero avuto ugualmente un supporto specialistico, 5) al video, in termini di videoinstallazioni e di videorecording avrei potuto badare io stesso, mentre 6) almeno due artisti della

comunicazione avrebbero dovuto avere un equivalente teorico importante. Un certo numero di comunicazioni mirate avrebbe completato il programma. E così fu.

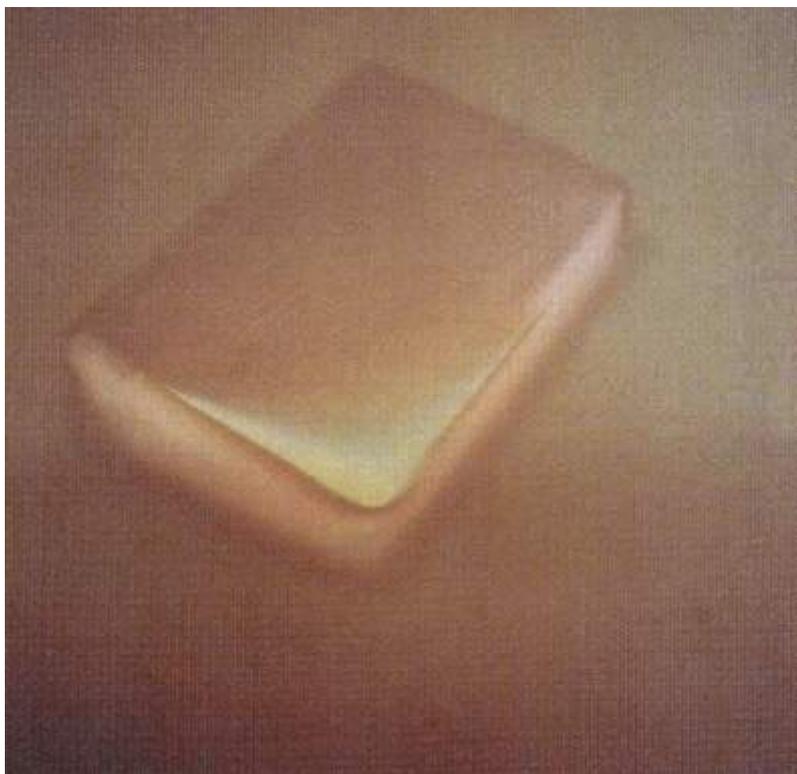
Aprimmo la manifestazione presso la “Fondazione Menna”, in maniera quasi intima, con Giuseppe Cantillo, presidente della Fondazione, e Bianca Menna, la vedova di Filiberto Menna, la quale avrebbe anche avuto un ruolo nella manifestazione praticando, col nome di Tomaso Binga, una forma un po' cabarettistica di poesia sonora.



Mario Costa, Giuseppe Cantillo, Bianca Menna

La mostra sulla “Nuova fotografia” non fu fatta a Salerno ma in un grosso studio fotografico di Napoli. Lo studio si trovava nel cuore antico di Napoli. Ci andammo in pullman da Salerno e, dopo la mostra facemmo un lungo giro a piedi per le vie di Napoli, con l’entusiasmo e col piacere di tutti.

Alla mostra parteciparono, oltre agli artisti già noti, come Cuciniello, Anzellini e Denti, anche Maurizio Bolognini & Angelo Candiano, Sergio de Benedittis e Giovanni Pellosso.



Angelo Candiano, *Mutante*

L'artista per me più interessante risultò essere Angelo Candiano che presentava una serie di *Mutanti* e di *Celle* che consistevano sostanzialmente nel mostrare il processo fotochimico rallentato nel momento stesso in cui si produceva; le chiamava anche “fotografie aperte”, e osservarle al muro e vederle modificarsi nel momento stesso in cui erano guardate, attribuiva loro una strana vita inorganica.

La mostra fu commentata “in loco” da François Soulages. Avevo conosciuto François Soulage a Parigi durante il Convegno su “Art et communication”; mi disse che si interessava di fotografia, poi un paio di anni dopo mi inviò un libro che aveva curato, *Photographie et inconscient*, con una loquace dedica: “A Mario, vers une future collaboration”; in seguito scrisse altri due libri *Création*

(photographique) en France ed *Esthétique de la photographie*; lo invitai così ad Artmedia e venne portandomi la seconda edizione della sua *Esthétique*. François ed io commentammo la mostra e discutemmo col pubblico e con gli autori François fece poi un suo intervento più teoricamente strutturato in una delle sedute del Convegno.



François Soulages e Costa discutono col pubblico durante la mostra



François Soulages e Mario Costa osservano dei lavori della mostra



Momenti della mostra. Il primo a sinistra è Takahiko Imura

Un bel momento di Artmedia fu il concerto di musica elettronica “in live” che eseguirono Mike Cooper & Elio Martusciello & Pino Saulo.

Elio Martusciello insegna ora musica elettronica al Conservatorio di Napoli; quando venne a trovarmi con sua moglie un anno o due prima di Artmedia era un autodidatta ma mi disse cose interessanti. In seguito ha sempre detto che l’incontro con me lo ha illuminato facendogli fare quello che avrebbe fatto; io non credo che le cose siano andate così, credo che avrebbe fatto lo stesso le sue cose e che in me ha trovato soltanto una spiegazione e una giustificazione teorica per farle. Con lui, o almeno con certe cose che faceva, mi trovavo effettivamente di fronte ad una vera estetica della macchina; ogni pur residua volontà di una messa in forma, che la musica elettronica vuole comunque mantenere, scompariva; era veramente la macchina che parlava ed egli l’aiutava semplicemente a farlo. Ad Artmedia non fu così radicale e lui e il suo gruppo fecero una bella performance di “elettronica in live” che fu molto gradita dal pubblico.



Elio Martusciello (a sinistra) e Pino Saulo



Da sinistra: Elio Martusciello, Pino Saulo, Mike Cooper

Un settore sperimentale che non era ancora comparso in Artmedia era la scrittura elettronica. La cosa non mi era affatto estranea. Avevo conosciuto a Parigi qualche anno prima, una donna veramente straordinaria, Claude Maillard; letterata e medico in Africa e alle Antille, appartenente ad una unità di ricerche mediche a Palo Alto e, forse, soprattutto psicanalista o, forse, soprattutto poetessa. Per scrivere andava spesso al *Café de Flore*. Volle portarmi, mi mostrò l'angolo dove aveva visto tante volte lavorare Sartre e volle che io occupassi il suo stesso posto. Mi mostrò delle scritture di grande interesse, *Machine Vertige*, scritture elettroniche che utilizzavano il computer per fare qualcosa che con la scrittura non aveva più nulla a che fare. Più tardi, nel 2000, avrebbe scritto un libro simile, *Les Pommiers de Sodome*, e poi ancora *Le Scribe*, e molti altri prima e dopo. Volle che le recensissi *Les Pommiers*, ed io lo feci; la recensione apparve in una Rivista di psicoanalisi francese che riguardava la formazione degli psicoanalisti. Prima e dopo della recensione corrispondenza di ogni tipo, poi ad un certo momento, il silenzio. Seppi, molti anni dopo, che lavorava con l'UNESCO per la difesa

dei diritti dell'uomo. La Maillard aveva fondato, con altri come Philippe Bootz, ugualmente poeta elettronico che aveva trattato del mio *sublime tecnologico* in un suo libro, una Rivista di letteratura elettronica, ALIRE, la prima al mondo ad essere diffusa su supporto informatico, della quale faceva parte anche Tibor Papp, un ungherese ugualmente poeta elettronico con una lunga storia di fondazione di riviste e di appartenenza a vari gruppi sperimentali. Invitai così entrambi ad Artmedia ma alla fine Claude mi fece sapere di non poter venire e così fu il solo Papp a partecipare ad Artmedia.



Tibor Papp in azione

Ma in Italia c'era qualcuno ugualmente degno di attenzione. Caterina Davinio aveva fondato, l'anno prima di Artmedia, quella che era forse la prima rivista in rete dedicata alla sperimentazione poetica. Caterina risultava presente in molte manifestazioni italiane, e sempre in buona compagnia. Non conoscevo le sue cose ma volli ugualmente invitarla. La Davinio mi inviò in seguito, nel 2002, un suo informato libro sulla *Tecno-Poesia e realtà virtuali* chiedendomi di presentarlo nella successiva edizione di Artmedia, cosa che avrei fatto volentieri, ma la successiva edizione di Artmedia si svolse a Parigi e dunque non potetti farlo.



Caterina Davinio in azione

Alla scrittura elettronica fece seguito la poesia sonora. Venne prima il gruppo Tomaso Binga/Antonio Amendola e poi Giuliano Zosi.

Conoscevo Tomaso Binga da anni, era il nome d'arte di Bianca Pucciarelli, la moglie di Filiberto Menna; aveva preso questo nome per protestare, a suo dire, contro i privilegi di cui godono gli uomini, anche nel mondo dell'arte. Credevo che facesse la poesia sonora solo come un passatempo un po' snob, favorita in questo dal marito. Ma dovetti ricredermi, Bianca aveva talento, doti vocali ed era capace di costruire dei testi con grande intelligenza anche attribuendo alla voce una funzione semantica. Le espressi queste mie opinioni così come le ho scritte, e mi sorrise compiaciuta.

Lei e Amendola trattennero il pubblico quasi per un ora mettendo su un vero spettacolo, un po' cabarettistico, ma pieno di allusioni e di sfumature anche sonore da cogliere. Insomma fu un vero successo.



Tomaso Binga e Antonio Amendola in azione

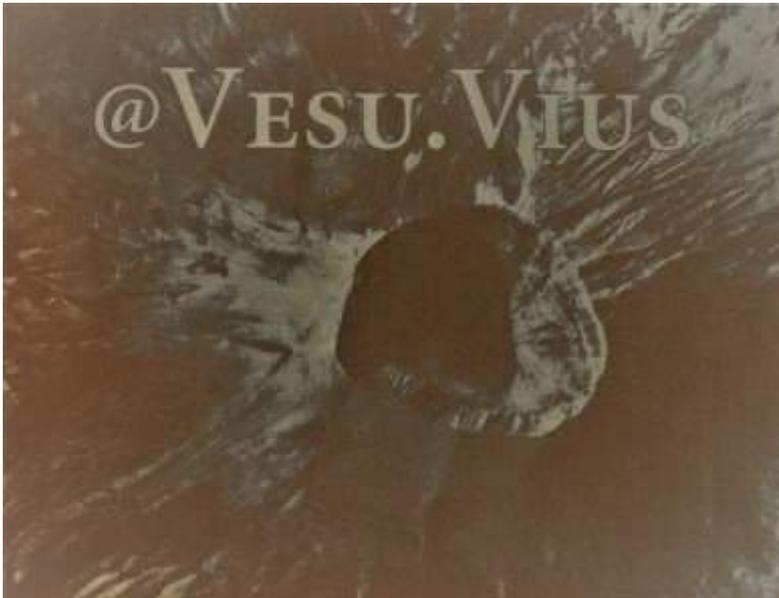
Giuliano Zosi, al contrario, faceva poesia sonora da musicista quale era. In lui niente scena, niente recitazione, niente accessori; si piazzò davanti a un leggio attrezzato con un paio di microfoni e cominciò ad articolare suoni, suoni sfumati, suoni riverberati, sussurrati, urlati, bisbigliati... niente altro che suoni vocali, un vero concerto di suoni di una voce elettrificata. Eccezionale! Ho saputo che è morto da poco.



Giuliano Zosi in azione

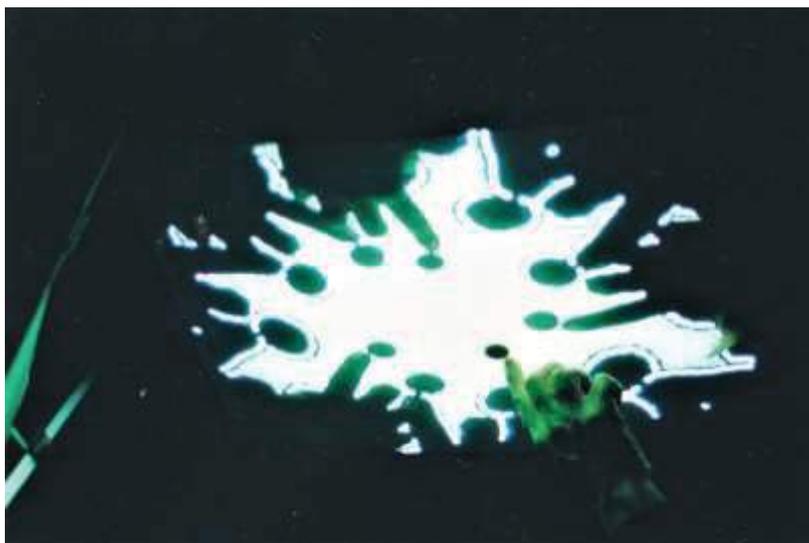
Per il video ci furono due videoinstallazioni, di Peter D'Agostino e di Giacomo Verde, mentre Dominique Belloir e Takahiko Imura mostrarono su schermo i loro lavori.

Peter D'Agostino era un italo-americano, figlio di napoletani trasferiti in America e insegnava, allora, "Film e Media Art" in una Università di Filadelfia. I miei rapporti con lui risalgono al 1989 quando avevo voluto che una sequenza di un suo video facesse da sigla di apertura di ogni trasmissione de "Un'estetica per i media", il programma che avevo realizzato per la RAI. Nella sua installazione, due video interconnessi, venivano giustapposte, anche con frequenti riferimenti a Bruno, Vico e Croce, immagini delle sue passeggiate sul Vesuvio e per le strade degli scavi di Pompei, con la sua vita nel Bronx dove era cresciuto. Ne risultava una analisi dei paradossi esistenti tra la sua identità naturale, quella culturale e quella virtuale. D'Agostino era un uomo riservato e sembrava un po' tramortito dall'ambiente dal quale proveniva, la sua vita si svolgeva tra le tecnologie più avanzate ma era molto critico nei confronti della esistenza tecnologizzata che si svolgeva a New York.



L'immagine di apertura del video di D'Agostino

A Giacomo Verde, video artista polimorfo della prima ora, dissi che avrei preferito una installazione non narrativa e povera di contenuto, e così fu: nella chiesa sconsacrata nella quale ci trovavamo, delle coloratissime immagini astratte e decorative, con un gioco di loop, venivano proiettate e rimbalzavano continuamente da tutte le parti.



Una immagine di Giacomo Verde

Dominique Belloir, era una video artista della prima ora, faceva parte di "Grand Canal" e nel 1981 aveva curato un intero numero dei "Cahier du cinéma" dedicato alla "Vidéo art exploration". Dominique era affascinata dalla possibilità offerta dal video di manipolare i colori in tempo reale; ricordo che mostrò un video dove un paesaggio marino, mantenuto fisso, fatto di cielo terra e un poco di riva, cambiava continuamente colore, le tinte si dissolvevano impercettibilmente l'una nell'altra ed era otticamente difficile seguire le trasformazioni. Ma soprattutto presentò un video, che non aveva fatto ma aveva prodotto, dedicato alla vita e al lavoro dei Wasulka, e lì sentii dire da Woody una frase

che tutti gli artisti tecnologici dovrebbero capire e far propria: «Noi artisti che lavoriamo con questi media, non siamo qui perché hanno creato delle macchine, ma perché le macchine hanno bisogno di noi per vivere».



Dominique Belloir

Di Takahiko Imura avevo visto un magnifico video a casa di Daniel Charles a Nizza; aveva scritto un pezzo su questo video e aveva voluto mostrarmelo. Era girato nel Ryoan-ji di Kyoto, il

più famoso dei giardini di pietra giapponesi; era veramente eccezionale, non si capiva bene se era la filosofia fatta video o il video fatto filosofia. Da quel momento non aspettai altro che l'occasione per invitarlo, lo feci e venne ad Artmedia. Oltre quello sul Ryoan-ji, Takaiko ha realizzato una serie numerosa di ottimi e interessantissimi video per i quali ha la fama che gli spetta, ma ad Artmedia ebbe la cattiva idea di mostrare la parte per così dire didattica della sua produzione e ci propinò la visione di una noiosissima semiologia del video che facemmo fatica a portare a termine.



Mario Costa presenta Takahiko Iimura

Alla sessione video doveva partecipare anche Vittorio Lucariello noto teatrante e animatore culturale napoletano che doveva presentare il video “Miss Italia Virtuale”, spettacolo teatrale trasformato in un video terminato poco prima. Ma durante il video screening, Vittorio mi avvicinò e mi disse sommessamente di non poter presentare il video perché aveva dimenticato di portarlo con sé. Andò via quasi alla chetichella e non seppi spiegarmi né la dimenticanza né il suo modo di andar via. Forse

fu intimidito e non volle mostrare un video che dovette giudicare non all'altezza degli altri.



Takahiko Imura al microfono commenta i suoi lavori

A rappresentare l'*estetica della comunicazione* che questa volta, come al suo inizio, era congiunta alla robotica, c'erano due artisti, il brasiliano Eduardo Kac e l'austriaco Richard Kriesche.

Quando Kac venne ad Artmedia nel novembre del 1999, il suo famoso "coniglio verde" non era ancora nato e sarebbe nato solo due o tre mesi dopo, ma erano nati altri lavori nei quali Kac misturava l'*estetica della comunicazione*, che chiamava "telepresenza", con la robotica, la genetica ed Internet. Solo nel 1989 era arrivato all'*estetica della comunicazione* costruendo un congegno robotico, che chiamò "Ornitorinco", che si muoveva nell'ambiente grazie agli impulsi elettrici che riceveva telefonicamente, ma ora, nel 1999, la congiunzione tra telematica e bio-art era per lui un fatto compiuto. In un lavoro come "Genesis", già realizzato, era possibile agire via Internet su dei bacilli prima geneticamente modificati. Ad Artmedia, lavagna alla mano, Kac illustrò i princi-

pi e il funzionamento di altri suoi lavori lasciando il pubblico notevolmente sorpreso e interdetto.



Eduardo Kac illustra i suoi lavori

Richard Kriesche aveva presentato alla Biennale di Venezia del 1995 un suo lavoro nel quale una pesantissima rotaia di più di venti metri che scivolava su un supporto e attraversava tutto il padiglione austriaco riceveva, via web, diversi dati che, trasformati in impulsi motori, la facevano muovere più o meno velocemente riuscendo finanche a farle sfondare una parete.

Invitai Kriesche anche per certe idee da lui espresse su Internet che coincidevano in tutto con le mie di molti anni prima. Venne ad Artmedia accompagnato dalla sua moglie, dai capelli rosso-rame, e restarono con noi fino alla fine.



Richard Kriesche

La parte teorica si componeva di quattro comunicazioni e di cinque relazioni. Le comunicazioni furono di Daniela Bruni, Fabio Galadini, Antonio Camurri e Geppino Siano.

Daniela Bruni, musicista di formazione interdisciplinare, lavorava stabilmente alla RAI di Roma come consulente, ideatrice e conduttrice di programmi musicali, e collaborava con Artmedia e con me da molti anni. Aveva lavorato per un paio di anni anche alla RAI di Milano dove aveva svolto ricerche sullo *Studio di fonologia* che negli anni '50 aveva rappresentato il luogo d'elezione della musica elettronica italiana; su questo argomento svolse una appassionata comunicazione soffermandosi specialmente su Berio e Maderna. Daniela, come artista, lavorava invece sulla sinestesia, in particolare sulle corrispondenze suoni-colori-segni, che praticava anche sottoponendosi ad esperimenti di tipo neuroscientifico.



Daniela Bruni fa la sua comunicazione

Fabio Galadini seguiva Artmedia fin dalla sua terza edizione. Ha una formazione prevalentemente musicale ma anche letteraria. Si interessa, tra l'altro, in profondità, di musica elettronica e viene da Civita Castellana dove è direttore artistico di un ventennale Festival musicale ed è stato lui a segnalarmi quasi tutti gli artisti elettronici che si sono succeduti ad Artmedia.

Si interessa di questioni teoriche legate all'estetica musicale e sta studiando da anni la "musica non espressiva" ricercandola e trovandola in molta musica del '900. Ad Artmedia svolse una comunicazione su questo tema.



Fabio Galadini

Le comunicazioni di Camurri e di Siano si rivelarono complementari. Camurri, professore al dipartimento di informatica dell'Università di Genova e specialista in informatica musicale, si interessava a quella che al MIT chiamano *affective computing* e che è più nota con la sua denominazione di *Kansei information processing*, dove "Kansei", termine giapponese intraducibile in italiano, rimanda a nozioni come sensibilità, emozione, delicatezza. In sostanza si tratta di rinnovare ed estendere il linguaggio uomo-

macchina: questo linguaggio è fino ad ora poveramente basato su tastiera, mouse e interfaccia grafica; si tratta allora di sostituirlo con qualcosa di più raffinato e di mettere la macchina in grado di comprendere e reagire alla nostra voce, ai nostri movimenti e, soprattutto, ora, alle nostre emozioni. Siccome pare che questo studio possa essere portato avanti servendosi della musica, l'informatica e l'informatica musicale si congiungono e potenziano a vicenda.

Camurri si intrattenne su queste tematiche riportando certi esperimenti fatti nella sua Università. L'intervento di Siano, verteva sullo stesso tema, "Il sentire estetico delle macchine", ma fu più di tipo filosofico, disciplina dalla quale Siano, altro mio collaboratore storico, proviene, e più spostato dalla parte delle macchine: insomma non devono essere le macchine a sentire il nostro sentire, ma devono essere esse stesse a sentire, anche senza di noi.



Geppino Siano fa la sua comunicazione



Antonio Camurri al microfono



François Soulages

Le relazioni ad Artmedia furono tenute da Vincenzo Cuomo, Daniel Charles, Anne Cauquelin, François Soluges e Marie-Claude Vettrains-Soulard. Di Soulages ho già detto e devo solo aggiungere che la sua lunga e articolata relazione trattò della storia della fotografia dalle origini fino alle attuali sperimentazioni.



Vincenzo Cuomo (a sinistra) e Daniel Charles

Vincenzo Cuomo aveva una formazione prevalentemente filosofica ed era un profondo conoscitore di Adorno; era mio allievo e collaboratore da anni e si poteva considerare uno dei pochi teorici di poesia sonora allora esistenti. Nel 1998 aveva scritto un libro di filosofia teoretica su “Le parole della voce. Lineamenti di una filosofia della phoné” che necessariamente doveva portarlo ad interessarsi più in profondità della poesia sonora e della sua storia, e così fu. Ad Artmedia svolse una

relazione nella quale trattò del problema della voce in Artaud e dei rapporti di quest'ultimo con la radio. Tutti gli interventi di Vincenzo valevano come ulteriori arricchimenti delle basi teoriche sulle quali le nostre attività si fondavano.

Di Anne Cauquelin, che conoscevo solo di nome perché come me aveva scritto su "Traverses", la rivista del centro Pompidou, mi capitò di leggere il suo libro "L'art contemporain" pubblicato dalle PUF nel 1992. Mi arrabbiavo molto: il libro mi appariva chiaramente ispirato alle teorie dell'*estetica della comunicazione* che circolavano sulle riviste francesi da una decina d'anni e in qualche punto ripeteva quasi letteralmente delle mie espressioni, senza che io mi trovassi citato. Decisi allora di tradurre il suo libro, di farlo pubblicare in Italia e, in una postfazione, di metterlo in evidenza tra le righe, e così fu; nel 2000 uscì la traduzione italiana del suo libro. Quando la invitai ad Artmedia nel 1999, il libro stava per uscire e durante la sua relazione doveti interromperla per farle notare che quelle cose che diceva corrispondevano a quanto io e Forest andavamo dicendo da una quindicina d'anni. Dopo di allora, Anne ed io diventammo due amici fedeli, la rividi più volte, mi invitò a convegni e a scrivere su libri e riviste e, tra le corrispondenze da me intrattenute, quella con Anne Cauquelin è sicuramente tra le più nutrite. Nel 2006 Anne ha scritto un nuovo libro, "Fréquenter les incorporels"; questa volta mi cita abbondantemente ma mi rimprovera per non aver detto delle cose che invece dice lei, senza che io abbia capito che cosa effettivamente lei dice di diverso. Anche questa volta nel mio ultimo libro rimetto le cose a posto. Ma ricordo anche di aver letto da qualche parte nei suoi libri una giustificazione teorica del plagio e del prelevamento anonimo, e allora di fronte alla teoria c'è poco da fare, ed inoltre si tratta di faccende "umane, troppo umane". Marie-Claude Vetraino-Soulard insegnava Scienze dell'informazione e della comunicazione a Paris VII. Dirigeva dal 1985 un seminario nazionale annuale su "Ecrit, image, oral et nouvelles technologies" di cui pubblicava gli atti. La invitai ad Artmedia. Era soprattutto una specialista nello studiare gli effetti cognitivi delle nuove tecnologie della scrittura e del suono, e si occupava ugualmente degli effetti etici e sociali dell'arrivo di Internet in Africa. Mi invitò in seguito a tenere una lezione, poi pubblicata,

al suo seminario del 2000, dove a mia volta parlai di “Reti e destino della scrittura”, e nel 2001 feci uscire nella collana che dirigevo a Napoli un libro con una selezione degli scritti del seminario. Ad Artmedia parlò della scrittura digitale.



Marie Claude Vettraino-Soulard (a sinistra) e la sua traduttrice

Quella con Daniel Charles era una vera amichevole frequentazione. Ogni volta che mi trovavo a Nizza per il mio insegnamento a Sophia Antipolis, Daniel veniva a prenderci, me e Lina, con la sua piccola auto, nella quale riusciva ad entrare a gran fatica e nella quale dovevamo entrare anche noi. A casa, a tavola non si aprivano mai meno di due splendide bottiglie di vino, si mangiava e si parlava tanto; vi incontrai una volta la vedova di Dufrenne. Daniel veniva dall’Algeria e quando gli dissi che dunque era un “pied-noir” si arrabbiò un poco e si apprestò a togliersi le scarpe. Daniel aveva diretto e svecchiato l’estetica francese dirigendone per anni alcuni dipartimenti nelle Università parigine. Conosceva, forse come nessun’altro, la musica contemporanea; aveva scritto un libro, intervistando John Cage,

che era tradotto in mezzo mondo e l'estetica musicale era la sua specialità. In un piano interrato della casa ci si muoveva a stento tra le pile dei suoi libri, scritti in francese ma anche in italiano, in tedesco, inglese e giapponese. Si muoveva con agio in tutte queste lingue e nelle loro culture; aveva un figlio musicista in Giappone dove era di casa egli stesso. Dopo Artmedia molte altre volte ci saremmo visti, a Nizza, a Parigi, in Italia, ma poi si ammalò; mi scrisse verso la fine che considerava la macchina che lo aiutava a respirare come un'opera d'arte a pieno titolo. Ho partecipato a due o tre o tre pubblicazioni scritte in sua memoria e in suo onore.



Anne Cauquelin (a sinistra) e la sua traduttrice



Daniel Charles e la sua traduttrice



Da sinistra: Takahiko Imura, Richard Kriesche, Eduardo Kak, Mario Costa, Peter D'Agostino



Eduardo Kac e Richard Kriesche



Giacomo Verde, Lina Costa, la signora Kriesche



Peter D'Agostino, Natale Cuciniello, Eduardo Kac



Anne Cauquelin e Daniel Charles

ARTMEDIA VIII PARIS

29 novembre – 2 dicembre 2002

Con la VII edizione Artmedia aveva vissuto uno dei suoi momenti migliori. Il suo ambito di pertinenza si era notevolmente allargato; all'*estetica della comunicazione*, che sembrava essersi definitivamente affermata in modo multiforme e a volte con denominazione diversa, si erano aggiunte ed erano state ben rappresentate la video e la computer art, le installazioni multimediali, la poesia sonora, la letteratura elettronica, la musica elettroacustica, quella in vario modo elettronica, la fotografia digitale, ed altre forme di sperimentazione. Il confronto tra artisti e teorici appariva ben riuscito ed era stato di stimolo a tutti. Insomma ero deciso a continuare, ma avvertivo un senso di insoddisfazione che non tardai a chiarire a me stesso. Sul Catalogo di presentazione di Artmedia, Giuseppe Cantillo, il direttore della "Fondazione Menna" che, tra gli altri luoghi ci ospitava e promuoveva la manifestazione, aveva scritto: «Artmedia costituisce ormai uno degli eventi più significativi della vita culturale della città... ARTMEDIA è anche un esempio riuscito di cooperazione tra Università e realtà culturali del territorio». Ebbene quello che voleva essere un elogio mi procurava un senso di insoddisfazione e di frustrazione. Questo riferimento alla "città" e al "territorio" mi fece rendere conto che fino a quando avrei mantenuto Artmedia a Salerno, città in fondo periferica e provinciale, essa stessa, nonostante il respiro internazionale che le avevo dato, sarebbe rimasta comunque su un piano periferico e provinciale. E allora non ebbi dubbi: bisognava portarla a Parigi. Non so come questa idea mi sia venuta, so che cominciai immediatamente a darmi da fare e a verificare le difficoltà. Parlai con Fred, che ovviamente avrebbe dovuto giocare la partita assieme a me, gli espressi la mia idea e Fred ne fu entusiasta e mi fece subito

il nome di un'altra persona che avrebbe potuto ugualmente essere con noi, Annick Bureau, e mi disse di verificare le difficoltà amministrative che, queste sì, potevano essere insormontabili. Parlai allora a lungo col direttore e con la segretaria del mio Dipartimento e alla fine convenimmo che la cosa era possibile ed era da farsi. Annick era stata una allieva di Fred ed era stata così iniziata alle arti tecnologiche, io stesso l'avevo conosciuta anni prima ad un seminario di Fred a Parigi. All'epoca Annick dirigeva una rivista in rete che era la sezione francese ed europea della americana "Leonardo/Isast", che da decenni fungeva da spazio internazionale di informazione, di scambi e di riflessione tra il mondo delle arti e quello delle scienze. Leonardo era inoltre dotata di una rivista che pubblicava, assieme alle collane di libri, con MIT-Press. Annick insomma sembrò anche a me la persona più adatta e così io, Fred e Annick Bureau ci mettemmo all'opera per realizzare la VIII edizione di Artmedia a Parigi. La mia copertura universitaria e straniera sarebbe servita a fornire le credenziali che ci avrebbero permesso di ottenere l'appoggio di altre università e di differenti enti francesi. Io stesso avrei formalmente inoltrato richieste e fatto gli inviti, loro avrebbero pensato prevalentemente alla organizzazione e alla logistica. Furono d'accordo con me che bisognava servirsi di luoghi importanti e di partecipanti di prestigio e ci mettemmo al lavoro ognuno con i suoi compiti. Alla fine Artmedia si tenne effettivamente in due prestigiosissimi luoghi, il magnifico anfiteatro del Centre Français du Commerce Extérieur, che ospitò le varie sessioni e l'Ecole Normale Supérieure dove concludemmo il convegno; mentre le sponsorizzazioni, tra quelle italiane, quelle francesi e quelle altre straniere, superarono ogni nostra aspettativa. Il tutto fece del convegno un evento di grande rilievo e di grande risonanza internazionale.

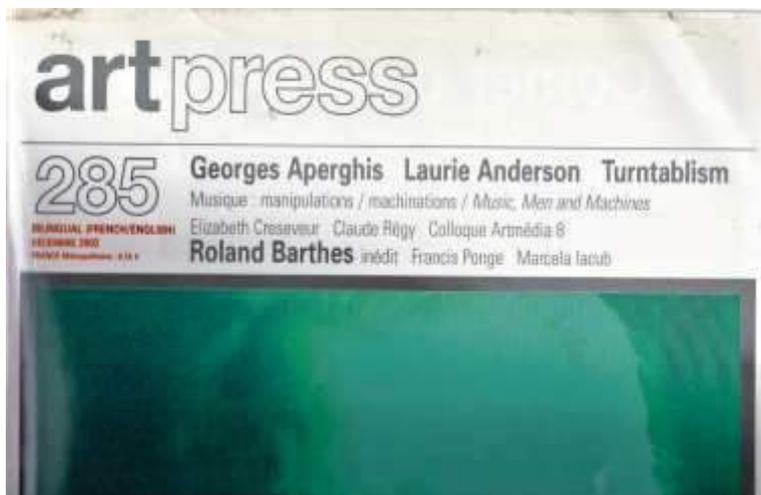
Le consegne che ci eravamo date erano, innanzitutto, quella di fornire una solida base teorica alla manifestazione, quella di mantenere la formula del confronto simultaneo tra artisti e teorici, e quella di invitare un gran numero di artisti e di teorici di grande rilievo. Non ci sarebbero stati né azioni, installazioni, performances, né alcun altro tipo di lavoro artistico effettivamente realizzato, tutte cose difficili da mettere in opera; gli artisti

avrebbero dovuto solo documentare il loro lavoro; insomma non si poteva andarer oltre il video, il computer, la lavagna luminosa e così via. Alla teoria ovviamente pensai io e trovai un ulteriore motivo per renderla attuale e interessante: nel 2002 Internet era ormai una realtà diffusa al punto che la “net art” si atteggiava già come un genere artistico; ma la “net art” aveva molto a che fare con l'*estetica della comunicazione*, ne poteva essere uno sbocco, o una applicazione; e allora tutto il convegno poteva essere concepito come una riflessione che andava “Dall'estetica della comunicazione alla net art”, e così fu. Per gli inviti ognuno avrebbe indicato un certo numero di nomi e poi ci saremmo consultati per decidere. Il mondo dell'arte, e non solo, sarebbe stato informato nel migliore dei modi: “artpress”, la più importante rivista d'arte francese e la più internazionalmente nota dedicò una “edizione speciale” ad Artmedia: un dossier di 30 pagine, che veniva distribuito con la rivista, conteneva i nostri articoli tradotti in inglese e le informazioni relative ad ogni partecipante. Il mio articolo apriva il dossier, poi venivano quelli di Forest e della Bureaud e, di seguito, le biografie di tutti i partecipanti ed un resumé di quelli che sarebbero stati i loro interventi.

Oltre che nel dossier, i nostri articoli furono replicati nello stesso numero di “artpress” (N. 285, décembre 2002).



L'edizione speciale della rivista Artpress dedicata ad Artmedia



Il numero 285 della rivista Artpress che replica gli articoli su Artmedia

La rivista americana “Leonardo” seguì a più riprese lo svolgersi della manifestazione, la notizia di Artmedia rimbalzò sulla stampa e altrove:



Artmedia sulla stampa internazionale

Annick con la sua rivista fece un ottimo lavoro, mise in rete tutta la manifestazione, dal programma fino alla pubblicazione degli Atti che è ora possibile leggere al seguente sito: https://www.olats.org/projetpart/artmedia/2002/mono_index.php

In formato cartaceo gli Atti uscirono invece, dopo pochi mesi, su una rivista, "Ligeia", (N. 45-48, 2003) diretta da un italiano residente in Francia.



Il numero della rivista Ligeia su cui furono pubblicati gli atti di Artmedia VIII

La registrazione video integrale di tutta la manifestazione fu acquisita dall'INA (Institut National de l'Audiovisuel), si trova ed è consultabile all'inateca.

Insomma potevo dire che Artmedia era andata oltre la "città" e il "territorio" di Salerno.

Prima dell'apertura allestitimo, nel salone che permetteva l'accesso all'anfiteatro, una grande mostra documentaria sull'*estetica della comunicazione* che permetteva di rendersi subito conto visivamente di tutto quanto era stato fatto.



Una foto dopo l'allestimento della mostra. Da sinistra: Vincenzo Cuomo, Natan Karczmar, Mario Costa, Fred Forest, Christian Sevette



Mario e Lina Costa, Fred Forest. Al muro manifesti di Artmedia e *dell'estetica della comunicazione*



Da sinistra: Maurizio Bolognini, Mit Mitropoulos, Anolga Radionof, Olivier Auber

Per quattro giorni gli interventi, teorici o di documentazione, si succedevano regolarmente e specialmente gli artisti mostrarono un grande entusiasmo; ne mostro alcuni.



Tra una seduta e l'altra



Bruno Semper, Timothé Rolin, Isabelle Rieusset-Lemarié



Isabelle Rieusset-Lemarié, Bruno Beusch, Tina Cassani, Timothé Rolin



Ricevimento all'ultimo piano del CFCE. Nella foto la Tour Eiffel, retrostante, non è visibile. Da sinistra: Mariapaola Fimiani, Louise Poissant, Enrico Nuzzo, Annick Bureaud, Mario Costa, Lina Costa, Marie-Claude Vettraino-Soulard



Daniel Charles



Prima di andar via io, Fred e Lina ci fermammo a bere un drink



ARTMEDIA IX

23-26 novembre 2005

In Artmedia VIII a Parigi, si era discusso abbastanza di estetica della tecnologia; lo avevano fatto i teorici invitati, tutti in questo specialisti, e lo avevano fatto i vari artisti, i quali non rinunciavano ogni volta ad esporre la propria poetica.

Quando nel 2005 volli ancora ripetere Artmedia, non avevo nessuna voglia di sentir parlare ancora di estetica e volli fare una edizione fatta di soli artisti, principalmente per rendermi conto di che cosa effettivamente si stava facendo, indipendentemente dalle linee e dalle teorie da me sostenute.

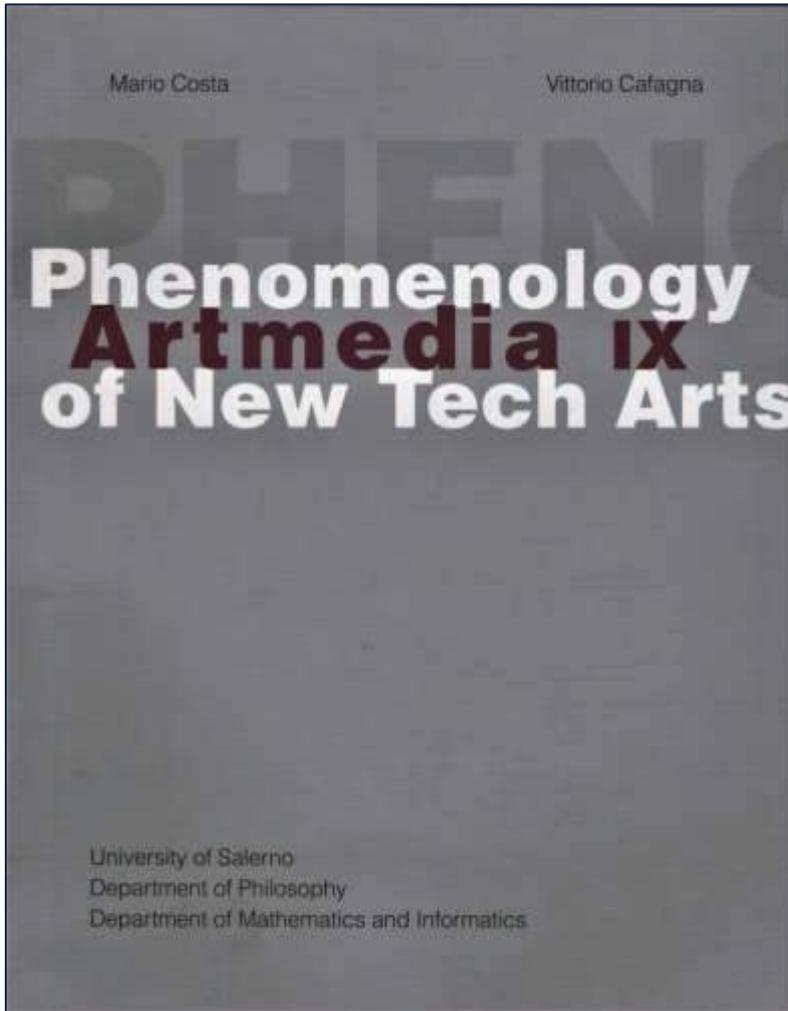
Il catalogo, redatto in italiano e in inglese, dichiarava fin dal titolo di voler delineare una “fenomenologia delle arti neo-tecnologiche”, mentre all’interno conteneva informazioni e fotografie relative al lavoro di ogni artista presente.

Questa volta la musica elettronica era assente dal mio programma perché essa fu di pertinenza esclusiva di Vittorio Cafagna, professore di *Matematica* a Salerno, cultore e appassionato di musica elettronica, che aveva organizzato, congiuntamente ad Artmedia, un convegno internazionale di “Sound and Music Computing” che si svolse, affollatissimo, contemporaneamente alle sedute di Artmedia. Cafagna morì due anni dopo, a Parigi, a poco meno di sessant’anni.

Poiché l’intenzione di Artmedia era, come ho detto, quella di delineare una fenomenologia delle arti neo-tecnologiche, cercai di qua e di là e mi provai ad accennarla nella consapevolezza che essa doveva essere sicuramente approssimativa e incompleta.

Una prima direzione della ricerca sembrò riguardare la scrittura o, meglio, il modo e gli strumenti del raccontare o, meglio ancora, quello che restava della scrittura e del racconto.





Copertina del catalogo di Artmedia IX

Olia Lialina era una giovane e graziosa ragazza russa, nata a Mosca e con un passato da filmmaker; aveva formato, assieme ad altri suoi connazionali, uno dei primi gruppi della net-art e aveva escogitato un sistema per venderla, anche se per essa le nozioni

di unicità e di irripetibilità, imprescindibili caratteristiche di ogni tipo d'arte che voglia essere venduta, non avevano senso. Era accompagnata da un giovane ed entrambi dettero del filo da torcere ai pazienti camerieri del Jolly Hotel che si trovarono a dover fare i conti con una vegetariana, lei, e un vegano, lui. Io ne approfittai per farmi una cultura su entrambe le diete ma decisi, anche confortato da Lina, che era migliore la nostra.



Olia Lialina

I lavori che presentò mi sembravano molto ingenui anche se piacevoli a vedersi; uno di essi era forse più interessante degli altri;

si chiamava *My boyfriend came back from the war*. Era una storia fatta per Internet nella quale la Lialina cercava di mescolare, anche qui in modo abbastanza semplice e con una grafica molto elementare, il linguaggio del film con le risorse di Internet e dando a leggere un testo audio-visivo nel quale i *clik* dell'utilizzatore decidevano dei percorsi e del senso della storia raccontata. Ma era solo il 1996.

Un ben altro modo di costruire un racconto su Internet e per Internet era quello di Jean-Pierre Balpe. Balpe era direttore del "Département Hypermedias" della Université Paris 8, insomma universitario e ben noto artista. Prendo ad esempio un suo lavoro particolarmente significativo, *La disparition du Général Proust*, dove già il titolo sta a significare la scomparsa di tutto quello che Proust significa. Si tratta di una «hyperfiction en flux et expansion continue», estremamente complessa: la storia si dipana tra una ventina di blog che si intersecano e si rimandano l'un l'altro: Balpe crea un personaggio fittizio e le due identità si confrontano e confondono continuamente; accanto alla scrittura diretta funziona anche un programma di scrittura automatica senza che l'origine di quello che è scritto venga chiaramente compresa, i rimandi non riguardano solo la scrittura ma il tutto è un ipertesto fatto di ogni possibile medium comunicativo; tutto questo, ed altro ancora, fanno della *Disparition* un "romanzo" caotico, multiforme, indescrivibile e percorribile in infiniti modi e dunque aperto ad una infinità di senso. Ad Artmedia Balpe prese a navigare nel suo "romanzo" tirando fuori una varietà impensabile di cose. Ricordo che doveva rientrare a Parigi prima della fine di Artmedia, e che rimase molto indispettito da uno sciopero degli aerei che glielo avrebbe impedito se non avessimo trovato la maniera per aiutarlo.

Ad Artmedia l'*estetica della comunicazione* era, diversamente ma egregiamente, rappresentata da Olivier Auber e da Maurizio Bolognini.

Avevo incontrato Olivier Auber più volte a Parigi. Aveva dichiarato sin da subito il suo sostanziale accordo sull'*estetica della comunicazione* e sul *sublime tecnologico* e dal 1987 lavorava ad un progetto che rispondeva a tutto quanto io andavo dicendo. *Le*

Générateur poïétique, così lo aveva chiamato, consisteva nel comporre in rete, prima di Internet e poi dopo, in tempo reale, una configurazione grafica collettiva, nella quale, cioè, i partecipanti alla seduta, la data e l'ora della quale venivano comunicate prima e che ovviamente coinvolgeva tutta la rete, controllavano gli elementi grafici e li modificavano con i loro interventi.



Jean-Pierre Balpe

Auber ha tentato numerose volte di spiegare come da questo gioco sia possibile ricavare una nuova concezione della prospettiva, la “prospettiva digitale”, quello che è certo è che esso sembra anticipare tutto quello che avverrà dopo su Internet in termini di giochi in rete e di *social network*.

A Salerno Auber organizzò una seduta ed il *générateur poïétique* fu visto in funzione.



Jean-Pierre Balpe
Un univers de génération automatique littéraire

Ce site est la page d'entrée principale de l'hyperfiction en flux et expansion continue "La Disparition du Général Proust". Les diverses rubriques sont autant de façons différentes de parcourir son labyrinthe.

Le mode de circulation est simple : cliquez sur les images ou sur "Lire la suite".

Derniers articles

- **Roman (Saison 1, Épisode 8)**
18 janvier 2017, par [Rachel Charlus](#)

Roman (Saison 1, Épisode 8) Après un assez long silence, Rachel Charlus revient vers Un Monde Incertain en proposant l'épisode 8 de la saison 1 de la vidéoserie Roman.
[Lire la suite de Roman \(Saison 1, Épisode 8\)](#)
- **Combat (Saison 1, Épisode 8)**
17 janvier 2017, par [Paul Venturin](#)

Combat (Saison 1, Épisode 8) Paul Venturin s'appuie sur un chant mongol surpris au cours d'une de ses visites à Paris pour prolonger d'un huitième épisode la série Combat de Louis Ganoucy.
[Lire la suite de Combat \(Saison 1, Épisode 8\)](#)
- **Autobiographie (Saison 1, Épisode 3)**
16 janvier 2017, par [Germaine Argencourt](#)

Jean-Pierre Balpe, *La disparition du Général Proust* (Prima pagina)



Olivier Auber



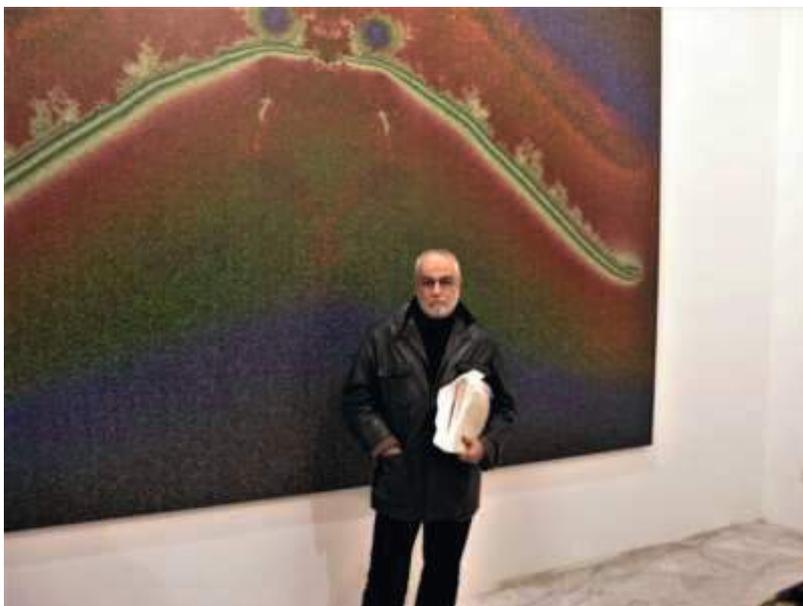
Olivier Auber. *Le Générateur poétique*, dal 1987



Maurizio Bolognini, *Installazione interattiva*, Artmedia IX, Salerno 2005

Sul lavoro di Maurizio Bolognini ho scritto parecchie volte; Bolognini è l'artista italiano che rappresenta al meglio le mie idee. Il suo lavoro, come anche quello di Elio Martusciello del quale ho già parlato, le mette in opera già prima di conoscerle e credo che il suo incontro con me gli sia servito soltanto a trovare una teoria che le argomentasse e giustificasse al meglio. Quando Artmedia doveva aver luogo, Bolognini si stava appena riprendendo da una operazione che gli aveva procurato qualche problema e, col suo e col mio rammarico, non riuscì a venire. Ma aveva progettato una installazione, l'unica della manifestazione, e volle realizzarla lo stesso. Mandò un suo collaboratore con tutta l'attrezzatura necessaria e questi la mise in opera il giorno prima. Restò per tutta la durata di Artmedia e fu molto vista; colui che l'aveva montata venne qualche giorno dopo a riprendere il materiale. Bolognini aveva elaborato un programma che era in

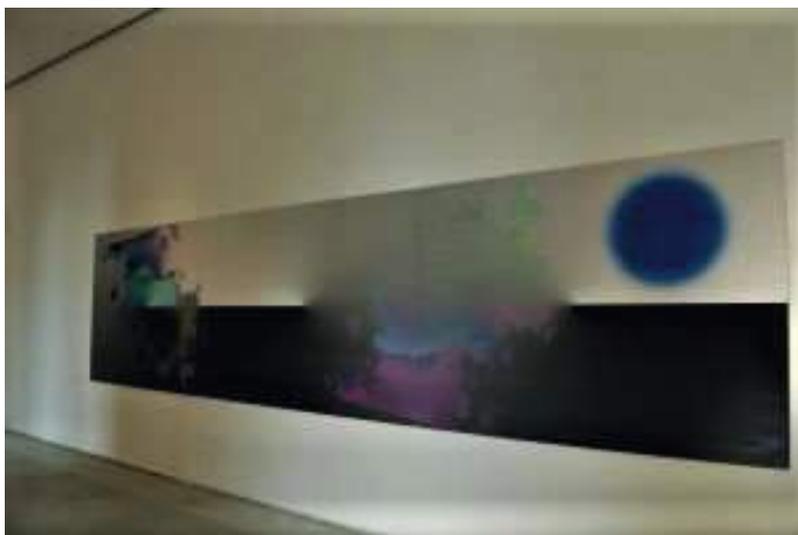
grado di generare un flusso continuo e mutevole di graffiti che venivano poi video proiettati su una qualunque superficie; su questo flusso era possibile, per chi lo volesse, tramite delle interfacce, intervenire col cellulare e modificarlo.



Bruno Di Bello, dietro di lui un suo lavoro

Con Bruno Di Bello eravamo amici fin da ragazzi; abitavamo nella stessa città, ci conoscevamo e ci frequentavamo per i nostri comuni interessi per le arti, andavamo in giro la sera assieme ad un altro amico pianista, morto qualche anno dopo - tutto questo racconto è seminato di morti - e parlavamo fino a tarda notte, lui di pittura, alla quale in qualche modo mi iniziò, io un po' di tutto il resto. In seguito per lui l'Accademia di belle arti e una splendida carriera artistica, fino al successo. Poi era sparito, per più di dieci anni, fino a quando mi arrivò una mail che mi diceva: «Avevi ragione tu, l'arte è morta». Volli capire: per tutto quel tempo si era allontanato dall'arte, in una sorta di crisi morale nella quale vicende personali e perdita di senso del suo operare artistico si

fondevano. Ora lavorava per la pubblicità, faceva semplicemente il grafico e lavorava specialmente alla elaborazione di immagini digitali. Ma Bruno non poteva aver mollato, gli dissi che era tutto sbagliato e che doveva continuare tirando fuori dalle sue immagini tutto quello che il suo gusto estetico gli suggeriva. Così fece: afferrò i frattali per la gola e li costrinse a cedere al suo gusto. A Salerno mostrò i suoi lavori sorprendendo tutti ed ora continua per la sua strada.



Bruno Di Bello, *BWC*, 2011

Miguel Chevalier era venuto a mostrarmi la prima volta i suoi lavori nel maggio del 1984 a Parigi, in quell' "Hotel La Luisianne", a rue de Seine, nel quale era passata tutta la storia della cultura del '900 e nel quale sarei andato tante altre volte. Da allora Miguel, di madre messicana, non aveva smesso di informarmi sul suo lavoro che io vedevo crescere in notorietà. Miguel si faceva fare dei semplici programmi ma con quei programmi costruiva ambienti spettacolari, interattivi, coloratissimi e suggestivi. Era chiamato in tutto il mondo, anche da grandi enti e, in

oriente, da sovrani, per mettere su le sue installazioni. Lo invitai e presentò le sue immagini. Nel 2008 mi chiese un testo per una sua lussuosa monografia e lo feci volentieri.



Miguel Chevalier

Non ricordo se avevo già conosciuto o incontrato Celestino Soddu prima dell'invito che mi fece nel 2004 a partecipare ad un convegno da lui organizzato al Politecnico di Milano. Celestino era infatti un architetto, professore al Politecnico, che organizzava ogni anno un convegno sull'Arte Generativa ed egli stesso la praticava applicandola all'architettura. Celestino procedeva individuando gli elementi formali che costituivano l'identità di un luogo, forse quello che una volta si chiamava lo "stile" e che lui invece preferiva chiamare DNA, e una volta che li aveva individuati ne faceva un programma e ne ricavava, generativamente, tutti gli altri possibili modi di apparire.



Miguel Chevalier, *Magic carpets*, Castel del Monte, Italia, 2014



Celestino Soddu

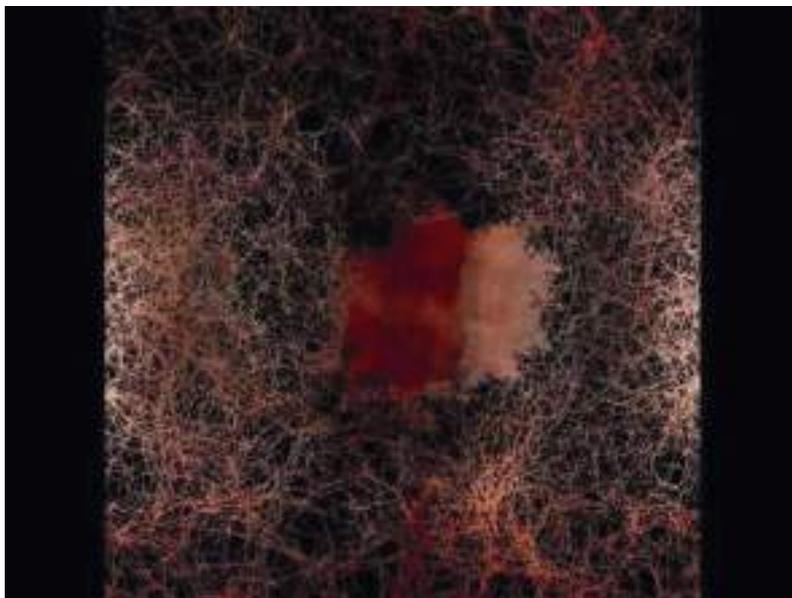


Celestino Soddu, *Los Angeles, USA, 2002*

Joseph Nechvatal mi era stato segnalato anni prima da Roy Ascott; Roy aveva diretto presso l'University of Wales College, di Newport, un *Center for Advanced Inquiry in the Interactive Arts*, e Nechvatal, suo allievo per un certo tempo, aveva là sviluppato la nozione di "viractualism" che secondo lui valeva come una interfaccia tra il biologico e il tecnologico.

In pratica, Nechvatal partiva da una immagine, in genere una fotografia di un corpo nudo o di sue parti o ancora del corpo di una statua greca, e la elaborava elettronicamente facendone una immagine sintetica, poi introduceva in questa immagine un virus informatico da lui creato e lo lasciava lavorare facendogli rovinare l'immagine; questa avrebbe potuto essere distrutta completamente, poi fermava il processo, ne fissava un momento e lo metteva su un file; infine, tramite Internet, inviava il file ad un

robot che stampava l'immagine, che veniva considerata da lui come la sua "opera d'arte". Da aggiungere che, poiché il virus agendo produce un certo rumore, Nechvatal ne approfitta e ne confezionava concerti.



Joseph Nechvatal, *Retinal autOmata*, 2012

Casey Reas era un giovanotto americano dell'Ohio, un po' tenebroso, prima studente al MIT, poi insegnante per qualche anno in una scuola italiana di design, infine professore in California. Già allora lo era, ma adesso è molto più noto e richiesto.

Da tutto quello che disse credo di aver capito che in collaborazione con un altro studioso avevano elaborato un programma, chiamato *Processing*, in grado di generare immagini: era lo stesso "processo" in atto che generava immagini con le quali poi facevano quadri, installazioni e cose simili.



Casey Reas



Casey Reas, *Linear perspective*, 2001

E allora, sembrava chiaro come in questi cinque artisti si andasse delineando un progressivo allontanamento della tecnologia dall'umano ed un altrettanto rinchiudersi della tecnologia su se stessa. Di Bello pretendeva ancora di usarla in modo per così dire vetero-artistico, Chevalier e Soddu la sottoponevano ancora in qualche modo ad un trattamento di tipo antropologico; già Nechvatal le permetteva di lavorare per conto suo, mentre in Reas la sua autosufficienza era perfettamente compiuta.

Gilberto Prado, mi fu segnalato per la prima volta da Arlindo Machado, che era stato il primo a recensire la traduzione brasiliana del mio *Il sublime tecnologico*, quando lo incontrai a Barcellona nel convegno su "La arte en la era elettronica" nel 1997. Prado era amico di molti miei amici brasiliani e lavorava alle installazioni immersive. A Salerno mostrò un lavoro chiamato *Desertesejo*: si tratta di un ambiente virtuale interattivo che permette la presenza simultanea di un gran numero di partecipanti, fino a cinquanta, mi pare; gli ambienti erano composti da paesaggi desertici, da quelli che chiamava frammenti di sogni e di ricordi, ed erano attraversabili in diverse direzioni che si incrociavano, si alternavano, si congiungevano e si risolvevano in diversi percorsi onirici. Insomma è quanto di meglio potesse funzionare come addestramento allo spaesamento e alla perdita di un centro.



Gilberto Prado, *Desertesejo*, 2002



Gilberto Prado

Ma, come è noto, la tecnologia non agisce più solo nell'inorganico, non si accontenta più e si appresta a congiungersi e a coniugarsi con l'organico. Due artisti presenti ad Artmedia lo dimostravano al meglio: Marta de Menezes e Shawn Brixey.

Marta de Menezes era una ragazza portoghese, dall'apparenza tranquilla e quasi ordinaria, che invece cacciava il naso nei meccanismi della genetica. Mostrò, con un'aria un po' trionfante, le sue "farfalle modificate": ad una aveva rotto la simmetria tra le ali; ad un'altra, sempre sulle ali, aveva fatto apparire delle graziose macchioline.

Ma Shawn Brixey andava molto più in là: questo allegro e simpatico americano del Missouri ricorreva alle nanotecnologie e alla bioingegneria per creare un ibrido organico/inorganico, dove l'organico valeva come una, comunque declinata, presenza umana.



Marta de Menezes



Marta de Menezes, *Nature?*, 1999-2000

Per realizzare *Alchymeia* Shawn era andato alle olimpiadi invernali di Nagano del 1998, e aveva prelevato dagli atleti li presenti dei campioni di sangue e di urina, estraendone degli ormoni steroidei e utilizzandoli come agenti aggreganti per guidare la formazione di cristalli di ghiaccio la cui struttura inorganica sarebbe risultata così ibridata con la presenza biologica dell'uomo.



Shawn Brixey

Bene, tutte queste furono le arti neo-tecnologiche che Artmedia IX riuscì ad identificare e a mostrare, e tutto questo dimostrava che le intuizioni avute ed espresse già all'inizio degli anni '80 si dimostravano vere: la tecnologia aveva scombussolato tutto, l'arte era diventata tutta un'altra cosa, quelle che erano state la ricerca e l'innovazione nell'arte d'avanguardia potevano essere continuate solo dalle "arti" tecnologiche, l'artista era diventato un *ricercatore estetico* e la categoria stessa dell'arte era stata sostituita da quella del *sublime tecnologico*.



Shawn Brixey, *Alchymeia*, 1998



Shawn Brixey, *Alchymeia*, 1998

ARTMEDIA X PARIS

12 e 13 dicembre 2008

Era la fine del 2007, l'anno dopo avrei smesso di insegnare e sarei stato collocato a riposo. Sentivo una certa smania di azioni anche perché sarebbero state le ultime. Artmedia aveva occupato parte del mio tempo per più di vent'anni, aveva costituito un modello che veniva in vario modo imitato altrove, era diventata un punto di riferimento internazionale e servita da stimolo ad artisti e teorici di mezzo mondo, in essa si erano agitate questioni teoriche che meritavano una sorta di sistemazione e di conclusione temporanea; insomma bisognava organizzare una nuova edizione di Artmedia, la decima e l'ultima.

Bisognava farlo ancora a Parigi perché solo Parigi garantiva, ancora una volta, quella risonanza internazionale che Artmedia aveva meritato.

Bisognava questa volta agire diversamente, l'evento doveva essere soltanto teorico, un vero convegno, gli artisti questa volta non c'entravano; si trattava di riflettere da filosofi sul tema che riassumeva tutte le questioni agitate nel corso degli anni. Quello che era in gioco era il "senso". La tecnologia ci avrebbe abituati a vivere una vita priva di "senso"? E l'etica di una vita senza "senso" quale sarebbe stata? Gli artisti che avevamo visto lavorare con i nuovi strumenti potevano in qualche modo contribuire ad una rifondazione del "senso"? E chi erano questi artisti? E cosa facevano? E che ne era dell'arte, dell'estetico e dell'estetica?

Erano tutte queste ed altre ancora le questioni sulle quali avrei chiamato a riflettere. Si trattava di riattivare il gruppo di lavoro del 2002, con il vantaggio, questa volta, dell'esperienza già fatta: io da Salerno avrei amministrativamente organizzato il tutto, ed avrei fornito la piattaforma teorica al convegno; loro a Parigi avrebbero badato a tutti gli aspetti logistici e praticamente organizzativi. Per le persone da invitare, essendo il convegno di natu-

ra prevalentemente filosofica, toccò a me invitarne la maggior parte; anche quelle che indicarono loro, furono comunque da me contattate e invitate visto che a farlo era pur sempre la mia Università.

L'organizzazione di questo nuovo evento andò avanti per un anno e le difficoltà non furono poche.

Il supporto logistico, in termini di spazi e di materiali, fu fornito questa volta dalla BNF (Bibliothèque National de France) e dall'INHA (Institut National d'Histoire de l'Art) e il rapporto con questi enti, fatto di domande e di contratti che andavano avanti e indietro, fu particolarmente difficile e faticoso: all'ultimo momento una sala del convegno stava per essere negata perché l'attestato che una certa assicurazione era stata fatta, tardava ad arrivare. Oltre la BNF e l'INHA, la manifestazione sarebbe stata coperta e registrata dall'INA (Institut National de l'Audiovisuel).

Annick Bureau avrebbe seguito col suo sito la manifestazione, messo in rete gli Atti e diffuse le informazioni; gli Atti su carta sarebbero stati pubblicati dall'INA.

Mi fu molto difficile pensare agli italiani da invitare. Rispetto ad una filosofia della tecnica, comunque riferita, estetologica o meno, esisteva una differenza profonda: in Francia la tecnologia era sulla bocca di tutti, Lyotard e la "condizione postmoderna", ma non solo, avevano agito in profondità; in Italia la tecnologia non interessava a nessuno o, meglio, nessuno aveva capito niente. Ricordo una volta all'Università, parlando con Angelo Trimarco, professore di Storia dell'arte contemporanea e mio amico, e lamentando non so più quale comportamento istituzionale, Trimarco mi disse più o meno «che cosa vuoi, se all'Università fai una cosa che fai tu solo e che non interessa a nessuno?», ed era vero. Una estetica della tecnologia non andava più in là del ripetere fino alla noia il Benjamin della riproducibilità tecnica. I media interessavano solo ai sociologi della comunicazione, ma i sociologi della comunicazione non interessavano a me. Avevo sempre avuto difficoltà nel pensare agli italiani da invitare ad Artmedia o ad altre mie cose: più in là di Gillo Dorfles, che nel 1952 aveva avuto il coraggio di balbettare un *Discorso tecnico delle arti*, e di Renato Barilli, che, un po' a suo modo, aveva studiato McLuhan, non ero mai riuscito ad andare. Ora invitai Paolo

D'Angelo, Maurizio Ferraris, Fabrizio Desideri e, ovviamente, Vincenzo Cuomo, fedele collaboratore fin dall'inizio e studioso di rilievo, e infine Mariapaola Fimiani che rappresentava, oltre che se stessa, anche l'Università di Salerno.

D'Angelo mi aveva mandato, nel 2005 un libro dal titolo, per me provocatorio: *Ars est celare artem*; nel libro, che D'Angelo diceva di aver avuto in gestazione per vent'anni, si rifaceva la storia di questa idea, sposata dall'autore, secondo la quale l'arte consisteva nel nascondere la tecnica con la quale viene messa in opera; la tecnica della quale si parlava era piuttosto la "manovalanza" in generale, ma poiché la "manovalanza" si esercita sempre con delle tecniche, ne risultava che l'arte consiste sempre nel nascondere la tecnica in quanto tale. Era insomma questa tesi, a lui sì cara, l'esatto contrario di quanto io sostenevo da sempre, e così lo invitai.

Ferraris aveva scritto nel 2005 un libro sulla *Ontologia del telefonino*; il fatto che qualcuno si fosse finalmente accorto dell'esistenza del telefonino mi aveva riempito di gioia; io avevo capito vent'anni prima che il telefonino sarebbe arrivato, e vedere ora che qualcuno si occupava addirittura della sua ontologia mi riempiva di orgoglio. Avevo una certa timidezza nel rivolgermi a lui per invitarlo. Mi ero fatta l'idea che chi scrive un grande numero di libri spesso non ha nulla da dire, e che la fama nel nostro mondo dipenda soprattutto dal numero di ore che si è disposti a passare in aereo. Ma non era il suo caso e lo invitai; venne a Parigi ma purtroppo non deve aver poi trovato il tempo per mettere in ordine il suo intervento e, negli Atti, dovemmo rinunciare al suo testo.

Desideri manifestava una certa insofferenza verso l'estetica così come ancora si atteggiava; io sostenevo, anche qui, da più di vent'anni, che essa non serviva più a nulla, e così lo invitai anche se la direzione nella quale egli intendeva farla andare non era propriamente la mia.

Ma questa questione degli inviti ebbe qualche strascico. Nel 2010 avrei voluto trasferire all'Università di Roma¹, tutti i materiali, accumulati nel corso degli anni, del *Seminario-laboratorio di estetica dei media e della comunicazione* che avevo messo su a Salerno; questo li avrebbe ovviamente resi più centrali e quindi più

disponibili alla consultazione da parte di studenti e studiosi, anche nella convinzione che, col tempo, essi sarebbero diventati sempre più preziosi. Parlai di questo con Di Giacomo, altro estetologo della stessa università, che ne fu entusiasta e ne parlò col preside della facoltà che acconsentì subito. Ma bisognava sentire Pietro Montani. Montani si mostrò decisamente contrario al progetto e, in uno scambio di posta elettronica con me, giustificò il suo atteggiamento dichiarando che essendo lui uno dei pochi in Italia ad interessarsi del rapporto arte-tecnica riteneva che avrebbe dovuto essere invitato ai mie convegni e soprattutto a quello di Parigi, mentre io non lo avevo mai fatto. Forse aveva ragione ma fatto sta, a mio avviso, che le ragioni della ricerca scientifica sono ben altre.

Invitai ancora Carole Talon-Hugon, che avevo più volte incontrata a Nizza, Marivonne Saison, che era succeduta ad Anne Cauquelin, oltre alla stessa Cauquelin e agli altri studiosi che sapevo interessati da tempo alle mie stesse questioni e che avrebbero sicuramente risposto alla mia richiesta di discutere anche del rapporto tecnologia-senso, cioè Edmond Couchot, François Soulages, José Jimenez, Pierre Moeglin, Isabelle Rieusset-Lemarié e Daniel Charles. Tutti gli altri furono da me contattati senza problemi e invitati.

Il convegno era dunque organizzato, tutto era stato fatto e la sua apertura era prossima, ma le cose non andarono nel migliore dei modi.

Pochi giorni prima di partire, una settimana o poco più, ebbi un problema circolatorio, non serio ma decisi seccamente di non partire e di non essere presente ad un evento al quale avevo lavorato per un anno. Ero molto amareggiato e la cosa sorprese un po' tutti. Ricordo che Ferraris, col quale ebbi una telefonata il primo giorno del convegno, per un motivo che non ricordo, mi disse che la mia era stata un'ottima tattica comunicativa perché così ero stato ancora più presente, insomma un "coup de théâtre" e non "un colpo al cuore". La cosa mi fece appena sorridere.

E dunque, per tutto questo devo limitarmi qui non a riferire ma a documentare soltanto lo svolgersi della manifestazione e a riportare solo qualche episodio del convegno così come mi fu

riferito subito dopo. Il convegno ebbe un bel manifesto che fu costantemente proiettato durante le sedute.

UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI SALERNO

Dipartimento di Filosofia

ArtmediaX Paris

**Éthique, esthétique,
communication technologique
ou le destin du sens.**

**Etica, estetica,
comunicazione tecnologica :
il destino del senso.**

Colloquio Internazionale
12 et 13 décembre 2008

Vendredi 12 décembre 2008,
BNF, auditorium, site Mazarin

Samedi 13 décembre 2008,
INHA, auditorium



Concept et co-organisation
 Mario Costa
 Professeur de l'Université de Salerno
 Fred Forest
 Professeur émérite de l'Université de Nice

Avec les partenariats de


 Bibliothèque Nationale de France, BNF


 Institut National de l'Audiovisuel, INA


 Istituto Italiano per gli Studi Filosofici


 Université Européenne de la Recherche


 Leonardo/Clavis pour le site web


 artencion


 UniCredit Banca di Roma

et avec le soutien de:
 - Institut National d'Histoire de l'Art, INHA
 - Maison des Sciences de l'Homme, Paris-Nord

PARTICIPANTS

<p>Edgar Morin, France, Introduction aux travaux</p> <p>Maurice Blaugrain, Italie, De l'interaction à la détermination. Vers un art généralisé post-digital</p> <p>Jose Casassola, France, Questions de morale pour les médiums post-digital</p> <p>David Charles, France, De la polymorphie chez Cage et Xenakis</p> <p>Domènec Castell, France, L'articulation de l'art et ses conséquences éthiques</p> <p>Marcos Cavaliari, France, Nouvelles temporalités dans les arts et la communication</p> <p>Vivianne Curcio, Italie, Au-delà de la "raison de l'ère": l'expérience esthétique de reprogrammation</p> <p>Paolo Di Napoli, Italie, Sur quelques phénomènes d'ambivalence dans l'art contemporain</p> <p>Fabrizio Dondos, Italie, L'usage d'éléments existants Pour en dire avec la géométrie de l'art</p> <p>Thierry de Duve, Belgique, L'esthétique comme auto-éthique</p> <p>Jean-Pierre Fily, France, Transformation et éthique des images</p> <p>Roberto Fiumara, Italie, Peindre et être "révisé"</p> <p>Marcelino Franco, Italie, Le travail intermédial</p> <p>Fred Forest, France, Sens, communication et éthique, le Beau et le bien, le vide-écoute de l'œuvre-stable</p>	<p>Pierre-Gabriel Hugues, France, La morale des images</p> <p>Jorge Larrosa Izquierdo, Espagne, Nihil Teni del Mundo / Nihil est et creatio dans les œuvres de Bill Viola</p> <p>José Arceano, Espagne, L'image esthétique</p> <p>Stéphane Lévesque, France, Éthique et esthète: la responsabilité de l'artiste contemporain</p> <p>Michael J. Lynch, États-Unis, Quelques réflexions sur l'art, l'éthique et l'esthétique</p> <p>Louis-José Lefebvre, France, Théorie de la production, L'esthétique comme science esthétique</p> <p>Régis au Ligez, Allemagne, L'éthique fondée sur la perception consciente, c'est-à-dire l'esthétique</p> <p>Piero Mongin, France, Hubert C. Mieguey, Étienne-Émile Vieira neo-mathématisques</p> <p>Jean-Michel Rabaté, États-Unis, Les conditions de l'œuvre: l'ère auto-éthique</p> <p>Isabelle Rossetti-Lorandi, France, Fondre un monde concret sur une éthique de la pensée: le vide-écoute de l'ethnologue</p> <p>Marguerite Sabin, France, L'art, l'éthique et le monde</p> <p>Francisco Rodriguez, France, Sémiotique & existence</p> <p>Guillaume Tisserand-Hugon, France, Transgression et auto-éthique</p> <p>Benjamin Vautour, France, L'œuvre, le vide et le futurisme</p>
---	--

Il manifesto di Artmedia X

Il manifesto del convegno del 2002, la cui grafica era stata curata a Parigi, mi aveva lasciato molto insoddisfatto perché mi sembrava più adatto ad una agenzia di viaggi che non ad un convegno di estetica. Volli che questa volta il manifesto fosse progettato da Bruno Di Bello e che contenesse una immagine molto incisiva, e così fu.

La BNF, che era il nostro primo e più importante partner, pubblicò una intervista a me e a Forest su “chroniques”, il suo notiziario bimestrale di informazioni. Annick Bureaud attivò il suo sito e, a partire da “Leonardo”, tenne vive le informazioni. Il convegno fu così aperto in mia assenza ma con i maggiori rappresentanti delle istituzioni che lo avevano organizzato.



Conférences >

Fenêtres sur les arts numériques et le Net art

Plusieurs manifestations de la BNF mettront à l'honneur, entre le 9 et le 14 décembre, les expressions artistiques défrayées à partir des nouvelles technologies.

Le colloque International Artmedia X, Paris 2008 mesure des relations entre de l'éthique et de l'esthétique de la communication technologique. Organisé par Marie Costa, professeur d'esthétique à l'université de Tolouse (France), et Fred Forest, artiste et professeur invité à l'université de Nice, cette dernière édition clôture un cycle de travaux commencent à y a vingt-cinq ans. **Extrême.**

Chroniques : Pourquoi avoir créé Artmedia, un projet scientifique dédié aux rapports entre technologies, philosophie et esthétique, il y a déjà vingt-cinq ans ?

Marie Costa : J'avais compris que les technologies, dans à l'époque en pour- vent compléter, imaginer l'existence, annonçant un bouleversement radical, entre autres, de l'art et de l'esthétique, et qu'il était essentiel de faire philosophie. J'ai donc conçu un projet scientifique, partagé avec des artistes, des spécialistes de l'esthétique et des philosophes, qui avait vocation à se poursuivre dans le temps pour rendre visible les enjeux à venir.

Les artistes d'aujourd'hui ont-ils encore la possibilité d'exercer cette capacité de « symbolisation » retenue depuis l'origine de l'art comme l'une de ses fonctions spécifiques ?

M.C. : Je crois que dans notre monde d'aujourd'hui l'art est toujours capable de se réinventer dans une autre profondeur et peut-être arriver à la pensée symbolique à cet effet.



La Carte de l'art sur Second Life, œuvre de Fred Forest.

COLLOQUE ARTMEDIA

Sous la direction de Marie Costa et Fred Forest

12 décembre 2008 au François-Mitterrand, Paris

Paris, Auditorium

13 décembre 2008 Institut national d'études de l'art, Paris

Paris, Richelieu, Auditorium

JOURNÉE D'ÉTUDE - À LA DÉCOUVERTE DE L'ART NUMÉRIQUE ET DU NET ART : LE WEB MATÉRIEL DE CRÉATION -

Jeudi 9 décembre 2008, 10h30-18h

Site François-Mitterrand, Paris, Auditorium

Historiens, critiques, artistes et enseignants se réuniront afin de faire découvrir au mieux certains des œuvres, multimedias et informatiques, présentés sur support de site Internet. Ils s'interrogeront sur les différentes formes que prend la création sur ce territoire virtuel qu'est le web : quels outils pour quelles propositions artistiques se développent sur le réseau aujourd'hui ? Des réalisations artistiques y sont-elles inédites ? Y a-t-il des morts - rénaissances - ? Quelles correspondances l'art numérique et le net art établissent-ils avec les formes d'art de leur précédent ?

zité par l'omniprésence de la télévision, par la numérisation, par les médias numériques, par le fait que nous ne sommes plus dans une culture matérielle mais dans un « flux communicationnel technologique » qui vient en dépit de nous et qui l'emporte sur nous et sur nos données. Je ne crée pas que les artistes puissent être grand-chef dans ces situations.

Fred Forest : J'insisterai donc, à cet égard, sur cette société où on crée et on recherche du sens, les valeurs esthétiques produites par les artistes ne peuvent pas continuer à rester préservées des manipulations du marché et d'une création dépendant essentiellement des

des d'un marketing induit par la puissance économique. Un questionnement critique s'impose et notre colloque est l'occasion de réfléchir à la situation de l'art dans le monde de demain. C'est aux artistes de prendre leurs responsabilités et d'agir. Le rôle des artistes peut être important dans l'avenir « Je pense que nous devons prendre nos responsabilités dans la société. Ils peuvent être reconnus comme des producteurs de biens, dans le rôle de ce que nous sommes.

Fred Forest, en vous a dit « pionnier expérimentateur de l'art vidéo », vous pratiquez aujourd'hui le Net art... quel est votre parcours ?

F. F. : J'ai d'abord été peintre, et j'ai rapidement pris conscience de la difficulté inhérente à ce mode d'expression aujourd'hui. À partir du moment où on réalise un travail en vidéo, il est mort ! Normalement est consignée sur l'écran, la mobilité. C'est manifeste dans tous les cybercafés qui sont dans et par le fait de données de réseaux... Dès 1999, j'ai constaté que pratique artistique vers le champ des nouvelles médias et des technologies de la communication. Je concis aujourd'hui des interventions particulières et interactives qui associent informatique et vidéo. Chaque fois qu'apparaît une nouvelle technologie, elle est toujours et modifie les formes de communication. C'est ainsi que je me suis intéressé à Second Life et que j'y participe. La question, pour tous artistes, c'est de trouver l'adhésion à la matérialité du médium, d'arriver à nouvelles formes qui sont correspondantes à l'Internet. J'ai également créé le Webart museum, qui est un musée critique dans mon espace de formes au système de l'art / l'artiste peut ainsi prendre son destin en main, à cette un propre réseau, un circuit de diffusion, de distribution, sans dépendre d'aucun pouvoir politique ou culturel. (www.webartmuseum.org)

Propos recueillis par

Ayric Lanzetta et Marie Baladeu

Direction ouvrage paru - 2008 communication de l'Institut national d'études de l'art, Paris, Institut de l'art, 2008

Intervista a me e a Forest su "Croniques", il notiziario della BNF



Momenti dell'apertura del convegno: Da sinistra: Annick Bureau, Mariapaola Fimiani, professoressa di Filosofia morale e Rettore dell'Università di Salerno, Jean-Michel Rodès, direttore dell'Inateca di Francia, Jacqueline Season, direttrice generale della BNF



Fred Forest

E qui non posso fare altro che riportarne le diverse sedute.



Pierre Huyghe, professore di Estetica a Paris I, Panthéon-Sorbonne, Louis-José Lestocart, critico d'arte, Roberto Barbanti, Fred Forest



Sophie Lavaud, artista e ricercatrice all'Université Jean Monnet di Saint-Étienne, Dominique Chateau, professore di Estetica e di Filosofia dell'arte all'Université Paris I, Panthéon-Sorbonne, François Soulages, professore di Estetica e Scienze dell'arte a Paris VIII, Anne Cauquelin, professore di Filosofia all'Université de Picardie, e direttrice della *Nouvelle Revue d'Esthétique*



Jorge Latorre Izquierdo, professore di Storia dell'immagine all'Università di Navarra, Maurizio Bolognini, artista e teorico dell'arte generativa, Michael Lerut, professore di Francese al College of William & Mary (USA), Robert C. Morgan, critico d'arte internazionale, Pierre Moeglin, professore di Scienze dell'informazione e della comunicazione all'Université Paris-Nord



Paolo D'Angelo, professore di Estetica all'Università di Roma 3, Jean-Pierre Faye, cofondatore del Collège international de philosophie e direttore della Université européenne de la recherche, Vincenzo Cuomo, professore di Filosofia, Università di Salerno



Marivonne Saison, professoressa di Estetica all'Università di Paris Nanterre e direttrice della *Société française d'esthétique*, Paolo D'Angelo, professore di Estetica all'Università di Roma 3, Anne Cauquelin, professoressa di Filosofia all'Université de Picardie, e direttrice della *Nouvelle Revue d'Esthétique*, Edmond Couchot, professore emerito all'Université Paris VIII e direttore della *Formazione in Arti e tecnologia dell'immagine*



Maurizio Ferraris, professore di Filosofia all'Università di Torino, Fabrizio Desideri, professore di Esteticva all'Università di Firenze, José Jimenez, professore di Estetica e teoria delle arti all'Università di Madrid, Jean-Michel Rabaté, professore di Inglese e di letterature comparate all'Università della Pensilvania, Michael Lerut, professore di Francese al College of William & Mary (USA)



Carole Talon-Hugon, professoressa di Estetica e di Teoria delle arti all'Université de Nice e direttrice della *Société Azuréenne de Philosophie*, Paolo D'Angelo, professore di Estetica all'Università di Roma 3, Jean-Pierre Faye, cofondatore del Collège international de philosophie e direttore della Université européenne de la recherche, Vincenzo Cuomo, professore di Filosofia, Università di Salerno



Isabelle Rieusset-Lemarié, ricercatrice all'Università di Parigi I Panthéon-Sorbonne,
Rudolf zur Lippe, professore di Filosofia all'Università di Francoforte



Serge Tisseron, psichiatra e psicoanalista, direttore di ricerche all'Università di Parigi VII, Isabelle Rieusset-Lemarié, ricercatrice all'Univerità di Parigi I Panthéon-Sorbonne, Mariapaola Fimiani, professoressa di Filosofia morale e Prorettore dell'Università di Salerno



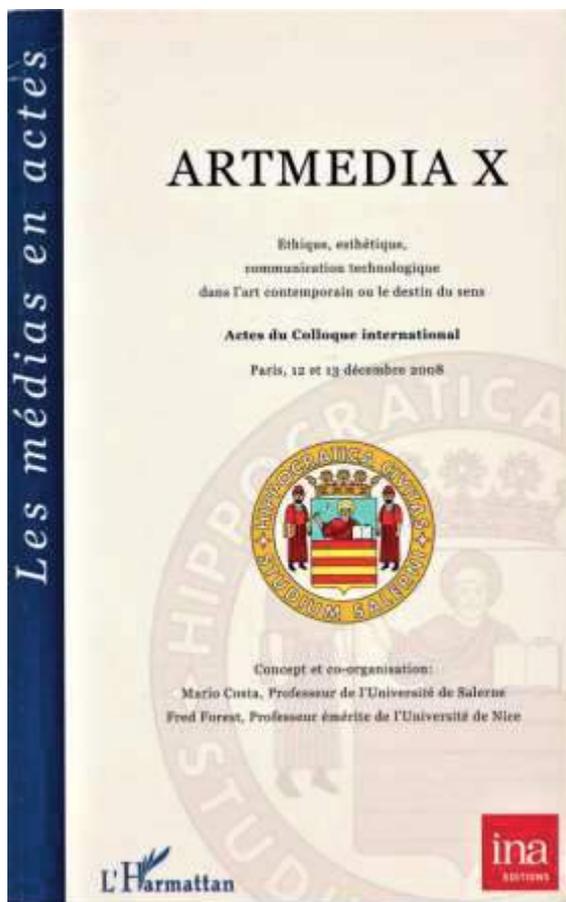
Thierry de Duve, professore all'Università di Lille III, storico e filosofo dell'arte

Con de Duve il convegno si concludeva, ma il suo intervento, a quanto mi fu riferito, dette luogo ad un incidente increscioso. Il tempo che era stato concesso a tutti gli altri per l'intervento era scaduto da parecchio e de Duve continuava a parlare; la cosa andava ancora avanti, e Forest, che dovette giudicare il suo comportamento scorretto nei confronti degli altri, cominciò a manifestare il suo disappunto facendolo in maniera un po' teatrale, inscenando cioè davanti al pubblico una sorta di goffa e grottesca pantomima. Thierry de Duve, di rimando, non volle più consegnare il suo testo per gli Atti, ma la BNF gli avrebbe pagato il viaggio solo a quella condizione. Insomma de Duve tornò a casa pagandosi tutto il viaggio, ed il suo testo non compare negli Atti.

Gli Atti furono messi in rete dalla Bureaud sul sito di OLATS ed è possibile consultarli al seguente indirizzo:

http://www.olats.org/projetpart/artmedia/2008/mono_index.php, in forma cartacea furono pubblicati dopo poco più di un

anno dall'INA, con L'Harmattan come casa editrice. Lo stesso INA aveva provveduto, come già nel 2002, a registrare tutta la manifestazione; la registrazione fa oggi parte dell'Inateca ed è ivi liberamente consultabile.



SEMINARIO CONCLUSIVO DI ARTMEDIA

9 e 10 ottobre 2009

Ma Artmedia aveva bisogno di una conclusione anche a Salerno. Non potevo metter fine ad una manifestazione che si era sempre svolta in quel luogo, senza concluderla in quello stesso luogo. Né potevo non coinvolgere nella sua conclusione l'Università che l'aveva sostenuta.

Decisi così di mettere in opera una specie di piccola e incompleta *summa* di quello che Artmedia era stata e di organizzare un seminario teorico-dimostrativo sui principali campi dei quali essa si era occupata.

Il seminario, che verteva su "L'oggetto estetico dell'avvenire", fu aperto da Aniello Montano, direttore del Dipartimento di Filosofia, Luigi Russo presidente della Società Italiana di Estetica, Angelo Trimarco presidente della Fondazione e me stesso.

I lavori del seminario si svolsero presso la "Fondazione Menna" di Salerno, che aveva altre volte ospitato sezioni di Artmedia, e fu diviso in quattro sedute: **L'immagine tecnologica**: Giuseppe Siano (moderatore), Silvia Bordini (Università di Roma 1), Marco Cardini (artista), Antonio Gasbarrini (Università di Pescara); **La voce tecnologica**: Rolland Caignard (moderatore), Philippe Castellin (poeta sonoro), Matteo D'Ambrosio (Università di Napoli), Giovanni Fontana (poeta sonoro), **Il suono tecnologico**: Fabio Galadini (moderatore), Elio Martusciello (Conservatorio di Cagliari), Giorgio Nottoli (Conservatorio Santa Cecilia – Università di Roma 2), Luigi Pinto (Università di Milano), **Il sublime tecnologico**: Vincenzo Cuomo (moderatore), Maurizio Bolognini (artista), Paolo D'Angelo (Università di Roma 3), Roberto Diodato (Università Cattolica di Milano).

Anche questa volta volli che il manifesto fosse progettato da Bruno Di Bello che lo realizzò variando semplicemente la grafica di quello parigino.



Manifesto del Seminario, attaccato alla porta della "Fondazione Menna"



Apertura del Seminario. Da sinistra: Aniello Montano, Luigi Russo, Mario Costa, Angelo Trimarco



Da sinistra: Luigi Russo, Mario Costa, Angelo Trimarco



Da sinistra: Luigi Russo, Mario Costa, Silvia Bordini



Da sinistra: Silvia Bordini, Antonio Gasbarrini, Geppino Siano



Da sinistra: Giovanni Fontana, Rolland Caignard, Philippe Castellin, Matteo D'Ambrosio



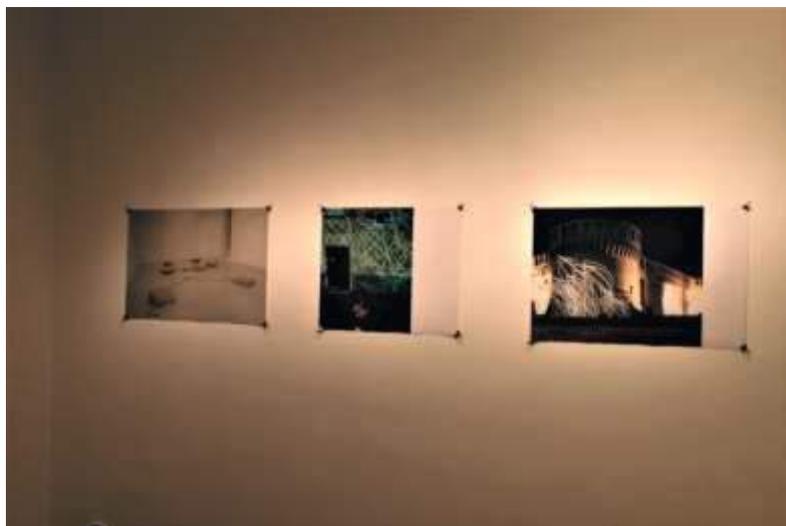
Da sinistra: Franco Nicolino, Mario Pompei (che fotografa), Paolo D'Angelo, Maurizio Bolognini, Vincenzo Cuomo, Rolland Caignard, Silvia Bordini, Antonio Gasbarrini, Enrico Salzano (in primo piano)



Da sinistra: Vincenzo Cuomo, Antonio Gasbarrini, Philippe Castellin, Maurizio Bolognini, Roberto Diodato e Filippo Fimiani (appoggiati al muro)

La parte dimostrativa del seminario, che si svolse in una galleria d'arte di Salerno, fu rappresentata da cinque artisti; quattro erano già venuti ad Artmedia ed uno era nuovo. I settori rappresentati furono il “sublime tecnologico”, la “voce tecnologica” e il “suono tecnologico”.

Per il “sublime tecnologico” Maurizio Bolognini espose sulle pareti della galleria una serie di pannelli e di fotografie che documentavano il suo lavoro e appoggiò a terra sul pavimento, in un angolo, un monitor sul quale passavano in continuazione i suoi graffiti.



Maurizio Bolognini - Fotografie

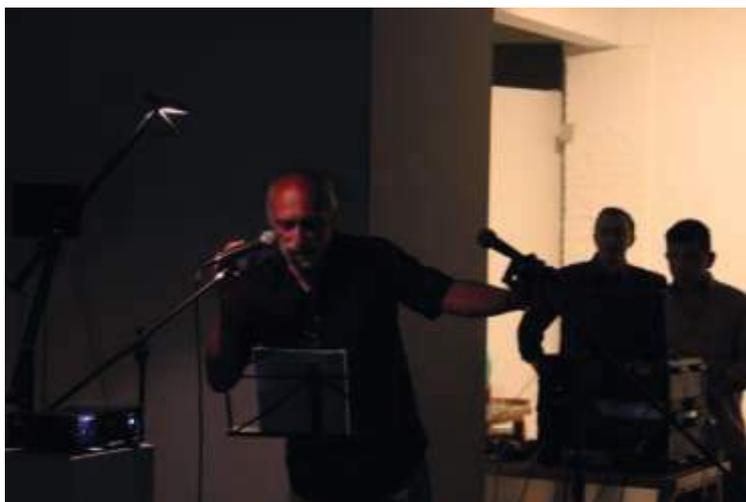


Maurizio Bolognini – Pannelli illustrativi



Maurizio Bolognini – Il monitor

La “voce tecnologica” fu quella di due poeti sonori, l’italiano Giovanni Fontana e il francese Philippe Castellin.



Giovanni Fontana - Un momento della performance con due microfoni

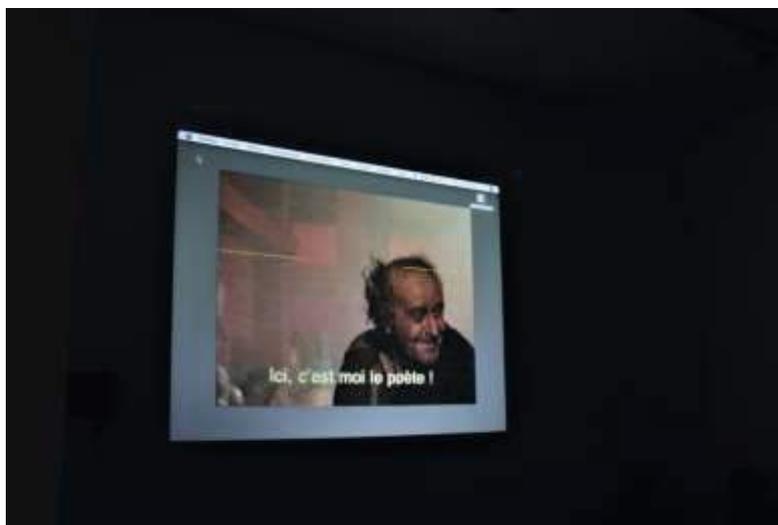


Giovanni Fontana - Un momento della performance con due microfoni

Philippe Castellin era un personaggio interessante: laureato in linguistica e semiologia, abilitato all'insegnamento della filosofia, faceva il subacqueo di professione e raccoglieva corallo dai fondali dei mari della Corsica. Si riteneva comunque e soprattutto un poeta sperimentale. Nel 1984 aveva fondato un attivo gruppo di poeti col fantasioso nome di "Akenaton", dirigeva dal 1990 "Doc(k)s", una rivista fondata parecchi anni prima da un altro poeta sonoro, rimproverava alla poesia visiva di non essere mai uscita dalla pagina e si dava da fare per far traslocare la poesia dalla carta ai nuovi media, nessuno escluso. Al Seminario realizzò, appunto, una performance composita, fatta di voce ma anche di suoni e di immagini tecnologiche di vario tipo.



Philippe Castellin



Philippe Castellin, *Ici, c'est moi le poète!*



Giorgio Nottoli parla al pubblico

Elio Martusciello mostrò una specie di chitarra, non so bene fino a che punto costruita, modificata, assemblata, elettrificata... la poggiò su un tavolino, si sedette dietro e, immobile, contemplò lo strumento per cinque o sei minuti, come se avesse voluto stabilire con esso un contatto empatico e capire che cosa lo strumento voleva da lui; poi cominciò a suonarlo con grande attenzione e concentrazione.

Col Seminario si concludeva così la lunga storia di Artmedia che qui ho voluto ricordare e documentare.



Giorgio Nottoli suona



Elio Martusciello si concentra sul suo strumento



Elio Martusciello mentre suona



Artmedia (1985-2009) è finita

Nella stessa collana

1. *Il pensiero e il suo schermo. Morfologie filosofiche fra cinema e nuovi media* (a cura di Igor Pelgreffi)*
2. Vincenzo Cuomo, *Eccitazioni mediali. Forme di vita e poetiche non simboliche*
3. Erkki Huhtamo, *Elementi di schermologia. Per un'archeologia dello schermo* (a cura di Roberto Terrosi)

Le Parole del Novecento

1. *Corpi. Teorie, pratiche e arti dei corpi nel Novecento* (a cura di Aldo Meccariello, Vincenzo Cuomo)*
2. *Utopie/distopie. Percorsi di critica dell'immaginario politico* (a cura di Gianvito Brindisi)
3. *Medium. Dispositivi, ambienti, psico-tecnologie* (a cura di Vincenzo Cuomo)
4. *Inconscio. Semantica, sintassi, storia* (a cura di Eleonora de Conciliis)

Scritture

1. Mario Costa, *Esercizi di filosofia per immagini**
2. *How Shall I Act* (a cura di Sara Baranzoni)*
3. Jean-Luc Nancy, *Dov'è successo?* (a cura di Igor Pelgreffi)*
4. *Il pasticciaccio: Gadda e la filosofia* (a cura di Lucia Lo Marco)
5. *Il filosofo e il suo schermo. Video-interviste confessioni monologhi* (a cura di Igor Pelgreffi)
6. *La vera via. Per una lettura degli Aforismi di Kafka* di Raffaele Di Stasio

Sistemi di pensiero e società

1. Bernard Stiegler, *Il chiaroscuro della rete* (a cura di Paolo Vignola)*
2. Franz Boas, *L'antropologia* (a cura di Giuseppe Russo)*
3. *Mondi multipli I. Oltre la grande partizione* (a cura di Stefania Consigliere)
4. *Mondi multipli II. Lo splendore dei mondi* (a cura di Stefania Consigliere)
5. Fabio Treppiedi, *Differenti ripetizioni. Pensare con Deleuze*
6. *Il senso sociale* (a cura di Sara Baranzoni, Paolo Vignola)
7. Michel Foucault 'maestro involontario'. *Rifrazioni epistemologiche, etiche e politiche* (a cura di Gianvito Brindisi)

* con Kainos Edizioni, sino a luglio 2014



Finito di stampare nel mese di Giugno 2017
per conto di Youcanprint *Self-Publishing*