

exact FANTASY



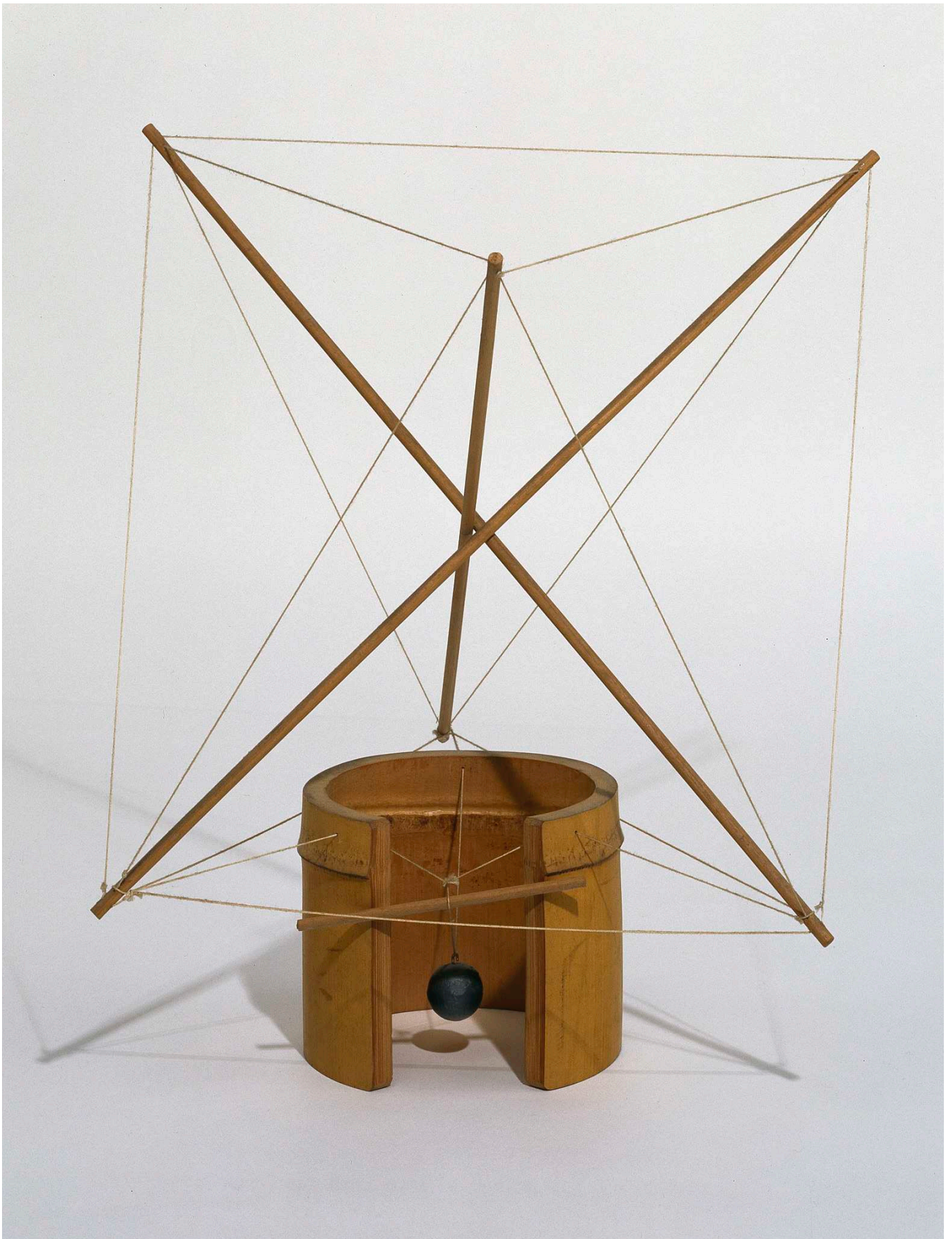
Proiezioni dirette (Direct Projections), 1951 - Courtesy: Miroslava Hajek - photo: Franco Vaccari.

Miroslava Hajek & Marco Tagliaferro

Di molti artisti italiani, spiace dover ripetere ogni volta le stesse cose: sottovalutato, poco ricordato, snobbato... Sarà banale dirlo, ma è la verità. Provate a immaginare se uno come Munari fosse stato americano. (L'ipotesi è improbabile, ma sforzatevi). Uno che si è misurato con scultura, pittura, design, grafica, illustrazione, didattica e parecchie altre cose, con esiti spesso di stupefacente originalità. Chissà che fama internazionale, chissà che quotazioni. E invece. Fortuna che i giovani artisti italiani lo stanno riscoprendo e lo citano. E fortuna che Milano, città spesso ingrata con i suoi artisti, gli ha dedicato una bella mostra in occasione del centenario della nascita. Alla Rotonda della Besana, fino al 10 febbraio. Andateci.

Le ricerche estetiche di Bruno Munari cominciano alla fine degli anni Venti e si connettono direttamente con le riflessioni intorno al movimento e alla macchina inaugurate dai Futuristi. Munari inizia con l'esplicitare la teoria sul movimento in espansione che, molto probabilmente, gli fu trasmessa dal Primo Futurismo allo stato di pura teoria, anche se il Manifesto Futurista del 1915 parla di oggetti semoventi, di complessi plastici girevoli, di "miracoli" (apparizioni e scomparse). Da questa tensione rivoluzionaria Munari trae spunto per creare una poetica della tecnologia. Comincia a considerare la macchina come un principio filosofico e riconosce nella leva l'archetipo della macchina stessa, prendendo le distanze dal feticismo dell'ingranaggio. La leva è anche metafora del suo metodo che può essere riassunto nella ricerca dell'essenziale. Nonostante abbia saltuariamente utilizzato il motore elettrico per alcuni dei suoi oggetti, ne era rimasto insoddisfatto poiché riteneva che la ripetitività e la prevedibilità di quel tipo di movimento sottraessero mistero all'opera, disinnescando la potenza emozionale intrinseca nell'opera stessa. Forza che invece viene

amplificata dal movimento casuale, spontaneo, come quello generato dallo spostamento d'aria, dallo scorrere dell'acqua o ancora dall'intervento dello spettatore. Questo minimalismo espressivo lo conduce ad analizzare una nuova spiritualità della tecnologia che si avvicina incredibilmente alla cultura Zen. Del resto, come non accorgersi delle affinità tra le sue *Macchine Inutili* e gli scacciaspiriti orientali? Tale consapevolezza che lo accompagnerà per tutta la sua attività creativa, viene a costituire un punto di partenza, sempre nuovo, da cui germina di volta in volta l'esplorazione dei singoli meccanismi. Essa lo porta a rompere gli schemi tradizionali del modo di concepire l'arte nei limiti determinati dai media classici. Bruno Munari affronta la problematica del movimento nell'arte da diversi punti di vista: la rappresentazione del movimento stesso, il suo aspetto mutevole, tanto per citarne alcuni. Le *Macchine Inutili* aeree dilatano nello spazio la problematica della pittura astratta. Sono delle vere e proprie installazioni, costruite con materiali poveri, che si muovono nell'ambiente sospinte dalle correnti d'aria. In esse acquista importanza soprattutto il



gioco d'ombre, che l'oggetto, illuminato, disegna sulle pareti circostanti; ciò lo affascina sempre più, al punto da indurlo, nel 1947, a creare un oggetto costituito da un quadrato di rete metallica incurvata, che chiama *Concavo-Convesso*. Lo presenta appeso in una stanza buia, illuminato da una luce puntiforme: l'oggetto vibra di effetti ottici ma la sua ombra, riempiendo lo spazio circostante e creando effetti paralleli, diventa forse più importante e innesca nello spettatore una reazione emotiva che l'oggetto da solo non riesce a trasmettere. La tensione di Munari verso la smaterializzazione dell'opera d'arte culmina nel 1950 con le *Proiezioni Dirette*. Si tratta di composizioni inserite tra due vetri in telai per diapositive e realizzate con varie tecniche, innanzi tutto collage ed interventi pittorici. I materiali usati sono i più disparati, cellofan colorati, plastica bruciata, buccia di cipolla, fili di lana, retini. Gli originali

vengono quindi nascosti inserendoli nell'apparecchio per le proiezioni e quello che vediamo è un'immagine, ingrandita, che diventa un affresco monumentale, dipinto con la luce. Nel 1953 arriverà a dinamizzare queste immagini utilizzando vetri multifocali e poi ancora un filtro polaroid. Bruno Munari utilizza contrasti e paradossi vedendoli come lati opposti dello stesso problema. La *Macchina Inutile* del 1934, costruita con un guscio di zucca essiccata, è anche caratterizzata da un'elica interna che si muove solo se spinta con la mano; così nella *Tavola Tattile* del 1938, scorrendo le dita su parte della superficie si finisce con il mettere in moto un'altalena ricoperta di velluto. Nei lavori del 1940 e del 1947 che chiama *Sensitive* tenta di unificare il movimento accidentale con quello provocato. In questi stessi anni egli cerca di mettere a punto la *Macchina Inutile A Movimento Di Giostra* dove utilizza un meccanismo

di grammofono a molla che viene caricato a mano. Munari continua a cambiare le parti rotanti finché nel 1953 giunge a considerarla compiuta. Forse la massima interazione tra autore e spettatore, per la quale quest'ultimo diventa vero e proprio coautore è riscontrabile nella *Struttura Continua* del 1960, lunghi rettangoli piegati ad angolo retto e scanalati in modo da poter essere incastrati gli uni negli altri, permettendo di costruire una struttura che può continuare all'infinito, in qualsiasi direzione. *Sculture Da Viaggio* (1951) e *Flexy* (1968), rispettivamente una struttura prestabilita ma pieghevole e un sistema di sei stanghe in materiale elastico, sono un ulteriore esempio di indagine sul coinvolgimento dello spettatore fruitore. Carlo Ludovico Ragghianti, storico dell'arte, ha definito la rigorosa disciplina con cui Munari risolve i problemi che tratta con il termine goethiano di "fantasia esatta".



Alta tensione, 1950 - Courtesy: Miroslava Hajek - photo: Emanu Ocorie.

Ragghianti contesta il fatto che l'opera moderna venga spesso trattata come se fosse completamente estrapolata dal contesto storico e fa notare come le problematiche dell'astrazione e del cinetico abbiano affascinato l'umanità fin dalla preistoria. Pur concependo un modo nuovo di essere artista, Bruno Munari non ha mai negato il suo legame con l'estetica classica e dialoga con l'arte del passato utilizzando precisi rapporti armonici e matematici. Egli volendo creare una nuova estetica della macchina, decide di utilizzare la macchina più primordiale, la leva. Bruno Munari demolisce l'idea romantica dell'artista come demiurgo e si pone nella posizione defilata di operatore visivo, quasi fosse un anonimo artista medioevale e forse per questa sua operazione di smitizzazione viene erroneamente riconosciuto più come designer e pedagogo che come artista. Per Bruno Munari

l'arte è soprattutto comunicazione visiva, e centrale è il rapporto con la massa degli spettatori, spesso esclusi dalla fruizione dell'opera d'arte. Con l'aumento della scolarizzazione, carente però di un'adeguata educazione culturale, nasce uno stacco profondo, una voragine, tra l'arte e l'uomo comune. Munari è consapevole di questa condizione e tenta di superarla cercando di far interagire lo spettatore con l'opera, trasformandolo in fruitore. Egli si accorge, inoltre, che l'ostacolo allo sviluppo della fantasia e della creatività è dato da atteggiamenti preconcepiti e stereotipati e sviluppa quindi un metodo indolore per distruggerli, che consiste nell'ironia e nel gioco.

With regard to certain Italian artists, it is a pity to have to keep repeating the same things: that they are underrated, under-remembered, and even snobbed. It is surely banal to say so, but it is also true. Try to imagine if someone like Bruno Munari had ever been American (this is a quite unlikely prospect, that's right, but just make an effort). An artist who experimented with sculpture, painting, graphic and industrial design, illustration, didactics, and so on, with often amazingly original results . . . Can you imagine the international fame, and the ratings? But it went differently, and it's just as well that the young Italian artists are rediscovering and quoting his work, and that the city of Milan that many times has been unappreciative to its artists has dedicated to him a beautiful solo show, on the occasion of the hundredth anniversary of his birth. It is held at the Rotonda della Besana until February 10. Don't miss it.

Bruno Munari's aesthetic research starts in the late 20s and it is directly connected with reflections on motion and mechanics inaugurated by the Futurists. The artist begins by developing ideas on expansive movement that he had most likely drawn from the First Futurists, where they were still present only in the form of pure theory (even though the Futurist Manifesto of 1915 mentions self-propelling objects, revolving plastic units, and even "miracles"—appearances and disappearances). From such a revolutionary tension, Munari is inspired to enact a poetics of technology. He starts to consider the machine as a philosophical principle, and the lever as the archetypal machine distancing himself from the fetishism of mechanism. The lever is also a metaphor for his method, which is basically a search for the essential, or a process of simplifying problems aimed at getting the maximum result with the minimum investment of resources. Although he occasionally used electric motors in the creation of his objects, he was extremely unsatisfied with them because of the repetitiveness and the predictability of motion that motors produce, which in his view, had the fault of eliminating the mystery of the work, and furthermore of defusing its emotional force—which on the contrary was increased by random and spontaneous motion: a change of air flow, the pouring or dropping of water, and even the action of the spectator. His expressive minimalism drove him to imagine a new kind of spirituality of technology that is amazingly close to Zen tradition. (Besides, how can one not notice the affinities between his *Useless Machines* and Oriental wind chimes?) This attitude will be a constant factor in his creative activity, the starting point from which an examination of single mechanisms would originate; it would lead him to shatter the traditional ways of thinking of art determined by classical media.

Bruno Munari treats the question of movement in art from several perspectives, dealing for instance with the issue of its representation as well as with its mutable nature. The aerial *Useless Machines* extend to three-dimensional space the problems peculiar to abstract painting: they're installations constructed with humble materials that move within the environment when pushed by air currents. Great importance is

attached to the game of shadows that the lit-up object projects onto the walls around it; this is something that fascinates the artist more and more in time, to the point that he creates, in 1947, a structure composed of a curved square metallic net that is exhibited hanging from the ceiling in the middle of a darkened room while being illuminated by a punctiform light (*Concavo-Convesso/Concavo-Convex*): the object is vibrated by the optical effects, but its shadow is the element which, by filling the surrounding space and arousing parallel effects, dominates the scene and triggers in the spectator an emotional reaction that the object itself wouldn't be able to produce.

Munari's inclination towards the dematerialization of the work of art culminates in 1950's *Proiezioni Dirette (Direct Projections)*, small compositions obtained by using different techniques (especially collage and painting) and miscellaneous materials (stained cellophane, burnt plastic, onion skin, wool threads, nets) which are transformed into transparencies by being inserted between two glass slides; the original samples are hidden in the slide projector and what we see is an enlarged image painted by light that seems to become a monumental fresco. In 1953 he will go so far as to enliven the images by employing multifocal lenses and a Polaroid filter.

Bruno Munari uses conflicts and paradoxes as opposite sides of the same problem. *Useless Machine* of 1934, constructed from a dried hollow pumpkin, is distinguished by an internal propeller that rotates only when hand-pushed; in *Tavola Tattile (Tactile Board)* (1938), by running fingers on the surface, the spectator ends up setting a velvet-covered swing in motion. In the works titled *Sensitive*, dated 1940 and 1947, he tries to join together both accidental and purposefully-provoked motion. In these very years he also creates his *Macchina Inutile A Movimento Di Giostra (Roundabout-Like Useless Machine)*, where he employs the spring mechanism of a gramophone; he keeps on changing the revolving components until he finally considers it completed in 1953. Perhaps the maximum interaction between the author and the spectator, who is sort of elevated to the role of co-author, is achieved in 1960's *Struttura Continua (Continuous Structure)*—a work composed of long rectangles bent at a right angle and grooved to be embedded one in another in order to create a potentially endless structure. *Sculture Da Viaggio (Travel Sculptures)* (1951) and *Flexy* (1968), respectively being a pre-constructed but flexible structure and a system of six elastic bars, are two more examples of the artist's investigation concerning the involvement of the spectator.

Art historian Carlo Ludovico Ragghianti defined the strict discipline with which Munari resolves the problems he deals with by using the Goethian term "exact fantasy." Ragghianti questions the way that the work of art is considered as totally decontextualized, and he stresses that the issues of abstraction and kinetics have held a great fascination for mankind ever since prehistory. Even though he introduced a new way of being an artist, Bruno Munari has never denied his connection with classical aesthetics, rather, he kept an open dialogue with the art of the past by using determined harmonic and mathematic ratios; he aimed at originating a new aesthetics of the machine, and by doing so he decided to use the primordial machine, i.e. the lever. He demolished the romantic idea of the artist as a demiurge, and he placed himself in the marginal position of a visual worker, almost like he was an anonymous medieval artist; this is probably the reason why he is erroneously considered much more as a designer and a pedagogue than as a real artist. In Bruno Munari's view, art is above all visual communication, and crucial is its connection with the body of spectators, who often are left out of the enjoyment of the work of art. With the growth of education, which yet is lacking in cultural formation, a deep separation arises, a gulf between art and the common man. Munari is aware of this state of things, and he tries to overcome it by involving the spectator and turning him into a beneficiary. Besides, he realizes that the development of imagination and creativity is hampered by the presence of preconceived stereotypical ideas, and he works out a painless method to destroy them, which is based on irony and play.

