

SCHIAVO MAZZONIS GALLERY

ANDREA SALA
NETWORKS

28 MARZO - 13 MAGGIO 2009
TESTO DI RICCARDO CONTI

ANDREA SALA
NETWORKS
TESTO DI RICCARDO CONTI

“Le entità non devono essere moltiplicate oltre il necessario”
Guglielmo di Ockham

————— Ogni volta che accendiamo un televisore attorno a noi lo spazio cambia: talvolta si dilata, altre invece si restringe. Il più delle volte però, si annulla.

Quest'ultima eventualità è la più curiosa laddove generalmente la nostra prima aspettativa specifica rispetto al medium è quella di farci evadere. Una finestra sul mondo, come la si è spesso maldestramente definita, che presupponiamo come via di fuga verso altri spazi e altri contesti. In questo senso la rappresentazione a tutt'oggi più estremamente esotica e tuttavia più ottimisticamente vitale è ancora rappresentata dal film di David Cronenberg Videodrome (1983). La pellicola mostra un approccio fortemente analogico, carnale del medium televisivo snaturalizzato delle sue caratteristiche per farsi appunto altro desiderabile.

La visione del film di Cronenberg ci suggerisce però un orizzonte del nostro rapporto con la televisione ingannevole per quanto suggestivo e pertinente, poiché Videodrome è “cinema” anche nei passaggi televisivi, ossia appartiene ad un altro medium, ad un altro linguaggio.

Perché dunque la televisione difficilmente riesce ad espandere lo spazio ma piuttosto tende ad annullarlo? Non comprendendo lo spettatore la televisione esclude una possibilità concreta di penetrazione di quella superficie di immagini, non rappresenta tanto una via di fuga in quanto non permette un reale abbandono. Quel processo d'immersione e di riemersione così tipico dell'esperienza cinematografica è frustrato e reso impossibile dalla mancanza di “vuoti” nei palinsesti.

Non è sempre stato così. Chi non è troppo giovane per ricordarlo sa che quel mondo di immagini afflitto da horror vacui conosceva interruzioni, pause, intervalli. Momenti magici, sospesi, che di fatto rendevano più reale in sé l'esperienza della visione.

In quegli istanti o lunghi attimi d'interruzione del segnale televisivo comparivano le fantasmagoriche schermate dalle geometrie curiose e inconsuete, i monoscopi accompagnati spesso da un sibilo intenso, fastidioso ed insieme ipnotico.

ANDREA SALA
NETWORKS
TEXT BY RICCARDO CONTI

“Le entità non devono essere moltiplicate oltre il necessario”
Guglielmo di Ockham

————— Each time we turn on the television, the space around us changes: at times it expands and at others it contracts. Most of the time, it becomes void. This last instance is the most peculiar. Generally, our first reactions to television relate to a feeling of escape. It acts as a window on the world, as it has been awkwardly defined, that we use as a necessary escape way toward other spaces and other



contexts. The most exotic and optimistically vital representation of this concept to this day is David Cronenberg's film Videodrome. (1983). The film shows a carnal and extremely figurative approach to television as an artistic medium in which its characteristics are de-naturalized in order to become the desirable other. Cronenberg's vision suggests an evocative, relevant, yet deceptive view of our relationship to television. Videodrome is considered to be “cinema” even in

its television passages; in other words, it belongs to another medium, to another vocabulary. Why then does television tend to destroy space rather than to expand it? The television's inability to understand the viewer eliminates his possibility to penetrate the superficial nature of images. By destroying the space it enters television no longer represents a means by which to escape because it is unable to bring into being a true sense of release. The process of immersion and re-emersion that is typical of the cinematic experience is frustrated and rendered impossible by the lack of time suspending “voids” in the palimpsests. This was not always so. Those who are not too young to remember know that that world of images afflicted by “horror vacui” did have interruptions, pauses, intervals. Magic suspended moments that in effect made the visual experience more real. During those instants or the long seconds of television signal interruption, a bizarre combination of peculiar and unusual geometrical mono-

Andrea Sala parte dalla fascinazione per quel mondo visivo e pionieristico che ha contraddistinto l'infanzia e l'adolescenza della televisione pubblica italiana: grafiche, cartelli, loghi, sigle e tutto quel sistema coordinato di segni che fino alla nascita delle tv commerciali ha visto per anni l'emittente di stato praticare delle scelte intelligenti e coraggiose, coinvolgendo importanti artisti, grafici e architetti nella definizione dell'identità televisiva.

Per un'imbarazzante sindrome di rimosso collettivo, molti esegeriti dell'arte contemporanea non conoscono o hanno dimenticato il ricchissimo apporto intellettuale ed artistico alla composizione di questa mappa visiva della tv pubblica di autori come Erberto Carboni, Bruno Munari, Giò Ponti, Armando Testa, Mario Sasso, i fratelli Castiglioni e persino un rappresentante dell'arte povera come Pino Pascali che nel 1964 realizzò la sigla del settimanale TV7.

Andrea Sala ha recuperato non tanto la memoria di queste sperimentazioni e delle tracce artistiche disseminate e più o meno dimenticate nella storia televisiva, ma ho inteso quei segni come progetti smaterializzati, come forme d'astrazione inconsapevoli, destinate a perdersi nel flusso televisivo oltre che nella memoria.

Così come per altri progetti, l'artista ha sentito la necessità di confrontarsi con forme già esistenti. Non forme qualsiasi, ma i risultati più affascinati del design industriale e dell'architettura. L'indagine di Sala sembra sempre ruotare intorno a questa condizione duplice, a questa doppia natura che caratterizza la forma del design ma soprattutto il suo rapporto formale con lo spazio.

È fondamentalmente questo il concetto che permea ogni lavoro di Sala: lo spazio, l'avvicinamento e l'allontanamento che conferisce alle forme mutate dal design nuove intenzioni al di là dalla loro funzione. E' come se questi oggetti formulati dalla razionalità, da quel mistico equilibrio tra forma e funzione, arte e tecnica, fossero nuovamente liberi di produrre significati, di generare altre entità, riaffermando la propria natura di puramente formale.

Eppure, se ripercorriamo anche sommariamente la storia del design industriale e quindi il pensiero riformatore ad esso collegato, non possiamo non registrare la deviazione che ha percorso soprattutto dalle sue prime fasi, ed in particolar modo nell'opera dei grandi architetti razionalisti, dalle celebri espressioni come "Less is more" di Ludwig Mies van der Rohe, alle riflessioni di Adolf Loos (che non si estendevano semplicemente all'architettura ma ad ogni attività dell'uomo) tese ad una semplificazione dei termini espressivi. Ed ancora: la filosofia di



ad ogni attività dell'uomo) tese ad una semplificazione dei termini espressivi. Ed ancora: la filosofia di

scopic images would appear on the screen, along with a fastidious, intense, and hypnotic hiss. Andrea Sala is concerned with the same visual and pioneering world that characterized the infancy of Italian public television: graphics, panels, logos, theme songs, and the coordinated system of signs that, for years, until the birth of commercial television, had witnessed television stations' practice of broadcasting intelligent and brave choices which involved important artists, graphic designers, and architects in the definition of television identity. Due to an embarrassing collective obliteration syndrome, many commentators of contemporary art ignore or have forgotten the rich intellectual and artistic contribution that authors such as Erberto Carboni, Bruno Munari, Giò Ponti, Armando Testa, Mario Sasso, the Castiglioni brothers and even a representative of Arte Povera like Pino Pascali, who in 1964 produced the theme song for the TV7 weekly program, have provided to the visual map of public television. Andrea Sala recovered not just the memory of these experiments or the artistic traces scattered in and around a more or less forgotten T.V. history, but he has understood those signs as de-materialized, like unknown abstract forms which are destined to the oblivion of memory and of the television flux. As for other projects, the artist has felt the need to compare with existing forms. Not just any form, but the most fascinating results of industrial design and architecture. Sala's investigation always seems to gravitate toward this double condition, a dual nature that characterizes the form of design but above all its formal relation to space. The fundamental concept that permeates every work by Sala is space; the approach and departure that gives the shapes borrowed from design new intentions that reach far beyond their function. It is as if these objects that are formulated by rationality, by a mystic balance between form and function, art and technology, are once again free to express meaning and produce significance and generate other entities while reaffirming their purely formal nature. Nevertheless if we reconstruct a summarized history of industrial design and the reformatory concept connected with it, we can't help but register the deviations taken since the early phases. In particular, the work of the great rationalist architects, with their famous expressions such as Ludwig Mies van der Rohe's "Less is more" or the thoughts of Adolf Loos (which did not simply apply to architecture but to each activity of man), tend to simplify certain expressive terms. In addition, the philosophy of Wittgstein that continuously projects the necessary distance of time to simplify language that eliminates all frills and flutters. There is a tension that resonates within these artists and thinkers that recalls the formulations of Gugliemo da Hpckam, at the basis of the modern scientific investigation that already in the 14th century informed:

"Entities should not be multiplied more than necessary." Nevertheless our time is characterized by an opposing impulse. Some of the most interesting intellectuals of our times have done their best to explicitly advocate the multiplication of specific entities'. Roland Barthes is among the most convinced supporters of this tendency and is considered to be the most influential. In Myth Today Barthes examined meticulously the most insignificant and banal objects and activities: catch, margarine, polystyrene. Barthes' goal was to demolish, through semiotic analysis, the illusion of 'naturalness' used by mass media to sweeten reality; to demonstrate that our idea of reality and nature is in fact a highly political construction, a product of our history and culture.The neologisms, as Barthes claims, are essential by virtue of these myths.What we used to consider fixed and certain is, on the contrary, in a continuous state mutation and metamorphosis. By consequence the language used to define such things should change correspondingly.Therefore the ultimate and most interesting goal of an artist's work is to reveal a quantity of things based on the 'myth' of reality, at least within a Western cultural lens in which the idea of reality is understood and put to use.The work of artists (when they work in their own time, in a contemporaneous state) serves to reveal in a large part that what we accept as reality is truly a myth.In many cases the artist uses a work of art to help us discover that the things we have always believed to be independent of our being have in reality fabricated who we are. It reveals to us that "real" existence, like "natural" existence, is not simply an objective or apolitical state that presents problems and possesses its own values; even if a part of its mythology consists of appearing to do just that. In line with this way of thinking, the objects that Andrea Sala constructs and in turn denies are not simple quotations or ready made objects; they possess their own quality of construction which creates new meanings and significance. One famous seat of Kostantin Grcic for example, appropriates the artist's interpretation and the development in the space of the form, Warm Red Mobile (2006), is beyond its existence as "product." The objects that compose Networks appear to be in the same mode as the natural presence which depends on the superficial sketching of a lunar landscape, remote and adorned with constellations which in their exchange of the non-representational strangely recall the collision of supremacist works of Kazimir Malevic which were exhibited in Pietrogrado, 1915 in the famous Second futurist exposition of quadn 0, 10. This particular tendency in the configuration of visual contexts through curatorial technique seems to accompany the recent production from Andrea Sala. In some cases the artist's installed elements work a deferral towards spawning some kind of space age, like in the case of the Catus-Allunaggio installation (2007). In other instances the conjured environment alludes to an apparently natural environment, like in the case of the sculpture garden prepared for the 2007 production of the Plays

Gli oggetti che compongono l'installazione Networks appaiono allo stesso modo come delle presenze naturali nel loro appoggiarsi sulle superfici tratteggiando un paesaggio lunare, remoto, costellato da figure che nel loro darsi come non-rappresentazione ricordano curiosamente l'acrocchage di opere suprematiste di Kazimir Malevič esposte a Pietrogrado nel 1915 nella celebre mostra Seconda esposizione futurista di quadri 0, 10.



la sensazione era quella di trovarsi di fronte ad una struttura tecnologicamente aliena, smentita però immediatamente dalla natura vegetale del titolo e della sua ispirazione, il "giardino" di sculture trova nella sue stratificazioni di diverse entità (le derivazioni architettoniche, artistiche, cinematografiche) il suo apparente darsi come paesaggio naturale.

In questa chiave, Networks sembra collocarsi in mezzo a questi due precedenti episodi. Se da un lato i vari Intervalli che compongono la mostra ci appaiono come figure di assoluta astrazione, siderali e innaturali, dall'altra richiamano più o meno subliminalmente brani del nostro passato e del nostro presente. Un passato fatto d'immagini eteree, trasparenti come i monocopi televisivi e di oggetti più concreti, tangibili benché misteriosi come le antenne che con l'avvento della televisione iniziarono a punteggiare le nostre case, i nostri tetti. Ed ancora: le superfici retinate degli speaker dei televisori che sembrano come dissolversi in un fade-out sonoro.

Queste opere installate come dei dispositivi, pur nella loro immobilità investono lo spazio di vibrazioni ed oscillazioni molteplici date dalle forme, dai colori e dai materiali che ribadiscono tramite contrasti e analogie la loro natura di "insieme". Un network appunto, che trasmette incessantemente se stesso e nello spazio entra in risonanza.

Per differenti motivi il film del 1976 di Sidney Lumet Network (conosciuto in Italia con il titolo Quinto Potere), ha goduto di una rinnovata attenzione negli ultimi anni. Quello che invece pochi notano nei vari commenti sono le qualità formali, visive di quella pellicola.

Il regista americano ha applicato un particolare schema per l'illuminazione del film: le prime scene

sono filmate utilizzando meno luce possibile, conferendo una sensazione di maggiore realtà come nel genere documentaristico. Successivamente assistiamo ad una progressiva illuminazione finché le ultime immagini di Network risultano estremamente brillanti e lucide. Questo crescendo visivo non è subordinato alla trama del film, ma è strutturale, invera l'intera operazione e visualizza lungo la durata della pellicola il processo di cambiamento che porta alla tragica conclusione.

Una simile sfumatura, cromatica, di trasparenza, è presente in più opere di Andrea Sala, come se l'autore ispirandosi al film di Lumet e al mondo incorporeo dei media che descrive, abbia sentito la necessità di registrare sulle superfici dei suoi lavori la medesima evanescenza e ambiguità delle cose. Il percorso artistico di Sala registra e riscrive la pluralità e la ricchezza di molteplici riferimenti filtrandoli attraverso quella tendenza tipica della cultura figurativa italiana per la semplificazione da una parte, e dall'altra verso il massimo della stratificazione concettuale altrettanto propria di esperienze artistiche italiane. Non soltanto dell'arte povera ma anche del design, ma ancora una volta: non in quanto fucina di prodotti eccellenti, ma in quanto attitudine verso la forma e verso una conoscenza pressoché alchemica della materia, che in Italia in particolar modo, ha visto personaggi come Achille Castiglioni (tra gli altri) diventare riferimenti assoluti, non a caso guardati con attenzione da diversi artisti della stessa generazione di Andrea Sala.

Se l'astrazione storicamente ha predicato un certo tipo di coscienza politica o spirituale, Sala fa di questa astrazione un tributo a tutte quelle forme misteriose e quotidiane che lentamente si sono depositate nella nostra memoria visiva, il riflesso dello spazio etereo del monitor; di quel mondo che non esiste e al contempo stesso è invece sempre lì pronto a manifestarsi non appena riaccendiamo il televisore.

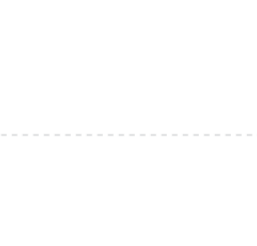
Andrea Sala conferisce all'essenzialità di quei segni una statura nuova, da monumento, apolitico e testimone di più storie sovrainpresse. Come per la mostra Plays Chancey Gardener, anche Networks è un'installazione complessiva che trasforma lo spazio della galleria in un paesaggio interno, dove ogni scultura diventa una meridiana aliena che indica simultaneamente più spazi e più tempi.

Chancey Gardener. However, if in Cactus-Allunaggio the sensation was to find oneself in front of a technological alien structure it immediately denied the organic nature of the title and of its inspiration. The "garden" of sculpture finds stratifications in its own diverse entities (architectural, artistic, and cinemagraphic derivations) the apparent exchange of a natural landscape. In this line, Networks seem to take its place in the middle of these two preceding episodes. If from one part the various intervals that compose the show appear to us like a figure of absolute abstraction, celestial, and unnatural, from the other side they recall more or less subliminally a piece of our past and our present. A past made of ethereal images, transparent like the television monocopes and objects that are more concrete, tangible although mysterious like the antennas that with the emergence of television began our houses, our roofs. In addition, the superficial rebirth of television speakers that seems to dissolve themselves in a fade-out sound. These installation works like that of devices also in their immobility empower the space with numerous vibrations and oscillations provided by form, color, and materials that reaffirm through contrasts and analogies their nature of "togetherness." A precise network that incessantly transmits itself into space enters into resonance. For different motives the 1976 film by Sidney Lumet Network (known in Italy as Quinto Potere) has been enjoyed by an attention refurbishment in recent years. That which few note in various comments are the visual and formal qualities of the film. The American film director applied a particular diagram for the illumination of the film: the first scenes are filmed using as little light as possible which gives a sensation of greater reality as if

it were a documentary type film. Subsequently, we are present to a progressive illumination until the ultimate images of Network result in extreme light and brilliance. This visual growth is not subordinated to the plot of the film, but it is structural, the entire operation and long visual duration of the film is the process of change that bring a tragic end. A similar shade of ascending or descending transparency is present in more works of Andrea Sala, like



the inspiring author to the film of Lumet and the corporate world of media that the film describes, have heard the necessity to register the superficial aspects of the same vanishing and ambiguous works.



The artistic anticipation of Sala registers and rewrites the plurality and the wealth of numerous filter (filtrandoli?) references through the typical tendency of figurative Italian culture to simplify one part from the other toward the maximum conceptual stratification equally typical of the Italian artistic experience. Not only of low art but also of design, but still one time: not as it forges excellent products, but as aptitude toward the form and toward the conscious almost alchemic material that in Italy had seen characters like Achille Castiglioni (among others) become absolute references, watched not at random, but with attention by different artists of the same generation as Andrea Sala. If the historical abstraction had predicted a certain type of political or spiritual consciousness, Sala makes this abstraction a tribute to all the mysterious and quotidian forms that slowly deposit themselves in our visual memory, the reflection of ethereal space of the monitor; of that world that does not exist at the same time and is instead always ready to manifest itself as soon as we turn on our televisions. Andrea Sala essentially grants those signs a new stature, monumental, apolitical, and witness more history (sovrainprese!). As with the show Play Chancey Gardener, also Networks is a complete installation that transforms the space of the gallery into an internal landscape where every sculpture turns into an alien sundial that simultaneously indicate more space and more time.



(on previous spread) movie still from Videodrome, 1986 by DAVID CRONENBERG

(on the left) Monoscopio from RAI Television Untitled by ANDREA SALA Untitled by ANDREA SALA

(on this page) Last Futurist Exhibition, 1915 by KAZIMIR MALEVIC Cactus Allunaggio, 2007 by ANDREA SALA Network movie poster, movie still from Network, 1976 by SIDNEY LUMET

SCHIAVO MAZZONIS GALLERY

PIAZZA MONTEVECCHIO 16
00186 ROMA ITALY

T +39 0645432028 F +39 0645433739

INFO@SCHIAVOMAZZONIS.COM

WWW.SCHIAVOMAZZONIS.COM