

SCHEGGI LEMERCIER FUSE*

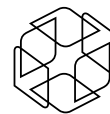
SPAZIO ARTE 31 GENNAIO - 31 MARZO 2018

IN BETWEEN
DIALOGHI DI LUCE
SCHEGGI - LEMERCIER - FUSE*

A cura di **Ilaria Bignotti** e **Federica Patti**

d·a·s

dialoghi artistici sperimentali



CUBO
Centro Unipol Bologna

31 GENNAIO - 31 MARZO 2018

IN BETWEEN DIALOGHI DI LUCE

SCHEGGI - LEMERCIER - FUSE*

A cura di **Ilaria Bignotti** e **Federica Patti**



CUBO
Centro Unipol Bologna



IN BETWEEN

Dialoghi di luce

Paolo Scheggi
Joanie Lemercier
fuse*

INTRODUZIONE

Paolo Scheggi, Joanie Lemercier, fuse*
Invito a viverci come spettacolo.

Nell'oscurità che avvolge lo spazio e accoglie il visitatore, forme circolari galleggiano e si contaminano in un percorso di luce.

Ciascuno può muoversi, avvicinarsi, raccogliersi, stupirsi.
Fare esperienza di sé in un luogo-tempo sospeso. I confini svaporano, le direzioni si perdono.
La meraviglia dell'accadimento del visibile, la contemplazione che diventa azione, il percorso liberato che diventa ora sosta, ora scelta.

IN BETWEEN

Dialogues of light

Paolo Scheggi
Joanie Lemercier
fuse*

INTRODUCTION

Paolo Scheggi, Joanie Lemercier, fuse*
Invitation to live life as a show.

In the darkness that envelops the space and welcomes the visitor, circular forms float and get contaminated in a path of light.

Everyone can move, get closer, collect and be amazed.
Experience a suspended place-time. Boundaries evaporate, directions are lost.
The wonder of the occurrence of the visible, contemplation that becomes action, a liberated path that becomes a stop, or a choice.

IN BETWEEN. Dialoghi di luce: il titolo stesso del visionario progetto prodotto da Spazio Arte di CUBO suggerisce una reciprocità tra persone e oggetti effimeri e materici, in una intermedialità che diacronicamente chiama a dialogare, attraverso il *medium* della luce nelle sue declinazioni e gradazioni, un artista storico, Paolo Scheggi, un giovane artista, Joanie Lemerrier, e un gruppo, fuse*.

Protagonista indiscusso della nuova avanguardia europea, Paolo Scheggi (Settignano, Firenze, 1940-Roma, 1971) ha letteralmente attraversato tutti i linguaggi visuali, dalla pittura all'*environment*, dalla poesia alla *performance*, dalla moda all'architettura. Tra i più acuti interpreti ed eredi dello Spazialismo di Lucio Fontana – che sin dal 1962 lo segue con attenzione – analizzò in chiave mitico-politica il rinnovamento dell'arte in una società in travolgente mutamento¹.

Oggi i tempi sono maturi per leggere l'energia rivoluzionaria della lezione fontaniana nelle generazioni di artisti degli anni Sessanta, fino ai tempi attuali: ci piace allora pensare che la straordinaria mostra dedicata agli ambienti dell'artista argentino all'Hangar Bicocca, tuttora in corso², idealmente si prolunghi nel progetto di Spazio Arte di CUBO, in una sorta di passaggio del testimone dall'ultimo *environment* di Lucio Fontana, datato 1968, all'*Interfiore* dello stesso anno di Scheggi, che oggi è allestito, per la prima volta dopo la sua storica apparizione alla Galleria La Tartaruga di Roma nel maggio di quell'anno rivoluzionario, a Spazio Arte di CUBO. Un artista è vivo quando il suo messaggio non cessa di pulsare e creare dalla fine della sua vita.

Paolo Scheggi mancò giovanissimo, appena sfiorati i trent'anni, nel 1971.

Se il suo ambiente *Interfiore* del 1968, a cinquant'anni di distanza, ci affida il messaggio di un'arte capace di andare oltre i confini di una stanza e di un corpo, consegnando al fruitore la possibilità di accedere a una visionarietà metafisica,

IN BETWEEN. Dialogues of light: the title of the visionary project produced by CUBO Art Space suggests a reciprocity between people and ephemeral and material objects, in an intermediality that diachronically calls to dialogue, through light in its declinations and gradations, a historical artist, Paolo Scheggi, a young artist, Joanie Lemerrier, and a group, fuse*.

The undisputed protagonist of the new European avant-garde, Paolo Scheggi (Settignano, Florence, 1940 - Rome, 1971) has literally gone through all visual languages, from painting to environment, from poetry to performance, from fashion to architecture. Among the most acute interpreters and heirs of Lucio Fontana's Spatialism - who had been following him carefully since 1962 - Scheggi analysed the renewal of art in an overwhelmingly changing society seen in a mythical-political key.¹

The time is now ripe to read the revolutionary energy of Fontana's lesson in generations of artists, from the Sixties up to the present times: the extraordinary exhibition dedicated to the environments of the Argentine artist at the Hangar Bicocca, still ongoing², ideally extends in the project of CUBO Art Space, in a sort of passing of the baton from the last environment of Lucio Fontana, dated 1968, to Scheggi's *Interfiore* of that same revolutionary year, which today has been set up at CUBO Art Space for the first time after its historic appearance at La Tartaruga Gallery in Rome in May 1968.

An artist is alive when his message does not cease to pulsate and create even after the end of his life.

Paolo Scheggi died very young. In fact, he had barely touched the age of thirty, in 1971.

If fifty years later his 1968 environment *Interfiore* entrusts us with the message of an art capable of going beyond the boundaries of a room and of a body, giving the user access to a metaphysical vision, the work by Joanie

l'opera di Joanie Lemerrier, artista francese classe 1982, ci dimostra come i new media possano non solo estendere all'arte le potenzialità del virtuale e del digitale, ma anche donarci la chance di oltrepassare i nostri confini materiali, in direzione spirituale; e questa estensione, che diventa energia trascinante i confini di spazio e tempo, viene riattivata ancora diversamente dal progetto teatrale e performativo del gruppo fuse*, che in un altro caleidoscopio di luci, corpi, messaggi, offre alla città di Bologna uno spettacolo di potente coinvolgimento. Invitando ciascuno di noi a viverci come spettacolo, come scrisse alla fine degli anni Sessanta Scheggi, oggi Spazio Arte di CUBO ci invita e coinvolge in un'esperienza che è intima, individuale, e collettiva, vera se condivisa. Un'esperienza carica di speranza, nel riconoscere il potere dell'arte, nelle sue infinite diramazioni, quale messaggio estetico ed etico per l'uomo contemporaneo.

Ilaria Bignotti e Federica Patti

Lemerrier, a French artist born in 1982, shows how new media can not only extend the potentialities of virtual and digital to art, but also give the chance to go beyond material boundaries, in a spiritual direction. This extension, which becomes energy overflowing beyond the boundaries of space and time, is still differently reactivated by the theatrical and performative project of the group fuse*, which in another kaleidoscope of lights, bodies and messages, offers the city of Bologna a show of powerful involvement. Inviting each of us to live life as a show, as Scheggi wrote at the end of the Sixties, today CUBO Art Space invites and involves us in an experience that is intimate, individual, and collective, true if shared. An experience full of hope, in recognizing the power of art, in its infinite branches, as an aesthetic and ethical message for contemporary man.

Ilaria Bignotti and Federica Patti

¹ Per una lettura completa ed esaustiva dell'opera di *Paolo Scheggi*, cfr. *Paolo Scheggi. Catalogue raisonné*, a cura di Luca Massimo Barbero, in collaborazione con Franca e Cosima Scheggi, coordinamento scientifico di Ilaria Bignotti, Skira, Milano 2016.

² *Lucio Fontana. Ambienti / Environments*, a cura di Marina Pugliese, Barbara Ferriani e Vicente Todolí, Milano, Hangar Bicocca, 21 settembre 2017 - 25 febbraio 2018. In collaborazione con Fondazione Lucio Fontana.

¹ For a complete reading and exhaustive work of *Paolo Scheggi*, cf. *Paolo Scheggi. Catalogue raisonné*, edited by Luca Massimo Barbero, in collaboration with Franca and Cosima Scheggi, scientific coordination of Ilaria Bignotti, Skira, Milan 2016.

² *Lucio Fontana. Ambienti / Environments*, edited by Marina Pugliese, Barbara Ferriani and Vicente Todolí, Milan, Hangar Bicocca, 21 September 2017 - 25 February 2018. In collaboration with Fondazione Lucio Fontana.

Paolo Scheggi *Interfiore*, 1968

Lo "spazio come sosta
del tempo vissuto".

Formato da oltre novanta anelli di legno, di diversa dimensione e dipinti di pittura gialla fluorescente, immersi in uno spazio oscurato, a diversa altezza e a terra, illuminati dalla luce di Wood, *Interfiore* è un ambiente ideato e realizzato da Paolo Scheggi nella prima metà del 1968 ed esposto alla manifestazione il *Teatro delle mostre*, tenutasi dal 6 al 31 maggio di quell'anno alla Galleria La Tartaruga di Plinio De Martiis³, pionieristicamente caratterizzata da una quotidiana successione di eventi temporanei⁴. A ogni artista invitato, infatti, era concesso un solo giorno nel quale presentare un ambiente o una performance: allestimento-opening-disallestimento, in una vorace successione di esperienze che contemplavano l'uso di media diversi, dal perlinato di polistirolo alle macchine di vento, dal ghiaccio colorato ai metronomi. Non a caso, Calvesi titola il suo testo in catalogo *Arte e Tempo*⁵, e Achille Bonito Oliva descrive con rapidissime, incalzanti frasi l'avvicinarsi dei

Paolo Scheggi *Interfiore*, 1968

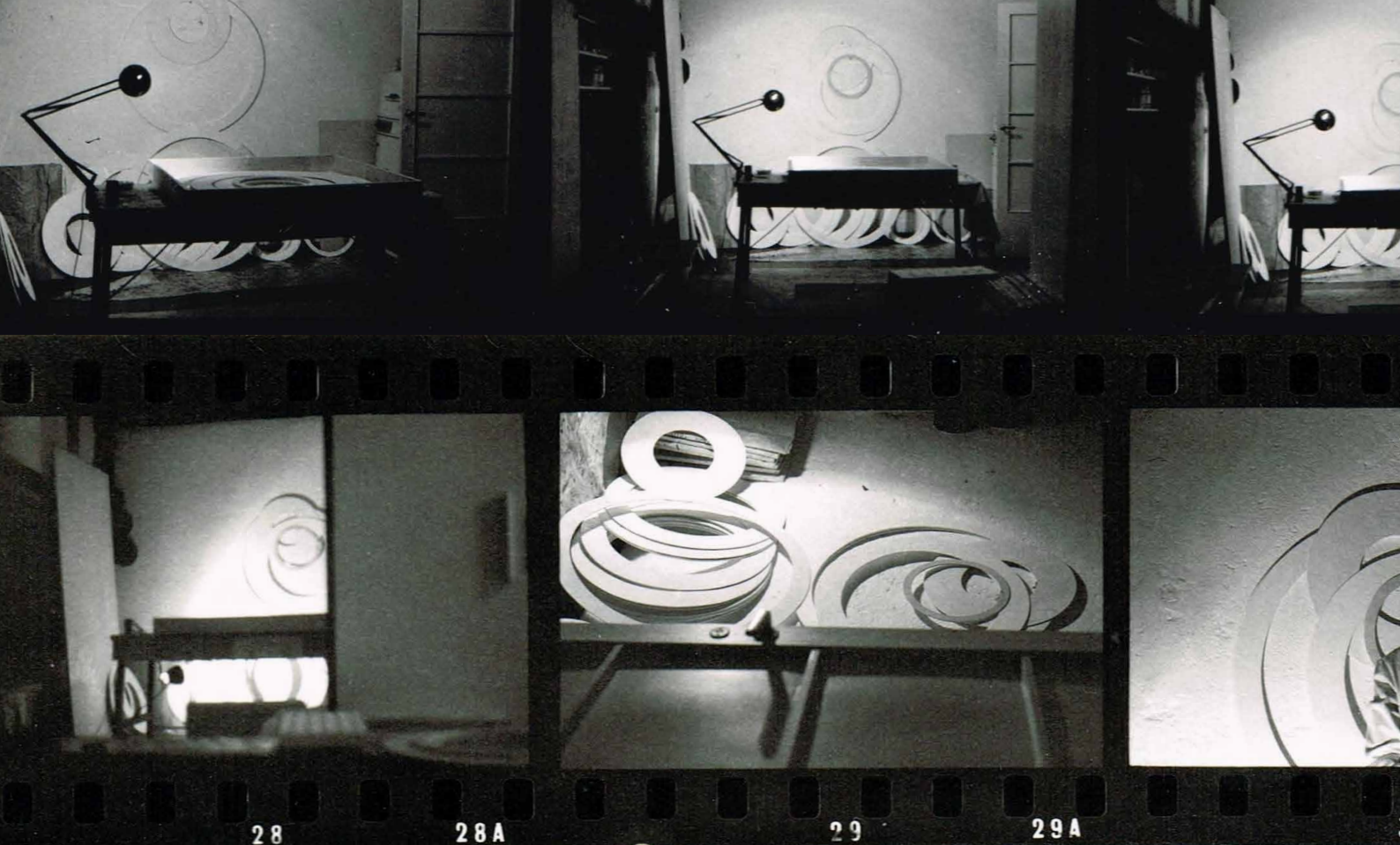
"Space as a suspension
of lived time".

Formed by over ninety wooden rings of different sizes and painted with fluorescent yellow paint, immersed in a darkened space at different heights and on the ground, illuminated by Wood's light, *Interfiore* is an environment conceived and created by Paolo Scheggi in the first half of 1968 and exhibited at the event *Teatro delle mostre*, held from 6 to 31 May of that year at La Tartaruga Gallery by Plinio De Martiis³, pioneeringly characterized by a daily succession of temporary events⁴. In fact, each invited artist was allowed only one day to present an environment or a performance: setting up-opening-dismantling, in a voracious succession of experiences that involved the use of different media, from polystyrene panelling to wind machines, from coloured ice to metronomes. It is no coincidence that Calvesi titled his text in the catalogue *Art and Time*⁵, and Achille Bonito Oliva described with fast, punchy sentences the succession of various artistic

Paolo Scheggi, *Interfiore*, 1968, pittura gialla fluorescente su anelli di legno e luce di Wood
yellow fluorescent painting on wooden rings and "Wood" light, 400 x 400 x 400 cm circa / approx.

© Paolo Scheggi/SIAE.





vari esperimenti artistici.

*"Il cerchio per costituzione tende al coinvolgimento – scrive dell'Interfiore di Scheggi – lo spettatore viene attratto dalle circolarità esposte alla luce di wood. Campo certo come spazio fluido. [...] Con possibilità di perturbazioni: lo spettatore come intercettatore di luce. I cerchi come evidenze spaziali. La camera intesa come metafora e funzionamento di uno spazio dilatato"*⁶.

Solo Paolo Scheggi e Fabio Mauri, con l'ambiente *Luna*, utilizzavano la luce artificiale. Con quegli anelli compenetrantisi e mobili in relazione al movimento del pubblico, l'*Interfiore* di Scheggi rimandava a galassie

experiments.

*"The circle, by its own nature, tends to involve people – Bonito Oliva writes about Interfiore by Scheggi – the viewer is attracted by the circularities exposed in Wood's light. Certain field as fluid space. [...] With possible perturbations: the viewer as a light trap. The circles as spatial evidences. The room as a metaphor and operation of a dilated space"*⁶.

Only Paolo Scheggi and Fabio Mauri used artificial light in their *Luna* environment. With its interpenetrating rings, movable in relation to the movements of the public, Scheggi's *Interfiore* reminded of cosmic galaxies: it is

Paolo Scheggi, *Interfiore*, 1968, pittura gialla fluorescente su anelli di legno e luce di Wood
 yellow fluorescent painting on wooden rings and "Wood" light, particolari dell'opera nello studio dell'artista / works details in artist's studio.
 © Paolo Scheggi/SIAE.



cosmiche: impossibile non pensare alla profetica visione dell'allunaggio di un anno successivo.

Interfiore allora quale testimone della potenzialità dell'arte di anticipare le scoperte e i traguardi della scienza e delle nuove tecnologie, come la veggente ricerca di Fontana seppe dichiarare oltre vent'anni prima, dalle pagine propulsive dei suoi manifesti all'*Ambiente a luce nera* del 1949, "grotta cabalistica avvolta in panneggi neri" capace di avvicinarci "alla luna assai più e meglio di qualsiasi cannocchiale"⁷.

Ma c'è dell'altro.

L'Interfiore è, all'interno della specifica ricerca di Scheggi,

therefore impossible not to think about a prophetic vision of the following year's moon landing.

Interfiore, then, as a witness to the potential of art anticipating the discoveries and achievements of science and new technologies as Fontana's visionary research had foretold twenty years earlier, from the propulsive pages of his manifestos to *Ambiente a luce nera* of 1949, "cabalistic cave wrapped in black drapery", capable of approaching "the moon closer and far better than any telescope"⁷.

But there is more.

Interfiore is, within Scheggi's specific research, a

un lavoro fondamentale, che lo portò a superare la bidimensionalità dell'opera come superficie, riflettendo sulla necessità di un linguaggio visuale che, nel tumulto dei tempi mutevoli del Sessantotto, sapesse interpretare, e aiutare, le esigenze della nuova umanità, in una rivendicazione di libertà conoscitiva ed esperienziale. In un certo senso, erano già portatrici di questo messaggio le sue opere monocrome, formate da tre tele sovrapposte e diversamente solcate da aperture ellittiche o circolari: *Zone riflesse* e *Intersuperfici* capaci di mettere in *Situazione* – come suggeriscono i titoli dei lavori su tela dell'artista – l'uomo contemporaneo rispetto al proprio spazio-tempo. Instancabile sperimentatore, Scheggi approdò all'*Interfiore* dopo aver realizzato ambienti immersivi, di "*integrazione plastica all'architettura*", come l'*Intercamera plastica* del 1966-1967; e a queste esperienze, dalla seconda metà del 1968 fino al 1971, anno della sua precoce scomparsa, seguiranno le grandi lettere da portare in giro per la città, le processioni di forme geometriche in piazze notturne, i messaggi da scrivere nel teatro, gli ambienti metafisici riflettenti.

Scheggi amava citare un pensiero di Leibniz per descrivere la sua visione artistica: l'opera, e il suo creatore, devono essere "*chargé du passé et gros de l'avenir*".

Una posizione confermata dal suo essere, oggi, di ispirazione per la ricerca di artisti giovani e internazionali, da Joanie Lemerrier a fuse*.

Di questo dialogo, affronteranno le diverse direzioni i capitoli successivi.

Ricordo fin da ora, che nel 1976 fu proprio la città di Bologna, alla Galleria d'Arte Moderna, a ospitare la prima antologica dedicata a Paolo Scheggi, a soli cinque anni dalla morte dell'artista. Una mostra strepitosa, articolatissima, voluta e curata da Franca Scheggi Dall'Acqua che oggi è, con Cosima Scheggi Merlini, fondatrice e responsabile dell'Archivio e dell'Associazione Paolo Scheggi a Milano.

fundamental work, which led him to overcome the two-dimensionality of the work as a surface, reflecting on the need for a visual language that, in the tumult of the changing times of 1968, could interpret and help the needs of the new humanity, in a claim for cognitive and experiential freedom. In a certain sense, his monochrome works were already bearers of this message. They were formed by three superimposed canvases and differently furrowed by elliptical or circular openings forming *Zone riflesse* [Reflected Zones] and *Intersuperfici* [Intersurfaces] that could create a *Situazione* [Situation] – as suggested by the titles of the works on canvas of the artist – between the contemporary man and her/his own space-time.

Tireless experimenter, Scheggi arrived at *Interfiore* after having created immersive environments of "*plastic integration to architecture*", like *Intercamera plastica* [Plastic Interchamber] dated 1966-1967. These experiences, from the second half of 1968 until 1971, the year of his precocious death, will be followed by large letters to be carried around the city, by processions of geometric shapes in nocturnal squares, by messages to be written in the theatre, by reflective metaphysical environments.

Scheggi loved to quote a thought by Leibniz to describe his artistic vision: the work, and its creator, must be "*chargé du passé et gros de l'avenir*".

A position confirmed by his being today an inspiration for the search of young and international artists, from Joanie Lemerrier to fuse*.

The following chapters will debate the different directions of this dialogue. In 1976, it was the city of Bologna, at the Gallery of Modern Art, which hosted the first anthology dedicated to Paolo Scheggi, just five years after the artist's death. An articulated sensational exhibition, desired and curated by Franca Scheggi Dall'Acqua, who today is, with Cosima Scheggi Merlini, founder and head of the artist's

Franco Solmi, direttore del Museo, introduceva la retrospettiva con un testo poetico, dichiarando che Scheggi "[...] è stato, e resta tuttora, uno dei testimoni più affascinanti e affascinati delle contraddizioni esistenziali del nostro tempo, fondendosi nel suo lavoro il mito della morte con quello della vita, le possibilità e le impossibilità dell'essere e del dover essere, il senso dell'inattualità del presente e della presenza dell'inattuale: tutto, e non paradossalmente, riportato ad un progetto intriso di futuro e sottratto ai rischi dell'utopia [...] le inquietudini, le tensioni, le contraddizioni [...] son trattenute e rese visibili e vivibili attraverso il rigore linguistico e plastico che Scheggi impone alle sue "forme" irripetibili"⁸.

Parole che, a quasi trent'anni di distanza, arricchiscono ulteriormente di senso il progetto, oggi, a Spazio Arte di CUBO.

Ilaria Bignotti

³ *Teatro delle mostre*, a cura di Plinio De Martiis, catalogo della mostra, Roma, Galleria La Tartaruga, 6-31 maggio 1968, Lerici Editore, Roma 1968. Gli artisti che giorno dopo giorno parteciparono furono: Franco Angeli, Nanni Balestrini, Alighiero Boetti, Sylvano Bussotti, Pier Paolo Calzolari, Enrico Castellani, Mario Ceroli, Ciro Ciriacono, Giosetta Fioroni, Laura Grisi, Paolo Icaro, Ettore Innocente, Renato Mambor, Gino Marotta, Fabio Mauri, Giulio Paolini, Goffredo Parise, Emilio Prini, Paolo Scheggi, Loreto Soro, Cesare Tacchi.

⁴ Cfr. anche l'approfondita pubblicazione di Ilaria Bernardi, *Il Teatro delle Mostre*, Scalpendi, Milano 2014.

⁵ Maurizio Calvesi, *Arte e Tempo*, in *Teatro delle mostre*, catalogo della mostra cit., non paginato.

⁶ Achille Bonito Oliva, *Il Teatro delle Mostre*, in "Nuova Corrente", n. 49, Milano, 1968, pp. 93-104, cit. p. 98.

⁷ Raffaele Carrieri, *Fontana ha toccato la luna*, in "Tempo", n. 8, Milano, 19-26 febbraio 1949, p. 28.

⁸ Franco Solmi, *Introduzione*, in *Paolo Scheggi*, a cura di Franca Scheggi Dall'Acqua e Deanna Farneti Cera, catalogo della mostra, Bologna, Galleria d'Arte Moderna, 6 ottobre-10 novembre 1976, Edizioni del Naviglio, Milano 1976, non paginato.

Archive and Paolo Scheggi Association in Milan.

Franco Solmi, director of the Museum, introduced the retrospective with a poetic text, declaring that Scheggi "[...] was, and still remains, one of the most fascinating and fascinated witnesses of the existential contradictions of our time, merging in his work the myth of death with that of life, the possibilities and the impossibilities of being and of having to be, the sense of the outdatedness of the present and of the presence of the outdated: everything, and not paradoxically, brought back to a project steeped in future and subtracted to the risks of utopia [...] concerns, tensions, contradictions [...] are retained and made visible and liveable through the linguistic and plastic rigor that Scheggi imposes on his "unrepeatable" forms"⁸.

Words that, almost thirty years later, further enrich the meaning of the present CUBO Art Space project.

Ilaria Bignotti

³ *Teatro delle mostre*, edited by Plinio De Martiis, catalogue of the exhibition, Rome, Galleria La Tartaruga, 6-31 May 1968, Lerici Publisher, Rome 1968. The artists who day after day participated were: Franco Angeli, Nanni Balestrini, Alighiero Boetti, Sylvano Bussotti, Pier Paolo Calzolari, Enrico Castellani, Mario Ceroli, Ciro Ciriacono, Giosetta Fioroni, Laura Grisi, Paolo Icaro, Ettore Innocente, Renato Mambor, Gino Marotta, Fabio Mauri, Giulio Paolini, Goffredo Parise, Emilio Prini, Paolo Scheggi, Loreto Soro, Cesare Tacchi.

⁴ See also the extensive publication of Ilaria Bernardi, *Il Teatro delle Mostre*, Scalpendi, Milan 2014. .

⁵ Maurizio Calvesi, *Arte e Tempo*, in *Teatro delle mostre*, catalogue of the exhibition cit., not paged. .

⁶ Achille Bonito Oliva, *Il Teatro delle Mostre*, in "Nuova Corrente", n. 49, Milan, 1968, pp. 93-104, op. cit. p. 98.

⁷ Raffaele Carrieri, *Fontana ha toccato la luna*, in "Tempo", n. 8, Milan, 19-26 February 1949, p. 28.

⁸ Franco Solmi, *Introduzione*, in *Paolo Scheggi*, edited by Franca Scheggi Dall'Acqua and Deanna Farneti Cera, catalogue of the exhibition, Bologna, Modern Art Gallery, 6 October-10 November 1976 Edizioni del Naviglio, Milan 1976, not paged.

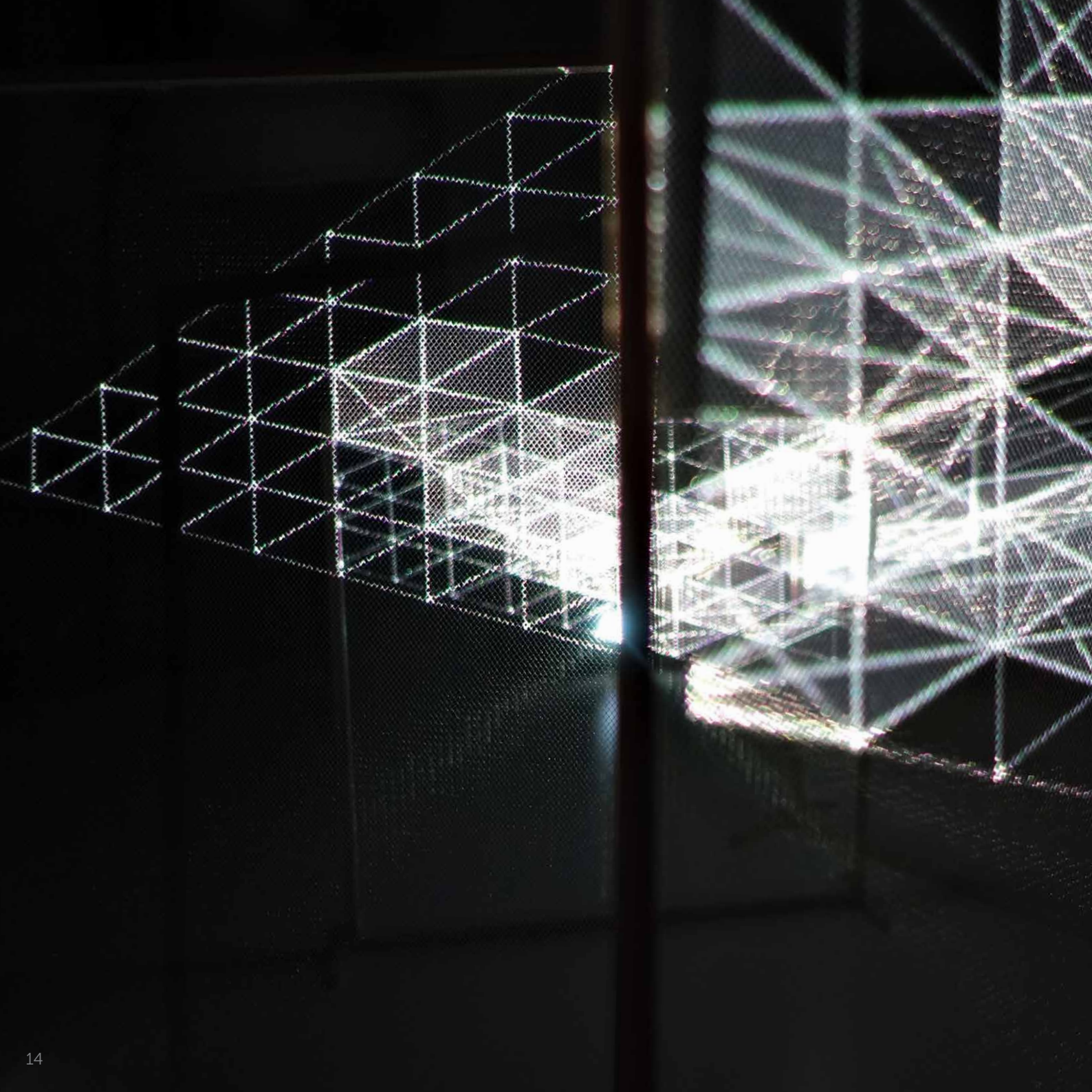
Joanie Lemerancier e la Via della Scrittura

Citavamo Walter Benjamin, esattamente un anno fa, quando davanti alla potenza sublime dell'opera video "Pleasant Places" di Quayola è apparsa finalmente chiara l'affermazione del critico tedesco secondo cui *"ogni forma d'arte raggiunge livelli ed effetti che potrebbero essere pienamente ottenuti soltanto con un mutato standard tecnico, cioè una nuova forma d'arte"*⁹. I molteplici linguaggi delle arti elettroniche hanno assorbito tutte le soluzioni formali novecentesche per riproporle nella videoinstallazione, nell'animazione grafica e nel *live media*, combinate al suono e dotate di movimento. Possiamo quindi considerare i capolavori multimediali contemporanei come l'apice di un percorso, una *summa* che raggiunge una potenza espressiva mai vista prima e che apre a scenari inesplorati; percorsi che, al tempo stesso, fondano le proprie basi nelle sperimentazioni visionarie, pionieristiche, antesignane delle Avanguardie storiche, e nella rivoluzione sociale, culturale, estetica di cui sono state promotrici ed

Joanie Lemerancier and the Way of Scripture

We quoted Walter Benjamin exactly one year ago, when in front of the sublime power of Quayola's video artwork "Pleasant Places", the German critic's claim that *"every form of art reaches levels and effects that could be fully obtained only with a changed technical standard, namely a new form of art"*⁹ was finally clear. The multiple languages of the electronic arts have absorbed all twentieth-century formal solutions to propose them again in video installation, graphic animation and *live media*, combined with sound and movement. Therefore, contemporary multimedia masterpieces may be considered as the apex of a path, a *summa* that reaches an expressive power never seen before and which opens up unexplored scenarios; paths that, at the same time, have their foundations in the visionary, pioneering, forerunning experiments of the historical avant-gardes, and in the social, cultural, aesthetic revolution of which they have

Joanie Lemerancier, plans, 2018, ambiente immersivo composto da: installazione site specific, luci e video, particolari.
site specific installation, lights, video, details. Credits: Studio Lemerancier.



emblema.

Quando è stato proposto a Joanie Lemerrier di cimentarsi in un dialogo artistico diretto con una delle produzioni installative ambientali meno conosciute di Paolo Scheggi, l'artista francese ha accettato con entusiasmo, vista l'occasione di conoscere più in profondità e reinterpretare le ricerche e le vette espressive raggiunte dagli esponenti della ricerca post-Spazialista italiana alla fine degli anni Sessanta.

Enfant prodige della proiezione architeturale, classe 1982, Lemerrier è internazionalmente noto nella scena underground del vjing per aver fondato e portato agli onori della ribalta il collettivo "AntiVJ"¹⁰, la visual label che durante gli anni Duemila ha creato le esibizioni di video mapping più famose e virali di sempre. Con gli AntiVJ si è ben presto distinto a livello internazionale per uno stile "opposto al vjing", appunto, minimale, pulito, caratterizzato, estremamente poetico, complesso nella regia e nelle tecnologie impiegate, fortemente DIY e totalmente originale nelle musiche e nel materiale video utilizzato. Gli show si sono presto evoluti in vere e proprie installazioni ambientali architeturali, sculture evanescenti, esperienze immersive 100% site specific: apparati effimeri multimediali, straordinarie performance/happening di luce, in cui la percezione dello spazio viene alterata creando illusioni ottiche tridimensionali, capaci di portare l'opera d'arte "oltre la tela" e di annullare momentaneamente le restrizioni fisiche delle superfici piane.

Come artista indipendente, Lemerrier continua a perpetrare l'unicità dello stile sviluppato in quegli anni, ponendo l'accento su specifiche ricerche ed interessi peculiari quali: l'attenzione al design dell'oggetto e allo studio delle caratteristiche fisiche dei materiali e delle proprietà di rifrazione o meno della luce¹¹; il contrasto tra bianco e nero/luce e buio dominante; la fascinazione per la composizione minimale tipica della tradizione grafica orientale, giapponese soprattutto, che appunto si struttura principalmente tramite composizioni grafiche minimali su supporti cartacei raffinati;

been promoters and emblems.

When Joanie Lemerrier was asked to engage in a direct artistic dialogue with one of Paolo Scheggi's less well-known environmental installation productions, the French artist accepted with enthusiasm, having thus a chance to know better and reinterpret researches and expressive peaks reached by the exponents of Italian post-Spatialism at the end of the Sixties.

Enfant prodige of the architectural projection, born in 1982, Lemerrier is internationally known in the underground vjing scene for having founded and brought to the spotlight the collective "AntiVJ"¹⁰, the visual label that in the 2000s created the most famous and viral video mapping performances of all time. With AntiVJ he soon distinguished himself internationally for a style "opposite to vjing", namely minimal, clean, characterized, extremely poetic, complex in its direction and technologies, strongly DIY and totally original in music and video material. The shows soon evolved into real architectural environmental installations, evanescent sculptures, immersive experiences 100% site specific: multimedia ephemeral apparatuses, extraordinary light performances/happenings, in which the perception of space is altered by creating three-dimensional optical illusions, bringing the artwork "beyond the canvas" and temporarily nullifying the physical restrictions of flat surfaces.

As an independent artist, Lemerrier continues to perpetrate the uniqueness of the style developed in those years, emphasizing specific research and peculiar interests, such as: the attention to the design of the object and to the study of the physical characteristics of the materials and of any light¹¹ refraction property; the contrast between dominant white and black / light and darkness; the fascination for minimal composition that is typical of Eastern, especially Japanese, graphic tradition, and that is mainly structured through minimal

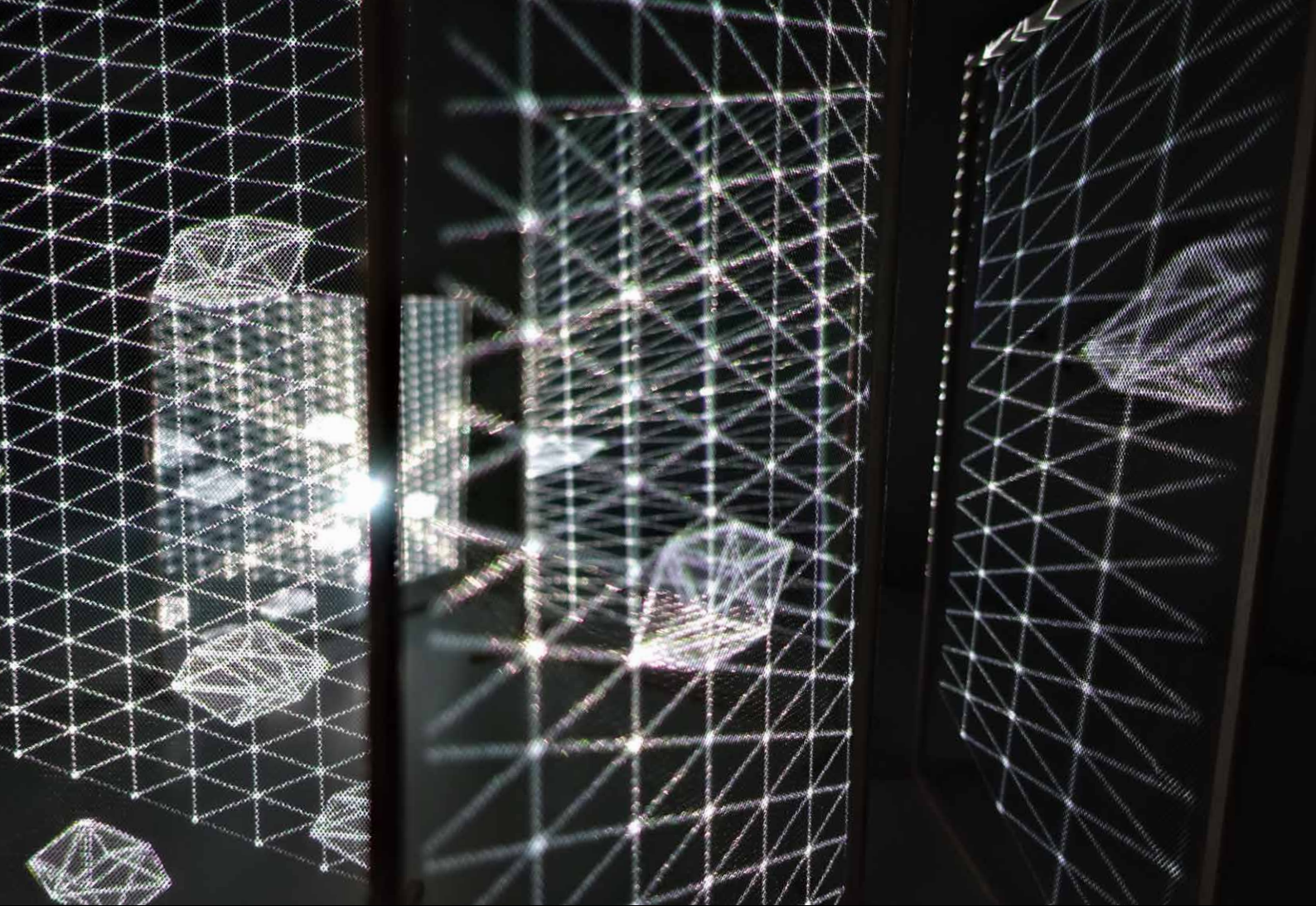
il riferimento esplicito alla ricerca artistico-scientifica delle Avanguardie del Dopoguerra, soprattutto Op Art e arte cinetica. *"Le ricerche visive programmate muovono dal postulato che **il fatto estetico non esiste in sé**, come valore stabilmente connesso con determinati oggetti, gli "oggetti d'arte", **ma comincia ad esistere con l'immagine che si forma nel soggetto che riceve attraverso la percezione certi stimoli visivi e psicologici**.*

*La differenza rispetto al rapporto tradizionale tra opera d'arte e soggetto fruitore concerne anzitutto la sorgente degli stimoli che non è più un soggetto avente, per sé, valore estetico: in questo senso le correnti di ricerca visiva si collegano storicamente ai movimenti che nell'altro Dopoguerra hanno, con motivazioni diverse, **abolito l'oggetto d'arte**, De Stijl e Dada."* Questa citazione di Carlo Giulio Argan è tratta dal catalogo della mostra retrospettiva del Gruppo N a Lodz del 1967; con la lucida sintesi che gli è propria, Argan traccia la storia dell'opera d'arte non oggettuale, ricollegandola a quei movimenti le cui ricerche hanno costituito il trampolino di lancio delle esperienze della cosiddetta "Ultima Avanguardia". Una decade all'insegna della positività e della creatività, quella tra la seconda metà dei Cinquanta e la metà dei Sessanta, in cui agirono giovani uniti dall'esigenza di superare un'espressività artistica esistenzialista e negativa per riannodare, su nuovi principi, i legami tra arte e scienza; spinti dalla *"necessità di creare un nuovo linguaggio visuale che, nel tumulto dei tempi mutevoli sapesse interpretare, e aiutare, le esigenze della nuova umanità, in una rivendicazione di libertà conoscitiva ed esperienziale"* come ha scritto Bignotti.

Anche il decennio appena concluso è stato teatro di forti rivoluzioni sociali: epoca in cui si è diffusa la società dell'informazione, sostenuta dall'affermazione vertiginosa della rivoluzione digitale e della globalizzazione dei mercati e dei flussi. Una stagione politica di rinnovamento mediatico, scoperte scientifiche, stili di vita alternativi, nuove classi

graphic compositions on refined paper supports; the explicit reference to the artistic-scientific research of the post-war avant-gardes, especially Op Art and kinetic art. *"The programmed visual research moves from the premise that **the aesthetic fact does not exist in itself**, as a value permanently connected with certain objects, the "art objects", **but begins to exist with the image that is formed in the subject that receives certain visual and psychological stimuli through perception**. The difference with respect to the traditional relationship between artwork and user primarily relates to the source of stimuli, that is no longer a subject having an aesthetic value in itself: in this sense the currents of visual research are historically linked to the movements that in the other post-war period have, with different motivations, **abolished the art object**, De Stijl and Dada."* This quote by Carlo Giulio Argan is taken from the catalogue of the Group N retrospective exhibition in Lodz in 1967. With his characterizing lucid synthesis, Argan traces the history of the non-object artwork, reconnecting it to those movements whose research constituted the springboard for the experiences of the so-called "Last Avant-garde". A decade characterized by positivity and creativity, the one between the second half of the Fifties and the first half of the Sixties, when young people acted together, pushed by the need to overcome existentialist and negative artistic expressiveness in order to recreate new ties, based on new principles, between art and science; prompted by the *"need to create a new visual language that, in the tumult of the changing times could interpret and help the needs of the new humanity, in a claim for cognitive and experiential freedom"* as Bignotti wrote.

Even the just-ended decade has been the scene of strong social revolutions: the era of a widespread information society, supported by the vertiginous affirmation of the digital revolution and the globalization of markets and

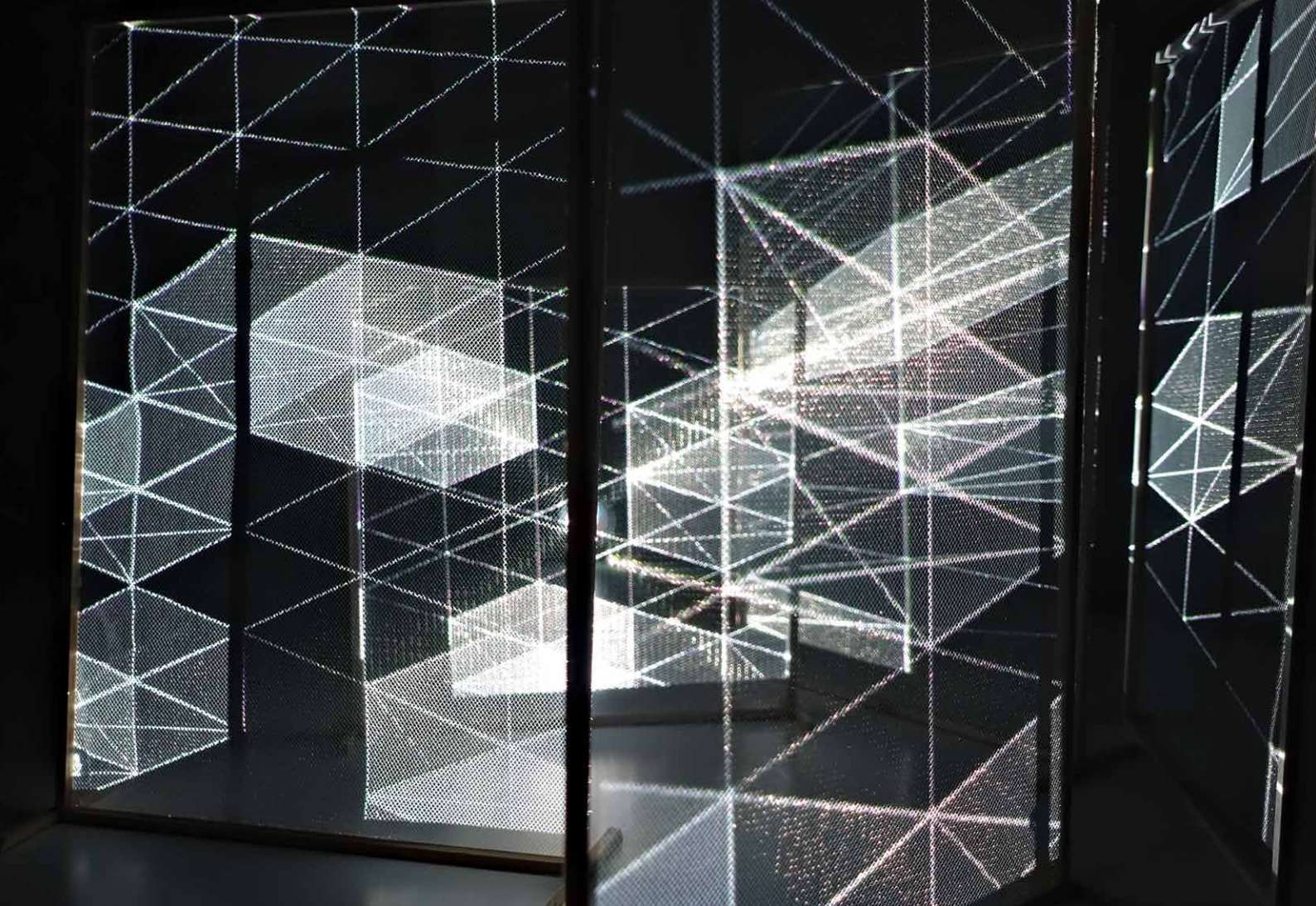


dirigenti, in cui i sistemi decisionali e i diritti personali sono in costante ridefinizione e mutamento. Come dicevamo, è in questo scenario che Lemercier si forma artisticamente, e diviene emblema - insieme ad altri coetanei come Quayola, Cécile B. Evans, Ed Atkins, Jon Rafman, Simon Denny, fuse*, Pfadfinderei, Field, solo per citarne alcuni - di un modo di **fare arte con i media** contemporaneo.

Secondo i propri stilemi tipici, utilizzando gli strumenti

flows. A political season of media renewal, scientific discoveries, alternative lifestyles, new ruling classes, in which decision-making systems and personal rights have been constantly redefined and changed. As previously stated, it is in this scenario that Lemercier becomes an artist and an emblem - along with other peers like Quayola, Cécile B. Evans, Ed Atkins, Jon Rafman, Simon Denny, fuse*, Pfadfinderei, Field, just to name a few - of a way of

Joanie Lemercier, plans, 2018, ambiente immersivo composto da: installazione site specific, luci e video, particolari.
site specific installation, lights, video, details. Credits: Studio Lemercier.



tecnologici della contemporaneità, per il progetto "IN BETWEEN" l'artista francese propone allora una installazione site specific appositamente disegnata per l'architettura dello Spazio Arte: "**plans**", un *reboot*, una rielaborazione non solo del linguaggio del maestro fiorentino ma di tutta la intemperie artistica dei maestri di quegli anni. Un'esperienza immersiva capace di **abolire l'oggetto d'arte e di ridefinire lo spazio attraverso la percezione personale**, guidata da proiezioni

making art with contemporary media.

According to his typical style, using the technological tools of contemporaneity, for the project "IN BETWEEN" the french artist then proposes a site specific installation specifically designed for the architecture of CUBO Art Space: "**plans**", a *reboot*, a reprocessing not only of the Florentine master's language, but of all the artistic features of the masters. An immersive experience capable of **abolishing the art object**

dinamiche di luce, superfici stratificate, materiali riflettenti o semitrasparenti, e una rigorosa composizione geometrica.

I piani cui il titolo dell'installazione fa riferimento sono molteplici, quasi infiniti: superfici verticali e orizzontali, bi e tri dimensionali, creati dall'intersezione/commistione fra lo spazio pre - esistente (la stanza dello Spazio Arte), quello ricreato (i pannelli di tulle) e le proiezioni di luce, che a loro volta generano nuovi spazi di identità e svolgimento dell'opera grazie alle rifrazioni, agli incroci, alle profondità delineate. Ma sono anche i piani interpretativi, di codifica e lettura dell'opera intesa come esperienza soggettiva e al tempo stesso collettiva: l'incontro e la rielaborazione delle consuetudini percettive, che l'artista ci invita ad esperire e a ridefinire in maniera attiva, in prima persona. Per abolire la concezione d'arte in quanto oggetto a favore della consacrazione dell'arte quale esperienza.

"A geometric object with 2 dimensions. The process of planning, thinking, preparing. A blueprints, 2d technical representation of a building, structure, to understand and communicate its characteristics, whether it's only a project or a real building; detailed map showing technical elements and projects. i.e.: plan cadastral, plan d'urbanisme. A French word for "shot", a sequence of images following each other, filmed between the Director's <<ACTION>> and <<CUT>>. plans is all of these in one"¹². Nelle intenzioni dell'artista e nel dispiegamento dell'opera, "plans" è quindi concetto, approccio, dinamica, energia, stimolo, azione, norma; tutto, tranne che oggetto, secondo il postulato per cui il fatto estetico in sé non esiste.

"plans" è un allestimento fisicamente composto da quattro leggerissimi schermi, superfici di tulle e cornici in legno, distribuiti e sospesi nello Spazio Arte di CUBO come installazioni minimali, quasi spettrali, a delimitare dinamiche, percorsi e ambienti in cui lo spettatore si ritrova immerso.

Con queste strutture evanescenti interagisce l'anima effimera dell'opera, che ne costituisce l'energia vitale preponderante: una proiezione di luminosi *patterns*

and redefining the space through personal perception, guided by dynamic projections of light, stratified surfaces, reflecting or semi-transparent materials and a rigorous geometric composition.

The plans to which the title of the installation refers are multiple, almost infinite: vertical and horizontal surfaces, two and three dimensional, created by the intersection/mixture between the pre-existing space (the space of Art Space), the recreated space (the tulle panels) and the projections of light, which in turn generate new spaces of identity and development of the work thanks to the outlined refractions, the crossings, the depths. But they are also interpretative plans for coding and reading the artwork meant as subjective and, at the same time, collective experience: a meeting and re-elaboration of perceptive habits, which should be actively and personally experimented and redefined, as the artist invites us to do, in order to abolish the concept of art as an object in favour of the consecration of art as an experience.

A geometric object with 2 dimensions. The process of planning, thinking, preparing. A blueprints, 2d technical representation of a building, structure, to understand and communicate its characteristics, whether it's only a project or a real building; detailed map showing technical elements and projects. i.e.: plan cadastral, plan d'urbanisme. A French word for "shot", a sequence of images following each other, filmed between the Director's <<ACTION>> and <<CUT>>. plans is all of these in one"¹². In the artist's intentions and in the unfolding of the work, "plans" is therefore concept, approach, dynamics, energy, stimulus, action, norm; everything but object, according to the postulate for which the aesthetic fact in itself does not exist.

"plans" is an installation physically composed of very light screens, tulle surfaces and wooden frames, distributed and suspended in CUBO Art Space as minimal, almost spectral installations, to delimit dynamics, paths and environments in which the viewer is immersed. The ephemeral soul of

geometrici in movimento, ideata da Lemerrier in stretta relazione e dialogo con i cerchi sospesi dell'*Interfiore*. Quel "nuovo linguaggio visuale che sappia interpretare le esigenze della nuova umanità" per Lemerrier si concretizza così in una fauna di entità energetiche molecolari in continua metamorfosi, e relazione con lo spettatore, embrioni di un lessico artistico nuovo, fortemente simbolico, minimale, geometrico; creato per iterazione, rotazione, traslazione e trasformazione degli elementi semplici, atomici, basilari, che formano la singola idea/figura alla base della composizione. Un codice generativo ed iterativo atto a comporre un ritmo elegante, sinfonico: come un algoritmo complesso, o un **vocabolario di ideogrammi contemporanei**.

Il movimento dei *patterns* genera un tempo intimo, locale, specifico dell'opera, mentre la combinazione randomica degli elementi esplora le infinite possibilità di assemblaggio. Come nel caso di Scheggi, lo studio e la composizione di Lemerrier è pensata per rendere gli elementi in scena fluttuanti, senza peso, capaci di sfidare la gravità; la frammentazione dello spazio inoltre è intesa per contrarre, congelare, concentrare la visione, creando una serie di bolle, capsule per la meditazione e il raccoglimento: quasi **un giardino zen multimediale**. "*Elements floating in space; an interruption of gravity; it's almost like bringing the audience in a space where gravity doesn't apply, as if the viewer travels inside the graphics of a book, on paper*"¹³.

Allo stesso modo, nella maggior parte dei lavori fin qui realizzati, sia in grandi scale architettoniche che in termini di *plotter drawings* su carta alla giapponese, attraverso lo studio e l'evoluzione in opera Lemerrier ha inteso sviluppare un linguaggio articolato di linee, figure geometriche e piani sovrapposti, assemblate e organizzate in modo tale da confondere la percezione dello spazio, creando una volumetria alternativa. In "plans" è quindi la relazione attiva, fisica e dinamica, dello

the work, which is its preponderant vital energy, interacts with these evanescent structures: a projection of geometric luminous *patterns* in movement, conceived by Lemerrier in close relationship and dialogue with the suspended circles of *Interfiore*. That "*new visual language that knows how to interpret the needs of the new humanity*" for Lemerrier is thus embodied in a fauna of molecular energy entities in continuous metamorphosis and relationship with the viewer, embryos of a new, highly symbolic, minimal, geometric artistic vocabulary; created by iteration, rotation, translation and transformation of the simple, atomic, basic elements forming the single idea/figure at the base of the composition. A generative and iterative code able to compose an elegant, symphonic rhythm: a complex algorithm, a **vocabulary of contemporary ideograms**.

The movement of the *patterns* generates an intimate, local, specific time of the work, while the random combination of the elements explores the infinite assembling possibilities. As in the case of Scheggi, Lemerrier's study and composition is designed to make the elements on the scene fluctuating, weightless, capable of defying gravity; the fragmentation of space is also intended to contract, freeze, concentrate the vision, creating a series of bubbles, capsules for meditation and recollection: **a multimedia zen garden**. "*Elements floating in space; an interruption of gravity; it's almost like bringing the audience in a space where gravity doesn't apply, as if the viewer travels inside the graphics of a book, on paper*"¹³. Analogously, as in most of his works done so far, both on large architectural scales and in *plotters drawings* on Japanese paper, through the study and the evolution of his work, Lemerrier intends to develop an articulated language of lines, geometric figures and superimposed planes, assembled and organized so as to confuse the perception of space, thus creating an alternative volume.

spettatore all'interno dell'ambiente a scolpire lo spazio-tempo dell'opera, a identificarne la lettura e a definirne l'esistenza - una dimensione personale, fugace, unica dell'arte che rimanda direttamente anche a Dökk, lo spettacolo che i fuse* pongono in relazione con le opere in mostra¹⁴. Lo sguardo è portato a seguire un movimento fatto di rotazioni lente, movimenti flessuosi e gesti precisi, una sorta di danza iniziatica si trova così a seguire una scia suggerita ma non imposta, costellata di scelte e punti di vista differenti: come la Shodō, la "Via della Scrittura" giapponese, pratica rituale di composizione calligrafica, ovvero un percorso di crescita interiore che ha per scopo la conoscenza del (nuovo) mondo in cui viviamo.

Federica Patti

⁹ Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media, a cura di Andrea Pinotti e Antonio Somaini, Einaudi, Torino, 2012.

¹⁰ AntiVJ era il nickname usato da Lemerrier a partire dal 2006 in occasione di esibizioni live come vj. Dal 2008 il nome è passato ad indicare la visual label composta dallo stesso Lemerrier, Legoman (Yannick Jacquet), Olivier Ratsi, Romain Tardy, e il sound artist Thomas Vaquié. Dal 2012, Lemerrier ha aperto uno studio personale con base a Bruxelles e New York, uscendo ufficialmente dall'esperienza. La label AntiVJ è tuttora attiva.

¹¹ Dalla biografia ufficiale dell'artista: Lemerrier was introduced to creating art on a computer at age five by attending classes on pattern design for fabrics taught by his mother. The threads of his early education grounded his interest in physical structures: geometry, patterns, and minimalist forms. As Lemerrier's work evolved, he began to play with these concrete structures through the physics and philosophy of how light can be used to manipulate perceived reality.

¹² Dalla descrizione dell'opera da parte dell'artista.

¹³ Dalla descrizione dell'opera da parte dell'artista.

¹⁴ Dall'apertura del video di presentazione dello spettacolo: "Everything that surrounds us is nothing but a collection of atoms, particles and electromagnetic fields, vibrating without any apparent meaning. When these impulses are interpreted by our mind, they become colours, tastes, music, memories and emotions: the foundations of what each one of us perceives as reality".

In "Plans" it is therefore the active, physical and dynamic relationship of the viewer within the environment that defines the space-time and existence of the artwork and identifies its reading - a personal, fleeting, unique dimension of art that refers directly to Dökk, the show that fuse* connects to the works on display¹⁴. The gaze is brought to follow a movement made of slow rotations, flexible movements and precise gestures, a sort of initiatory dance; it is thus followed by a suggested but not imposed trail, punctuated by different choices and points of view: the Shodō, the Japanese "Way of Scripture", a ritual practice of calligraphic composition, namely a path of inner growth whose object is the knowledge of the (new) world we live in.

Federica Patti

⁹ Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media, edited by Andrea Pinotti and Antonio Somaini, Einaudi, Turin, 2012

¹⁰ AntiVJ was the nickname used by Lemerrier from 2006 on live performances as Vj. Since 2008, the name is passed to indicate the visual label composed by Lemerrier, Legoman (Yannick Jacquet), Olivier Ratsi, Romain Tardy and sound artist Vaquié Thomas. Since 2012, Lemerrier has opened his own studio based in Brussels and New York, officially exiting from the experience. The label AntiVJ is still active.

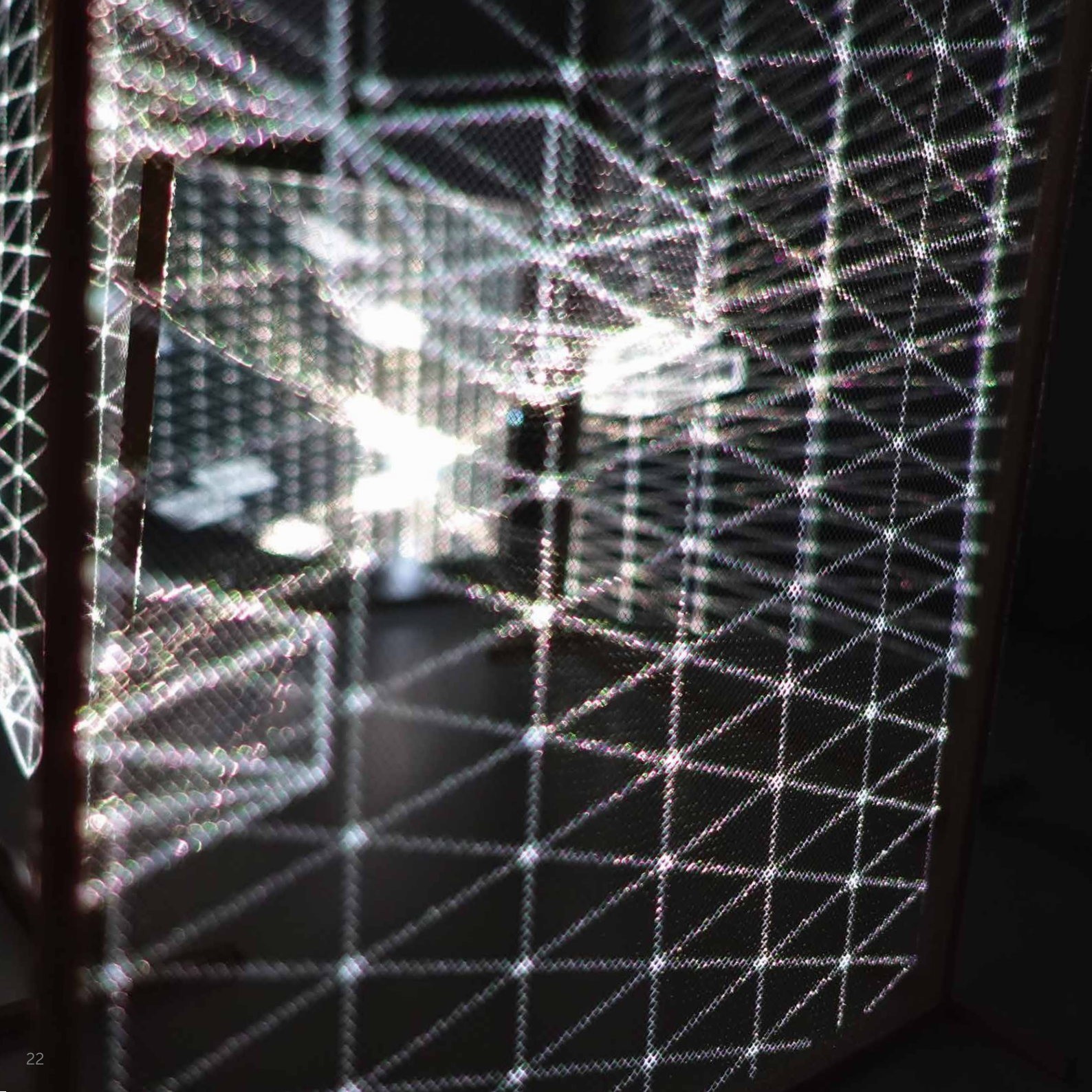
¹¹ From the official biography of the artist: Lemerrier was introduced to creating art on a computer at age five by attending classes on the pattern design for fabrics taught by his mother. The threads of his early education grounded his interest in physical structures: geometry, patterns, and minimalist forms. As Lemerrier's work evolved, he began to play with these concrete structures through the physics and philosophy of how light can be used to manipulate perceived reality.

¹² From the description of the work on the part of the artist.

¹³ From the description of the work on the part of the artist.

¹⁴ Dall'apertura del video di presentazione dello spettacolo: "Everything that surrounds us is nothing but a collection of atoms, particles and electromagnetic fields, vibrating without any apparent meaning. When these impulses are interpreted by our mind, they become colours, tastes, music, memories and emotions: the foundations of what each one of us perceives as reality".

Joanie Lemerrier, plans, 2018, ambiente immersivo composto da: installazione site specific, luci e video, particolari.
site specific installation, lights, video, details. Credits: Studio Lemerrier.



/ Difficile
/ Chiaro
/ Bianco
/ Didascalico

L'installazione di Joanie Lemerrier, mutevole e fantasmagorico spazio-tempo dove le geometrie luminose della tecnologia interagiscono con le immisurabili reazioni emozionali dell'uomo, ci chiedono di tornare a riflettere sul concetto di spazio-tempo del teatro e di spazio-tempo della geometria in Paolo Scheggi, individuando un altro affascinante fil-rouge di continuità tra passato e presente della ricerca artistica. Proprio la geometria è un ambito fondamentale dell'indagine dell'artista: è allora significativo che sia Tommaso Trini, sia Giovanni Maria Accame, sviluppassero la medesima analisi nei confronti della sua ricerca, vedendola unificata da quella che il secondo definiva "maschera della geometria", mentre Trini chiamava "geometria dell'esistenza"¹⁵.

Se le figure geometriche del cubo e della piramide hanno rivestito un ruolo centrale nella ricerca di Scheggi tra il 1970 e il 1971, già nel testo scritto nel 1964 Scheggi

/ Difficult
/ Clear
/ White
/ Didactic

The installation of Joanie Lemerrier, changeable and phantasmagorical space-time where the luminous geometries of technology interact with the immeasurable emotional reactions of man, requires a reflection on the concept of theatre space-time and geometry space-time in Paolo Scheggi, thus identifying another fascinating fil-rouge of continuity between past and present in artistic research. Geometry is in fact a fundamental area of the artist's investigation: it is then significant that both Tommaso Trini and Giovanni Maria Accame developed the same analysis in relation to his research, seeing it unified by what the latter defined as "geometry mask", while Trini called it "geometry of existence"¹⁵. If the geometric figures of the cube and the pyramid played a central role in Scheggi research between 1970 and 1971, in the text written in 1964 he already specified that in the "theoretical process", i.e.

specificava che nel "processo teorico", ovvero nella progettazione dell'opera,

"[...] gli oggetti sono quadrati e derivati da operazioni sul quadrato. Lo spazio è suddiviso mediante rotazioni di spirali logaritmiche, parabole logaritmiche, rapporti modulari e continui. Le forme inscritte hanno strutture elementari"¹⁶.

Collocando storicamente questo procedimento, rifletteva che le "origini spirituali ma non metodologiche" andassero cercate "nell'elementarismo e nel concretismo" e che gli obiettivi non fossero semplicemente da leggere nell'ambito delle sperimentazioni ottiche e fisiologiche, ma "come struttura tesa ad ampliare la percezione" e rivolta "ad una maggiore dialettica conoscitiva"¹⁷.

Dichiarati erano allora i riferimenti storici nelle ricerche astratto-concrete dei primi decenni del '900, che Scheggi avrebbe poi tradotto, ed esasperato in una continua messa in crisi fertile di risultati, fino alle azioni e alle processioni, alle *Tombe* e alle *Piramidi* dell'ultimo periodo. Esperienze delle quali pionieristico lavoro è proprio l'*Interfiore* del 1968, esplorazione della liberazione della geometria dalle maglie cartesiane, in uno spazio oscurato, fluttuante, mutevole. Vivo.

È lungo le varie tappe della sua ricerca, non negli ultimi due anni, che Scheggi avrebbe dunque sviluppato un percorso continuativo e che non solo "non conosce balbuzie"¹⁸, ma mette in dialogo le opere con gli ambienti, le parole con le immagini. Una continuità evidente anche nelle relazioni espresse dai titoli: se il prefisso "inter" si ritrova nelle opere dal 1962 al 1967, dalle *Intersuperfici* agli *Inter-ena-cubi* all'*Intercamera plastica*, esso continua a essere fondativo del pensiero nell'*Interfiore* che già apre il 1968: dove immerso in questi ambienti metafisici, come già scriveva Fontana, lo spettatore è in essi solo "colla sua coscienza, colla sua ignoranza, colla sua materia"¹⁹.

L'itinerario delle forme di Scheggi si muove negli

in the design of the work,

"[...] the objects are squared and derived from operations on the square. The space is divided by rotations of logarithmic spirals, logarithmic parabolas, modular and continuous relations. The inscribed forms have elementary structures"¹⁶.

Historically placing this process, Scheggi reflected that "spiritual but not methodological origins" had to be sought "in elementism and concretism" and that the objectives should not simply be read in the context of optical and physiological experiments, but "as a structure aimed at expanding perception" and aimed "at a greater cognitive dialectic"¹⁷.

There were declared historical references in the abstract-concrete research of the first decades of the 20th century, references that Scheggi would later translate and exasperate in a continuous reconsideration, fertile of results up to the actions and the processions, the *Tombs* and the *Pyramids* of his last period. Experiences whose pioneering work is precisely *Interfiore* in 1968, which is an exploration of the liberation of geometry from Cartesian meshes, in an obscured, floating, changeable space. Alive.

It was along the various stages of his research, not in the last two years, that Scheggi therefore developed a continuous path, that not only "knows no stuttering"¹⁸, but connects artworks with environments, words with images. A continuity which is also evident in the relationships expressed by the titles: if the prefix "inter" is found in the works from 1962 to 1967, from *Intersuperfici* [*Intersurfaces*] to *Inter-ena-cubi* to *Intercamera plastica* [*Plastic Interchamber*], it still is the base of the thought in *Interfiore* that opens 1968: where, as Fontana wrote, immersed in these metaphysical environments, the viewer is in them only "with his conscience, with his ignorance, with his

anni dallo spazio chiuso a quello aperto, mentre le forme geometriche, protagoniste di tale evoluzione, si arricchiscono di senso attraverso questo percorso. Accanto a questo dualismo, va considerata la scelta del monocromo, del bianco e del nero, che Scheggi indistintamente intende come simbolici della morte e della vita, dell'alternanza tra pieno e vuoto, luce e ombra, ragione e inconscio, piano cartesiano e piano metafisico.

Affinità elettive si delineano allora tra le installazioni intermediali di Joanie Lemerrier e gli itinerari nelle forme di Paolo Scheggi, all'interno di una ricerca capace di unire, nell'arco di un lungo decennio, il progetto e l'improvvisazione, la manualità e l'attenzione alle nuove tecnologie, l'importanza della modernità e la consapevolezza della lezione che ancora il passato sa elargire, l'innovazione linguistica e l'uso di antichi linguaggi, la parola e il gesto. Una ricerca dove il compito dell'artista è quello dell'intellettuale che sa, e deve, consegnare alla comunità un codice di valori i quali, senza fuggire dalla storia, possono essere validi principi per costruire il presente e affrontare il futuro.

Valori racchiusi in ogni opera di Scheggi, pacificata visione di una bellezza in costante trasformazione, la cui profondità si esprime nel mutamento silenziosamente nascosto sulla sua superficie e chiede, ancor oggi, di essere affrontata nella sua complessità. Così suggeriva con ironia, attraverso il colore bianco, anche Giuseppe Chiari, nell'ultimo verso del componimento poetico dedicato all'amico artista nel 1983:

*"[...] Scheggi rovescia le carte.
Ne manca sempre una.
Ma le altre ci sono tutte.
Ogni opera di Scheggi si può capire solo in rapporto
alla precedente..."*

*material*¹⁹.

The itinerary of Scheggi's forms moves over the years from a closed to an open space, while geometric shapes, protagonists of this evolution, are enriched with meaning through this path. Beside this dualism there is the choice of monochrome, white and black, which Scheggi indistinctly means as a symbol of death and life, of the alternation between fullness and emptiness, light and shadow, reason and unconscious, Cartesian plane and metaphysical plan.

Elective affinities thus appear between the intermedia installations of Joanie Lemerrier and the itineraries in Paolo Scheggi's forms, with a research uniting, within a long decade, project and improvisation, dexterity and attention to new technologies, importance of modernity and awareness of the lesson of the past, linguistic innovation and use of ancient languages, speech and gesture. A research where the task of the artist is the one of the intellectual who can and must give the community a code of values which, without escaping from history, can be valid principles for building the present and facing the future.

These are the values contained in every work by Scheggi, a pacified vision of a beauty in constant transformation, whose depth is expressed in the change silently hidden on its surface and which asks, even today, to be faced in its complexity. This was ironically suggested, through the white colour, also by Giuseppe Chiari, in the last verse of the poetic composition dedicated to his artist friend in 1983:

*"[...] Scheggi overturns the cards.
One is always missing.
But the others are all there.
Each work by Scheggi can only be understood in
relation to the previous one ..."*

A/B/C/D/E/....

--

Difficile.

Chiaro.

Bianco.

*Didascalico*²⁰.

Valori, e metodi di lettura, che oggi paiono condivisi, e risuonanti, nell'opera di Lemerrier e dello studio fuse*.

Ilaria Bignotti

A/B/C/D/E/....

--

Difficult.

Clear.

White.

*Didactic*²⁰.

Values and reading methods, which today seem to be shared, and resonant, in the work of Lemerrier and of the group fuse*.

Ilaria Bignotti

¹⁵ Tommaso Trini, *Geometria dell'esistenza*, in "Corriere della Sera", 27 gennaio 1974, p. 15.

¹⁶ Paolo Scheggi, *Proposte sul cerchio. Dieci intersuperfici curve bianche, giugno 1964*, in Paolo Scheggi. *Catalogue raisonné cit.*, p. 154.

¹⁷ Paolo Scheggi, *Proposte sul cerchio. Dieci intersuperfici curve bianche cit.*

¹⁸ Tommaso Trini, *Paolo Scheggi. Geometria dell'esistenza cit.*

¹⁹ Lettera di Lucio Fontana a Enrico Crispolti, 1961, pubblicata in Enrico Crispolti, *Omaggio a Fontana*, Assisi-Roma, Carucci 1971, p. 99.

²⁰ Giuseppe Chiari, *OPLÁ*, in Paolo Scheggi, testi di Giorgio Morales, Lara-Vinca Masini, Sergio Salvi, poesie di Giuseppe Chiari, Giuliano Scabia, catalogo della mostra, Firenze, Sala d'Arme di Palazzo Vecchio, 28 maggio- 26 giugno 1983, Vallecchi, Firenze 1983, p. 17.

¹⁵ Tommaso Trini, *Geometria dell'esistenza*, in "Corriere della Sera", 27 January 1974, p. 15.

¹⁶ Paolo Scheggi, *Proposte sul cerchio. Dieci intersuperfici curve bianche, giugno 1964*, in Paolo Scheggi. *Catalogue raisonné cit.*, p. 154.

¹⁷ Paolo Scheggi, *Proposte sul cerchio. Dieci intersuperfici curve bianche cit.*

¹⁸ Tommaso Trini, *Paolo Scheggi. Geometria dell'esistenza cit.*

¹⁹ Letter by Lucio Fontana to Enrico Crispolti, 1961, published in Enrico Crispolti, *Omaggio a Fontana*, Assisi-Rome, Carucci 1971, p. 99.

²⁰ Giuseppe Chiari, *OPLÁ*, in Paolo Scheggi, texts by Giorgio Morales, Lara-Vinca Masini, Sergio Salvi, poems of Giuseppe Chiari, Giuliano Scabia, catalogue of the exhibition, Florence, Sala d'arme of Palazzo Vecchio, 28 May - 26 June 1983, Vallecchi, Florence 1983, p. 17.

Dökk

- o della danza cosmica multimediale

"Coloro che ricercano le origini più veritiere della danza, ti direbbero che essa nacque contemporaneamente alla prima origine dell'Universo e che apparve insieme all'antico Eros; per esempio il movimento circolare degli astri, l'intreccio dei pianeti con le stelle fisse, euritmico rapporto e la regolata armonia che li governa, sono la prova dell'esistenza primigenia della danza²¹".

L'urgenza post antropocentrica degli ultimi anni spinge la ridiscussione del Giudizio verso l'apertura a forme pre razionalistiche (pre kantiane, pre cartesiane) di conoscenza del Mondo. Lo storico e filosofo dei media Sean Cubitt propone un ricerca/ritorno agli Antenati - ovvero ai saperi archetipici universali - la cui conoscenza non è più legata ad un rituale personale e collettivo diretto di conservazione della memoria ma è demandato alle macchine, dentro le quale li immagina, metaforicamente, racchiusi, imprigionati²². Dall'Africa, alla Grecia, all'Asia, alle Americhe, attraverso

Dökk

- or the multimedia cosmic dance

"Those who seek the true origins of dance would tell that it was born at the same time as the Universe and that it appeared together with the ancient Eros; for example, the circular motion of celestial bodies, the interweaving of the planets with the fixed stars, the eurythmic relationship and the balanced harmony that governs them, are proof of the primordial existence of the dance²¹".

The post-anthropocentric urgency of recent years promotes a reconsideration of the judgment toward an opening to pre-rationalistic (pre-Kantian, pre-Cartesian) forms of knowledge of the world. The media historian and philosopher Sean Cubitt proposes a search/return to the ancestors - i.e. to a universal archetypal knowledge - whose knowledge is no longer linked to a personal and collective ritual directed to the preservation of memory, but is entrusted to the machines, inside which, he imagines, they are metaphorically enclosed, imprisoned²².



lo studio delle quattro principali proporzioni (geometrica, aritmetica, armonica e aurea), la scienza dei nostri Padri ha istituzionalizzato nei millenni i codici di "misurazione" delle armonie della natura, del micro e macrocosmo.

La danza ha rappresentato nelle culture antiche uno strumento principe per il contatto, il dialogo, la conoscenza del sacro, inteso come altro-da-sé razionalmente incommensurabile. Non sembra un caso che il 18 giugno 2004 una grande statua alta 2 metri, raffigurante Shiva Nataraja, il Danzatore Cosmico che rappresenta l'energia eterna mentre crea e distrugge l'Universo, venne donata al CERN di Ginevra dal governo indiano²³.

Partendo da queste - e molte altre - suggestioni è stata sviluppata **Dökk**, la nuova *live-media performance* di fuse*: una narrazione immersiva multimediale che racconta un **viaggio nell'inconscio**, interpretato dalla danzatrice Elena Annovi, alla costante ricerca di un equilibrio tra luce e buio; attraverso una sequenza di dieci stanze/ambienti digitali in successione, è un percorso composto da universi che si materializzano nello spazio e nella mente e che subito si dissolvono, secondo un ciclo in cui la fine coincide con un nuovo inizio. **Dökk** è la parola islandese che significa buio, riferimento a quelle culture in cui l'assenza di luce viene interpretata come metafora della vita terrena e della percezione della realtà, intesa come ombra di una luce che non si può vedere ma di cui si può solo intuire l'esistenza. Rappresenta la naturale continuazione di Ljós ("luce"), performance creata nel 2014 e presentata in alcuni dei più importanti festival internazionali.

Scrive Carlo Rovelli: *"ad una vista acutissima il tempo "non scorre" e l'Universo è un blocco di passato presente e futuro, ma noi esseri coscienti abitiamo il tempo perché vediamo solo un'immagine sbiadita del mondo; in questo sfuocamento del mondo nasce la nostra coscienza dello scorrere del tempo"*²⁴.

Il **setup** particolare, profondamente immersivo, composto

From Africa, Greece, Asia, the Americas, through the study of the four major proportions (geometric, arithmetic, harmonic and golden), the science of our fathers has institutionalized over the millennia the codes of "measurement" of the harmonies of nature, of the micro and macrocosm.

In ancient cultures, dance has represented a major instrument for contact, dialogue, knowledge of the sacred seen as a rationally immeasurable other-than-self. It does not seem a coincidence that on June 18, 2004 a large 2-meter statue, depicting Shiva Nataraja, the Cosmic Dancer who represents eternal energy while creating and destroying the Universe, was donated to CERN in Geneva by the Indian government²³.

These - and many other - starting suggestions gave rise to **Dökk**, the new *live-media performance* of fuse*: a multimedia immersive narration that tells about a **journey into the unconscious**, interpreted by the dancer Elena Annovi, in the constant search for a balance between light and darkness; a sequence of ten rooms/digital environments in succession forms a path composed of universes that materialise in space and mind and immediately dissolve, following a cycle where the end coincides with a new beginning. **Dökk** is the Icelandic word that means darkness, a reference to those cultures interpreting the absence of light as a metaphor of earthly life and of the perception of reality, seen as the shadow of a light that cannot be seen, but whose existence can only be guessed. It represents the natural continuation of Ljós ("light"), a performance created in 2014 and staged in some of the most important international festivals.

Carlo Rovelli writes: *"to a keen view, time "does not flow" and the universe is a block of past, present and future, but we conscious beings dwell in time because we only see a faded image of the world; in this blurring of the world it is born our consciousness of the passing of time"*²⁴.

da una doppia proiezione incrociata frontalmente su uno schermo olografico semi trasparente e una retroproiezione nella parte posteriore del palco, è stato pensato per rappresentare anche visivamente l'idea di una profonda connessione tra la performer e i paesaggi digitali. Questi ultimi, **generati in tempo reale** da un software, vengono mappati su due superfici proiettive, aumentando la profondità e la dinamicità delle soluzioni visive utilizzate. Il palcoscenico diventa così una dimensione sospesa in cui è possibile perdere la cognizione dello spazio e del tempo, un "luogo della mente" in cui viene ricostruita la realtà come risultato delle proprie stesse azioni, dove ogni gesto ha una conseguenza immediata e precisa.

Dökk è il frutto di tre anni di lavoro dello studio mirati alla creazione di un'opera capace di stimolare una profonda **empatia**, generata dalla **sincronicità e imprevedibilità** dell'esistenza umana. Per ottenere questo risultato **è stato sviluppato un sistema complesso unico**, capace di presentare sul palco elaborate composizioni audio video, risultato della stretta interazione tra **diversi dati generati in tempo reale: l'analisi del suono, il movimento della performer, il suo battito cardiaco, mappe interstellari e l'analisi sentimentale dei contenuti condivisi sui social network**. La combinazione di queste informazioni rende **ogni messa in scena unica, sempre diversa perché frutto della casualità e dell'imprevedibilità delle informazioni analizzate**.

Creando una temporanea bolla di simultaneità, propone allo spettatore una "vertigine" visiva, spaziale, corporea, sensoriale e multimediale, possibile solo grazie alla fortissima compenetrazione fra mondo fisico e sua dilatazione tecnica. La raffigurazione dell'Universo conosciuto che apre Dökk è un diagramma a doppio cono composito che mostra la distribuzione delle galassie a partire dal punto di vista della Terra. Questa forma a clessidra, molto caratteristica, costituita da due settori quasi simmetrici è in realtà frutto

The particular, deeply immersive **setup**, composed of a double projection crossed at the front on a semi-transparent holographic screen and of a rear projection on the back of the stage, was designed to represent, even visually, the idea of a deep connection between performer and digital landscapes. These latter, **generated in real time** by a software, are mapped on two projective surfaces, thus increasing the depth and the dynamism of the visual solutions. The stage therefore becomes a suspended dimension, which allows losing track of space and time, a "place of the mind" in which reality is reconstructed as a result of one's own actions, where every gesture has an immediate and precise consequence.

Dökk is the result of three years of work of the group, aimed at the creation of a work capable of stimulating a deep **empathy**, generated by the **synchronism and unpredictability** of human existence. To achieve this result, it **was developed a unique complex system**, capable of presenting on stage elaborate audio video compositions, result of the close interaction between **different data generated in real time: the analysis of the sound, the movement of the performer, her heartbeat, interstellar maps and sentimental analysis of content shared on social networks**. The combination of this information makes **every staging unique, always different because it is the result of randomness and unpredictability of the analysed information**.

Creating a temporary bubble of simultaneity, it proposes to the viewer a visual, spatial, corporeal, sensorial and multimedia "vertigo", only possible thanks to the strong interpenetration between the physical world and its technical expansion.

The depiction of the known universe that opens Dökk is a double cone composite diagram showing the distribution of the galaxies starting from the point of view of the Earth. This characteristic hourglass shape, formed by

di un problema di percezione dello spazio: la Via Lattea crea due grossi coni d'ombra che impediscono una visibilità completa. Durante tutto lo spettacolo si alternano visualizzazioni dinamiche della mappa stellare derivate da diverse sorgenti di dati: in alcuni casi frutto di osservazioni reali dello spazio, in altri ottenute da simulazioni. **L' Universo è inteso e rappresentato come simbolo dello spirito umano**, e ne viene restituita una rappresentazione in evoluzione: la simulazione di partenza per il posizionamento delle particelle è denominata "EAGLE" (Evolution and Assembly of GaLaxies and their Environments) dal Virgo Consortium. I dati raccolti rappresentano vari stadi evolutivi del cielo stellato, partendo da un tempo zero completamente uniforme, fino all'attuale situazione in cui si riconoscono filamenti, vuoti e galassie del tutto simili a quelli che possiamo osservare. Nella prima parte del viaggio la visualizzazione delle galassie è stata costruita attraverso dati raccolti da studi sulle osservazioni dello spostamento degli astri, mediante l'analisi dello spettro della luce emessa dai corpi celesti. In caso di *redshift* il valore trovato ci indica che il corpo celeste si sta allontanando dalla Terra; in caso di *blueshift*, invece, si sta avvicinando. Nella terza stanza inizia a deformarsi in una distorsione attorno alla galassia 16154609-6055071 (ESO_137-_G_008) che si trova all'incirca in corrispondenza di quello che viene definito Grande Attrattore, un punto dove è stata identificata un'anomalia gravitazionale tale da deviare tutte le galassie all'interno di Laniakea, il Superammasso di cui fa parte il Sistema Solare. Dalla stanza otto il paesaggio torna gradualmente ad essere visualizzato come un'accurata rappresentazione realistica. Nella stanza dieci, che chiude lo spettacolo, è stato sfruttato il motore di simulazione EAGLE, applicato ad un invisibile rete di particelle che vanno ad influenzare un campo gravitazionale. Il software di calcolo GADGET-2 ha lavorato sui server dello studio fuse* per quasi una settimana generando cinquecento "fotografie" degli stati della materia. Queste **rappresentano il contributo alla formazione di un campo vettoriale di velocità, risultato**

two almost symmetrical sectors, is actually the result of a problem of space perception: the Milky Way creates two large shadow cones that prevent a full visibility. Dynamic views of the stellar map derived from different data sources alternate during the whole show: in some cases, they are the result of real space observations, in other cases simple simulations. **The universe is seen and represented as a symbol of human spirit**, given as an evolving representation: the starting simulation for the positioning of the particles is called "EAGLE" (Evolution and Assembly of GaLaxies and their Environments) by the Virgo Consortium. The collected data represent various developmental stages of the starry sky, starting from a completely uniform zero time up to the current situation showing filaments, voids and galaxies altogether similar to the ones that we can observe. In the first part of the journey, the visualisation of galaxies has been built through data collected from studies on the observations of the displacement of the stars, through the analysis of the spectrum of the light emitted by celestial bodies. In case of *redshift*, the found value indicates that the celestial body is moving away from the earth; in case of *blueshift*, however, it is approaching. In the third room it starts to deform in a distortion around the galaxy 16154609-6055071 (ESO_137-_G_008), which is roughly in correspondence of what is called the Great Attractor, a point where it has been identified a gravitational anomaly such to divert all galaxies within Laniakea, the Super Cluster of which the Solar System is part. From room 8, the landscape gradually returns to be displayed as an accurate realistic representation. Room 10, which closes the show, exploits the simulation engine EAGLE, applied to an invisible network of particles that influence a gravitational field. The calculation software GADGET-2 has worked on the servers of fuse* for almost a week, generating five hundred "photographs" of states of matter. They **represent the contribution to the formation**



finale della ricerca di fuse*: un cubo di lato 100 milioni di anni luce. Sfruttando questo campo è stato possibile far muovere le particelle già in scena per generare un vortice intorno alla danzatrice, come a voler tracciare **la sincronia** fra la sua **evoluzione e quella della Laniakea**.

Come detto, gli elementi scenici - composti da materiale esclusivamente video e audio - sono stati progettati per trasmettere un senso di **interconnessione profonda** tra la protagonista e tutto ciò che la circonda. L'interazione diretta tra i gesti coreografici e questi elementi rappresenta uno dei punti focali del progetto: per trasmettere un forte senso di unione e sincronicità tra la componente digitale e quella corporea, lo studio fuse* si è avvalso del **Perception Neuron**, un sistema di *motion capture* composto da diciotto accelerometri posizionati direttamente sul corpo della performer, che permettono il **tracking in tempo reale** di ogni singolo movimento. Questi dati vengono poi incrociati con quelli provenienti da due *kinect* posizionate sul palco, per calibrare il posizionamento in scena ed accentuare ancora di più l'integrazione.

Inoltre, ogni volta che lo spettacolo viene rappresentato, il sistema campiona e analizza uno *stream* di *tweet* filtrati sui *trending topic* di quel preciso istante. Le informazioni raccolte vengono processate per dedurre la "composizione sentimentale" del momento, attraverso un algoritmo di *sentiment analysis*²⁵ (lo stesso sviluppato dai fuse* per l'installazione Amygdala). Questi dati, intrecciati con quelli generati dalla danza della performer, fanno sì che lo spettacolo assuma **forme sempre diverse** ad ogni rappresentazione. Accade così che mentre Dökk va in scena, se nel mondo sta accadendo un evento particolarmente rilevante, i paesaggi visivi e sonori cambiano, assumendo diverse sfumature. Il pubblico è quindi indotto ad attivarsi in un coinvolgimento che va oltre lo spazio fisico all'interno del quale si svolge l'opera, grazie a migliaia di connessioni invisibili con il resto del Mondo.

of a velocity vector field, the final result of the fuse* research: a cube having a side of 100 million light years.

By exploiting this field, it has been possible to move the particles already on stage to generate a vortex around the dancer, so as to outline **the synchrony** between her **evolution and the one of Laniakea**.

As already stated, the scenic elements - exclusively composed of video and audio material - are designed to convey a sense of **deep interconnection** between the protagonist and everything around her. The direct interaction between the choreographic gestures and these elements represents one of the focal points of the project: wishing to convey a strong sense of unity and synchronicity between the digital component and the body, fuse* has used **Perception Neuron**, a system of *motion capture* composed of eighteen accelerometers directly positioned on the body of the performer, which allow **tracking in real time** each individual movement. These data are then crossed with those from two *Kinect* placed on stage, to calibrate the positioning in the scene and further accentuate integration.

Moreover, every time that the show is staged, the system samples and analyses a *stream* of tweets filtered on the *trending topics* of that actual moment. The collected information is processed to deduce the "sentimental composition" of the moment, through an algorithm of *sentiment analysis*²⁵ (the same developed by fuse* for the installation Amygdala). These data, interwoven with those generated by the dance of the performer, make the show take **forms that are always different** for each show. It so happens that while Dökk goes on stage, if a particularly important event is occurring in the world, the visual and sound landscapes change, taking on different nuances. The public is therefore induced to take part in an involvement that goes beyond the physical space in which the performance takes place, thanks to thousands

L'elemento formale che indica questo tipo di variazioni nelle diverse ambientazioni è ancora una volta il colore rosso, che indica anche l'intensità del calore umano: come dimostrato dallo studio *Bodily maps of emotions*, a diversi stati emotivi corrispondono determinati spettri termici delle singole parti del corpo. I dati dedotti dall'analisi sentimentale dei tweet agiscono allora sul "calore" delle scene, modulando in ogni singolo momento la tonalità del **rosso**.

Anche l'ambientazione sonora viene influenzata da questo *stream of data*: esistono **sei tracce "fantasma", una per ogni emozione base**, mixate con la colonna sonora principale a seconda della distribuzione percentuale delle emozioni analizzate, da cui dipende anche la diffusione *surround* che avvolge il pubblico.

Le musiche di Dökk sono state pensate per essere la voce narrante che accompagna tutto lo spettacolo, esprimendo una serie di emozioni e stati d'animo che difficilmente possono essere descritti a parole.

Secondo la teoria della sincronicità, il caso, inteso come sequenza di eventi non-lineari, non esiste, ma al contrario può dare una chiave di lettura che aiuti a definire la direzione degli eventi. Anche l'approccio alla produzione di Dökk, e in particolare della colonna sonora, è stata influenzata da un **approccio non-lineare**, registrando ed editando all'interno delle composizioni sequenze musicali generative in grado di creare eventi sonori unici e successioni casuali di note e rumori. Durante la produzione e l'editing dei suoni, sono stati usati diversi strumenti e processi di sintesi audio - dai synth semi modulari, a tecniche di sound-design e field recording, fino alla programmazione audio tramite Max MSP (ambiente di sviluppo grafico) - creando catene di effetti e *patches* di sintesi audio in tempo reale per le parti interattive dello spettacolo. Una di queste patch utilizza un sistema che comprende quattro moduli di sintesi granulare, dove ogni parametro è controllato dalla posizione nello spazio dai sensori di *Perception Neuron* presenti nelle mani

of invisible connections with the rest of the world.

The formal element that indicates this type of variations in different locations is once again the red colour, which also indicates the intensity of human warmth: as demonstrated by the study *Bodily maps of Emotions*, different emotional states correspond to determined thermal spectra of single parts of the body. The data obtained from the sentiment analysis of the tweets act then on the "heat" of the scenes, modulating in every moment the hue of the **red**.

Even the sound setting is affected by this *stream of data*: there are **six "ghost" tracks, one for each basic emotion**, mixed with the main soundtrack depending on the percentage distribution of analysed emotions from which also the *surround* diffusion that envelops the audience depends.

The music of Dökk was thought to be the narrator that accompanies the entire show, expressing a series of emotions and moods that can hardly be described in words.

According to the theory of synchronicity, case meant as a sequence of non-linear events does not exist, but on the contrary, it can give a key to help define the direction of events. Also the approach to the production of Dökk, and in particular of the soundtrack, was influenced by a **non-linear approach**, recording and editing within the compositions generative musical sequences able to create unique sound events and random sequences of notes and noises. During the production and editing of the sounds, various audio synthesis tools and processes were used - from semi-modular synths, to sound-design and field recording techniques, to audio programming through Max MSP (graphic development environment) - creating chains of effects and audio synthesis *patches* in real time for the interactive parts of the show. One of these *patches* uses a system that includes four granular synthesis modules, where each parameter is controlled



e nei piedi della performer. Ogni spostamento permette di esplorare e manipolare diversi campioni audio provenienti da registrazioni ambientali, innescando piccoli frammenti sonori, detti grani, che hanno volumi, dimensioni e frequenze differenti.

Ma l'elemento sonoro fondamentale che caratterizza questa esperienza dall'inizio alla fine è **il battito cardiaco**. Il cuore è il primo organo che si forma quando nasce una nuova vita ed è l'ultimo a fermarsi quando questa finisce. Allo stesso modo l'inizio e la fine di Dökk sono scanditi dal battito cardiaco reale della performer, acquisito tramite il *BLE heart rate sensor* che trasmette informazioni tramite bluetooth ad un software ad hoc, che a sua volta elabora ed invia i dati necessari tramite messaggi di rete. **Dall'inizio del viaggio fino all'ultima stanza, l'analisi in tempo reale della frequenza cardiaca è connessa al lampeggio di una delle stelle che compongono l'Universo visualizzato in scena**; un'idea suggerita dalla recente scoperta dell'esistenza di un gruppo di stelle binarie la cui luminosità è realmente descritta da un grafico del tutto simile ad un elettrocardiogramma²⁶.

Lo studio del movimento corporeo da parte di Elena Annovi si è sviluppato a partire dalla consapevolezza dell'esistenza di alcune strutture fisse da seguire, rispettate e modificate a seconda dell'evoluzione narrativa. Fondamentale in questo percorso è stato l'ascolto della **tecnologia** intesa **come vero e proprio partner di lavoro. Il suono, i paesaggi digitali diventano elementi attivi e reagenti ai movimenti, proprio come farebbe un altro danzatore in scena**. Ne scaturisce una danza in cui l'interazione è portata a livelli talmente profondi da consentire al corpo di rivendicare il proprio spazio e il ruolo di unico vero artefice di ogni cambiamento in atto; la conoscenza profonda delle componenti tecnologiche in atto ha reso possibile eluderle, sfruttarle per amplificare il gesto fisico.

All'interno delle stanze di Dökk, **le scene vengono allora generate dalla danza** in atto fra la performer e **il sistema**

by the position in space of the Perception Neuron sensors in the performer's hands and feet. Each movement allows exploring and manipulating different audio samples coming from environmental recordings, triggering small fragments of sound, called grains, which have different volumes, dimensions and frequencies.

However, the fundamental sound element that characterizes this experience from beginning to end is the **heartbeat**. The heart is the first organ that is formed when a new life is born and it is the last to stop when it ends. In the same way, the beginning and the end of Dökk are punctuated by the real heartbeat of the performer, acquired through the *BLE heart rate sensor* that transmits information via *bluetooth* to an *ad hoc* software, which in turn processes and sends the necessary data through network messages. **From the beginning of the journey to the last room, the real-time analysis of the heart rate is connected to the blinking of one of the stars that make up the Universe displayed on the scene**; an idea suggested by the recent discovery of the existence of a group of binary stars whose brightness is really described by a graph very similar to an electrocardiogram²⁶.

The study of body movement by Elena Annovi has developed starting from the awareness of the existence of some fixed structures to be followed, respected and modified according to the narrative evolution. A fundamental element in this path was listening to **technology** seen as a **true work partner. Sound, digital landscapes become active elements, reactive to movements just like another dancer on stage**. The result is a dance bringing interaction to such a deep level to allow the body to claim its own space and the role of the only true architect of every occurring change; a deep knowledge of all employed technological components has made it possible to elude and exploit them to amplify the physical gesture.

complesso e reagente, suo interlocutore primario. Come gli antichi danzatori rituali, anche la Annovi segue e interagisce con una successione di schemi geometrici che rappresentano la chiave simbolica per l'approccio e la conoscenza dell'Universo. Gli ambienti generati sono caratterizzati da comportamenti peculiari, definiti da specifiche leggi fisiche che ne determinano l'interazione con la danzatrice e con i vari dati analizzati in tempo reale. Ognuno dei dieci ambienti attraversati si costituisce così come un Universo simbolico, che evoca diverse **fasi della vita**. La danza diviene allora una sorta di percorso evolutivo accompagnato dalla musica e dalla tecnologia: la performer è una *Starchild* che nasce, cresce, muore e rinasce ciclicamente, secondo un movimento ascensionale che ogni volta le permette di raggiungere un nuovo livello evolutivo.

Dalle galassie alle molecole, tutto ciò che ci circonda non è che un insieme di atomi, particelle e campi elettromagnetici in vibrazione senza alcun significato apparente. Quando questi impulsi vengono interpretati dalla mente umana diventano colori, musica, ricordi ed emozioni: le fondamenta di ciò che ognuno percepisce come realtà. L'idea di ritmo e di danza viene spontanea alla mente quando si cerca di immaginare il flusso di energia che si trasmette attraverso le configurazioni che costituiscono il mondo delle particelle. La fisica moderna ci ha mostrato che movimento e ritmo sono proprietà essenziali della materia; che tutta la materia, sia sulla Terra sia nello spazio esterno, è coinvolta in una continua danza cosmica. I mistici orientali hanno una visione dinamica dell'universo simile a quella della fisica moderna, e di conseguenza non sorprende il comune utilizzo dell'immagine della danza per comunicare la loro intuizione della natura. La metafisica della danza cosmica ha trovato nell'Induismo la più profonda e splendida espressione nell'immagine del dio Shiva che danza. Secondo la dottrina indù, tutta la vita è parte di una grande processo ritmico

Inside the rooms of Dökk, **the scenes are then generated by the dance** taking place between the performer and **the complex and reacting system, her primary interlocutor**. Like the ancient ritual dancers, Annovi also follows and interacts with a succession of geometric patterns that represent the symbolic key to the approach and knowledge of the Universe. The generated environments are characterized by peculiar behaviours, defined by specific physical laws that determine the interaction with the dancer and the various data analysed in real time. Each of the ten environments is thus constituted as a symbolic Universe, which evokes different **phases of life**. The dance then becomes a sort of evolutionary path accompanied by music and technology: the performer is a *Starchild* that is born, grows, dies and is reborn cyclically, according to an upward movement that every time allows her to reach a new level of evolution.

From galaxies to molecules, all that surrounds us is nothing but a set of vibrating atoms, particles and electromagnetic fields without any apparent meaning. When these impulses are interpreted by the human mind, they become colours, music, memories and emotions: the foundations of what everyone perceives as reality. The idea of rhythm and dance comes spontaneously to mind when one tries to imagine the flow of energy transmitted through the configurations that make up the world of particles. Modern physics has shown us that movement and rhythm are essential properties of matter; that all matter, both on Earth and in outer space, is involved in a continuous cosmic dance. Eastern mystics have a dynamic view of the universe similar to the one of modern physics, and therefore the common use of the image of dance is not surprising to communicate their intuition of nature. The metaphysics of the cosmic dance found in Hinduism the most profound and splendid expression in the image of the dancing god Shiva. According to Hindu doctrine, all life is part of a great rhythmic process of

di creazione e distruzione, morte e rinascita, e la danza di Shiva simboleggia questo ritmo eterno di vita e morte, che continua in cicli infiniti.

"La cosa è vuota, va avanti per sempre... Oh mio Dio, è pieno di stelle!²⁷".

Federica Patti

creation and destruction, death and rebirth, and the Shiva dance symbolizes this eternal rhythm of life and death, which continues in infinite cycles.

"The thing's hollow, it goes on forever and...oh my God! it's full of stars!²⁷".

Federica Patti

²¹ Luciano di Samosata, *De Saltazione*

²² <http://seancubitt.blogspot.it/search/label/ancestors>

²³ <https://goo.gl/images/Z9E3br>

²⁴ C. Rovelli, <https://goo.gl/4vypvQ>

²⁵ Basato sulla libreria open source sviluppata da Krcadinac U., Pasquier P., Jovanovic J. & Devedzic V. Synesketch (An Open Source Library for Sentence-Based Emotion Recognition, IEEE Transactions on Affective Computing 4(3): 312-325, 2013).

²⁶ Il posizionamento di questa stella nella rappresentazione dell'Universo in Dökk ne rispetta le coordinate reali.

²⁷ A. Clarke, *Odissea nello spazio*, 1968

²¹ Luciano di Samosata, *De Saltazione*

²² <http://seancubitt.blogspot.it/search/label/ancestors>

²³ <https://goo.gl/images/Z9E3br>

²⁴ C. Rovelli, <https://goo.gl/4vypvQ>

²⁵ Based on the open source library developed by Krcadinac U., Pasquier P., Jovanovic J. & Devedzic V. Synesketch (An Open Source Library for Sentence-Based Emotion Recognition, IEEE Transactions on Affective Computing 4(3): 312-325, 2013).

²⁶ The positioning of this star in the representation of the Universe in Dökk respects its real coordinates..

²⁷ A. Clarke, *A Space Odyssey*, 1968

Maschere della geometria, geometria dell'esistenza

Paolo Scheggi aveva una malformazione cardiaca, che scoprì appena ventenne, e che ne interruppe la bruciante e intensa esperienza di arte e vita a soli trent'anni.

Il battito cardiaco della performer di *Dökk* continua a farsi sentire, dall'inizio alla fine della performance teatrale.

Tutta la ricerca di Paolo Scheggi affrontò e attraversò il crollo della solidità – materica, e concettuale – dell'oggetto visuale costruito e dato, capace di disegnare ambienti di relazione e tempi di percezione, per lasciare spazio all'intervento teatrale, all'azione urbana, alla performance, alla processione, come spazio da reinventare, da vivere come tempo di spettacolo di sé stessi, nella possibilità dell'esserci e del negarsi.

Quando lesse *l'Interfiore*, la critica ne esaltò gli aspetti di fascinazione, mistero, astratta contemplazione, sottolineando che rappresentava un importante momento di passaggio della ricerca dell'artista nell'ambito del teatro e della performance.

Geometry masks, geometry of existence

Paolo Scheggi had a cardiac malformation, which he discovered when he was twenty years old and which interrupted his burning and intense experience of art and life at the age of thirty.

The heartbeat of the *Dökk* performer can be continuously heard, from the beginning to the end of the theatrical performance.

All Paolo Scheggi's research faced and went through the collapse of the material and conceptual solidity of the constructed and given visual object, capable of creating environments of relationship and times of perception, to make room for theatrical intervention, urban action, performance, procession, as a space to be reinvented, to be lived as a show, as a possible being and denying oneself.

Critics praised *Interfiore* aspects of fascination, mystery, abstract contemplation, emphasizing that it represented

E ancora, nell'estate del 1969 Scheggi creò e diresse l'*Autospettacolo*, una azione urbana collettiva nella piccola città di Caorle, dove a diversi abitanti della città e amici artisti e intellettuali coinvolti, attaccò microfoni per registrarne non solo le voci, ma anche i battiti cardiaci e i rumori corporali, da riprodurre nel Teatro comunale della stessa cittadina, in estemporanea, mixandoli con musica elettronica, in una sorta appunto di auto-spettacolo collettivo e vagamente "spionistico", scriveva Tommaso Trini recensendolo, della durata di una intera giornata, 24 ore e no-stop²⁸.

La continuità concettuale con *Dökk* di fuse* è vertiginosa: dà le vertigini rilevare questa rispondenza, questa interdipendenza tra due ricerche così solo apparentemente lontane, ma empaticamente affini.

Va poi sottolineato che l'utilizzo dell'oscurità, così fondante in *Dökk* per fare emergere la complessità del progetto coinvolgente, e caratterizzante l'*Interfiore*, dove la visione si traduce in meravigliata e assorta contemplazione, fu un altro elemento fondamentale del percorso creativo di Scheggi: lavorava con e nell'oscurità anche quando mise in scena il 21 settembre 1969 la *Marcia funebre o della geometria, processione secondo Paolo Scheggi a Campo Urbano* a Como²⁹, facendo apparire in processione i solidi geometrici, ombre di un pensiero destinato a tramontare, quello occidentale, perché troppo a lungo fiducioso delle proprie "magnifiche sorti e progressive". Gli stessi nomi dei sei solidi erano seppelliti simbolicamente nella oscura *Tomba della geometria* del 1970, e nell'oscurità si nascondevano anche le nerissime lettere di *Ondosa*, ancora realizzata nel 1970. Ma la presenza dell'oscurità si delineava nella ricerca di Scheggi molto prima, negli spazi d'ombra provocati dalle aperture irregolari e ellittiche, oppure circolari e perfette delle sue *Intersuperfici*, necessarie per suscitare un continuo confronto tra l'azione razionale e ordinatrice dello sguardo e la libera contemplazione della visione.

Anche in questa continua messa in crisi di una certezza

an important moment of passage of the artist's research in the field of theatre and performance.

Again, in the summer of 1969, Scheggi created and directed *Autospettacolo [Self-spectacle]*, a collective urban action in the small town of Caorle, where he attached microphones to several city residents and friends, artists and intellectuals, to record not only their voices, but also their heartbeats and bodily noises. They were then reproduced in the municipal theatre of the same town, impromptu, mixing them with electronic music, in a sort of collective and vaguely "spy"-self-show lasting for a whole day, 24 hours and no-stop²⁸, as reviewed by Tommaso Trini. The conceptual continuity with *Dökk* by fuse* is vertiginous: it gives vertigo to detect this correspondence, this interdependence between two researches only apparently distant, but empathetically similar.

The use of darkness, so fundamental in *Dökk* to bring out the involving complexity of the project, and characterizing *Interfiore*, where vision translates into stunned and absorbed contemplation, was another fundamental element of Scheggi's creative path. He worked with and in the darkness even when on September 21 1969 he staged the *Marcia funebre o della geometria, processione secondo Paolo Scheggi [Funeral march or March of Geometry, a procession according to Paolo Scheggi]* at *Campo Urbano* in Como²⁹, staging a procession of geometric solids, shadows of a Western thought doomed to fade because for too long it had trusted in its "magnificent and progressive fortunes". The names of the six solids were also symbolically buried in the dark *Tomba della geometria [The Tomb of geometry]* (1970), and darkness hid the pitch black letters of *Ondosa*, always dated 1970. However, darkness appeared in Scheggi's research much earlier, in the shadowed spaces formed by the irregular and elliptical or circular and perfect openings of his *Intersuperfici [Intersurfaces]*, necessary for a continuous

Paolo Scheggi, *Interfiore*, 1968, pittura gialla fluorescente su anelli di legno e luce di Wood yellow fluorescent painting on wooden rings and "Wood" light - 400 x 400 x 400 cm circa / approx. © Paolo Scheggi/SIAE (pag. 40-41).





occidentale, antropocentrica e moderna, il percorso di Scheggi inevitabilmente si confronta, creando un altro ponte di senso affascinante, con il pensiero espresso in *Dökk* da fuse*.

In un articolo pubblicato nel 1969 su "Casabella" Scheggi, parlando de *La città come tempo di spettacolo*, approfondiva il problema dello spazio prospettico e illusorio rinascimentale, criticandone la staticità rimasta immutata fino al '900, dalla "diade" Palladio-Tiepolo all'asse Mies Van der Rohe-Picasso³⁰. Si tratta di un aspetto mai indagato dalla critica e che invece ritengo – qui solo accennandolo, in altri testi come ho ampiamente analizzato³¹ – fondamentale: a Scheggi interessavano gli aspetti più conflittuali dell'età umanistica, letti attraverso *La civiltà delle streghe* di Eugenio Battisti, autore anche del più noto *L'antirinascimento*³² e finalizzati a dimostrare, in quell'epoca di apparente rigore e ordine cristallino, il conflitto tra il potere centrale delle corti e il relativo sistema di controllo sociale, le comunità agresti e le culture popolari, difficili da sradicare e ancora caratterizzate da rituali e usanze antichissimi, spesso destinati a essere accusati di stregoneria – quel "*paganesimo antico*" pionieristicamente letto da Aby Warburg³³. I testi e le fonti usate da Scheggi mettevano allora in luce l'altra faccia della medaglia dell'Umanesimo, quella più oscura e meno antropocentrica, causata proprio dalla nuova consapevolezza raggiunta dall'uomo e sintomatica di una inquietudine e di una incertezza che da sempre, seppure con meno impellenza, ne avevano caratterizzato la storia.

È allora più corretto affermare che in Scheggi i due volti dell'arte moderna trovassero un punto di incontro: da un lato, l'artista indagava i principi prospettici, la regola aurea, le figure piane e solide della geometria euclidea, alla ricerca di un nuovo sistema di valori e di forme, mediati dalle avanguardie storiche e destinati a essere ripresi nel corso degli anni '60, nel tentativo di superare la crisi stessa degli ideali modernisti e razionalisti.

comparison between the rational and ordering action of the gaze and the free contemplation of the vision.

Even in this continuous criticism of Western anthropocentric and modern certainties, Scheggi's path inevitably confronts with the thought expressed in *Dökk* by fuse*, thus creating another bridge of fascinating sense.

In an article published in 1969 on "Casabella", talking about *La città come tempo di spettacolo* [*The city as a show time*] Scheggi studied the problem of the perspective and illusory Renaissance space, criticizing the stasis, unchanged until the 1900s, from the "dyad" Palladio-Tiepolo to the axis Mies Van der Rohe-Picasso³⁰.

This has never been investigated by critics, while I believe it to be fundamental, here only pointing it out, while extensively analysing³¹ it in other texts. Scheggi was interested in the most conflicting aspects of the Humanistic age, read through *La civiltà delle streghe* by Eugenio Battisti, author also of the best known *L'antirinascimento*³², and aimed at demonstrating, in that age of apparent rigor and crystalline order, the conflict between the central power of the courts with its system of social control and the rural communities with their popular cultures, difficult to eradicate and still characterized by ancient rituals and customs, often destined to be accused of witchcraft, namely that "*ancient paganism*" pioneered by Aby Warburg³³. The texts and sources used by Scheggi then highlighted the other side of Humanism's medal, more obscure and less anthropocentric, precisely due to the new awareness reached by man and symptomatic of an anxiety and uncertainty that has always, although with less urgency, characterized human history.

It is then more correct to say that the two faces of modern art found a meeting point in Scheggi. In fact, the artist investigated the principles of perspective, the golden rule, the flat and solid figures of Euclidean geometry, in search of a new system of values and forms mediated by the historical avant-gardes and destined to be resumed in the

Nella convinzione che "nessun calcolo, nessuna ratio scientifico-sperimentale potrà mai 'esaurire' in sé quella idea di infinito che è proprio dell'essere umano"³⁴.

Ilaria Bignotti

²⁸ Tommaso Trini, *Teatro totale: L'Autospettacolo*, in *Nuovi Materiali Nuove Tecniche*, a cura di Andrea Emiliani, catalogo della mostra, 20 luglio - 24 agosto 1969, Caorle, (Venezia), varie sedi della città, Cremona Nuova, Cremona 1969, non paginato. *L'Autospettacolo*, scrittura e regia di Paolo Scheggi, musiche di Franca Sacchi, fu messo in scena al Teatro Comunale di Caorle e si svolse in diversi punti della città.

²⁹ *Campo Urbano. Interventi estetici nella dimensione collettiva urbana*, a cura di Luciano Caramel, catalogo della mostra, Como, varie sedi della città, 21 settembre 1969, Cesare Nani, Como 1970.

³⁰ Paolo Scheggi, *La città come tempo di spettacolo*, in "Casabella" n. 339-340, a. XXXIII, Milano, agosto-settembre, pp. 94-95.

³¹ Ilaria Bignotti, *Paolo Scheggi e il suo itinerario nelle forme: dalla visualità all'architettura, dallo scenario teatrale al linguaggio politico*, Tesi di Dottorato in "Teorie e Storia delle arti", Scuola Dottorale Inter-ateneo in "Teorie e Storia delle arti", Università luav di Venezia.

³² Cfr. Eugenio Battisti, *L'Antirinascimento. Con una appendice di scritti inediti*, Milano, Feltrinelli 1962. Eugenio e Giuseppina Battisti, *La civiltà delle streghe*, Milano, Lercici 1964.

³³ Il confronto emerge sia nella ricostruzione delle fonti storiche, letterarie e religiose usate da Scheggi per la *Marcia funebre o della geometria*, 1969, sia nella *Stesura registica dell'Apocalisse*, 1970.

³⁴ Massimo Cacciari, Argan e la morte dell'arte, in Paolo Balmas e Angelo Capasso, *Omaggio ad Achille Bonito Oliva. Arte e le teorie di turno*, Milano, Electa 2011, pp. 27-32, cit. p. 28.

1960's, in an attempt to overcome the crisis of modernist and rationalist ideals. In the conviction that "no calculation, no scientific experimental ratio will ever "exhaust" the idea of infinite which belongs to human beings"³⁴.

Ilaria Bignotti

²⁸ Tommaso Trini, *Teatro totale: L'Autospettacolo*, in *Nuovi Materiali Nuove Tecniche*, edited by Andrea Emiliani, catalogue of the exhibition, 20 July - 24 August 1969, Caorle, (Venice), various town places, Cremona Nuova, Cremona 1969, not paged. *L'Autospettacolo [Self-spectacle]*, written and directed by Paolo Scheggi, music by Franca Sacchi, was staged at the Teatro Comunale of Caorle and took place in different town places.

²⁹ *Campo Urbano. Interventi estetici nella dimensione collettiva urbana*, edited by Luciano Caramel, catalogue of the exhibition, Como, various town places, 21 September 1969, Cesare Nani, Como 1970.

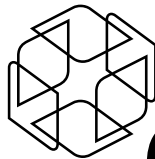
³⁰ Paolo Scheggi, *La città come tempo di spettacolo*, in "Casabella" n. 339-340, a. XXXIII, Milan, August and September, pp. 94-95.

³¹ Ilaria Bignotti, *Paolo Scheggi e il suo itinerario nelle forme: dalla visualità all'architettura, dallo scenario teatrale al linguaggio politico*, Phd Thesis in "Theories and History of Arts", Doctoral School Inter-university in "History of Arts", IUAV University of Venice.

³² See Eugenio Battisti, *L'Antirinascimento. Con una appendice di scritti inediti*, Milan, Feltrinelli 1962. Eugenio and Giuseppina Battisti, *La civiltà delle streghe*, Milan, Lercici 1964.

³³ The comparison is apparent both in the reconstruction of the historical, literary and religious sources used by Scheggi for the *Marcia funebre o della geometria [Funeral march or March of Geometry]*, 1969, and in the *Stesura registica dell'Apocalisse*, 1970.

³⁴ Massimo Cacciari, *Argan e la morte dell'arte*, in Paul Balmas and Angelo Capasso, *Omaggio ad Achille Bonito Oliva. Arte e le teorie di turno*, Milan, Electa 2011, pp. 27-32, op. cit. p. 28.



CUBO
Centro Unipol Bologna

Iniziativa segnalata da



LESS IS MORE

Unipol
GRUPPO

CUBO Centro Unipol BOlogna
Piazza Vieira de Mello, 3 e 5 (BO)
Tel 051.507.6060 - www.cubounipol.it

