

Alessandro Pizzolato

LA LIBERTA' DEL PERCETTORE

RAPPORTO TRA ARTE E ARCHITETTURA NELL'OPERA DI
HERZOG E DE MEURON

Arte o architettura

Non c'è dubbio che il lavoro di Herzog e De Meuron (H&DM) sia alquanto singolare nel panorama dello star system internazionale, in quanto è possibile parlare, a tutti gli effetti, di *novità*, rinvenibile, in particolare modo, nella relazione istituita tra architettura e arte contemporanea. Le questioni relative alla fruizione del manufatto architettonico contraddistinto dal valore iconico dell'immagine di cui è dotato in un determinato contesto urbano, sono componenti legati ad una ricerca, soprattutto nei lavori degli anni '80 e '90, in cui nuovi codici linguistici sono il prodotto di una sensibilità alimentata dalla collaborazione con artisti del calibro di Joseph Beuys, Helmut Federle, Remy Zaugg, Thomas Ruff, Gerhard Richter. In alcune opere il contributo dell'artista è effettivo e palese.



L'incontro con Joseph Beuys, avvenuto alla fine degli anni settanta, ha avuto un valore iniziatico per i due giovani architetti: dall'artista tedesco essi hanno appreso il metodo di considerare i materiali secondo le proprietà energetiche di cui sono dotati così che nuove materie, sinora mai prese in considerazione nel normale utilizzo della tecnica costruttiva, sono state impiegate con risultati talvolta sorprendenti. Joseph Beuys, ha ripensato i linguaggi dell'arte, com'è noto, materiali quali grasso e feltro, ma anche sostanze colloidali, quali colle e saponi, sono entrate di forza nelle sue opere e nelle così dette *happenings*. L'artista dal cappello di feltro ha scoperto nella qualità energetica della materia un nuovo paradigma estetico dell'arte il cui principio semantico investe concetti prossimi alla filosofia sociale di matrice steineriana: arte e vita si compenetrano a vicenda. Questa capacità di manipolare l'involucro esterno, rinvenibile in particolare in edifici, quali il polisportivo Pfaffenholz Basilea, il magazzino della Ricola a Mulhouse, la biblioteca universitaria di Eberswalde, per la finezza dei particolari, per le qualità tessili delle superfici, per l'utilizzo di immagini ripetitive serigrafate, ha fatto sì che alcuni critici vedessero in questa operazione un debito nei confronti della teoria di Gottfried Semper del rivestimento: la *Stoffwechseltheorie*.

Semper infatti ridefinì le origini dell'architettura non solo in termini di elemento tessile, ma anche in termini di percezione visiva dell'involucro architettonico.

La concezione semperiana dell'architettura permette di investire sullo spazio, focalizzando sul concetto di *Ge-wand*, di superficie ornamentale.

Tuttavia lo schema interpretativo della teoria semperiana, data la sua universalità, è facilmente applicabile a molta dell'architettura contemporanea basata sulla proprietà comunicativa dell'immagine architettonica in cui l'aspetto ideogrammatico e totemico è in sintesi riferibile alla teoria del rivestimento del teorico tedesco. H&DM vanno ben oltre, la loro architettura, per essere compresa nella sua complessità, presume la contemplazione di alcuni concetti cardine.

Il valore della percezione: la ginnastica del vedere.

Nella città di Monaco di Baviera sono presenti tre opere di Herzog e De Meuron che sono paradigmatiche al fine di individuare alcuni concetti chiave riguardo alla relazione tra pensiero artistico e pensiero architettonico.



La galleria Goetz, non casualmente oggetto che contiene altri oggetti, favorisce una *ginnastica del vedere* basata sulla ambiguità formale del manufatto architettonico. Si tratta di un edificio apparentemente semplice, ma che cela una complessità formale riconoscibile solamente in un secondo momento. La galleria è un edificio dotato di uno spazio interno slegato dal quello esterno. Nella galleria Goetz gli elementi strutturali, volutamente dissimulati dalla vista esterna del manufatto architettonico, sono accennati solamente nella scatola lignea, attraverso una *messa in rappresentazione* che è solo figurativa. La struttura pertanto non determina il valore spaziale dell'edificio; questo compito è ascrivibile all'involucro esterno fatto di legno e di vetro. H&DM attraverso la realizzazione di questa splendida galleria privata hanno cercato di raggiungere un nuovo equilibrio formale non più sottoposto alla gerarchia degli elementi primari e secondari. La struttura, svincolata dall'ordine formale, indica che gli elementi architettonici sono dotati di un peso, se non identico, almeno di eguale importanza.¹

¹ Jean-Francois Chevrier Ornament, *Structure, Space A Conversation with Jacques Herzog*, El Croquis, Madrid, 2001. "Quando ornamento e struttura diventano una singola cosa, stranamente il risultato è un nuovo sentimento di libertà....Le cose cominciano a diventare interessanti quando le metti insieme in una singola cosa e la puoi esperire muovendoti all'interno, usandola. Cerchiamo di rispondere a questioni e



La pelle di rivestimento della scatola muraria non riflette su se stessa ma concentra la propria energia sullo *spazio circostante*, l'esterno diventa come l'interno, la superficie diventa spazio.

Nella galleria Goetz il vetro è utilizzato non più come un materiale trasparente, bensì come uno schermo che rivela una indeterminata profondità, in cui le immagini del giardino vengono assorbite ma allo stesso tempo vengono riflesse secondo modalità sempre diverse. Il vetro è ora connotato da una densità straordinaria, la cui potenzialità espressiva che va ben oltre la sua consistenza materiale. La piccola galleria è un oggetto architettonico contraddistinto da una singolare presenza fisica, sempre mutevole, che il percettore coglie di volta in volta in modo diverso. Questa architettura inventa un nuovo spazio, non mostra l'edificio attraverso una presenza manifesta degli elementi, che a noi non è dato cogliere. La percezione analitica dell'architettura è ritenuta fuorviante rispetto a una comprensione che potremmo definire di tipo *olistico*.²

L'edificio si disinteressa di ciò che avviene all'interno per concentrare sulla pelle di rivestimento un sistema di comunicazione visiva che intrattiene con il fruitore dell'opera un dialogo sofisticato. La forma si semplifica per esporre le proprietà espressive dei materiali, le loro qualità tessili.

Nel piccolo museo monacense i due architetti hanno pensato ad un nuovo approccio visivo basato su una fruizione dell'edificio arricchita visivamente e *tattilmente* da un impiego insolito dei materiali da costruzione.

In questo sforzo di *ricerca espressiva della superficie*, l'architettura è intesa, secondo l'idea di H&DM, come un *test di percezione* che aguzza e allena la vista, educando il fruitore ad una *ginnastica del vedere*.

antitesi che sono semplici e alquanto arcaiche: sotto/sopra, aperto/chiuso, vicino/lontano, luce/ombra. Alla fine, noi preferiamo non parlare in termini di ornamento, struttura, spazio. Quelli sono termini tecnici, che abbiamo imparato, ma ai quali non diamo valore. Quanto li integri in un tutto, è più facile farli sparire."

² Ibidem "...progettare e disegnare dettagli di un edificio diventa così un viaggio mentale dentro l'interiorità dell'edificio stesso, l'esterno diventa come l'interno, la superficie diventa spazio".



Intimità territoriale.

Ciò che è emerso dalla lettura della galleria Goetz è la notevole importanza che i due architetti di Basilea hanno dato alla nozione di spazio esterno così da rilevare che le energie progettuali sono state rivolte piuttosto che alla definizione dell'organismo interno alla definizione del vuoto che circonda l'edificio.

Come ha fatto notare giustamente Alessandro D'Onofrio, l'opera di H&DM cambia a seconda della posizione in cui la si guarda.³ Essa si modifica man mano che ci si avvicina, l'oggetto architettonico disvela i meccanismi della sua costruzione, ciò di cui è fatto. Attraverso questo processo i due architetti svizzeri non cercano di confondere i nostri sensi, tutt'altro, essi mirano a moltiplicare la nostra curiosità attraverso una macchina architettonica che allena la vista e ne moltiplica le facoltà percettive.

L'atto di costruire è dunque un atto di stabilire delle relazioni secondo una *strategia della collocazione*, per cui l'edificio modifica con la sua presenza il contesto ambientale, gli dà una nuova definizione. La massima potenzialità dell'opera architettonica sta nella relazione con la strada, gli edifici limitrofi, gli spazi verdi.

L'edificio esiste in relazione al mondo e la sua collocazione nel contesto ambientale è un'operazione attentamente calcolata: si tratta di un valore aggiunto di carattere espressivo; solo attraverso questa *perfetta collocazione* si può stimolare la giusta percezione.⁴

³ Alessandro D'Onofrio, *L'opera di H&DM*, Officina, Roma, 2002
"L'architettura diventa un contenitore di una funzione imperscrutabile, mentre il 'vero' spazio risiede nei rapporti con il vuoto esterno che questa ci costringe a ridefinire. Un'architettura che non vuole un messaggio da trasmettere, che si occupa piuttosto di atmosfere e degli approcci fenomenologici migliori per poterle raggiungere. L'opera osservata da una certa distanza, conserva un carattere impersonale, salvo disvelare, quando si avvicina, la forza fuori misura della sua superficie. Essa, risultato sempre imprevedibile, determina un coinvolgimento sensoriale tale da permettere una fruizione più attenta; un *rallentamento percettivo*. L'iterazione dei singoli componenti della pelle, l'impiego di un unico materiale, l'evidenziazione della tessitura e delle variazioni sono tutti mezzi utilizzati per raggiungere l'aura necessaria affinché sussista il fatto estetico."

La dialettica tra immagine, intesa come dato percettivo, e immaginazione, assunta come attività extra-percettiva e quindi creativa, consente di investire emozioni nell'oggetto, permette di attribuirgli un valore aggiunto.

⁴ *Art and Architecture: A dialogue*, Remy Zaugg, H&DM, Cantz, Stuttgart, 1996 "il significato di un lavoro non è immanente ad se stesso, è ciò che il contesto gli permette di essere"

L'edificio dell'Allianz Arena è stato pensato per corrispondere a tre criteri fondamentali: la relazione con il paesaggio, dovuta alla forte presenza iconica dell'edificio e al suo aspetto notturno luminoso cangiante; la modalità di arrivo degli spettatori attraverso un sistema di percorsi sinuosi; l'idea architettonica concentrata sull'aspetto formale dell'edificio, simile ad un cratere.



L'edificio si relaziona con una delle principali arterie autostradali, così che la modalità di percezione è attentamente studiata anche in funzione della fruizione rapida determinata dal flusso del traffico automobilistico. Questa architettura, aperta all'ambiente circostante, lavora sulla scala, *cambia la scala al sito*: essa ridefinisce il concetto di monumento, sostituendovi quello di territorio: l'alternativa al monumento è il *territorio*, secondo una nozione che è di ordine prettamente geografico. Non si tratta solo delle relazioni tra interno ed esterno, ma anche quelle tra privato e pubblico; l'effetto conseguito è quello che Jaques Herzog denomina con il concetto di *intimità territoriale*.

Questo tipo di sensibilità per lo spazio circostante è lo stesso che gli artisti del minimalismo mostrano nei confronti dello spazio museale in cui le loro opere sono collocate.

"*Die List der Unschuld*", è il saggio scritto da Remy Zaugg nel 1982, ispirato in parte da "*Six steel boxes*" (1969) opera di Donald Judd presente al Kunstmuseum di Basilea.

Per Donald Judd, è molto importante la relazione fisica con l'opera d'arte, non solo come testimonianza oggettiva di una relazione di tipo fenomenologico, ma soprattutto secondo i rapporti spaziale tra oggetto e fruitore.

L'esperienza dell'arte minimale è quella appunto dell'oggetto *in situ*, in situazione, che comprende tuttavia anche l'osservatore come parte integrante dell'opera d'arte. L'arte minimale contempla nuove relazioni, basate essenzialmente sui fattori di spazio, luce e campo di visione dell'osservatore: questi, nel momento della percezione, stabilisce relazioni, che mutano al cambiare dei punti di vista e delle condizioni di luce dovute al contesto spaziale.⁵ La massima potenzialità dell'opera d'arte sta nella relazione fenomenologica con il contesto.

⁵ Ibidem "Alcune costruzioni architettoniche quando le visiti, risvegliano un sentimento viscerale in te, cambiano la tua percezione, ti impressionano a tal punto che ti toccano immediatamente. Tu puoi ricevere un certo tipo di impressione quando visiti la Tourette di L.C. o la Cattedrale di Chartres.... idealmente noi stiamo cercando di produrre

La messa in opera di queste architetture nella modalità dei due architetti svizzeri comporta una relazione con il mondo fenomenico della realtà urbana.

Allo stesso modo in cui Remy Zaugg vede nel metodo dell'arte un modo per comprendere la realtà, H&DM con la loro architettura indicano una via per comprendere il mondo, in fattispecie il fenomeno della città.⁶



"La nostra architettura è uno strumento per capire come viviamo assieme. Paradossalmente, l'architettura non riguarda contenuti, materiali o forme: riguarda la percezione, riguarda la possibilità di dare alla persona un modo per capire se stesse, e questo è naturalmente l'ultimo obiettivo che hanno in mente"⁷

Objets trouvés: appropriazione.

H&DM sono stati fra i primi ad usare l'immagine serigrafata come materiale da rivestimento a partire dall'edificio della Ricola Storage Building a Muhlhouse-Brunstatt in Francia.

L'immagine serigrafata è utilizzata dai due architetti svizzeri alla stregua di un tradizionale materiale da costruzione, quale un mattone o una pietra di rivestimento; le immagini sono subordinate al ritmo generale dell'opera. L'immagine serigrafata è intesa comunque come figura che trae spunto dalla realtà circostante.

Non solo queste immagini, ma anche elementi formali, oggetti ripresi materialmente dal contesto urbano, possono essere usati come figure. Ne è esempio l'edificio per abitazioni della Schüttzenmattstrasse a Basilea, dove il tombino tipico della città viene riprodotto figurativamente negli scuri.

questo tipo di shock, di rompere il letargo con la quale l'architettura è usualmente percepita, che deriva dell'abito consueto della vita quotidiana.

⁶ Ibidem. "In questi edifici, superficie e spazio diventano una singola entità. Lo spazio qui non è proprio convenzionale, definito da muri in ogni parte, ma uno strato attraverso il quale tu passi. È proprio un po' come passare fisicamente in un'opera pittorica... il nostro sguardo è critico, ma anche ingenuo. E' un modo per scoprire cose camminando giorno per giorno nella città e non vederle. Tu cerchi semplicemente di descriverle come sono... Noi abbiamo cercato di definire dei mezzi che ci aiutano a descrivere la vita quotidiana, il modo in cui la gente si muove nella città, tenendo in conto implicazioni sia di carattere sociologico che psicologico".

⁷ *L'opera di Herzog and De Meuron*, a cura di Gallieo, Madrid, 2005



Queste immagini, queste figure, questi *objets trouvés* di lecorbusieriana memoria corrono il rischio di essere considerati come un surplus formale destinato ad eccitare visivamente la fantasia del fruitore. Niente di più errato, perchè nell'opera H&DM niente è rappresentativo; le immagini, le *texture* dei materiali non demandano ad un significato altro.

Nell'edificio per abitazioni della Schützenmattstrasse, l'impiego dell'immagine del tombino non contempla la figura come una semplice icona reiterata, nel senso della pop art warholiana. All'opposto, essa si inserisce nel ritmo compositivo dell'edificio. Come ha acutamente indicato Alejandro Zaera-Polo, le proprietà iterative che permettono alla figura di essere considerata come un elemento della costruzione, sono quelle di diventare una macchia che si perde come una *texture* nel campo della materia. La figura produce un ritmo, una serie, essa diventa territorio.

Gli *objets trouvés* rinvenibili nell'architettura dei due architetti di Basilea non sono rappresentativi di un significato altro, in quanto oggetti dotati di un valore specifico non sono sovraffollati di peso rappresentativo, non c'è nessuna volontà di rimandare a ciò che è estraneo alla natura oggettiva del fenomeno architettonico.

Ancora Alejandro Zaera-Polo:

“L'ornamento allora è parte della autogenesi della forma, qualcosa di diverso dalla decorazione...La dimensione dell'ornamento ha un'altra virtù, è espansiva, sovrasta la struttura della decorazione, della struttura decorata: è un processo in cui tu puoi sparire come autore-creatore”⁸.

Queste immagini, questi oggetti, stabiliscono una stretta relazione con il luogo, diventano dei filtri per la comprensione della città. Assorbono pezzi di città che vengono poi offerti a chi li vuole leggere secondo le propria sensibilità.

Il fenomeno di trasposizione da un contesto ad un altro di un oggetto già dato, *ready made*, è noto nel mondo dell'arte. Esso diventa anche un aspetto decisivo nell'opera di H&DM.

E' interessante ciò che osserva Jaques Herzog a proposito di *Atlas*, la monumentale opera di Gerhard Richter :



“...Nutriamo un grande interesse per le fotografie di Gerhard Richter, fatte di superfici e immagini, in cui una pittura astratta alla fine risulta essere simile ad un paesaggio topografico. Questa operazione, di prendere dal reale, cose esistenti e riassemblarle tanto da farle sembrare qualcosa altro... è la stessa operazione che compiamo anche noi, ossia trattare le facciate con immagini di soggetti figurativi, come il motivo della foglia di Blossfeldt nell'edificio della Ricola. Ripetendo questo motivo, un puro ornamento è trasformato in una figura astratta, la quale si dissolve nel volume dell'edificio. In altri termini, queste forme astratte, che abbiamo già usato, come nel magazzino della Ricola a Laufen, sono state utilizzate, attraverso i loro infiniti strati, tanto da sembrare una pila di tavole accatastate – cosicché qualcosa di figurativo viene fuori da qualcosa di astratto.”⁹

La pratica di combinare diversi materiali e diversi oggetti e dissolvere la loro primitiva natura attraverso il modo in cui sono presentati nella genesi compositiva dell'edificio significa che una cosa diventa un'altra, in un'operazione che non ha nessun intento referenziale se non quello di stimolare nel fruitore la curiosità di leggere il fenomeno urbano attraverso una modalità inconsueta stabilendo un'apertura che il soggetto percepiente riconosce attivamente attraverso l'atto della percezione.

E' attraverso questa operazione che l'architettura diventa paesaggio, per cui spesso si è parlato del termine *appropriazione* per descrivere il processo di lettura della realtà fenomenica su scala urbana.

Mettere in relazione con il luogo, mettere in relazione con il mondo, mettere in relazione con il soggetto che percepisce l'opera, sono tutti compiti di cui questi manufatti architettonici si fanno carico. Essi stimolano la conoscenza sui fatti del mondo, essi sono un medium non significativo per interpretare i fatti del mondo.¹⁰

La libertà del percettore: un'architettura aperta.

Lo stesso procedimento lo troviamo negli edifici delle Fünf Höfe. Il segmento di nuova facciata inserita nel contesto storico del centro città obbedisce agli stessi criteri dell'edificio dello Schützenmattstrasse. Al posto

⁹ Da una conversazione con l'autore, 9 Agosto 2000, citazione da Catherine Huerseler, *Herzog & De Meuron and Gerhard Richter's Atlas*, in *Herzog&De Meuron Natural History*, a cura di P. Ursprung, Lars Mueller, 2002-05

¹⁰ William J.R. Curtis, *Enigmas of surface and depth*, in *Croquis* n° 72, 2001 “Sin dall'inizio H&DM hanno pensato che una delle proposte dell'architettura è quella di innalzare la nostra percezione del mondo. Gli edifici diventano 'schermi, filtri' per facilitare le nostre osservazioni sulla città”

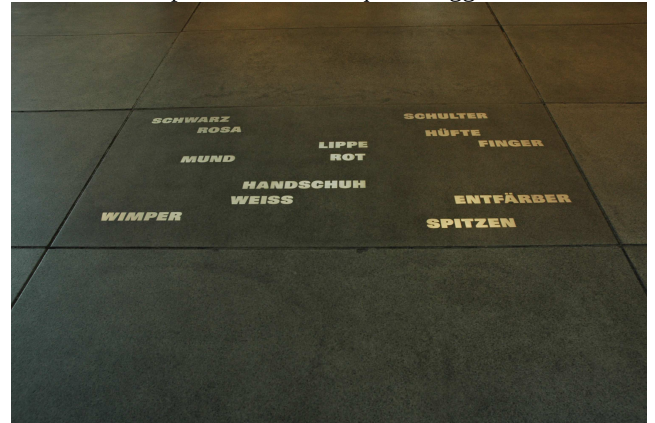
⁸ Alejandro Zaera-Polo, *The Alchemical Brothers*, in *Herzog&De Meuron Natural History*, a cura di P. Ursprung, Lars Mueller, 2002-05

dell'immagine riprodotta nello scuro troviamo la *texture* della lamiera forata. Il movimento casuale di apertura e chiusura degli scuri restituisce al piano della facciata un'immagine sempre diversa, perennemente mutevole. Remy Zaugg è stato chiamato a collaborare attivamente alla ideazione e realizzazione progetto dell'edificio. Le Fünf Höfe sono un centro commerciale contraddistinto da una forte connessione con l'intorno urbano: due percorsi pedonali consentono il collegamento tra le corti interne e le strade limitrofe. L'equipe progettuale composta da architetti e artisti ha lavorato sulla qualità visiva dei percorsi interni, degli spazi delle corti.



L'orientamento dei fruitori è facilitato da un sistema di scritte che, oltre a richiamare il nome delle entrate, evocano il paesaggio circostante a Monaco con il quale i cittadini hanno una certa familiarità; si tratta di parole arcaiche della natura che evocano una dimensione assente dallo spazio del centro commerciale. Alcune parole sono incise anche sul pavimento e correlate con immagini di vedute aeree di Thomas Ruff che riprodotte sulle lastre di cemento sono percepibili non solo visivamente, ma anche fisicamente, nel senso che si sentono sotto i piedi quando si cammina. L'utente del centro commerciale è così facilitato nel muoversi all'interno dell'edificio in una percezione emotiva che stimola un duplice sentimento di ambivalenza: la compenetrazione di arte e vita quotidiana. Con le Fünf Höfe Remy Zaugg ha messo in pratica il suo linguaggio artistico in un modo molto sofisticato; ha messo in moto la forza percettiva del pubblico. In senso più esteso il centro commerciale diventa un *mondo per gli occhi*, un modo per risvegliare il fruitore dalla sua pigrizia. Le riflessioni sullo spazio pubblico e sull'architettura di Remy Zaugg hanno rappresentato per H&DM un modo per comprendere il rapporto tra arte e architettura che va ben al di là del concetto di *autoreferenzialità* proprio dell'arte minimalistica, della nuda oggettività degli *specific objects* teorizzati da Donald Judd. Parlare di autoreferenzialità dell'opera architettonica in senso assoluto è allora inesatto, queste architetture possono innescare libere associazioni connesse al soggetto percipiente. L'opera si ritira in sé stessa, è autoreferenziale, ma lo è solo per il fatto di stabilire con il fruitore un confronto sempre nuovo. Le Fünf Höfe sono un singolare edificio connotato da un doppio movimento: da una lato il manufatto architettonico come appare oggettivamente, inteso come fatto materiale,

come spazio di uso comune, come manufatto atto ad ospitare la vita quotidiana: *oggetto in sé*; dall'altro il manufatto architettonico come mezzo atto a stimolare interpretazioni diverse, come filtro che si pone tra il fruitore e la realtà urbana: *oggetto per sé*.¹¹ Remy Zaugg insiste sul concetto di incontro tra opera e fruitore, intesi entrambi come soggetti attivi. La presenza fisica del fruitore è determinante, fondamentale, la relazione fisica non è solo testimonianza visiva ma anche relazione fenomenologica.¹² L'antitesi a questo tipo di opera è l'oggetto rappresentativo che vincola il soggetto percipiente ad interpretazioni unilaterali. L'opera ha valore in quanto oggetto che



favorisce un incontro che stimola libertà percettiva del fruitore.¹³ Penso che non sia casuale la presenza di Olafur Eliasson tra gli artisti invitati da Remy Zaugg. Il lavoro dell'artista danese riflette sulla relazione tra fruitore e opera d'arte: fruitore e opera sono una stessa cosa. Anche Eliasson ripensa alla relazione tra *l'oggetto in sé* e *l'oggetto per sé*, per cui l'osservazione del mondo è mediata da un sistema di codici personali culturalmente determinati. Nell'atto dell'osservare le opere d'arte, il fruitore acquista consapevolezza del proprio sistema di decodificazione. E' l'incontro fisico tra architettura e fruitore che genera la situazione per cui, oltre alla relazione dei sensi, esiste una interrelazione tra l'oggetto e chi lo percepisce in una sorta di incrocio di campi.

"La sua natura è fenomenologia, è radicata nella fondamentale nozione per cui fenomeno e coscienza - soggetto e oggetto non possono essere concepiti separatamente"¹⁴.

¹¹ Gerhard Mack, *Remy Zaugg, a Monograph*, Mudam, Luxembourg, 2006. "quando si sta di fronte ad un'opera si associa memoria ed esperienza, la percezione cambia a seconda di queste; l'oggetto è sempre se stesso, ma cambia anche infinite volte a seconda del percettore"

¹² Intervista: "il lavoro, l'opera e il percettore sono legati, essi sono uno, l'opera non è opera in sé stessa, ma esiste per l'uomo attraverso l'elemento percettivo. Esibire è rendere possibile un incontro. Esibire un lavoro è esibire un lavoro per l'uomo, ma esporre l'opera all'uomo è anche esporre la percezione soggettiva al lavoro".

¹³ Ibidem "Il significato di questa costruzione esiste solamente nella riflessiva percezione di osservare. Una singola pittura acquista infinite numeri di forme"

¹⁴ Gitte Orkson, inside the spectacle, in : *Olafur Eliasson, Minding the World*, ARoS Aarhus kunstmuseum, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2004



L'opera architettonica così concepita è allora un meccanismo per esperire la realtà, in fattispecie la realtà urbana, i nuovi *oggetti a reazione poetica* sono pensati come dei filtri, delle lenti di ingrandimento per mettere a fuoco gli aspetti meno evidenti del paesaggio urbano. I due architetti svizzeri vogliono mettere in moto un meccanismo di auto consapevolezza, per farci capire che il nostro sguardo sul mondo è inscindibile dai codici culturali. Si tratta di una operazione che sollecita il fruitore a trasformarsi da soggetto passivo in soggetto attivo, infine egli diventa l'opera stessa.

La nostra percezione è il prodotto di un sistema di filtri acquisiti imparando. Senza memoria noi non esisteremmo; senza memoria, non sarebbe possibile alcun tipo di ricognizione, né il senso del tempo. L'opera si rigenera ogniqualvolta avviene questo incontro spaziale e temporale: incontro con il corpo del fruitore, con il suo movimento, con le sue aspettative. La percezione è un gioco interattivo tra la fruizione esperita, ciò che sentiamo, e la ricognizione razionale, ossia ciò che ricordiamo. Non solo i fattori spaziali sono decisivi, dunque, ma anche quelli temporali, poiché determinano il mutare della



percezione nel suo ripetersi nel tempo; non si percepisce mai lo stesso oggetto allo stesso modo. Il manufatto architettonico propone la propria identità oggettiva infinite volte, e infinite sono le immagini che si possono cogliere, poiché infinite sono le sfumature legate al modo di percepire l'opera.

Le Fünf Höfe, nata dunque dalla collaborazione tra artista e architetto, è un manufatto architettonico complesso che trova in questo modo una reintegrazione partecipativa ai fatti del mondo.

In uno dei lavori più importanti di Remy Zaugg sulla superficie monocroma del quadro viene riportata la scritta "*ich, das bild, ich fühle*- io, il quadro, sento". E' l'opera che si pone come soggetto e non oggetto.

Anche l'opera di H&DM è completamente APERTA. In questo accezione essa può essere considerata a tutti gli effetti opera d'arte. Il percettore può confrontarsi con l'opera con grande libertà mentale, questa sorta di *vuoto significante* può suggerire contenuti potenziali che suscitano infinite possibilità.¹⁵

Alessandro Pizzolato

Giugno 2009

¹⁵ Ibidem "Le stesse cose possono avere diverso significato dipende dalla situazione. Un quadrato può essere una superficie o una visione frontale di un cubo. E' l'osservatore che decide. La decisione che prende dipende da fattori culturali e fattori contingenti".