

TRAUMA. Incursioni nella pittura contemporanea.

Note per una riflessione

Di Ilaria Bignotti

La pittura è in rapporto sia con l'arte che con la vita.

Nessuna delle due può essere costruita.

Io tento di operare nello spazio che c'è tra le due.

Robert Rauschenberg, 1964.

*La tavolozza è la poiesis:
il fare che dissolve/separa,
che solo disciogliendo/analizzando può
manifestare,
portare alla presenza.*

Rappresentare è trasformare-dissolvere.

Massimo Cacciari, *Omaggio ad Anselm Kiefer*,
1997

- Del "Bild" come Bildung: il senso del progetto e le sue radici storiche

Una doppia citazione apre questo testo, a sottolineare la complessità del tema e del percorso espositivo, la ricchezza di riflessioni che derivano dalle opere proposte, frutto delle indagini di nove artisti internazionali, mid-career e di nuova generazione, molti dei quali proposti per la prima volta dalla galleria attraverso la lente della loro indagine pittorica: Giuseppe Adamo, Stijn Ank, Steven Cox, Francesco De Prezzo, Maurizio Donzelli, Serena Fineschi, Silvia Infranco, Anne Laure Sacriste, Roy Thurston.

Nella dichiarazione di Robert Rauschenberg, tra gli inventori della nuova pittura americana, dal New Dada alla Pop Art, e nell'analisi di Massimo Cacciari sulla pittura come processo alchemico di Anselm Kiefer, fondatore della nuova avanguardia tedesca tra anni Settanta e Ottanta, sono contenute l'origine, e in un certo senso la chiave interpretativa, alla base di *TRAUMA. Incursioni nella pittura contemporanea*.

Accomunati dal tentativo di rinnovare dall'interno, senza negarli, i fondamenti del genere pittorico tradizionalmente inteso – rapporto tra disegno e colore, progetto e processo, confronto tra superficie e profondità del campo visuale, relazione tra visione e stratificazione dei materiali, dialogo tra bidimensionalità dell'opera e tridimensionalità dello spazio – i nove artisti oggi riuniti in mostra propongono un percorso visuale e concettuale nella pittura contemporanea, inserendosi nel dibattito recente e sfidandone i parametri critici e le categorie storiche: diversi sono quelli proposti per la prima volta da Marignana Arte, quali Stijn Ank, Steven Cox, Francesco De Prezzo e Anne-Laure Sacriste; gli altri sono già ampiamente analizzati in altre occasioni espositive; tutti dimostrano una libertà espressiva che si manifesta sia attraverso i materiali della tradizione, sia adottando nuovi media. Comune la volontà di reinterpretare il gesto pittorico, scardinandone i parametri di lettura, per rielaborarne le modalità e i metodi, offrendo risultati di freschezza linguistica e pregnanza iconica.

Da qui la scelta di porre, ai nove artisti, tre domande cruciali sulla pittura:

- Pittura come metodo o esperimento?

- Pittura come ricerca definitivamente compiuta o indagine provvisoriamente indefinita?

- Pittura come trama narrativa o trauma visuale?

Le riflessioni che ne scaturiscono costellano il testo e dimostrano la vivacità di questo linguaggio, ancor oggi: a partire dalla lapidaria risposta del giovane Giuseppe Adamo, il quale dichiara: *“la pittura è un esperimento che richiede metodo”*, e da quella appassionata di Serena Fineschi, che in modo altrettanto sintetico dice: *“pittura come ricerca definitivamente compiuta di un’indagine provvisoriamente indefinita”*; pare risponderle Anne Laure Sacristé: *“devi essere cieco per vedere”*.

Da questi presupposti, inevitabile l’apertura con le riflessioni di Robert Rauschenberg e su Anselm Kiefer.

Il primo, profeta della Pop Art americana, nell’intera sua ricerca dimostra come nella pittura avvengano più fatti di quanti non ne riservi la vita. L’esperienza del dipingere esercita, tanto in chi la compie tanto in chi ne osserva il risultato, una forza di attrazione e rappresenta, al contempo, un mistero in costante mutamento: a partire dai *White paintings*, realizzati tra il 1951 e il 1953, dove Rauschenberg utilizza una tela appena uscita da un negozio per pittori, ancora da preparare a ricevere i colori – un dipinto da dipingere. Un vero grado zero della pittura, che così può contenere tutto ciò che gli artisti possono – ancora – inventare: anche, per l’appunto, l’assenza di qualsiasi contenuto e persino di qualsiasi volontà di creare.

Figlio spirituale di questa indagine è, da un lato, il giovane Francesco De Prezzo, quando così descrive il suo processo pittorico: *“[...] dipingere significa attraversare due fasi distinte, la prima “costruzione dell’immagine”, in cui con una pittura dal vero riproduco in maniera fedele visioni/scorci dell’ambiente stesso in cui lavoro; una seconda fase invece, più istintiva, mi vede ricoprire il lavoro pittorico precedente con uno strato di smalto uniforme. Questa pittura monocroma va così a “tappare” e “ripulire” l’immagine originale, rendendo idealmente la superficie della tela un campo autonomo [...]”*.

Anche Serena Fineschi, quando afferma che la pittura è *“materia e memoria, intelligenza e geografia del corpo”*, evidenzia questo processo pittorico nel quale il fulcro dell’indagine è la vita esperita dalla pittura: *“corpo, materia e memoria sono centro di azione e terreno di confronto fisico”*; esperienza che si mescola e stratifica anche nel procedere creativo di Silvia Infranco, la cui Project Room, a cura di Marina Dacci, evidenzia la sensibilità di una artista per la quale la pittura è *“trama visuale che evoca e riscopre la narrazione alla stessa sottesa”*.

Vi è, negli artisti citati, una tensione al sommerso: la pittura come coltre sapiente che protegge l’immagine scaturita dall’esperienza, ne nutre e cova la memoria: da qui, anche, la poetica di Stijn Ank, che sottopone egli stesso a un processo di dimenticanza e di inesperienza, per poter dare alla luce una pittura sensoriale ed empiricamente mutevole: *“[...] Nel mio lavoro, per scoprire nuove “origini”, provo a dimenticare ciò che so. Cerco di far svanire il “significato”. Cerco di entrare in un mondo “che non conosco” e dove “non ho vissuto”. I miei strumenti, in questo metodo, sono i miei sensi. E con questi sensi, ad esempio la vista, imparo che il senso dell’occhio non è solo “il vedere” in modo oggettivo. Bisogna saper “sentire con gli occhi”, mettendoci in contatto con tutti gli altri sensi, con il nostro cervello, con le nostre esperienze. Con “l’altro”, con “il contesto”. Quindi ‘vedere’, ad esempio il colore rosso, non è lo stesso che ‘percepire’ il*

colore rosso. Il rosso non è solo rosso (quello che sai), ma è anche felicità, dolore, calore, morte, vita...un colore diventa così molte altre cose che non conosci o non hai ancora vissuto [...].

È la memoria, come viatico e dono che con sé porta la pittura, che collega questi artisti e ci riporta, anche, al secondo “nume tutelare”, Anselm Kiefer: fautore di una rivoluzione pittorica condotta assieme ad alcuni suoi compagni di ricerca, da Gerhard Richter a Georg Baselitz, e animata da un intento anche etico, impegnato, di recupero della storia e di riscatto del pensiero tedesco, dalle origini umaniste al grande Novecento. Erano i *Neue Wilden*, i Nuovi Selvaggi: dipingono con le dita, rovesciando la prospettiva visuale dell’alto e del basso (Baselitz), lavorano con il *blurring* e il *fading*, per riflettere sui parametri dell’obsolescenza e della anamnesi visuale, fino a proporre un nuovo alfabeto pittorico (Richter), sperimentano a 360 gradi il medium pittorico, in una incessante ricerca che nel recuperare il valore della figurazione la trasmuta in magma materico, in una trasformazione alchemica dei materiali e dei metodi compositivi, dove l’artista è il nuovo vate capace di indicare la strada spirituale del proprio popolo (Kiefer). Vicino, per tensione di indagine, è il lavoro di Maurizio Donzelli, le cui opere sono, una ad una, “*un tassello su una linea dentro cui inserire le precedenti e le future immagini [... risultato di] un vero e proprio amore per l’infinita capacità del mondo di proporre forme e l’infinita capacità umana di coglierle e di percepirle, il tutto condito dalla mia temporanea e biografica presenza in un dato frangente di tempo*”.

TRAUMA nasce allora in quei due momenti storici eccezionali, sui quali ancor oggi si deve fermare la nostra riflessione, e si sviluppa attraverso la ricerca di nove artisti che si fanno, coraggiosamente, fautori di una ondata di profonda rinascita della pittura: linguaggio che come un fiume carso, dagli anni Sessanta ad oggi, è sopravvissuta sotto le falde del concettuale e nelle gole della performance, tra le radici virtuali e gli abissi digitali, nutrendosi in nuove generazioni di artisti che riscoprono la potenza del dipingere, del lavorare su una trama bidimensionale, per tessere e ordire spazi di immaginazione, riflessione, dichiarazione, ribellione, rivendicazione.

Consapevoli dei fallimenti delle categorie di analisi e racconto del mondo occidentale, dovute sia all’impatto con il digitale e il virtuale, sia alla conseguente disgregazione dei parametri sociali, economici e culturali del nuovo Millennio, i nove artisti coinvolti in *TRAUMA* **devono** dipingere: perché credono che la pittura ancora sia capacità di creazione autonoma di *Bild* (immagine, dipinto) chiamata non tanto a raccontare il reale ma a figurarlo, in una direzione educativa, etica, oltre che visuale ed estetica. Una *Bildung* (formazione, educazione) rivolta al riguardante, che viene così coinvolto in un processo a sua volta di immaginazione e di interpretazione poetica – poietica, di costruzione - delle cose e del mondo: l’esperienza del vedere che diventa fonte di conoscenza.

“*La pittura è un trauma visuale sia per chi la fa sia per chi la guarda*”, ha scritto Steven Cox.

Un processo che necessariamente deve essere traumatico, nel senso più ampio del termine: perché lo sguardo, quando incontra l’immagine, impatta in una sorpresa, in un conflitto, in un corpo-a-corpo tra la propria sensibilità e quella altrui: “[...] *vaghi frammenti di narrazione* – ha scritto Giuseppe Adamo – *vibrano sotto la membrana del visibile, aspettando di essere percepiti prima di tutto da me stesso*”.

.

Un trauma che si traduce in una perdita dei propri confini, eppure al contempo in un ritrovamento della propria capacità di andare oltre, in direzione immaginifica, trascendentale, potenzialmente infinita: un atto estremo che fa dichiarare a Fineschi “*pittura come devozione. Estensione carnale in cui le trame formali si possano distendere e confidarsi a nuove riflessioni e esperienze intime e sociali*”.

Da qui, anche, il sottile rimando al verbo tedesco träumen-sognare, che contiene la stessa radice di trauma: sognare un linguaggio altro, diverso, capace di tessere un nuovo percorso di visione e di formazione, non è facile, è complesso, è traumatico.

- Del provvisorio, del transeunte, e del coraggio di dipingere. Il valore del progetto e il recente dibattito critico

Se gli anni Novanta, fino al nuovo Millennio, hanno ampliato il campo di riflessione storico-critica e anche di interesse di mercato nei confronti della pittura, da un lato rivendicando l'importanza delle ricerche storiche recenti, prevalentemente del *Post-war period* e di area radicale, monocroma e spazialista, da Lucio Fontana alla *Monochrome Malerei*; dall'altro verificando il portato di tali linguaggi in direzione neo-astratta e sperimentale, prevalentemente rivolta all'approfondimento della relazione-conflitto tra superficie e supporto e alla dinamica installativa, con tutte le declinazioni che ne sono derivate, a partire dal nuovo millennio una serie di fattori concomitanti, legati al contesto politico e economico, sociale e culturale internazionale – dalla catastrofe delle Torri gemelle nel 2001, alla crisi economica del 2008-2009, alla guerra tra prospettive religiose e culturali di Occidente e Oriente – hanno determinato una riapertura dell'indagine pittorica: come se questa potesse, in qualche modo, tornare a figurare delle soluzioni, interpretando l'atroce caduta dei valori e anche dei modelli interpretativi che sino a quel momento avevano retto ai colpi e ai contraccolpi postmoderni. Si profila allora una pittura libera da modelli e anzi sempre più autonoma da un metodo preordinato, che ha saputo dare luogo a inedite e potentissime soluzioni linguistiche, tuttora in piena definizione e trasformazione: una pittura eclettica, provvisoria, apparentemente disinteressata, mutevole, instabile. Così recentemente è stata definita, a partire dal saggio *Provisional Painting* di Raphael Rubinstein, pubblicato in “*Art in America*” nel maggio 2009, e tradotto su “*Flash Art*” da Luca Bertolo in lingua italiana, alla mostra *La figurazione inevitabile. Una storia della pittura* a cura di Marco Bazzini e Davide Ferri, tenutasi qualche anno dopo al Centro Pecci di Prato, precisamente nel marzo 2013, foriera di un rinnovato interesse nei confronti della pittura stessa, sostenuto anche dall'articolo *Eppur esiste. Storia rapida della pittura italiana* di Maria Chiara Valacchi, pubblicato su *Flash Art* 308 del febbraio dello stesso 2013.

Tali contributi, espositivi e critici, hanno da un lato evidenziato l'importanza di non definire una direzione pittorica precisa, ma di accogliere l'indeterminatezza e la continua trasformazione di questo linguaggio, per nulla abbandonato dagli artisti attuali ma anzi, ancora fondamentale; d'altro canto hanno dichiarato, attraverso una serie di esempi tratti dalla stagione modernista, che ontologicamente la pittura contiene da sempre quegli aspetti di instabilità, provvisorietà, non finitezza, eclettismo che la rendono non agonizzante nell'oggi, ma continuamente rispondente al mutevole panorama, inquieto e instabile, del presente.

Riporto qui la riflessione di Rubinstein, nel passaggio concettuale che ci interessa ai fini di questa breve riflessione: “[...] Perché mai un artista dovrebbe esitare davanti alla prospettiva di un lavoro finito, ricercare

strategie di auto sabotaggio, apporre il proprio nome sotto quadri che, da alcuni punti di vista, sembrano un totale fallimento? Potrebbe avere qualcosa a che vedere con uno scetticismo originario che percorre l'intera storia dell'arte moderna: lo troviamo nella sequenza infinita, agonizzante, degli aggiustamenti di Cézanne alle prese con il Mont St. Victoire; nelle denunce chiasse di Dada (tipizzate dal blasfemo Ritratto di Cézanne di Picabia); nei ritratti di Giacometti, che continuamente si cancellano e ricominciano; nelle composizioni gloriosamente stupide che Sigmar Polke dipinge negli anni Sessanta. Si può trovare qualcosa di analogo in altre forme: nell'insistenza con cui Valéry dichiara che "una poesia non è mai finita, ma solo abbandonata"; nell'appello di Artaud a non fare più capolavori; nella complicità con cui il punk abbraccia l'amatoriale e l'incasinato. La storia del Modernismo è piena di strategie di rifiuto e di atti di negazione. [...] Un tale lavoro mi pare, almeno in parte, il risultato di una lotta con un medium che può apparire sovraccarico di attese riguardo a durata nel tempo, virtuosismo, composizione, stratificazione di significati, autorità artistica ed energia creativa — tutte qualità che rendono le arti appunto delle belle arti. Utilizzata da artisti giovani, la provvisorietà può anche servire per prendere le distanze dalle lusinghe del mercato dell'arte, connotato fino a ieri da un appetito insaziabile per tele piccole, eleganti e rifinite, un tipo di pittura che non lasciasse dubbi sulla competenza tecnica dell'artista, sulla sua raffinata sensibilità e sulla sua solida etica del lavoro".

Significativamente hanno risposto gli artisti coinvolti nel presente progetto espositivo, alla domanda in cui chiedevo se la pittura sia una ricerca definitivamente compiuta o una indagine provvisoriamente indefinita? Esponente di un rigoroso lavoro analitico sulla pittura, così ha puntualizzato l'artista americano Roy Thurston: *"Considero la pittura una importante ricerca culturale e antica, che è ancora molto viva oggi. In questo senso, essa è un metodo stabilito che ha una moltitudine di sfaccettature. Ciò implica anche, e credo sia vero, che la pittura ha un nucleo tale da renderla accessibile a tutti, in ogni luogo. Con questa osservazione come punto di partenza, ho tentato per molti anni di lavorare al dipinto successivo partendo da quel qualcosa che non riesco a visualizzare sul dipinto sul quale sto lavorando nel presente: questa scelta potrebbe essere interpretata come un esperimento o come un'indagine, ma ovviamente l'opera si completa quando è finita, quindi non è realmente sperimentale. Potrebbe anche essere pensata non come esperimento, ma come fallimento di poter pensare pienamente a una immagine, che quindi deve essere continuamente tentata. Un grande cambiamento nel lavoro avviene ogni volta in cui diverse idee convergono. E così, un dipinto conduce a quello successivo"*.

Significativa anche la riflessione dell'artista scozzese Steven Cox, quando dichiara, anch'egli unendo con un filo rosso le risposte alle prime due domande: *"Creare un senso è estremamente vicino al sentire. Ed è questo sentire che crea senso. Non parlo del fare una pittura, o una scultura – non parlo del fare un oggetto, ma del modo in cui sia possibile catturare l'esperienza sensibile di una "origine" – che sia spazio, luce, colore – e che, con tutti i "significati" di cui è stata caricata, ci ha fatto dimenticare di essere consapevoli della sua essenza. [...] Ogni risultato in un'opera d'arte è da me vissuto come una esperienza che collego a un incessante processo di nascita e crescita. Sento che ciò che è nato (e che cresce) è sempre provvisorio e indefinito. È questo sentire che tiene in vita la mia ricerca"*

- Contro ogni definizione, scelta e destino del dipingere: TRAUMA.

Da queste riflessioni, scaturisce la selezione dei nove artisti oggi proposti: i quali hanno operato in un lungo processo di costruzione e ri-definizione del campo pittorico, affrontando ontologicamente il problema del margine e del centro, della presenza e della formazione dell'immagine, del vuoto e del pieno nella campitura visuale, animati dalla convinzione del valore formativo dell'opera d'arte come luogo di coscienza.

Fattori di una fertile tensione tra una memoria figurativa ed una connotazione astratta che è al contempo potenzialmente polimorfa: Maurizio Donzelli apre il percorso anche cronologicamente, con nuovi lavori che nella resinatura della superficie e nella totale deflagrazione dell'immagine astratto-lirica, con impeto interpretano la storia della pittura in direzione di autonoma e altissima poetica, scevra di qualsiasi condizionamento: *“comprendere razionalmente, conclusivamente ogni cosa è un'illusione e soprattutto una pedante letteralizzazione, che dà l'illusione di poter dominare il mondo anche in virtù del “patto” che abbiamo stabilito attraverso il criterio di sospensione legato al progresso scientifico: quello che non conosciamo oggi lo conosceremo di sicuro domani. Però dovremmo ricordarci che ogni narrazione rimane una conclusione provvisoria, dipende da quanto siamo disposti ad accontentarci di tale provvisorietà”*.

In direzione antitetica, Roy Thurston, che assieme a Donzelli rappresenta la prima generazione indagata in mostra, analizza la relazione tra superficie e supporto, reinterpretando la direzione di indagine concettuale della pittura, in opere di potenza totemica e fortemente iconiche: *“Penso che l'impulso del dipingere, o dell'arte in generale, possa essere diviso in due direzioni distinte, quella narrativa e quella costruttivista. [...] La mia scelta è costruttivista e produce un'opera che è essenzialmente visiva, astratta, tattile, teorica e fa affidamento all'esperienza dell'opera d'arte”*

Rispondono a queste due direzioni gli artisti appartenenti alle nuove generazioni che proseguono nel percorso espositivo: da Giuseppe Adamo, che nella scelta di una pittura pura stratifica visualmente onde di colore, tono su tono, rievocando derive di mare e frammenti terrosi, paesaggi tellurici in divenire: *“si procede a tentoni in uno spazio oscuro afferrando oggetti dall'identità indefinita, maneggiandoli per intuirne la forma”*; gli risponde Silvia Infranco che nella stratificazione dei materiali, organici e non, recupera il processo alchemico del dipingere, in opere memoriali e segrete, trovando *“interessanti gli spunti che emergono nelle fasi di provvisorietà”*.

Appartenente a una linea più concettuale, Serena Fineschi prosegue in una attenta indagine che attraverso la reiterazione del gesto pittorico campiona e reinterpreta criticamente le tavole cromatiche della grande storia dell'arte.

Tese tra la dimensione pittorica e quella architettonica sono le opere di Stijn Ank, che in tal senso si fa interprete attuale di una declinazione dell'affresco sperimentale:

“[...] L'intonaco bianco (il materiale base di partenza nel mio lavoro) è qualcosa che ancora non conosco. Può essere polveroso, liquido e solido ... agisce ma reagisce anche. Diventa e non diventa "qualcosa" quando viene versato in uno stampo assemblato con pezzi di materiale privi di significato. L'intonaco,

quando è ancora allo stato liquido, lo mescola con pigmenti di tutti i tipi e colori. In questo stampo succede qualcosa che, quando lo stampo viene aperto, spesso non capisco e che mi piace condividere, perché sento che ha senso [...] Mentre le persone intorno a me cercano di analizzare cosa è successo esattamente e come possono definire il lavoro, appaiono molte parole con significato. Recentemente la parola "affresco" è apparso per descrivere le opere bidimensionali in cui l'intonaco e i pigmenti si uniscono in un dipinto che è per lo più di superficie. Dato che questi 'affreschi' sono appesi a un muro, sembrano molto vicini alla pittura.

Per me quegli affreschi non sono appesi al muro, ma sono di fronte al muro. Sono in una certa distanza nello spazio e di fronte a chi li guarda. Quindi forse sono più vicini alla scultura che alla pittura? Possiamo forse parlare di una "scultura interiore", contenuta nella pittura? Forse proprio questa parola dice di più su cosa sia veramente un 'affresco'?"

Steven Cox invece, nella stratificazione cromatica, lavora tra evaporazione e affioramento dell'immagine: *"La pittura è un esperimento in corso, per le idee che arrivano per prime, seguite dal processo tecnico di realizzazione. Opere pittoriche fondamentalmente astratte posso essere create solamente attraverso una indagine attenta delle possibilità fisiche della pittura. Solo utilizzando le tecniche e i procedimenti più accurate concettualmente è possibile acquisire una conoscenza diretta della sperimentazione pittorica e spingerla oltre i limiti della sua materialità [...]"*

Nell'azione di celare o dissolvere i soggetti dei suoi dipinti, dalle origini figurative ad un inquieto approdo monocromo, Francesco de Prezzo opera per una sintesi radicale nella pittura. Anne Laure Sacriste, la cui pittura è tesa tra narrazione e emozione, scenario di una indagine accurata e delicatissima, chiede allo spettatore una solerte indagine, capace di rispondere in modo altrettanto traumatico – ovvero, nuovo ed evocativo – alle opere esposte: *"dipingere come modo per percepire, trasformare e trascendere qualsiasi materialità con l'idea di bellezza"*

Il confronto che le unisce è pertanto introspettivo, prima che visuale: esperienza percettiva dell'alterità, di mondi sommersi, caleidoscopio di immagini e di figure sospese, figlia di quella ossessione inventiva che nasce anche dall'ombra, dall'isolamento, dal margine che rosicchia il centro e lo raggiunge. Una pittura necessaria, che nasce da un dissodare continuo e estenuato, un coltivare paziente, ritornare nel tempo, ripetizione e messa a fuoco dell'oggetto alla ricerca di figure preminenti che sempre sembrano fuggire.

Abbiamo bisogno, ancora, di questo, *"vagando spinti dalla curiosità e consapevoli che non conta veramente ciò che troviamo, ma conta il cammino che compiamo cercando"*, ha dichiarato Maurizio Donzelli.