

linus
anno XXX numero 11 (476)
novembre 2004

linusARTE

di FRANCESCA PASINI

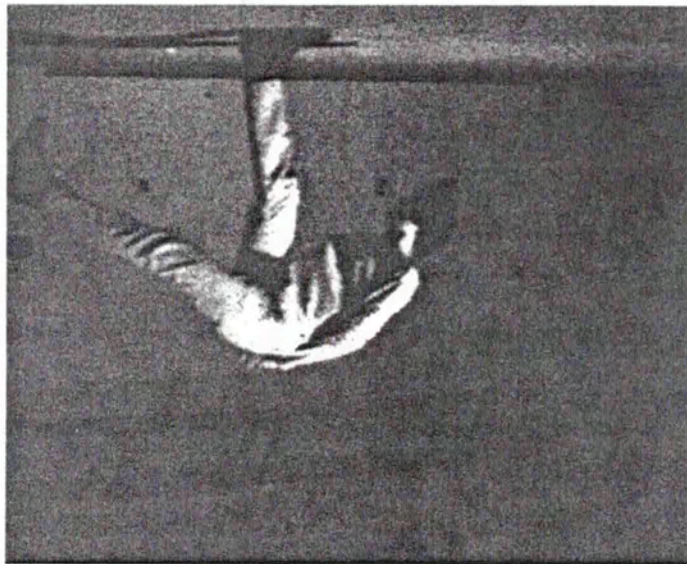
La creatività anonima

Sempre più spesso artisti danno figura a gesti, relazioni, pensieri che provengono dall'esperienza del quotidiano e dall'accumulo televisivo e informatico

Prima del computer, dell'e-mail, del cellulare - una volta a casa - ci si poteva fermare. Non è più così, siamo sempre connessi a qualcuno o qualcosa. È una trasformazione enorme. La conoscenza aumenterà? La quantità e la velocità di informazioni impediranno di guardare oltre la superficie degli eventi? Probabilmente il nostro cervello e le nostre emozioni si adatteranno, anche se talvolta si prova il senso di colpa di uscire dalla rete.

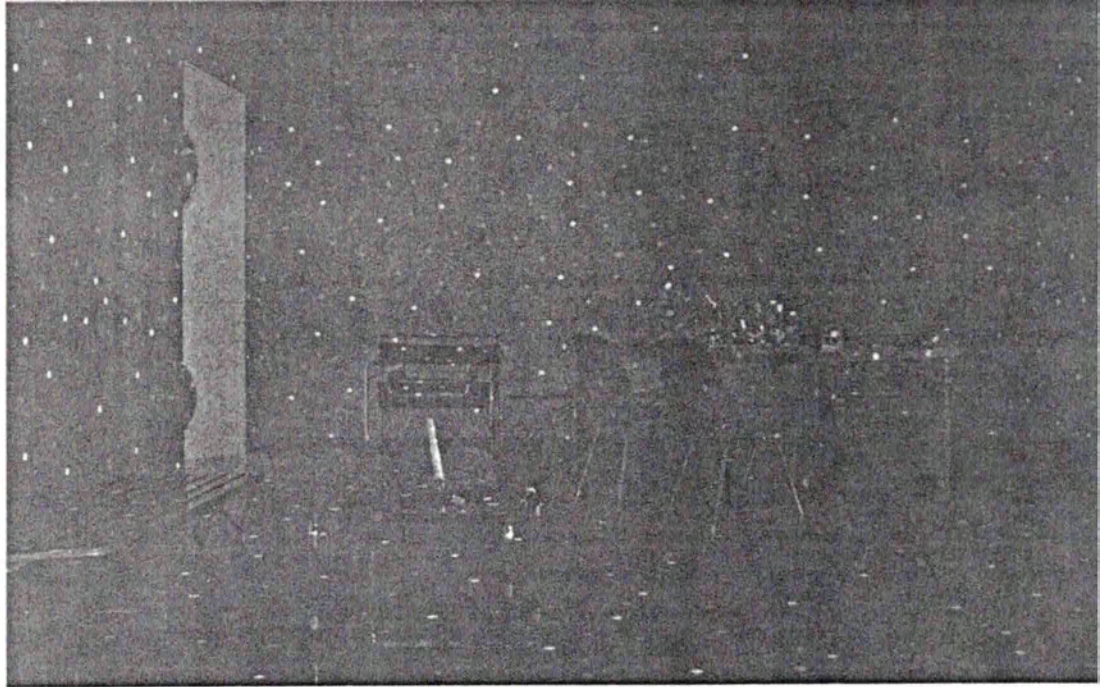
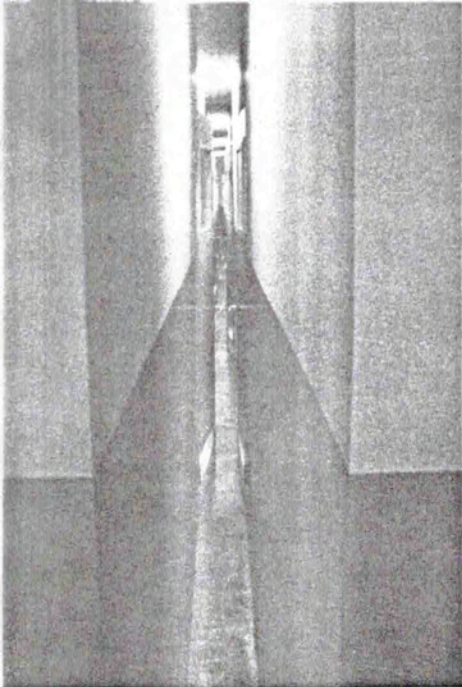
Gli inviti che mi arrivano per e-mail sono così tanti che mi fanno pensare che l'arte stia diventando un fenomeno di massa. È un'illusione, perché la cultura in questo momento non esercita un'attrazione particolare, ma, inserita nel sistema mediatico, riflette l'andamento vorticoso degli eventi. Non vedrò tutte le mostre di cui sono informata, ma tutto il mondo sa cosa sta succedendo.

Il 15 ottobre c'è stata a Londra la seconda edizione di "Frieze", una ennesima fiera dell'arte contemporanea, accompagnata da mostre super nei musei e nelle gallerie. Il 9 si è aperto un nuovo museo in Giappone a Kanazawa, una eccezionale architettura ad atollo, con opere permanenti che caratterizzano le singole sale espositive. Per citare due avvenimenti lontani che ho letto simultaneamente. E poi una miriade di mostre in musei, gallerie, spazi di ricerca in quasi tutto il mondo. Ottobre è l'inizio della stagione, ma questo flusso succede ogni mese, con appuntamenti più o meno fitti. La prima reazione è l'ansia: cosa perdo? Chi devo ricordare? Dove devo andare assolutamente? O mi basta confrontare i nomi che appaiono più spesso per intuire una tendenza? Forse bisogna leggere qualcos'altro tra le migliaia di righe dell'informazione. Che si stia per avverare quello che scriveva Robert Walser in *Strana città*: "C'era denaro a sufficienza e per tutti... Non c'erano domeniche, tanto meno una religione, sui cui precetti si sarebbe potuto litigare... Non c'erano artisti, essendo già troppo comunemente diffusa l'abilità in ogni genere di arte... Si era padroni della lingua... Si sapeva come trattare le questioni d'affari con sensibilità... Coglievano il bello in tutto ciò che c'era". Poi arriva la pioggia e cancella "questo quadro" che lo scrittore aveva immaginato seduto in un parco (R. Walser, *Storie*, Adelphi, 1982). Credo che oggi il sogno di un mondo governato dalla creatività, invece che dagli obblighi sociali, sia più facile da



BRUCE NAUMAN, *Revolving Upside Down*, 1969, video, EAI, New York

fare. La diffusione di notizie crea, infatti, una mostra senza fine che ognuno, appunto in sogno, può visitare. Ma al di là di questo atteggiamento da topo di internet, quello che mi ha fatto venire in mente "il quadro" descritto da Walser riguarda l'anonimato della creatività. Sempre più spesso artisti e artiste danno figura a gesti, relazioni, pensieri che provengono dall'esperienza del quotidiano. Mi si può dire che è sempre successo: è vero. Ma ora il legame è esplicito e non riguarda solo la biografia di chi crea, ma la percezione della realtà e dell'accumulo televisivo e informatico. Basta chiudere la televisione o il computer per dimenticare? Non credo che il problema sia ricordare, ma piuttosto elaborare i fatti che toccano la coscienza. Se alle immagini che scorrono negli schermi si alternano figure che rappresentano gli stati emotivi con cui il reale ci parla, possiamo riconoscere le nostre individuali emozioni. Fino a quando restano notizie, belle o traumatiche, da inserire nell'archivio, è difficile stabilire un rapporto tra percezione individuale e evento esterno. L'arte



MONIKA SOSNOWSKA, *Corridor*, installazione. Courtesy Foksal Gallery Foundation, Varsavia

YAYOI KUSAMA - *I'm here, but nothing*, 2000, installazione. Courtesy Ota Fine Arts, Tokyo e Studio Guenzani, Milano

crea questo raccordo, perché le figure che inventa provengono da un'elaborazione soggettiva. E in quella scelta appare lo stimolo a fare altrettanto, anche se con aspirazioni diverse. L'idea di Walser che tutti siano in grado di esercitare la propria creatività è un'utopia, ma è anche il fondamento di ogni espressione. Senza questa convinzione sarebbe difficile inventare una forma, una figura, una frase. Se non altro perché ogni opera d'arte prevede un dialogo con chi la guarda, la legge, la ascolta. L'emergere di figure collegabili all'espressione anonima è una novità che ci riporta al cambiamento delle dinamiche relazionali, ma anche all'esercizio di lettura di milioni di osservatori anonimi.

Tra le mostre che ho visto, alcune dichiarano in modo esplicito il legame tra il movimento della realtà e la nascita di figure che interagiscono con le emozioni interne di chi le guarda. Sono figure contraddittorie, instabili che, pur in modo indiretto, partecipano all'analisi della trasformazione in atto.

Alla Galleria Civica di Trento (fino al 9 gennaio 2005)

Roberto Pinto cura una mostra dal titolo "Dimensione Follia", che indaga: "quei gesti che è impossibile includere nei comportamenti socialmente accettabili, ma che una volta inseriti nel contesto artistico hanno assunto un ruolo importante nella recente storia dell'arte". Si tratta degli eccessi di passione e soggettività in cui a tutti capita di incorrere.

Per capirli bisogna imparare a rappresentarli dentro la scena della propria esistenza.

Nel momento in cui trovano figura, stabiliscono un rapporto con la storia dell'arte, ma anche con la percezione di chi non è artista. Bruce Nauman ad esempio è presente con un video del 1969, dal titolo *Revolving Upside Down* (*Ruotando dall'alto al basso*); lo si vede camminare sul soffitto di una stanza, come se stesse misurando il rovesciamento. Molte sono le suggestioni, dall'assenza di gravità al ricordo della camminata sulla luna, avvenuta proprio in quell'anno, ma anche al disorientamento che ognuno prova nell'arco dell'esistenza. È una figura poco enfatica,

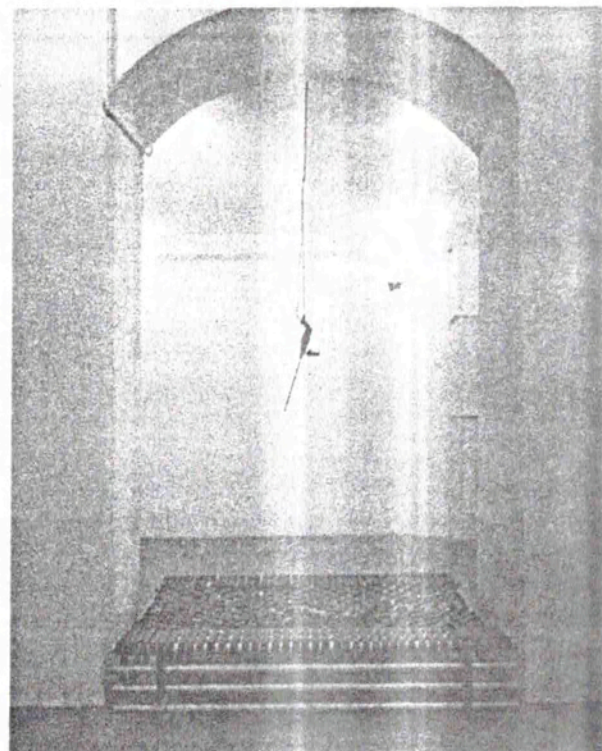
in linea con le performance di quegli anni: in questa ridotta teatralità affiora la percezione di un turbamento che ribalta l'anima, non avviene solo durante eventi eccezionali, ma molto più spesso nello spazio misterioso della coscienza.

La giapponese Yayoi Kusama invade una stanza con piccoli punti colorati che si depositano su mobili, pareti, oggetti. Questa bellissima stanza vuota, nonostante i mobili e la tavola preparata, suggerisce lo spaesamento del privato e l'impossibilità di separarsene, che per millenni hanno segnato l'orizzonte delle donne. *I'm*



OTTONELLA MOCELLIN, *Let me take you down the corridors of my life*, 2000, video. Courtesy l'artista

here, but nothing dice il titolo, sono qui, ma (sono) niente. C'è il senso dell'inconsistenza terrena, ma anche di quel niente che spesso si appropria di noi, chiudendoci in spazi dove tutto gira su se stesso (come i suoi punti di colore); dove tuttavia c'è un ordine e una presenza invisibile ai più. Un'altra difficoltà relazionale appare nel video di Gillian Wearing: si vede una rissa tra madre e figlia. Di nuovo un tema che ha milioni di invisibili e anonime figure, che qui si mostra nella sua realtà, irriverente e, apparentemente, estranea all'idea di creazione. Ma, come ha insegnato Duchamp, un oggetto d'uso cambia il suo significato nel momento in cui accede allo spazio dell'arte. Il contrastato legame tra madre e figlia, uscendo dallo spazio domestico, rompe la visione del destino femminile e inventa una figura universale del necessario processo di distacco dalla figura materna. Monika Sosnowska, una giovane artista polacca, sottolinea invece la chiusura, l'impenetrabilità dello spazio domestico, costruendo un corridoio così stretto che non si può entrare, ma sul quale si affacciano delle porte. Evoca la costrizione senza via d'uscita sia individuale che sociale. Nei suoi ambienti, labirintici, in cui le porte conducono ad altre porte c'è l'immagine degli universi obbligati che spesso hanno segnato la storia della convivenza sociale e familiare. Ottonella Mocellin mette in video lo scandalo che ha a lungo accompagnato la libertà femminile, abbinata quasi sempre allo stereotipo della trasgressione sessuale. La si vede mentre cammina in una strada di Milano e ogni tanto si alza la gonna. Questo gesto, compiuto nel 2000, è tuttora simbolo di un eccesso, che viene facilmente ascritto alla devianza mentale, nonostante l'invasione di corpi nudi di donne che tappezzano le pubblicità. **Monica Bonvicini alla Galleria Emi Fontana** di Milano (fino al 15 novembre) mette in scena un'altra contraddizione che pervade il mondo contemporaneo. La costruzione e la distruzione vanno spesso di pari passo, così Bonvicini ha creato con dei mattoni di gesso e stucco delle basi su cui ha posto delle gabbie:



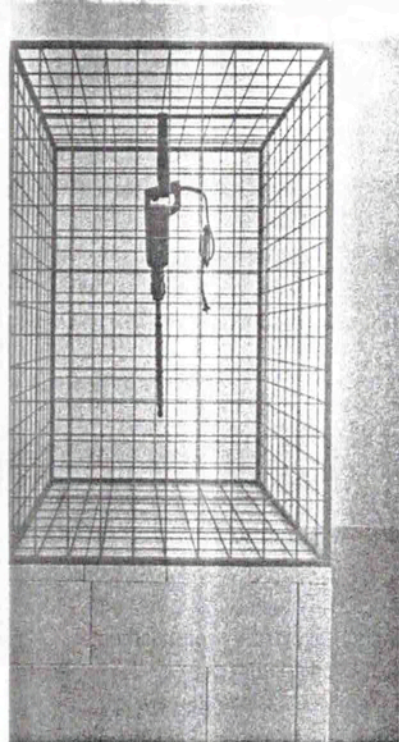
MONICA BONVICINI *Blind Shot*, 2004, Trapano nero, timer, panca in metallo e cinture di pelle nera, cm. 46x132x200

dentro si trovano trapani, compressori, perforatori pneumatici e altri strumenti dell'edilizia. Sono tutti rivestiti di pelle nera, che blocca il movimento, e enfatizza la visione estetica di armi chiuse in gabbia. La violenza attuale appare bloccata, ma quelle stesse gabbie che la isolano si ripropongono come strumento di aggressione, è impossibile non pensare a quelle di Guantanamo e a quelle degli integralisti iracheni. Come dice il titolo *Blind Shot (colpo a vuoto)* lo stesso concetto di costruzione, simbolizzato dagli utensili, diventa inattuabile. E queste sculture appaiono oggetti-feticci di un'identità maschile che non sa staccarsi dalle armi, neppure quando sono chiuse in gabbia.

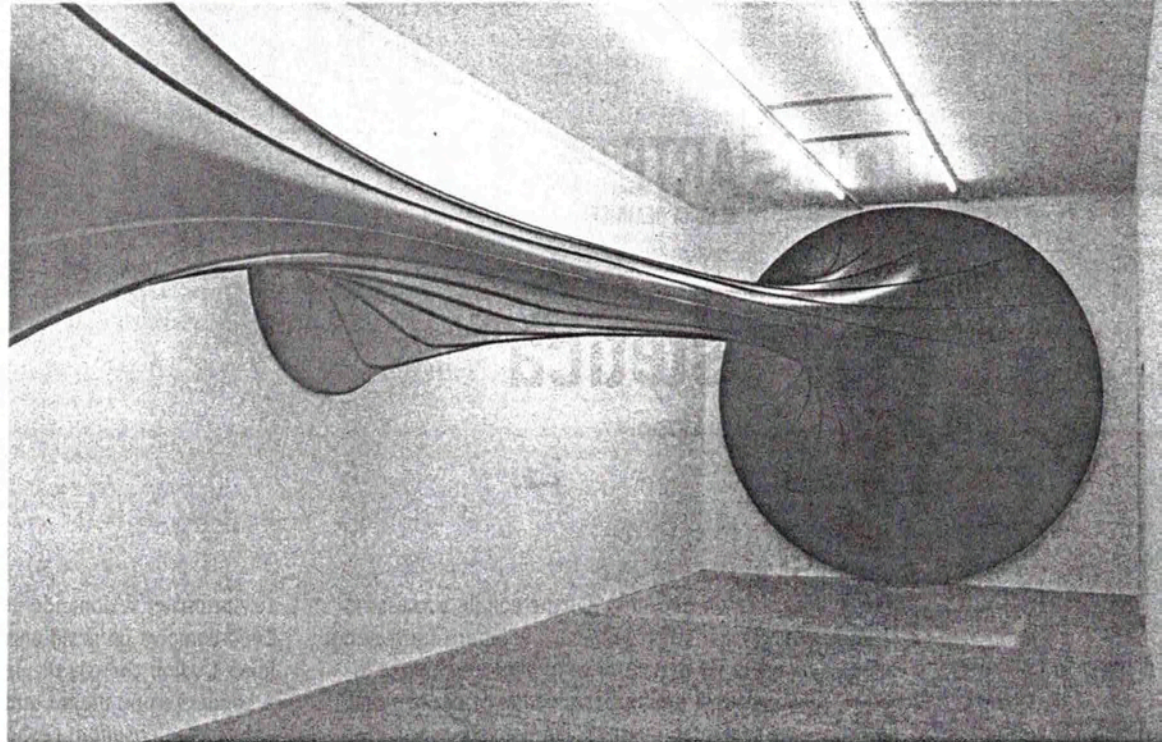
Laura Matei, allo studio Giangaleazzo Visconti, a Milano (fino al 27 gennaio 2005), trae spunto dalla condizione quotidiana



GILLIAN WEARING, *Sacha and Mum*, 1997, stampe in bianco e nero, Courtesy Galleria Emi Fontana, Milano



MONICA BONVICINI *Caged tool #1 (hammer drill)*, 2004.
Dimensione totale: 240x100x100



ANISH KAPOOR *Untitled*, 2004 Courtesy Galleria Massimo Minini

na del traffico e crea delle sculture fatte di pellicola trasparente, cucita in modo da diventare donne, uomini, bambini. Mentre con la carta cuce insieme delle automobili che dispone in cinque spirali di cemento. Le macchine sono coperte da un telo nero (sempre di carta), come se fossero messe a riposo: titolo *Sogni d'oro*. La miniaturizzazione contrasta con l'altezza delle spirali e allude a una sopraffazione: le macchine sono ferme in una lunga fila, metafora del difficile rapporto uomo-macchina. Mentre i personaggi trasparenti indicano la fragilità dei corpi, la necessità di protezione rispetto alla vita urbana. Un uomo e una donna attraversano le strisce pedonali, e si vengono incontro protette da una scatola di plexiglas. Altre sono attorniate da anelli concentrici di linee pedonali, sotto il vuoto di una cupola, quasi a simbolo di quel momentaneo segnale di protezione di cui la trasparenza della vita ha bisogno non solo nelle strade, ma nei percorsi di identità che, spesso, si presentano come fragili figure di cui non è facile riconoscere emozioni e pensieri. Il bianco e nero che attraversa tutta la visione è anch'esso un segnale del contrasto amore-odio per la macchina che pervade l'abitare quotidiano.

Il giovanissimo Federico Herrero (San José, 1978), allo spazio non profit ViaFarini di Milano (a cura di Angela Vettese, fino a metà novembre), dipinge direttamente sulle pareti, negli angoli, sui davanzali delle finestre, e anche in alcuni punti del soffitto. Porta qui i colori della Costa Rica. Il piacere della pittura è collegato a brani della sua memoria, a intuizioni che riaffiorano e vanno a comporre quadri con figure ibride, in cui si mescolano tratti umani e animali. Disegni aperti, che galleggiano come se fossero sul punto di mutare aspetto. C'è il desiderio di collegare pittura e architettura, di entrare in dialogo con l'arte occidentale, ma - come lui stesso dice - quello che gli interessa è restare aderente alle suggestioni del suo Paese, da dove non

vuole andarsene e di cui vuole cogliere colori e storia. Appare la citazione dei murali messicani, una tradizione assente in Costa Rica, che Herrero ama, ma il suo linguaggio è un'autonoma invenzione che prende spunto dalle memorie personali e dalle molteplici suggestioni che circolano nel pianeta. Un nomadismo emotivo che indica un diverso atteggiamento rispetto ai luoghi di attrazione culturale.

Anish Kapoor, il grande artista indiano che vive a Londra, affronta da tempo il nesso tra trascendenza e immagine artistica. Lo fa in modo laico, suggerendo spazi in cui vuoto e colore ci trascinano in un altrove, senza desinenze caratterizzanti. Trasporta la qualità estetica di marmo, alabastro, ma anche pvc in una percezione immateriale che è istintivo abbinare a condizioni spirituali. Alla galleria Massimo Minini di Brescia (fino al 23 dicembre) ha invaso la stanza con una straordinaria scultura di pvc nero, lucido. Sembra un immenso strumento musicale, una specie di tromba con due bocche, che lievita dalle pareti sostenendole e comprimendole nello stesso tempo. Un condotto più sottile le unisce e le separa, come il soffio dell'aria che imprime al suono le sue variazioni. Questa architettura armonica dentro una architettura normale sposta la percezione in uno spazio dove la grandiosità non ha più valenze prometeiche, ma piuttosto una teatralità visionaria che unisce il fiabesco al trascendente e alla dilatazione della coscienza.

Anche questa scultura sembra arrivare da un altro tempo e da un'armonia originaria che ogni cultura ha rappresentato. Kapoor è buddista, ma nelle sue figure la bellezza stempera le sue credenze personali in figure archetipiche che partecipano al linguaggio contemporaneo. Ritroviamo quell'aspirazione all'assenza di religione e di precetti descritta da Walser nella sua "strana città". Un'assenza che Kapoor trasfigura nella spiritualità laica dell'invenzione, tenendo così insieme diverse provenienze culturali. ■

Vernissage

VERNISSAGE
Il fotogiornale
dell'arte
Numero 54
Nuova serie
Novembre 2004



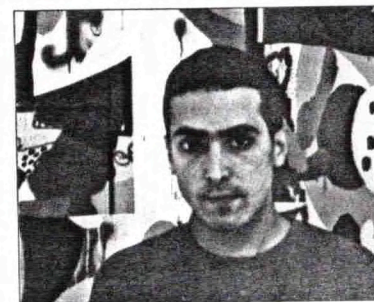
Balla coi lupi di Angela Vettese

Pittura fatale

*Federico Herrero, costaricano, attende che i quadri
si facciano da sé: le sue muse sono i muri scrostati
o la segnaletica metropolitana*

Piccolo, forte, distaccato, con un sorriso infantile che sa di essere perfetto, consapevole anche di trovarsi su di una strada che può portarlo lontano ma può lasciarlo anche dov'è, in una casa con giardino a San José del Costarica. Federico Herrero (1978) è così, un monello per bene che finora ha realizzato i suoi sogni. C'è la casa col giardino è una con-

quel visionario d'altri tempi che aprì lo spazio della pittura come più tardi avrebbe fatto, dice, in maniera più didascalica e politica, suo figlio Gordon Matta Clark. Spalancare allo spazio la sua capacità di espressione: ecco quello che piace a Federico, che non sta stare senza pennelli in mano e che li usa in tre modi: con il semplice olio (o acrilico) su tela, di dimensioni che vanno dal super verticale al piccolissimo. Ne fa dodici o quindici all'anno, di quadri, lentamente, aspettando con «despacio» latino che siano i loro stessi strati di



gnafetiche dell'asfalto, gialle o bianche, e comunque a tutti quei pittogrammi che nascono per una funzione importante: di fronte all'inutilità del quadro sta l'assoluta necessità di quei segni, che impediscono

VERNISSAGI e IL GIORNALE DELL'ARTE
sono testate editate da Umberto Allemandi & C. spa
via Mancini 8, 10131 Torino, tel. 011/8199120-40
e-mail: vernissage@allemandi.com

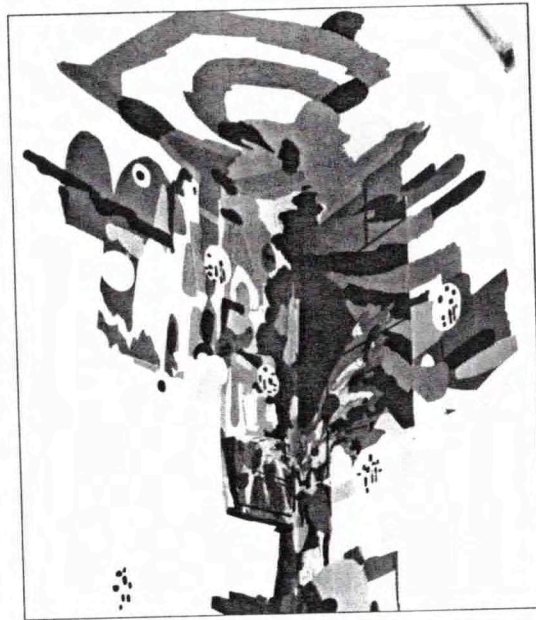


UMBERTO ALLEMANDI & C.
TORINO - LONDRA - VENEZIA - NEW YORK

(1978) è così, un monello per bene che finora ha realizzato i suoi sogni. Già la casa col giardino è una conquista, dopo un'infanzia passata con tre fratelli che parlavano solo di calcio. A lui piaceva dipingere e non sapeva mettere il piede su un pallone. Ora è chiaro anche a loro: il suo non era capriccio ma passione. Disegnare non era un modo di distrarsi dal mondo vero, quello in cui stava il calcio, ma per affrontarlo a modo suo, con quella voglia di solitudine per cui sta tutto il giorno in casa e si concede un giro in macchina la sera. Concentrazione più divertimento. Da ragazzino non aveva dubbi e dunque è partito subito, quasi un enfant prodige: Herrero aveva solo ventun anni quando, nel 1999, ricevette il premio speciale della critica alla Biennale di Venezia.

Un periodo di studio a New York, lunghe permanenze a Tokyo, la partecipazione a mostre importanti, la segnalazione di Hans Ulrich Obrist nella mostra «Urgent Painting» e sul volume *Vitamin P*, il rapporto con gallerie che lo contendono in Spagna, Germania e Giappone. Il successo è arrivato un po' per caso, con la fortuna che favorisce i volitivi, un po' appunto premiando la sua gioiosa caparbia. Riconosce il suo debito a Gabriel Orozco e a chiunque abbia spinto la critica a guardare anche nell'Altra America. Ma ama soprattutto Sebastian Roberto Matta,

quindici all'anno, di quadri, lentamente, aspettando con «despacio» latino che siano i loro stessi strati di pigmento a dirgli basta, non ricoprirci più. Il secondo modo di dipingere è prendere spunto dai muri,



interni o esterni che siano, per le direttrici per disegni e figurazioni. Una macchia di sporco, uno sbuffo di umidità che ha fatto ribollire l'intonaco, un angolo non retto che gli ispira una speciale contrazione o dilatazione dei segni. Da queste cose prende inizio il disegno che diventa subito campitura, colore, espansione dell'immaginario o esegesi della necessità di esprimersi dello spazio medesimo, più che del giovane pittore. Il terzo modo di lavorare è quello per cui Herrero si ispira alle strisce se-

zione importante: di fronte all'inaltitudine del quadro sta l'assoluta necessità di quei segni, che impediscono scontri per la strada e danni e morti violente. In questo modo, urbanistica e fantasia, preoccupazioni so-

ciali e incanto compositivo si stringono la mano e reclamano di non avere discontinuità vera: lo si è visto nel museo di San José, il mese scorso in Viafarini a Milano e lo si vedrà con il bus project per il Kanazawa Museum in Giappone, dove la curatrice Yuko Hasegawa ha voluto che il suo modo di operare fosse portato sulla superficie degli autobus. E ancora, aspettiamo il suo intervento all'Expo 2005 di Aichi, sempre in Giap-

pone, un paese in cui Federico si sente più a casa che a casa nostra. L'Europa lo spaventa. Forse abbiamo poche strisce pedonali, forse invece temiamo con sospetto quella pittura che, pure impegnata, sfiora il bello e la decorazione. Forse ancora non abbiamo compreso come lo spirito latino, nato da un cattolicesimo felicemente iconofilo, dall'America stia riconquistando il mondo.

Dall'alto, Federico Herrero
in un autoritratto fotografico
e uno dei suoi dipinti