

Transitions. La pittura alla fine dell'arte

I trenta lavori di ventuno artisti esposti in *Transitions* hanno in comune non soltanto lo spazio temporale in cui sono stati prodotti—il primo decennio di questo secolo—ma soprattutto la disponibilità dimostrata a espandere in territori ulteriori gli strumenti concettuali e formali (i secondi in funzione dei primi) con cui invocare e investigare la pittura, nel momento in cui l'avanzamento tecnologico sollecitava lo spettatore con novità sensoriali e percettive sempre più lontane dalla storia umanistica della visualità. Per quasi tutto il Novecento, fino al termine degli anni Ottanta circa, l'arte si è evoluta per “movimenti” (dichiarati o meno)—cerchie intellettuali spinte da una precocità e una velocità interiori all'esplorazione ed elaborazione di processi operativi sperimentali, e spesso esaltate dalla presenza di artisti radicali che ne diventavano l'emblema. Il Novecento è stato il secolo delle ideologie, che spesso costruivano modelli di società e di cultura non solo inconciliabili con la storia, ma che facilmente potevano risultare in una forma o l'altra di Terrore. L'età delle ideologie si è conclusa con il crollo del modello politico dell'Europa Orientale, alla fine degli anni Ottanta, che può essere pertanto considerata l'epoca in cui non solo l'arte ha cessato di esprimersi per movimenti o tendenze, ma in cui il Primo, Secondo e Terzo Mondo hanno gradualmente perso il loro profilo economico, e ciò che ora chiamiamo globalizzazione ha iniziato il proprio corso. Se si pensa che in essenza tutti i movimenti d'avanguardia si erano costruiti su base nazionale (con l'eccezione di Dada), non è difficile mettere in relazione la loro scomparsa con l'insorgere di un'interazione globale delle culture. E questa interazione ha per forza trovato un comune denominatore nelle pratiche extra-pittoriche: per operare su un territorio linguistico (ri)conoscibile planetariamente, artisti provenienti da linguaggi visuali eteromorfi dovevano azzerare le proprie tradizioni formali e ricorrere a pratiche che non avessero una precisa identità nazionale—precisamente quelle dei nuovi media (come l'happening, la performance, l'installazione, l'arte concettuale, la fotografia, il video) che erano emersi a partire dagli anni Sessanta. La pittura si è venuta anch'essa trasformando, in questa svolta storica, non soltanto in dialogo con o in scarto dalla propria storia, ma anche in consapevolezza - e spesso anzi in simbiosi - con l'evoluzione dei nuovi media, soprattutto la fotografia, il computer, e l'arte concettuale. Il processo era cominciato anche prima, con Johns, Rauschenberg e Warhol, ma dagli anni Novanta gli artisti si sono trovati a guardare ancora più indietro, e più dentro, da Lascaux alla pubblicità televisiva. Le strategie pittoriche messe in atto da quel momento sono tante quante gli artisti stessi. Lo stesso si poteva, e doveva, dire naturalmente per gli Espressionisti astratti degli anni Cinquanta, gli artisti Pop degli anni Sessanta, i Neo-espressionisti degli anni Ottanta; quello che non è stato più possibile invece era inventare un ombrello formale sotto il quale si potesse raggruppare un numero qualunque di nuovi pittori (al massimo se ne sottolinea la novità nazionale: “Young British”, “New Chinese”). Gli artisti in *Transitions* sono tutti americani, con l'eccezione di Bart Domburg, olandese, Jutta Koether, tedesca, e Lalla Essaydi, del Marocco, ma la loro provenienza geografica è di fatto

irrilevante, si può notare al più che il loro luogo di operazione, come lo è ormai per molti artisti provenienti dai cinque continenti, è New York. Come Enoc Perez e Daniel Rich, anche Domburg dipinge architetture che hanno specifiche connotazioni politiche o sociali; tutti e tre appropriano le loro immagini da fotografie: Rich da ritagli di giornale o riviste, Perez da cartoline postali o da libri, Domburg scatta le proprie foto, ma i loro metodi di lavoro sono molto divergenti. In Rich e in Perez, inoltre, l'aspetto processuale ha un'importanza centrale. Perez dipinge senza pennelli: le linee sono impresse sulla tela ricalcandole da fogli di carta su cui è stata proiettata l'immagine, di cui vengono poi disegnati i contorni a matita, e il colore a olio viene trasferito sulla tela dal retro dei fogli disegnati sul quale viene a sua volta spremuto direttamente dal tubetto. Il processo di Rich parte invece da un'immagine che viene fotocopiata nelle dimensioni decise per l'opera; dalla fotocopia l'artista ricava una grande, complicata mascherina che viene usata per riportare, fino nei minimi dettagli, i particolari dell'immagine su pannelli di legno preparati a gesso; le centinaia di particolari disegnati con l'aiuto della mascherina vengono poi dipinti a smalto. Per tutti e tre l'immagine architettonica comunque è un veicolo privilegiato di iscrizione della storia. In Rich può avere scoperte connotazioni politiche, in Perez essere un'allegoria dello spazio sociale, in Domburg alludere ai riti della società di massa, ma non è mai un puro atto di esaltazione della superficie pittorica. Nessun'opera in *Transitions* si consuma nel discorso sul metodo, il medium qui non esaurisce il messaggio; il metodo è costantemente medium di un discorso iconografico. La resistenza della pittura avviene dunque a un doppio livello: nella costruzione del quadro, l'artista non esita ad appropriarsi di strumenti che l'universo dei consumi e dell'industria gli suggeriscono, articolando forme e superfici che sono fisicamente aderenti a una percezione esaltata sia dai prodotti e dai sentimenti di massa che dall'immaginario tecnologico: dal basso del detrito naturale e dell'oggetto trovato all'alto di photoshop. Nella produzione dell'immagine c'è uno scarto netto dalle tautologie concettuali, pur mantenendo del concettualismo la deliberata distanza dalla trascrizione di una soggettività immediata, che non sia stata filtrata cioè da o che non si sia infiltrata in un progetto intellettuale.

Un'immagine oggi è spesso tanto più nuova quanto più risulta, a posteriori, come il ritorno rinvigorito di un archetipo. Non tanto perché l'arte abbia essenzialmente sempre proposto ricorrenti tipologie, ma in veste aggiornata, e ciò che abbia messo in forma o in luce era il cambiamento della sensibilità, soggettiva e collettiva, a ogni nuova generazione e perfino ogni nuovo anno, quanto perché la nostra coscienza sappiamo che costituisce un enorme repository di memorie e informazioni, che costantemente rielaboriamo, processiamo, e interroghiamo. Un attico con pareti di vetro in cima al ventesimo piano ripete con tecniche costruttive avanzatissime e con un immaginario rinnovato il primo habitat umano su palafitte, ma l'umidità che cerca di tenere lontana/vicina è quella del mare di persone che gli vivono sotto. Kent Henricksen, Matthew Day Jackson, Jessica Stockholder, Kelley Walker ricorrono a superfici che hanno in comune con il tradizionale olio/acrilico su tela soltanto l'aspirazione a riconvocare le ambizioni storiche della pittura per un ruolo visuale più avanzato. Henricksen usa (o parafrasa) tessuti commerciali con disegni di scene pastorali dentro le quali

ricama il tema ripetuto con variazioni di un Oppressore in cappuccio da Ku Klux Klan che tormenta delle vittime, anch'esse de-umanizzate da una maschera. M.D. Jackson sostituisce la tela/olio con pannelli di legno trattato sui quali costruisce figure emblematiche con filati di lana, madreperla, assi di legno bruciato, occhi tassidermizzati, vari materiali ready-made, che vogliono allegorizzare una storia-mito-archetipo americana come la finestra invisibile da cui osservare il paesaggio antropologico di oggi, insieme epico e disperato. Le pitture-sculture di Stockholder assemblano insieme a elementi creati in studio, una quantità innumerevole di oggetti trovati e di utensili comprati in supermarket o in negozi di ferramenta, elevati a composito supporto di un anarchismo pittorico che cita e deflagra l'intera iconografia modernista dal Merzbau, alla Pop Art. Nelle opere di Kelley Walker, la pittura è presente solo come allusione: le superfici dei quadri sono costituite da serigrafie di mattoni e blocchi di scorie—le cui immagini sono inizialmente ottenute tramite lo scanning di mattoni e blocchi presi dalla strada, modulandoli anche nelle variazioni cromatiche—tenuti insieme da una malta virtuale composta da strisce di fogli di giornali. Qui Mondrian incontra le bidonville asiatiche e africane, l'architettura è per ora il sogno di materiali edilizi.

I dipinti di Dana Schutz e Pedro Barbeito in *Transitions* sembrano inscrivere un "paesaggio con figure", ma la figurazione che vi appare (o scompare, nel caso di Barbeito) costituisce l'evidente ritorno di un archetipo. In tutti e due i casi si tratta di un quadro di Bruegel, *La parabola dei ciechi* in Schutz e *Il vecchio autunno / Il ritorno del gregge* in Barbeito. Mentre Barbeito dissolve l'immagine nella pixellazione di un palinsesto tratto da un video-game fantascientifico, nell'opera di Dana Schutz i ciechi si convertono in un gruppo di gitanti che rotolano l'uno sull'altro quando il primo va a sbattere contro un albero. Ma qui finisce la relazione tra le due opere: mentre Schutz istituisce lo spessore della sua superficie accumulando con una gestualità espressionistica strati di pittura a olio, Barbeito ricostruisce l'immagine, cellula per cellula, cristallizzandola in una griglia vetrosa di solidi blocchi di acrilico. Le immagini dei quadri di Jutta Koether e Benjamin Degen non sembrano avere una specifica genealogia, tuttavia incrociano facilmente la storia dell'arte al bivio dell'iconografia. Il volto luminoso, elettrico di Koether, se non emana proprio dal Santo Velo, ne ripete però l'impianto sacrale e l'ansia metafisica, facendolo quasi esplodere nell'urlo di Munch, subito bloccato da un quasi-quadrato suprematista. E il nudo adamico di Degen, colto dal demone meridiano, può inseguire, avvolto in *luxe, calme et volupté*, la virtuosità lineare di una pittura vascolare attica e la dis-inibizione del *Grand nu couché* di Matisse, ma il muro di mattoni a cui ha appena smesso di lavorare, colpito dal sonno di Diana, ha l'ascetismo geometrico di un pavimento di Carl Andre, temperato da un *pointillisme* psichedelico. La pennellata di Koether appare religiosamente percorsa da un furore dionisiaco, quella di Degen si esercita invece in un supremo controllo apollineo.

In contrasto con l'Adamo/Apollo di Degen, l'Eva/Venere di Will Cotton dichiara la propria origine non dall'idealità del disegno, ma dalla fattualità della fotografia. Come per Ann Craven, Lisa Ruyter, Wayne Gonzales, Damian Loeb, anche per Cotton la foto, o un'immagine prelevata dai media, precostituisce il soggetto della rappresentazione, ma ognuno di questi artisti usa la strategia di dipingere

un evento emerso dal reale anziché dall'ideale, una composizione appropriata anziché immaginata, con modalità e obiettivi diversi. Cotton è difatti quello che letteralmente inventa la propria Scena, perché costruisce egli stesso in studio un *tableau vivant*, che poi fotografa, replicando poi in scala iperreale l'immagine fotografata. Ma il suo *tableau* ha una specifica eccentricità iconografica: presenta una forma femminile, il meno adulterata possibile da vestiti contemporanei, dentro un ambiente fatto di dolciumi, non tanto per proclamarne un'equivalenza di gratificazioni, quanto per precipitare l'occhio in una crisi di verità, esponendolo subliminalmente all'orrore della *vanitas*. Anche Loeb replica ora le proprie fotografie, dopo un primo periodo in cui l'immagine veniva prelevata da dei fotogrammi cinematografici, e manipolata poi con photoshop sia nei colori che nel contenuto. Le sue superfici sono però lontane da quelle di Cotton: non sensualizzate fino al rigetto dell'oggetto di consumo, ma prosciugate di soggettivizzazione. Il quadro appare come lo *snapshot* di un mito colto sul nascere, la condensazione di una storia di cui l'artista è l'ideatore e il regista, benché egli non l'abbia affatto progettata, ma semplicemente registrata dalla quotidianità. Uno esita forse, inizialmente, a riconoscere la matrice fotografica nei lavori di Lisa Ruyter, poiché i suoi colori sono privi di referenze naturalistiche: l'artista li mappa infatti prima sulla tela, avendo in mente la relazione di dissonanza che vuole creare tra di loro anziché tra colori e l'eventuale figurazione che vi si sovrapporrà. Viene poi proiettata sulla tela la diapositiva, e una volta tracciati i contorni dell'immagine con una biro, in seguito ripassati a smalto, i dettagli delle figure vengono adattati alle cromie su cui casualmente cadono. Questa dissonanza di colori e oggetti crea un mosaico incongruo di forme stridenti che fa slittare il racconto sociale verso un'astrazione saturata di ansia. Ann Craven e Wayne Gonzales agganciano invece la loro pittura a immagini fotografiche ricavate dai media anziché scattate direttamente da loro, ma anche in questo caso i progetti divergono. Il lavoro di Craven è predicato sulla ripetizione di pochi archetipi naturali, riprodotti da libri (uccelli, cervi), o dal vero (le fasi della luna), ma allo stesso tempo sulla costante ri-intuizione di un elemento base del dipingere, diventato poi iconico dell'espressionismo astratto, la pennellata. È questa che trasforma in autenticità, in Produzione, l'inautenticità del soggetto, la riproduzione. Non siamo certo all'iscrizione del divino, come per i pittori di icone, ma alla metaforizzazione dell'umano contemporaneo, connotato dalla costante iterazione dei medesimi gesti implicita nei processi di meccanizzazione. Una parte cospicua della pittura di Gonzales ha mitografato invece un *topos* centrale della storia americana contemporanea, l'assassinio di Kennedy. Ma piuttosto che limitarsi a una singola, reiterata forma rappresentazionale, egli ha lasciato che ogni frammento di quella storia gli solleccitasse un proprio, individuale trattamento visuale, così che ne è emersa non tanto una serie di immagini politiche, quanto una specifica politica dell'immagine. Poiché la fotografia documentaria fornisce all'artista delle tematiche immediatamente socializzate, egli può renderla soggetto di una lunga esplorazione di strategie pittoriche/concettuali in permanente evoluzione: dall'obliterazione delle figure referenziate, con una frammentazione caleidoscopica del contenuto, al loro offuscamento mediante un *pointillisme* Benday, e alla loro riduzione a un singolo piano monocromatico di forma Pop o semi-geometrico.

La distinzione tra “astratto” e “rappresentazionale” decisamente non è più corrente nella pittura contemporanea, perlomeno di quella su cui si concentra l'empatia di *Transitions*. Non soltanto le due modalità di azione, considerate divergenti fino agli anni Sessanta, sono ormai esperienza vissuta di tutti gli artisti avanzati, che in misura diversa ne hanno assorbito le invenzioni iconiche/spaziali nel proprio lavoro, ma esse spesso coesistono nell'operare del singolo artista. Perché oggi anche l'astrazione pittorica persegue dei propri contenuti, anzi, a guardarci bene dentro, li ha spesso avuti, se non altro nel proprio orizzonte di significati, fino dal suo primo insorgere, espressionista in Kandinskij e geometrico in Malevic. Jules de Balincourt lavora su entrambi i binari, oggettivo/non-oggettivo, che sono le due facce con cui presenta il proprio soggettivo. Nella direzione non-figurativa, i suoi dipinti sono spesso costruiti con bande di colore—metafora della pittura che si autoreferenzia—accompagnate dal titolo dell'opera inscritto a grandi lettere, maiuscolo o minuscolo, in tondo o corsivo: brani di linguaggio che, nel loro replicare slogan politici o modi di dire con implicazioni morali, diventano surrogati di una rappresentazione. In Dan Walsh, l'apparente minimalismo di serie di figure geometriche concentriche tracciate liberamente, reiteratamente, come su suggestione ipnotica, allude più all'iscrizione magica del graffito che non alla declinazione di una superficie razionalizzata, totalmente piatta. La non-rigidità della linea e l'arrotondamento tematizzato degli angoli, che sono forse indicativi di una gestualità intenzionalmente repressa, denunciano una spazialità che aspira al *logos*, ma si arresta sulla soglia del racconto. Una tale vibrazione di segno o disegno incipiente è invece assente dalla linea di John Tremblay, nonostante egli abbia un'analoga propensione per dei vasti spazi monocromi ancorati da geometrie elementari seriali. La forma dominante in Tremblay anziché il rettangolo è l'ovoide, una figura la cui archetipalità è facilmente leggibile; gli ovoidi, di grandezze diverse, si agglutinano sulla tela come cellule organiche in costante proliferazione. Ma, anziché tracciati liberamente, tali ovoidi sono prodotti in serigrafia ed iscritti sul fondo, che viene sempre dipinto con un colore monocromo, talvolta lasciando che questo ne riempia lo spesso contorno nero, altre volte dipingendone invece l'interno con uno o più colori contrastanti.

Di Lalla Essaydi sono forse più noti i lavori fotografici, nei quali, sopra i corpi e gli abiti femminili del Marocco che vi sono figurati, più che ritratti, hanno una presenza essenziale i testi islamici, scritti con l'henné, in cui l'artista si racconta e racconta la condizione della donna araba. Ma i suoi dipinti sono altrettanto determinati da istanze ideologiche, e mirano forse più in alto, poiché soggetto dell'opera diventa il ribaltamento della visione “coloniale”, una critica dello “sguardo maschile”. L'artista vi appropria la struttura dei quadri orientalisti—spazi esoticamente decorati, resi con una prospettiva accademica, dentro i quali corpi femminili “disponibili” sono esposti seminudi al desiderio dello spettatore—, ma sostituisce al *topos* dell'odalisca quello di un nudo maschile ermafrodito, decostruendo così, in una sorta di critica retrospettiva del passato, il falso realismo e l'inautenticità esperienziale di un'intera fase della pittura occidentale e, forse anche perversamente, proponendo l'anticipazione di un futuro. Un analogo uso iconografico di habitat interni, non descrittivi di situazioni aneddotiche, ma portatori di un progetto di (o di un pensiero sulla) pittura, definisce il lavoro di

Kevin Zucker. Le sue architetture non sono referenziali; alludono a uno spazio sociale, ma non lo inscrivono; proiettano una realtà mentale alternativa, più vicina ai paesaggi interiori di Dalí e De Chirico che non agli interni venati di angoscia di Hopper. Le stanze, i saloni di Zucker hanno una costruzione intensamente grafica, caratterizzata da un'insistita, incisiva geometria; l'immagine, disegnata al computer, viene poi stampata su larghi fogli di carta carbone, dai quali viene trasferita a ricalco sulla tela.

Il silenzio contenuto in questi ambienti è una metafora costante di quello presagito, ma sempre differito, della pittura nella presente mediaticizzazione dell'arte contemporanea.

Mario Diacono