

memento

a cura di / curated by
Luigi Meneghelli

PREMESSA

La fine rimane uno scandalo, un doloroso paradosso. Quando si crede di aver afferrato un indizio del suo senso, essa è già in fuga. Riflettere sulla morte è solo una illusione. Scrive il filosofo Jankélévitch: “Il pensiero del nulla è un nulla del pensiero, il nulla dell’oggetto annienta il soggetto”. Come si può parlare di qualcosa che è ineffabile? Come si può elaborare un pensiero su ciò che rimane inesorabilmente indicibile? Ebbene, è proprio questo uscire da quanto può dirsi visibile, esperibile che inquieta e intimorisce. E’ l’esperienza che tace a produrre l’irreparabile sensazione di spaesamento. Se osserviamo lo scheletro dipinto da Masaccio nella parte inferiore dell’affresco dal titolo La Trinità (a S. Maria Novella a Firenze) non possiamo non dire che siamo di fronte ad un cadavere, ad una realtà inoppugnabile, ma dobbiamo anche ammettere che siamo di fronte a un motivo iconografico che non fa parte della vita quotidiana. L’esperienza fa vedere prima il giovane, poi l’uomo maturo, poi il vecchio e infine il cadavere. Fa vedere una successione di eventi, tutti verificabili, fino a quello estremo (quello del cadavere) che rimane fuori dalla nostra portata, dalla nostra comprensione. Esso, paradossalmente afferma che qualcosa è niente o anche che la presenza (la vita) si è assentata. Per sfuggire a questo scacco (più concettuale che esistenziale) i popoli primitivi consideravano sempre come vivi non solo il cadavere, ma anche le sue ossa, il suo cranio. Le feste di riesumazione dei morti erano un modo per dire: non ci rapportiamo con qualcosa che è definitivamente scomparso, ma con qualcosa che continua a rimanere vivo, a frequentarci, ad accompagnarci. Erano riti di esorcismo, cerimonie intese a rimuovere l’idea stessa della morte. Ma sarà con la filosofia greca e con il cristianesimo che il vero volto della fine verrà portato alla luce e che si comincerà a guardare direttamente in faccia il niente (aldilà di ogni fede salvifica che ammette al niente di “risorgere”).

VANITAS

E se nelle rappresentazioni figurative (almeno fino alla metà del XIII secolo) la morte era interpretata con una sorta di pudore, quasi a volerla tradurre astrattamente come “sonno del corpo e viaggio dell’anima verso il Creatore”, in seguito irrompono sulla scena le immagini di una morte che colpisce senza distinzione e senza pietà. Basta pensare ai Trionfi della Morte e alle Danze macabre (agli affreschi di Clusone, dove scheletri animati minacciano l’umanità con archi e frecce o alle rappresentazioni di Palazzo Sclafani a Palermo, dove si assiste alla galoppata della morte che si riversa su un cavallo scheletrito a travolgere donne, cavalieri e prelati). Sull’umanità sembrano incombere spaventi, sospetti e moniti e i simboli stessi della fine diventano allarmanti complici di tripudi e avventure. Ma a ben vedere, anche le scene più inquietanti e impietose veicolano qualcosa di grottesco, una efferatezza che si con-fonde con la festa, il ballo, la gestualità teatrale. Francis Bacon l’avrebbe definita “un’atmosfera di esilarante disperazione”: un clima di tragica ilarità. Come descrivere, del resto, il paradosso di un essere vivente che va a braccetto con la morte o, rovesciando i termini, l’assurdità di un cadavere che si libera in una forsennata animazione motoria? E’ sempre questione di un delirante esorcismo (nato sotto la spinta di carestie, stravolgimenti sociali, flagelli della peste), ma soprattutto è questione di un febbrile attaccamento all’essere, tanto da spingerne le peculiarità comportamentali anche nei territori del non essere. Se poi guardiamo La Crocefissione di Antonello da Messina (del 1475) ci accorgiamo che il pittore ricorre ad un espediente strano e singolare per tenere il più lontano possibile dallo sguardo dell’osservatore l’immagine inquietante della morte: egli infatti dipinge dei teschi sparsi ai piedi della Croce come se si trattasse di elementi naturali, allo stesso piano della pietra e dei ciottoli con i quali sembrano mescolarsi. Ed è ancora un modo per attenuare l’impatto terrificante con la morte, accostando cioè la sua ineluttabilità o inverificabilità ad oggetti conosciuti e tangibili. E’ come se per rendere evidente (e comprensibile) il corpo morto, lo si dovesse restituire al mondo, alla fisicità, alla concretezza. Una tattica che vale anche per le Vanitas del ‘600 e per il loro esplicito richiamo alla meditazione sull’inesorabile destino di caducità che abita le cose della vita. “Vanitas vanitatum”, dall’ebraico “havèl havalim”, un soffio che va via, una vita che si dilegua. Eppure nella Cucina di Evaristo Baschenis, più che la distesa di animali uccisi, a colpire è una piccola, aerea, luminosa piuma che si libra nell’aria della stanza-carnaio. Essa è il vero segno di morte, ben più che non lo siano i corpi senza vita: anzi, è proprio questo contrasto e la sua follia che fanno entrare nello spazio sicuro dell’opera il turbamento, l’alito vano, il sentimento del tempo, la fragilità delle apparenze. Certo, tra le tante immagini obitoriali del periodo (fiori recisi, cristalli, libri, candele, orologi, ecc.) non manca l’ambigua presenza del teschio: ma solo a volte esso è accampato, emblematicamente, al centro della composizione: più spesso si trova confuso in mezzo ad un repertorio infinito di altri oggetti, dai quali emerge appena o appare nascosto da una maschera o anche dall’apparenza viva di un volto, se non addirittura riflesso in uno specchio, per moltiplicare il senso dell’illusione. Esso è un elemento reale, seppure carico di rimandi simbolici, di echi allegorici. Una presenza che accentua la moralità del quadro, diventando motivo di bellezza estetica e allo stesso tempo di valore etico. L’immagine, in fondo, deve aprire all’immaginazione, la mortalità della vita deve essere un introito alla gloria celeste. In una parola, il visibile deve spingere lo sguardo verso l’invisibile, l’anonimo (il teschio senza identità) sollevare la mente verso lo straordinario.

E, per capire meglio il concetto, forse bisognerebbe dare un’occhiata a Gli Ambasciatori di Hans Holbein (anche se precedenti, del 1533):

due nobiluomini che si trovano tra di loro un cranio dipinto secondo un criterio anamorfico: un tipo di rappresentazione che rende deforme l’immagine, in quanto visibile unicamente da un determinato punto di vista. Solo che questa deformità è osservata come una forma superiore, come una creazione “artificiale”. I due ambasciatori non si accorgono che la morte si è materializzata davanti a loro, non la vedono proprio, perchè essa contiene una dimensione misteriosa e in conoscibile (o conoscibile solo a patto di cogliere il significato morale e intellettuale della vanità stessa). Ma l’identico discorso potrebbe essere fatto per gli strumenti musicali di Pieter Claesz su cui si è posata una lievissima polvere o per l’estremo fumo della candela della Maddalena di La Tour o per la sottile e illusionistica bolla di sapone di Vouet, ecc. Anche il tempo inarrestabile, anche la decadenza, anche la morte, accanto a qualcosa di trascendentale, porta in sé qualcosa di materico (seppure effimero, come la polvere o il fumo): è nella sua consunzione che sta il mistero, è nella sua sparizione che sta la grazia.

Con l’età della tecnica (almeno negli ultimi due secoli) muta il senso della morte: scompare il rimedio costituito dal Dio e dalle leggi che il Dio invia al mondo come fattori di protezione al dolore e alla scomparsa: non c’è più salvezza né teologica, né metafisica, né religiosa. Tramonta la via della trascendenza: Nietzsche scrive “Dio è morto”. E allora come rimedio contro la fine l’uomo si affida alle proprie capacità di migliorare la vita e di “abitare nuovi cieli e nuove terre”. E se il concetto di progresso e di incessante ricerca ha delle caratteristiche prossime alla ricerca del Regno e della speranza cristiana, non è certo compito delle tecniche avere idee, disporre di un senso, provare dei sentimenti, tendere a degli scopi. La tecnica non salva, non redime, non svela la verità: la tecnica funziona e basta. Così l’uomo (post-pagano o post-cristiano che sia) non ha più un reale rapporto né con il Regno né con la Natura. E in questo modo è posto improvvisamente di fronte all’esperienza della morte privo di un linguaggio, in uno stato di totale afasia. Perciò nell’attuale civiltà c’è la tendenza a non parlare più della morte, a reagire con imbarazzo alla sua presenza, e comunque sempre con l’angoscia e con l’elusione. La tecnica risolve a modo suo la questione, attraverso la mercantizzazione delle esequie, l’industrializzazione funeraria. E non si interpretino come prove di meditazione, di “elaborazione del lutto”, di presa di coscienza della morte i tanti teschi (o scheletri) che dilagano ormai come cliché di moda in mostre e fiere. Non rimanda certo a un’inquietante ossessione sul senso di vuoto e di precarietà dell’esistenza umana The Love of God di Damien Hirst: con i suoi ottomilaseicento diamanti segna piuttosto il trionfo dell’opera d’arte come feticcio mercantile, come segno di potere economico; né può essere un’angosciata riflessione sul limite tra vita e morte Forty one di Douglas Gordon, dove un cranio forato da stelle è appoggiato su una superficie specchiante: a contare non è solo il confronto tra lo spettatore e la sua inevitabile fine, ma anche una sorta di atmosfera da boutique, una commemorazione frivola, alla Beverly Hills, lì dove già sono abituati a gettonare e a rivedere il caro estinto su un apposito schermo con tanto di sottofondo di musiche sacre. Gli artisti invitati in questa rassegna sanno che non è più possibile riattingere all’orizzonte cosmico della civiltà né far proprio un atteggiamento stoico, di accettazione serena. Anche questa seconda espressione appartiene a una civiltà diversa e incompatibile con quella dei secoli moderni tutti tesi al superamento di ciò che è naturale. Così si evidenzia sempre più la consapevolezza dell’irreparabilità della morte e dell’improbabilità che risorga l’atmosfera familiare che dava alla memoria quello straordinario potere “vitalizzante” che Truffaut ci ha mostrato nel film La chambre verte. L’esperienza della morte drammaticamente (e inesorabilmente) riconfigurata da terrorismi, epidemie, catastrofi quotidiane ha portato l’arte a confrontarsi con il terrore in presa diretta. Non ci sono esorcismi o rimozioni che tengano. Anche le figure della Vanitas rappresentano delle immagini retoriche o, tutt’al più, devozionali. La paura è dentro di noi: anzi, come direbbe Monsignor Ravasi: “La paura siamo noi”. Non si tratta del disastro sbattuto in faccia, ma di qualcosa di più ambiguo e di più sfuggente: di quella dissoluzione che fa convivere in un abbraccio mortale il sublime e il sinistro, la bellezza e l’orrore. E’ quel Rumore bianco che Don Delillo descrive nel suo famoso romanzo, un “rumore” impercettibile, in cui viviamo immersi, in cui non cogliamo più le piccole o grandi apocalissi che accadono intorno a noi. Un clima, dove fumo, inconsistenza, polvere non costituiscono più come nel ‘600, il richiamo o la rappresentazione di un disfacimento, ma si identificano con la lampante presentazione del disfacimento stesso. Quello che allora era uno sguardo tragico sul futuro, adesso è diventato uno sguardo ansioso sul presente e sulla sporca desolazione che esso porta dentro di sé. Non si può fare altro che riflettere sui propri confini, pensarsi sempre al limite, sentirsi in un tempo senza più tempo. Le immagini non possono più far riflettere, in quanto pure esibizioni del vuoto e dell’assenza. Sulla scena di queste opere si accampano solo simulacri, spettri, fantasmi di cose. Lo sguardo dell’artista è come quello di colui che entra in un magazzino polveroso, pieno di oggetti affastellati, senza poterne più riconoscere la perdita, la realtà velata. Non gli è concesso darne un’interpretazione o fornirne un senso plausibile. Eppure la sua opera non rimanda al silenzio tout court, ma è un’opera che fa silenzio “in quanto domanda che vuol restare tale”: ferita aperta, inquietudine condensata nel termine perentorio di MEMENTO: non c’è più l’“incidente del futuro” (il “Memento Mori”), perchè passiamo da incidente a incidente, senza interruzioni. Tanto che con Virilio, potremmo dire che “il disastro è la vera essenza del mondo d’oggi”.

VANITAS MODERNE

Luigi Meneghelli

INTRODUCTION

The end is a scandal, a painful paradox. When you believe you have grasped a hint of its sense, it has already escaped. To meditate on death is only an illusion. As the philosopher Jankélévitch wrote, “The thought of nothingness is the nothingness of thought. The nothingness of the object annuls the subject”. How can we speak of something that is ineffable? How can we elaborate thoughts about what is inevitably inexpressible? And yet it is this very absence of anything visible or provable that disturbs and frightens us. It is this silent experience that produces an irreparable sensation of alienation. If we look at the skeleton painted by Masaccio in the lower part of the fresco called La Trinità (in Santa Maria Novella, Florence) we are obliged to accept that we are in front of a corpse, an undeniable reality, but we also have to admit that we are looking at an iconographic motif that is not part of daily life. Experience makes us first look at the youth, then the mature man, then the old man and, finally, the corpse. It makes us observe a series of events, all verifiable, until the last one (the dead body) which is beyond our grasp, beyond our understanding. It paradoxically states that something is nothing or even that a presence (life) has gone missing. To avoid this defeat (which is more conceptual than existential) primitive populations always considered, not just the corpse, but also its bones and skull as being always alive. Festivals for the re-exhumation of the dead were a way of saying, we do not relate to something that is definitely gone, but to something that continues to live, that associates with and accompanies us. These were rites for exorcism, ceremonies aimed at removing the very idea of death. But it was to be the Greeks and Christians that the reality of the end was brought to light and that we would begin to look directly at nothing (quite aside from any faith in salvation which allows this nothing to be “resurrected”).

VANITAS

And if in figurative representations (at least until halfway through the thirteenth century) death was interpreted with a kind of reserve, almost as though in order to deal with it abstractedly as “the sleep of the body and the journey of the soul towards the Creator”, images of a death which struck randomly and pitilessly began to appear on the scene. It is sufficient to recall the various Triumphs of Death and the Dances Macabres, such as the frescoes of Clusone, where animated skeletons menace humanity with bows and arrows, or the images in Palazzo Sclafani in Palermo where we see Death galloping on a skeletal horse striking down women, knights, and priests. Humanity seems overshadowed by scares, suspicions, warnings, and the very symbols of the end become alarming accomplices of jubilation and adventure. But if we look closer, even the most disturbing and unforgiving scenes have something grotesque about them, a cruelty which is superimposed on the party, the dance, the theatrical gesturing. Francis Bacon would have defined it “an atmosphere of exhilarating despair”: a mood of tragic hilarity. But then how else could we describe the paradox of a living being who walks arm-in-arm with Death or, to reverse the example, the absurdity of a corpse which flings itself into a crazy animated dance? It is always a question of a delirious exorcism (the result of famines, social upheavals, the scourge of the plague) but, above all, it is a question of a frenzied attachment to being, so much so as to push strange behaviour into the territories of non-being. If then we look at Antonello da Messina’s Crucifixion (1475) we become aware that the painter makes use of a strange and particular expedient in order to keep the viewer’s eye as distant as possible from the disturbing image of death: in fact he paints skulls scattered around the foot of the Cross as though they were natural elements, on the same level as the stones and shards with which they seem almost to mix. Once again this is a way of attenuating the tremendous impact with death by juxtaposing its inevitability or lack of verifiability against known and tangible objects. It is as though, in order to make evident (and comprehensible) the dead body, it had to be given back to the world, to physicality and concreteness. This tactic was also valid for the Vanitas of the seventeenth century and their explicit call for meditation on the transience of the things of life. “Vanitas vanitatum”, from the Hebrew “havèl havalim”, a breath that disappears, a life that escapes. And yet, in Evaristo Baschenis’s Cucina, what has an even greater impact than the expanse of slaughtered animals is a tiny, light, and luminous feather that floats in the air of the room/slaughterhouse. This is a genuine sign of death, far more than the lifeless bodies: on the contrary, it is this very contrast and craziness that allow the solid space of the work to be invaded by agitation, useless breath, the sense of time, the fragility of appearances. Of course, among the many mortuary images of the period (cut flowers, crystals, books, candles, clocks etc.) there is the ambiguous presence of skulls, but they are only occasionally placed, emblematically, at the centre of the composition: more often they are jumbled together or hidden by a mask, the live semblance of a face, or even actually reflected in a mirror, in order to increase the sense of illusion. It is a real element even though loaded with symbolic allusions and allegorical echoes. A presence that underlines the morality of the picture and becomes a motif of aesthetic beauty and, at the same time, of ethical values. Deep down, the image has to be receptive to the imagination, life’s mortality must be the passage to heavenly glory. In other words, what is visible must lead our eye towards what is invisible, and what is anonymous (the skull without an identity) must lift the mind to what is extraordinary. In order to understand this concept better perhaps we should look at The Ambassadors by Hans Holbein (even if it is rather early: it dates from 1533): between two

noblemen is a skull painted according to anamorphic criteria: a kind of representation which deforms the image because it can only be looked at from a particular viewpoint. Except that this deformity is considered as a superior form, as an “artificial” creation. The two ambassadors are not aware that death has materialized before them: they do not see it at all because it has a mysterious and unknowable dimension (or one that can only be known through an understanding of the moral intellectual meaning of transience itself). But the same point could be made about Peter Claesz’s musical instruments which are overlaid with dust; or the heavy smoke of the candle in La Tour’s Magdalene; or Vouet’s thin and illusionist soap bubble etc... When set beside something transcendental, even relentless time, decadence, and death itself, have in themselves something material (even if it is ephemeral like dust or smoke): mystery lies in its consumption, grace lies in its disappearance.

With the arrival of the technological age (at least over the past two centuries) the sense of death has changed: the remedy of God and the laws that He has imparted to the world as a protection against pain and disappearance have disappeared: there is no longer any theological, metaphysical nor religious salvation. The path of transcendence has passed away: Nietzsche wrote, “God is dead”. And so, as a remedy against the end, mankind has entrusted himself to his own capacities to better his life and to “live in new heavens and on new earths”. And if the concept of progress and of constant research has characteristics similar to a search for the Kingdom and Christian hope, it is certainly not the task of technique to have ideas, undergo feelings or to have aims. Technique cannot save, redeem, or reveal the truth: it works and that is all. And thus (post-pagan or post-Christian) man does not have a relationship with either the Kingdom or with Nature. In this way he is suddenly placed in front of the experience of death: without a language and in a state of total aphasia. And so in our current society there is the tendency not to talk about death and to react with embarrassment to its presence, or at least with anxiety and elusions. The question is resolved by technique in its own way through the merchandising of funeral rites and the funeral industry. None of this is resolved by meditation or the “elaboration of mourning” or by the awareness of death imparted by the many skulls (or skeletons) that are by now a cliché in art shows and fairs. It certainly doesn’t allude to some disturbing sense of the emptiness and precariousness of human existence: Damian Hirst’s The Love of God with its eight thousand six hundred diamonds means, if anything, the triumph of the work of art as a merchandised fetish, as the sign of financial power. Nor can Douglas Gordon’s Forty One - a skull punctured by stars and placed on a mirroring surface - be a gut-wrenching meditation on the boundary between life and death: what counts is not only the confrontation between the viewer and his inevitable end, but a kind of boutique atmosphere, a Beverly Hills-like frivolous commemoration where people are used to viewing the Loved One on a screen with sacred music in the background. The artists invited to take art in this show know that it is no longer possible to hang onto the cosmic horizon of civilization nor to assume a stoical stance of serene acceptance. The latter belongs to a different civilization, one which is incompatible with the modern ages which have been aimed at overcoming whatever is natural. And so there is ever more underlined an awareness of the irreparability of death and the improbability that there might reawaken the familiar atmosphere which imparted that extraordinary “vitalizing” power to memory, something which Truffaut showed in his film La chambre verte. The experience of death dramatically (and inexorably) reframed by terrorism, epidemics, and everyday catastrophes has led art to deal with terror face to face. Exorcisms and repressions can do nothing. Even the expressions of Vanitas only represent rhetorical or, at the most, devotional images. Fear is within us or, as Monsignor Ravasi would say, “We ourselves are fear”. This is not a question of some disaster thrown in our face but of something more ambiguous and slippery than that dissolution that allows the deathly cohabitation of the sublime and the sinister, of beauty and horror. This is the White Noise that Don DeLillo describes in his famous novel, an imperceptible noise in which we are immersed and in which we are not receptive of the small or large apocalypses occurring around us. A climate in which - unlike in the seventeenth century - smoke, inconsistency, and dust do not add up to an allusion or representation of decay, but which identifies decay itself with its own obvious representation. What was then a tragic view of the future has now become an anxious look at the present and the filthy desolation which it bears within itself. We can do nothing other than think about its boundaries, its limits, and feel ourselves to be within a time without time. Images can no longer make us meditate because they are pure exhibitions of emptiness and absence. The works are only flanked by imitations, ghosts, the phantasms of things. The artist’s view is like that of someone who enters a dusty warehouse, full of jumbled up objects, without being able to recognize what has been lost, the veiled reality. He has not been allowed to give an interpretation nor to suggest a plausible sense. And yet his work does not lead to silence alone: it is a work that creates silence “because it asks that it might remain as such”. An open wound, an anguish summed up in the peremptory term of MEMENTO: there is no longer the “occasion of the future” (the “memento mori”) because we pass from occasion to occasion without interruption. So much so that, like Virilio, we could say that “disasters are the real essence of today’s world”.

MODERN VANITAS

Luigi Meneghelli

Alcuni studi d'artista sono entrati nel mito della Storia dell'Arte: sono diventati materia di venerazione, di culto, di leggenda. Genet, a proposito dell'atelier di Giacometti, ha scritto che sembrava sempre sul punto di cadere a terra e Severini, a proposito di quello di Medardo Rosso, annotava che era simile "ad uno spazio mezzo fonderia, mezzo hangar". Ebbene, "lo studio dello scultore" costruito da Manfredi Beninati sembra incarnare letteralmente quello che è l'immaginario comune di uno studio d'artista di inizio novecento: vecchi legni, polvere bigia, statue di gesso, trespoli, basamenti: un "sapere" di stanze "sporche", di disordine infinito, di perenne inquisizione delle forme. Solo che non si tratta di una riproduzione o di un rifacimento, ma di un modo di restituire (di tramandare) il senso antico del fare. Il suo luogo è vuoto, ma gremito di creature incomplete, di tracce precarie, di memorie segrete. Non un'estetica della rovina però, ma la restituzione di qualcosa di irrimediabilmente perduto.

The studios of some artists have become part of the mythology of art history: they have become the subject of veneration, a cult, a legend. Genet, speaking of Giacometti's studio, wrote that it always seemed on the point of falling down, and Severini, speaking of Medardo Rosso's, noted that it was similar to "a space that was half a foundry and half a hangar". Well then, the "artist's studio" built by Manfredi Beninati seems literally to embody what is commonly thought of as an artist's studio at the beginning of the twentieth century: old wood, grey dust, plaster statues, trestles, pedestals; it is a compendium of "dirty" rooms, of endless disorder, of a perennial inquisition of forms. Except that we are not dealing with a reproduction or a makeover, but with a way of restoring (and handing on) the ancient sense of making. The place is empty yet full of incomplete creatures, of precarious traces, and secret memories. However, this is not about the aesthetics of ruins but the return of something irremediably lost.



PERDERSI UNA NOTTE IN UN GIORNO
2010
foto eseguite da Matteo Crosara
in occasione dell'installazione di Manfredi Beninati
presso Galleria La Giarina, Verona.

foto eseguite da Matteo Crosara
in occasione dell'installazione di Manfredi Beninati
presso Galleria La Giarina, Verona.

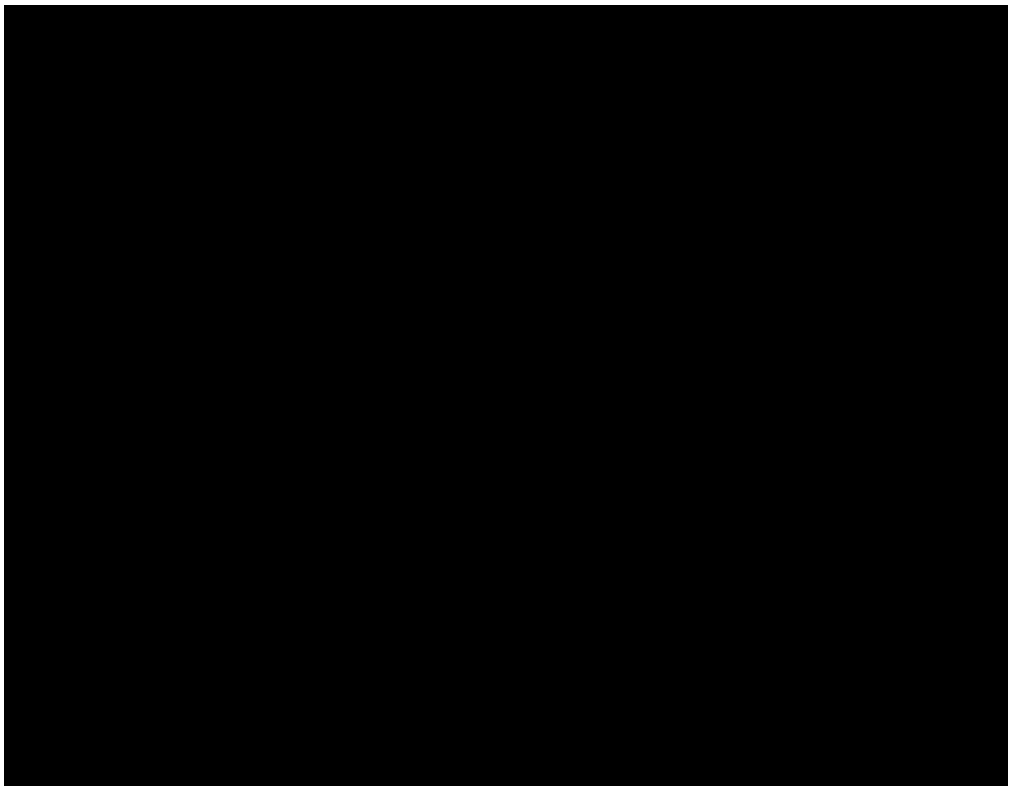


Nature morte sotto la luce della ribalta. Immagini mutilate, eccessive, insieme lievi e ribelli, offese e trionfali. Qui la mutilazione non è effetto di una menomazione, ma un privilegio e una gloria, la spia di una momentanea, effimera assolutezza. Le foto di Brigitte Niedermair sembrano circondate da una misteriosa venerabilità che le fa in qualche modo privilegiate e inviolabili. Richiamare le luci rapinose di Caravaggio o quelle immobili di Morandi forse è fuori luogo, perchè la luce di Brigitte è una luce tutta sua, “veloce nel sempre”, presente e fuggitiva. Nel ciclo Do we need all this, gli oggetti del piacere, come sfrenati dittatori sembrano imporre la loro legge sulla natura, e quindi implicare una sorta di esperienza di minaccia o di lutto. Ma anche la violenza, alla fine, sembra rovesciarsi di segno, quasi l’artista volesse armonizzare bene e male, inizio e fine, piacere e dolore.

Still-lifes under limelight. Mutilated images, overemphasized, both light and rebellious, offended and triumphal. Here mutilation is not the effect of some disability, but is a privilege and glory, the glimpse of a momentary, ephemeral absoluteness. Brigitte Niedermair’s photos seem surrounded by some mysterious venerability which in some way makes them privileged and inviolable. To refer to Caravaggio’s rapturous light or the still light of Morandi would perhaps be out of place, because Brigitte’s light is wholly her own, “always speedy”, present yet fugitive. In her series Do we need all this, the objects of pleasure seem, like unbridled dictators, to impose their laws on nature and thus imply a kind of menacing or mournful experience. But violence too, at the end of the day, seems to change its signs, as though the artist wished to harmonize good and evil, the beginning and the end, pleasure and pain.



DO WE NEED ALL THIS?
2007
cm 42x60
edizione 3/3
c-print su alluminio
c-print on aluminium
courtesy Galleria Galica, Milano



DO WE NEED ALL THIS?
2007
cm 42x60
edizione 3/3
c-print su alluminio
c-print on aluminium
courtesy Galleria Galica, Milano

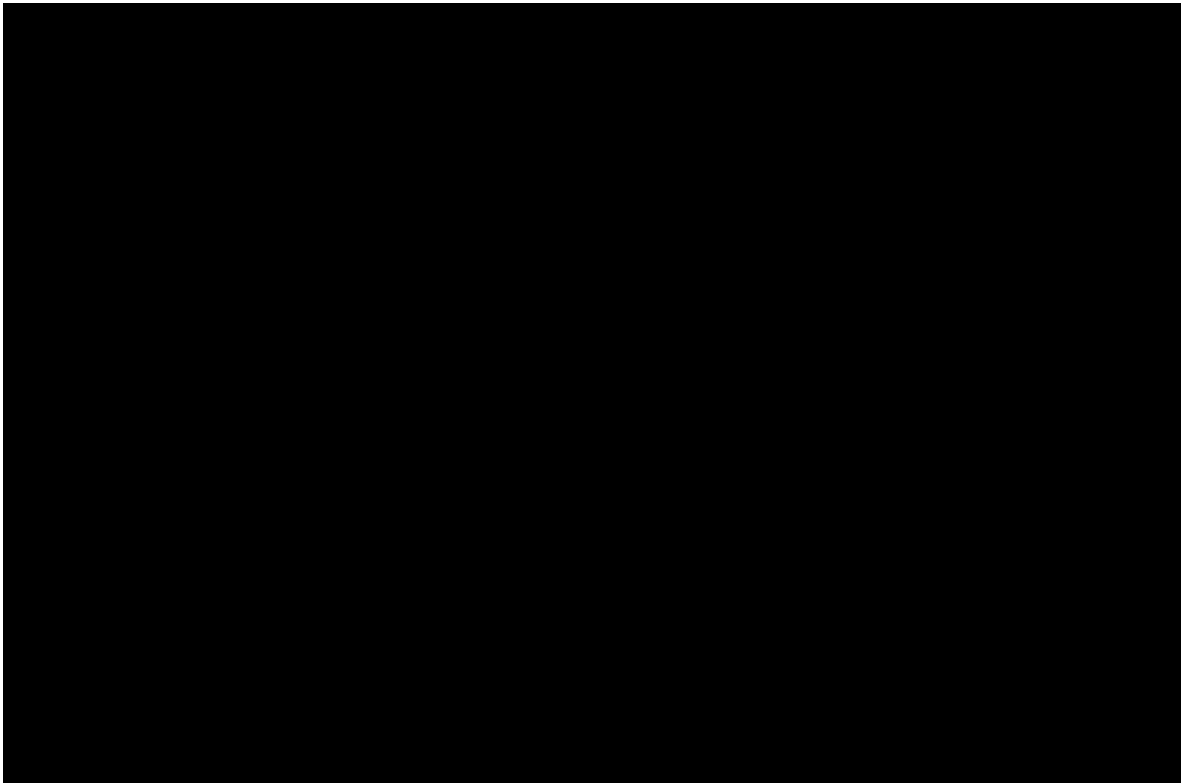


Paradossali ossimori: eleganti decessi, sontuose sparizioni. Il lavoro di Maria Elisabetta Novello gioca sull’efferatezza di un messaggio visivo che contiene in sè un lavoro caparbio e la sua distruzione o l’indicazione di un paesaggio fatto di niente, se non di un deposito di cenere. Lei ricama, ma solo perchè lo stesso ricamo-mandala venga calpestato, decostruito, trasformato. Mette cumuli di polvere combusta in bacheche, ma solo per conservare il senso dell’eclissi delle cose. Lei stessa dice: “Lavoro dopo lavoro si rivela costante nella mia ricerca il dialogo con la temporalità, il ricordo, la fragilità e l’insondabilità del tempo stesso”. Tempi lunghi, ma anche tempi inconclusi. Alla fine, dopo tanto tramare e filare, non si riconosce più nulla, ma quei mille “corpuscoli invisibili” che si disseminano per terra (o si radunano a parete) sono anche carichi di storia e nel contempo rilanciano un’altra storia, tutta da vedere, da verificare, da capire.

Paradoxical oxymorons: elegant deaths, sumptuous disappearances. Maria Elisabetta Novello’s work deals with the ferociousness of a visual message that contains within itself hard work and its destruction, or the indication of a landscape made from nothing other than a deposit of ash. She embroiders, but only so that the embroidery-mandala itself can be trodden on, deconstructed, and transformed. She places heaps of burnt dust in reliquaries, but only in order to conserve the sense of the eclipse of things. She herself has said, “A constant in work after work is my search for a dialogue with temporality, memory, fragility, and unfathomable time itself”. Lengthy periods of time, but also unfinished time. And at the end, after so much weaving and spinning, nothing can be understood, but those thousand “invisible corpuscles” scattered over the floor (or collected on the walls) are also loaded with history; at the same time they relate another history, yet to be seen, verified, and understood.



PAESAGGI
2010
cenere contenuta in teche
ash inside shrine



PAESAGGI
2010
cenere contenuta in teche
ash inside shrine



In una poesia di Celan si legge: “Le persone sono intente a morire”. E l’arte di oggi sembra evidenziarlo come non mai: solo che spesso arriva a neutralizzare l’angoscia della fine, feticizzandola, creando maschere d’oro (come fa D. Hirst). I teschi di Silvano Tassarollo invece sono invariabilmente costruiti con terra, cenere, miseri stracci, come se la materia contasse più della forma o come se il disfacimento oltrepassasse l’elemento iconografico. Se si osserva il telero dal titolo Disegno nero 4, ci si imbatte in un paesaggio portato alla condizione ultima del vedere, senza più profondità, senza più figure, senza più eventi. Finito, schiacciato, contratto. Ma solo perchè ad animarlo siano i teschi che emergono dal profondo, come tracce splendenti, funeree bellezze. Ad accompagnare tutto il lavoro di Tassarollo è un’idea di ineludibile caducità, di confusione sinistra, di cimitero. E perfino quando le immagini vengono fotografate ed entrano nello “splendore” mediatico, si ha sempre la sensazione di essere davanti a delle teche, a dei sinistri reliquiari, a dei cenotafi di cristallo.

A poem by Celan states, “People are intent on dying”. And art today seems, as never before, to underline this: except that often it ends up neutralizing the anguish of the end by making a fetish of it (as in the work of Damien Hirst). Silvano Tassarollo’s skulls, instead, are invariably made from clay, ash, miserable rags, as though the material had more importance than the form or as though decomposition went beyond the iconographic element. If we look at the large-scale piece called Disegno nero 4, we come up against a landscape brought to the last stages of seeing, without depth, figures or events. It is finished, crushed, contracted. But only because what enlivens it are the skulls emerging from the depths, like bright remains, a funereal beauty. Accompanying all Tassarollo’s work is the idea of inevitable transience, of sinister confusion, of the grave. And even when the images are photographed and enter into the “splendid” realm of the media, we always have the feeling of being in front of reliquaries, sinister shrines, and crystal cenotaphs.



Veduta dell'installazione - Installation view

MEMENTO
2010
cm 29,5x26
ripresa digitale, stampa su plotter
shooting digital, press on plotter



DOLCE VOLTO
2010
cm 21x21x81h
scultura
cera, resina, anilina e legno
sculpture
wax, resin, aniline and wood

