

Aspettando l'ora di pranzo. Conversazione tra amici <Intervengono: Marcello Smarrelli e Claudia Peill>

MARCELLO SMARRELLI: Non credo più nelle definizioni geografiche. Dire che un artista è italiano o francese o giamaicano significa porre dei confini che si fanno sempre più labili sia geograficamente che culturalmente.

Documenta 11 dimostra che esiste un modo di fare arte soprannazionale e che l'arte è davvero sconfinata e sconfinante. Ma, almeno in Italia, per una forma di supremazia culturale presumibilmente di ascendenza vasariana, sembrerebbe che la formazione di un artista o di un critico non possa prescindere da una educazione di tipo accademico. Qual è la tua esperienza di artista e quale il tuo rapporto con i giganti dell'arte italiana?

CLAUDIA PEILL: Negli anni in cui frequentavo l'Accademia il confronto con i big, con i classici lo vivevo pesantemente. Quando ho deciso di liberarmi da questo blocco ho sentito che non potevo rimuoverlo ma solo affrontarlo con più disubbidienza. Ho cominciato a scavarlo, a sbriciolarlo, è stata un'operazione di appropriazione: questa tradizione ero io e la mia storia, non potevo rinnegarla né liberarmene ma dovevo tirarla fuori e sfruttarla come componente costitutiva del mio lavoro. Passata l'ansia del confronto è rimasto solo il piacere di appartenere culturalmente ad un certo tipo di storia e di tradizione. In Onde ci sono due o tre pezzi in cui, senza nessuna preterintenzionale volontà citazionistica, è facile riscontrare degli elementi classici. Carla Accardi, visitando la mostra alla Sapienza, ha notato, con mia grande gioia, che un pezzo della composizione con una mano ed un gioiello di un bellissimo giallo oro le ricordava un brano di pittura rinascimentale. In un'altra immagine dello stesso lavoro appare una donna a cui ho tagliato la testa e di cui rimane solo il collo impreziosito da una collana di perle che ricorda molto la Dama con l'ermellino di Leonardo. Mi dà un grande piacere verificare come al di là delle intenzioni questo immaginario venga fuori e penso che la cultura classica possa essere una ricchezza per gli artisti italiani non un limite né un ostacolo.

MS: Dunque non potendo e forse non volendo essere degli artisti incolti è meglio utilizzare questa cultura a vantaggio del vostro lavoro. Ho notato che i tuoi lavori più recenti hanno abbandonato il rigore del bianco e nero caratteristico di una parte importante della tua produzione. Il ritorno all'uso del colore è da attribuire ad un'azione vivificante che, come dicevamo prima, la tradizione può avere una volta liberata dalle pastoie passatiste e nostalgiche?

Il recupero del colore nei miei lavori più recenti desidera coniugare la sensualità della velatura pittorica usata da Raffaello con le tonalità acide e artificiali del nostro immaginario contemporaneo, sedotto dai video-digitale e dalla televisione. Nonostante l'uso, quasi esclusivo nelle mie opere, di materiali sintetici, resine e fotografia, non dimentico l'idea della pittura. Stendo le resine colorate sui frammenti di immagine seguendo lo stesso principio tecnico della velatura, che vela svelando. Procedo per stratificazioni, una dopo l'altra, parto dal nulla, dal piano vuoto, e strato dopo strato costruisco, materializzo l'immagine. Un *modus operandi* che è metafora del processo di formazione della città in cui vivo e sono cresciuta, Roma, una città a strati formatasi nei secoli per progressive sovrapposizioni di edifici e stili, ma anche della nostra cultura in cui tanti elementi si depositano, come le velature pittoriche, quasi prive di materia, "concettuali", che nella loro infinita sequenza sono in grado di produrre un'immagine.

MS: Colori acidi, velature, ricette per l'uso di materiali tradizionali in funzione di nuovi valori estetici e l'ausilio dei mezzi tecnologici e digitali, il riferimento ai media, la nuova tavolozza dell'artista contemporaneo.

Nel tuo lavoro c'è una capacità tecnica sofisticata e preziosa, gestita con grande abilità, quale valore assume per te questo modo di procedere?

La tecnica è solo funzionale, è un mezzo di espressione. Mi ricordo che, ero ancora studentessa all'Accademia di Belle Arti, un compagno di classe chiese al professore di Pittura di insegnarci la tecnica della tempera ad uovo e lui gli rispose, facendo scoppiare la classe in una fragorosa risata, che l'uovo era meglio che se lo mangiasse e di andarsi a comprare dei bei colori in tubetto tanto più comodi e veloci da usare! Quello che conta è il concetto, le idee; la tecnica. come la tradizione, non deve diventare un ostacolo, ma uno strumento che facilita la propria espressività.

MS: Quali sono gli artisti che hanno contribuito alla tua formazione e che costituiscono ancora un punto di riferimento per il tuo lavoro?

Da giovanissima fui molto coinvolta dalla personalità di Blinky Palermo, dalla sua asciuttezza, dal suo rigore e nello stesso tempo dalla sua forza.

Poi ancora un pittore, il portoghese Julião Sarmento, per le sue immagini dove non c'era nulla ma da cui veniva fuori una drammaticità assoluta. Amo la sintesi, il rigore, non mi interessano gli artisti splatter che nelle loro opere rappresentano l'idea del sesso o del dolore ma dove il vero sesso e il vero dolore sono assenti, perduti nell'evidenza della loro rappresentazione. Nelle immagini di Sarmento c'è un'atmosfera di apparente serenità, ma, improvvisamente, prendi coscienza di un'assenza come la mancanza di un dito, di una testa o di un elemento drammatico, come un coltello puntato sul collo. Dato che il concetto della mancanza e del vuoto sono molto importanti nel mio lavoro, non potevo non rimanere attratta da questa sua capacità di dare materia al vuoto.

MS: In Convergenze, la mostra alla Galleria AAM di Roma del '96 'avevi presentato *Tuttovero/tuttofalso*, due ritratti di grande formato collocati specularmente, in cui i personaggi rivolgevano lo sguardo verso l'ingresso della galleria esplicitando una chiara richiesta allo spettatore, quella di partecipare attivamente all'opera onde giustificarne l'esistenza. Viene spontaneo il riferimento a Giulio Paolini, riconosci l'apporto di questo straordinario artista nella tua ricerca?

Ho sempre ammirato il lavoro di Giulio Paolini. Mi interessa il valore che dà al senso di sdoppiamento, di separazione, del separato che riflette il suo doppio. Ne *Il giovane che guarda il ritratto di Lorenzo Lotto* l'opera c'è perché c'è qualcuno che la guarda, se non ci fosse nessuno non ci sarebbe più neanche l'opera. Anche nel mio lavoro ogni volta che inserisco un vuoto, una cesura, una parte muta mi riferisco a questa necessità di comunicazione rotatoria tra artista, opera e spettatore.

Un altro artista a cui mi sento concettualmente vicina è Bill Viola. Nel suo lavoro e nei suoi scritti ho ritrovato la conferma della mia visione e della mia percezione del tempo. Quando ferma l'istante: "It only takes an instant for an impression to become a vision" - come racconta nei suoi appunti - o blocca il grido in un silenzio, in un gesto o in un movimento rallentato e ripetuto, ci trasferisce in un mondo senza tempo, dove la percezione diventa un luogo fantastico da abitare che egli stesso definisce come: "the visionary landscape of perception".

MS: Gilbert & George sostengono che: "True art comes from three main life-force. They are: THE HEAD, THE SOUL and THE SEX". Sei d'accordo con loro?

Assolutamente sì! Se nell'opera c'è troppa testa il risultato è eccessivamente analitico e razionale. Se c'è troppa anima, invece, diventa mistico. Se c'è troppo sesso diventa pornografico, senza anima e senza testa. L'arte è tutto, corpo, eros, energia.

Mi piacciono le opere di Gilbert&George anche se sono lontana dalle loro istanze sociali, né compaio mai così gioiosamente, come loro, nelle mie composizioni, ma amo le loro immagini artificiali e frazionate come quelle di un wall-screen.

MS: Condividi con loro la scelta di frazionare l'immagine fotografica e di circoscriverla come in un frame, ma anche l'azione di ricomposizione delle parti in una forma narrativa funzionale alla storia che vuoi raccontare.

Quale significato dai alla tua operazione di isolamento di un dettaglio a volte anonimo e quasi invisibile che finisce per costituire il vero centro dell'opera?

Lo scatto è il momento in cui afferro l'istante dal flusso del divenire, lo blocco, lo dilato. L'immagine smette di essere un istante, diventa ferma, un fermo immagine, libera di diventare altro, aspira all'immortalità. Il frammento è collegato alla poetica del vuoto. È un taglio, un pezzo strappato dal nostro corpo in cui, come in una mappa genetica, si conserva integra la persona. È un doppio che nella mia visione positiva aspiro a ricomporre in unità. Il frammento è il punto di partenza per una visione nuova, è il minimo da cui cominciare per ricostruire e colmare il vuoto, è un embrione. La zona muta, la resina nera, piatta e senza immagine è il luogo della proiezione del nuovo futuro, è l'ignoto proiettato verso il futuro.

MS: Da come ti esprimi sembra che il tuo lavoro risponda ad una necessità narrativa autobiografica di matrice analitica, che contrasta con il risultato della tua ricerca, evidentemente distante da istanze surrealiste e profondamente radicato nella realtà.

Non voglio esprimere il mio mal di pancia, non è questa la mia ambizione, sarebbe come raccontare un sogno: si diventa noiosissimi. Del sogno cerco di dare l'emozione che mi ha provocato. Voglio essere un filtro, voglio che nella mia esperienza personale, ripulita e sintetizzata, possano riconoscersi tutti. Il concetto di vuoto e di mancanza è mentale, la nostra vita è fatta di assenza perché, paradossalmente, c'è troppo. È quel fenomeno che definisco "anoressia culturale" avere troppo ci porta ad una mancanza di desideri che ci spegne. Desiderare è energia, quando non hai più desideri c'è uno svuotamento, un buco, un buco di memoria.

MS: Mancanza e vuoto come condizione esistenziale, una realtà cristallizzata e filtrata con un processo che si configura come strumento ottico di percezione. Ci indichi un nuovo modo di guardare che permette ad ognuno di riconoscere, anche nella banalità di un gesto, qualcosa di assoluto che si può fissare nella memoria. Sfoltisci l'immagine del superfluo e la trasformi quasi in un'idea di tipo platonico che costituisce il nucleo comune della conoscenza umana. La memoria: è questo il punto di arrivo del tuo lavoro?

La memoria è, piuttosto, il punto di partenza del mio lavoro, non quello di arrivo. Quando cammini nel caos di una città, nel rumore, distratto da mille percezioni, quello che vedi, spesso, non è la realtà. Guardiamo, ma cosa vediamo veramente? E cosa rimane nella memoria delle cose che abbiamo visto? Indago il meccanismo che ci permette di selezionare dalla realtà la piccola parte che si fissa nella memoria. La memoria è molto importante, come diceva Octavio Paz: " desiderare è ricordare"; in effetti si desidera solo ciò di cui abbiamo avuto una qualche esperienza.

Memoria e desiderio sono molto legate tra loro, sono stati temi importanti del mio lavoro, che avevo affrontato, ad esempio, in una mostra nel 1993 da Stefania Miscetti. Ma la memoria non come nostalgia del passato ma apertura consapevole verso il futuro.

Testo tratto dal catalogo per la mostra < **Messa in Onda** >
Colonia 2002,
Istituto Italiano di Cultura di Colonia
Londra 2003,
Istituto Italiano di Cultura di Londra