

banhados pela luz brilhante do pôr do sol

CARLOS NORONHA FEIO

13.11.15 – 09.01.16

Oscar Wilde diceva che tutta l'arte è insieme simbolo e superficie. E coloro che si spingono al di sotto della superficie lo fanno a loro rischio e pericolo. Io ovviamente sono sempre stato d'accordo con lui, ma oggi la faccenda si è complicata. Passiamo le giornate interagendo con dispositivi che ci chiedono di attuare un contatto continuo con la loro pelle, che siamo invitati a toccare, strofinare, picchiare per poter interagire con tutto ciò che sta sotto la superficie di questa pelle/guida, ovvero il significato stesso che ci viene comunicato, al di sotto della quale, sempre che sia mai esistito, possiamo trovare il significato.

Non ho potuto fare a meno di pensare a Wilde e ai dispositivi che ormai guidano e danno una forma alla nostra giornata nel momento in cui ho visto quest'ultima serie di lavori di Carlos. Il nucleo portante della mostra è composto da una serie di dipinti, in cui l'artista parte imprimendo la tela con immagini di fotografie prese da un libro, o forse dovrei dire un manuale, una guida, volto a istruire i militari americani sulle abitudini delle popolazioni dell'oceano pacifico con cui si sarebbero dovuti trovare a interagire durante e subito dopo la seconda guerra mondiale. Sono foto che vanno dalle più classiche rappresentazioni di tipo antropologico/educativo in cui vediamo scene prese dalla vita del villaggio, momenti di sostentamento e rituali, ad altre in cui vediamo gruppi intenti in marce o attività militari. Ovviamente si tratta di un libro scritto da un punto di vista occidentale, visto anche il contesto in cui era stato creato e per cui era pensato. Ogni singola immagine selezionata copre la tela e diventa la base su cui poi l'artista va a dipingere. In primis stendendo un velo di colore opaco bianco, che lascia trasparire la fotografia del fondo, ma che permette al tempo stesso di poter leggere come indipendenti i segni colorati che vengono poi apposti e composti nell'ultima fase di lavorazione. Sono linee e macchie di pittura, alcune geometriche e precise, altre più organiche, fatte utilizzando colori allegri e spesso primari. Molti di questi segni pittorici sono linee o barre, talvolta ricordano delle stecche allungate e piegate in modi differenti. In alcuni casi sembrano sciogliersi o animarsi in riccioli, volute ed eleganti svolazzi. Così come le campiture a forme geometriche, ogni segno sembra infettarsi e degradare in una dimensione maggiormente informale, sfumata, fatta d'aria, di fumo o di vapore acqueo. Ma nulla è casuale, anzi, la composizione pittorica è sempre di una perfezione e di un equilibrio totale, controllato, volutamente elegantissimo. Ricorda sia un certo tipo di astrazione derivata dal surrealismo, Mirò ad esempio, sia, in altri punti (forse per alcuni rimandi bellici delle immagini), le composizioni suprematiste di un Malevic.

Sono due quindi le superfici in dialogo, inframezzate da un sottile velo di nebbia bianca pittorica, ne trasparente ne coprente, ma opaco e poroso.

Lo strato che sta alla base è fatto di una tematica che oggi non può non ricordare questioni legate al postcolonialismo, alla storia dell'occidente tutto e quindi anche del Portogallo, all'eterna questione della nostra relazione con tutto ciò che l'occidente non è. Ma a livello artistico e iconografico non riesco a non pensare a colui che forse ha impostato maggiormente il concetto di estremo oriente rispetto alla modernità e alla pratica pittorica, ovvero Gauguin. Un artista che, non a caso, è riuscito a traghettare l'arte fuori dal territorio dell'impressionismo per spingerla nel campo del simbolismo e dell'attenzione a una dimensione barbarica, magica e primitiva che poi sarebbe sfociata nel surrealismo e non solo. E sin da questi primi momenti di relazione con una dimensione "pacifica" emerge come questo mondo primitivo ma non "africano", per certi versi ancora più lontano e "altro", abbia spinto l'arte verso una dimensione epidermica, volutamente superficiale, fatta di sovrapposizioni di differenti "flatness": come se il contatto con una pelle differente dalla nostra ci abbia portato a cambiare la propria percezione della pelle pittorica.

Ma il vero problema è che il nostro rapporto con l'oriente estremo e con tutta l'area del pacifico è completamente cambiato dopo la conflagrazione nucleare che ha posto fine alla seconda guerra mondiale. Sempre che lo siano mai stati, da quel momento quei luoghi hanno smesso di essere visti

come un frammento dimenticato di paradiso terrestre. E da quel momento il concetto stesso di pelle ed epidermide è diventato nella maggior parte dei casi superficie sintomatica, in cui ogni segno poteva essere solo segno di malattia e degenerazione. Ho sempre in mente le immagini del film *Hiroshima mon amour*, con le sue riflessioni sul vedere, l'impossibilità di guardare alcune cose, la pelle dei due amanti che si tocca in immagini continuamente interrotte da immagini di ospedali, malati, distruzione.

Allora anche questi segni che popolano ed emergono nelle superfici pittoriche di Carlos vivono di un movimento ambiguo che fa slittare il loro senso da una dimensione decorativa formale a quella di degenerazioni cutanee, bruciature e incisioni sulla pelle di un significante fotografico chiaramente dotato di valenze politiche, linguistiche e umane. La stessa idea di decoro formale accompagna l'intera modernità come un elemento simbolo di quella che è la decadenza e la degenerazione malata dell'occidente e della sua arte, quasi fosse un'inutile protesi applicata sull'essenza dell'arte. E questi elementi "appoggiati" in maniera ordinata sulla superficie delle tele finiscono per tramutarsi in strumenti che modificano e operano sulla pelle stessa della fotografia sottostante. Esattamente come nei nostri dispositivi elettronici sappiamo che c'è una quarta parete di vetro tra noi e il contenuto, ed è in questa quarta parete che noi tocchiamo e sfioriamo continuamente in maniera sensuale che stanno gli strumenti per guidare il contenuto. Strumenti che lasciano un'impronta su questa polvere bianca pittorica depositatasi sulle fotografie, proprio come nei Rayograph gli oggetti si imprimevano sulla pellicola sensibile dopo che la luce li aveva investiti; e in cui le linee potrebbero essere cicatrici o i *Three Standard Stoppages*, che da segno diventano taglio di bisturi.

Questi "attrezzi formali" creati dall'artista sono inoltre come raccolti in disegni su di una carta molto materica e grezza presentati a loro volta in mostra. Diventano delle sorte di tabelle di un catalogo, dei vocabolari da cui l'artista sembra aver attinto per comporre i dipinti. Così come il decoro, il concetto stesso di strumento diventa protesi applicata al corpo umano in grado di diventare fonte di perversione e feticcio, come ci insegna una persona esperta di incontri tra occidente ed oriente, e di strane luci e strani soli, James Graham Ballard. In fin dei conti l'idea stessa di strumento, o della tecnica come espansione dell'umano non è altro che un decoro della nostra vita, volto ad aggiungere cose non essenziali ad un'essenza che non è fatta certo di qualche anno guadagnato tramite la medicina, di qualche paese in più visitato, o di qualche informazione ottenuta più velocemente tramite una banda larga. Allora la protesi tecnologica riusciamo a farla tornare nella sfera dell'umano solo nel momento in cui torna ad essere oggetto di desiderio di per se, fonte di perversione, spazio di pornografia, pura e per questo sacra, non mero strumento volto a ottenere risultati secondari.

Antonio Grulli, Agosto 2015