

FRANCESCA MININI
VIA MASSIMIANO 25
20134 MILANO
T +39 02 26924671
INFO@FRANCESCAMININI.IT
WWW.FRANCESCAMININI.IT

IDEA DI FRATTURA

Opinione Latina | 2

Curata da Jacopo Crivelli Visconti

Inaugurazione Giovedì, 8 Maggio 2014, ore 19

Fino a metà Luglio 2014

Collaboratore di Oscar Niemeyer in alcuni dei progetti più suggestivi di Brasília, Athos Bulcão è autore delle mattonelle che adornano tanto edifici pubblici quanto i palazzi di molte superquadras della capitale brasiliana. La particolarità del metodo di Bulcão era di lasciare spazio alla creatività degli operai che installavano le mattonelle, a cui forniva alcune istruzioni generali (di solito preoccupandosi appena che non creassero composizioni troppo “ovvie”), lasciandoli per il resto liberi di giustapporre i disegni come preferivano. Se, nel corso di una lunghissima carriera, in più di una circostanza Oscar Niemeyer ha ripetuto la sua militanza comunista (peraltro smentita, o almeno ridimensionata, dalle innumerevoli commissioni pubbliche realizzate per diversi regimi politici), è la pratica di Bulcão che svela obiettivi autenticamente e profondamente democratici. La grande pittura murale di **Laercio Redondo** (parte della serie *Lembranças de Brasília*, 2012) rende omaggio a Bulcão e al suo metodo aperto e permeabile alle circostanze incontrollabili della vita, e in questo senso sottilmente anti-modernista. Anche se non ispirate direttamente a Bulcão, le tende prodotte da **Felipe Mujica** per la mostra, parte di una serie in andamento, vanno interpretate in maniera analoga, dato che l'artista definisce alcuni parametri fondamentali, formalmente inscrivibili anch'essi nella tradizione modernista, ma lascia poi un certo margine di libertà ai collaboratori che le realizzano, per esempio permettendo, in alcuni casi, che siano loro a scegliere il colore delle stoffe. I collages e le sculture di **Elena Damiani** utilizzano spesso come punto di partenza lo stesso repertorio architettonico modernista, ma in questo caso la purezza delle forme appare contaminata, rinnegata quasi dalla giustapposizione sorprendentemente fluida di architetture e spazi completamente distinti, nel caso dei collages, e di materiali profondamente differenti come il vetro e il marmo (uno trasparente e fragile, l'altro resistente e opaco), nel caso delle sculture. Attraverso le immagini, inoltre, Damiani istituisce, anche se in modo frammentato e non lineare, una narrativa, un universo fantastico e complesso in cui sentiamo che sarebbe possibile vivere, e in cui, forse, qualcuno di fatto vive.

Malgrado non abbia una colonna sonora, *Foro* (**Armando Andrade Tudela**, 2013) è intrinsecamente musicale: le mani dell'artista e degli studenti di architettura che lo aiutano a costruire un modello della casa senza fine elaborata da Friedrich Kiesler disegnano un concerto di forme e gesti estremamente melodioso. L'esperienza sinestesica trasmessa dal film è coerente con il suo oggetto: la casa utopica di Kiesler era al tempo stesso un'idea e la sua realizzazione, fondendo in un unico artefatto due momenti teoricamente separati e differenti. Le sculture della serie *Untitled* (2014), prodotte da Andrade Tudela per questa mostra, usano lo stesso materiale e un principio in certo modo speculare, poiché non alludono a un'ipotetica futura costruzione in scala maggiore, di cui costituirebbero il modello, ma al modus operandi secondo il quale sono costruite. L'artista prepara gli stampi per le sculture in modo che, al momento di sfornarle, alcune “pareti” si rompano, e giunge alla forma finale osservando a lungo, da tutti gli angoli, la scultura, fino a trovare il punto esatto in cui reinserire la parte rotta. Per ogni stampo, Andrade Tudela realizza due versioni, inevitabilmente diverse poiché non può controllare il punto esatto in cui la “parete” si romperà, e conseguentemente dove sarà più indicato inserire la parte rotta. L'idea di una frattura, di una violenza sovente invisibile, ma che soggiace alla creazione di architetture utopiche, spettacolari e affascinanti, costituisce in un certo senso il nodo centrale della mostra. La repressione spietata di uno sciopero di operai durante la costruzione di Brasília, e soprattutto la maniera come questa repressione è negata da Oscar Niemeyer e Lucio Costa nelle interviste appropriate da **Clara Ianni** in *Free Form / Forma Livre, Parte I e II* (2013), parlano esattamente di questa frattura mal rinsaldata su cui è costruita la capitale, e metonimicamente il paese e il continente stesso. Una frattura

atavica, che può essere fatta risalire al trauma fondante della colonizzazione, e alla maniera come, nei secoli seguenti, lo scacchiere sociopolitico sia rimasto sostanzialmente invariato, ripresentando costantemente la stessa divisione asimmetrica delle forze e dell'accesso alle risorse naturali. La guerra cui allude Ianni in *War II* (2011-12) è solo apparentemente quella di un gioco da tavola: ciò che rende improvvisamente spaventosi quegli obiettivi totalitari e spietati, e ciononostante familiari, non è la loro inserzione in un contesto differente, ma la maniera come, in questo nuovo contesto, riecheggiano un passato tragico, e forse un presente inosservato. Come l'architettura, il linguaggio può svelare o nascondere, proporre obiettivi militari o, più sottilmente, scegliere di non parlare direttamente del problema, ma di alludervi in modo trasversale, silenzioso.

È ciò che fanno le note a piè di pagina di **Alejandro Cesarco** (*Footnotes*, 2014), che evocano, in un ambito apparentemente appena intellettuale, realtà parallele, la capacità dell'arte e del linguaggio di trasformare la realtà, svelandone il lato fantastico. In questo senso, malgrado possano sembrare una divagazione rispetto ai temi centrali della mostra, le note di Cesarco costituiscono, al contrario, la chiave indispensabile per capire che tutto può essere (ed è) detto e negato, che il linguaggio è un'architettura della parola, che, costruendo diversi livelli interpretativi, da un lato nasconde, quasi proteggendolo, lo stato delle cose, e dall'altro lo lascia filtrare, facendo trapelare la frattura che va cercata, nuovamente, al di là di quello che crediamo di vedere. Analogamente, l'alfabeto grafico inventato da **Mateo López** per comporre le sue poesie-sculture, che alludono alla grande tradizione della poesia concreta in America Latina, non è immediatamente comprensibile. Con le sue parole fatte appena di fogli di carta piegati, più che dire, López rimanda, suggerisce, apre un campo di possibili combinazioni. La litografia che fornisce la chiave per la lettura del lavoro, in questo senso, è una specie di dizionario che dovrebbe permettere di capire, ma è evidente che non dice tutto, esattamente perché è impossibile: alcune cose, a volerle spiegare, si dissolvono nell'aria. Ed è in quest'ambito del non dicibile, che in un certo senso antecede le opere, o gli resta al di sotto, quasi a sottolineare la necessità di guardare oltre le apparenze, che **Runo Lagomarsino** installa la sua carta da parati, trasformando lo spazio espositivo in una quinta teatrale adornata da un segno apparentemente appena decorativo, ma che parla, nuovamente, di violenza e colonizzazione. Analfabeta, il conquistador Francisco Pizarro firmava ripetendo due volte una specie di sgorbio astratto, un segno arbitrario e personale come qualsiasi violenza, che doveva essere sempre autenticato da un notaio pubblico che firmava in mezzo. Se, come suggerisce il titolo di un'altra opera di Lagomarsino, l'impresa di Colombo può essere sembrata, all'inizio, una specie di scherzo (*We All Laughed at Christopher Columbus*, 2003), adesso nessuno si permette più di ridere, la firma sbilenca di Pizarro chiude il cerchio aperto dalle forme cordiali di Athos Bulcão, e ci ricorda che resta, indelebile e vigile, fino ad oggi, al di sotto di ogni nuovo tentativo di istaurare un processo autenticamente democratico in America Latina.

Jacopo Crivelli Visconti