

La Fondazione Arnaldo Pomodoro intende essere il luogo in cui la scultura dell'ultimo secolo si mostra in tutte le sue manifestazioni, partendo dalla dissoluzione di cui la fecero oggetto i suoi primi protagonisti per arrivare al suo nuovo abito ambientale, dilatato nello spazio, fatto per generare esperienze e relazioni. Poche artiste come Cristina Iglesias sanno interpretare questa fine di un linguaggio passato e questa sua rinascenza sotto diverse vesti. L'artista genera ambiti percorribili e ci trasporta continuamente in giardini, intesi come luoghi del falso contrapposto al vero così come dell'artificiale contrapposto al naturale; le sue fontane ci parlano di una natura forzata e i suoi tetti di protezioni domestiche, di case ora protette ora sbrecciate, sempre comunque di luoghi di passione. Ma è bene ricordare che la sua ricerca, oramai quasi trentennale, pur avendo un fortissimo impatto emotivo non può essere letto solo secondo le corde dell'emozione. C'è pensiero e c'è storia dell'arte e c'è antropologia, nel suo *modus operandi*. La sua *Arcadia* contiene tutte le riflessioni di Guercino e Poussin su questo luogo complesso della mente; il suo modo di concepire i materiali è aperto a tutto, dall'eredità del *combine painting* quella dell'*object trouvé*, dall'uso classico della fusione alla libertà offerta dalla resina, dall'acciaio, dal cemento. Le sue opere non includono mai la rappresentazione dell'uomo ma sono sempre centrate sull'umano, una presenza evocata a ogni passo. Ci chiama dentro alle sue griglie di testi, nascosti come se quei ricami geometrici fossero semplici canneti; ci immette nei suoi pattern ripetuti, come quelli della carta da parati; ci pone di fronte a inattese fragilità del muro così come del tutto. E ci chiede di provare meraviglia, di godere dei nostri passi anche se sono senza meta, di viaggiare attraverso luoghi che da esteriori diventano interiori e che riflettono una concezione scettica o almeno disincantata della vita così come della scultura stessa, ma mai senza la forza di procedere. La Fondazione non può che essere onorata e grata all'artista per l'enorme sforzo di ricognizione nella propria biografia artistica e per avere dedicato ai suoi spazi milanesi un'energia almeno pari a quella profusa nelle sue personali ai Musei Guggenheim di New York e Bilbao, alla Biennale di Venezia, nelle molte altre sedi di prestigio internazionale in cui è stata chiamata a operare.

Costruendo questa sua prima personale in un'istituzione italiana, come in passato quelle alla Whitechapel di Londra (2003), al Guggenheim Museum di New York (1997), al Padiglione spagnolo della Biennale di Venezia (1993) tra le altre, Cristina Iglesias ha disegnato un percorso fatto di luoghi, di attraversamenti, di itinerari in parte forzati e in parte liberi. Ha generato qualcosa di simile a ciò che troviamo nella percorribilità di un giardino, cioè di uno spazio sul filo tra artificiale e naturale compenetrandoli di continuo. Qui di seguito cercheremo alcuni termini da utilizzare come chiavi di lettura per questo Eden ambivalente. Avendo presente tale sfondo, sarà forse più facile interpretare il lavoro di Cristina Iglesias, che pur avendo un fortissimo impatto non può essere letto solo seguendo le corde dell'emozione: l'ambito di riflessione in cui si iscrive è tutt'altro che superficiale o sganciato dai temi forti del nostro tempo e di ogni tempo.

Arcadia

Uno dei termini che maggiormente ricorrono nel descrivere il lavoro di Cristina Iglesias (e che l'artista basca non smentisce) è *Arcadia*. Una parola difficile, nell'arte, perché se evoca una relazione simbiotica e quindi facile con la natura, ricorda anche tutti i motivi per i quali una simile relazione è impossibile.

Qual è la natura con la quale ci vorremmo confondere? Grandi artisti e architetti del passato hanno lavorato su questo tema, mettendone in evidenza caratteri differenti ma sempre centrati su di un perno riconoscibile: la compenetrazione impossibile, anche se agognata, tra uomo e natura. Guercino in *Et in arcadia ego* (1618-1622) pose in mezzo alla scena pittorica, che dedicò appunto all'*Arcadia*, un teschio, come a dire che il rapporto con la natura non ci salva dall'essere mortali e anzi lo sottolinea. Nicolas Poussin nel quadro *I pastori d'Arcadia* (1637-1639) ci presenta un paesaggio calmo, classico, lontano dai caratteri furenti che la natura può avere se lasciata a se stessa. La *Glass House* progettata come propria abitazione dall'architetto e teorico Philip Johnson, le cui pareti sono completamente di vetro, è un omaggio all'idea di *Arcadia* al punto tale che il parco include un tempio greco affacciato su un lago e ai muri compare una rappresentazione del quadro di Poussin. Johnson sognava di poter vivere in una casa dove a dividerlo dal verde ci sarebbe stata solo una lastra di vetro che correva per le quattro pareti; ma poi, nel tempo, circondò l'edificio da altri edifici, vanificando la sua prima e utopistica intenzione. Tutti coloro che si sono espressi in simili omaggi all'*Arcadia* sono giunti a parlare dell'artificiale come ciò che ci è consustanziale e inevitabile, incarnato dall'idea di natura domata che è implicita nel giardino e comunque dell'impossibilità di immergersi, al di là di ogni desiderio dichiarato, nella natura così com'è. È quanto accade anche per Cristina Iglesias.

Luoghi

Nel suo lavoro, le opere si propongono come luoghi e non includono mai la rappresentazione dell'uomo. L'umano è

sempre presente, ma attraverso mezzi indiretti. È evocato dalle dimensioni dei viali, delle gallerie, dei portali. È descritto dal cemento, dal ferro, dall'alabastro sapientemente tagliato in modo tale che a sua volta tagli la luce (*Untitled [Alabaster Room]*, 1993), dai vetri gialli incastonati come faccette di un grande cristallo, da tutte quelle parti delle opere che hanno potuto essere create solo a partire da una manualità sapiente, da un pollice opponibile, dal senso della decorazione. Tutto quanto ha a che fare con la manifattura, dalla stoffa al cemento, ci riporta alle capacità che l'uomo ha messo a punto nel tentativo di costruirsi una dimora e comunque dei luoghi in cui stare.

Illusione

L'umano è richiamato da materiali che ci illudono: secondo la tradizione canonica dell'arte come copia, qui siamo proprio nel regno della riproduzione. Quanto a colori e materiali, crediamo di essere di fronte al bronzo e siamo, invece, al cospetto di una resina, anch'essa risultato di una fusione con solo un po' di polvere di bronzo a darle quel certo verde. Pensiamo di essere sotto una grata di paglia o forse anche di rame che, invece, è fatta di sottili filamenti d'acciaio intessuti e saldati. Ci sentiamo nella vegetazione e nella vita e, invece, siamo dentro a una materia solida e inerte, a volte colorata con del cobalto o dei pigmenti, a volte solo con polvere di metallo. Guardiamo lastre di rame e, invece, siamo al cospetto di grandi stampe su seta. Guardando lastre di ottone potremmo, a questo punto, immaginare di trovarci di fronte ad altri fogli di seta placcata oro e stampata in nero. Quasi niente è esattamente come appare e il secondo sguardo ci porta sempre a una correzione del primo. La prima impressione *non* è quella che vale o, quantomeno, non può valere da sola.

Artificio

L'umano torna nel ripetersi delle configurazioni in apparenza naturali: le pareti in cui crediamo a tutta prima di riscontrare una copia di piante rampicanti, o un soffitto in cui troviamo altri motivi vegetali (*Untitled [Tilted Hanging Ceiling]*, 1997), se osservati da vicino risultano costruiti da ripetizioni riconoscibili e ravvicinate del medesimo *pattern*. L'artista crea delle siepi che potrebbero sembrarci di edera o di lauro o di un'altra essenza specifica. Ma se è vero che, nel fare i suoi calchi iniziali, c'è un tipo di foglia e di tronco che usa come prevalenti, è anche vero che sceglie sempre una mescolanza di vegetali messa a punto da lei e non tratta da un "già vero" nella natura.

È quanto accade anche nelle nostre case con la carta da parati, che il suo disegnatore ha inventato – e che noi abbiamo scelto – soprattutto per darci delle suggestioni decorative, centrata sulla ripetizione anche quando i motivi siano evocazioni realistiche di fiori o piante. Non a caso ci sono opere di Cristina Iglesias in cui la stoffa da parati è davvero parte della composizione, come se l'artista volesse denunciare in maniera esplicita un dispositivo che sta alla base di tanta altra sua produzione (si vedano i motivi di caccia nella stoffa di *Untitled*, 1993). L'illusione fa da specchio alla verità, la confonde e la muta.

Ripetizione

Natura che nel disegno si ripete e, iterando il motivo, diventa puro artificio: la modernità ne è tutta piena, quasi a volere portare nelle case borghesi quei parchi che erano dominio solamente dei nobili o quei giardini piccolissimi di cui ancora si può godere nelle dimore della classe media. Osservando le superfici ripetitive di opere come *Pasillo Vegetal* (2005) o *Untitled (Vegetation Room VIII)*, 2000), il pensiero può correre facilmente a certe tappezzerie floreali disegnate da William Morris (1834-1896). L'esempio non è preso a caso: se tante stoffe e tante carte nella storia hanno cercato la riproduzione dei fiori, Morris fu il primo ad avere piena consapevolezza, nell'ambito della sua pratica e teoria delle Arts and Crafts, dell'ambivalenza dell'uomo moderno verso la riproducibilità dovuta alla macchina. La carta da parati moderna è un'iterazione perfetta senza più niente di casuale, senza la tolleranza dell'errore che caratterizza i processi naturali. La ripetizione precisa di un frammento è solo cosa umana. La natura riproduce in modo libero e rizomatico, ancorché seguendo un codice generativo preciso.

Scrivere

La ripetizione a fini decorativi non può che ricordarci l'Alhambra e molti altri siti arabi o anche ebraici, dove la riproduzione figurativa dell'uomo è bandita per timore di idolatria e dove, quindi, le linee sono costrette a parlare un linguaggio astratto che, a volte, assume toni altamente simbolici, e da puro gioco visivo diventa linguaggio verbale. Nelle moschee così come nelle sinagoghe l'ambiente diventa un echeggiare di citazioni dai testi sacri e di frasi sapienziali. Da qui entriamo in un'altra categoria di opere di Cristina Iglesias, quelle che contengono dei testi.

La calligrafia, il bello scrivere, si propone come una sfida al lettore: nell'arte recente basterà ricordare lo "scrivere in verticale, disegnare in orizzontale" degli arazzi di Alighiero Boetti. Cristina Iglesias fa sua questa ulteriore

declinazione dell'ambiente umanizzato e sospende soffitti e pareti fatte di segni simili a caratteri cuneiformi fenici, ma in verità composti da caratteri latini resi angolosi.

Griglie

Ne derivano reti di senso in mezzo a cui ci ritroviamo a camminare. Pergole da una parte, capaci di fare baluginare il sole senza perderne né il piacere né la potenza, dall'altra grate claustrofobiche che ci pesano sulla testa. In questo senso tante inferriate attualizzano i discorsi di Rosalind Krauss attorno al ruolo della griglia nell'arte moderna.

Quelle di Cristina Iglesias sono reti, però, che hanno perso ogni adamantina certezza; niente Mondrian, niente Mies van der Rohe, nessuna geometria di Sol LeWitt o Donald Judd. L'artista spagnola ci porta nell'oscillazione e nella perdita continua di orientamento. Ci conduce lontano dai fantasmi delle griglie perfettamente disegnate di un modernismo ormai passato; al massimo, possiamo pensare alle geometrie volutamente incerte e vicine alla corporeità di Eva Hesse. I fogli di materiale intrecciato di Cristina Iglesias, tutti moduli di circa un metro per un metro e mezzo adatti a venire composti in verticale e in orizzontale, a formare camminamenti e sentieri coperti, sono scheletri strutturali che vivono in almeno tre modi: come testi; come fantasmi di testi ingigantiti e resi materiali; come apparizioni di luce, poiché non meno importante della loro presenza fisica è la presenza immateriale dell'ombra che proiettano per terra e sul corpo di chi li attraversa. La sospensione che vediamo con gli occhi e che percepiamo con il corpo, mentre passiamo sotto e accanto a questi moduli collegati, si riproduce quindi anche riguardo al senso del testo, così difficile da afferrare con gli occhi se non lo si conosce da prima.

Fragilità

La sospensione fa il paio, del resto, con tutte quelle opere nelle quali emerge un senso di fragilità della struttura. Un pezzo di muro sembra spellarsi; un tetto che si direbbe pieno di fossili antichi oscilla sopra di noi; un antro si apre improvvisamente dal muro, con una luce rossa interna che sa di sangue o di lava incendiata, come se una forza imprevedibile lo avesse sospinto fuori dalla sutura di un angolo. Il cemento si pone a vista, sbriciato; un arco imperfetto ci invita a entrare in un luogo diverso, una mezza fenditura nel verde ci attira verso profondità insondate, ci respinge, ci invita a farci sottili per passare al di là. A volte è accaduto che una porta preesistente fosse riempita e forzata da un arbusto in fase di violenta crescita, per quanto bloccato dall'essere sempre il frutto di una fusione, come in un'installazione allestita nella casa di Federico García Lorca a Granada: una porta reale vi rimaneva semiaperta e resa fragile dalla spinta irreali di una vegetazione imprevista.

Architettura

La sospensione è un modo di parlare dell'incertezza che ci pervade tutti, inevitabilmente, non sapendo quanto ci resta da vivere né come; come tale si incarna e si traduce in una risposta dubbiosa a ogni architettura definita e certa di sé. L'artista risponde all'architetto in parte appoggiandosi al suo lavoro, in parte facendogli uno sberleffo e ricordandogli la caducità, la deperibilità, la presunzione, anche, di ogni luogo, compresi quelli progettati per resistere. Presunzione di misura e certezza, quando in realtà la vita impone a tutti un navigare a vista che significa adattamento continuo, copiare dalla natura la sua capacità di non cedere alla disperazione, alla disidratazione, alla mancanza d'aria: di resistere, insomma, nelle maniere più imprevedibili e percorrendo, dunque, strade che sono l'esatto opposto del progetto steso una volta per tutte.

Non per nulla le architetture di Cristina Iglesias sono tutte profondamente affette dal senso del transitorio, a partire dalle porte specchianti della sua stessa abitazione, per arrivare a quella casa di specchio che, portata dal suo giardino alle porte di Madrid fino a Milano e installata in una piattaforma sopraelevata della Fondazione Arnaldo Pomodoro, riflette tutto il suo intorno. Verde nella natura, si fa invece ulteriormente metallica dentro gli spazi grigi e amplissimi inventati da Pierluigi Cerri. Comunque sia, li tradiscono e ne danno una versione deforme e forse anche capace di fare paura.

Fluidità

Il "tutto scorre" delle cose è talmente chiaro all'artista da averlo reso palese in alcune fontane, talvolta installate all'aperto, altre volte, come nel caso della mostra alla Fondazione milanese, poste all'interno dello spazio espositivo e al centro del percorso medesimo come uno dei suoi snodi, in termini sia visivi sia di senso. L'acqua corre su superfici finte vegetali e si incunea in una fessura perdendosi, come se il tempo avesse consentito il formarsi di un'enorme quantità di alghe ma non permettesse al liquido di sostare nemmeno per un momento. Il rumore dell'acqua sopra le grandi foglie verdi, apparentemente piegate dal suo scorrere imperioso, come nei rivoli in

pendenza, riempie la cassa armonica dell'ambiente e cancella ogni possibile senso di staticità.

Composizioni

Acqua più resina, fogliami, specchio più piante o sassi veri. Cristina Iglesias può ricordare, per l'abitudine a comporre e far convivere elementi molto diversi tra loro, la pratica dei *combine paintings* di Robert Rauschenberg e, in generale, tutta la tradizione dell'*assemblage*. L'ultimo abito che l'opera viene ad assumere assimila e rende omogenea ogni materia, ma sotto questa uniformità c'è l'intreccio di molti dati differenti. Pensiamo alle tele di seta o alle lastre di ottone già menzionate, su cui l'artista fa stampare ingrandimenti di immagini. Metri e metri di queste superfici accostate compongono un fregio decorativo e straniante. Le immagini che ne emergono sembrano fotografie dei suoi ambienti. Ma guardandole meglio, sono un collage di modellini ingranditi per i suoi ambienti eseguiti con cartone ondulato; dentro a questi, appaiono fotografie dei pezzi di tappezzeria floreale che l'artista va a comperare nei mercati, con un senso spiccato della materia intessuta; accanto, ancora, troviamo dei disegni tracciati in modo rapido a carboncino che progettano i camminamenti sotto le griglie di testo, le loro ombre, il loro tessuto quasi di pizzo. Disegni, tra l'altro, che denunciano un'enorme sapienza anche nell'immaginare lo spazio, oltre che nel realizzarlo. Tutto è schiacciato sulla medesima superficie e composto in modo da dare luogo a un paesaggio unitario.

Pellegrinare

In tutto questo c'è stupore e poesia. Ma c'è anche terrore, *vanitas*, illusione, senso di perdita, labirintite, girovagare come a Bomarzo o al parco Güell di Gaudí tra diverse mostruosità, all'altro capo del rapporto uomo/natura. C'è l'idea del tetto come casa e come famiglia, ma anche la consapevolezza che proprio quel tetto a volte perde e ci tradisce. C'è il gusto di costruire, anche se a volte l'edificio si smangia, si crepa e mostra la sua debolezza. C'è nostalgia della confidenza con i luoghi del mondo e non solamente con quelli naturali: una nostalgia tutta contemporanea e consapevole dell'artificio esasperato in cui rischiamo di vivere. In apparenza tutto è solare e calmo. In effetti, il luogo che Cristina Iglesias va costruendo da anni e anche stavolta ci offre è un sentiero pieno di ombre e raggi, di opposizioni insanabili, di sentimento dello spazio che si fa sentimento di sé. Sono le strade di un pellegrino che ha fede nella sua meta, forse, che è capace di provare meraviglia, che sa godere dei propri passi in avanti e degli sguardi all'indietro, in alto, di lato, di tutto quello che compone il suo viaggio e la sua esperienza di luoghi che da esteriori diventano interiori, ma che, al contempo, non si sa dare pace e gira, gira, cerca ancora.

Angela Vettese

Direttore - Fondazione Arnaldo Pomodoro