

L'arte della trasformazione nell'opera di Francesco Pignatelli

Camilla E. Brown

Osservando l'opera di Pignatelli, appare subito evidente che si tratta del lavoro di un vero artista sperimentale. Ampliando i confini della fotografia e della sua ricerca, l'artista non sembra avere alcun timore ad esplorare idee e tecniche nuove. Non sorprende che egli ammiri fotografi come Man Ray ed Alfred Stieglitz, i quali hanno condiviso queste qualità di innovazione. Pignatelli sembra sviluppare quasi un nuovo linguaggio visivo per ciascuna serie delle sue opere. E tuttavia, nonostante le differenze tra una serie e l'altra, ci sono numerosi temi in comune che vi ricorrono: vediamo la natura, una ricerca spirituale ed un interesse per l'iconografia contemporanea; si nota, inoltre, un senso dominante di trasformazione di materiali, contesti e idee.

In *Reversed Renaissance* questa trasformazione risulta immediatamente percepibile, poiché l'artista ci mostra un'immagine ribaltata di noti dipinti rinascimentali, come *L'Annunciazione* del Beato Angelico o *L'Ultima Cena* di Leonardo Da Vinci. Fotografando questi dipinti, facendo lo scan dei negativi ed alterando i colori, il risultato finale è una stampa lambda. Questo metodo di combinare processi digitali e analogici viene usato in tutte le sue opere. L'artista dichiara che questo è il metodo migliore per "creare un collegamento fra la stampa digitale e la camera oscura tradizionale". Tale procedura può inoltre essere considerata come una forma di alchimia contemporanea e questo magico processo di trasformazione appare come una chiave di lettura per interpretare il suo lavoro. L'impatto che tutto ciò ha in *Reversed Renaissance* è che lancia una nuova luce o prospettiva sulle immagini-icona che ci sono più familiari.

La tecnica visiva usata da Pignatelli mi ricorda — forse, in modo un po' incongruo — la visione ai raggi X di tali opere. Questa applicazione relativamente moderna dei raggi X ha esercitato un certo fascino su sovrintendenti e curatori di musei, poiché rivela il modo in cui l'artista ha dipinto e rielaborato le proprie opere. All'improvviso, la storia segreta delle

immagini è resa visibile e scopriamo letteralmente ciò che appare sotto la superficie del dipinto. Per contrasto, il metodo di Pignatelli dà all'opera una minore profondità di campo e rende l'immagine più piatta ed astratta all'occhio dell'osservatore. Piuttosto che mostrarci di più e rivelarci di più, veniamo tenuti al di fuori dell'opera. In particolare, viene appiattita la prospettiva illusoria che l'opera originale cerca di mettere in evidenza. I grossi blocchi luminosi di colore si trasformano in qualcosa di diverso ed hanno quasi un aspetto metafisico. L'impatto che tutto ciò esercita su di noi è una sensazione misteriosa che ci costringe ad uscire dalla contemplazione passiva quando osserviamo le opere d'arte.

Successivamente vediamo fotografie delle installazioni di queste immagini in luoghi quali una chiesa e anche spazi cittadini, come un ospedale e una prigione. Chi conosce il lavoro di Thomas Struth avrà visto le sue foto di grande formato — che in realtà sono delle messinscene — di folle di persone che guardano gli oggetti culturali e i capolavori nei musei. Questi spazi di osservazione laici hanno in qualche misura svincolato queste opere d'arte dal contesto per il quale erano state commissionate. Per certi versi, ciò ha potenzialmente eliminato la funzione spirituale del lavoro artistico. In tal modo Pignatelli ha cercato di restituire, con le versioni contemporanee di queste opere, le loro installazioni originarie.

Il lavoro di Pignatelli sembra riguardare sia l'osservatore e il modo in cui interpreta l'opera, sia l'immagine in sé. Nelle sue foto di grande formato della serie *Fragile*, l'osservatore è di nuovo al centro e stavolta sembra rimpicciolito rispetto all'opera. Qui le fotografie ci costringono ad immergerci nei boschi, perché siamo come inghiottiti dagli alberi. Ciò deriva dalla lunga tradizione cristiana degli eremiti in comunione con la natura, allo scopo di riconquistare un rapporto più stretto con Dio. Ma tutto questo si riferisce anche al ruolo preminente della natura in molte altre religioni e credenze spirituali più ampie. Per me, le opere di Pignatelli ci trasportano in questi boschi e, tuttavia, allo stesso tempo ci rendono consapevoli dell'artificio, poiché le foto sono sgualcite e deformate. Ciò sposta il lavoro dell'artista da un piatto livello bidimensionale a qualcosa che assomiglia ad una scultura rinascimentale in rilievo. Questa caratteristica appare ulteriormente enfatizzata dal fatto che le opere sono racchiuse nel plexiglas. Qui, c'è un senso di alchimia

del materiale e della materia, oltrech  degli alberi rappresentati, i quali si sono trasformati nella carta su cui l'immagine   stampata.

In *Homeless*, Pignatelli sembra andare oltre. Questo lavoro si evolve dalla serie di *Handle with Care*, in cui l'artista fotografa la natura addomesticata sotto forma di fiori comuni che la gente ha a casa propria, come la rosa, il giglio e l'orchidea. Fotografiati su uno sfondo nero, questi fiori recisi diventano simboli di morte. In *Homeless*, le stampe vengono trasformate a mano in oggetti poggiati sul pavimento. Disposte a mucchi uno sopra l'altra, potrebbero essere sacchetti di immondizia il cui valore sembrerebbe azzerato. Queste stampe attingono alle problematiche della scultura contemporanea che cerca di rendere materiale ci  che si dematerializza, trasformando qualcosa che assomiglia a un concetto o a un'idea in una cosa concreta e reale. Gli oggetti si trasformano in qualcosa di quotidiano e si allontanano dalla scala monumentale di *Fragile* verso una scala pi  ridotta. I fiori appaiono pi  artificiali e di plastica di quanto non siano in realt , con il loro colore reso pi  intenso. La chiave di lettura sembra, anche in questo caso, la trasformazione.

Infine, in *Osservatorio* Pignatelli si discosta dagli oggetti tridimensionali scolpiti dalle fotografie per sparare attraverso le fotografie, allo scopo di forarne la superficie. In questo contesto, non si pu  fare a meno di pensare ai tagli di Lucio Fontana nelle tele: facendo questo, l'artista buca violentemente la superficie dell'opera forzandola a trasformarsi in un oggetto tridimensionale. Questo uso catartico e creativo della violenza e della forza   stato il filo conduttore del lavoro di molti artisti contemporanei, allo scopo di trasformare l'oggetto. Il fatto che i colpi sono stati sparati dietro la foto verso l'esterno   ugualmente significativo. Ci  appare in contrasto con Fontana, che con decisione "pugnava" le sue tele dalla parte anteriore verso l'interno. Questa inversione sembra rivolta, in Pignatelli, in direzione dell'osservatore e a lui l'artista si rivolge direttamente, coinvolgendolo in un dialogo col suo lavoro.

L'immagine attraverso cui i colpi vengono sparati   quella del cielo e il titolo della serie suggerisce una connotazione celeste di queste forme a stella che attraversano la superficie

dell'immagine. Qui tornano le connotazioni spirituali perché si è indotti ad immaginare lo spazio sopra il cielo, che per alcuni potrebbe essere il Paradiso e per altri l'universo al di là, ma esiste un ponte o un collegamento con la terra grazie a quest'atto di sparare. Di nuovo, si tratta di una trasformazione dell'opera sia letterale che metaforica. In generale, il metodo di Pignatelli ci costringe ad interrogarci su ciò che vediamo e pensiamo. In questo modo la sua arte di trasformazione ha una reale influenza trasformatrice anche sull'osservatore.

Camilla E Brown è una curatrice indipendente, scrittrice e docente universitaria che vive a Londra. Scrive regolarmente saggi critici ed ha collaborato al libro di prossima pubblicazione per i tipi di Thames and Hudson, "Photography: The Whole Story", che uscirà in autunno 2012. Altri testi pubblicati di recente comprendono "Cast", sull'opera di Dryden Goodwin (Steidl 2009), oltre a "Sally Mann: the Family and the Land", pubblicato da The Photographer's Gallery nel 2010.

Ha conseguito la laurea in Storia dell'Arte presso il Courtauld Institute of Art di Londra. Dal 2000 al 2010 è stata la principale curatrice di The Photographer's Gallery e, in precedenza, era stata curatrice di mostre presso la Tate Liverpool. Fa parte di varie giurie e nel 2010 è stata nominata al prestigioso Infinity Awards dell'ICP International Center of Photography, New York. Infine, nel 2011 ha fatto parte, per il terzo anno consecutivo, della giuria per il premio di Fotogiornalismo di Amnesty International.

www.camillaebrown.co.uk

info@camillaebrown.co.uk