

Conoscere il tempo nello spazio
Intervista a Grazia Varisco
a cura di Francesca Pola

FP

Vorrei iniziare questa conversazione chiedendoti quanto e come lo spazio della Fondazione Ghisla abbia determinato le scelte di questa mostra, in particolare nel tuo lavoro recente che apertamente dialoga con le tue realizzazioni più storiche. Ci sono lavori come ad esempio gli Gnomoni del 1984, che qui costituiscono il fulcro centrale della tua sala personale, ma che sono stati reinterpretati in questa occasione in modo inedito. Sono collocati a pavimento e la loro attivazione dello spazio è fortemente determinata dalla configurazione longitudinale della sala: è come se ci guidassero in un percorso molto chiaro, insieme sottolineando e interpretando le coordinate e traiettorie di percorso del luogo.

GV

Gli Gnomoni sono presenti in questa versione che è storica, originariamente collocata a parete, sulla quale mi piace sempre tornare per trovare nuove configurazioni e possibilità. Ogni situazione può risolversi con proposte diverse, come ad esempio utilizzando anche il loro inserimento in luoghi di connessione e passaggio, come le scale (ad esempio nella mostra che ho fatto nel 2014 alla galleria A arte Invernizzi). Alla Fondazione Ghisla, gli Gnomoni sono collocati a pavimento, al centro della stanza, in modo che vi si possa girare attorno senza interruzione. Continuano ad essere l'elaborazione di qualcosa che ha chiaramente a che fare con l'ombra: lo "gnomone" è l'asta della meridiana, che in sostanza per me significa conoscenza del tempo nello spazio (viene dal greco "gnosis", che significa appunto conoscenza). Sono impostati su una geometria molto rigorosa: si tratta di un'infilata di forme che sono assolutamente e rigorosamente sempre quadrate. Il quadrato di ferro si ripete, ma viene piegato ora a 90 gradi, ora a 30 gradi, soltanto a metà di un lato e all'angolo opposto. In sostanza, il quadrato viene deviato in modo atipico ma anche con delle leggi molto precise. Geometricamente è tutto rintracciabile, queste coordinate sono ben definite, ma io voglio smentirle, e farle diventare qualcosa di anomalo: il risultato è in effetti sempre una forma un po' stravagante, che accentua la propria eccentricità nella relazione con la parete, o meglio qui con il pavimento, e più in generale con lo spazio con cui si mette in rapporto. La parte di regolarità rimane solo su un falso piano, cioè sul piano che è assente: la intuisci soltanto per via della profondità di questo perimetro che è stato sollevato.

FP

L'elemento dell'ombra, o comunque di una deroga dalla fisicità attesa della forma, che diventa costruzione anomala di spazio, è presente anche nei tuoi Ventilati: sia quelli in cartone vegetale sia nella nuova versione, concepita appositamente per questa mostra, dei Ventilati rete o Rivelati. Vorresti parlare in particolare di questi ultimi lavori?

GV

Questi nuovi Ventilati rete sono fatti con fogli di una rete molto fine, sia in bianco sia in nero. L'idea è quella di un filo (ideale e fisico insieme) a cui agganciarli, in modo che risultino liberi nello spazio ma guidati da questa linearità regolare di sviluppo. Questo m'interessa molto, che la traiettoria si sottolinei così, non solo nel caso dei Ventilati in cartone vegetale ma anche di questa versione a griglia, ancora più leggera e volatile, perché richiama una idea di allineamento che cerco anche in un altro ciclo in mostra, quello dei Quadri comunicanti. In essi, è la "invenzione" di una sorta di "liquido" che idealmente corre da un elemento all'altro nella parte centrale, ricreando una orizzontalità; invece nei Ventilati e nei Ventilati rete si tratta di una continuità che è nella parte superiore, una linea che idealmente regge reti che vanno più in alto o più in basso, in modo molto più animato. Li chiamo anche Rivelati, perché mi piace giocare con le parole e certamente richiamano veli sovrapposti ma anche un dischiudersi dello spazio. E poi sono in qualche modo una specie di omaggio a François Morellet, al ricorrere dell'elemento reticolare nel suo lavoro.

Mi piace poi che ci sia anche un implicito riferimento all'attività quotidiana, come uno stendere i panni: la vita di ogni giorno è qualcosa che in effetti sollecita delle attenzioni e delle considerazioni che si capisce si muovono perché c'è un occhio che è vigile su queste esperienze, di iterazione, variazione, modificazione. In un esempio banale ma significativo: mentre preparo il risotto alla milanese girando il cucchiaino nella pentola, mi rendo conto che la circolarità del mio movimento, il mio controllo del suo spostamento più o meno regolare, è qualcosa che vedo e che percepisco, e che poi metto in moto anche nelle mie esperienze astratte.

FP

Ci sono in mostra opere che esplicitamente dialogano con questa idea di circolarità: non certo perché ne siano ispirate in modo diretto, ma perché utilizzano il cerchio o la rotazione come archetipo di una possibilità di relazione con lo spazio. Penso ai tuoi Schemi luminosi variabili dei primi anni Sessanta, o ai più recenti gnomoni Oh! sull'angolo. Per quanto cronologicamente distanti di decenni, mi pare siano accomunati da una sorta di dialettica tra ortogonalità della traiettoria e circolarità della forma in movimento, fisico o ideale.

GV

Negli Schemi luminosi variabili lavoravo sulla verifica dello spaziotempo, in relazione al fatto che il fatto di impiegare un motore che determina le configurazioni dell'opera comunque propone una ripetizione dell'immagine. Allora il lavoro dell'ottenere la maggior variabilità dell'immagine è quello proprio di studiare un tipo di reticolo luminoso che consenta un'andatura, un ritmo. Ho visto molte ricerche formalmente analoghe, fatte ancora oggi, ma quello che a me interessa non è tanto il risultato di una forma fissata in immagine, ma è proprio il fatto che la variazione è così messa sotto controllo, c'è sempre questa visione di qualcosa che apre e chiude e che fa sentire una cadenza nel tempo, un ritmo. Così anche in Oh! sull'angolo: ho scelto di titolare quell'opera in questo modo, perché voglio significare lo stupore che mi prende quando penso a una cosa e poi me la vedo lì realizzata nello spazio, quasi improvvisamente, come uscita naturalmente da un pensiero - in due coppie di forme uguali, ma che appaiono diverse perché una lavora sulla rientranza e l'altra sulla sporgenza.

FP

Questo tuo lavoro sulla superficie che diviene traiettoria percorribile, sulla forma che diventa spazio tangibile è una costante del tuo percorso, che già dai primi anni vuole includere attivamente nell'opera il cosiddetto "spettatore", che a contatto con essa si trova a fare esperienze insieme complesse ed elementari. Si tratta di una delle coordinate più ricorrenti, ma anche più decisamente rivoluzionarie del tuo lavoro. Per te quanto è importante questo aspetto?

GV

Questa idea per me è cruciale e come giustamente dici è già presente nei miei primi lavori, come le Tavole magnetiche, dove mi piace mettere "sotto controllo" il fatto che attraverso una sorta di gioco io elaboro delle esperienze che sono legate alla sensazione di ordine e disordine. In fotografia puoi vederla solo in una versione alla volta, ma quando vi si compone un quadrato di tratti neri, oppure delle forme geometriche che sono più o meno regolari, si capisce che è proprio un modo di lavorare sulla superficie e di interessarla in modo diversificato: sopra e sotto, bianchi e neri. Si tratta da subito di un lavoro sugli opposti che soprattutto, sempre, chiama in causa spazio e tempo. Perché spostandoli impieghi del tempo, lo spazio ne viene interessato e di conseguenza la superficie varia. Così accade anche nei Reticoli frangibili con lo spostamento di chi guarda, sino agli Spazi potenziali, come quelli che sono proprio in collezione Ghisla. In questi lavori la cornice vuota cerca di ri-adattarsi continuamente sulle tavole piene: tu muovi, tocchi, sposti, lavorando su questa superficie con tanti chiodi, sui quali puoi ancorare queste forme geometriche, che sono poi semplicemente la definizione del perimetro intero della tavola, oppure della

metà dell'oggetto di supporto.

Poi ci sono le Extra pagine: questa che espongo qui a Locarno mi è particolarmente cara, perché lavora su più fogli ed è una delle prime (e rare) di grande dimensione fatte in carta, che in genere hanno dimensioni appunto più da libro, a meno che non siano realizzate in lamiera, ma con tutta un'altra fisicità e fissità. Invece questa è un'opera che idealmente ancora giri, volti, in cui cerchi di mettere in rapporto le pagine che passano dalla linea al quadrato. Vi è anche qui un gioco di scambio tra le immagini, che sono in parte sottratte, perché è simulata una stampa incompleta, oppure percorse da una interferenza.

FP

In questo lavoro c'è un altro fattore di grande importanza nel tuo intero percorso, che è quella che mi piace definire una controllata casualità. Si tratta credo di una componente fortemente significativa di un nuovo modo di vivere e relazionarsi con l'opera in modo continuamente inatteso eppure riconoscibile.

GV

Sì: quello che mi ha sempre interessato è stato proprio vedere che il caso determina sfasamenti e sospensioni che finiscono per diventare familiari. Penso ad esempio ai Silenzi, che sono estensibili, per cui anche qui il tempo e lo spazio si modificano: nonostante che le lastre che li compongono siano uguali, vi sono un'infinità di variazioni possibili nel combinarle. La variazione, più o meno casuale, è proprio quel qualcosa che mette in evidenza il titolo - Silenzi: il silenzio sono le parti vuote che anch'esse si modificano e variano. È un po' come vedere un porta-ritratto che però non ha dentro la foto. Nel 1975 avevo fatto un breve lavoro sulle assenze, con alcune opere che avevo chiamato proprio Assenza perché era come se io togliessi dalla parete quel quadro o quell'oggetto che lascia l'alone di polvere e che in un certo senso mi emoziona non come fattore di memoria ma come un'esperienza che cerca di progettare di nuovo. Lì c'è insomma un'immagine sottratta, ma c'è un campo sul quale io invento di intervenire in altro modo. Però intanto è il silenzio quello che mi spinge a lavorarci sopra, a immaginare qualcosa che in parte lo può sostituire, o in parte mi lascia la nostalgia di quello che c'era, oppure la nostalgia di questo stesso silenzio.

Questa dimensione di casualità si ritrova anche nella nuova versione dei Quadri comunicanti che presento in questa mostra, a cui ho aggiunto nel titolo la connotazione JAR, cioè letteralmente "disturbati". Avevo preparato questi Quadri comunicanti con una superficie specchiante di acciaio lucido, perché mi interessava vedere cosa potesse accadere. Ma ho avuto una sorta di rifiuto a vedere la specularità così violenta: mi vedevo improvvisamente e troppo chiaramente specchiata, allora ho voluto spazzolare e satinare l'acciaio in modo da smorzare l'immagine, e poi soprattutto disturbarla in

questo modo con delle punzonature, per evitare che l'osservatore si concentrasse sul proprio riflesso nell'opera. Poi mi sono come resa conto che erano diventati una sorta di omaggio a Lucio Fontana...

FP

Questa tua descrizione mi fa pensare come nel tuo percorso sia costante questa commistione di regolarità di forme e riferimento alla vibrazione di un mondo reale che però è sempre come distillato, filtrato – evocato ma mai illustrato. Un fattore cruciale di questo tuo rapporto con il reale è certamente la tattilità di molte tue opere: in particolare vorrei che dicessi qualcosa sulle Risonanze al tocco, dove l'esperienza fisica si mescola all'evocazione di un'immaterialità aerea e sonora, rendendo a mio avviso particolarmente evidente questo incontro tra concretezza e astrazione, che è così caratteristico del tuo lavoro.

GV

Nelle Risonanze al tocco c'è la voglia di sperimentare proprio attraverso una esperienza fisica il fatto di toccare, di vedere che questa superficie vibra non solo otticamente. Io le chiamo "risonanze", anche se in effetti possono non suonare per nulla, e anche quando suonano è un rumore di fondo, non una melodia. Però l'idea è proprio di un attendere qualcosa che è in arrivo, che "forse", che "non lo so": un mettere in gioco sempre i miei dubbi, che sono un po' il mio tesoro nascosto. Mi sono messa a elaborare queste cose che ho chiamato Risonanze al tocco perché avevo in studio una locandina della stagione dell'Orchestra dei Pomeriggi Musicali di Milano, con una foto di Igor Stravinskij. In questa foto, il musicista in età avanzata, magari anche con l'udito più debole, tiene la mano sull'orecchio come a cercare di ascoltare, di sentire meglio qualcosa. Mi piaceva molto vederlo attendere, aspettare questo avvenimento di suono: mi pareva una immagine emblematica del mio lavoro, in cui la transitorietà, e anche la precarietà, il momento di fermo, portano a uno stato continuo insieme di sorpresa ma anche di attesa di qualcosa che accade (o non accade). E di cui mi accorgo solo se lo tocco.