

Da: *Domenico Bianchi, Alan Charlton, Günther Förg, Barbara Kruger, Toon Verhoef*, a cura di R. Fuchs, J. Gachnang e C. Mundici, catalogo della mostra (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 6 ottobre - 3 dicembre 1989), Castello di Rivoli, Museo d'arte contemporanea, Rivoli-Torino 1989, pp. nn.

Günther Förg: forme multiple nella trasformazione dello spazio

Bruno Corà

C'è una sequenza idealmente ininterrotta nelle vicende della pittura che, a mio avviso con sintesi straordinaria, sembra compiere una traiettoria di circa 2500 anni della sua tensione e del suo destino; gli episodi che di tale arco temporale è possibile congiungere sono riferibili in particolare a tre immagini.

La prima è osservabile entro quella rara composizione della pittura greca in Italia che decora la Tomba del Tuffatore a Paestum. In essa, tra le altre immagini, il profilo di una figura maschile nuda è rappresentato nell'atto di compiere da un trampolino un tuffo che molti, interpretando l'immagine in chiave extranaturalistica - e dunque simbolicamente - hanno ritenuto essere rivolto in una dimensione ultraterrena, cioè al confine della vita, verso la morte, nell'aldilà.

Nell'eguale compostezza della piccola figura dipinta nel v secolo a.C., Yves Klein nel 1960 ci ha consegnato un'immagine fotografica che ritrae il pittore mentre si lancia «dans le vide» e lo mostra in abiti civili già fuori del vano di una finestra, all'altezza del piano di gronda di una casa là dove, ascendente come il tetto, la tensione del suo tuffo estatico è diretta verso il cielo. Mentre sui significati dell'antica pittura non v'è certezza epistemologica, Klein non ha lasciato dubbi all'osservatore di questa sua immagine; essa segna e dichiara eloquentemente in modo altrettanto simbolico l'anelito all'annullamento del pittore entro l'immaterialità dello spazio blu del cielo di cui tutta la sua opera vibra...

La terza immagine, strettamente contemporanea, è di Günther Förg e ritrae fotograficamente, dall'alto verso il basso, l'artista disteso prono col volto e il ventre verso il pavimento, in fondo al vano della tromba delle scale di un edificio. A differenza delle due precedenti immagini, questa di Förg non ha valore simbolico o almeno la valenza non è la stessa, in quanto la foto evoca un incidente realmente occorso all'artista alcuni anni prima.

Ma le tre immagini, cariche ciascuna di un ethos differente, sembrano - in un certo modo - racchiudere e concludere le opposte tensioni tra l'assoluto e il relativo verso cui è protesa l'intera esistenza e l'essenza dell'arte stessa. E se la funzione della prima immagine ha carattere decorativo e retorico, la seconda è iconograficamente il manifesto che esemplifica un'azione che in Klein si è espressa pittoricamente con una lunga frequenza del colore puro, fino alla creazione della nuova identità stessa del pittore riassunta nello pseudonimo di «Yves le monochrome». Förg, dal canto suo, con quella fotografia, che è pure rappresentazione di un evento realmente accaduto, sembra indicare la condizione di chi ormai consapevolmente ha percorso il vuoto di tutto lo spazio che la pittura ha indicato come tensione verso il Sublime e l'Assoluto ed è giunto, fisicamente e concettualmente, al cul de sac dell'ultima rappresentazione o quadro possibile che pure Ad Reinhardt sembrava aver consegnato teologicamente alla pittura agitando anch'egli, e per ultimo con maggiore sintesi e austerità, il già ventilato spettro della morte dell'Arte.

Il caso tuttavia ha risparmiato da una fine drammatica l'ancor giovane Förg che, scampato a quella

letale «caduta», di essa pur conservando coscienza, ha mutato in vigore resurrettivo tutta la sua seguente azione, sorreggendo e di conseguenza testimoniando con la sua, la sopravvivenza stessa dell'arte. La visione che nell'opera di Förg si manifesta, accanto a quella di alcuni altri artisti, Pistoletto ad esempio, - i quali, dopo aver attraversato la soglia dell'«ultimo quadro» e iniziato a compiere un percorso verso una nuova prospettiva, segnata dall'ingresso dell'arte nella vita hanno dischiuso una dimensione spaziale antropologicamente più complessa e più ampia - è di quelle affermative di nuove possibilità nell'esplorazione dello spazio all'insegna della quarta e ulteriori dimensioni.

Förg infatti sembra accedere ad una nuova nozione di spazio, che pur la sua opera contribuisce a determinare, in cui la formulazione di esso avviene con atti successivi di accettazione del contesto ogni volta offerto e con l'intervento e l'interazione in esso di più elementi, tecniche e mezzi recanti ciascuno differenti qualità e capaci di sollecitare e promuovere nell'osservatore «simultaneamente» più tipi di percezione e concezione. Attualmente, l'opera di Förg ha già assicurato al proprio repertorio le forme del disegno, della pittura e della scultura, ma anche della fotografia e del rilievo; il disegno si è espresso sia nella linearità dei mezzi grafici (matita, pastello, carboncino), sia nella campitura della superficie di carta col colore; come anche la pittura che, avvalendosi di segni e campi cromatici ha ricoperto di volta in volta superfici e supporti di tela, di piombo, di legno, di alluminio, di vetro ma anche, sin dalle prime opere, la parete muraria di numerosi ambienti.

Lo spazio per Förg, anziché un «a priori», è il prodotto di più sistemi di relazione tra gli elementi introdotti in un ambiente. Esso, nel nostro tempo, tende ad una complessità maggiore a causa dell'accelerazione delle azioni e percezioni individuali che considerano più oggetti e realtà differenti con spostamenti sempre più frequenti sia fisici che psichici. Eppure quello a cui Förg tende e perviene non è mai uno spazio inflazionato di oggetti o di immagini; al contrario, la sua opera si dispiega con essenziale economia giacché ogni intervento pittorico o che considera l'impiego della scultura è volto sempre alla creazione di uno spazio dove l'equilibrio compositivo recato dalle zone di colore steso sulle pareti, la fisica presenza dei quadri, sia dipinti sia fotografici, o ogni altra opera, incontra la percezione e il pensiero di chi si pone in esso a differenti livelli di sincronia.

Altrimenti essenziale appare nel suo lavoro la dimensione temporale, connessa sia alla molteplicità di mezzi impiegati nell'opera (esponenti di una varietà di qualità che richiedono intervalli alternati di lettura e di percezione), sia alla evidente velocità di esecuzione dei dipinti, dei disegni o ai tempi che l'immagine fotografica comporta in quanto documento di un istante e di una certa particolare epoca, talvolta a sfondo soggettivo, talvolta oggettivo. Ma la costruzione della spazio-temporalità nel lavoro di Förg ha un carattere assai specifico proprio a partire dall'attitudine che l'artista mostra di avere per l'esercizio di una dinamica dell'essere che investe, indissolubilmente in modo simultaneo, la sua interiorità e la sua esteriorità. Lo spazio-tempo della sua opera fa affiorare continuamente il valore del soggetto ma anche l'esistente e la sua oggettività. Il suo lavoro come il suo pensiero dell'opera è sempre il luogo d'incontro tra il reale ed il linguaggio. Anche per questo frequentemente Förg, che ama il cinema di Godard o di E. von Stroheim, cogliendone la finzione narrativa, come la possibilità reale dei dettagli, fa ricorso ad una sorta di «montaggio» nella sua opera.

Certo il suo è un connettere segni, nature o dimensioni differenti, quali il colore, i supporti, le immagini e l'investimento stesso dell'ambiente. Ma nella sua opera, anche quando l'impiego del colore puro rinvia filologicamente alla tradizione del monocromo, egli sembra esercitarne una vocazione relativa, agendone contemporaneamente le due anime storiche, cioè quella metafisica e quella materialista; e mentre la prima considera la trascendenza verso l'Assoluto, il Sublime e la liberazione nell'annullamento di sé nell'infinito di una nudità allusiva dell'esito escatologico, l'altra vuol essere attiva nella progettualità multiforme della vita. Tra Malevič e Rodčenko, tra la

sensazione «pura» o «compromessa» o tra ogni altro impiego del colore monocromo in senso idealista, formalista o concettuale, Förg traccia una nuova via la cui soluzione d'ordine partecipa dell'assoluto e del relativo con l'ambiguità e la coscienza delle infinite logiche del vivente. E più che la pratica di un riduzionismo totalizzante dell'arte, la sua appare come una misurata considerazione economica e possibile dei mezzi impiegati al limite della loro essenza classica.

Che la sua concezione del fare arte non fosse mistica o austera come nemmeno pragmatica o romantica, ma sensibilmente «diretta», cioè calibrata e sintonizzata sui caratteri della percezione che muta da un istante all'altro, da un luogo all'altro, da persona a persona, di fronte a cose e luoghi diversi, appare immediatamente nella sua opera. Un istante prima che il lungo percorso della pittura monocroma alla fine degli anni settanta-ottanta fosse giunto dalle premesse suprematiste alle «secche» della parodia e dell'ironia concettualizzata, come ha scritto taluno¹, Günther Förg ne aveva raccolto con estrema semplicità l'eredità essenziale per un pittore, la qualità oggettiva di apparenza luminosa e la sua potenzialità di suggestione emotiva e umorale. Ma Förg, alle cui spalle si agitavano gli ultimi conflitti tra minimalismo, arte povera e arte concettuale, anziché rituffarsi nel nascente neoespressionismo tedesco e in tutti i prefissi della pittura neoaccademica europea in auge alla fine degli anni settanta, dota il suo lavoro di qualità e mezzi che gli erano stati offerti in differenti aspetti e separatamente da alcune esperienze e personalità dell'arte contemporanea.

Osservando le prime opere compiute nell'arco del periodo di studio dal 1973 al 1979 presso l'Accademia di belle arti di Monaco, ove il suo alfabeto visivo si va formando, è già possibile rilevare l'interesse dell'artista per la regolarità dei formati dei *Bilder* da lui realizzati, come anche dei materiali dei supporti prescelti e dei colori che egli vi stende. I *12 Bilder* di forma pressoché quadrata (cm. 100 x 90), dipinti ad olio su lamine di alluminio esposti nell'Accademia (1977) e le successive *Wandmalereien* (1978), dipinti murali presso il proprio atelier e presso Herbert Kopp, evocano attitudini pittoriche proprie dell'opera, rispettivamente, di Robert Ryman e di Blinky Palermo.

Come nella pittura dell'americano, ove talvolta i supporti considerati sono di alluminio e mai perfettamente quadrati², anche nell'opera di Förg si avverte stabilità, silenzio e calma unite ad una fisicità oggettuale sgravata e dematerializzata. Parimenti, le stesure di colore uniforme e monocromo sulle pareti durante gli anni 1978-79, dopo la scomparsa di Palermo, riaccendono con una prossimità di valenze decorative le superfici e una concezione di luminosa spazialità che questi aveva caratterizzato con colori puri e vivaci. Ma mentre per Ryman lo strato di colore, per lo più bianco, puntualizza, senza tuttavia enfatizzarla, l'oggettività estetica della superficie del dipinto grazie alla sottile differenziazione delle stesure, e l'intervento di Palermo sulle pareti murarie si coniuga alla più antica opposizione spaziale positivo-negativo oltre che al confronto tra pittura costruttivista e suprematista, Förg già matura in sé altre potenzialità di concezione e sviluppo di tali posizioni. Egli infatti dispone il paradigma dei mezzi e delle loro proprietà ad innesti assai proficui, per la creazione di uno spazio integrato e rispondente alla relatività e complessità delle comuni percezioni individuali quotidiane.

Così, dopo l'esperienza degli *Stoffbilder* (1980), i quadri di stoffa, che sia Kelly, Castellani e Palermo avevano già differentemente compiuta e che in Förg si avvia in occasione di un viaggio in Italia e con una propria ragione memorabile³, la prima rottura con l'univocità delle funzioni interne all'oggetto dipinto si ha con l'immissione entro lo *Stoffbild* stesso di una foto di un'architettura (1980). Con tale intuizione, che apriva un varco nella superficie uniformemente colorata del quadro di stoffa rossa per farvi affacciare una differente unità visiva e spazio-temporale, Förg avvia un processo di costruzione spaziale in cui l'introduzione dei diversi elementi di attivazione fenomenologica di esso impegna la percezione simultaneamente su più frequenze. Appare evidente nel lavoro *Wandmalerei mit Farbfoto Petra* (1981), allorché il dipinto murale nel lavoro di una

parete accoglie entro di sé una foto, che questa ha nell'intera spazialità la funzione di una «finestra» nel colore. La parete dipinta e la foto muovono contemporaneamente una percezione indistinta sul colore e un pensiero sulla realtà «privata» di quel ritratto fotografico. Nei lavori seguenti dello stesso periodo si osserva che la stesura di colore dato sulle pareti spesso non ricopre interamente la superficie, ma solo una ben definita zona di esse, entro le quali o accanto alle quali Förg pone o un ritratto fotografico o una foto d'architettura. Nella Galerie van Krimpen ad Amsterdam (1981) sono già numerose le tipologie elementari messe in campo da Förg che concorrono alla formazione della nuova spazialità ed impegnano lo sguardo, la percezione e la formazione di concetti di chiunque si trovi in essa. Ogni volta, Förg «ascolta» l'ambiente entro cui si trova ad operare, ne coglie le «caratteristiche particolari», sviluppandone poi e sottolineandone i dati già presenti. Perciò, commisurati alle diverse storie e ai diversi aspetti ambientali, appaiono i lavori presso Rüdiger Schöttle (1981) e Wim van Krimpen (1981).

Con la ripresa dell'uso della lamina di alluminio quale supporto su cui, durante tutto il 1982, Förg lavora alla creazione di nuove opere con interventi multimediali, emerge un ulteriore elemento di dinamizzazione spaziale. Gli *Alubilder* (1982), superfici metalliche opache, dalla forma per lo più di rettangoli orizzontali, recano immagini fotografiche di ritratti che occupano solo una parte dell'intera superficie, mentre la restante è spesso lavorata con intervalli di strisce di colore, o griglie lineari o scacchiere. Essi dunque rendono complanari diverse qualità di immagine figurativa e geometrica oppure privatamente intima e astratta. Ma gli *Alubilder* hanno - sia pure in minima parte - una proprietà riflettente la luce e ciò che vi si trova di fronte; in parte, come i «quadri specchianti» di Pistoletto (1961-62), funzionano come dispositivi di aperture spaziali dinamicamente attive, capaci di ospitare nelle proprie zone nude, accanto alla realtà dell'immagine fotografica o dell'intervento pittorico, la virtualità dell'immagine riflessa dell'osservatore e lo spazio dell'ambiente prospiciente. Essi dunque sono «moltiplicatori» spazio-temporali la cui luminosità contenuta non solo è connessa al colore che sensibilmente recano, ma anche alle proprietà del supporto. Le differenti unità spazio-temporali in essi avvicinate e le proprietà di assorbimento e di riflessione luminosa contribuiscono assai presto - con la sovrapposizione degli *Alubilder* sulla *Wandmalerei* (1982-83) - a nuove articolazioni spaziali e ad un arricchimento della complessità visiva su cui esercitare la percezione-concezione. Nel frattempo, l'apparizione dell'elemento linguistico lineare a strisce negli *Alubilder* o nella pittura murale, muove internamente e prospetticamente la valenza decorativa del colore introducendo un ritmo la cui lontana eco può essere cercata nell'architettura prerinascimentale italiana, per l'uso cromaticamente alternato della pietra, o nella strutturazione razionalista della stessa architettura italiana tra le due guerre; ma Förg fa rilevare che esso come motivo può essere più semplicemente riscontrato anche nel disegno delle magliette a strisce come in *Gabi* (1982), o nella scansione ritmica delle gradinate delle scale.

A questi specifici vani e a queste infrastrutture Förg ha dedicato una singolare attenzione nei suoi studi per le particolari qualità spaziali che esse presentano, sia nella funzione di unire di uno stesso edificio quote opposte e distanti, sia nel congiungere il vuoto della loro articolazione col pieno delle strutture murarie. Ma esse inoltre, con la loro frequente apparizione nell'opera di Duchamp, Schlemmer, Richter, Palermo, come anche nel cinema espressionista tedesco di Fritz Lang, G. W. Pabst, Paul Wegener, Robert Wiene e infine di Leopold Jessner con il curioso *Hintertreppe* (1921)⁴ hanno costituito per Förg una «costante» spaziale di cui tener conto quando non addirittura un'immagine premonitrice della sua futura *Sturz* (1984).

Con il lavoro fotografico *Treppe Villa Malaparte*, Capri (1982), una delle prime opere dichiarative dell'interesse di Förg per l'architettura di Adalberto Libera e con la *Wandmalerei Treppenhaus* (1983), che sembra ancora dialogare con il *Treppenhaus* (1970 e 1972) di Blinky Palermo a Düsseldorf e Kassel, l'artista include nella propria sintassi spaziale un termine visivo carico di

implicazioni. All'insegna della sua facoltà dissociativa può essere infatti ascritta la formazione della *Skulptur Villa Malaparte*, una struttura bifronte e ambivalente, ricavata dal profilo della costruzione di Libera, recante da un lato una colorazione gialla e dell'altro, entro il rosso, la foto della purissima gradinata che una figura femminile sale correndo ed una parte cilindrica decorata a strisce, di chiara derivazione dal ritmo scalare. Quattro bandierine alternate rosse e blu sembrano integrare infine spazialmente e cromaticamente il profilato ligneo. Ma come vere e proprie icone di vertigine spaziale recanti ribaltamenti prospettici, o zenitali sfondamenti, le opere fotografiche raffiguranti le *Treppen*, ormai protette da un vetro e circondate da solide cornici, dall'83 appaiono dischiudere entro le pareti delle installazioni di Förg vere e proprie «finestre». Assieme ad esse i grandi quadri di ritratti fotografici di volti femminili come *Micha* (1983) o *Eva* (1983) o i quadri di foto di architetture razionaliste e del Foro Italico o della Città Universitaria di Roma (1983) costituiscono nuovi elementi di trasformazione dello spazio. Il loro grande formato, la loro corposità aumentata da vetri e cornici, la loro vitrea e trasparente specularità che, come per gli *Alubilder* e più di essi, evoca, pur nella diversità, alcune delle caratteristiche fenomenologiche dei quadri specchianti pistolettiani, costituiscono le porte e le finestre virtuali di un nuovo sistema visivo spazio-temporale. L'osservatore dei quadri, mentre distingue le immagini, si intravede vagamente riflesso in essi. Dichiarò Förg: «Quel che per me è soprattutto importante è il modo in cui si guarda un'immagine. Le foto appese alle pareti di una galleria o dove altro vuoi, riflettono lo spazio in cui si muove lo spettatore. Spostarsi in un locale avendo costantemente la sensazione d'esser affacciato alla finestra mi sembra molto suggestivo»⁵. L'assunzione di tale specularità quale elemento di amplificazione spaziale e di moltiplicazione dell'effetto finestra (diversamente dunque da Pistoletto e da Richter - che pur ne aveva fatto un uso cromatico) giunge all'impiego di veri quadri-specchio posti accanto e di fronte ai quadri fotografici o entro la *Wandmalerei*. Esemplificativa della sua nuova dinamica spaziale appare in tal senso l'intera esposizione dell'artista (con Jeff Wall) allo Stedelijk Museum di Amsterdam (1985). Ma i quadri fotografici delle scale o di parti di architetture razionaliste italiane di Adalberto Libera o di Giuseppe Terragni, ritratte sia esternamente che internamente, nei «tagli» di lettura che Förg vi compie, rivelano quanto egli sia interessato soprattutto alla semplicità delle soluzioni delle strutturazioni spaziali interne-esterne, dei supporti pieno-vuoto e luce-ombra che essi possiedono. *Casa del Fascio, Como* (1985-86), o *Asilo d'infanzia Sant'Elia, Como* (1986), immagini che riprendono l'architettura di Terragni, ne sottolineano le qualità spaziali eppure ricavandone suggerimenti per la limpidezza delle intelaiature strutturali, la trasparenza dei volumi, in entrambi i casi con una prevalenza delle linee orizzontali e della «linea umana»⁶.

Tale interesse di Förg per lo spazio rivelato dalle opere dell'architetto comasco o di altri razionalisti italiani ha consentito a taluno di muovere all'artista tedesco demenziali accuse di fascismo. Ma la più oculata ed autorevole storiografia critica - se ve ne fosse bisogno - ha già chiarito quanto Terragni e la sua opera siano eversivi, rispetto all'architettura di propaganda del fascismo, e quanto «dall'eredità etica e linguistica di Terragni si può procedere verso un'architettura organica, intrinsecamente democratica»⁷. Förg s'appassiona perciò al riscontro di talune scansioni di masse, volumi o luci che arricchiscono ben presto la stessa declinazione delle varie *Wandmalereien* nelle installazioni presso ambienti museali. Si osservi, ad esempio, la decorazione a pittura murale (cm 435 x 2250) compiuta al Westfälischer Kunstverein di Münster (1986) in bianco, rosso, giallo, nero e blu delle cinque pareti e il raccordo della fascia alta orizzontale verde che reca, alla successione cromaticamente alternata delle superfici, un comune registro.

Per una più esaustiva conferma di questo rapporto di traduzione elaborata di elementi dall'architettura alla pittura, basterebbe d'altronde osservare attentamente l'impaginazione dei cataloghi di Förg, in cui l'artista stesso, autore materiale di essi, indica con chiarezza i passaggi e i

rapporti del suo lavoro con quella tensione alla semplicità dei binomi che strutturano lo spazio, orizzontale-verticale, interno-esterno, concavo-convesso, alto-basso.

L'indagine di Förg in questa direzione - cioè nel ribadire l'essenzialità di talune coordinate «costanti» nel suo lavoro - assume la pregnanza didascalica allorché, nella mostra presso la Haus Lange (1987) di Krefeld, costruita da Miës van der Rohe, pone nella villa, al piano terra, tra i rilievi in bronzo, i quadri fotografici riproducenti le porte-finestre della Haus Wittgenstein di Vienna, progettata e costruita dal filosofo Ludwig Wittgenstein per la sorella Margaret. In quei quadri fotografici l'attenzione di Förg è rivolta all'esaltazione degli intrecci, alla verticalità pura delle porte a vetri, dalle cui aperture una luce intensa penetra negli ambienti rischiarandoli; e ciò perché, all'opposto, nella Haus Lange le finestre di Miës van der Rohe marcano l'orizzontalità e la funzione di osservare attraverso di esse, come in un quadro munito di cornice, la natura esterna del giardino. Questi aspetti, peraltro, Förg li aveva già indicati nelle *Farbfotografien* della Haus Esters (dello stesso van der Rohe) e della Haus Lange nel 1984-85. Evidenziate nella dialettica interno-esterno e orizzontale-verticale le proprietà della Haus Lange, le altre opere, situate in essa da Förg nell'87, hanno l'evidente intenzionalità di ricordare che il proprietario della casa era stato un collezionista d'arte.

A reificare questa sensibilità, che considera accanto allo spazio le persone e il rapporto con i luoghi da esse vissuti, è espressamente concepita l'installazione di Förg per «Chambres d'amis» (1986). Di questo lavoro ho un ricordo personale assai incisivo per la simmetria della concezione (due pareti adiacenti dipinte in giallo, due in nero, le due porte equidistanti dal passaggio tra le stanze, i due quadri fotografici delle due gemelle ugualmente situati su opposte pareti, il quadro fotografico con i *Baume* e lo specchio) e inoltre perché compivo in quella circostanza la prima osservazione diretta dell'opera di Förg.

In quell'anno Förg inizia anche a dipingere sui supporti di piombo (*Bleibilder*), su quelli di legno e alluminio (*Farbfelder*) oltre che a realizzare le prime fusioni in bronzo dei «rilievi» (*Bronzereliefs*). Il colore stesso sul piombo dei *Bleibilder* (1986), prima ad olio e poi in seguito ad acrilico, a volte ricopre l'intera superficie, a volte lascia scoperte, ai margini del quadro, una o più zone lineari di diversa ampiezza. In questi *Bleibilder* il contrasto tra la solidità plumbea e la sensibilità della stesura pittorica è rilevante, anche se spesso la venatura cangiante del materiale sembra suggerire all'artista la nuance cromatica da adottare. Inoltre, nonostante l'uniformità di applicazione col pennello del colore, sotto di esso emerge la cupezza del fondo che smorza i toni e riduce l'intensità luminosa delle tinte. Ma gli effetti sono cercati e voluti e alludono alle componenti dell'oggetto-quadro, la cui essenza rivela l'ambiguità di appartenenza alla sfera ontologica e metafisica. Ciò è lampante quando l'intera superficie del *Bleibild* è ripartita egualmente e la zona del piombo lasciata nuda e quella rivestita pittoricamente si equilibrano come in una porzione di paesaggio orizzontale dove cielo e mare si toccano.

Ma il *Bleibild* rivela, oltre che la sensibilità di stesura del colore, la velocità di applicazione di Förg. Tale aspetto ha sempre avuto un'importanza fondamentale nel suo lavoro. Förg stesso dichiara di prediligere la realizzazione di ogni opera nel più breve tempo possibile. La denotazione della velocità rinvia però all'atto pittorico e dunque al tempo-spazio. Di questa dimensione, inoltre, le stesure parziali di colore sui supporti plumbei insinuano, accanto all'idea dell'opera come frammento, la possibilità che sia il materiale di supporto sia la zona cromatica possano essere immaginate d'ampiezza infinitamente più vasta, lasciando riaffacciare nell'opera una *Stimmung* del sublime propria all'unità del monocromo e della sua tradizione metafisica, accanto però a un'articolazione spaziale affidata all'oggettiva complessità multimediale del suo lavoro. È possibile ritenere appropriata, in tal senso, l'evocazione dell'opera di Barnett Newman compiuta da Bonnie Clearwater nella lettura dei *Bleibilder* di grandi dimensioni, alcuni dei quali realizzati nel 1988 da

Förg ed esposti in occasione della mostra al Newport Harbor Art Museum all'inizio di quest'anno. Ma a questo proposito, molto più accentuata appare la vicinanza di temperamento riduzionista tra i due artisti se si osservano e si confrontano i recentissimi ed ancora inediti monotipi di Förg *Stations of the cross* (1989) in bianco e nero, con alcuni dei ventidue inchiostri su carta *Senza titolo* (1960) realizzati da Newman quasi contemporaneamente all'esecuzione dei suoi primi dipinti per le *Stations of the cross* (1958-66). Anche se formalmente è altrettanto possibile accostare alle opere con le «zip» di Newman come *Eve* (1950) o *Primordial light* (1954) i *Bleibilder* di Förg *Senza titolo* del 1988 (*177 e *178). Però, come conclude la critica americana, «Diversamente da Rothko e Newman, che aspiravano alla chiarezza nel loro lavoro, Förg abbraccia l'ambiguità»⁸.

E in effetti, un'ulteriore riprova dell'attitudine di Förg ad elaborare il proprio lavoro munendolo di più aspetti sino a renderlo capace di esprimere - spesso all'interno della stessa opera - più significati contraddittori, viene dai *Bronzereliefs* (1986). Essi non sono il «testo» più eloquente di bivalenza o plurivalenza di un'opera ma vere «nature» d'arte pittorico-plastica. Förg così colloca i rilievi in bronzo sul muro come quadri, di cui peraltro hanno la forma. Il modellato, che attraversa e anima tutta la loro bruna gravità, ha l'andamento della stesura pittorica; salvo che in certi casi, la luce, sfiorandoli, ne rivela la consistenza metallica come nei *Bleibilder*. La loro «monotonia» cromatica, pari ad una sinfonia di Yves Klein o alla pagina bianca di Mallarmé contrasta con un movimento rivelatore di manualità all'orlo quasi dell'espressionismo. Ma vi può all'improvviso affiorare anche la grafia dell'ultimo Monet di Giverny o di Turner, cioè l'impressione relativa a qualcosa che ineluttabilmente muta come l'acqua e l'aria. Se il gesto compiuto nella loro fattura è rimasto come testimonianza del tempo di esecuzione, la sua impronta tuttavia è statica. Qui non certo Rodin quanto Medardo Rosso e Fontana potrebbero essere invocati! Förg rivela anche le ragioni di quel movimento, dissipando alcuni malintesi sulla realizzazione di queste opere. Egli ha lavorato sulla materia liquida gessosa con le mani e, dato che essa si rapprende in breve tempo, la modellazione deve avvenire con particolare velocità. La liquidità appunto che muta in solidità. Essi pertanto non sono - come è stato scritto erroneamente - disegni fatti a mano sulla sabbia. La fusione in bronzo e i suoi procedimenti tecnici conferiscono poi, a queste creature nate fragili dal gesso, un'immobilità e una solidità capaci di attraversare il tempo. La loro massima emissione semantica si attua quando Förg li situa nell'ambiente accanto ai *Bleibilder* o ai disegni su carta recanti la medesima modalità di elaborazione «pittorica» della superficie.

Con il passaggio alle *Stelen* (1988), le sculture in bronzo di Förg portano ad una spazialità totale l'emotività segnica e pittorica dei «rilievi». La regolare volumetria, che dalla base delle sculture si assottiglia verso l'alto consistendo con severità arcaica nel luogo ove si situano, non è tuttavia monoliticamente statica. La lavorazione di ogni versante differenzia l'inerzia materica, analogamente ai rilievi, consentendo così alla luce di percorrere come un brivido, o come il colore che scola in un disegno su carta, le grandi pagine bronzee. Le superfici di queste sculture recano gli stessi segni di taluni rilievi e delle opere grafiche del ciclo di lito dal titolo *Raum* (1987) o delle acqueforti *Linien* (1988) e *Strukturen* (1988).

Anche nelle sculture, Förg giunge ad una smaterializzazione dell'opera grazie all'esercizio dei suoi continui «spostamenti di sensibilità» o rovesciamenti di conformità d'uso della materia. Le *Stelen*, assieme ai *Bronzereliefs*, ai *Bleibilder* e ai campi cromatici della pittura acrilica su legno dei *Farbfelder*, vanno così a costituire un'ulteriore articolazione del sistema spaziale di Förg.

Al Museo di Rivoli l'artista ha voluto esporre l'arco tipologico della sua opera pressoché al completo. Infatti, nella fuga delle sale assegnategli si succedono ai *Bleibilder* (o *leadpaintings*) di grandi dimensioni gli acrilici su tela, i quadri fotografici, i *Bronzereliefs*, i disegni ad acrilico su carta telata fino a giungere alle *Stelen*. E in questa occasione scaturiscono ancora alcune

osservazioni riguardanti le nuove opere realizzate appositamente per questa mostra.

Nei *Bleibilder* di grandi dimensioni il colore acrilico, steso con la consueta velocità, mostra una facoltà unificatrice delle numerose fasce di piombo usate nella realizzazione dei supporti. La dialettica fondo (di piombo) - impronta (di colore) talvolta si indovina dalle trasparenze del colore che, pur coprendo interamente le superfici, lascia intravedere il piombo; ma talvolta è dichiarata nelle larghe zone lasciate nude ad esprimere la loro lucente e iridata materialità accanto al colore. I bordi curvi del piombo, tirato sui telai in legno, conferiscono alle opere una corposità ricordando l'oggettività dell'opera nello spazio.

Particolarmente esemplari risultano in questo repertorio il *Bleibild* diviso a metà con la parte inferiore dipinta in giallo cadmio arancio e la parte superiore in solo piombo (cm. 400 x 300), oppure quello tripartito in cui, tra due zone di piombo, una terza è definita in tutta l'orizzontalità con larghe pennellate che evidenziano la mescolatura di giallo ocra chiaro con un verde Paolo Veronese (cm 240x160); ma anche le soluzioni tutto piombo con una sola striscia verticale di rosso (cm 240 e 160) o il tutto dipinto dell'intero fondo plumbeo con una metà orizzontale di giallo ocra e una metà violacea di diossidina purple.

Eguale, tra gli acrilici su tela si distinguono le opere dai rapporti cromatici di forte contrasto, in cui il colore lascia trasparire i fondi e le campiture di ciascuna tinta accostata, in assenza di rapporti prospettici, offrono il senso del «primo piano» e dello «sfondo», del «vicino» e del «lontano». Nei casi più efficaci, il blu oltremare confina con il verde hooker o heliogen (cm. 265x175), il giallo cadmio arancio con il bianco (cm. 220 x 138) e un giallo di cadmio scuro con il blu oltremare che ne sormonta, inscurendosi in quel tratto, la debordata campitura a fascia verticale.

Diversamente, nei quadri fotografici torna la centralità della concezione del quadro come finestra. Ed è una doppia apertura quella che le grandi *Farbfotografien* (cm. 270 x 180) esposte a Rivoli introducono virtualmente nello spazio. Le immagini realizzate da Förg infatti riproducono, dall'interno della Villa Malaparte di Libera a Capri, le finestre dell'abitazione entro cui s'inquadrano i differenti paesaggi dell'isola. La penombra interna, che iscrive gli scogli, il mare e gli alberi, accentua la luminosità delle «vedute» esterne. Il bianco e nero del quadro fotografico *Ika* (1989, cm 270 x 120) ed un quadro-specchio apportano all'unità della sequenza musicale difformi entità spazio-temporali che pur sollecitano percezioni multiple.

Con i disegni *Senza titolo* (1989), tutti anch'essi di grandi dimensioni (cm 262 x 150), Förg raccorda *Bleibilder*, *Bronzereliefs* e *Stelen*, suggellando un percorso che consente di cogliere come, nell'ambiguità delle singole espressioni, un coerente metodo di lavoro e una tensione univoca guidano la sua avventura di reinvenzione spaziale. Tra le dieci versioni offerte in mostra - un megadiario che ha l'immediatezza di uno sketchbook quotidiano -, alcuni si distinguono, per la sintonia tra ideazione segno-cromatica e sua modalità esecutiva, con la data del 1° luglio 1989 e la scritta «Capri» segnata in alto a sinistra a matita grafito entro il colore, Förg ci consegna un foglio di particolare lirismo pittorico. Il disegno è «tessuto» con un fondo giallo limone su cui una successiva stesura di color azzurro diluito produce un umore verdognolo in tutta la superficie. Sulla verticalità di una mezza dozzina di zone più intensamente gialle, ottenute per asportazione della tinta con una spugna o simile utensile, l'artista ha lavorato direttamente con le dita, tracciando orizzontalmente, nel modo strisciante, lunghe impronte che interrompono in più quote la verticalità delle stesure pittoriche, ricavando così un aspetto zig-zagante simile al riflesso che si può notare nell'increspatura marina. L'opera ha una particolare luminosità e una suggestiva trasparenza.

Alla metà di luglio di quest'anno, come si deduce ancora dalle date segnate all'interno dei disegni, appartengono invece altri tre di loro, due dei quali recano altresì sul lato sinistro alto, a lettere capitali, la scritta verticale «IKA'S TEARS». Sono ampie venature di un ocra annerito, la cui rapida distribuzione compiuta con una pennellata svela nella pettinatura e nello sgocciolato della tinta il

tempo dell'opera. Anche in questo Förg è intervenuto con le dita, con gesti che, sottraendo colore, hanno disegnato tracce di forma pendula quasi chiuse, come appunto delle grandi lacrime.

Due ultimi disegni, infine, datati rispettivamente novembre e dicembre 1988, affermano i loro attributi più essenzialmente segnici. Essi nell'immagine rivelano l'appartenenza progettuale ad alcuni schizzi realizzati in quell'anno dall'artista con gessi colorati e carboncino in occasione della mostra al Gemeentemuseum dell'Aia.

Questa mostra, dunque, dopo le scarse apparizioni in Italia dell'opera di Förg a Ravenna (1985), a Napoli nella Galleria Rumma (con Kiecol, Mucha e Schütte, 1987) e a Milano (1988), nonché nella più completa personale dedicatagli dalla Galleria Pieroni di Roma (marzo 1988), diviene una tappa importante. Ma soprattutto, in questo frangente ove variegata invenzioni linguistiche messe in atto dall'ancor giovane artista tedesco sembrano aver raggiunto una maturazione espressiva, è opportuna l'occasione di porsi dinanzi ad esse attivamente; si potrà in tal modo partecipare alla dinamica del singolare sistema di rapporti di percezione-concezione che i dispositivi innescati nel suo lavoro conducono all'effettualità. Infatti, nello scoprire che una parte dell'ambiguità linguistica di Förg appartiene ai dubbi e alle molteplici logiche del contemporaneo, ci accorgeremo anche di come questo artista, opponendosi all'autoannullamento nel sublime del pensiero nihilistico che ha predicato l'«ultimo quadro possibile», abbia operato invece verso una dimensione meno idealista e certamente più ardua. Trovando dentro e fuori di sé la complessa continuità spaziale equivalente alla sensibilità di questo nostro tempo.

¹ T. McEvelley, *La peinture monochrome*, in *La couleur seule*, Musée St-Pierre, Lyon 1988.

² In un'intervista rilasciata a Phillis Tuchman e pubblicata su «Artforum», maggio 1971, Ryman dichiara: «Non tutti i miei dipinti sono perfettamente quadrati [...]. Qualche volta sono 29 x 30. Sembrano quadrati, in realtà non lo sono. Il fatto che siano venuti così dipende dal materiale. È importante; non tendo a mantenerli quadrati» (cfr. Barbara Reise, in «Data», primavera 1974, n. 11, pp. 33-34).

³ Nell'intervista rilasciata a Martin Heuschel per «Neue Kunst in Europa», maggio-luglio 1985, Förg dichiara: «Nei miei quadri di stoffa il fatto più importante è che il tessuto proviene da una bandiera italiana con una sua storia alle spalle [...]. Quelle bandiere le ho viste per caso, durante una manifestazione, mentre mi trovavo in Italia. Ho pensato che quelle bandiere, sotto quella particolare luce, erano davvero bellissime, e poi mi è venuta l'idea di fare dei quadri di stoffa che riproducessero quell'effetto di luce» (cfr. *Un'altra obbiettività*, Museo d'arte contemporanea Luigi Pecci, Prato, giugno-agosto 1989, p. 120).

⁴ Cfr. Siegfried Kracauer, *Cinema tedesco*, Mondadori, Milano 1977, p. 100; Lotte H. Eisner, *Lo schermo demoniaco*, Bianco e Nero editori, Roma 1955, pp. 32-33.

⁵ *Un'altra obbiettività* cit., pp. 117-20.

⁶ Bruno Zevi, *Giuseppe Terragni*, Zanichelli, Bologna 1980, p. 70.

⁷ *Ibid.*

⁸ Bonnie Clearwater, *Günther Förg: beyond painting*, in *Günther Förg painting/sculpture/installation*, Newport Harbor Art Museum, Newport Beach (Cal.) 1989, p. 23.