

ARNULF RAINER

a cura di
Rudi Fuchs
Johannes Gachnang

REGIONE PIEMONTE BANCA CRT FIAT GRUPPO GFT
CASTELLO DI RIVOLI

Castello di Rivoli
Museo d'arte contemporanea
15 febbraio - 29 aprile 1990



Senza titolo, 1974, olio su photolinen, cm. 170 x 120. Collezione Solomon R. Guggenheim, New York.

Il labirinto

La pittura di Arnulf Rainer è in larga misura un'arte creata nell'atelier; l'arte di un pittore che si rinchiude, che quasi si nasconde; che dipinge in solitudine, tutto assorbito nel proprio studio, in contemplazione, calmo. Rainer ha scritto di questi momenti di attesa e di dispe-

razione e dei voli di fantasia che si concludono in un disastro. Ha scritto come possano fallire i tentativi di ottenere l'immagine giusta e come si raggiungano la giusta tensione e la giusta misura di intensità. A tratti il suo linguaggio è un po' retorico, come il discorso di un attore, ma senza traccia di civetteria. La vita in un atelier, a quanto pare, non è sempre idilliaca. Forse è anche per que-

sto motivo che egli possiede molti studi – almeno quattro o cinque – a Vienna e in campagna; quando la permanenza in uno studio diventa troppo difficile e opprimente, può trasferirsi in un altro e iniziare da capo.

Ma è sorprendente, se si pensa quale importanza rivesta per lui l'attività nell'atelier, come vi siano solamente poche fotografie che lo ritraggono al lavoro. È un uomo riservato. Nasconde il suo modo di dipingere proprio come i suoi dipinti celano e talora coprono completamente altre immagini. I dipinti mostrano che la loro esecuzione è un processo attivo e fisico, nervoso e pieno di frenesia, anche se a momenti è condotto in uno stato di mistica rassegnazione; ma alla fine il processo attivo si placa, lasciando il dipinto così com'è, solo, abbandonato a se stesso. Rainer ha spiegato che continua a dipingere finché non vede più alcun progresso. Di quando in quando, dopo una giornata di attività particolarmente appassionata, in cui ad esempio ha lavorato contemporaneamente a venti quadri, dipingendoli con le dita, spalmando e colpendo, deve arrestarsi a causa di un completo esaurimento. Questo arresto non significa, tuttavia, che i dipinti siano a quel punto definitivamente ultimati. Alla luce di un nuovo giorno alcuni possono apparire riusciti, mentre altri sembrano scadenti. Ma il giudizio può cambiare ancora il giorno successivo. Rainer è diventato un vero esperto dell'attesa: dell'attesa del giorno in cui la distanza conquistata rispetto ai primi risultati è ormai sufficiente per poter nuovamente intervenire sui dipinti. Deve attendere fino al momento in cui la memoria di quella prima fase creatrice su un particolare gruppo di dipinti sia svanita completamente; in caso contrario la sua memoria potrebbe riportarlo al punto in cui egli li aveva lasciati in precedenza. E questo sarebbe indubbiamente il punto sbagliato da cui iniziare. Ma quando inizia di nuovo, talvolta ad anni di distanza, non lo fa per apportare piccole variazioni o migliorare dei particolari: egli interviene di nuovo sull'intera superficie e il dipinto può cambiare completamente. La vita in uno studio è una vita, dunque, che procede in circoli. Egli gira attorno a suoi dipinti, imprigionato nel suo studio come una fiera in gabbia. Eppure questi movimenti conoscono un'evol-



Es, 1970/73, olio, tela e legno su fotografia montata su legno, cm. 122x175. Courtesy Galerie Ulysses, Vienna.

zione e si verifica un certo progresso. Il progresso non è rappresentato da uno sviluppo di stile o di posizione teorica. Attorno alla metà degli anni Cinquanta ha adottato la tecnica dell'*Übermalung* (pittura sovrapposta). In anni successivi quel metodo è rimasto la base concreta della sua opera, che tuttavia ha potuto espandersi in nuove direzioni quando Rainer ha trovato nuovi motivi e di conseguenza anche il suo metodo è diventato più diversificato. A partire dal periodo in cui ha cominciato le *Übermalungen* Rainer ha di solito dipinto su altre immagini (o sovrapponendo un nuovo strato o aggiungendo nuovi elementi). Le sole eccezioni di rilievo sono i frenetici dipinti eseguiti con le dita che datano a partire da metà degli anni Settanta. Lavora su immagini non sue, con cui lotta, perché esse liberano e attivano le sue energie creatrici. Di fronte alle tele bianche egli dichiara di sentirsi paralizzato. Si tratta di una sensazione simile a quella che prova lo scrittore di fronte alla pagina bianca. È importante avere un'altra immagine di fronte a sé, da attaccare, migliorare, deformare, variare, accentuare, sottolineare, coprire o cancellare. In alcune occasioni Rainer ha lavorato direttamente insieme ad altri artisti, con Dieter Rot e con Günter Brus; ha lavorato con dei bambini e una volta ha dipinto insieme con uno scimpanzé. Nella maggior parte dei casi, tuttavia, egli usa delle fotografie. Se si escludono alcuni primi esempi isolati,

questo lavoro con le fotografie è stato avviato in maniera seria verso la fine degli anni Sessanta: con ingrandimenti di istantanee del proprio volto, contratto in una smorfia, scattate con quegli apparecchi automatici che si trovano nelle stazioni ferroviarie.

Ben presto ha cominciato a ricorrere a professionisti che facessero queste fotografie di espressioni, smorfie e stiramenti della faccia e di tutte le pose in cui riusciva a contorcere il proprio corpo. Tali immagini, che abbracciano una vasta gamma di espressioni, sono diventate parte del suo atelier. In questo periodo ha dipinto soprattutto *Kreuzen* e *Übermalungen*, dipinti e disegni, lavorando con lentezza, regolarità e tenacia sulla stessa superficie e ritornandoci sopra più e più volte. Le fotografie, curiose e vivaci, che mostrano movimenti fermati dalla macchina fotografica, hanno suggerito uno stile espressivo più agile, impulsivo e anche più abbozzato e frammentario; hanno ampliato il suo vocabolario e rafforzato il suo istinto. Dopo un breve periodo ha cominciato a lavorare su altro materiale: fotografie di donne acrobate, lesbiche, donne in trance o in estasi sessuale, animali "artistici" come pavoni e scimmie, maschere mortuarie, l'attore Bernhard Minetti, architettura sotterranea, formazioni rocciose, volti di persone morte, il ritratto di Robespierre, figure tratte da libri ottocenteschi di storia naturale, immagini bizantine e medievali del Cristo

e della Vergine; e riproduzioni ingrandite di opere d'arte e di artisti del passato o su lavori grafici originali: caricature di Gustave Doré, disegni di Zanetti, sculture antiche, autoritratti di Giacommetti, Goya, van Gogh e Rembrandt, disegni di Morandi e Leonardo, Egon Schiele e "teste di carattere" di Messerschmidt; senza tralasciare infine le centinaia di disegni eseguiti direttamente sulle pagine di libri illustrati settecenteschi e ottocenteschi. Alla fine tutto ciò ha affollato il suo atelier, circondando l'artista che si muoveva in circolo, come ho detto, attraverso tutti questi nuovi motivi. Ha sommato esperienza a esperienza.

Ogni nuovo motivo ha portato nuovi accenti e variazioni, nuovi contorcimenti e svolte in un vocabolario artistico sorprendente e in espansione. Molti motivi esistono solamente nei suoi lavori su carta; alcune serie sono numericamente limitate, ma altre contano diverse centinaia di esemplari. Da asse centrale di questa geografia di espressioni fungono i dipinti, che assorbono e riordinano le esperienze vitali dei disegni. [...]

Rudi Fuchs

Soliloqui

Premessa a un catalogo per una mostra delle mie opere.

Le opere d'arte non mi procurano piacere, perché in ogni quadro tendo subito a vedere solo i punti sbagliati, almeno quando sento della simpatia per l'oggetto. Altrimenti mi allontanano e non riesco assolutamente a fissare lo sguardo. Questo occultare i punti deboli, coprirlti uno dopo l'altro fino a che non li vedo più, mi ha orientato verso la pittura sovrapposta. Era dunque amore e impulso a rendere le cose perfette. Volevo creare opere d'arte ancora migliori, tutto il resto è chiacchiera. Da allora ho notato che non esiste una fine per i punti deboli, anche quando il quadro è tutto nero, dal momento che la pittura sovrapposta costruisce una sua propria e nuova struttura, e ancora si ripresentano dei punti deboli, nero su nero.

Così non smetto mai di lavorare sui miei quadri. Mi tormenta un'eterna insoddisfazione, mentre i fortunati amanti dell'arte possono ancora dilettersi con le invisibili parti coperte. Talvolta, perlopiù in uno stato di ebbrezza, riesco a inventare qualche dinamica operazione abbreviata, fatta alla cieca, ricorrendo a un fulmineo lavoro di pennello, che in seguito non posso ricostruire.

Di solito, tuttavia, i miei dipinti, anche i primi e i migliori, ricevono mediamente un nuovo, e perlopiù nero, colpo di pennello ogni mese e crescono perciò come alberi. Questo non cambierà fino al momento della mia morte. Poiché di solito mi trovo a confronto dei miei lavori, è naturale che io estingua soprattutto loro. Non sono in grado di lavorare su un foglio bianco di carta, a meno di non innescare un processo allucinatorio su qualche cosa che in seguito io possa migliorare.

Ho già adesso paura di vedere la mia mostra retrospettiva ad Amburgo, perché la vergogna e la furia di migliorare mi prenderanno non appena saranno esposti davanti a me tanti miei quadri, che per me conterranno soltanto, già solo per il modo inusuale con cui sono appesi, nient'altro che una sfida a procedere nelle correzioni.

I quadri, per me, non sono lì per essere guardati, bensì per essere modificati. Questo fatto procura a volte delle difficoltà quando si tratta di prestarli, ma i collezionisti comprensivi sanno apprezzare questo servizio volto al perfezionamento. Per il futuro intendo garantirmi per contratto il mio diritto a rielaborarli.

Devo osservare, a proposito del contenuto dei miei soliloqui quando lavoro disegnando, che di solito sono furioso o arrabbiato per qualche cosa. Quando voglio pace e silenzio mi dedico alla pittura sovrapposta. È la cosa che mi piace di più. Dal punto di vista ideologico, solo i malati e le malattie mentali mi hanno comunicato idee illuminanti e possibilità di sviluppo personale. I semi della

cultura nelle psicosi classiche mi affasciano più delle correnti artistiche contemporanee. Mi sforzo del resto di non produrre un'opera omogenea e coerente. Non ho più esposto, e ho in parte distrutto, alcuni lavori della mia estrema fase di sviluppo durante gli anni Cinquanta e Sessanta, dal momento che non possiedo un criterio per giudicarli. Qualora nella mia opera sia accertabile una qualche continuità, questa non è intenzionale. La mia pulsione ad accumulare e a coprire, insieme alla sua dialettica, disegna una curva sinusoidale di sviluppo. È tutto quel che posso dire a proposito del mio passato. Non comprendo ormai più i singoli quadri. La comprensione è possibile solo per coloro che li hanno comprati e pagati molto. Ma nessuno possiede il mio intero sviluppo, e così di questo non esiste alcun esperto.

Dal momento che lavoro malvolentieri a quadri o a ritratti di altri artisti, con

cui non posso identificarmi, c'è da supporre che io solo voglia riprodurre me stesso, che voglia ritrarre me stesso dappertutto in qualche posto, in una parte importante di un quadro, se non in tutto un quadro.

La riproduzione pittorica di me stesso spiega anche i miei più recenti prodotti: documentazioni fotografiche delle tensioni di nervi e di muscoli sul mio viso, e le correzioni e le colorazioni che vi apporto. Questa umile branca dell'arte ha avuto origine nelle cabine fornite di apparecchi automatici che si trovano nelle stazioni ferroviarie. Oggi, dopo tre anni, mi sono ormai abituato alla presenza di un fotografo. È stato difficile anche per lui. All'inizio dovevo usare un campanello come segnale perché lui potesse scattare le fotografie, giacché solo io potevo cogliere e indicare il vertice della convulsione e dunque il momento da documentare. Ciò interferiva con la mia concentrazione. Ma tutto ha un suo



Übermalung Dunkelrot auf Rosa, 1959, olio su tela, cm. 182 x 132. Collezione Arnulf Rainer, Vienna.



Selbstbegräbnis oder Christusleid, Christusfreud, 1969/75, olio su fotografia montata su legno, cm. 248x141. Collezione Helmut Zambo, Düsseldorf.

maldestro inizio.

Nel frattempo, si è verificato un commercio illegale di queste fotografie, a causa della loro riproducibilità tecnica, e perciò comunico a tutti i collezionisti: quanto non reca la mia firma non può essere fatto passare né come mio ritratto, né come mio lavoro. Per le somiglianze non posso farci niente. I collezionisti di opere autentiche possono invece rivolgersi a me. Sto per redigere un testamento in cui li inserirò quali eredi dei miei futuri lasciti. Chi ha una mia opera può, se riesco a lavorare con la

sufficiente applicazione, fare affidamento su due o anche tre quadri. La condizione è solo l'invio di una fotografia che possa essere riprodotta e la disponibilità al prestito per le future mostre importanti, e anche una certa pazienza.

Arnulf Rainer (1971)

Una domenica dell'estate 1973 ero pronto

Pittura gestuale con le mani

Dipingendo sulle guance di un volto riprodotto in una fotografia di grande formato, nella frenesia della pittura mi è capitato una volta che mi si spezzasse il pennello. Nella furia cercai di usare le mani, colpii e picchiai sulle guance e fui affascinato dalle tracce lasciate dai miei schiaffi. Decisi di usare questo come una tecnica autonoma.

Dal momento che lavoro sempre a delle serie, avevo un grosso problema: le mie percosse erano così violente che la pelle delle mani era dolorante e abrasa già dopo pochi colpi. Il sangue colava sul colore. Di difendere le mani con guanti di gomma non se ne parlava neppure, così scelsi, invece che tele ruvide, dei cartoni liscissimi, senza alcuna ruvidezza, e anche un colore rosso, di modo che non risultassero visibili quelle indesiderate macchie di sangue.

Una domenica dell'estate 1973 ero pronto. Ricorrendo ad alcuni trucchi mi portai in uno stato di rabbia concentrata e di eccitata determinazione. Lo schiaffeggiamento poteva iniziare. Un assistente mi porgeva un cartone dopo l'altro: li prendevo di mira e, all'inizio con una sola mano, e poi presto con tutte e due, colpivo. Smisi però presto di immaginare che questi cartoni, duri e bianchi come la neve, fossero delle guance. Mi colse il fascino della forma delle macchie, che identificavo come impronte di gesti traumatici che il mio corpo inconsapevolmente esigevo: gesti centripeti, verticali, diagonali. Movimenti su e giù, curve divergenti, palpazioni, e così via. Ma presto finirono col ripetersi, e la superficie delle mani cominciò a dolermi terribilmente. Dopo circa trenta tentativi fui costretto a smettere. Il mio atelier, del resto, era pieno di tavole umide, ed alcune, poggiando su altre, si erano già macchiate. I giorni successivi ero ancora spossato e non ne volevo più sapere di un simile eccesso. Senza guardarle, tolsi di mezzo quelle cose asciutte. Solo dopo quattro settimane osai esaminarle. [...]

Arnulf Rainer (1974)

ARNULF RAINER

Arnulf Rainer, nato a Baden (Austria) nel 1929, attualmente vive nel nord dell'Austria, in Baviera e a Vienna dove insegna all'Akademie der Bildenden Künste.