

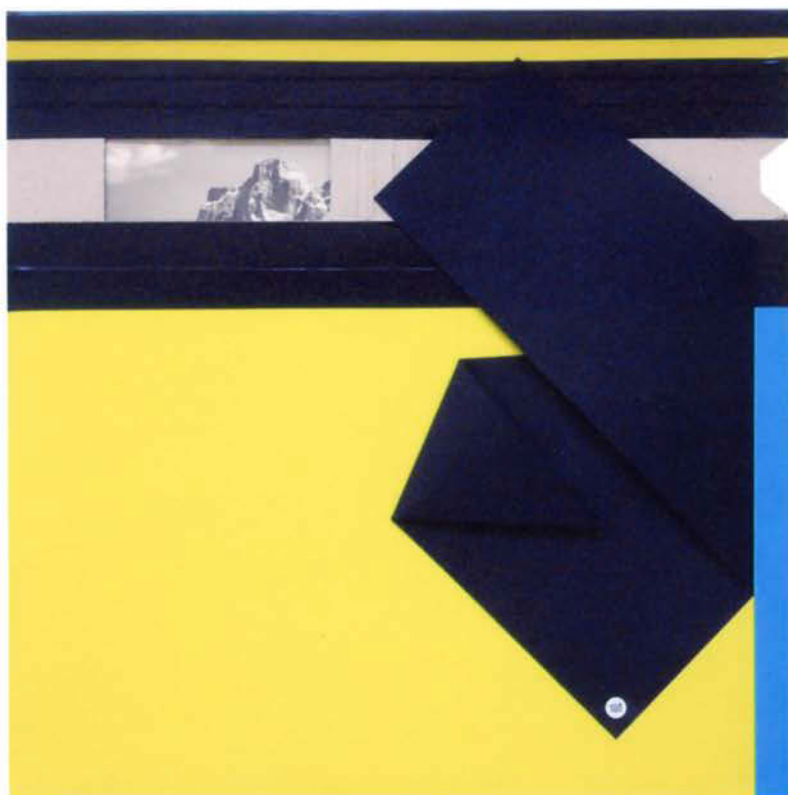


Progetto per installazione sonoro ambientale+performance, 2008, legno, giradischi, attuatori sonori, dimensione variabile

L'"oggettificazione" del suono nei vari supporti e strumenti usati a partire dal vinile, compresa l'estetica (le copertine dei vinili), fino ad arrivare all'installazione è parte di questa ricerca d'astrazione.

La performance è un *dj-set* sperimentale con un minimo di quattro *turntables* che riproducono vecchi dischi (alterati fisicamente), i quali, proprio perché "manipolati", creano sovrapposizioni di suoni/rumori ogni volta improvvisati radicalmente.

Il set viene posizionato all'interno di una "foresta modulare" composta da elementi triangolari in legno che funzionano da diffusori acustici; almeno cinque di essi diffondono il suono. Ciò che viene prodotto dall'interno dell'installazione forma un *corpus* audio-visuale. Lo spettatore (il quale può girare attorno all'installazione) si trova d'innanzi un intreccio di forme geometriche che parcellizzano l'atto del guardare rivolto al *performer* (situato all'interno dell'installazione stessa). Ne deriva una sorta di *collage mutante*, concetto che ritorna poi nell'ascolto del *live mixing* (audio) creato: allo spettatore viene dunque rivolta una commistione visivo/sonora tanto astratta quanto esoterica.



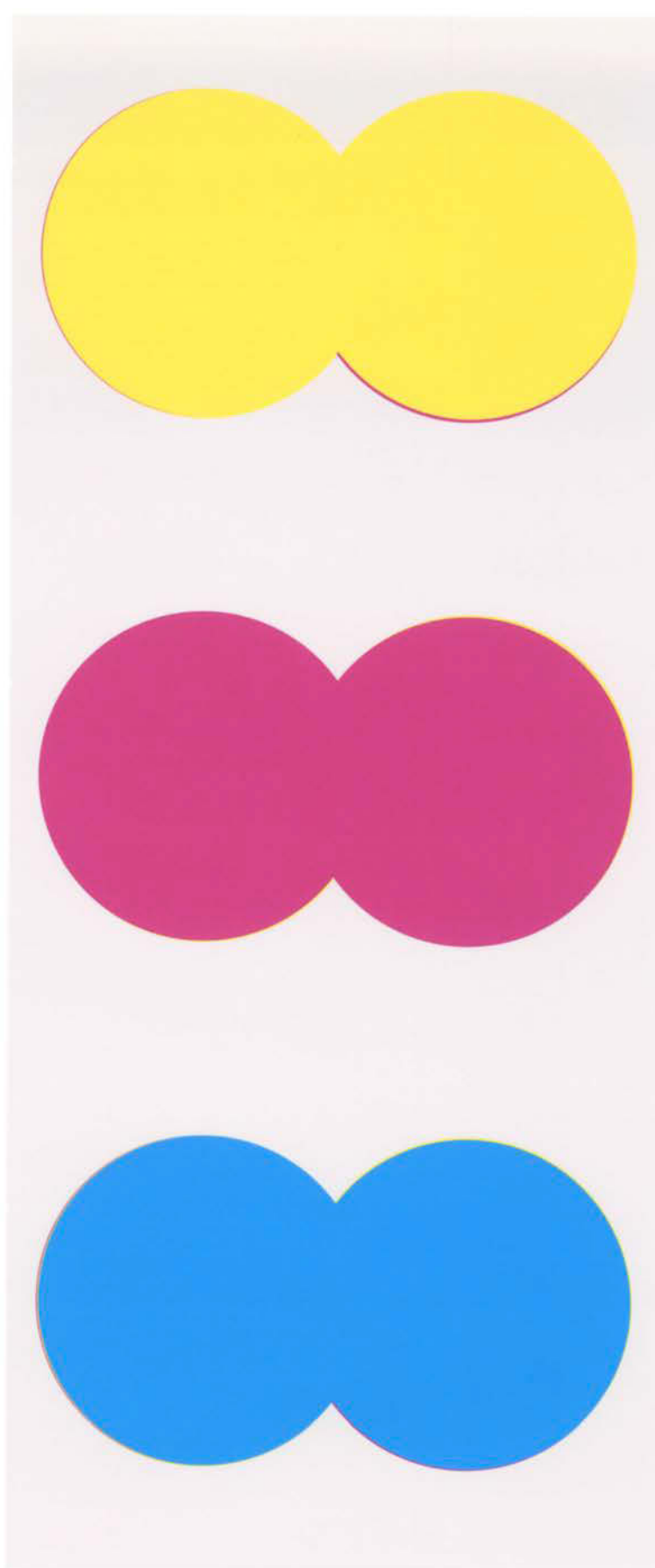
Scolla, 2008, (artwork # 1/5) vinyl, paper, recording of "sound performance" 31 x 31 cm.



Office collage 14=5, 2008, paper, print, A4



Office collage 10=1, 2008, paper, print, A4



Primary loop, 2008, still of video, 0:00:01 loop

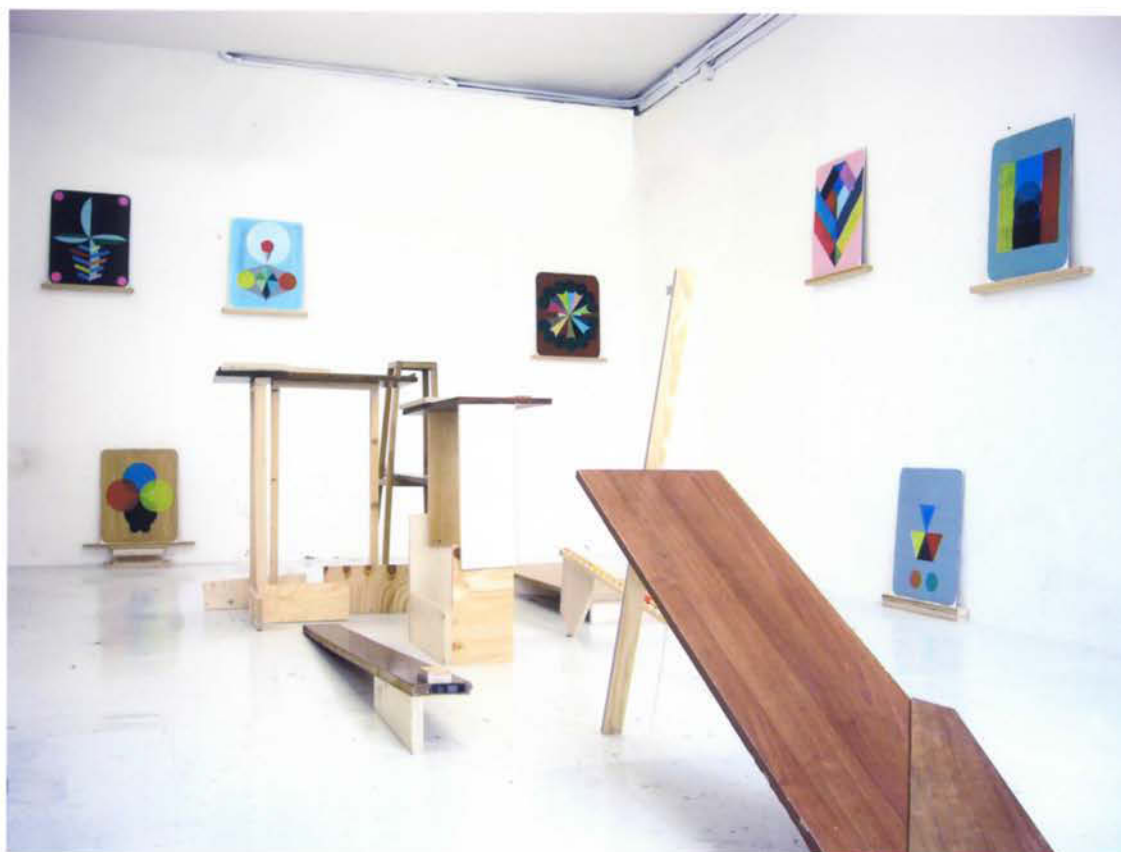
Il video p.l. è composto da una "mascherina principale" di colore grigio (per alcune teorie il non colore) che ricorda l'omega ∞ e i nostri due bulbi oculari ??, ogni singola clip a la durata di 0:00:01 ed è riempita da un colore primario, giallo, poi magenta e ciano montatati in sequenza e messi in loop.
Tocca ora allo spettatore "bloccare la visione dei colori" (resa impossibile dal minimo tempo delle clip) tramite il battere delle ciglia o con l'aiuto delle mani.



"Raggi/colori con piccolo errore, copertura medio/alta", 2008, acrylic on mdf canvas, 40 x 50 cm.



"Medaglia colore con goccia, copertura succulenta medio trasparente", 2008, acrylic on mdf canvas, 40 x 50 cm.



Installation view (at my home), 2008, variable dimensions

da sinistra verso destra:

"Sguardo rigido con goccia grande e media; più traccia di incidente, copertura medio/bassa, gestualità in trasparenza contenuta nelle figure". 2008, acrilico su cartoncino telato, 40x50 cm.

"Sei cerchi colorati con piccolo errore e una medio/goccia di colore". 2008, acrilico su cartoncino telato, 40x50 cm.

"Aquilone con traccia di incidente, copertura medio/alta". 2008, acrilico su cartoncino telato, 40x50 cm.

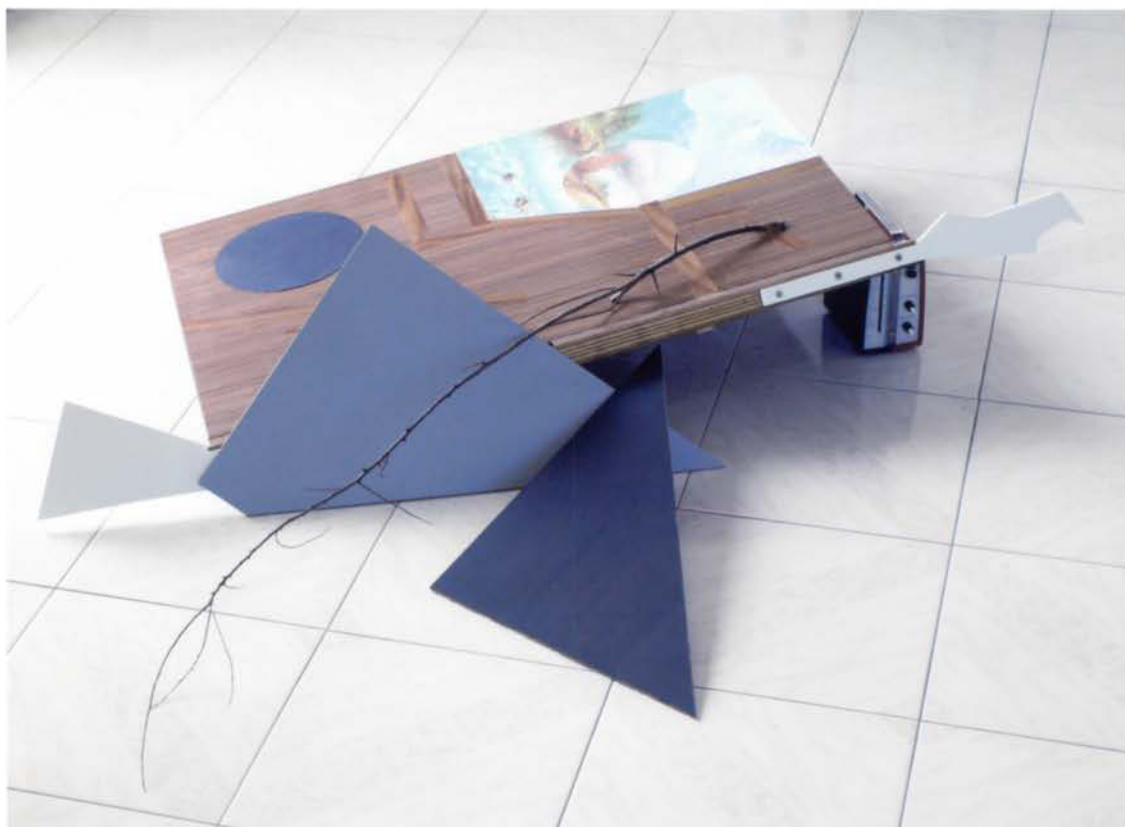
"Raggi/Colori con piccolo errore, copertura medio/alta", 2008, acrilico su cartoncino telato, 40x50 cm.

"Medaglia/Colore con errore, copertura medio/materica". 2008, acrilico su cartoncino telato, 40x50 cm.

"Transformer con grossa goccia/colore copertura bassa, media e alta". 2008, acrilico su cartoncino telato, 40x50 cm.



Installation view (at my home), 2008, dimensions variable



Stationnoise, 2008, mdf, wood, stamp, iron, radio transistor, 100 x 120 x 20 cm.

Una vecchia radio a transistor diviene basamento reggendo il lato di una struttura, in questo oggetto *vintage* si trovano scritti una serie di paesi, i quali indicano le vecchie frequenze ad onde lunghe ormai in disuso, in dipendenza della collocazione della radio sarà sintonizzato il paese dove si trova l' opera stessa.

Quando le persone gireranno intorno per guardarla da diverse angolazioni, andranno ad alterare la trasmissione, disturbando con il corpo le deboli ricezioni, che a loro volta cambieranno in relazione al movimento corporeo dello spettatore.

Questa installazione è composta da una serie di piccoli dipinti, alcuni appesi, altri appoggiati su dei piani in legno minimali. Accanto alle pitture, posate sopra queste specie di mensole ci sono delle piccole stecche, parallelepipedi in legno e ritagli di cartoncini neri o colorati, forme geometriche che aprono un dialogo con i dipinti aggiungendovi un valore scultoreo, essi indicano un andamento dell'installazione, che ricorda una spazialità associata alla musica.

Forse una "quarta dimensione" viene suggerita dai collage e disegni montati su vecchie cornici, in questo caso sono posati a terra, in due lati collimano a novanta gradi con il muro della grande installazione sulla parete formando con esso ancora delle geometrie.

Nelle tele sono rappresentati dei ritratti sconosciuti, altrettanto i paesaggi e quanto altro si possa trovare di figurativo, alcune figure invece ritraggono personaggi storici in performances conosciutissime come Marcel Duchamp in *Rose sélavy* o Hugo Ball travestito da magico vescovo; poi ci sono le tavole astratte composte da forme geometriche, spesso triangolari con bizzarre strutture colorate dal richiamo esoterico, quasi progetti per sculture di altri tempi, passati o futuri.

Certi dipinti mostrano la firma di autori sconosciuti perché acquistati in mercatini e installati così come sono, altri sono rivisti con un intervento pittorico che traccia nuove forme sul soggetto esistente, alcuni non sono firmati e altri ancora falsificati usando nomi che attingono dalla storia dell'Arte a 360 gradi oppure indicano una nuova chiave di lettura collegata all'evento rappresentato.

L'intenzione è quella di creare piccoli *déjà vu*, domande; condurre lo *spectator* in percorsi interni all'opera che si diramano, suggerendo alcune vie attraverso "citazioni visive" che attingono dal passato.

Ancora una volta "recito la parte del pittore della domenica" forte della presenza di vere opere amatoriali accanto alle mie, mimetizzo ancora più il mio fare pittura, aprendo un rapporto, un dialogo diretto con altri dipinti. Ribalto la destinazione di qualsiasi dipinto portandola dal mercatino al museo, certo vi è una ricerca rigorosa nella scelta di questi, in rapporto alla mio *modus operandi*, ma questo non nega il concetto principale dell'operazione.

Ci troviamo davanti ad un campo sterminato di rapporti.

Un fare pittura che imita quella amatoriale, una amatoriale che cambiata di contesto e raggiunge nuovi valori diventando opera attraverso la collocazione, la rappresentazione di momenti storici intrisi di rapporti sull'identità artistica dell'autore e della democratizzazione dell'opera d'arte, poi c'è il rapporto tra performance e il documento, o meglio quello che ne rimane, l'oggetto il supporto fotografico quindi l'immagine che oggi abbiamo.

Cosa significa imitare o trarre spunto dalla pittura amatoriale, o ancora elaborarla direttamente? Per dire che la pittura ha valori interni linguistici che altri media non hanno? Per dire che tutti i pittori sono bravi o hanno un talento nascosto e possono praticare? Chi ha realizzato veramente e che cosa di quello che vediamo nell'installazione?

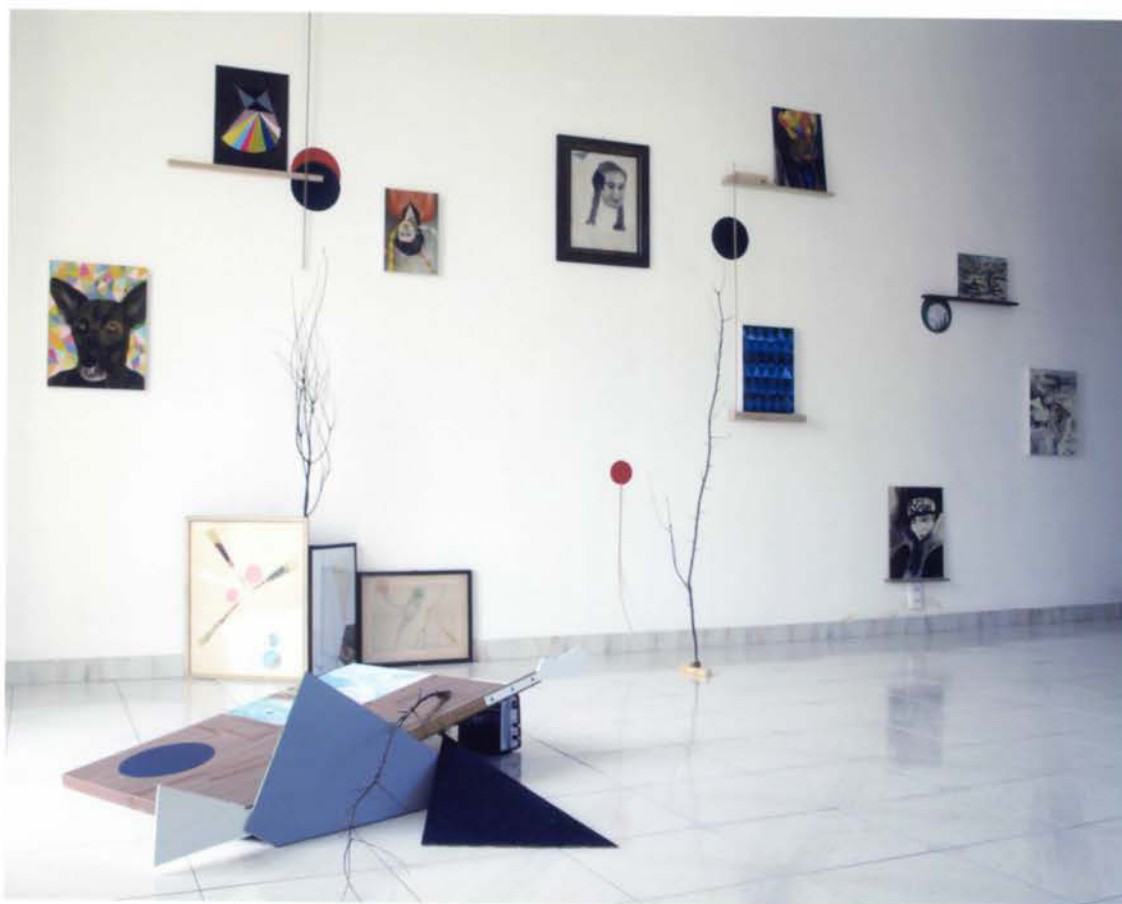
Posso continuare ancora per molto e forse all'infinito dentro questa rete di rapporti, intraprendere un lungo cammino per non trovare un arrivo, ma dei bagliori nella notte che chiedono ascolto, attenzione per indicare ancora, e ancora una volta.

Forse il *punctum*, e devo dire che questa definizione si presta più ad un pubblico di massa, e non di addetti ai lavori, colpisce anzi punge chi è estraneo al mondo dell'arte in diversi piani partendo da quello più facile cioè la presenza di firme diverse su ogni dipinto, aprendo così una serie di ragionamenti e considerazioni. Per quanto riguarda una lettura o analisi da parte degli addetti ai lavori il *punctum* diventa uno squarcio, perché le citazioni sono evidenti ed facile "iniziare il gioco" attivando meccanismi associativi.

In questa "analisi" troviamo anche delle sculture, le quali prendono per mano il resto delle opere.

Trovo una sorta di "rapporto temporale" tra i due blocchi che continua poi su un piano estetico, queste sculture hanno un sapore costruttivista, ricordano l'arte povera per alcuni aspetti, e ancora altri periodi, attingono ad un passato, anche per ragion dei materiali e oggetti usati provenienti spesso dagli anni 60, 70, 80. Si trovano ancora collegamenti al resto delle opere in per l'uso delle geometrie, in particolare il triangolo e cerchio, compresa la riproduzione di un paesaggio dipinto, quest'ultimo ritagliato ed inserito sul piano della scultura.

In una delle opere prende il ruolo del basamento una vecchia radio a transistor dove va a posarsi il lato della struttura stessa, su questo oggetto vintage troviamo scritti una serie di paesi che indicano le vecchie frequenze ormai in disuso.



Uqbar, 2008, mixed media, installation view at svista su piazza, Torino, variable dimensions



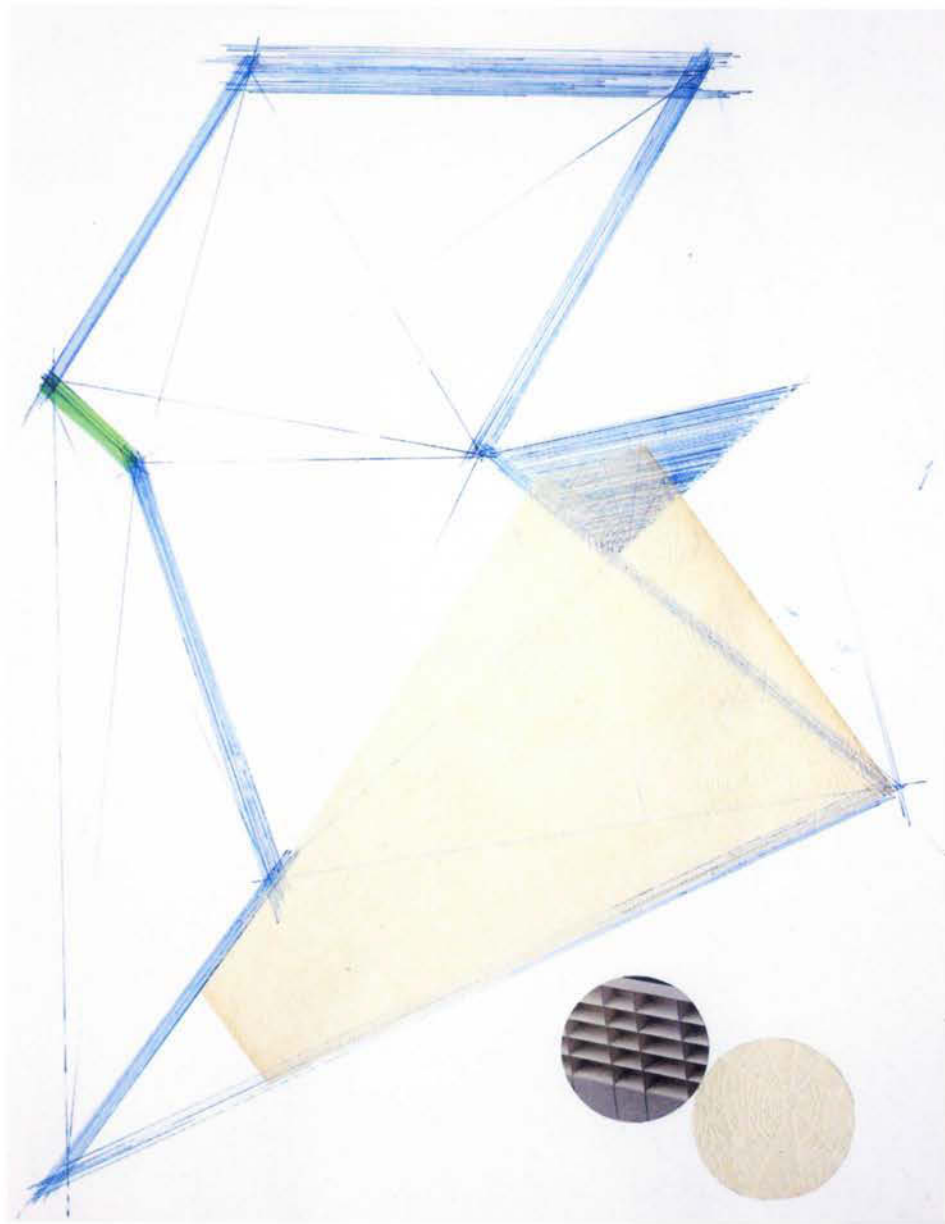
Uqbar (particular)



<< Flaubert e Henry James ci hanno abituato a supporre che le opere d'arte siano infrequenti, e di esecuzione laboriosa; il secolo XVI (ricordiamo il Viaggio del Parnaso, ricordiamo il destino di Shakespeare), non condivideva questa sconsolata opinione. Né la condivideva Herbert Quain. Giudicava che la buona letteratura è piuttosto comune, e che non v'è quasi dialogo casuale, conversazione udita per la strada, che non la raggiunga. Giudicava anche che il fatto estetico non può prescindere da qualche elemento di stupore, e che stupirsi a memoria è difficile >>. Le parole che Jorge Luis Borges scrive a proposito di Herbert Quain, protagonista dell'omonimo racconto delle sue "Finzioni", offrono una perfetta chiave interpretativa della pratica artistica di Riccardo Baruzzi. Nelle sue complesse installazioni ambientali - che si compongono di un' inestricabile intreccio di pittura, scultura, suoni e object trouvé - cultura "highbrow" e "lowbrow" convivono, esprimendo un concetto del mondo che, per restare nell'ambito dell'estetica borgesiana, è visto come sistema di precise compensazioni. << Il rozzo poema del Cid è il contrappeso che esigono un solo epiteto delle Egloghe o un detto di Eraclito >> affermava l'erudito argentino ("L'immortale") e Baruzzi sembra rifarsi allo stesso assioma. Di Borges troviamo nelle opere in mostra (parte di un progetto più ampio) anche il senso di vertigine, laddove citazioni colte e immaginarie, nomi veri e di fantasia, si alternano e confondono in un infinito gioco di specchi. Allusioni al costruttivismo, al vintage anni 60, 70 e 80, citazioni e falsificazioni dalla storia dell'arte, ostensione e rielaborazione di anonimi dipinti. La riflessione di Baruzzi sull'arte, attraverso l'arte, evita di cadere tanto nel ritualismo nostalgico quanto nella pedanteria analitica, la sua estetica giunge a un misurato equilibrio tra utopia e ideali domestici.



Octavia, 2008, oil on mdf, wood, paper, 70 x 50 cm.



D.W.L.C. (uqbar detail)



Jessy, 2008, wood, organ, fan, perfume, 140 x 60 x 40 cm.

2007/2006/2005

La nuova era di Vulcano. Tra ornamento e utopia.

di Luca Vona

Nell'opera di Riccardo Baruzzi il senso della crisi si manifesta in modo ambivalente. Da un lato ci sono le baracche, i tuguri, le roulotte, a segnalare la precarietà e la catastrofe; fanno da contraltare i dipinti ricalcati sui quadretti nel salotto della nonna; e poi c'è una fusione di collage, bricolage e vintage, nei dischi di vinile personalizzati con gli sticker, nella pittura su slipmat (tappetini per il giradischi) e nel *Simpaticissimo Music Stereo Center*, impiegato dall'artista per i suoi dj-set. E' una metafora dell'attuale democratizzazione dell'arte (da non confondere con l'estetizzazione diffusa) e del venire alla ribalta dei *pro-am* (professional amateur), classe trasversale di creativi part-time individuata dal sociologo Charles Leadbeater. Dilettanti d'alto livello, ma non eruditi da salotto *ancien régime*, i *pro-am* hanno dalla loro parte le nuove tecnologie (diffuse in modo capillare e con costi decisamente abbattuti), una discreta sicurezza economica (ogni *pro-am* vive di un secondo lavoro), il proprio tempo libero e quella spensierata assenza di vincoli di chi sta coltivando un hobby. Baruzzi sceglie di recitare proprio la parte del "pittore della domenica", per celebrare il fascino crepuscolare delle piccole cose, la bellezza che si nasconde nella ferialità dell'esistenza; si lascia quindi possedere da una smania decorativa, ma poi - elevando il tono - annuncia l'apocalisse e il suo superamento, classifica le unità abitative dell'umanità che sta per risorgere sulle rovine.

L'itinerario creativo di Baruzzi si muove lungo il crinale che separa l'utopia dall'ornamento, da un desiderio di schiettezza e moderazione, riconducibile alla pittura New Folk di ascendenza statunitense. Jules de Balincourt, Ridley Howard, Jockum Nordstrom, Amy Cutler, hanno testimoniato il definitivo abbandono degli ideali delle avanguardie, in realtà già trascinati via dal crollo delle ideologie negli anni Novanta. Un passaggio favorito dalla diffidenza nei confronti del clima di tensione che ha fatto seguito alla guerra al terrorismo internazionale. Già il Biedermeier - al di là della connotazione negativa assunta con l'affermarsi degli ideali

rivoluzionari del 1848 - si affermò come espressione di limpidezza, cordialità e ideali domestici, in una società che manifestava un bisogno diffuso di tranquillità dopo i burrascosi avvenimenti dell'età napoleonica. Nella rivitalizzazione del folk il ricercatore del MIT Henry Jenkins ha individuato una delle più grandi trasformazioni del ventunesimo secolo. Si tratta del formarsi di una classe sociale trasversale, animata da un forte *ethos creativo* e caratterizzata dall'elevato consumo di beni legati alla cultura. La tradizione degli *amateur*, colti e appassionati, ha radici antiche, soprattutto per quanto riguarda le arti figurative e le discipline umanistiche in generale: basta ricordare l'episodio del pittore Giovan Battista Paggi, che sul finire del Cinquecento, dovendo rispondere del mancato apprendistato davanti alle autorità corporative, si dichiarava in tutta tranquillità autodidatta, facendo fieramente leva sulla propria autonomia intellettuale. *"Quest'arte si può imparare benissimo senza maestro"* spiegava *"consistendo il suo studio prima sulla teorica, la quale per la più parte deriva dalla matematica, dalla geometria, dall'aritmetica, dalla filosofia e da altre nobilissime discipline, le quali su i libri s'apprendono"*. Il resto, secondo lui, non è che osservazione e pratica. Si pensi anche a un ambito di studi relativamente giovane come la Storia dell'Arte, inizialmente inteso e praticato come una sorta di "serio" passatempo per persone dotate d'una certa istruzione e sensibilità.

I dipinti, le sculture, le installazioni di Riccardo Baruzzi manifestano il tentativo di riaddomesticare il mondo dopo il diluvio, una "volontà di maschera" (Kunstwollen) che ora nasconde ora dischiude la crisi della civiltà di cui siamo parte. Le immagini di abitazioni rudimentali e i "quadretti" che rimandano al salotto piccolo-borghese, pur nella distanza che li separa sul piano iconografico, manifestano dal punto di vista iconologico le due faccie di una stessa medaglia: la tormentata ricerca di un focolare. Nel suo trattato *De architectura* Vitruvio immagina le abitazioni primitive, costruite con tronchi d'albero non squadrati e strumenti rudimentali. Lo scrittore romano si riallacciava al *De rerum natura* di Lucrezio e, più indietro, alla mito greco di Vulcano. Quest'ultimo, Dio del Fuoco e Maestro dell'Umanità, "insegnò arti gloriose agli uomini della terra, che prima vivevano nelle caverne come bestie

selvagie" (Omero). E' intorno al fuoco che si viene a costituire l'ordine sociale: la capacità di domarlo e tenerlo in vita porta all'invenzione del linguaggio, dettata dalla necessità di mutua comprensione degli uomini radunati intorno ad esso, di qui la fondazione della vita familiare, l'elevazione di alloggi permanenti e lo sviluppo delle arti e dei mestieri (grazie all'osservazione dei processi naturali di fusione). Come ha notato Panofsky, analizzando due cicli pittorici vulcaniani di Piero di Cosimo (1461-1521), l'interesse per il primitivismo architettonico attraversa l'intero Rinascimento ed è attestato dalle xilografie che illustrano numerosi trattati coevi. Si tratta della traduzione in immagini di una dottrina proto-positivista che nell'antichità trovò espressione in un ramo particolare dell'evoluzionismo epicureo. Lo sviluppo dell'umanità è concepito non in termini di creazione e controllo divino, ma è attribuito alle innate facoltà e talenti della razza, nonché alle forze universali della natura. Il primo passo verso l'abbandono dello stato di bestialità, per la costruzione (o ricostruzione) della vita civile si ha quando l'uomo apprende l'*abitare*, inteso heideggerianamente come "prendersi cura" di uno spazio che diviene "casa" e nel quale è possibile riconoscersi.

A cura di Luca Vona

Con la collaborazione di Elena Ientile

Un ringraziamento speciale a Mariacristina Bastante per i suggerimenti storico-artistici e bibliografici



Installation view at Agenzia04 Bologna





Drink up your sadness in peace, 2007, oil on wood, dimensions variable



(Installation view at Agenzia04 Bologna)
Untitled, 2007, oil on discarded boards, 87 x 100 cm.
Hovel and stared trees, 2006, oil on discarded boards, 86 x 118 cm.



Untitled, 2007, oil on board, 35 x 50 cm



The annihilation of a compass, 2007, mixed media, 63 x 44 x 31 cm







Simpaticissimo stereo cassette tape deck, 2007, stickers and tape recorder, 40 x 28 x 14 cm

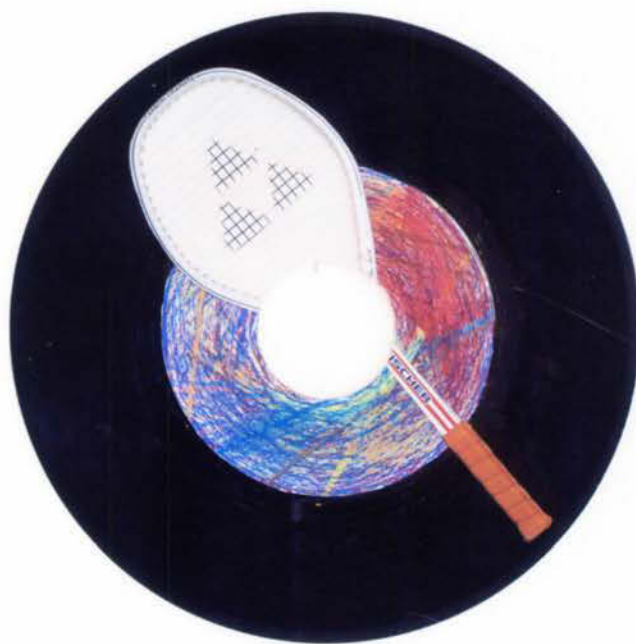
DJ-SET

Sono cinque audio cassette (ogni tape ha un diverso collage) contenenti 43 minuti di dj-set realizzato usando solo i 20 painting-loop e una buddha machine.



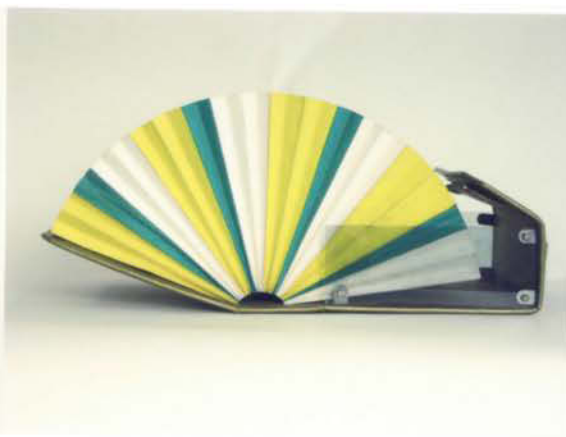
PAINTING-LOOP

Sono i venti vinili che contiene 45 bag, ogni disco è dipinto e disegnato sul lato a e b, la materia pittorica è confinata nella parte centrale del disco dove si trovano i titoli e le informazioni, mentre i ritagli di stickers vanno a diretto contatto con il vinile creando dei loop quando il disco viene ascoltato. Ogni painting-loop nasce pittoricamente come composizione visiva, la posizione del collage e a sua volta legata alla struttura pittorica, questo implica che ogni loop sia casuale.



45 BAG

E' una valigetta *vintage* per vinili quarantacinquegiri, contenente "vecchie glorie gracchianti" da *jukebox* in una insolita veste visiva, perché dipinti e disegnati con sopra ritagli di vecchi *stikers* pronti ad ostacolare il regolare andamento della puntina usata per l' ascolto dei dischi.



45 BAG, 2007, artificial skin, hard-bound, plexiglass, natural dimensions

SIMPATICISSIMO STEREO MUSIC CENTER

E' un impianto hi-fi *vintage* (funzionante) montato su un mobile che diventa opera, al centro un vano dove posare 45 bag e usare i suoi painting.loop sul giradischi integrato, il tutto è ricoperto da un frammentario collage di stickers.





Instalation view at agenzia 04 bologna, 2007, natural dimensions

SLIPMAT

E' il panno o tappetino che va a posarsi sopra ad ogni giradischi, con questo nome si definisce un ciclo di dieci dipinti ad olio su tavola dal titolo *wild grass # 00/09* i quali prendono a prestito il formato avendo identiche misure e un foro centrale. Questi dipinti oltre ad essere appesi al muro si possono posizionare su un giradischi.



Wild grass # 00 on my turntable, 2007 oil on board, natural dimensions



Wild grass # 05, 2007, oil on board, Ø 30 cm



Wild grass # 04, 2007, oil on board, Ø 30 cm



Wild grass # 03, 2007, oil on board, Ø 30 cm



Wild grass # 02, 2007, oil on board, Ø 30 cm



Wild grass 01, 2007, oil on board, Ø 30 cm



Mixed stickers on the right side of my hovel, 2007, mixed media and sound, 160 x 107 x 145 cm



Quite now my yellow, 2007, oil on board, 50 x 70 cm



Color photograph, 2007, dimensions variable



Old landscape with mountains and new bilded hovel, 2007, oil on mdf, 32 x 37 cm



Collection of painting and photograph, 2007, dimensions variable



D # 08, 2006, ink on paper, 35 x 50 cm



D # 00, 2006, ink on paper, 35 x 50 cm



Damp too much, 2006, oil on discarded boards, 120 x 150 cm



Untitled, 2007, oil on discarded boards, 87 x 100 cm

Il segno della fallita convivenza tra *homo faber* e *natura naturata* è l'ammissione di fondo dell'intenzione pittorica che accompagna questa serie di opere.

Le baracche sono gli emblemi dell'arte dell'*oblio storico dell'abitare*. Sulle baracche si concentra quell'arte che sa di venire dalla catastrofe, catastrofe che essa sente ancora come irrimediabilmente vicina e sempre prossima. Tutta l'ambiguità che è propria del pensiero melanconico è lì apparecchiata e noi vi possiamo liberamente sostare. Questa ambiguità non è svincolabile dalla tendenza autenticamente umana di cercare la vita lungo le tracce di una bellezza passata e ritenuta imprendibile, verso la quale la facoltà superiore è da cercarsi nella più tradizionale e solitaria delle contemplazioni. Soltanto ad uno sguardo onnicomprensivo, disilluso e raggelante è dato poi, in forza della dialettica di quella speranza che vuole rimpossessarsi dello *spazio umano*, il grado più alto di penetrazione soggettiva del *carattere storico dell'abitare*.

Se il detto di Villiers era "Vivere? Lo facciano per noi i nostri domestici" ora e di fronte a queste opere ci viene consegnata quest'altra versione molto meno benevola: "Vivere? Lo facciano per noi le nostre abitazioni". Ciò che è lasciato stare così com'è, d'altra parte, testimonia del desiderio di abitare meno la sua possibilità. Roulottes, baracche, ristoranti dismessi, contemplati così come si dispongono di fronte all'*umanità microcellulare* indicano il tramonto dell'idea stessa di casa, di quell'idea che, almeno sino alla fine del XIX secolo, affermava l'*immensità dello spazio intimo del focolare*. Solo in base a tale valenza *spirituale* (si badi bene, non *iconologica*) immensità e vastità davano in dote a qualsivoglia coscienza di esistere quel sognante, orgoglioso sentimento quale è quello dell'accrescersi entro uno spazio circoscritto, chiuso sopra e sotto e non valicabile.

La storia dell'abitare contemporaneo si iscrive fuori del quadrato della proprietà privata. La considerazione di questa uscita fuori campo e l'avvertimento dell'esclusione, cominciano ad essere prese sul serio proprio dall'arte pittorica figurativa. Secondo l'ottica della limitazione degli spazi privati –sono i suoi

presupposti che vanno sgretolandosi— il privilegio teologico-politico spetta ai valori negativi dello spazio abitato: *occorre ripararsi, ci si deve proteggere, è ovvio doversi autolimitare.*

La casa che fu certamente pensata e vissuta come un *essere concentrato ed accentrante*, come un essere che *comprime il tempo* poiché *concretizza la durata* è scaduta a livello di un *essere-li*, un *essere-a-disposizione*. Immaginare la centralità raccolta e mistica della casa equivale allora oggi ad essere rimandati alla presenza non più ignorabile della *logica dell'accamparsi*.

Ma l'idea di casa che domina l'immaginario riflesso dall'educazione e dalla civiltà considerava anche l'elemento della verticalità. La casa si mostrava nella vita diurna e così come nei sogni sotto la specie di un essere che si innalza e che non manca mai di valorizzare la nostra statura eretta. La verticalità era compenetrata dalla tensione a ciò che è alto e nobile. Ora accade invece che se si sta in alto si è come conficcati in un *punto aleatorio tra cielo e terra*, isolati dall'uno e dall'altro capo. Pertanto le abitazioni poste ai piani più alti delle costruzioni che ambiscono al cielo paiono più dei lapsus psicanalitici che delle intenzioni partorite da un cervello architettonico.

Baracche e capanne resistono ancora, invece, entro il campo simbolico che è loro proprio: esse possiedono quella *solitudine ipnotica* che non può essere attraversata dal *fantasma della frammentazione* poiché sono esse stesse frammenti unici e non componibili, unità irriducibili scortate dall'*accusa* e dal *lutto* per l'abitare umano.



The forgotten restaurant, 2005, oil on canvas, 120 x 150 cm



The caravan stays near an up-standing wild grass, 2005, 70 x 100 cm