

Nobody's gesture.**Paradossalità del gesto nella pittura di Flavia Albu**

di Giovanni Scibilia

The essay probes Flavia Albu's strategy of staging a gesture without origin in her recent paintings. Mobilising Peirce's idea of the index as revisited by Rosalind Krauss (1977), it argues that Albu's meticulously painted brushstrokes emulate digital prints, thereby cutting the customary chain psyche-hand-mark. In her diptychs, imageduplication converts the simulated stroke into a selfreferential icon, foregrounding the differential play that unsettles claims to immediacy, presence and authorship. The text ultimately places Albu in a conceptual lineage that uses painterly illusion to critique medium specificity and expressive mythologies.

Keywords: Flavia Albu; digital art; abstract art

«La mia pittura, nei casi più puntuali sembra simulare un medium diverso da sé, che però simula la pittura. Sembra che la pittura, per rappresentare se stessa, necessiti di simulare un altro medium».

Vorrei tentare di commentare queste due frasi di Flavia Albu, condivise in un denso scambio di mail messaggi. Per farlo, mi sembra funzionale passare attraverso il commento di due testi di Rosalind Krauss del 1977 dedicati all'*indice*¹. L'*indice* è un concetto di C.S. Peirce che Krauss riprende in modo del tutto a-problematico, senza interrogarsi sulla sua origine e sulle sue implicazioni. Per quanto io non intenda operare, e nemmeno abbozzare, una decostruzione del concetto di indice, una sua lettura critica credo si imponga. L'*indice*, infatti, pensato come il segno-effetto (traccia, manifestazione fisica) di una causa, come fa Krauss, implica un pensiero della *presenza* e dell'*immediatezza*, sebbene operi uno slittamento rispetto al tema della rappresentazione. L'*indice* si accompagna sempre, costitutivamente, con un'ombra della presenza della sua "cosa", è traccia di *qualcosa-che-è-stato* puramente lì, davanti, presente. Da qui il rapporto tra indice e fotografia.

1 R.Krauss, "Notes on the Index. Seventies Art in America. Part1" in *October*, Vol. 3 (Spring, 1977) pp. 68-81 e Id., "Notes on the Index: Seventies Art in America. Part 2" in *October*, Vol. 4 (Autumn, 1977), pp. 58-67, ora in "Notes on the Index," in *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, MA, MIT Press 1984, p.197.



Questo “mito” della presenza delle cose non è inattaccabile, anzi, è certo solo per il nostro modo, ancora intrinsecamente metafisico, di pensare. Non solo è possibile pensare diversamente ma, di fatto, noi *già* pensiamo diversamente, anche se non ce ne accorgiamo o facciamo finta, il più delle volte. Ogni tanto, però, avvertiamo che qualcosa scricchiola nel nostro modo di pensare, facendo curiosamente “eccezione”. Vorrei mostrare che il lavoro di Flavia va proprio in questa direzione: crea quell’eccezione che rimette in discussione il nostro modo ovvio di pensare la presenza.

Nel suo lavoro, apparentemente, la presenza è *in primis* il suo essere totalmente nel lavoro quando lo produce. È il tema della concentrazione, dell’intensità, dell’*essere-totalmente-lì*, nel gesto pittorico, quel “vibrare” del corpo dell’artista con il lavoro che non può non suonare ancora romantico, nel senso più alto della parola. Nel fare questo, rientra in una grande tradizione: fermiamoci anche solo a Pollock, De Kooning & Co. Nella lettura di Harold Rosenberg (*The Tradition of the New*, 1954), la pittura dell’espressionismo astratto è pensata, se vogliamo, come indice di un sentire che attraversa

l'artista: la tensione psichica, qualunque sia la sua natura, si "esprimerebbe" in una gestualità che produce pittura astratta capace di "rappresentare" tensioni e stati d'animo. Quello che Flavia fa, secondo me, è interrompere proprio questa supposta continuità psiche-gesto-traccia pittorica, sottraendo la sua pittura a ogni urgenza, al volontarismo espressivo del soggetto, e lasciando che, nel suo essere "indice", essa sia indice di "niente". Cerca di sottrarre, cioè, l'indice a ogni forma di significazione facendo della pittura qualcosa di non codificabile, direbbe Krauss: un indice che non si lega a qualcosa prima (un'intenzione) ma nemmeno si riferisce a qualcosa dopo, ad esempio la rappresentazione di qualcosa, fatto che lo trasformerebbe *da indice in icona*. La tela diventa così una sorta di *ready-made*, ovvero: un indice senza origine e senza destino. In questo senso sarebbe più corretto chiamarlo uno *shifter*, termine evocato da Krauss ma in modo secondo me non pertinente (l'indice in sé non è affatto uno *shifter*, lo diventa quando perde il proprio ancoraggio semantico alla cosa).

Flavia dice spesso di voler dipingere una pennellata. Una pennellata può anche essere letta di per sé come un indice del pennello che l'ha stesa, non solo del gesto del pittore che a sua volta avrebbe alle spalle un universo di senso intrapsichico da trasferire (sempre seguendo Rosenberg). È il reale del pennello a essere in gioco, la sua natura filiforme e compatta allo stesso tempo, al di fuori di ogni schematismo o gioco simbolico. "Dipingere una pennellata" vorrebbe dire, allora, fare figura (quella che lei chiama "immagine") della pennellata stessa, sciogliendola da ogni istanza rappresentativa, se non se stessa in quanto pennellata: non l'immagine *di una pennellata* (come fa, ad esempio, molte volte, Lichtenstein) ma la pennellata *in quanto* immagine. Io credo che la necessità di "simulare un medium diverso" dalla pittura – necessità che lei dice di avvertire fortemente "nei casi più puntuali" della sua pittura, ovvero quelli che lei sente più giusti ma anche quelli che pun-



gono di più chi guarda – venga proprio dal bisogno di “interrompere” anche questa continuità/ continuità, quella tra pennellata e pennello. L'impressione che si tratti non di pennellate ma di una stampa digitale di (pseudo-)pennellate, impressione che spessissimo ricorre tra chi guarda i suoi lavori («troppo perfetti per essere davvero fatti a mano»), ci fa indirettamente pensare che quello che vediamo NON sia l'indice di un pennello, dietro cui starebbe il gesto di un pittore e la sua volontà, piuttosto una sorta di traccia auto-generata, una traccia senza tracciatore: l'“effetto-macchina” tipico del digitale.

Il gestuale nei suoi quadri entra, cioè, in corto-circuito, perché se da una parte, è impossibile non coglierlo, dall'altra non si riesce bene a capire chi o cosa lo origini: è una sorta di gesto senza causa, aspetto che crea, in chi guarda, una certa inquietudine. Da un punto di vista squisitamente teoretico questo gesto/non-gesto funziona come la decostruzione del gesto “geniale”, romantico, da cui sono partito, ovvero una decostruzione della supposta “presenza” di quel gesto e di quell'indice. L'indice, cioè, non testimonia più di una presenza che sarebbe stata, di un pennello che sarebbe passato sulla tela: non solo esso si scardina dallo schematismo e dal simbolico, ma si libera pure dalla presenza dello strumento (il pennello) che lo avrebbe generato. La pittura se ne sta lì, nuda e cruda, a non dire altro che sé, fuori dal senso.

Questo spiegherebbe, quindi, perché ci sia bisogno di un “altro medium” per creare questo distacco dell'indice da se stesso: è un gioco di simulazioni, certo, che produce uno scarto metalinguistico che permette di dire cosa si stia facendo. In realtà, dice Krauss, lo scarto di medium diventa necessario perché l'indice si sottrae di per sé al linguaggio e allo schematismo, si sottrae al senso, per cui ha bisogno di un altro codice – ad esempio il linguaggio, nel caso della danza – per affermare quanto stia accadendo. La simulazione digitale di Flavia Albu, in questa prospettiva, diventa un modo brillante per decostruire la pittura gestuale da dentro, attivando una dimensione digitale che si scopre

intrinseca alla pennellata, qualcosa che in qualche modo riesce a introdurre della rappresentazione



nella presenza, della mediazione nell'immediato.

L'operazione diventa iperbolica nei dittici. In questi casi, la decostruzione dell'indice si fa ancora più radicale. Nel raddoppiarsi dell'immagine, infatti, essa diventa inevitabilmente "iconica", pur conservando il suo aspetto gestuale: l'effetto di simulazione cresce in modo esponenziale, potenziando ulteriormente quanto già creato dalla pseudo-digitalizzazione della pennellata. Copiare la pittura gestuale smonta il gesto da dentro: esso non viene negato ma tolto da ogni tentazione "espressiva" (il contrario della tesi di Rosenberg). È un altro modo per slegare l'indice da ogni riferimento possibile, se non l'insensato del gesto originario. Allo stesso tempo, però, uno schematismo riaffiora, quello della composizione o pattern che sembra reintrodurre un tema iconico all'interno del regime indicale. Questo passaggio, iperbolico e totalmente "manierista", per dirla con una parola che a Flavia è cara, mina alla base la presenza, mostrando come il gesto puramente espressivo, all'apparenza totalmente

presente, muove, in verità, pure lui da un modello. Al cuore dell'indice, insomma, si insinua il sospetto che ci sia ... un'icona! Derrida, che dell'indice era un esperto (lui lo chiamava *traccia*), direbbe che si arriva così a fare esperienza di come la scrittura preceda l'oralità, ovvero: che la mediazione, la differenza, il simbolico anticipano l'immediatezza apparente della voce semplicemente presente. Il gioco, inevitabile per chi guarda, di trovare nei dittici degli scarti tra le due immagini è proprio frutto del carattere profondamente differenziale (mediato) e non identitario (immediato) dell'operazione pittorica dell'artista.

Quanto è manieristico questa operazione? Questa è una domanda a cui non so rispondere, non solo per incompetenza sul manierismo. Di certo, la sua molto personale ripresa del gestualismo degli espressionisti astratti porta la pittura da tutt'altra parte rispetto ai manieristi, vicina alla pittura analitica, certo, ma attraverso un percorso paradossale e apparentemente contraddittorio. È questa contraddizione che trovo particolarmente affascinante nella ricerca di Flavia Albu, qualcosa che rilancia, nel suo fare eccezione, il compito di pensare e ripensare alle pratiche dell'arte.

Didascalie Opere:

Untitled 4 (diptych - copies series), 2023, Olio su tela, 2x 150x100 cm

Untitled, 2021, olio su tela, 160x94 cm

Untitled 2 (diptych - copies series), 2022, olio su tela, 2x 150x100 cm

Bibliografia

Derrida, Jacques. *Of Grammatology*. Trans. Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976.

Krauss, Rosalind. "Notes on the Index: Part 1." October 3 (Spring 1977): 68–81; and "Notes on the Index:

Part 2." October 4 (Fall 1977): 57–82.

Peirce, C. S. *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, ed. Charles Hartshorne, Paul Weiss and

Arthur W. Burks. 8 vols. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1931–1958.

Rosenberg, Harold. *The Tradition of the New*. New York: Horizon Press, 1959.