

PIERO GILARDI. CARTES D'INVITATION

by / di Roberto Lambarelli

Harold Rosenberg once said that the artistic styles and their manifestations had become part of nature and that there were people who only in front of modern art let themselves be carried away by nostalgia: a meadow in the style of Bonnard seen from a window, the Broadway "surrealist" signs, the "monoplasticism" of a partially dismantled building. If he had made such a reflection about ten years later, I am convinced that he would have added a portion of "nature" preserved under plexiglas, a *Tappeto-natura* [*Nature Carpet*], by Piero Gilardi.

In those ideas expressed at the end of the fifties there was a widening of the way of understanding the artistic process; at the time of advanced modernity, the artwork was naturalized, nature was aestheticized. Art got into life, changing the relationship between man and the world.

Those statements, as is known, were an important lesson, which then had the value of a mortgage that allowed *Action* to push painting beyond its contemplative dimension, to take it away from the dominion of pure art, to which abstract painting is subjected, and to bring it back to reality. The canvas had become "an arena in which to act", so it was no longer that thing understood, in Maurice Denis' famous words, as *a flat surface covered with colours assembled in a certain order*; it was no longer, in Rosenberg's words, *the support of a painting but of an event*. And if it was to be an event, then all reality, be it natural or naturalized, came into play in the formation of the work.

When it was possible to technically think of an explanted and still pulsating heart as current life and to become aware that the artificial was now firmly implanted within our natural horizon, when the historical meaning of being in the late phase of the cycle of modernity became clear, precisely at that point Gilardi's work began. Having taken note of the fact that art understood as pure aesthetic dimension had been superseded, he proposed *à tout le monde* to lie down on an artificial meadow and thus determine an *Event*. Producing natural *constructions* or artificial *natures* having acquired the lesson that the era brought with it meant measuring oneself with another of the transformations, maybe the most radical that art would undergo: the passage from the aesthetical to the political, the latter understood, by the artist himself, as the moment of application of the commitment to anthropological change. It was the subsequent degree to art that got into life. From the original biomorphic forms of *Tappeti-natura* [*Nature Carpets*], expression of a new way of conceiving the function of art, a long path began that was enhanced by gradually adopting new technologies and incorporating the results of the new scientific knowledge. In this way the dialectics between art and nature expanded to include biopolitics and the "maxibattles", it extended to find its epicenter in the relationship with technosciences.

The result is a gigantic *Environment* where the political theatre and shared creativity, demonstrations and picket lines, neighborhood parties and the membership of collectives, the participation in antipsychiatry groups but also the intense critical and information activity, have found their place over time. An *Environment* of which the PAV is a significant institutional testimony.

Even if the list of the mentioned fields is not without some lapsus, it conveys sufficiently well the complexity of a position that has spread from art to life, as Gilardi openly declared already at the beginning of his artistic adventure, in tune both with the tradition of the avant-garde and with the generation protagonist of the Contestation, but with the awareness of the new terms proposed by the difficult contemporary historical phase.

He once said: "Even artists are committed to inventing and prefiguring

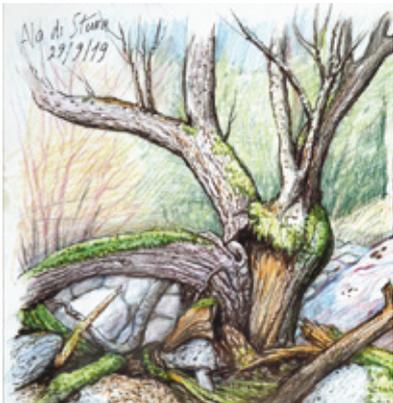
Una volta Harold Rosenberg ebbe a dire che gli stili artistici e le loro manifestazioni erano entrati a far parte della natura e che c'era gente che soltanto di fronte al moderno si lasciava prendere dalla nostalgia: un prato alla Bonnard visto da una finestra, le insegne "surrealiste" di Broadway, il "monoplasticismo" di una costruzione parzialmente smantellata. Se tale riflessione l'avesse fatta una decina di anni dopo, sono convinto che avrebbe aggiunto anche una porzione di "natura" conservata sotto plexiglass, un *Tappeto-natura*, di Piero Gilardi.

In quelle idee pronunciate alla fine degli anni Cinquanta c'era un ampliamento del modo di intendere il processo artistico; all'epoca della modernità avanzata, l'opera si naturalizzava, la natura si estetizzava. L'arte entrava nella vita cambiando il rapporto tra uomo e mondo.

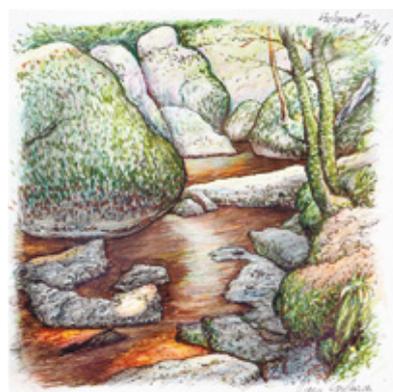
Quelle affermazioni, come è noto, furono una lezione importante, ebbero allora il valore di un'ipoteca che permise all'*Action* di spingere la pittura oltre la sua condizione contemplativa, di sottrarla alla fin fine al dominio dell'arte pura, cui l'astratto è sottoposto, e di riportarla alla realtà. La tela era diventata "un'arena in cui agire", non era più dunque quella cosa intesa, secondo le celebri parole di Maurice Denis, come *una superficie piana coperta di colori assemblati in base ad un determinato criterio*; non era più, secondo le parole di Rosenberg *il supporto di una pittura bensì di un evento*. E se di evento si doveva trattare, allora tutta la realtà, naturale o naturata che fosse, entrava in gioco nella formazione dell'opera.

Quando fu possibile pensare tecnicamente un cuore espantato e ancora pulsante come vita corrente e prendere coscienza che l'artificiale era ormai impiantato saldamente dentro il nostro orizzonte naturale, quando si chiari il significato storico dell'essere nella fase inoltrata del ciclo della modernità, proprio a quel punto iniziò il lavoro di Gilardi. Preso atto dell'avvenuto superamento dell'arte intesa come pura dimensione estetica, egli propose *à tout le monde* di sdraiarsi su un prato artificiale, e determinare così un *Event*.

Produrre *costruzioni* naturali o *nature* artificiali avendo acquisito la lezione che l'epoca portava con sé significava cimentarsi con un'altra delle trasformazioni, forse la più radicale, che avrebbe subito l'arte: il passaggio dall'estetico al politico, inteso quest'ultimo, dallo stesso artista, come il momento di applicazione dell'impegno al cambiamento antropologico. Era il grado successivo all'arte che entrava nella vita.



Piero Gilardi, some drawings currently exhibited at CollAge - Collection Storage, Todi. Courtesy Atelier Piero Gilardi



Dalle originali forme biomorfiche dei *Tappeti-natura*, espressione di un nuovo modo di pensare la funzione dell'arte, ebbe inizio un lungo percorso che si potenziò adottando via via nuove tecnologie e incorporando i risultati del nuovo sapere scientifico. Così la dialettica tra arte e natura si ampliò fino a comprendere la biopolitica e le "maxilotte", si estese fino a trovare il proprio epicentro nel rapporto con le tecnoscienze. Il risultato è un gigantesco *Environment*, dove hanno trovato posto nel corso del tempo il teatro politico e la creatività condivisa, le manifestazioni e i cortei di protesta, le feste di quartiere e l'adesione ai collettivi, la partecipazione ai gruppi di antipsichiatria ma anche l'intensa attività critica e di informazione. Un *Environment* di cui il PAV è una significativa testimonianza istituzionale.

Seppure l'elenco degli ambiti menzionati non è privo di qualche dimenticanza, rende sufficientemente bene la complessità di una posizione che dall'arte si è propagata alla vita, come Gilardi professava apertamente già all'inizio della sua avventura artistica, in sintonia tanto con la tradizione dell'avanguardia quanto con la generazione protagonista della Contestazione, ma con la consapevolezza dei nuovi termini proposti dalla difficile fase storica contemporanea.

Una volta egli ha detto: "Anche gli artisti sono impegnati a inventare e prefigurare soluzioni per praticare un nuovo equilibrio nell'interazione tra il corpo e il mondo".

Il corpo trova posto dentro quell'*Environment* che si fa mondo. Non il corpo-uomo che emerge dall'antropologia esistenziale ma, come ci ricorda l'artista, un corpo con il cervello volontario e l'inconscio cerebrale, e ancora, un corpo a metà strada tra il nostro cervello e il mondo, un corpo che, appunto, incorpora informazioni nello stesso momento in cui si esprime.

Si potrebbe compendiare il lavoro di Gilardi ricalcando il più importante slogan dell'avanguardia, come un processo che fonde *l'arte e la vita*, ma con la consapevolezza della partita doppia. *Dall'arte alla vita, dalla vita all'arte* è infatti il titolo che l'artista scelse per un libro apparso al principio degli anni Ottanta che, riassumendo l'esperienza precedente, marcava un passaggio importante nella sua storia di artista e di militante. E non è certamente un caso che quel libro venisse presentato da Mirella Bandini, che sul tema del rapporto tra estetica e politica aveva lungamente lavorato.

Ma potremmo anche tentare di approssimarci alla comprensione del suo percorso pensando lo come una progressione verso il *biopolitico*, inteso come la connessione stretta e vincolante tra la dimensione della politica e quella della vita biologica.

Che questa in fondo sia l'energia che anima l'intera sua opera lo testimonia anche il titolo della

solutions to practice a new equilibrium in the interaction between the body and the world”.

The body finds its place within that *Environment* that becomes world. Not the body-man that emerges from existential anthropology, but as the artist reminds us, a body with the intentional brain and the cerebral unconscious, and again, a body halfway between our brain and the world, a body that, precisely, incorporates information in the same moment in which it expresses itself.

One could summarize Gilardi's work by repeating the most important slogan of the avant-garde, as a process that merges *art and life*, but with the awareness of the dual game. *Dall'arte alla vita, dalla vita all'arte* [From Art to Life, from Life to Art] is in fact the title that the artist chose for a book that appeared in the early eighties and which, summing up the previous experience, marked an important passage in his history as an artist and a militant. And it is certainly no coincidence that the book was presented by Mirella Bandini, who had worked for a long time on the theme of the relationship between aesthetics and politics.

But we could also try to get closer to understanding his path thinking of it as a progression towards *biopolitics*, meant as the close and binding connection between the dimension of politics and that of biological life.

The fact that this is the energy that animates his entire work is also proved by the title of the exhibition that Gilardi is opening in the next few days at the Michel Rein gallery in Paris: *Dalla Natura all'Arte* [From Nature to Art]. A title that could be followed, as subtitle, by his own words: "...the opposition nature/culture dissolves in the continuum of the phenomenology of the body lived in first person, both in actions and in representations”.

The thirty drawings presented at CollAge, the Collection Storage of Matteo Boetti in Todi, made by the artist between a trip and a vacation, belong to a private dimension; they are not projects for future works, although they have an immediate evident correlation with *Tappeti-natura*. In fact, they belong to the same modality of representation that makes nature an artifice that dissolves into culture. They have no aesthetic intent, it is not a matter of playing with gouaches, as he once recommended to the students of Brera. After all, what place could these drawings have within Gilardi's *Environment* if not a marginal one? And then, in consideration of the condition in which the artist made them, *en plein air*, they could refer to a realist and/or impressionist attitude, in any case to a contemplative and dialectic approach, whether nature is impressionistically fixed on the subject or its opposite, of the subject that expressionistically affirms itself on nature. In this sense there would be nothing more conventional, and therefore marginal to its artistic construction, if it were not for the fact that the relationship that is established between Gilardi's body and the object Nature is extremely distant from the dynamics that formed the basis of that impressionistic/expressionistic dialectical motion. For a long time, the artist has been showing us the structuralist path along which the subject has become body and nature has become world.

Imagine Piero and his life companion, during a long excursion, committing himself to observe, to reflect, to draw by performing a series of actions starting from his own body, halfway between the brain and the world. A body that, in fact, incorporates information in the same moment in which it expresses itself.

Merleau-Ponty's words echo here strongly: "The enigma derives from the fact that my body simultaneously sees and is seen. That which looks at all things can also look at itself and recognize in what it sees *the other side* of its power of looking [...]. It sees itself seeing, it touches itself touching, it is visible and sensitive for itself”.

And if we were to think of these drawings as *cartes d'invitation*, as an invitation to immerse ourselves in the same contempl/active condition in which the artist has put himself? And so, maybe, to experience a new modality of body-world relationship?

mostra che Gilardi inaugura nei prossimi giorni presso la galleria Michel Rein di Parigi: *Dalla natura all'arte*. Un titolo cui potremmo far seguire, come sottotitolo, le sue stesse parole: "...l'opposizione natura/cultura si dissolve nel continuum della fenomenologia del corpo vissuto in prima persona, nelle azioni come nelle rappresentazioni”.

I trenta disegni presentati recentemente presso CollAge, il Collection Storage di Matteo Boetti a Todi, realizzati dall'artista tra una gita e una vacanza, appartengono a una dimensione privata; non sono progetti per future opere, seppure hanno una immediata evidente correlazione con i *Tappeti-natura*. Infatti, appartengono alla stessa modalità di rappresentazione che fa della natura un artificio che si dissolve nella cultura. Non hanno alcuna intenzionalità estetica, non si tratta di giocare con le gouache, come ha raccomandato una volta rivolto agli studenti di Brera. Del resto, quale collocazione potrebbero avere questi disegni all'interno dell'*Environment* gilardiano se non marginale? E poi, in considerazione della condizione in cui l'artista li ha eseguiti, *en plein air*, potrebbero rimandare a una postura realista e/o impressionista, comunque ad un atteggiamento contemplativo e dialettico, sia che la natura si fissi impressionisticamente sul soggetto sia il suo contrario, del soggetto che espressionisticamente si affermi sulla natura. In tal senso non ci sarebbe nulla di più convenzionale, e dunque marginale alla sua costruzione artistica, se non fosse che la relazione che si stabilisce tra il corpo Gilardi e l'oggetto Natura è abissalmente lontana dalle dinamiche che costituivano la base di partenza di quel moto dialettico impressionistico/espressionistico. È da molto tempo che l'artista ci indica la via strutturalista lungo la quale il soggetto si è fatto corpo e la natura mondo.

Si immagini Piero con la sua compagna, durante una lunga escursione, impegnarsi a osservare, a riflettere, a disegnare compiendo una serie di azioni a partire dal proprio corpo, a metà strada tra il cervello e il mondo. Un corpo che, per l'appunto, incorpora informazioni nello stesso momento in cui si esprime.

Riecheggiano qui prepotentemente le parole di Merleau-Ponty: "L'enigma sta nel fatto che il mio corpo è insieme vedente e visibile. Guarda ogni cosa, ma può anche guardarsi, e riconoscere in ciò che allora vede *l'altra faccia* della sua potenza visiva [...]. Si vede vedente, si tocca toccante, è visibile e sensibile per se stesso”.

E se pensassimo questi disegni come *cartes d'invitation*, come un invito a immergerci in quella medesima condizione *contempl/attiva* in cui si è messo l'artista? E così, magari, esperire una nuova modalità di rapporto corpo-mondo?



Ciottoli di un letto torrenziale, pesche cadute dopo un temporale in un frutteto, gabbiani in volo sul mare, vegetazione bruciata di foreste incendiate, un sottobosco innevato, un campo di angurie, di mais o zucche, questi sono alcuni dei temi dei *Tappeti-natura* di Piero Gilardi.

Dalla metà degli anni '60 a oggi, egli ha reso i *Tappeti-natura* (a metà strada tra pittura e scultura) un segno di riconoscimento del suo lavoro, un oggetto di riflessione per parlare di una natura intima e familiare che risuona in ognuno di noi collettivamente e personalmente.

Ben prima di certi problemi ecologici, che sono oggi al centro del nostro mondo attuale, Gilardi si preoccupava di rappresentare la natura non sotto forma di paesaggi ma piuttosto di frammenti, non attraverso una visione panoramica ma adottando uno sguardo orizzontale più vicino alle cose per mostrarci una natura (a volte addomesticata, a volte no) catturata nei suoi minimi dettagli e per attirare la nostra attenzione su ciò che non guarderemmo altrimenti.

Protagonista delle prime mostre di Arte Povera alla fine degli anni '60, Gilardi ha privilegiato parlare della natura non utilizzando materiali elementari (acqua, terra, fuoco...), ma usando un materiale industriale e

all images: Piero Gilardi, *Dalla Natura all'Arte*, installation views, Michel Rein, Paris, 2020. Photo Florian Kleinefenn. Courtesy of the artist and Michel Rein, Paris/Brussels

contemporaneo, il poliuretano espanso, che taglia, sistema, incolla e dipinge per rivelare una natura spinta oltre la realtà con i suoi colori brillanti, vibranti e gioiosi.

Da Piero Gilardi la natura si vive. Ci sediamo su dei tronchi d'albero (*Aigues Tortes*, 2007) per ascoltare i loro rumori, la indossiamo come un indumento da trasformare (*Vestito-Natura Anguria*; *Vestito-Natura Sassi*; *Vestito Natura Betulle*, 1967; *OGM Free*, 2014). Il suo *Igloo* (1964), mostrato per la prima volta a Parigi, è un pezzo storico che deve essere letto nel desiderio di tornare a una forma primitiva di vita lontano dalle sfide della società dei consumi dell'epoca, problematica che condivide soprattutto con l'amico Pino Pascali (1935-1968).

Questa coscienza politica, che è al centro del lavoro di Gilardi, si esprime non solo nei suoi disegni, nei manifesti e nelle maschere con l'immagine dei politici prodotti ogni anno per la parata del Primo Maggio a Torino, ma anche in questa profonda riflessione di consapevolezza della natura che ha occupato l'artista per oltre cinquant'anni.