



Fondazione  
Arnaldo Pomodoro

**MILANO**  
**ALLA FONDAZIONE ARNALDO POMODORO**  
**DAL 10 APRILE AL 26 GIUGNO 2009**  
**LA MOSTRA**  
**MAGDALENA ABAKANOWICZ**  
**SPACE TO EXPERIENCE**

**L'esposizione presenterà un gruppo selezionato di opere di grandi dimensioni, in grado di raccontare 50 anni di lavoro di una tra le voci più autorevoli della scultura contemporanea internazionale.**

La stagione espositiva 2009 della Fondazione Arnaldo Pomodoro di Milano si apre con la mostra di **Magdalena Abakanowicz** (1930), una delle personalità più autorevoli della scultura contemporanea internazionale, già medaglia d'oro alla VII Biennale Internazionale dell'Arte di San Paolo del 1956, rappresentante unica del padiglione della Polonia alla Biennale di Venezia del 1979 e celebrata nel 2008 da una retrospettiva al Palacio de Cristal, Madrid, al Museum Kunst Palast di Dusseldorf. Nello stesso anno la Tate Modern ha acquistato la sua imponente opera *Embriology* che sarà in mostra a Milano.

**Dal 10 aprile al 26 giugno 2009**, la personale, curata da **Angela Vettese**, proporrà un gruppo selezionato di opere di grandi dimensioni, realizzate in cinquant'anni di attività dall'artista polacca, che testimoniano la sua versatilità nell'uso dei materiali - dal cortèn al bronzo all'alluminio, dalla corda, ai filati e grovigli di tessuti di iuta - e nella descrizione della condizione umana.

Indipendente da qualsiasi tradizione, è molto difficile, se non addirittura impossibile, classificare il lavoro di Magdalena Abakanowicz all'interno di un solo filone espressivo. La sua ricerca mostra comunque punti di contatto con la tendenza intenzionale antiforma e ha toccato tempestivamente i temi della femminilità e dell'erotismo. Nel corso della sua carriera, ha potuto infatti operare nella totale libertà dalle regole. Quello che permane in ogni sua fase creativa, sono le mostre, concepite per essere spazi di esperienza e luoghi in cui maturare sinteticamente una serie di paure, delizie, stupori, protezioni, solitudini a altri sentimenti basilari così come accade nella successione dei fatti dell'esistenza umana.

**Space to experience**, termine a lei caro - che dà il titolo all'iniziativa - significa infatti spazi da esperire con tutti i sensi. Per Magdalena Abakanowicz, l'opera è la mostra nel suo complesso, installazione dalle molte tecniche ma tesa a fare nascere un'atmosfera di generale disagio, di stupore per la vita e al contempo di inestricabile difficoltà del vivere.

Tra le opere presenti alla Fondazione Arnaldo Pomodoro, si segnalano gli *Abakans*, superfici rotondeggianti tessute a mano, tinte di nero o, più raramente, di rosso e arancione. La corda con cui sono fatte veniva reperita dall'artista nelle discariche sugli argini del fiume Vistola e senza poterne realmente vedere lo sviluppo spaziale; solo in un secondo tempo, distesi e allestiti, questi oggetti si rivelarono gruppi di presenze metaforiche che alludevano a folle di persone, e a frammenti di materia e a cellule di fluido: le loro movenze, una volta installate in verticale, assomigliavano a un mare mosso da onde ritmiche.

La sua scultura di materiali soffici toccò un apice con il complesso *Embriology*, un ambiente composto in origine di ottocento elementi (duecento sono andati dispersi durante la Biennale di Venezia, probabilmente asportati dai visitatori), una delle installazioni ambientali più d'impatto mai realizzate. Come scrive Angela Vettese, "Chiunque vi penetri entra in una sorta di ovaia dove si trova a contatto con le diverse fasi della vita nel suo momento di bozzolo iniziale, di piccolo ammasso cellulare, di esseri che stanno passando come gli embrioni dallo stato di merula a quello di feto. Ci troviamo a confrontarci con la transizione da uno stato all'altro, con l'apparente disordine delle cellule nel nostro corpo, con i tessuti del corpo che è così facile – lacerare o anche soltanto disturbare. *Embriology* è un grande teatro dell'essere prima che esso sia, benché ricordi – o forse anche per questo – i luoghi dove i mercanti di granaglie tengono i sacchi delle loro merci, così preziose e così facilmente esposte ai topi e ad altre calamità". A tal proposito, la stessa Abakanowicz afferma: "lo divento una cellula di questo organismo senza confini che è la folla, come altri già integrati e deprivati di espressione. Distruggendosi l'un l'altro, noi ci rigeneriamo. Attraverso l'odio e l'amore, noi ci stimoliamo l'un l'altro".

L'ingresso nella scultura fatta con materiali tradizionali è stato tardivo, e si è compiuto nel 1985 con *Katarsis*, una grande installazione scultorea realizzata presso la Fattoria di Celle a Pistoia. Da allora Magdalena Abakanowicz ha sperimentato molte materie dure: dopo il bronzo è venuto l'acciaio cortèn, l'acciaio inossidabile, l'alluminio, i laterizi e i mattoni mescolati con l'alluminio fuso (per *Standing Figure with Wheel*) e ancora il legno, vari tipi di resine, la pietra degli sferoidi di *Unknown Growth* (1998), installati nell'Europas Parkas in Lituania, e quella dell'esplosione in frammenti e cristalli di ventidue massi presi al confine canadese per *Spaces of Stone* (Hamilton, New Jersey).

**Magdalena Abakanowicz** nasce in Polonia nel 1930 da una famiglia di possidenti terrieri di origini aristocratiche. A causa del conflitto mondiale è costretta a trasferirsi a Varsavia, dove ha inizio la sua ricerca artistica e dove ancora oggi vive e lavora. I suoi inizi sono stati segnati da un atteggiamento sospettoso da parte del regime Polacco, per cui poté lavorare solamente in modo segreto e senza spazi adeguati. A impaurire le autorità era soprattutto la struttura antieroica, molle, decisamente dubitativa dei valori politici dominanti.

Abakanowicz crea strutture morbide e flessibili, forme intrecciate di diverse fibre, grezze al tatto; la serie *Abakans* (1965-75), così denominata dal proprio cognome, dichiara la volontà di occupare lo spazio per entrare dentro l'opera, perché la sensazione di interiorità diventi una condizione necessaria alla comprensione. Il linguaggio metaforico del suo lavoro si rivela nella "irripetibilità all'interno della quantità: una folla di persone o di uccelli, insetti o foglie è un misterioso assemblaggio di varianti di un certo prototipo, un enigma della natura aberrante, di esatta ripetizione o incapacità di produrre se stessa, proprio come una mano non può ripetere il proprio gesto" (M. Abakanowicz). L'artista analizza il punto in cui l'organico incontra il non-organico, in cui ciò che è ancora vivo incontra ciò che è già morto, dove tutto ciò che esiste in oppressione incontra tutto ciò che lotta per la liberazione: *Embryology* (1978-1981) si presenta come una sequenza di circa 800 moduli di varie dimensioni a forma di patate, ricuciti di iuta; quelle forme diventeranno poi figure umane sedute o in piedi, figure senza testa, teste, mani o schiene (le serie *Heads, Backs, Crowds*). A poco a poco le opere si fanno sempre più possenti, ma continuano ad essere di materiali fragili e deperibili; ciascuna figura è una individualità tra la folla, quindi ha una propria espressione, specifici dettagli della pelle, la superficie è naturale come corteccia d'albero o come pelliccia di animale, è l'impronta delle dita dell'artista sull'opera.

Dal 1965 al 1990 Magdalena Abakanowicz è docente presso l'Accademia di Belle Arti di Poznan in Polonia e dal 1984 visiting professor presso la UCLA (University of California, Los Angeles). Riceve numerosi riconoscimenti di livello internazionale, dal Royal College of Art di Londra, dalla Rhode Island School of Design, dall'Accademia di Belle Arti del Pratt Institute, dall'Art Institute of Chicago, dall'Accademia di Belle Arti polacche di Lodz e di Poznan, dalla Akademie der Künste di Berlino e di Dresda.

Nel 1965 vince il Gran Premio alla Biennale di S.Paolo e nel 1980 rappresenta il suo Paese al Padiglione polacco della Biennale di Venezia.

Importanti gallerie e musei hanno ospitato le sue opere, tra i quali la Marlborough Gallery di New York, il Musée d'Art Moderne de la Ville di Parigi, il Museo Nacional Reina Sofia, nel cui Palazzo di Cristallo è stata installata la serie de *La corte di Re Artù*, tra gli ultimi lavori dell'artista. L'artista sarà in mostra al Kunst Palast di Dusseldorf fino a Gennaio 2009.

Magdalena Abakanowicz riceve importanti commissioni all'aperto, "spazi di esperienza", in Italia, Germania, Israele, Corea del Sud, Stati Uniti; l'artista crea luoghi dove la tensione data dallo spazio invita lo spettatore a muoversi tra forme di energia impietrita, di bronzo, pietra o legno. Nel 1990 realizza *Folla di Bronzo*, un gruppo di 36 figure presso la Grande Asse di Parigi; nel 2004 il gruppo *Big Figure 20* viene installato di fronte alla Princeton University Art Museum e una nuova installazione permanente *Agora*, composta di 106 figure in ferro di circa 9 metri di altezza ciascuna, viene inaugurata nel novembre del 2006 al Grant Park di Chicago.

L'intera popolazione delle sue figure è sufficiente a colmare una grande piazza pubblica e ad oggi sono più di mille, ma la folla non è mai stata esposta insieme. Le figure restano nei numerosi musei, collezioni pubbliche e private in varie parti del mondo. Esse costituiscono un avvertimento, un senso prolungato d'ansia proprio della poetica della scultrice.

Milano, APRILE 2009

## **MAGDALENA ABAKANOWICZ**

### **Space to experience**

Milano, Fondazione Arnaldo Pomodoro (Via Andrea Solari 35)

10 aprile - 26 giugno 2009

Orari: mercoledì-domenica ore 11-18 (ultimo ingresso ore 17); giovedì ore 11-22 (ultimo ingresso ore 21)

Biglietti: 8/5 euro

Catalogo Fondazione Arnaldo Pomodoro

### **Info:**

Fondazione Arnaldo Pomodoro - tel. 02.89075394

[www.fondazionearnaldopomodoro.it](http://www.fondazionearnaldopomodoro.it)

[c.montebello@fondazionearnaldopomodoro.it](mailto:c.montebello@fondazionearnaldopomodoro.it)

### **Ufficio Stampa**

#### **CLP Relazioni Pubbliche**

Tel. 02.433403 - 02.36571438 - fax 02.4813841

[press@clponline.it](mailto:press@clponline.it)

Comunicato stampa e immagini su [www.clponline.it](http://www.clponline.it)



Fondazione Arnaldo Pomodoro

## Magdalena Abakanowicz. Spaces to experience

Angela Vettese

La figura di Magdalena Abakanowicz merita ancora di essere messa a fuoco con convinzione. La critica ne ha riconosciuto il valore in numerose circostanze, incominciando dal premio alla Biennale di San Paolo (1965) per proseguire con il primo invito alla Biennale di Venezia, nel 1968, a cui sono seguiti quelli del 1995, del 1997 ma soprattutto del 1980, quando vi fu chiamata a realizzare da sola il padiglione polacco. Presente in molte altre collettive importanti, tra cui la mostra inaugurale del museo Guggenheim di Bilbao (1997), ha ricevuto attenzioni da curatori come Suzanne **Pagè** del Musée de La Ville de Paris, Mary Jane Jacobs del Chicago Museum of Contemporary Art, più di recente di Marga Paz per la retrospettiva presso l'Ivam di Valencia; la collana di istituzioni che ha deciso di acquisirne delle opere è molto lunga e passa attraverso il MoMA e il Metropolitan di New York, per finire in ordine temporale con la Tate Modern di Londra che, nel 2009, ha acquisito la gigantesca installazione *Embriology*, concepita nel 1980 per Venezia. La folta messe di acquisizioni importanti, di mostre e di interventi critici che si stanno avvicinando dal Duemila dimostra come il talento dell'artista sia via via più riconosciuto. Tuttavia c'è ancora molto da ricostruire attorno a quest'autrice di installazioni ambientali, di sculture morbide, di oggetti monumentali, di opere che hanno attraversato i generi e le tecniche. Impossibile da inserire in un solo filone, come all'inizio si cercò di fare rispetto alle sue opere tessili, non ha nemmeno una corrente alla quale appigliarsi. In questo ha raggiunto quello che fu uno dei suoi primi obiettivi, la libertà totale dalle regole, ma ha anche reciso i legami con chiunque potesse proteggerne le opere. Le sue gallerie non ne capiscono il lavoro iniziale. I critici e i musei non condividono facilmente la sua fase recente. Le donne artiste la conoscono poco e non sempre la considerano femminista, malgrado probabilmente lo sia stata più di qualsiasi altra artista dell'Est europeo. Gli studiosi hanno qualche difficoltà a legare i passaggi di tutto il suo operato. Fatto sta che il suo corpus di opere nasce senza obbedienza a una direzione e permane libero, caparbiamente libero da ogni trend. Ciò che davvero permane in ogni fase del suo lavoro è che le sue mostre sono concepite per essere spazi di esperienza e luoghi in cui maturare sinteticamente una serie di paure, delizie, stupori, protezioni, solitudini e altri sentimenti basilari così come accade nella successione dei fatti della nostra vita.

La sua ubicazione geografica ne ha sicuramente oscurato fino a ora parte della radicalità, della sua lotta contro le categorie, della sua capacità di precorrere o correre parallela rispetto a ricerche linguistiche a lei contemporanee: critici come Marga Paz<sup>1</sup> e Frances Morris<sup>2</sup> hanno sottolineato come la sua scultura sottolinei il processo, il farsi dell'opera più che l'opera finita, come accade nel caso dell'antiform; in questo senso essa risulta indipendente da qualsiasi tradizione, soprattutto riguarda i materiali, come è accaduto per artisti dell'Arte Povera italiana e di certo minimalismo americano. Ha sondato certe profondità femminili con lo stesso coraggio di Eva Hesse. Ha parlato del tema della convivenza con una forza d'immagine pari a quella di Joseph Beuys. Ma certo, pur avendo



Fondazione Arnaldo Pomodoro

viaggiato avidamente fino da quando, nel 1957, ha incominciato a potere godere di inviti all'estero, ha sempre voluto rimanere una cittadina di Varsavia. E se oggi questo non ha più riflessi nel suo contatto con il mondo, in altri anni le ha impedito un contatto fruttuoso non solo con la critica ma anche con altri, eventuali compagni di strada. In Polonia poteva confrontarsi con alcune grandi figure creative, dai registi di teatro Tadeusz Kantor e Jerzy Grotowski, fino a Teodor Toeplitz e la sua scuola di Łódź, dove iniziarono la pratica di regista cinematografico Polański, Wajda e Kieslowski. Il contesto polacco era dunque di elevato dibattito culturale per molte discipline, ma di un notevole isolamento rispetto alle arti visive. Anche se amata, riconosciuta e chiamata a insegnare all'Accademia di Belle Arti, Magdalena Abakanowicz non aveva nessuno con cui formare un gruppo o anche soltanto scambiare idee e letture.

Se l'artista avesse potuto spendere lunghi periodi all'estero, creando dei legami con propri pari e discutendo con loro dei propri mezzi, ne avrebbe tratto un duplice vantaggio: anzitutto si sarebbe convinta che il suo utilizzo di materiali comuni e flosci, la sua confidenza con costruzioni ambientali, la sua narrazione esplicita riguardo a erotismo e femminilità non erano ricerche solitarie ma tratti consentanei alle tendenze artistiche cutting hedge dei suoi anni. Sarebbe stato proprio il legame con quegli artisti a portarla dentro alle mostre nelle quali avrebbe dovuto essere, da *Arte Povera Azioni Povere* (Amalfi 1968) a *Nine at Leo Castelli* (New York 1969) a *When Attitude Become Form* (Berna 1969). Purtroppo allora neanche un critico viaggiatore come furono Harald Szeemann oppure Germano Celant avevano la possibilità, e forse addirittura la fiducia, di muoversi per cercare arte nuova nell'oltrecortina. Da quei luoghi uscirono (anche nel senso letterale di "scapparono") artisti che, come Marina Abramović o Braco Dimitrijević, appartenevano a generazioni più giovani e vivevano nel più liberale perimetro della Jugoslavia. Nel momento di redigere una lista di artisti per una mostra, i critici si affidavano alle proprie opinioni e ai consigli degli artisti medesimi, che tendevano a raggrupparsi in grappoli di persone vicine.

Magdalena è stata chiamata in Giappone, in Australia, negli Stati Uniti, in Italia, con soggiorni anche lunghi dai quali tornava sempre. Nonostante le difficoltà gravissime in cui vivere in Polonia sottoponeva il suo stesso lavorare – al di là del problema della fortuna critica. Ancora adesso l'artista abita in una casa che non è il suo ideale, troppo simmetrica al punto che le ha fatto crescere intorno una cortina di alberi che la nasconde alla vista, così esposta ai visitatori indesiderati da averne dovuto proteggere porte e finestre con una grata bianca e sghemba; con uno studio che in realtà è una stanza in più dell'appartamento. I due lati del soggiorno affacciano su di un giardino che Magdalena riempie di sue figure, quasi per farle stagionare e comunque per rilevare quanto resistano al gelo. Ora ha richiesto di poter comperare un altro pezzo di terra adiacente, sempre per potervi posizionare le opere. La carenza di spazio è sempre stata il suo incubo, da quando viveva in un monolocale con Jan e non poteva vedere cosa andavano intessendo le sue mani: le prime opere nascono infatti come tessuti che le crescevano attorno al corpo, con una parte che le si addossava alla schiena in modo da prendere meno spazio durante la loro lavorazione. Potevano essere distesi solo quando un'amica artista, Maria, le consentiva di dispiegarle nella sua casa-officina. Nella seconda casa che l'artista riuscì a conquistare, quella immediatamente successiva all'ultima, la carenza di spazio continuò a



Fondazione Arnaldo Pomodoro

essere tale che alcune delle finestre dovettero essere oscurate e trasformate in nicchie. Con tutto questo, Magdalena appunto non è mai scappata dalla Polonia. Del suo paese apprezzava l'alto livello intellettuale, la mancanza di valore dato al denaro, la volontà di un'élite della quale faceva parte di resistere attraverso uno sviluppo della cultura sotterraneo e spesso senza riconoscimenti, ma lontano dal generale involgarimento del discorso che riscontrava nei paesi capitalisti. Oggi quel modo di pensare è arrivato in Polonia; una ragione di più per non cercare di andare via nemmeno ora, dal momento che i modelli di vita si sono uniformati ovunque. L'esistenza in una grande metropoli sarebbe comoda. Ma sarebbe anche un abbandono ormai inutile di consuetudini, radici. In Polonia è sepolta tutta la sofferenza della sua vita ma anche tutta la sua natura.

Sarebbe oltremodo limitativo spiegare queste caratteristiche del lavoro di Magdalena Abakanowicz con il desiderio di libertà dal regime che dovette subire in patria: va ricordato che l'artista ne fu una fervida sostenitrice almeno nei primi anni, nonostante fosse stata una bambina di classe agiata, discendente da un'antica nobiltà e nata in un antico maniero di famiglia (il suo cognome proviene da Abaka Khan, il nome del capo mongolo che, nel Medioevo, conquistò la Polonia). Dopo l'avvento del comunismo, fu vicina al sentire egualitario dei conquistatori russi, nonostante la sua posizione di "figlia di un nemico di classe" la mettesse in pericolo: va ricordato che anche suo padre, il quale aveva abbracciato la Rivoluzione con entusiasmo tanto da diventare per un periodo il responsabile dell'agricoltura in tutto il Nord del Paese, era stato poi licenziato perché appunto di origini sospette. Ma i primi tempi del nuovo corso furono entusiasmati per molti giovani. Magdalena non fu esente dal fascino dell'egualitarismo comunista o comunque delle sue promesse. Questa adesione cambiò solo nel tempo, quando fu chiaro il carattere oligarchico del regime. Tanto che Jan, marito dal 1957 di Magdalena, un ragazzo cosmopolita che era diventato ingegnere e aveva assunto posizioni di rilievo nell'amministrazione pubblica – direttore generale per lo sviluppo industriale – nel 1980 fu anch'egli licenziato perché coinvolto con il movimento dissidente di Solidarność. Ma è evidente che se l'artista avesse patito il regime oltre ogni limite di sopportazione avrebbe potuto uscirne, o piuttosto non entrarvi più, una delle molte volte in cui è stata invitata all'estero per viaggiare al seguito del suo lavoro.

Ci sono stati aspetti precoci e rilevanti rispetto alle esperienze coeve internazionali, a prescindere dalla provenienza geografica dell'artista: primi tra tutti la volontà di creare non solo e non tanto delle sculture, ma degli interi spazi nei quali il visitatore si trova a fare un'esperienza inquietante. "Spaces to experience", espressione a lei cara, significa appunto spazi da esperire con tutti i sensi: con una propensione alla paura attivata da grandi crani di umanoidi giganti, passati o forse futuri; con il senso della cenestesi messa in crisi da volumi ondegianti, superfici nere che avvolgono il suono e che ondeggiavano come l'acqua; con il senso dell'equilibrio messo in forse dal dovere percorrere uno spazio occupato da ciò che sembra un ammasso di palle lasciate a terra come gigantesche patate, come larve o granaglie, in un totale disordine visivo; con il senso della temperatura, anche, perché le figure di metallo ci fanno sentire freddo mentre quelle di canapa ci scaldano. L'opera è la mostra nel suo complesso, installazione dalle molte tecniche ma tesa a fare



Fondazione Arnaldo Pomodoro

nascere un'atmosfera di generale disagio, di stupore per la vita e al contempo di inestricabile difficoltà del vivere.

Gli *Abakans* sono, si accennava, superfici rotondeggianti cioè tessute a mano, tinte di nero o più raramente di rosso e arancione. La corda con cui sono fatte veniva reperita dall'artista nelle discariche sugli argini del fiume Vistola e veniva lavorata senza poterne realmente vedere lo sviluppo spaziale; solo stendendoli nella palestra di un ginnasio o in quella sorta di Factory warholiana underground che fu la casa di Maria Laskiewicz, una scultrice lettone che aveva studiato a Parigi. Distesi e allestiti, questi oggetti si rivelarono essere gruppi di presenze metaforiche che alludevano a folle di persone, appunto, e anche a frammenti di materia e a cellule di fluido: le loro movenze, una volta installate in verticale, assomigliavano a un mare mosso da onde ritmiche ritornanti.

Due di questi elementi, quello arancione e l'altro rosso, rappresentano in modo diverso ma altrettanto evidente un organo genitale femminile travestito da abito o da scialle. Uno dei due, appeso al soffitto come una vela, ha recentemente fatto da opera-simbolo per una mostra sulla femminilità presso il Museum Kunst Palast di Düsseldorf (2008). Ma la sua storia è ancor più audace: invitata a lavorare al Pasadena Art Museum, nel 1971, Magdalena trovò nel porto di Los Angeles un'enorme fune che si diceva appartenesse al transatlantico Queen Mary. Ne trasse allora una installazione in cui la fune si attorcigliava su di un letto come un enorme intestino, poi percorreva un ampio spazio espositivo e infine andava a infilarsi proditoriamente tra le grandi labbra dell'Abakan Arancione, appunto, che giaceva sul pavimento. Nella medesima mostra altri *Abakans* erano stati esposti quasi per rafforzare quello statement preciso, dedicato alla corporeità: venne a crearsi un ambiente scuro fatto di ali e di vagine, di anatomie spaventose e capaci di generare reazioni inconsce. Per il catalogo di quella mostra l'artista scrisse una sorta di manifesto in cui si legge tra l'altro: "sono interessata a costruire ambientazioni per un uomo tramite le mie forme. Sono interessata alla scala della tensione che cresce tra le varie forme che io pongo nello spazio. Sono interessata nel sentire dell'uomo confrontato con l'oggetto soffice. Sono interessata al movimento e all'ondulazione delle superfici tessute. Sono interessata a ogni pezzo di traccia e corda e a ogni possibilità di trasformazione. Sono interessata al percorso di una singola traccia"<sup>3</sup>.

La sua scultura di materiali soffici toccò un apice con il complesso *Embriology*, un ambiente composto in origine di ottocento elementi (duecento sono andati dispersi durante la Biennale di Venezia, probabilmente asportati dai visitatori), una delle installazioni ambientali più forti e più chiaroveggenti mai realizzate. Chi vi penetri entra in una sorta di ovaia dove si trova a contatto con le diverse fasi della vita nel suo momento di bozzolo iniziale, di piccolo ammasso cellulare, di esseri che stanno passando come gli embrioni dallo stato di merula a quello di feto. Ci troviamo a confrontarci con la transizione da uno stato all'altro, con l'apparente disordine delle cellule nel nostro corpo, con un richiamo a una crescita smisurata e forse anche malata delle cellule, con i tessuti del corpo che è così facile – nella guerra si è visto – lacerare o anche soltanto disturbare. *Embriology* è un grande teatro dell'essere prima che esso sia, benché ricordi – o forse anche per questo – i luoghi dove i mercanti di granaglie tengono i sacchi delle loro merci, così preziose e così



Fondazione Arnaldo Pomodoro

facilmente esposte ai topi e ad altre calamità. Un brano dell'artista può fungere da trait d'union tra quest'opera e le folle di figure: "Io divento una cellula di questo organismo senza confini che è la folla, come altri già integrati e deprivati di espressione. Distruggendoci l'un l'altro, noi ci rigeneriamo. Attraverso l'odio e l'amore, noi ci stimoliamo l'un l'altro"<sup>4</sup>.

Una ulteriore tipologia di opere nacque come creazione non più di forme astratte e ambientazioni elastiche, ma di figure vagamente umane e decisamente inquiete. I prodromi di queste immagini corrono indietro verso una Polonia presocialista e coinvolta nei fatti di sangue della seconda guerra mondiale. La Rivoluzione importata dai bolscevichi fu soprattutto, infatti, una conseguenza di quel conflitto che Hitler volle far nascere proprio con una prima aggressione al corridoio di Danzica. Si narrava a quel tempo che il dittatore avesse voluto fare arrivare dalla Polonia in Germania un camion di ragazzi dal viso ariano, orfani o pretesi tali, giovani rapiti alla loro terra per diventare dei perfetti tedeschi. Ma la brutalità della vita e delle circostanze volle che nella notte di gelo che si interpose durante il viaggio quegli splendidi esemplari umani si gelassero. La mattina seguente, aperto il camion, ne uscirono i corpi rigidi cadendo uno sull'altro come birilli. Questa scena, anche se solamente immaginata sulla scorta del racconto di altri, divenne un seme per le colonie di *Ragazzi*, *Bambini*, *Puellae* (in italiano e latino nei titoli) e in generale per i plotoni di individui inermi, rosi dalle intemperie, realizzati inizialmente in fibra naturale e poi in molte altre materie, che hanno una parte essenziale nella scultura di Magdalena Abakanowicz. Li vediamo come eserciti di stracci o come morti viventi, come esseri non più integri – spesso il loro corpo non ha testa o manca di qualche parte periferica. Va ricordata in proposito la vicenda che ne mutilò la madre. Durante la confusione del conflitto che devastò la Polonia, quella donna che la piccola Magdalena aveva sempre temuto e desiderato compiacere (si sentiva investita dal peccato originale di non essere un maschio) venne presa a pallettoni e mutilata del braccio sinistro. La rabbia verso una mamma dura dovette essere riconvertita in pietà, ammirazione e soccorso.

Le figure seriali non rappresentano in modo specifico degli ebrei che vanno verso le camere a gas né soldati di ritorno dalla sconfitta, non sono narrazioni di un episodio ma raccontano il patimento di ogni guerra e di ciascuna situazione in cui sussistano aspetto dell'imposizione e della violenza sui deboli. Sono masse o piuttosto grappoli di individui che ricordano ogni possibile olocausto, dalla shoah degli ebrei agli internati del comunismo fino ai forzati delle guerre di religione. Sono anche persone sole, in fuga, prive di qualsiasi cosa che non sia la materia che li compone. Ricorda ancora l'artista, nel monologo in cui si è raccontata<sup>5</sup>, che durante il momento più tragico della seconda guerra mondiale la sua magione natale dovette essere abbandonata senza preavviso. I membri della famiglia poterono portarsi dietro solo ciò con cui erano vestiti. In quelle folle mute e senza affetti sta dunque anche la paura di essere invisibile, di non ricevere cure – nella povertà che succedette gli eventi, Magdalena si ritrovò a dormire su una panca della stazione e soltanto per la carità di una passante ebbe accesso a un solaio, con un buco sul soffitto che si apriva sul gelo e sulle tegole del tetto. Ancora, in questi eserciti di perdenti sta forse un ricordo di scuola, cioè il personale conflitto dell'artista con i suoi professori d'arte e la loro tendenza a uniformare o piuttosto a epurare ogni espressione che non ricalcasse la norma accettata. Magdalena dovette lottare contro insegnanti che deridevano il suo modo di



Fondazione Arnaldo Pomodoro

disegnare e di concepire l'attività artistica. La sua mano si rifiutava di ritrarre in modo realistico il povero corpo di una modella enorme e non accettava né lo stile del realismo socialista, né i suoi presupposti ideologici. Per quanto si potesse condividere il valore egualitario della rivoluzione, non si poteva pensare che l'arte si dovesse ridurre a propaganda o anche alla sola riproduzione delle immagini.

L'ingresso nella scultura fatta con materiali tradizionali è stato tardivo, quasi si trattasse di una liberazione – “ora lo posso fare”, sembra dire l'artista, che ha combattuto e vinto la sua battaglia per l'utilizzo di materiali non tradizionali e per l'abolizione di ogni gerarchia tra le metodiche, le tecniche, i materiali in arte. Questa svolta si avverò soprattutto dopo *Katarsis*, la grande installazione scultorea che Magdalena Abakanowicz fu chiamata a realizzare nel 1985 presso la Fattoria di Celle a Pistoia. La fusione in bronzo a partire da calchi in polistirolo, realizzata presso una fonderia bolognese, fu la sola maniera che permettesse a una foresta regolare di sarcofagi immensi, vuoti, piantati verticalmente nel terreno, di alzarsi sopra l'erba incolta di un campo. L'opera venne realizzata a pochi metri, ma a una voluta e sostenuta distanza mentale, rispetto al parco romantico all'inglese che cinge la villa del collezionista Giuliano Gori e dove appunto stava nascendo da anni una serie di sculture all'aperto. Fuggendo l'idea di “giardino delle sculture” in quanto facile a sottolineare il risvolto decorativo delle opere, l'artista pretese di uscire da quel recinto e fu, poi, seguita da molti altri. Da allora Abakanowicz ha sperimentato molte materie dure: dopo il bronzo è venuto l'acciaio Cor-Ten, l'acciaio inossidabile, l'alluminio, i laterizi e i mattoni mescolati con l'alluminio fuso (per *Standing Figure with Wheel*) e ancora il legno, vari tipi di resine, la pietra degli sferoidi di *Unknown Growth* (1998), installati nell'Europas Parkas in Lituania, e quella dell'esplosione in frammenti e cristalli di ventidue massi presi al confine canadese per *Spaces of Stone* (Hamilton, New Jersey).

Nel tempo è cambiato anche in parte lo spirito della sua ricerca, fattasi forse più saggia e comunque meno aggressiva. Da giovane Magdalena scolpiva dragoni e disegnava volatili, animali fantastici e aggressivi, con un segno ingrossato da reminiscenze espressioniste e senza prestare ascolto alle scaltrezze tecniche della pittura realista. Ricorda ora quell'esordio una serie di sculture recenti che hanno trovato asilo, quando vennero esposte la prima volta, sotto una tenda interna al Palazzo di Cristallo di Madrid: è *La corte di Re Artù* (2005), un gruppo di elementi in acciaio inossidabile saldato che nacque durante una sua convalescenza. Il suo amico Arturo le disegnò per distrarla mentre giaceva a letto in ospedale. Lei ne fece ritagli e le tenne per molto tempo in attesa, risolvendosi poi di creare questa famiglia scatolare, piena di deformità allegre, quasi grottesca, inusuale tra le sue molte famiglie di umanoidi decisamente inquietanti. Insieme ai grandi uccelli dalle ali tozze, di lastra metallica, o realizzate con grovigli di filo, comunque ferme e pesanti invece che pronte a spiccare il volo, ci parlano di una difficoltà di vivere che è al contempo una commedia e una tragedia, un teatro degli equivoci in cui ciascuno cerca una via d'uscita. In quella dose di meraviglia che riscontriamo in queste figure relativamente nuove, così come nei primi disegni a cui sembrano riallacciarsi, c'è un anche un senso di meraviglia per gli aspetti che può assumere la natura. Vale la pena ricordare che ancora oggi, oltre i suoi settant'anni, l'artista è una buona esploratrice subacquea; nel tempo si è lasciata affascinare dai fondali dell'Adriatico, delle Bahamas, dell'Australia e degli atolli dispersi nei



Fondazione Arnaldo Pomodoro

quali cui è riuscita a spingersi. L'amore per i doni che può regalare un viaggio sono anche tra gli uomini, però, come i mondi degli aborigeni australiani, delle comunità incontrate a Papua nella Nuova Guinea, nei deserti dell'Arizona, o al contrario, agli antipodi di ogni primitivismo, nelle strade raffinate di Kyōto.

Magdalena Abakanowicz ci ha raccontato tutto quello che ha visto. Dall'erotismo nascosto ai sogni agli incubi, dai fatti veri di una parte d'Europa che **la storia ha ferito spesso al suo destino personale**, fatto di tanto successo, di testardaggine ripagata, ma anche di insicurezze emotive e di sfide non tutte vinte. La scala gigantesca dei suoi ultimi *Skull*, indifferentemente in bronzo, alluminio e Cor-Ten, forse domani anche in altre materie per tener fede alla propria eterodossia in fatto di tecnica, ci raccontano di una gigantesca paura della morte. La morte propria e più ancora di coloro che condividono la nostra esistenza. Grande come l'inevitabile, urlante come un decapitato, mutante, infine, come di chi sia stato il pasto sacrificale per un esperimento crudele. E siamo tutti, in questo secolo almeno, cavie del nostro stesso ricercare. In questo come in ogni altro momento dell'opera di Magdalena Abakanowicz non c'è denuncia né protesta, poiché il dramma maggiore è che la vittima e il carnefice si confondono. Vinti o conquistatori, come insegnano gli ultimi sessant'anni a Varsavia, gli esseri umani sono tutti di uno stesso tipo.



Fondazione Arnaldo Pomodoro

## Magdalena Abakanowicz

*Arnaldo Pomodoro*

Sono molto lieto che la Fondazione ospiti una grande mostra di Magdalena Abakanowicz, un'artista che ha esposto raramente in Italia: dopo le Biennali di Venezia e il Mart di Rovereto, ora anche Milano potrà vedere per la prima volta le opere di Magdalena, in una selezione significativa della sua ricerca e del suo percorso creativo.

Ho incontrato Magdalena, di qualche anno più giovane di me, in diverse occasioni e ho sempre molto apprezzato il suo lavoro. È per me di particolare interesse il suo uso innovativo di procedimenti e materiali “nuovi” che mette in evidenza uno studio meditato e una costante ricerca e contiene sempre la sapienza e la ricchezza dello “spirito artigiano”. Dalle complesse tessiture degli *Abakans* e dai grovigli inquietanti di corde, dalla gigantesca e angosciata installazione *Embryology*, alle forme dove metallo legno e iuta si compenetrano e si confondono e alle moltitudini di figure seriali inizialmente in fibra naturale, poi in ferro, o alluminio, o bronzo, fino alle imponenti creature volanti in acciaio inossidabile saldato, la Abakanowicz ha realizzato sculture di grande originalità espressiva e installazioni cariche di *pathos* che sconfinano nell'ambito dell'architettura e generano un rapporto spazio-temporale con il luogo e l'ambiente.

Ci sono alcune curiose coincidenze nelle nostre biografie: ad esempio, il premio alla Biennale di San Paolo – per me nel 1963 e per lei nel 1965 – l'insegnamento come *visiting professor* negli Stati Uniti, California, l'assidua collaborazione con la Marlborough Gallery... Ma il filo profondo che ci lega, al di là delle nostre specifiche scelte espressive e dello stile proprio di ciascuno, è la visione etica dell'arte che pone al centro l'uomo, con la sua storia e la sua vita, le esperienze, le contraddizioni, i sogni. In un suo statement così ha scritto Magdalena: “Cos'è la scultura? Con impressionante continuità essa testimonia l'evolversi del senso della realtà dell'uomo, e soddisfa la necessità di narrare ciò che non può essere espresso con parole”. E ancora: “Oggi ci confrontiamo con un mondo inconcepibile che noi stessi abbiamo creato. La sua realtà è riflessa nell'arte. Ogni tanto una civiltà cade in disgrazia e l'arte è distrutta dal fanatismo e dalle guerre. Questo accade anche oggi. Tuttavia alcuni monumenti restano lungo la via, che per centinaia di secoli altrimenti sarebbe stata non segnata. Senza queste pietre miliari della sua odissea spirituale l'uomo sarebbe perso nelle tenebre”.

Sono certo che questa mostra susciterà grandissima emozione e forte coinvolgimento in un rapporto dinamico con il pubblico che consente quella interazione tra opera e osservatore che è il senso stesso dell'arte, nella libertà di interpretazione soggettiva di ognuno.



Regione Lombardia



Museo



Fondazione Arnaldo Pomodoro

## Magdalena Abakanowicz – gli *Abakans*

*Frances Morris*

Sono sparsi in tutto il mondo gli importanti progetti espositivi e le installazioni che hanno abituato il pubblico alla visione potente e assai particolare di Magdalena Abakanowicz, così come numerosi e ampi sono i cataloghi e le monografie che ne hanno esplorato la vita e l'arte integrando il commento critico con dichiarazioni e rievocazioni autobiografiche dell'artista. La sua è un'opera che suscita un'intensa reazione emotiva, la cui origine deve sicuramente trovarsi in qualche modo, da qualche parte, nel retroterra del suo passato, e la cui traiettoria è governata dalla congiunzione tragica tra famiglia, luogo e tempo. Tuttavia, avendo condotto per la prima volta ricerche approfondite sulla sua bibliografia solo di recente, mi è parso singolare che, a parte un'unica eccezione degna di nota, i testi fornissero scarso materiale comparativo o contestuale sull'artista e gli autori prestassero così poca attenzione alle fonti, alle influenze o alle pratiche concomitanti che avrebbero potuto aiutare a collocare l'opera dell'artista all'interno del contesto e della storia dell'arte dell'epoca. Per me, curatore impegnato in un ripensamento attraverso un'ampia ottica internazionale delle pratiche in uso nei diversi paesi durante l'era postbellica, tutto questo era strano e frustrante.

La Abakanowicz che emerge da questi testi è una pioniera solitaria spinta da una sorta di necessità interiore, che reagisce agli stenti della vita, sia con pragmatismo (per esempio la sua scelta di usare materiali "ramazzati" in giro) sia con la determinazione assoluta a spezzare i vincoli delle convenzioni e ad aprire un percorso originale e personale. In un ampio saggio sull'opera dell'artista, il critico Michael Brenson<sup>1</sup> accetta il rifiuto di qualsiasi modello di riferimento espresso più volte dalla Abakanowicz ed esalta il modo in cui ella spicca tra i suoi pari. Brenson paragona la sua opera a un trio di straordinari innovatori – Rodin, Brancusi e Beuys – citati non come influenze ma come termini di paragone, in quanto ognuno di loro produsse, apparentemente da solo, importanti mutamenti di direzione nel pensiero artistico della sua epoca.

Il motivo per cui la Abakanowicz non è ancora stata oggetto di ricerche e indagini di tipo storico-artistico più rigorose è stato analizzato più di recente con grande sensibilità da Joanna Inglot<sup>2</sup>, che non solo offre una cronaca vivace dell'infanzia e della formazione della Abakanowicz, ma racconta anche in modo avvincente e affettuoso la sua strenua ricerca di un'espressione artistica veramente autentica. Ne descrive l'evoluzione come profondamente radicata nelle complesse condizioni locali della vita culturale polacca del dopoguerra e come reazione all'incontro con gli artisti dell'Europa occidentale attraverso le riproduzioni delle loro opere, le occasionali mostre a Varsavia e i viaggi compiuti in Europa dal 1957 in poi. Emerge il ritratto di un'artista determinata ad ampliare costantemente il proprio ambito di attività oltre le categorie del familiare, a spingere fino al limite il confronto con le idee, i materiali, persino le mostre. Invece di rimanere ai margini, la Abakanowicz si lanciava a capofitto, senza seguire mai una linea prevedibile



Fondazione Arnaldo Pomodoro

ma imparando da molteplici modelli di riferimento, movendosi dentro, fuori e intorno ai complessi edifici in perenne cambiamento della scena culturale polacca, della sua burocrazia e delle sue politiche mutevoli. Per comprendere la genealogia dell'opera matura di questa artista bisognerebbe quindi studiare le sue radici nell'infanzia, nel folklore polacco e nella tradizione simbolista, così come nelle idee di cui la Abakanowicz era imbevuta, provenienti dalle tradizioni d'avanguardia del Surrealismo e del Costruttivismo polacco, e nella sua sofisticata reazione alla pittura informale europea.

Fin dal principio, accanto alla pittura e alla scultura, il suo impegno nell'arte si sviluppò in un ambito più ampio di quello della scultura intesa in senso tradizionale, abbracciando anche l'architettura, il design e l'artigianato. Il complicato sistema scolastico superiore polacco e la relativa libertà e il potenziale innovativo di cui si godeva nell'ambito dello studio delle arti applicate e dei mestieri, hanno probabilmente predisposto un'artista assetata di originalità espressiva a trovare la sua voce del tutto particolare oltre la pittura e oltre la scultura.

Le straordinarie installazioni scultoree create in tessuto dalla Abakanowicz alla fine degli anni sessanta furono chiamate da uno dei primi critici *Abakans*, dal suo cognome. Estremamente audaci e innovative, queste enormi sculture tessili si sparpagliarono inizialmente tra le mostre dedicate alla tradizione dell'arazzeria e della tessitura. Esposte per la prima volta fuori dalla Polonia nel 1962, alla Biennial International de la Tapisserie a Losanna, gli *Abakans* fecero scalpore e provocarono, secondo Mariusz Hermansdorfer, "una rivoluzione globale, sfidando la supremazia della scuola francese di arazzeria"<sup>3</sup>. Appena tre anni dopo furono un vero trionfo alla Biennale di San Paolo, dove l'artista vinse il Grand Prix e da qui seguirono importanti mostre collettive e personali in Europa e in America. La prima incursione delle opere della Abakanowicz in Nord America risale al 1969, in occasione della storica mostra del MoMa intitolata "Wall Hangings". Due anni dopo il Pasadena Art Museum di Los Angeles (oggi Norton Simon Museum) organizzò un'importante mostra monografica dedicata alle sue "Fabric Forms", forme di tessuto, mentre la prima esposizione nel Regno Unito ebbe luogo l'anno seguente presso la Aberdeen Art Gallery in Scozia.

La mostra del MoMa del 1969 era stata organizzata dal Dipartimento di Design e Architettura del museo e fu sotto l'egida dei curatori della mostra che fu acquistato un *Abakan* per il museo. Fin dalle prime esposizioni pubbliche, la scultura della Abakanowicz era stata presentata in contesti legati all'artigianato, un ambito in cui la sua opera appariva particolarmente radicale. La decisione dell'artista, solo pochi anni dopo questa rapidissima spinta propulsiva, di abbandonare completamente le opere in fibra per dedicarsi invece a una scultura inequivocabilmente figurativa, è sempre stata vista come un tentativo di fuga dal ghetto della tessitura, un campo che in qualche modo impediva alla sua opera di essere classificata come ARTE.

Quasi quarant'anni dopo, le gerarchie convenzionali basate sul mezzo espressivo e la tecnica, sul genere e la geografia, sono tutte crollate confluendo nell'ambito allargato della cultura visiva di oggi. Gli artisti si spostano da un mezzo espressivo all'altro con la



Fondazione Arnaldo Pomodoro

stessa fluidità con cui viaggiano intorno al mondo. Questa è anche un'epoca in cui una generazione più giovane di storici dell'arte sta riscrivendo la storia dei suoi predecessori. Sembra quindi non solo possibile, ma anche urgente e necessario, far uscire dal ghetto un corpo di opere come quello degli *Abakans* per studiarlo ancora una volta, non solo in quanto dichiarazione radicale dell'arte in fibra ma anche quale contributo di importanza fondamentale – da un certo punto di vista – a un ripensamento generazionale sui materiali, lo scopo e la funzione dell'arte, che si manifesta in tutta Europa e America a partire dalla metà degli anni sessanta e i cui echi si avvertono ancora in Art Now.

La narrazione della storia dell'arte europea e americana che si svolge parallelamente al primo grande corpo di opere di Magdalena Abakanowicz ha inizio in America con il rifiuto dell'Espressionismo Astratto da parte del Minimalismo e la pubblicazione, a New York nel 1965, della sua formulazione teorica da parte di Donald Judd nel fondamentale saggio *Specific Objects*. L'anno seguente fu testimone dell'elaborazione di strategie "alternative" d'opposizione rappresentate in mostre come *Eccentric Abstraction* nel 1966 a New York, che comprendeva tra gli altri Bruce Nauman, Louise Bourgeois ed Eva Hesse, approcci riecheggianti in quello di diversi giovani artisti italiani, come Giuseppe Penone, Mario e Marisa Merz e Jannis Kounellis, che esposero le loro opere per la prima volta nel 1967 come gruppo dell'Arte Povera. Il 1968 fu l'anno dell'istituzionalizzazione a livello internazionale dell'arte concettuale con le prime mostre e pubblicazioni a essa dedicate e nel 1969 la mostra "When Attitudes Become Form", svoltasi prima a Berna e poi a Londra, prese in esame le diverse pratiche postminimaliste in atto in tutta Europa e Nord America, l'ampia gamma delle quali è sottolineata dall'emblematico sottotitolo "Works-Concepts-Processes-Situations-Information".

Malgrado la sua visibilità all'interno di un ambito particolare, Magdalena Abakanowicz non venne inclusa in alcuna delle mostre che caratterizzano questa storia parallela. Il suo isolamento geografico e l'abisso istituzionalizzato che separava le pratiche basate su un "mestiere artigianale" (come la tessitura) dai circoli di belle arti anche più radicalmente innovativi, sono fra i complessi motivi alla base di questo fatto. Appaiono comunque evidenti le affinità tra la sua pratica e quella di alcuni suoi contemporanei in America ed Europa.

Fra gli artisti pronti a sfidare la crescente influenza del Minimalismo sull'arte americana nella seconda metà degli anni sessanta, **vi erano coloro che ne rifiutavano l'enfasi su regole e regolamenti e l'estetica su scala industriale, a favore di materiali più associativi ed evocativi e di tecniche più informali e orientate verso il "processo"**. I materiali da loro scelti non erano quelli tradizionalmente associati alla pratica della scultura (come il bronzo o il marmo), né si trattava dei materiali di produzione industriale impiegati dal Minimalismo. Anziché queste rigide alternative, decisero di esplorare tutta una gamma di materiali "nuovi" per l'arte, come il lattice e la gomma, la cera e lo stucco. I materiali "nuovi" erano quelli che iniziavano la loro esistenza senza avere una forma e



Fondazione Arnaldo Pomodoro

dovevano subire una trasformazione mediante procedimenti (la colata, lo stampo, l'indurimento), che non sempre sono facili da eseguire e controllare.

Anche quella della Abakanowicz era un'arte di "procedimento" e proprio mentre i suoi omologhi in America esploravano materiali nuovi nel tentativo di rompere con le convenzioni imposte dal Minimalismo, lei pure rivendicava per la tessitura il ruolo di mezzo per fuggire "dalle categorie dell'arte". Sceglieva materiali difficili da controllare e ne esaltava proprio questa caratteristica lavorando al telaio in modo volutamente "spontaneo", senza usare un modello, reagendo automaticamente alle tensioni del filo e al ritmo del telaio, riflettendo le energie e le caratteristiche del materiale stesso. In nessuna fase si sarebbe potuta prefigurare la sua opera finale. La Abakanowicz stendeva sul pavimento della palestra di un ginnasio locale i suoi enormi panneggi tessuti per pensare al modo di installarli, in quanto la loro configurazione finale non si poteva mai stabilire in anticipo ed era sempre soggetta alle circostanze e alle condizioni del luogo di esposizione. Essendo creati non per coprire una parete ma anzi per generare un rapporto spazio-temporale con la galleria stessa, i **drappeggi tessuti** degli *Abakans* **affrontavano di petto** i limiti della tessitura, ampliando allo stesso tempo il concetto tradizionale della stessa scultura. La sua posizione era coraggiosa e senza compromessi. Il suo atteggiamento era coraggioso e inflessibile.

I nuovi materiali e le semplici e visibili modalità di realizzazione aiutarono gli artisti a superare la tradizionale opposizione insita nell'arte tra forma e contenuto, mezzo e finalità, e a rivendicare al suo posto un nuovo modo di lavorare e un nuovo tipo di espressione che rifuggissero dall'illusionismo. Ciò valeva per quegli artisti americani che cercavano una via d'uscita dall'impasse di un'estetica minimalista vincolata dalle regole, così come per la Abakanowicz, a sua volta in cerca di un'alternativa alle tradizioni e alle pratiche locali, sia accademiche che d'avanguardia. Lo scultore americano Robert Morris, che si stava anch'egli distaccando dal Minimalismo, definì essenziale e liberatorio questo nuovo modo di fare arte, derivante a suo parere dalla "natura dei materiali, dalle restrizioni imposte dalla gravità [e] dalla limitata mobilità del corpo quando interagisce con entrambe". Il procedimento seguito da Morris per realizzare i suoi caratteristici **pezzi in feltro**, creati facendo dei tagli in teli di feltro stesi sul pavimento che venivano poi lasciati a "formare se stessi" una volta appesi alla parete, non è molto lontano da quello impiegato per fare un *Abakan*, sebbene quest'ultimo sia più complesso.

Il feltro impiegato da Robert Morris nelle sue limpide sculture sospese era un materiale isolante di tipo industriale. Nell'opera della Abakanowicz, invece, il "procedimento" cominciava prima, con la produzione dei suoi personali materiali "grezzi", ottenuti disfaccendo rotoli di corde di scarto trovati lungo le rive della Vistola per ricavare i fili di fibra di sisal con cui tesseva i suoi panneggi di stoffa. Quest'associazione, presente nell'opera della Abakanowicz, tra tecnologie manuali e artigianali e una sperimentazione formale radicale, è paragonabile alle pratiche di alcuni artisti dell'Arte Povera, anch'essi impegnati nell'esplorazione di materiali e procedimenti provenienti da un mondo al di



Regione Lombardia



Museo



Fondazione Arnaldo Pomodoro

fuori di quello dell'arte e allo stesso tempo nell'ampliamento delle innovazioni introdotte da una generazione precedente, di cui facevano parte Fontana, Burri e Manzoni così come l'innovatore dell'Art Brut francese, Jean Dubuffet. Alcuni utilizzavano tecniche preindustriali a bassa tecnologia. Jannis Kounellis, per esempio, **integrò** in diverse sue opere il muro in pietra a secco della tradizione contadina, mentre Marisa Merz, una delle scultrici più importanti della sua generazione, per la quale casa e studio erano un'unica cosa, creò una serie di opere realizzando minuscoli indumenti e oggetti lavorati a maglia con il filo metallico. Ciò che contava per questi artisti non era semplicemente la natura "ordinaria" o impoverita dei materiali stessi, ma la leggibilità delle loro proprietà e caratteristiche e la visibilità del procedimento. Nell'opera di Giuseppe Penone il dialogo tra natura, industria e arte si svolge attraverso il processo di trasformazione dei materiali da lui attuato. Per realizzare la sua scultura *Albero* l'artista impiegò attrezzi a mano per intagliare una trave di legno prodotta industrialmente e acquistata in segheria, fino a far emergere il giovane alberello che ne costituiva il nucleo. Il procedimento restituiva un oggetto di produzione industriale al suo stato di materiale "grezzo" presente in natura e può forse essere paragonato al modo con cui la Abakanowicz si procurava i suoi materiali, riportandoli dall'industria alla natura e quindi alla cultura come materie prime della sua arte.

Diversi artisti che consideriamo fundamentalmente impegnati in un'esplorazione innovativa del procedimento, all'epoca producevano opere che coinvolgevano il corpo con nuove modalità attraverso l'associazione e la metafora. La carica fortemente erotica dei panneggi tessuti della Abakanowicz può essere vista come una reazione all'enfasi posta da "Eccentric Abstraction" sulla metafora sessuale con la sua frequente evocazione del corpo fisico, sia interno che esterno. Si pensi, per esempio, all'opera di Louise Bourgeois e in particolare alle forme biomorfe bitorzolute da lei create durante gli anni sessanta e nei primi anni settanta. Evocando con intensità sia un paesaggio che un corpo, sono spesso perforate da aperture che rivelano mondi sotterranei, attraverso cui si allude a caverne nascoste o ad orifici sessuali. Torniamo alle costellazioni sospese della Abakanowicz: sono strutture che consentono sia il movimento che la penetrazione. Il dialogo tra interno ed esterno è sia architettonico che corporeo. Alcune alludono a rifugi temporanei simili a tende o al "carapace" dell'abbigliamento, altre evocano mondi più fisici con aperture simili a labbra che lasciano intravedere un interno oscuro. La Abakanowicz ha parlato con grande intensità del rapporto tra i suoi panneggi tessuti e la stessa pelle: "Quando la biologia di un corpo si guasta, la pelle deve essere tagliata per poter accedere all'interno. Poi deve essere cucita, come il tessuto". Quindi le aperture potrebbero alludere a rotture o ferite che mostrano la carne e le viscere vulnerabili all'interno. L'intensità monocromatica di queste opere, che sia rosso sangue, arancione acceso o nero luttuoso, le rende come fasi di passaggio – sfregi, ferite, macchie che si allargano – lungo una scala che va dalla vita alla morte.

Il processo di recupero degli *Abakans* dal ghetto dell'arte delle fibre è già cominciato e sono diverse le mostre internazionali che li hanno presi in esame all'interno di contesti enfaticamente riservati alle Belle Arti. Senza dubbio il confronto tra la Abakanowicz e i



Fondazione Arnaldo Pomodoro

suoi omologhi migliora la nostra comprensione dei suoi procedimenti e ci incoraggia a ricercare prospettive e metodologie nuove per capire questo periodo di storia recente, ma non dovrebbe in alcun modo offuscare l'unicità delle sue conquiste o la singolarità della sua posizione, un aspetto da lei alimentato e rafforzato. Al contrario, considerare la Abakanowicz all'interno di questo contesto di comparazioni più ampie molto probabilmente fa sì che si rinnovi l'attenzione per la natura trasgressiva del suo modo di procedere e per l'autentico radicalismo della sua posizione verso la fine degli anni sessanta. Non solo la Abakanowicz guidò l'attacco contro la moribonda distinzione tra belle arti e artigianato, ma fu anche una pioniera di quel dialogo tra scultura e architettura che noi oggi chiamiamo abitualmente "arte dell'installazione".

Le opere d'arte esistono in molti diversi contesti e cornici temporali: nell'epoca della loro creazione e nel contesto di quell'epoca, sociale, politico e culturale, così come in epoche e contesti successivi. Alcune, pur risultando interessanti e stimolanti in gioventù, con il trascorrere del tempo perdono il potere di commuovere il pubblico; altre trovano più tardi un difficile appiglio. Per coloro tra noi che si accostano a questo periodo in retrospettiva, come gli studenti, e coloro che hanno conosciuto l'opera della Abakanowicz attraverso le riproduzioni su libri, nulla può far presagire o attenuare la carica puramente fisica ed emotiva dell'incontro con gli *Abakans* nella realtà. Che si tratti di *Abakan Red*, sospeso dall'alto simile a un enorme organo pulsante, *Abakan Orange*, con il suo filo metallico che gocciola formando una macchia coagulata, o il grande ciclo dei *Black Coats*, che ricordano sia le tonache dei preti che l'abito dei carnefici, sono tutti monumenti misteriosi e commoventi alla creatività umana e all'arte-artigianato nella sua espressione più toccante e profonda.

<sup>1</sup> Michael Brenson, *Magdalena Abakanowicz and Modern Sculpture*, in Magdalena Abakanowicz, *Centrum Sztuki Wspolczesnej, Zamek Ujazdowski*, Warszawa 1995.

<sup>2</sup> Joanna Inglot, *The Figurative Sculpture of Magdalena Abakanowicz*, London 2004.

<sup>3</sup> Mariusz Hermansdorfer, *Magdalena Abakanowicz*, in "Kontesky", n. 3-4, 2006, p. 9.



Fondazione Arnaldo Pomodoro

## Madgalena Abakanowicz

*Alessandro Profumo*

Amministratore Delegato UniCredit Group

La mostra di Magdalena Abakanowicz rappresenta un ulteriore, prezioso tassello della programmazione di quella vera e propria “casa della scultura” che è la Fondazione Arnaldo Pomodoro. E anche in questa occasione, il Gruppo UniCredit partecipa con entusiasmo alla realizzazione di un appuntamento imperdibile della stagione espositiva italiana e internazionale. Magdalena Abakanowicz è infatti una figura ormai entrata nella storia della scultura del XX secolo, ma è anche un’artista la cui creatività è ancora ben viva, come dimostra la sua recente installazione al Chicago Grant Park: un’immensa distesa di centosei figure in ferro che ci parlano dell’uomo, della sua individualità e del suo vivere in rapporto con gli altri.

Il pubblico italiano ha già avuto modo di conoscere l’artista, presenza memorabile in una Biennale veneziana di tanti anni fa e autrice, nel 2003, di una splendida installazione al Mart di Trento e Rovereto – altro luogo di eccellenza della cultura artistica nazionale, anch’esso sostenuto da UniCredit in una logica di *partnership* che si rivela sempre più proficua tanto per le istituzioni quanto per il Gruppo – e sono certo che questa occasione sarà, come tutte quelle della Fondazione Arnaldo Pomodoro, speciale, unica per le suggestioni che nascono dagli splendidi spazi espositivi di via Solari e per la passione che vi instilla il maestro, e amico, Arnaldo Pomodoro.

UniCredit ha scelto di puntare sulla cultura - attraverso il sostegno alle realtà istituzionali che con serietà e continuità si impegnano nella diffusione del linguaggio artistico contemporaneo - nella convinzione che il linguaggio dell’arte sia non solo importante per l’individuo, ma necessario alla crescita delle relazioni tra le persone e i popoli nonché alla formazione di un’identità comune capace di rispettare le differenze di origine. Ecco perché ha identificato in Magdalena Abakanowicz una figura esemplare: le sue origini polacche – e UniCredit ha una forte presenza nell’Europa centro-orientale – e il suo legame con la terra d’origine non le hanno infatti impedito di portare la sua arte in ogni angolo del mondo, anche nei momenti segnati dalla presenza di un muro che divideva l’Europa in due.

Oggi celebriamo i venti anni dalla caduta di quel muro e viviamo in un’Europa unita, in un mondo globalizzato. Le sue sculture ci parlano della forza e della potenza del sogno, di quanto l’arte sappia superare in un sol colpo, con la sua universalità, le barriere imposte dalla storia, immaginando un futuro anche là dove la ragione sembra negarlo.

Per UniCredit, allora, un’impresa che della vocazione europea e dell’integrazione fra le culture fa un punto fermo della propria strategia e della propria filosofia, la mostra di Abakanowicz è una splendida occasione di incontro ideale con le tante persone che fanno parte del nostro Gruppo, in Italia e in tutti i ventidue Paesi in cui è presente. Nella convinzione che, ancora una volta, tutti noi usciremo arricchiti emotivamente da questa esperienza, capaci di guardare con sempre maggiore fiducia al futuro.



RegioneLombardia



Museo



Fondazione Arnaldo Pomodoro



RegioneLombardia



Museo