

## Un compendio per pittori aniconici

Daniele Capra

### SCOPRIRE UNA FONTE COMUNE (A)

È dalla fine del XVI secolo che i geografi cominciano ad osservare come il profilo di differenti continenti sia sovrapponibile, ma è solamente negli ultimi decenni del Settecento – quando iniziano ad essere studiati in maniera metodica i fossili, fino ad allora considerati dei curiosi prodigi prodotti dalla natura da esporre in una *wunderkammer* – che autori come Humboldt cominciano a chiedersi la ragione di tante coincidenze tutt'altro che casuali. Nel Novecento verrà infine elaborata e poi aggiustata quella teoria che spiega il movimento delle placche tettoniche, nota come *deriva dei continenti*, secondo cui «le masse continentali si sarebbero mosse in senso orizzontale, le une rispetto alle altre, nel corso del tempo geologico, assumendo differenti posizioni»<sup>1</sup>.

La parola *deriva* spiega quindi geologicamente la formazione dei continenti a partire da un'unica massa indifferenziata, la cosiddetta Pangea. Una fonte comune, una sorta di monolite, è infatti all'origine della complessa geografia della terra che è andata a svilupparsi negli ultimi centottanta milioni di anni, quando progressivamente i continenti si sono formati a causa del graduale allontanamento delle placche. Significativamente ogni elemento ha però conservato traccia della propria provenienza proprio nel suo profilo esterno, la cui linea di fratturazione è rimasta visibile.

<sup>1</sup> *Enciclopedia Treccani*, lemma *Deriva dei continenti*, <http://www.treccani.it/enciclopedia/deriva-dei-continenti>, consultato l'ultima volta il 15 maggio 2017.

## INCONSAPEVOLE MOVIMENTO (B)

Il movimento causato dalla *deriva* dei continenti è, rispetto alle percezioni umane, quasi inavvertibile. Benché sia noto che i continenti siano in costante movimento – per avvicinamento, allontanamento o frizione –, ciascuno di noi ha la percezione di essere geograficamente immobile, in un luogo descritto da un punto fisso sulle coordinate di longitudine e latitudine. Sotto di noi, invece, c'è un mare di lava sul quale navighiamo, in maniera fluida, e con lentezza difficilmente misurabile attraverso i nostri sensi.

Il movimento è quindi un aspetto di cui vediamo di tanto in tanto gli effetti più evidenti (si pensi ad esempio alla lenta formazione di fessurazioni e voragini nel terreno, oppure ai più sporadici grandi terremoti percepiti da tutti), benché la vita ordinaria non ce ne dia grande consapevolezza. La certezza del suolo, dell'*ubi consistam*, è in realtà più labile di quanto indotti a credere: siamo infatti in un precario equilibrio, reso fluido dal grande movimento di enormi forze e di masse colossali in costante opposizione sotto di noi.

## CONDENSARE IN PITTURA (C)

La pratica pittorica di Mirko Baricchi, attivo sulla scena italiana da circa un ventennio, testimonia come sia il concetto di *deriva* a partire da una fonte comune (A), che la tendenza al lento ma costante movimento non sempre avvertito (B) siano due modalità interpretative di particolare profondità per leggere lo sviluppo della sua ricerca. Come capita agli artisti per i quali il lavoro manuale svolto in prima persona è fondamentale – generalmente coloro che praticano pittura e scultura, discipline in cui il pensiero si sviluppa insieme all'azione –, le opere di Baricchi sono originate dal quotidiano esercizio individuale. I suoi lavori nascono con modalità che ricorda i fenomeni di condensazione atmosferica: differenti elementi si combinano portando al vapore e alle goccioline che da esso si formano (C).

L'artista è infatti per sua stessa natura il fornitore del calore e dell'umidità ambientali necessari affinché su una superficie fredda si formi un sottile velo di acqua, a testimonianza della reazione di natura termica avvenuta tra gli elementi.

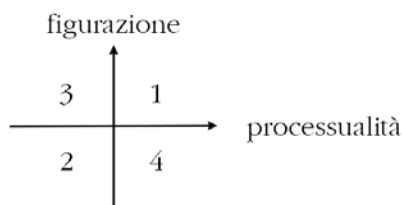
Ogni opera, come pure ogni tentativo di esecuzione anche non portato a termine, è quindi il prodotto finale di interazioni i cui reagenti sono solo in parte noti. I risultati, pur essendo sovrapponibili in molti aspetti, non sono invece rigorosamente omogenei né perfettamente prevedibili, benché il movimento da un'opera alla successiva non sia quasi mai smisuratamente enorme.

## QUATTRO TENDENZE (D)

L'evoluzione della ricerca è così determinata dall'alternanza di spinte macro che agiscono in maniera sotterranea sull'artista, nonché di movimenti che sono l'esito di fluttuazioni personali e stilistiche non preventivamente calcolabili. I principali elementi che caratterizzano la poetica dell'artista si possono riassumere come il prodotto di una serie di vettori che rappresentano le forze in campo. Le tendenze che agiscono incarnano i principali modi pittorici: *figurativo* (interesse a rappresentare la realtà) cui si contrappone l'aspetto *aniconico* (interesse a non rappresentare elementi reali), *processuale* (interesse agli elementi pratico-esecutivi) cui si contrappone il *meditativo* (interesse all'esecutore).



Tutte le quattro tendenze sono presenti nel lavoro di Baricchi degli ultimi anni, con accenti e sfumature differenti. Molto di frequente accade che serie di opere realizzate in un lasso temporale vicino presentino analoghi dosaggi delle forze in campo, come testimonia la mostra ospitata presso il CAMeC della Spezia, in cui in ogni stanza sono enucleati dei lavori concettualmente vicini. In tali opere il prodotto delle forze in campo è facilmente collocabile all'interno di uno dei quattro quadranti elencati, coerentemente alla prevalenza di alcuni piuttosto che di altri elementi.



Sarebbe scorretto però leggere il lavoro di Baricchi in maniera rigida: le modalità di transizione tra i quadranti sono infatti caratterizzate non da rette, quanto piuttosto da linee spezzate che spingono naturalmente la ricerca dell'artista in più direzioni. Ciascuna stanza della mostra ha così una sua precisa polarità, esprime cioè il prevalere di una particolare istanza espressiva che l'artista nutre, e lo spettatore è testimone di un processo che lo vede via via transitare – fluidamente e procedendo a zigzag – dal quadrante n. 1 a quello n. 4.

## IL MONDO IN SEMI (E)

Nonostante le opere della serie *Pangea* siano caratterizzate da una pittura compiutamente aniconica, mi sono personalmente imbattuto in lavori che hanno stimolato la mia mente a riconoscere porzioni di cose reali, di ritagli di mondo del tutto inattesi. Sebbene allo stato di abbagli, intuizioni o memorie labili, quelle immagini sollecitano cerebralmente a vedere pezzi di realtà, offuscati o forse del tutto arbitrariamente creati da falsi ricordi elaborati dalla psiche. È probabile che in una pratica artistica processuale come quella di Baricchi gli elementi riconducibili al reale esistano semplicemente come fattori latenti, anche nella testa dell'artista: quasi delle tracce in cui è riassunta e si concentra in forma inconscia la realtà visiva. Pur tacendo nella non-figurazione, il mondo reale potrebbe presentarsi nella forma di seme, portando con sé un inconsapevole elemento germinativo.

## SINTAGMI (F)

*Derive* racconta il lento e progressivo sviluppo di una pratica artistica che ha visto abbandonare gli stilemi iconici a favore di una pittura fluida, contraddistinta da una grande attenzione rivolta alla processualità esecutiva. La ricerca di Baricchi si è infatti evoluta, rispetto alla figurazione ondivaga e appena accennata degli esordi, verso una pittura libera e a tratti anarchica, caratterizzata dalla presenza di elementi reiterati, da campiture cangianti e minime aree piatte di colore. L'interesse dell'artista si è così spostato dal soggetto rappresentato nell'opera alla pittura in sé come linguaggio, alla ricerca di una superficie autosufficiente, in cui le tensioni visive siano bilanciate dall'equilibrio delle parti in campo, a partire dalle più semplici unità di senso. E non c'è necessariamente in questo percorso un verso temporale unico: la freccia del tempo si sviluppa in una modalità che può essere reversibile. Possono quindi ripresentarsi urgenze espressive nuove o forme simili a quelle che in passato si sono registrate, poiché la sua pratica artistica non è da intendersi in senso necessariamente evolutivo (con un miglioramento delle condizioni precedenti) quanto invece progressivo (cioè con uno sviluppo di ulteriore complessità).

Negli ultimi anni Baricchi ha trasformato così la tela in un abbecedario contenente, in forma non organizzata, i sintagmi linguistici della pittura. Una sorta d'inconsapevole *Punto, linea, superficie*<sup>2</sup> in cui egli, in prima persona, analizza e misura gli effetti della ricerca aniconica grazie alle informazioni e ai dettami linguistici del proprio stile. L'importanza di tale pratica sta più di ogni altra cosa nell'incessante operare dell'artista che fa del suo lavoro un piccolo compendio di semiotica, capace però di sintetizzarne le ragioni più recondite del dipingere.

## IL CESTO DELLA BIANCHERIA (G)

Ignoro, come probabilmente il paziente lettore di questo testo, in cosa sia affaccendato Baricchi in questo istante. Ciononostante è altamente probabile che egli stia tentando di fare qualcosa che non ha fatto prima, anche solo per vedere l'effetto che fa, o più seriamente per provare ad aprire un nuovo campo di battaglia, un nuovo fronte di guerra. Lo immagino con il pennello in mano, a dare campiture e fondi, a rimuovere o graffiare colore, a sporcare tele con bitumi acrilici o ossidi mai sperimentati prima. O semplicemente a distribuire in maniera nervosa pennellate di nero.

L'artista spezzino ha una pulsione al fare stimolata da una necessità di confrontarsi in prima persona, in maniera fisica e agonistica, analogamente a come faccia un giocatore di basket (sport che egli continua a praticare intensamente), che in una partita stanca l'avversario in un incessante uno contro uno. La sera Baricchi chiude le porte dello studio quando non ha più energie per correre dietro all'avversario, quando la maglietta è pesante e madida, da buttare nel cesto della biancheria sporca.

<sup>2</sup> Uso qui il titolo del celebre saggio di Vasilij Kandinskij, una sorta di manifesto del suo pensiero in cui egli teorizza il rapporto tra gli elementi della composizione pittorica astratta e le altre arti, in primis la musica.

## A compendium for aniconic painters

*Daniele Capra*

### DISCOVERING A COMMON ORIGIN (A)

Although geographers first noticed the way the outlines of certain continents seemed to fit in with others around the end of the 16th century, it was only at the end of the 1700s – when fossils, once considered merely curios to be displayed in a *Wunderkammer*, were first subjected to methodical study – that authors such as Humboldt began wondering if the similarities between fossils found at different ends of the earth might be more than just coincidence. Only in the 1900s was the theory of *continental drift* that explained the movement of the earth's tectonic plates first posited and refined, affirming the «large-scale horizontal movements of continents relative to one another and to the ocean basins during one or more episodes of geologic time»<sup>1</sup>.

The word *drift* provides a geological explanation for the separation and formation of individual continents from one original indifferiated landmass known as Pangaea. One common source, a monolith, lies at the origin of the earth's complex geography that has developed over the last 180 million years as the continents progressively defined themselves when their underlying plates gradually “drifted” apart, each one significantly conserving in its shape traces of its original fracture lines.

<sup>1</sup> *Encyclopædia Britannica*, under the heading *Continental Drift*, <https://www.britannica.com/science/continental-drift-geology>, consulted most recently June 5, 2017.

## UNCONSCIOUS MOVEMENT (B)

The movement triggered by *Continental Drift* is nearly imperceptible to humans. Although we all know that the continents are constantly sliding around under our feet – approaching, leaving, scraping one another – each one of us has the impression of being geographically stationary in a point described as fixed by coordinates of longitude and latitude. Beneath us, however, a sea of lava carries us here and there, albeit so slowly our senses fail to catch.

Movement is therefore an aspect whose most evident effects may be seen only from time to time (the slow formation of fissures and sinkholes in the ground, the more sporadic earthquakes perceived by one and all), and ordinary life goes on mostly unaware. The certainty of the soil, the *ubi consistam*, is actually more mutable than we are led to believe: we exist in a precarious balance rendered shifty by tremendous movements of enormous force and colossal masses in constant contrast far below us.

## CONDENSATION IN PAINTING (C)

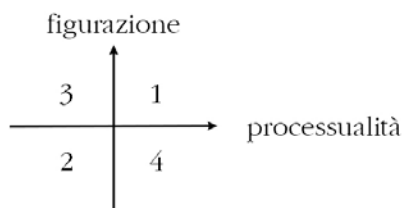
Working in Italy for some twenty years now, Mirko Baricchi's painting practice testifies to how the concept of "drifting" from a common source or origin (A) and the tendency for slow, constant movement that goes largely unnoticed (B) represent two ways of interpreting the artist's research to a particular degree of profundity. As with other artists who perform their manual labor themselves and rightly assign it fundamental importance – generally painters and sculptors, arts in which concepts develop at a pace with the work of the human hand – Baricchi's work is derived from daily exercise, in a way that recalls the phenomena of atmospheric condensation in which water droplets form on a surface (C). By nature, the artist is the provider of atmospheric heat and humidity necessary for a veil of water to form atop a cold surface in demonstration of the natural thermal reaction between the elements. Each of his completed works and unfinished attempts is therefore the final product of interactions whose reagents are only partially known. Even when similar in many ways, the results are not strictly either the same or perfectly predictable, even if the movement from one work to the next is hardly ever immeasurably enormous.

## FOUR TENDENCIES (D)

The evolution of Baricchi's research is in this way determined by the alternation of massive thrusts that drive the artist in subterranean ways and movements that are the outcome of previously incalculable personal and stylistic fluctuations. The cardinal elements that characterize the artist's poetics may be summarized as the product of a series of vectors representing the forces in play. The tendencies in motion embody painting's principal modes: *figurative* (interest in depicting reality), which is opposed to its *aniconic* aspect (no interest in depicting anything real), and *process-oriented* (interest in practical-executive aspects), which is opposed to the *meditative* aspect (more interested in the painter).



With different accents and nuance, all four tendencies are present in Baricchi's work in recent years, and frequently a set of works created in the same period of time presents similar doses of the forces in play. This was demonstrated in the show hosted at CAMEC in La Spezia where each room presented works that were both conceptually affiliated and the product of the forces in play easily inserted in one of the four quadrants illustrated above in coherence with the prevalence of some elements over others.



It would be wrong to read Baricchi's work too rigidly: transition between quadrants is characterized not by straight but rather angular lines that naturally push the artist's research in different directions. Each room in the show has its own special polarity and expresses the prevalence of one particular expressive form that the artist nurtures. The viewer is witness to the process in which he transits smoothly, zigzagging from quadrant 1 to quadrant 4.



## THE WORLD IN HALF-TONES (E)

Despite the fact that the works in the *Pangea* series vaunt an avowedly aniconic style of painting, there were some in which the eye can recognise bits of real things, entirely unexpected scraps of world. Even if in the form of dazzles, visions, or fleeting memories, those images led the brain into seeing shards of reality, clouded or perhaps entirely arbitrarily created from false memories processed by our psyche.

It is probable that in an artistic practice as process-oriented as Baricchi's the elements that may be traced to reality exist simply as latent factors even in artist's head as if they were traces in which visual reality were absorbed and distilled in unconscious form. Even while remaining mum in non-figuration, the world might be capable of presenting itself in the form of seed, containing within it a yet to be conscious sprout.

## SYNTAGMAS (F)

*Derive* relates the slow progressive development of an artistic practice and its abandonment of iconic stylemes in favor of fluid painting distinguished by an attention focused more on executive processuality. Baricchi's research has, in fact, evolved from the wavy, barely outlined figuration of his beginnings into a free and at times anarchic painting characterized by recurring elements, shimmering patterns, and minimal, flattened areas of color.

The artist has shifted his attention from the depiction of subjects in works of painting as language to a search for a surface sufficient in itself in which visual tensions are balanced by the equilibrium of the parts in play, or rather, of the simpler lexical units. Along this path, time need not move in one direction only: the trajectory of its arrow is reversible, and therefore new expressive urgencies or forms similar to those recorded in the past may appear, because his artistic practice must not be considered strictly in evolutionary (with an improvement over previous conditions) but rather in progressive sense (and the development of further complexity).

In recent years, Baricchi has transformed his canvas into a sort of grade school primer that contains – in disorganized form – painting's linguistic syntagmas, an unintentional *Point and Line to Plane*<sup>2</sup> in which he, in person, analyzes and measures the effects of his aniconic research thanks to the information and linguistic dictates of his style. The importance of this practice also lies in the incessant work of the artist, who transforms his work into a concentrated semiotics compendium capable of summarizing painting's most hidden reasons.

## THE LAUNDRY HAMPER (G)

I'm ignoring, as most probably is the patient reader of this text, precisely what Baricchi might be doing in this very moment. Nonetheless, it's more than likely he's trying to do something he's never done before, if just to see what happens or – more seriously – open some new battleground, some new front in his personal war. I see him brush in hand, sweeping background color in or scraping it out, soiling his canvases with acrylic tars or rusty oxides he'd never tested before, or nervously distributing brushstrokes of black here and there.

The artist from La Spezia has a drive that is fed by a need for physical, competitive encounter, like the basketball player he continues to be (he still plays a good game today), eventually wearing his adversary out in a never-ending one-on-one. Baricchi will lock himself up in his studio in the evening only when he no longer has the legs to play, his sweat-drenched jersey flipped off-handedly straight into the laundry basket.

<sup>2</sup> I use the title of Wassily Kandinsky's celebrated essay here, a sort of manifesto of his thought in which he theorizes the relationship between the elements of composition in abstract painting and other arts, music, above all.