

CHIARA FIORINI

CASA CAVALIER PELLANDA, BIASCA

CASA CAVALIER PELLANDA

23 aprile - 13 giugno 1999

A cura di:

SILVANO CALANCA

Stampa:

Tipo-offset Jam SA

# Geschichte und Alltag

In Paris ist Chiara Fiorini zur Künstlerin geworden. Aber war sie es nicht schon zuvor? Die gründliche Ausbildung, die sie in den Jahren 1978 bis 1982 genoss, verhalf ihr zu grosser handwerklicher Sicherheit, zu einem umfassenden kunsthistorischen Wissen und, nach anderweitigen Studien, zum endgültigen Entschluss für ihr Künstlertum. Aber gezeichnet und gemalt hatte sie schon seit ihrer Kindheit. Und die Bilder der Pariser Zeit, vorab Landschaften und Stilleben am Rande der Abstraktion, zeigen zunächst noch wenig von dem, was wir heute als charakteristisch für ihr Schaffen erkennen.

Dazu gehört die intensive Auseinandersetzung mit der Geschichte ihrer Familie, an die sie im Hause ihrer Kindheit im Bleniotal immer wieder erinnert wird. Schriftstücke und Fotografien, die sie hier findet, arbeitet sie collageartig in ihre Bilder ein; sie entdeckt auch die liebevollen *Détail*formen einer eigenwilligen Architektur, vom Schlüsselloch bis zum Männlein, mit dem man die Fensterläden befestigt, Formen bald figurativer, bald geometrischer Art, wie sie für ihr Schaffen typisch werden. Früh taucht in einem Bild ein Stammbaum auf, gerade in seiner fragmentierten Zeichenhaftigkeit ein Leitsymbol der Vergangenheit des Tessins, aus dem aus materieller Not stets so zahlreiche Menschen abwanderten, ohne wiederzukehren.

Genau Beobachtung von Alltagsphänomenen und die Allgegenwart der Geschichte, insbesondere der Kunstgeschichte, sind von hier an Pole des Schaffens von Chiara Fiorini: *Pirelli* und *Botticelli*, formaler Reiz und intellektuelle Recherche. Der *Pirelli*-Boden in einer früheren Wohnung beschäftigte sie seiner umständlichen Reinigung wegen so intensiv, dass sie seine Struktur, wie dann die ähnlich faszinierende eines *Dolendeckels*, im *Frottage*-Verfahren auf Papier zu übertragen begann. Gleichzeitig paraphrasierte sie wiederholt den Aufbau von Sandro *Botticellis* Gemälde "Der Frühling", mit dem sie sich in Paris intensiv auseinandergesetzt hatte. Der schwierige Weg, der von solchen Idealvorstellungen wieder in den Alltag zurückführt, wird zu ihrem geheimen Thema. Gleichzeitig spiegelt sich der Gegensatz zwischen diesen beiden Welten im charakteristischen Nebeneinander von farbigen und schwarzweissen Partien im selben Bild.

Ein Musterbeispiel, wie der phantasievolle Umgang mit wenigen Elementarformen einen schier unbegrenzten Reichtum bildnerischer Lösungen ermöglicht, ist das chinesische *Tangram*-Spiel. Es kommt mit einem Quadrat, einem Rhomboid und verschiedenen grossen Dreiecken aus. Chiara Fiorinis Umgang mit ihnen ist meditativ und spielerisch zugleich - spielerisch ganz im Sinne ihrer dreidimensionalen Arbeiten. Diese beginnen um 1987 zu entstehen und präsentieren sich, immer wieder anders aufgebaut, sowohl in ihrer Gesamtansicht als auch mit den einzelnen Bildflächen in stetiger Veränderbarkeit.

Immer gleich und immer ganz anders, repetitiv und doch stets von neuem überraschend: Das trifft, auf einer ganz anderen Ebene, auch auf das Motiv der Hand zu. Seine zeichenhaft-formale Vielfalt, welche diejenige des Lebens selber ist, hat die Künstlerin in

der Gebärdensprache der Taubstummen entdeckt. Dabei geht es ihr nicht um das, was im einzelnen damit mitgeteilt wird; aber insgesamt schwingt hier doch das Wissen mit, dass ja auch die Sprache der Kunst ohne Worte auskommt.

Die Hinwendung zum in seiner Unscheinbarkeit vernachlässigten Alltäglichen prägt insbesondere Chiara Fiorinis Umgang mit Zeitungsbildern. Nicht zufällig verwendet sie vorzugsweise jenes Gratisblatt, von dem jeweils zahlreiche Exemplare auch bei ihrem Hauseingang deponiert und dann meist ungelesen wieder entsorgt werden. Rechtecke wie die Wettervorhersage oder ganze Raster wie die Kinoinserte montiert sie zu Konstruktionen, die zunächst einmal ihre Liebe zur Geometrie, aber angesichts der altvertrautengewohnten modularen Einzelteile vor allem auch die ironische Distanz zu allem nur Konstruktiven verraten.

Die alltägliche Mühe mit dem Wegwerfen von scheinbar Unnutztem ist Ausdruck einer liebevollen Hinwendung zum Unscheinbaren, welche dieses aufwertet oder erst in seinem ursprünglichen, persönlichen Wert bewusst macht. Fingerabdrücke sind oft nicht mehr als nachlässige Schmutzspuren. Doch ihr eigener Fingerabdruck wird als genetisches Merkmal zum bedeutsamen Ausdruck der Künstlerpersönlichkeit, welche solche anonyme Dinge zu höherer Bedeutsamkeit erhebt. Die vielen Schlüssel, zu denen sich in einem alten Hause keine Schlösser mehr finden lassen, gehören dazu: faszinierend nicht nur in ihrer stets veränderten Urform, sondern ebenso als symbolhafte Geheimnisträger, die - gerade im Hause ihrer Kindheit - Zugänge zu Verborgenen, Vergessenem öffnen könnten.

Neben den zweidimensionalen Arbeiten, vorzugsweise auf Papier, werden, zunächst noch mit ihnen kombiniert, die dreidimensionalen immer wichtiger, die, spielerisch immer neu zusammengesetzt, zugleich die heute so schwierige Suche nach einem verbindlichen Standpunkt reflektieren: Würfelobjekte vor allem, aber etwa auch eine Reihe von Pyramiden, deren Standflächen ebenfalls bemalt sind. Es handelt sich gleichsam um eine gemalte Autobiografie, eine Lebensreise freilich, die mit allen Sinnen erfasst ist, denen jeweils die fünf Flächen entsprechen, während jede Pyramide für eine wichtige Station einsteht. Aber das Thema der Reise, das in manchen Bildern wiederkehrt, meint mehr noch ein inneres Unterwegssein. Kartenausschnitte tauchen auf, ohne nach konkreten Orten befragt werden zu wollen, verbinden sich mit Flüssen, die in Bahngleise übergehen können, wenn ein entsprechender Zeitungsausschnitt ins Bild eingefügt wird. Als Gegenpol wird auch das Haus, der Traum vom eigenen Haus, zum wichtigen Bildmotiv, das der Liebe zu geometrischen Fassadenstrukturen neuen Sinn gibt.

Als Erinnerung an eine China-Reise entstanden, auf der Basis von billigem Kunststoffgeschirr, mit Zahlensymbolen bezeichnete geheimnisvolle Schalen. Völlig neuartig in ihrer Materialwirkung sind dann die Objekte, die wiederum aus an sich banalen, wertlo-

sen Dingen zusammengefügt sind: aus bemalten Autoschwämmen. Der Koffer, der aus ihnen geschaffen wird, erscheint als eine Art Quintessenz des bisherigen Schaffens. Aus gleichförmigen Kuben bestehend, ist er zunächst eine mit leiser Ironie in die dritte Dimension erhobene modulare Ordnung. In allen Richtungen in seine Bildschichten zerlegt, öffnet er sich und gibt sein Inneres preis. Alles ist in ihm, symbolisch und anschaulich zugleich, enthalten: das von jedermann im Alltag und das nur von der Künstlerin für ihre Arbeit Benötigte. Der Traum vom Unterwegssein und zugleich die konkrete Vorbereitung dazu sind auf kleinstem Raum konzentriert, die Kraft der Erinnerung verbindet sich mit utopischer Hoffnung. Damit hängt das Motiv des Schlüssellocks eng zusammen: Es öffnet den spähenden Blick nicht nur in eine geheimnisvolle Innen-, sondern auch in eine sehnsuchtsvoll-weite Traumwelt.

Die «sieben Tiere für Biasca» nehmen das Motiv des Händespiels wieder auf, diesmal freilich im Sinne einer sprachlosen Verständigung ganz anderer Art: Es dient nun zur Erzeugung jener bekannten Schattenfiguren, welche die Künstlerin malend in das jeweils gemeinte Tierbild - und in einen existenziellen Zustand überführt. Auch hier ein Zusammenfassen von Früherem, der langen Auseinandersetzung mit der Welt der Herkunft: Der Beschäftigung mit Dokumenten von damals liegt ja immer die Frage zugrunde, was den Menschen umtreibt - damals wie heute. Die Tiere für Biasca sind sieben grundsätzliche Antworten darauf, wie sich der Einzelne zur Gemeinschaft verhalten kann.

**Martin Kraft**

CHIARA FIORINI

CASA CAVALIER PELLANDA, BIASCA

CASA CAVALIER PELLANDA

23 aprile - 13 giugno 1999

A cura di:

SILVANO CALANCA

Stampa:

Tipo-offset Jam SA

Già dai suoi primi lavori - i paesaggi diafani realizzati a spatola con un chiaro riferimento alla pittura di Nicolas de Staël o le riprese di oggetti che si rifanno ai procedimenti di scomposizione cubista - Chiara Fiorini palesa la sua vocazione per la superficie. La densità materica del colore in queste prime tele non è certo evocativa di una profondità. Si pone anzi a protezione, come un guscio, offrendo allo sguardo la propria vibrazione, lirica e sensibile.

L'abbandono di questa scorza e l'adozione definitiva dell'*à-plat* contrassegnano poi una seconda fase durante la quale, alla superficie del quadro, si organizzano geometrie e icone, materiali di un immaginario personale assai ricco che attinge alla memoria, al quotidiano, alle possibilità di prevedere ciò che ha da venire.

Vi troviamo le fotografie, i documenti di famiglia, le lettere scritte dagli emigranti a chi è rimasto in patria, gli oggetti della vita di tutti i giorni, le teiere, le sedie, il pavimento pirelli che si deve ossessivamente pulire, il giornale con le previsioni del tempo, i segni zodiacali. Segnali dal passato, dal presente e dal futuro che saldano in un unico fluire le dimensioni del tempo.

Alla compresenza temporale corrisponde quella spaziale e dei mezzi pittorici. Collage e frottage, disegno e campiture di colore, labirinti e impronte, in queste opere dove tutto affiora in superficie tutto coesiste in modo simultaneo. Sul derma della tela più piani interagiscono senza elidersi, slittando fra i diversi punti focali, fra gli elementi figurativi disposti serialmente.

Non ci troviamo comunque di fronte ad un universo caotico ma ad un mondo controllato di creatività esuberante. Il ripetersi delle icone ha il compito di organizzare, come richiamandolo a sé, il ricco materiale disperso nel quadro. Alcune sono icone di delimitazione spaziale: il pavimento, le finestre, le porte, le ringhiere; altre riconducono alla centralità dell'esperienza umana: la mano, il piede, l'impronta, il gesto, la silhouette del corpo; altre ancora sono riferite al gioco, presente spesso con una sfumatura intellettuale che lo intende forse come metafora del confronto attivo con il proprio destino: il tangram, la scacchiera, il domino.

Nella produzione più recente la dimensione ludica si accentua e si amplia con la realizzazione di oggetti tridimensionali, alcuni dei quali, come i cubi-puzzle, direttamente ispirati ai giochi della primissima infanzia. Con questi assemblaggi di oggetti, variabili a piacere nella composizione, l'artista assesta un'ulteriore scossa all'univocità del senso. Le molteplici possibilità di combinazione degli elementi, sia a livello spaziale che figurativo, producono in continuazione nuove associazioni, nuovi significati, nuove relazioni. Questa proliferazione inventiva è vissuta, sia nelle tele che negli oggetti, come momento felice ma con una leggera venatura inquieta. A livello dei titoli - *Questo popoloso deserto*, *Isole umane* - si apre una spia di riflessione sul linguaggio e la comunicazione, creativi proprio per la loro molteplicità ma anche a rischio di impasse. Si sottolinea la possibilità - forse la necessità - di un *Lessico familiare*, prodotto di un gruppo che condivide le stesse esperienze, che già si profila in lavori come *Settimana di gesti* dove la mano, da «organo del fare» diventa anche «organo del dire» organizzandosi nella segnaletica del linguag-



gio per sordomuti. In effetti un tema di questi assemblaggi è quello della coppia o della coppia con il bambino, primo «luogo» della comunicazione fra individui. Una comunicazione, è da notare, che per Chiara Fiorini non si svolge sul filo della razionalità, ma che coinvolge piuttosto la sfera dell'intuito, della sensibilità. Che è tanto più ricca quanto più l'individuo, invece di scandagliare solipsisticamente la propria interiorità, riesce a far affiorare in superficie i propri materiali intimi - ricordi, sogni, aspirazioni - per metterli a confronto.

Gli ultimi lavori alludono alla dimensione interiore e al suo proiettarsi esterno per lo più attraverso la leggerezza del gioco. Sono le *Valigie*, poetiche metafore dell'individualità che nel vivere porta con sé il bagaglio delle proprie esperienze, dei propri sentimenti, dei propri affetti. Non individuabili a primo acchito, queste parole si scoprono manipolando l'oggetto, scritte sui bordi delle spugne dalle quali è composto. Nelle *Ombre cinesi* a più strati le mani, posizionate e poste ad una certa distanza, proiettano su una tavola l'immagine di un animale, simboleggiante stati d'animo o caratteristiche del carattere, che a sua volta si disegna su paesaggi della memoria, sui luoghi di origine dell'artista. Le *Ciotole* dalla superficie totalmente decorata vivono dell'essere vuote (possono infatti anche essere rovesciate) ma già nella loro forma evocano la presenza di un contenuto.

Questi oggetti additano alla coesistenza paradossale degli opposti - dentro e fuori, davanti e dietro, sopra e sotto, vuoto e pieno, prima e dopo - e alla varietà di sensi che scaturisce dall'accostarli sullo stesso piano. E rovesciano il pregiudizio che, accordando credito solo al profondo, non sa cogliere il valore di vastità della superficie e la sua capacità di accogliere al proprio limitare molto più che il solo riflesso degli eventi interni, generando per accostamento significati multipli ed una circolazione allargata, anche a più soggetti, di senso.

**Daria Caverzasio Hug**