

IL ritratto DEL ritratto

Conversazioni

Volume 3

PAOLO FIGAR

ROBERTO KUSTERLE

Conduce **ELIANA MOGOROVICH**

IL RITRATTO DEL RITRATTO

Conversazioni

Incontri tenuti presso

Prologo

Via G. I. Ascoli, 8/1 - Gorizia

10 ottobre 2018: Luciano de Gironcoli, Stefano Ornella

17 ottobre 2018: Ivan Crico, Kristian Sturi

24 ottobre 2018: Paolo Figar, Roberto Kusterle

Con il contributo di

Fondazione Cassa di Risparmio di Gorizia

Con la collaborazione di

Biblioteca Statale Isontina di Gorizia

Rassegna di incontri ideata e realizzata da

Prologo

Associazione Culturale

per la Promozione

delle Arti Contemporanee

Curatori

Franco Spanò, Silvia Klainscek,

Damjan Komel, Stefano Ornella

Catalogo edito da

Prologo

Progetto grafico

Silvia Klainscek



PROLOGOART

IL ritratto DEL ritratto

Conversazioni

Volume 3

PAOLO FIGAR

ROBERTO KUSTERLE

Conduce ELIANA MOGOROVICH

Parlare di ritratto in un momento storico che ci vede quotidianamente subissati di volti e autoritratti in forma di selfie potrebbe sembrare ozioso. Risulta invece quantomai attuale e necessaria una riflessione su uno dei generi artistici che ha conosciuto una fortuna alterna nel corso dei secoli in termini di considerazione non solo del genere stesso ma soprattutto dell'autore.

In un'estrema semplificazione, dall'Antichità e fino all'Ottocento il ritrattista quotato era in primis chi riusciva a restituire fedelmente la dignità del personaggio, attraverso la resa delle onorificenze, l'eleganza delle vesti, la regalità e imperturbabilità dell'atteggiamento. Solo in seconda battuta veniva la fisionomia, che pure doveva essere precisa senza indulgere eccessivamente in eventuali difetti fisici. Del tutto priva di considerazione, fino al diciannovesimo secolo inoltrato, la psicologia. Assolutamente fuori luogo la possibilità che emergesse la personalità dell'autore.

Oggi, per una sorta di curioso contrappasso, si è passati all'estremo opposto: contano più le emozioni del committente (se così si può ancora chiamare) e la personalità dell'artista. La quale, in verità, si può decifrare anche in un'opera che non sia un ritratto in senso stretto. Persino in un paesaggio: dalla pennellata più o meno irruenta, dall'accentuazione della solitudine di un elemento vegetale rispetto alla sua inclusione in un contesto più articolato possiamo capire qualcosa del carattere dell'autore o perlomeno del sentimento che lo dominava nel momento in cui ha preso il pennello in mano. O lo scalpello. O la macchina fotografica.

Gli incontri proposti da Prologo sul tema del ritratto hanno permesso di focalizzare alcuni di questi aspetti mettendo in luce l'equilibrio fra la concezione tradizionale del genere in esame e la sua tensione verso il nuovo, sia attraverso tecniche che nella sperimentazione cercano un nuovo dialogo con l'altro, sia in forme più tradizionali che risultano assolutamente non banali. Dalla riflessione sull'operato dei singoli autori, le conversazioni hanno spaziato all'analisi del contemporaneo nell'arte, tanto a livello locale quanto internazionale. Lasciando interrogativi e proponendo spunti di riflessione che, ci auguriamo, possano venire approfonditi in nuovi appuntamenti.

Terzo incontro

PAOLO FIGAR
ROBERTO KUSTERLE

Eliana Mogorovich

Questa sera e vorrei iniziare con due battute. La prima è che, a differenza degli altri due incontri, gli artisti sono completamente all'oscuro di quello che chiederò, ma l'impreparazione all'incontro è inversamente proporzionale alla preparazione che sta dietro alle loro opere che io definirei dei ritratti costruiti. Intendo dire che, nel caso di Roberto, vengono scelte delle persone reali e poi ci si lavora sopra. Nel caso di Paolo è anche difficile interpretarli come dei ritratti perché in realtà sono delle persone che hanno caratteristiche fisiognomiche piuttosto neutre.

Quello che colpisce è poi fatto che, a parte la figura con le lunghe orecchie d'asino, le altre opere che sono qui esposte, di entrambi gli artisti, hanno tutti gli occhi chiusi, quando una delle caratteristiche che di solito si associa al ritratto è l'occhio visto come specchio dell'anima. La prima domanda che vi faccio, dunque, è se le vostre opere sono effettivamente dei ritratti o se alludono a qualcos'altro, e a che cosa alludono.

Paolo Figar

Il mio lavoro si incentra soprattutto sull'idea metafisica dell'arte, per cui il mio interesse nel caso del ritratto è sostanzialmente di ordine compositivo. Cerco il recupero iconografico per un rimando, perché faccio sempre un dialogo con il passato e con la storia, questo è il mio modo di lavorare. Le figure nei vari cicli e nelle varie situazioni si manifestano, non vengono cercate consapevolmente.

Un esempio è la scultura che ho presentato per questa occasione. Questa figura potrebbe essere un ritratto classico, ma non ho iniziato la scultura pensando o osservando una persona reale o la sua immagine. Ho iniziato col dire: adesso faccio un ritratto e mi interessava soprattutto la bocca. La composizione del ritratto è il busto, una tipologia classica e antica di rappresentazione della figura, anche celebrativa.

Sono dei ritratti? Sì! ma che vanno al di là della riconoscibilità, sono appiattiti sul piano dello stereotipo, del simbolo, come l'arte del tardo Impero Romano, un'arte plebea.

Non opero con la realtà, non faccio riferimento alle immagini reali, lavoro sulla storia e sull'arte, tentando soprattutto di capire quello che l'arte cerca, o meglio, quello che gli autori che mi piacciono cercavano. In sostanza "vado a funghi", cerco vagando.

Roberto Kusterle

Finora non mi è stata mai posta questa domanda e non mi sono neanche mai posto questo problema. Adesso che ci penso non credo di aver mai fatto ritratti, perché secondo me il ritratto si realizza quando si riprende una fisionomia, quando si colgono gli aspetti particolari della figura, le espressioni, l'intensità dello sguardo, l'occhio, ecc. Io ho sempre negato tutto questo perché parto da un'immagine che è già alterata mentalmente prima di iniziare il lavoro. Quindi non mi interessa la figura in sé, ma la fisionomia della figura che utilizzo per un determinato scopo.

Per quanto riguarda gli occhi chiusi, di solito quando si ritrae una persona l'espressione degli occhi è importante. Quando si guarda un ritratto, ma anche quando ci si trova davanti ad un volto reale, si guardano gli occhi. Evitando di rappresentare gli occhi ho voluto che l'attenzione si concentrasse su tutto quello che circonda la figura.

Gran parte del mio lavoro si incentra sulla ricerca di un'unione fra l'umano e il mondo che lo circonda, che è il mondo vegetale, animale e minerale. Nel caso delle fotografie presenti qui, ho lavorato per due anni sull'elemento vegetale, costruendo, all'interno delle figure, delle applicazioni di carattere vegetale. Ho dovuto in alcuni casi seguire la sfericità della testa. La difficoltà stava proprio nel sistemare gli elementi applicati in modo che seguissero il profilo del volto. Elementi geometrici, piante e fogliame creano una zona come fosse un mondo sommerso dal quale poi si torna fuori attraverso la fioritura e si rientra attraverso la figura.

Queste sono ancora foto analogiche colorate a mano e quindi la struttura del disegno delle parti applicate doveva essere precisa.

Una porzione di corpo era oscurata con dell'argilla scura, in modo tale che emergessero le altre parti che volevo evidenziare. Si capisce che preparare il soggetto in questo modo significa già fare gran parte del lavoro.

Tra le mio foto analogiche e digitali passano dieci anni in cui si riscontrano anche diversità tematiche.

Più recentemente ho lavorato sul tessuto attraverso un abbassamento della cromia del corpo e del fondo in modo che l'unico tono colorato ad emergere sia quello del tessuto dai toni chiari.

Eliana Mogorovich

Quindi, diciamo che nel vostro lavoro l'occhio è visto come un elemento di distrazione che impedisce di cogliere ciò che è importante nell'opera.

E invece, Paolo, perché allora quella figura ha gli occhi aperti? Perché è un ritratto?

Paolo Figar

Utilizzo gli elementi figurativi dove servono, non dove ci si aspetta di trovarli per un preconcetto o una regola legata alla percezione comune delle cose. La mia è una progettazione a rovescio sia in pittura che in scultura, non seguono una progettazione classica. È un modo di lavorare che mi viene da altri artisti che procedevano in questo modo, cioè lasciando che il lavoro si manifesti con più coperture.

Matisse eseguiva anche sessanta disegni uno sull'altro finché compariva quello che cercava, quello che lo stupiva.

Picasso non partiva da un'idea rigida, da una costruzione chiusa, da un progetto senza casualità. Non aveva questa artigianalità. Cercava piuttosto un altro rapporto con i materiali e con i soggetti, immagino gli piacesse vederli mutare.

Nel caso di questa figura dagli occhi aperti e le lunghe orecchie, mi interessava proprio realizzare un ritratto, per questo ho utilizzato lo sguardo, perché è l'elemento principale, come avete detto anche voi, che caratterizza una fisionomia. In questo caso, serve a pensare che esista veramente, ed essa esiste veramente.

Roberto Kusterle

Mentre in pittura si va per stesure, per segni e quindi c'è una costruzione continua della visione, nella fotografia si è vincolati a quello che si vuole riprendere. Non si scappa, se uno sbaglia, sbaglia. Quindi bisogna fare molta attenzione.

Con l'avvento del digitale, però, è cambiato molto il modo di procedere. Non ci sono i grossi problemi che c'erano prima perché posso fare le applicazioni anche in un secondo momento. La finitura della stampa è sempre opaca, perciò non c'è una grande differenza visiva tra la stampa digitale e stampa analogica, ciò che cambia sono i passaggi per ottenere l'immagine voluta.

La figura è molto importante. In questa immagine la persona si è rasata i capelli per trasformare la testa in un luogo sacro del corpo. In quegli anni era la testa il luogo principale dove volevo che succedesse qualcosa. Per esempio qui ci sono delle piante che sono protette dalle spine, quindi ho protetto la parte più nobile del corpo con un copricapo di spine.

Sono molto felice di aver vissuto il momento di passaggio tra l'analogico e il digitale, un momento di fatica per me, perché sono partito da zero sia con il computer che con il Photoshop. Adesso però gestisco abbastanza bene tutto, e riesco a realizzare lavori che prima non riuscivo.

Scelgo di volta in volta delle tematiche sulle quali mi concentro. Per esempio lo scorso anno ho lavorato con il legno, come è documentato in questa pubblicazione.

Nella parte iniziale, intitolata la genesi, ci sono le prime immagini sulle quali è nata l'idea. Si procede poi attraverso la fusione totale tra figura ed elemento vegetale, per andare a finire sui ritratti. In seguito, una parte è dedicata al legno chiaro, in cui la pelle non è più pelle ma legno, e una parte è dedicata alle combustioni, quindi ai legni bruciati.

Infine sono trattate le anatomie, dove i frammenti di legno simulano le ossature.

Faccio vedere questa serie di lavori perché con la fotografia analogica non sarei mai riuscito a realizzare questo tipo di compenetrazioni tra immagini e texture.

In altre parole il digitale mi ha permesso di creare un'estensione del pensiero. È stato un bel salto di qualità che mi ha permesso di progredire nella ricerca.

Eliana Mogorovich

Il ritratto è un genere legato alla tradizione. Come si pone nel mondo contemporaneo, anche al di là del vostro lavoro specifico?

Paolo Figar

Ho una concezione della storia che è sferica, non lineare. Tutto è contemporaneo perché il nostro sguardo di oggi non potrà mai essere uguale allo sguardo di chi ha vissuto nel passato. Questa considerazione è molto importante perché noi osserviamo qualcosa e mentre la osserviamo ci specchiamo dentro attraverso la nostra conoscenza. Interpretiamo e imitiamo, non copiamo. Imitiamo i maestri che ci hanno emozionato e non li capiremo mai fino in fondo.

È sempre il tuo archivio personale che ti aiuta a leggere le cose. Non c'è un prima è

un dopo, gli esempi ci sono in tutta la storia dell'arte. Canova guardava Michelangelo, che guardava Policletto e Fidia. Picasso era interessato ai periodi arcaici: è sempre un ripescare, ma nel momento in cui si ripescano, non si può rifare perché non si è più in quel tempo, perché intanto si sono immagazzinate tutta una serie di cose.

Per me contemporaneo è tutto. Guardo una cosa del 1200 e per me è contemporanea. Poi nella contemporaneità ci sono tantissimi artisti che hanno lo stesso tipo di atteggiamento e lo si vede nei lavori. È solo quando dobbiamo trasmettere un sapere, quando dobbiamo spiegare la storia dell'arte, che dobbiamo per forza incasellarla, ma è una questione di utilità, non un dato di fatto.

Mi capitano dei periodi dove mi interessa un artista, lo guardo e riguardo, quasi ossessionato, ma non per rifare le sue cose, bensì per cercare, per esempio, quali erano le porte che ha solo socchiuso e non ha aperto, le stanze dove non è entrato. Sono solo curioso.

È la curiosità che mi spinge a ricercare, per cui non mi sono mai posto il problema di che cosa è e che cosa non è contemporaneo. I linguaggi dal post-moderno, dagli anni '70 in poi, si sono talmente mescolati e contaminati che non si può più parlare di una cosa che è contemporanea con il significato che generalmente gli viene dato.

Nell'opera c'è sempre un peso: concetto e tecnica. Quando la bilancia segna zero, là c'è il capolavoro, ma non si riesce mai.

Roberto Kusterle

Noi siamo nella contemporaneità, viviamo di contemporaneità, ma comunque abbiamo dei riferimenti. I miei, sono legati molto alla pittura e alla scultura. La classicità è una cosa che ho dentro, di cui non riesco a liberarmi.

Ogni volta che riprendo una figura lo faccio pensando a Piero della Francesca, oppure a certe sculture lignee del '500. Naturalmente poi creo delle posture diverse perché cerco la dinamica del corpo, non tanto nei ritratti, che sono vincolati a un frammento di corpo, quanto nelle figure intere. Qui cerco dinamiche molto particolari, strane e inusuali, dove le mani e il corpo hanno molta importanza.

Non parto mai con un'idea precisa. Ogni persona ha una sua flessibilità, un suo modo di muoversi, in funzione della sottigliezza o della grossezza della figura, quindi colgo in quel momento quello che riesco a trovare in ogni singola persona. Ma è sempre una somma di tutto quello che si è fatto e di tutto quello che si è visto. Solamente dopo molti anni si riesce a capire perché si sono fatte certe cose e si trova sempre un collegamento fra tutto.

Per esempio, una volta cercavo di evitare di raffigurare le mani, per me erano dieci tentacoli che mi disturbavano, quindi facevo tenere le mani dietro la schiena. Adesso, invece, lavoro molto con le mani. Il percorso è scandito da momenti diversi.

Le mie sono immagini fuori dal tempo, nel senso che non rivelano la connotazione temporale del momento in cui vivo. Non c'è nessun elemento di contemporaneità all'interno di esse.

Paolo Figar

L'elemento che si potrebbe identificare come condiviso dal pensiero comune sul contemporaneo è il discorso dell'ibridazione.

Nel mio lavoro questo discorso è quasi sempre presente, concretizzato nella fusione di forme vegetali o animali con forme umane.

Questo tema è contemporaneo, ma è già stato trattato nel '600 da Arcimboldo che dipingeva dei ritratti come poi li avrebbe dipinti Savinio.

Ci sono anche artisti performer che si sono fatti delle operazioni fisiche per cui si sono aggiunti la coda, le orecchie lunghe, i baffi da gatto. Sono persone che lavorano sul proprio corpo aggiungendo parti in silicone. Siamo in una contemporaneità molto vasta e variegata.

Il lavoro molto sul visionario, per cui ho un rapporto con queste cose che entra nella sfera spirituale. Anche i lavori di Roberto hanno tanta spiritualità perché citano la classicità.

Ci sono delle assonanze nelle figure che sembrano emergere da sogni, da realtà parallele, poi c'è del simbolismo dentro, c'è il richiamo al tatuaggio rituale.

Elia Mogorovich

Un'altra cosa che avete in comune è il fatto di lavorare per cicli. Come arrivate a ideare i vari cicli?

Roberto Kusterle

Lavorare a cicli è un grande impegno perché bisogna chiudere completamente qualcosa di precedente e pensare a qualcosa di nuovo che alle volte è concettualmente diverso da ciò che si è fatto fino a quel momento.

Ciò implica anche una conoscenza di tecniche diverse rispetto a quelle già sperimentate. Quindi c'è uno sforzo, una difficoltà, ma anche un piacere nel cercare qualcosa d'altro, significa mettersi alla prova continuamente, un costante aggiornamento dal punto di vista tecnico.

Ultimamente sto cercando di fare dei cicli più brevi per forzarmi ancora di più nella ricerca.

Paolo Figar

Il mio lavorare a cicli risale ai tempi in cui ero studente all'Accademia e avevo incrociato Franco Dugo come insegnante. Il suo modo di lavorare, per quanto sia molto lontano dal mio, si basava sui cicli.

Questa è una strategia di ricerca, perché tu, andando ad approfondire un ciclo di lavori, vai sempre più in fondo fin dove arrivi, fin dove puoi, fin quando vedi che puoi trovare una forza maggiore, e in questo viaggio si trasforma la tua idea iniziale, per cui non sai mai dove arrivi e nello stesso tempo cominciano ad affluire delle possibili svolte, delle possibili evoluzioni, anche su altri cicli. Quando guardi il tuo lavoro questo ti permette di tracciare al suo interno una linea molto chiara che disegna la mappatura dei tuoi viaggi interiori.

Quando vai a trovare i cicli, a rivederli, a presentarli, ti risulta più chiaro il percorso, specie quando si tratta di lavori che non sono così immediatamente affrontabili da chi li fruisce perché andrebbero spiegati.

Pubblico

Cosa pensi dei ritratti concettuali ermetici?

Paolo Figar

Qui siamo in un ambito in cui bisogna prendere in considerazione le problematiche legate alla liberazione e alla contaminazione dei linguaggi avvenute nel dopoguerra, e andare a vedere come mai tutti quanti si sono sentiti in diritto di fare come Duchamp. Per esempio chiamano scultura le installazioni che sono delle scenografie. La scultura

è una disciplina ben precisa. Chi la conosce, la conosce, chi non la conosce, pensi ciò che vuole. Ma non mi interessa neanche discutere perché comunque rispetto anche le altre posizioni.

Secondo me è sbagliata la necessità di dare una chiave di lettura all'opera. Faccio un esempio: leggevo un testo in cui si diceva che la scultura etrusca non ha mai raggiunto i livelli di quella classica. Chi l'ha detto? È falso, o meglio molto soggettivo. Se guardiamo l'Apollo di Veio è una scultura che contiene un'eleganza e un mistero che è di gran lunga superiore alle cose ellenistiche.

Molti hanno detto che l'ultimo Picasso non vale niente perché è legato a un discorso di mercato, ma se non c'era l'ultimo Picasso non avremmo avuto la pittura postmoderna, la Transavanguardia europea.

Questo lo sanno gli addetti ai lavori e chi capisce la pittura. Per la storia vale il discorso che Picasso, qualsiasi cosa facesse, era buona. Non era così, era un genio che non era mai stanco di vivere, di ricercare.

Allora tutta l'arte del Novecento, tutto il primitivismo deve essere buttato via. Erano tutti pazzi gli artisti quando pensavano che il senso arcaico delle figure era più forte e potente perché legato al senso del mistero piuttosto che alla rappresentazione naturalistica?

Ci sono tanti punti di vista nell'arte, e va bene, li rispetto e li ascolto. Sicuramente c'è bisogno di una guida alla spiegazione, però, quando di un'opera bisogna parlare tanto, stiamo parlando e non stiamo sentendo. Invece l'arte va sentita e non chiacchierata.

Eliana Mogorovich

Tornando al ritratto, per Roberto: c'è stato fin dall'inizio della fotografia un dibattito sulla possibilità della pittura di realizzare dei ritratti così verosimili, come nella fotografia, e viceversa come la fotografia poteva restituire l'anima che magari era più affidata al pennello. Nelle tue opere c'è invece una via che mette in comunicazione queste due discipline.

Roberto Kusterle

Cerco sempre di spostare il lavoro su un altro piano. Le figure che ritraggo non sono mai solo fotografiche. Non hanno mai la presunzione di riprendere un'immagine così come sta, devono sempre trasformarla. Faccio un mio genere di fotografia, percorro una mia strada da anni. Quando scelgo un ciclo, sviluppo il tema fino in fondo, fino a che non ho più niente da dire su quell'argomento, e lo chiudo.

È diverso fotografare dal dipingere. In pittura si può tornare sopra, riprendere una tela di cui non eri convinto, ma la fotografia non è così. Non posso trasformare un'immagine, un negativo, un file digitale, per cui vado fino in fondo, ed è piacevole perché significa che si è dentro il lavoro.

C'è anche tutta la parte che precede la realizzazione di un'immagine che è importante, quando cominci ad avere una serie di pensieri indefiniti. Ci sono mille possibilità diverse quando si inizia un lavoro. Ad un certo punto decidi di affrontare un tema in una determinata direzione ma non sai come continuerà. Forse si trasformerà in un'altra cosa, ed è questo il bello. È affascinante scoprire lungo il percorso ciò che si sta facendo.

Eliana Mogorovich

A proposito di tecniche, come cambia l'approccio alla figura nella scultura e nella pittura, anche se in pittura sono piuttosto scultoree le tue immagini?

Paolo Figar

Possiamo dire che è propedeutica. La plasticità emerge da tutto il mio lavoro di disegno, grafica e pittura.

Ho avuto un percorso di formazione disarticolato perché ho studiato arredamento alla scuola d'arte lavorando il legno, ma avevo amici pittori.

All'Accademia di Belle Arti ho studiato pittura e quando sono uscito ho fatto lo scultore, che è un linguaggio più consono al mio temperamento. La pittura e la scultura io le vivo come due sorelle.

Naturalmente non sono il primo, ci sono esempi in tutta la storia. Molti autori contemporanei passano dalla pittura alla scultura senza nessun tipo di distinzione.

La vera difficoltà che incontro è entrare in sintonia con il materiale specifico che sto lavorando. Se passo, per esempio, dal legno al marmo, questo passaggio mi costa sempre tanta fatica, come quando incontri una persona che non vedevi da anni e all'inizio non sai bene cosa chiedergli. Rotto il ghiaccio, alla fine hai fatto una bella chiacchierata. Cambiare i materiali è uno sforzo fisico e mentale, cambiano tante cose e questo cambiamento avviene anche tra il disegno e la pittura.

A me la pittura piace ma non sono così preparato a livello tecnico da poter fare in pittura ciò che voglio. Utilizzo la pittura più che altro come studio preliminare, per entrare nel tema che mi interessa sviluppare. Di solito comincio ad indagarlo con la pittura perché è più semplice. Però può succedere che un soggetto che nasce in pittura migra in scultura e viceversa.

Spesso le mie figure si trovano all'interno di scene, di paesaggi o di luoghi interni. Sono luoghi teatrali, non sono luoghi precisi, non prevalgono sulla figura. La figura si pone sempre come soggetto, però è utile porla in un contesto, oppure la pongo in un contesto perché mi diverto e non voglio smettere di lavorare sul quel dipinto.

Parto sempre da una forma elementare, geometrica. Lavoro sulle sorgenti, archivio sorgenti continuamente e poi attingo da questo archivio. Ogni sorgente si sviluppa in maniera autonoma, e non voglio neanche sapere come si sviluppa perché altrimenti non mi diverto.

Chi vede il lavoro per la prima volta può immaginare quel che vuole, l'importante è che il lavoro trasmetta qualcosa, che la persona possa specchiarsi in esso. Se il lavoro non è chiaro, la persona non si specchia e non si pone delle domande. Non riaffiorano in lui dei ricordi e la linea di comunicazione dell'arte è interrotta. Senza stimoli, si smette di guardare l'arte. Naturalmente bisogna anche dire che ognuno di noi è diverso e reagisce in maniera differente nei confronti di ogni singola opera. L'arte è uno specchio dove ci si riflette in modo soggettivo.

Per esempio, mi interessava che questa figura con le orecchie deformi abbia questa diversità, il tema della diversità domina tutti questi lavori e la diversità è un tema che possiamo declinare in quasi tutti gli aspetti della nostra vita: diversità di pensiero, diversità fisica, diversità di orientamento, e spesso dalla visione della diversità nasce il pregiudizio, quindi ognuno può trarre ciò che vuole.

Ognuno dovrebbe essere spinto a informarsi se non capisce un'opera. Informarsi, guardare, cercare di capire. Da qui il grande valore di chi si occupa della lettura delle opere, perché la mediazione è un aiuto, ma deve essere un invito, non un'imposizione. L'interpretazione che il critico dà non è un'imposizione. Allora l'arte incomincia ad interagire,

interagisce con lavoro dell'artista e del critico, interagisce con la tua formazione e la tua cultura.

Pubblico

Roberto usa il colore in modo quasi monocromatico o bicromatico, Paolo ha iniziato a colorare moltissimo le sue sculture, ora invece toglie il colore. Come lo spiegate?

Roberto Kustrle

Non ho mai usato il colore, neppure quando facevo pittura. Lavoravo con materiali naturali, argille, terre, poi ho iniziato la fotografia con il bianco e nero. Adesso il mio colore digitale è appena accennato.

I colori accesi non hanno mai fatto parte delle mie immagini, non li sento. Mi piacciono i toni spenti, che si uniscono tra di loro con variazioni di tono basse.

Anche i fondi nella gran parte delle mie immagini sono neutri. Non definiscono una collocazione, non ci dicono dove e quando avviene l'azione rappresentata.

Poi volevo dire un'altra cosa: lavorare con il corpo degli altri è sempre una cosa particolare. Non basta dire: ecco mettiti là in quella posizione, devo sempre trattare il corpo, lavorarci sopra. Devo avere le idee precise. Non posso fare come uno scultore che può interrompere la lavorazione in qualsiasi momento. Il mio modello viene per me per cui devo tener conto di lui e delle sue esigenze. Devo concludere, non posso mostrarmi indeciso, anche quando non sono del tutto sicuro. Perché la qualità del lavoro dipende anche dal buon rapporto che si instaura tra me e la persona che mi fa da modello.

Pubblico

Quindi come matura l'idea? Prepari prima dei bozzetti?

Roberto Kusterle

Facevo dei disegni, adesso li faccio di meno. Con il computer ci si può permettere di assaporare un po' prima l'immagine composta, simulandola attraverso un'immagine già esistente su cui poi si agisce procedendo per tentativi.

I miei modelli li cerco tra gli amici, o tra le persone che conosco e che sono disponibili. Parlo sempre con i modelli prima di iniziare il lavoro perché mi sembra giusto che sappiano prima ciò che succederà, almeno quali materiali entreranno in gioco, se dovrò utilizzare su di loro le mani o il pennello o altre cose.

Il modello è molto importante perché ogni lavoro ha bisogno delle figure che ti danno quella giusta lettura per quel tipo di lavoro. Non tutte le figure vanno bene, ogni fisionomia funziona per certe cose e per altre no. Nel corso degli anni ci sono quei modelli che sono "ripescati" sempre. Devo dire anche che ho sempre avuto la fortuna di trovare persone disponibili a trasformarsi, in certi casi, per esempio rasandosi. C'è quasi sempre un gran lavoro per preparare la persona prima della fotografia.

Paolo Figar

Come ho detto prima mi sono formato come pittore, per cui il colore fa parte della mia formazione. Oltretutto in Accademia ho scritto una tesi sulle tecniche antiche. Ho lavorato in pittura come nel 400 e 500, ripescando antiche ricette veneziane. E ciò mi ha portato ancor più ad appassionarmi al mestiere dell'arte, anche nel caso dell'incisione, che ha un mestiere dentro, fatto quasi di alchimie, di cose che accadono nell'antro, nel luogo dove avviene la magia. Questa è una parte affascinante per me.

Poi, all'interno della storia dell'arte, mi è sempre interessata la scultura dipinta, anche

quella che oggi si può solo immaginare. Oggi abbiamo le ricostruzioni digitali della scultura classica che era tutta dipinta. Il fraintendimento rinascimentale e poi neoclassico, ha portato a un'idea di scultura che in realtà non c'è stata. L'idea di dipingere il marmo non è nuova, ma si è persa.

Per quanto riguarda la scultura lignea, invece, abbiamo numerosi esempi. A me interessava affrontare la scultura in questo senso perché potevo unire le tecniche pittoriche alla materia propria della scultura.

Poi però ho esaurito questa vena e ho cominciato a tornare indietro, ai primi lavori dove invece guardavano il colore delle essenze del legno. Ma non sono neppure così rigido. Utilizzo comunque, a volte, dei pigmenti, magari solo accennati, non predominanti, e in certi casi mi avvalgo della combustione di certe parti del legno per creare una diversità cromatica che non è dovuta al colore, ma, appunto, alla combustione.

Molte volte ho usato il colore per togliere forza alla scultura. La mia scultura è narrativa, seppur all'interno del visionario, cioè racconta qualcosa, mostra una figura o elementi riconoscibili della quotidianità, in sostanza non è una forma astratta e per questo motivo non ha bisogno della pulizia e della purezza del materiale.

Mentre, se prendo un pezzo di legno e ne ricavo una forma astratta, pulita, dove la cosa importante è che si segua una linea, che la luce lavori in un certo modo sulla superficie, dò maggior forza alla scultura se lascio il materiale puro. Se dipingessi la scultura con una vernice rossa, avrei potuto scegliere la plastica o qualsiasi altro materiale per realizzarla.

Ho fatto anche ceramica, ho lavorato con la tecnica della forma vuota per cui costruivo vuoto direttamente, come giustamente si dovrebbe fare, solo che il fatto di non avere un forno mi ha frenato nell'approfondire questa tecnica. Adesso modello ancora, se mi serve. Se devo chiarirmi un'idea, prendo un pezzo di creta o plastilina, però fare la ceramica vuol dire avere una grande pazienza. La materia è malleabile, ma poi si irrigidisce, cambia colore quando si asciuga, e ciò avviene solo quando tu hai già chiuso il lavoro. Quando cucini, il colore cambia e l'oggetto si riduce di dimensione. Alla fine l'oggetto che tu guardi non è più quello che hai fatto. Troppo faticoso per me.

Io sono uno scultore diretto: prendo un blocco e comincio a fare, non so neanche io cosa sto facendo. Taglio e cerco dentro, come se disegnassi su un foglio. Soprattutto mi metto in ascolto. Sono come un pilota quando guida ad alta velocità però deve essere pronto a prendere la curva in un certo modo. La curva sarebbe quando il lavoro ti porta dove vuole lui, quando vai completamente dall'altra parte di quello che pensavi di fare, allora là scopri qualcosa sul lavoro e su di te. Non potrei mai lavorare con il progetto prima e la realizzazione poi.

Magari sbaglio mille volte perché prendo la curva sbagliata e il lavoro è perso. Va bene, ho perso l'attimo in cui la forza era al massimo. Succede certe volte, altre volte riesco a fermarmi un po' prima e ottengo un buon pezzo. Non è semplice, è un modo empirico di lavorare.

Pubblico

Sia Paolo che Roberto fanno emergere una forza della natura nella figura umana che è una cosa molto arcaica. L'animale-uomo o l'uomo-pianta è un soggetto molto antico che non siamo più abituati a vedere ma che contiene in sé una forte potenza di collegamento con la terra.

Paolo Figar

Non ho mai operato con questa consapevolezza. Non ho mai lavorato nella direzione di un recupero della mitologia, o di una qualche figura del tipo che tu hai descritto, anche se sono cosciente che i miei soggetti possono richiamare i pensieri che tu hai espresso.

Roberto Kusterle

Per quel che mi riguarda non ho avuto una scolarizzazione artistica. Mi ci sono buttato in questa avventura stupenda. Ho iniziato a fotografare quando avevo quarant'anni e ho cominciato a fare quello che sentivo, ma non avevo dei riferimenti. Agivo sempre istintivamente e leggevo dopo quello che facevo. Spesso mi sono chiesto: da quali autori ho attinto questi miei racconti?

Guardavo soprattutto un fotografo tedesco, Dieter Appelt, che lavorava sul corpo, e poi John Coplans. I loro lavori non sono assolutamente avvicinabili ai miei però c'era una forza sul corpo in ambedue gli autori. Uno lavorava su se stesso con bende e pali. Usava il suo corpo in forma spregiudicata perché era anche grosso e quindi c'erano tutte le pieghe, era una cosa straordinaria. Mi è rimasto dentro, poi sono andato per la mia strada. Facevo le cose istintivamente senza un progetto iniziale. Poi naturalmente mi sono affinato nel costruire i miei progetti.

E quindi ho fatto delle cose che avevano sempre un legame con la figura umana e con la natura. All'epoca sostituivo l'occhio umano con l'occhio di animali, occhi di pesce, occhi di farfalla. L'occhio c'era, ma era mascherato, apparteneva ad un altro animale.

Ricordo che avevo fatto un ritratto di Ernesto Paulin. Avevo ritagliato l'immagine dei suoi occhi e li avevo messi dentro il teschio di un animale, per cui era come dire che lui vedeva attraverso gli occhi dell'animale. Naturalmente non era un'immagine digitale, ma in pellicola.

Poi la grande evoluzione è stata quella delle tecniche digitali che mi hanno aiutato tantissimo a trovare soluzioni.

Con il digitale si possono fare tutte le esperienze visive e sono continue. All'interno di un unico lavoro si può variare non so quante volte l'impostazione dell'idea. Puoi cambiare gli elementi, i chiaroscuri, le luci, ecc. Poi qualcuno preferisce rimanere fedele alla fotografia analogica e io lo rispetto tantissimo. Ho passato venti anni in camera oscura e ora non me la sento più. Anche la macchina fotografica digitale ha un modo di funzionamento più immediato. Puoi scattare quaranta o cinquanta immagini e puoi scegliere la migliore, è una cosa straordinaria. Troppo facile? No, va benissimo così. Rispetto alla fotografia tradizionale sto vivendo un'altra esperienza, ora, molto più stimolante e soddisfacente.

Elia Mogorovich

Per chiudere, vorrei fare la domanda che ho fatto anche nello scorso incontro. Se un collega vi facesse un ritratto come vorreste essere ritratti?

Roberto Kusterle

Io preferirei di no perché non amo essere fotografato. Ho un ritratto che mi ha fatto una persona e che utilizzo sempre quando mi chiedono di mandare una mia foto, e sembra che voglio farmi furbo per apparire più giovane di quello che sono. Probabilmente fotografo perché non mi piace essere fotografato.

Se fosse un ritratto pittorico sarebbe ancora peggio, perché dovrei stare fermo ancora più a lungo. Mi piacerebbe recuperare le foto di quando ero bambino e ragazzo. Quan-

do c'era da fare una foto con i parenti mi nascondevo sempre, non volevo essere fotografato. Non so perché, non lo voglio sapere, non mi interessa neanche sentire cosa direbbe uno psicologo. Voglio restare così, questi gesti dell'infanzia devono restare un enigma.

Paolo Figar

Leggo la tua domanda in maniera tradizionale, cioè ritratto inteso come ripresa fisiognomica reale per cui penso ai lavori di Crico e di Ornella che abbiamo visto qui negli scorsi incontri. Mi piacerebbe sentire la loro proposta. Accetterei anche di posare in costume. Libertà assoluta di interpretazione, insomma.

Ho posato per Franco Dugo per cui ho tutta la pazienza che ci vuole per stare fermo. Con Franco si sta fermi. Anche quando riesco a farmi concedere una sigaretta, poi dovevo rimettermi nell'esatta posizione di prima. Preferirei che non ci sia la mediazione della ripresa fotografica, se non motivata dall'artista che mi dice: mi serve perché dopo voglio costruire tutta una serie di cose.

Roberto Kusterle

Rispetto tantissimo chi si presta a essere fotografato perché io non lo farei. L'unico ritratto me l'ha fatto Claudio Mrakic. Ho tentato di rifiutare ma lui mi ha detto: sto solo cinque minuti. Ed è stato effettivamente cinque minuti. Ha messo un foglio trasparente davanti a me e mi da preso il profilo. Ha fatto tutta una serie di ritratti così, era un suo progetto.

PAOLO FIGAR

Nato a Gorizia nel 1968, scultore pittore incisore.

Ha compiuto i suoi studi prima all'Istituto d'Arte di Gorizia, sezione Architettura, poi all'Accademia di Belle Arti di Venezia, diplomandosi nel 1992 nel corso di Pittura con Sergio Pausig e Franco Dugo.

Da sempre interessato al linguaggio plastico lo approfondisce dopo gli studi partecipando a simposi internazionali di scultura su pietra e legno e frequentando gli scultori Roberto Nanut e Giovanni Pacor.

Ha partecipato dal 1987 a esposizioni collettive, simposi internazionali, fiere d'Arte.

Tra le esposizioni personali ricordiamo:

2001 *Sculture*, Biblioteca Statale Isontina, Gorizia

2003 *Figure del presente*, Galleria d'Arte L. Spazzapan, Gradisca d'Isonzo (GO)

2005 *Paolo Figar - Opere 1995/2005*, Galleria Sagittaria, Pordenone

2006 *Opere*, Gallerja Hit Pavjlion Nova Gorica (SLO)

2007 *Opere*, Abbazia di Sesto al Reghena (PN)

2012 *A proposito di Loro*, Polveriera Napoleonica, Palmanova (UD)

2014/15 *Palinsesti*: personale più progetto site-specific al Premio in Sesto 2014, Carceri Asburgiche di San Vito al Tagliamento (PN)

2015 *Al fine lo spirito fa quello che vuole*, galleria Prologo, Gorizia

2016/2017 *Profili d'Arte - Stato brado*, Palazzo Attems Petzestein, Musei Provinciali, Gorizia

2018 *Paolo Figar - La Pittura*, Galleria Sagittaria, Pordenone



orto poetico

2017, tempera e matite su faesite, 114x88 cm



ritratto di giovane ibrida
2016, olio su tela, 40x30 cm

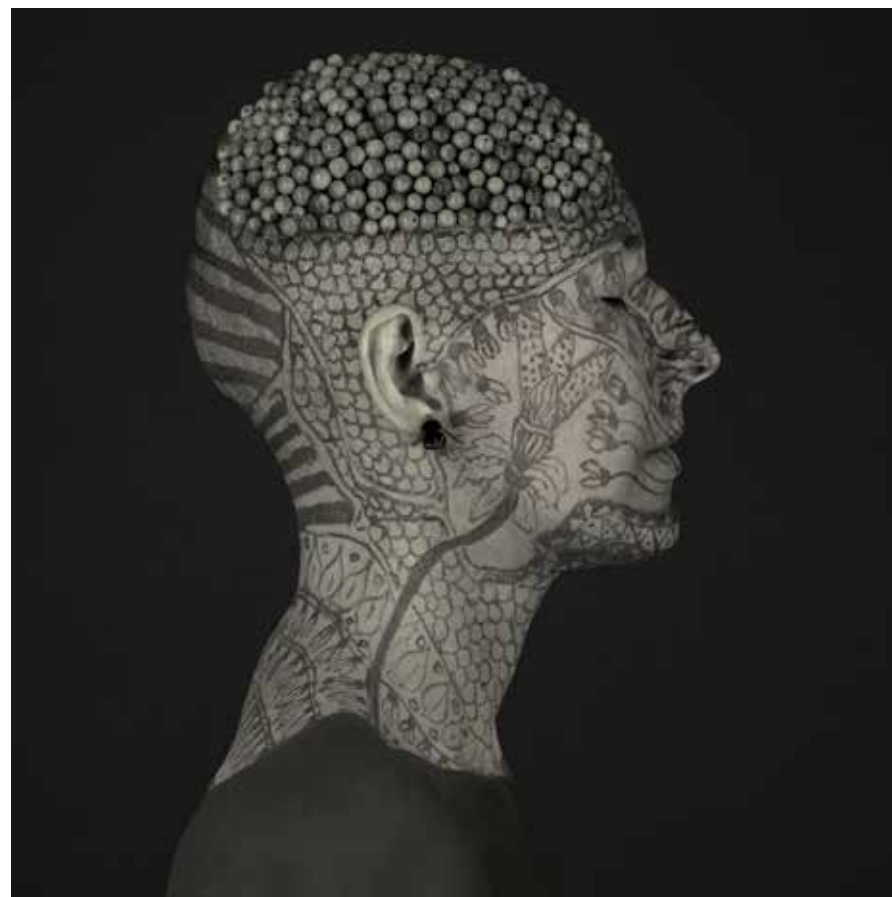


ritratto di flora
2018, frassino e pigmenti, h 40 cm

ROBERTO KUSTERLE

Roberto Kusterle nasce a Gorizia nel 1948, dove tuttora vive e lavora. Attivo dagli anni settanta nel campo delle arti visive, si dedica alla pittura e alle installazioni fino all'incontro con la fotografia, che elegge strumento ideale della propria ricerca espressiva. Le sperimentazioni degli anni successivi portano alla luce i temi essenziali della sua poetica: la continuità tra il mondo umano, animale e vegetale, il ruolo mediatore del corpo, la negazione dello sguardo, l'esercizio costante dell'ironia, dell'ambiguità e dello spiazzamento per dare forma a un'idea e stimolare l'osservatore a interrogarsi.

Nel corso degli anni novanta Kusterle crea installazioni e oggetti fotografici tridimensionali. Nel 2003, alla Galleria regionale d'arte contemporanea Luigi Spazzapan di Gradisca d'Isonzo, presenta il ciclo *Riti del corpo*, in cui il legame fra l'uomo e il mondo animale è celebrato attraverso il prestito e lo scambio mimetico di occhi, teste, chiome. Il lavoro successivo è *Ανακρονος (Anakronos)*, realizzato tra il 2004 e il 2006, nel quale il raggio d'azione dei suoi soggetti si estende, rivelando i mondi da cui essi provengono o che plasmano, ciascuno secondo la propria logica. Prati, stagni, alvei di fiumi in secca del paesaggio goriziano diventano teatri fantasmagorici e surreali. Nel 2009 espone per la prima volta negli Stati Uniti d'America, presentando presso la Wook & Lattuada Gallery di New York la serie *Mutazione silente*, nuovamente esposta nel 2011 presso la Garden of the Zodiac Gallery di Omaha, in una mostra personale. È un ritorno alla fotografia in studio, a un'atmosfera intima e raccolta che rende possibile il dialogo muto fra figure femminili ed elementi vegetali. Un nuovo impulso alla sua opera creativa giunge quindi con l'adozione delle tecniche digitali di elaborazione grafica. Il primo esempio è la serie *Mutabiles Nymphae* presentata alla Mestna Galerija di Nova Gorica (Slovenia) nel 2010, in cui il mondo marino cinge con garbata eleganza abiti e corpi di ninfe senza tempo. Con un nuovo cambio di prospettiva, Kusterle dà in seguito forma al ciclo *Segni di pietra* (2011), esposto prima a Spilimbergo e poi alla Galleria Antonio Nardone di Bruxelles nel 2013. La ricerca continua anche nella serie *La struttura delle apparenze* (2012), in cui la figura umana è esposta, lasciata apparentemente sola. Le pose lontane da ogni classicismo conferiscono un potere assoluto e misterioso al corpo, che assume sembianze marmoree. Nelle opere de *I segni della metembiosi* (2012-13) torna a scorrere una vitalità onirica e grottesca. I corpi del ciclo *Abissi e basse maree* (2013) sono levigati e misteriosi, allacciati in armonie accordate dalla lunga permanenza sott'acqua. Ne *L'abbraccio del bosco* (2014) tronchi, muschi e pietre si fondono e s'intrecciano con i corpi di uomini e donne, talvolta "addormentati" in abbracci sognanti. *Morus nigra* (2015) esplora il rapporto fra uomo e natura attraverso l'antica pratica della bachicoltura. In *Zoóxylos* (2016), Kusterle dà forma a un bestiario sospeso fra l'immobilità del reperto fossile e la tensione che precede il balzo. Osservare, comporre, svelare: la fotografia si fa archeologia e ridà vita a un catalogo di frammenti di legno abbandonati dal fiume Isonzo. Nei soggetti della serie *Fluxus* (2016) il calore dell'esistenza anima i corpi, li nutre esprimendosi in rossori, tumefazioni, graffi. Il linguaggio del legno fatto di tensioni e spaccature, superfici tornite e rese scabre dal fuoco, cavità, intrichi e nodi, anima le figure della serie *Corpus ligneum* (2017). Una vitalità tenace e silenziosa percorre i busti, intreccia gli arti, scolpisce forme nelle quali il movimento è equilibrio, espressione di una crescita che non teme il tempo.



Senza titolo

2007, carta baritata virata e colorata, 50x50 cm




L'amica infedele
2018, stampa ai pigmenti, 70x60 cm



L'abito della festa
2018, stampa ai pigmenti, 70x60 cm

PROLOGO

Associazione Culturale per la Promozione delle Arti Contemporanee
Via G. I. Ascoli, 8/1 - 34170 Gorizia - tel. 0481 30782 - cell. 366 2440162
www.prologoart.it - info@prologoart.it

 Associazione Culturale Prologo



FONDAZIONE
Cassa di Risparmio di Gorizia