

FRANZ GERTSCH

INTRODUZIONE

Di Norberto Gramaccini

Dal catalogo *Franz Gertsch – Hess Collection*

Franz Gertsch – nato nel 1930 a Möringen, città vicino al lago Biel nel cantone di Berna – è uno di quegli artisti che sin da giovanissimo ha subito il fascino dell'arte, che non lo ha abbandonato mai più. Il padre fortunatamente si accorge del precoce talento artistico del figlio e lo incoraggia, spronando il ragazzo, di soli dieci anni, a disegnare *dalla natura* e introducendolo all'arte di Albert Dürer e di Leonardo da Vinci. È stato sempre il padre a insegnargli che l'arte non è soltanto autoreferenziale, ma che l'innovazione deve dar prova di sé nel contesto del mondo visibile e soprattutto nelle realizzazioni estetiche. Presto il giovane artista sviluppa un vivo interesse per ciò che lo circonda e incomincia a disegnare ciò che gli cade sotto gli occhi. Sebbene sia sempre stato influenzato dagli Old Masters, egli adatta le loro tecniche ai propri intenti, introducendoli così in un nuovo terreno artistico.

Gertsch ha 17 anni quando si iscrive alla scuola d'arte di Max von Mühlénen a Berna, dove si scontra con l'Ecole de Paris. Si tratta di un indirizzo decisamente diverso da quello che conosce, e ciò comporta l'aggiunta, ai propri assidui studi *dalla natura*, di sperimentazioni astratte attraverso semplificazioni. La parola d'ordine era: "Guarda dentro e non soltanto fuori". Una visione spontanea e soggettiva prende così il posto della rappresentazione mimetica; inoltre la teoria del colore sostenuta dal Bauhaus sostituisce la propria percezione. Gertsch è entusiasta di questa nuova teoria, e la applica: il rosso quindi va a esprimere compressione e viene adottato per i corpi, mentre il blu è associato all'espansione e significa spazio. In un affresco che dipinge per la locanda dello zio presso il lago Biel, egli utilizza il blu per dipingere una giovane donna seduta sulla panchina di un laghetto rosso. In un certo qual modo ciò mostra più affinità con i simbolisti che con il Bauhaus. Gertsch, in modo consapevole e costante, aveva sviluppato il modernismo di Max von Mühlénen in un mondo romantico-lirico di immagini proprie. Le sue competenze artistiche erano state formate a lungo, ma erano ostacolate dall'astrazione. Trova in ogni caso una soluzione a questa situazione difficile quando conosce Hans Schwarzenbach, che diviene il suo secondo maestro. Schwarzenbach, dotato di eloquenza e di conoscenze nella storia dell'arte, ha tuttavia poco successo come pittore, mentre grande è il suo talento nell'attrarre e ispirare giovani artisti. Il suo stile oscilla tra realismo e surrealismo, ma si trova in disaccordo con Klee e col Bauhaus, riconoscendo come proprio modello Jan van Eyck. Sotto la sua egida Gertsch impara a dipingere con strati traslucidi alla maniera degli Old Masters. Come dimostrato dall'autoritratto del 1955, egli si trova in radicale opposizione con l'Action Painting e con l'Informale, correnti artistiche a quel tempo prevalenti.

Nonostante la sua apparente sicurezza in materia artistica, la gioventù di Gertsch è caratterizzata da turbolenti anni di insicurezza e da uno stile di vita *bohémien*. A causa di una bocciatura non porta a termine l'addestramento militare di base. E' soltanto quando vince una borsa di studio che gli permette di trasferirsi a Parigi, dove trova casa in rue Mozart, e la sua carriera prende una piega positiva. Una singola presenza all'Académie de la Grande Chaumière gli fa comunque capire che anche questo non è il posto per lui. Diventa invece amico di André Thomkins, giovane disegnatore svizzero, un outsider, e insieme frequentano il Cinématheque. Per Gertsch il Louvre e gli altri musei parigini divengono una seconda casa. Gli sembra di vivere in tutt'altro pianeta, dando poca, se non addirittura nulla attenzione, a Pablo Picasso o Alberto Giacometti, entrambi attivi a Parigi a quel tempo. Il cerchio creatosi attorno

GALLERIA MONICA DE CARDENAS

Via Francesco Viganò 4 - 20124 Milano - tel. +39 02 29010068 - fax +39 02 29005784

era veramente molto ristretto, e quando si ammala è costretto a lasciare la *Capitale des Arts* e a fare ritorno nella sua città natale, Berna.

Di ritorno a casa Gertsch si butta con grande entusiasmo nell'esecuzione di una serie di silografie. Nel 1949 aveva già fatto gli schizzi per "This und Weit" (1950), e il 1952 vede la produzione di "Ein Sommer". Si tratta di raccolte di silografie lineari e di alcune poesie, scritte in parte da lui stesso. Arnold Rüdlinger e Ernst Morgenthaler, una delle figure trascianti della scena artistica bernese, notano con favore questi lavori giovanili. Accorgendosi del suo potenziale innovativo, gli amici incominciano a riunirsi attorno all'artista. Egli ha capovolto la tradizione bernese di Anker e Kreidolf e, al loro posto, sceglie Edvard Munch, Hokusai e addirittura Schnorr von Carolsfeld come modelli artistici. L'associazione tra un'apparente obiettività e una linea perfetta con un soggetto emotivo e drammatico lo intriga, tanto da venire coinvolto egli stesso in un simile tragitto funambulesco tra rappresentazione e astrazione. Gli schizzi fatti da Gertsch per le silografie mostrano una linea rapida e spontanea. Sono caratterizzati da un forte richiamo al concetto surrealista di scrittura automatica (*écriture automatique*) in quella tendenza a spezzare l'artificialità calcolata attraverso l'immediatezza della loro esecuzione. Sono anche riscontrabili paralleli con i disegni giovanili di Ingres da una parte, e dall'altra con David Hockney e Andy Warhol.

Il periodo dal 1958 al 1964 è un periodo di riorientamento, lontano dalle silografie, verso la pittura; Gertsch ha sempre saputo di essere un pittore piuttosto che un disegnatore. Sebbene per un certo periodo sia stato attratto dal Tachism, non potrebbe mai abbandonare davvero la rappresentazione. Durante i suoi viaggi in Scozia e nel cantone di Valois egli si volge all'acquarello e incomincia a dipingere paesaggi. Come gli schizzi giovanili per le sue silografie, questi acquarelli dimostrano una mano esperta e un occhio allenato alle colorazioni sottili. Questo non rappresenta comunque null'altro che un passaggio intermedio nel percorso artistico di Gertsch. Questi non incontrano la sua piena soddisfazione, perché sembrano in complesso troppo casuali e non importanti e non possono soddisfare la sua impellente necessità di monumentalità – una necessità derivata probabilmente dal legame con Ferdinand Hodler. Dopo questa prima fase di grande mobilità, Gertsch – quasi in reazione alla precedente spontaneità e irrequietezza – si volge alla pittura semplice, e compone in modo rigoroso pitture a olio che ricordano artisti della Nuova Oggettività come Georg Schrimpf e Christian Schad. Anche la composizione di Giorgio Morandi fa una impressione duratura su di lui. Gertsch infatti stava cercando di liberarsi dal concetto artistico basato sull'espressività individuale e soggettiva, e stava puntando a portare a termine delle opere che convincessero attraverso la loro oggettività. Un passo decisivo in questa direzione è stata la scoperta della fotografia e del collage, media che stava sperimentando dal 1964. Stampe fotografiche oggettive vengono a rimpiazzare i disegni personali e soggettivi. I collage consistono nel ritagliare pezzi monocromi di carta colorata, inseriti poi in un motivo figurativo. Come uno schizzo per il vetro composito di una vetrata, essi evocano, in stile patchwork, un'immagine semplificata della realtà.

La Pop Art (regolarmente esposta al Kunsthalle Bern dal 1965) e una crescente coscienza dei lavori di Richard Hamilton, Roy Lichtenstein, James Rosenquist, Andy Warhol e Tom Wesselmann rassicura Gertsch nel suo tentativo di ridurre l'arte all'atto del dipingere puro, lasciando la creazione di motivi agli altri. Come i suoi colleghi artisti americani e inglesi, una volta superata l'arte pittorica, soggettiva ed elaborata degli anni cinquanta, egli acquisisce un approccio alla realtà più rilassato. L'abbondanza di immagini nei giornali e nelle riviste lo conduce a ridurre il processo di ricerca del motivo a un semplice atto di selezione. E' l'epoca dall'arte concettuale, e nel 1969 la scena artistica bernese prende una nuova direzione. La leggendaria mostra di Harald Szeemann "When Attitudes Become Form" al Kunsthalle Bern cambia tutte le premesse artistiche precedentemente accertate. Tachism e informale

GALLERIA MONICA DE CARDENAS

Via Francesco Viganò 4 - 20124 Milano - tel. +39 02 29010068 - fax +39 02 29005784

divengono obsoleti quasi da un giorno all'altro; i colori scuri e cupi vengono sostituiti da quelli brillanti. Gertsch, che ha già dipinto da fotografie, decide di copiare le proprie immagini da diapositive piuttosto che da carta stampata, per integrare la luce in modo efficace attraverso la proiezione. Da quel momento in poi avrebbe aggiunto ai suoi pigmenti pittura fluorescente e li avrebbe mischiati prima con dispersione e poi con acrilico. Nel 1969 dipinse "Huaa...!", un quadro rappresentante un uomo su un cavallo bianco, con la bocca spalancata, galoppando via a tutta forza, motivo questo che Gertsch prende in prestito dalla rivista Pop "salut les copains". "Huaa...!" costituisce l'inizio di una lunga serie di grandi quadri realistici che compongono l'opera di età matura di Gertsch. Nel 1970 prosegue in questa direzione dipingendo "Vietnam" (Collezione Hess), preso da una pagina del "Time magazine", e dal "Junkere 37".

Nell'estate del 1971 egli ha l'opportunità di esibire questa serie di quadri insieme a "Medici", quando - con il supporto di Jean-Christophe Amann - viene organizzata una mostra indipendente al Kunstmuseum di Lucerna. Il successo della mostra induce Harald Szeemzann a invitare Gertsch a "Documenta V" a Kassel nel 1972, dove il dipinto "Medici" porta l'artista a fama internazionale.

Prima dell'inaugurazione di "Documenta" nell'estate del 1972, Gertsch passa alcune settimane a New York in occasione della mostra "Documenta and non-documenta realists", dove conosce gli artisti Don Eddy e Ben Schonzeit. Sempre nello stesso periodo poi scopre le virtù della tela di cotone grezzo come supporto, come già prima di lui avevano scoperto pittori dell'espressionismo astratto e dell'arte minimale come Morris Louis o Frank Stella. La tensione tra pittura e tessuto stimola Gertsch che ritorna da New York con un importante acquisto: un enorme rotolo di Cotone Doc n°10, che avrebbe sostituito la tela in tutti i suoi quadri futuri.

Nella prima fase, in cui si occupa di realtà preconstituita e presa in prestito, sembra a Gertsch di avere il mondo intero a propria disposizione. Era sommerso dalle immagini e ciò lo porta a credere di poter dipingere qualsiasi cosa. L'immediata disponibilità delle immagini nei mass media gli permette davvero di comporre ogni lavoro preliminare da sé. Questa attitudine, comunque, implica, lentamente ma in modo certo, un cambiamento. Non si tratta di vedere *ogni cosa bella*, come invece era stato per Andy Warhol e per gli altri aderenti alla filosofia americana della Pop. Gertsch cerca davvero di esprimere un'oggettività diversa, senza avere affatto l'intenzione di sopprimere la propria creatività soggettiva. Le scelte personali lo spingono nello scenario della mera esistenza delle cose come principale interesse per il trattamento artistico. Abbandona quindi il metodo di ricerca di motivi nelle immagini altrui e prende a fotografare i suoi dintorni più immediati, amici intimi e famiglia. Dotato di una macchina fotografica Nikon, di un flash e di pellicola per diapositive, vagabonda per il mondo dell'ordinario quotidiano, con la macchina fotografica come filtro per caratterizzare la personale responsabilità dell'artista verso l'oggetto e per garantire l'oggettività dell'immagine esterna.

Nel 1973 esibisce cinque quadri su Cotone Doc alla galleria Nancy Hoffman a New York: "Saintes Maries de la Mer" (1972), "St. Guilhelm" (1972), e tre quadri dalla "Luciano series" (1971-1977), ("Luciano II", 1976, Hess Collection). Vengono venduti tutti. La differenza tra i suoi dipinti e quelli dei realisti americani diviene allora evidente; Gertsch propende per una variante più umana e personale. Per di più, al contrario degli americani, egli non abbandona mai il pennello ordinario in favore della pistola spray. L'appropriazione personale di un motivo è molto importante per lui. Nel 1974, il Deutscher akademischer Austauschdienst (servizio di scambio accademico tedesco) lo premia con una borsa e si trasferisce a Berlino per diciotto mesi. Lì conosce artisti come Ed Kienholz e Duan Hanson che, come lui, avevano esposto a Documenta V. Ma il clou della sua permanenza a Berlino è senza dubbio una mostra all'Akademie der Künste, successivamente spostata al Kunsthalle di Düsseldorf, al

GALLERIA MONICA DE CARDENAS

Via Francesco Viganò 4 - 20124 Milano - tel. +39 02 29010068 - fax +39 02 29005784

Kunstverein Braunschweig e al Kunsthalle di Basilea. In Svizzera però non raggiunge l'attenzione di un pubblico vasto fino al 1980, quando la sua opera viene esposta e aspramente criticata in una mostra organizzata dal Kunsthaus Zürich.

Nel 1978 Gertsch modifica il suo approccio smettendo di utilizzare il circolo familiare o di amici come fonte di ispirazione e si mette a fare una serie di cinque dipinti di Patty Smith.

Se nei primi anni Settanta egli aveva puntato all'oggettività e a rendere pubblico il privato, alla fine degli anni Settanta il tema principale diviene invece il pathos contemporaneo. Il fragile equilibrio tra tensione psicologica e resa pittorica va ora verificato in un soggetto maggiormente significativo e tipico. Altre persone, che egli riteneva interessanti a quel tempo, prendono il posto degli amici intimi e dei compagni, aprendo la strada a nuove possibilità artistiche. Egli non si sofferma su questi nuovi visi mai oltre il tempo necessario al completamento della fase creativa, andando sempre avanti. Luciano Castelli e il gruppo a lui connesso danno inizio a questa sequenza di quadri, seguiti dalla cantante rock e chitarrista americana Patty Smith. Una maggiore concentrazione sulla resa psicologica prende il posto dei colori brillanti e sgargianti. L'ultimo quadro della serie di Patty Smith avrebbe dovuto essere un ritratto, ma quando questo progetto non si concretizza Gertsch decide invece di dipingere un autoritratto da una fotografia scattata dalla moglie Maria. A questo lavoro segue la famosa serie di ritratti femminili: "Irene" (due acquarelli nella Hess Collection), "Tabea", "Verena" (Hess Collection), "Christina", culminanti nei ritratti monumentali di "Johanna I" e "Johanna II" (Hess collection). "Silvia", portato a termine nel 1998, costituisce, per il momento, l'ultimo dipinto della serie.

Per Gertsch il soggetto femminile realizza completamente ogni requisito necessario per uno scambio con la realtà. Ciò gli dà l'opportunità di sviluppare la propria padronanza anche ad altezze maggiori, evitando comunque di perdersi nello sfaccettato e diversificato mondo delle apparenze. Continuare a muoversi e a evolversi, evitando la stagnazione se non addirittura la regressione, ha sempre costituito il motto di Gertsch. I suoi ritratti infatti lo confermano. "Irene" e "Tabea" aderiscono ancora alla narrativa fattuale dei suoi primi quadri realistici. Lo spazio interno e l'occasione di essere fotografati sono vitali e caratteristici di questa fase. Gradualmente però l'elemento narrativo lascia la strada all'immagine eterna e senza tempo: il background composito e strutturato viene sostituito da uno astratto; gioielli e altri accessori scompaiono, e l'espressione del viso si congela in una maschera. La scelta artistica, pur essendo ancora legata all'oggetto, è entrata a pieno titolo.

Le silografie colorate cui Gertsch lavora dal 1986 giocano un ruolo decisivo in questa concentrazione a immortalare il motivo. (Di ogni serie di silografie eseguite, almeno una stampa appartiene alla Hess collection) Da solo, questo unico ciclo gli assicura un posto nella storia della riproduzione grafica: ci volle un'enorme quantità di lavoro per la loro esecuzione e gli prese più di un anno per finire i grandi formati stampati su carta fatta a mano in Giappone. In "Natascha I-IV", "Dominique" o "Doris" lo schermo di puntini della tecnica silografica appare come un velo davanti al ritratto, implicando un effetto defamiliarizzante e distanziante, pur non trascurando né il senso di presenza del soggetto né l'accuratezza della sua apparenza. Gertsch ha fatto un passo avanti nel gettare un ponte sulla linea di confine tra astrazione e rappresentazione. I ritratti sono come paesaggi: guardandoli da vicino ci si perde nei differenti motivi, che a quel punto non compongono più un viso, ma evolvono in forme autonome, quasi vegetali. Per l'artista la natura dell'essere umano e l'umanità della natura si corrispondono. Quando incomincia a guardare dietro l'apparenza di un viso egli scopre una giungla. Non sembra pertanto una coincidenza che Gertsch negli ultimi anni Ottanta dal ritratto femminile si volga a soggetti presi dalla natura come "Rüschegg", "Cima del Mar", "Schwarzwasser" o "Pestwurz". I trittici ("Triptychon" e

"Schwarzwasser II" stupiscono lo spettatore per le loro dimensioni monumentali di più di 2,5x6 metri).

Nel 1995 Gertsch abbandona la tecnica silografica per tornare al dipinto. Di importanza cruciale è l'opera "Lapis-Lazuli 8. III. 95" (Hess Collection), realizzata in un blu vivido, tanto che egli sembra qui aver riscoperto il piacere nell'utilizzare pigmenti e pennelli. "Lapis-Lazuli" (la cui carta venne fatta a mano esclusivamente per il palazzo imperiale di Tokyo) è l'unico quadro completamente astratto. Nel 1966 Gertsch porta a compimento il suo primo quadro di fili d'erba, eseguito a partire da una fotografia di un pezzo di prato scattata non lontano dalla sua casa di Rüscheegg. In seguito fotografa sezioni del quadro e li utilizza per creare nuovi lavori. Questi si allontanano gradualmente dalla natura, ma conservano ancora la precisione pittorica. Quando Gertsch lavorava alle silografie, aveva già cominciato a sperimentare le sezioni, dando così una giustificazione artistica a una visione parziale. L'arte genera arte, e così fu.

In questi ultimi lavori, i due maggiori temi presenti nell'opera di Gertsch sembrano convergere: da un lato la dedizione alla realtà e alla rappresentazione, dall'altro la trasposizione pittorica di un evento soggettivo e pertanto astratto.