

MATTEO CREMONESI
TESTI E INTERVISTE - Ita

Testo presentato in occasione dell'esposizione :
IN/ACTION – CONTRO LO SCACCIATEMPO, LA NOIA
A cura di Matteo Binci, Lisa Andreani, Milena Zanetti Gloria Nossa.
Santa Maria della Scala, Siena, Piazza Duomo.

"Il capitalismo semplicemente occupa tutto l'orizzonte del pensabile"

Realismo Capitalista - Mark Fisher

Quel che appare si rivela lentamente, emerge da un estrema monotonia di istanze mai dissimili.

Le cose, le immagini, si susseguono mai diverse, mai altre. Ogni esperienza si comunica per le stesse parole. Ogni esperienza si somiglia.

Le cose sono ridette più volte, moltiplicate, ampliate, deformate sino a divenire territorio, economia, paesaggio. Ogni cosa è passaggio, ogni istanza è prodotto.

Lucide, insapori, veloci, vacillanti tra due vuoti, tese fra l'apparenza di un ideologia economica e la silente vertigine di un labirinto burocratico in cui l'assoluzione è sistematicamente rimandata e rimandata ancora. Le cose, si ricominciano a memoria, ripetendo da soggetto a soggetto la loro impressione, il loro aspetto, la loro superficie. Tutto è egualmente illuminato, tutto è egualmente esposto. Ogni cosa è privata del peso, sottratta alla profondità che la renderebbe inabile.

Cogliere la monotonia delle forme, seguirne le pieghe, i movimenti, le tensioni, l'omogeneità. Rilevare le superfici, percorrerne il verso, sostenere la forma per scoprirla ancora uguale, ancora la stessa. Raccogliere immagine dopo immagine le forme generiche di un ideologia. Tratteggiare il disegno di un territorio in cui la coazione a ripetere ed esporre diviene prassi burocratica, alimentazione, economia, capitale, capitalizzazione.

Un procedere per espressioni-prodotti in cui la pausa, la sosta, l'andare opaco di uno sguardo contemplativo sono ammessi come semplice acritica variazione, posturale in un discorso preposto. Segni pronti a confermare un orizzonte in cui ogni soggetto è l'espressione pubblicitaria di se. In cui ogni cosa è valutata, giudicata, pesata, passata, secondo il suo valore d'esposizione. In cui tutto si rivolge all'esterno, tutto si rivela, si sveste e si dispone a divenire superficie, obbligato all'esposizione, obbligato ad esserci. Perché solo in questo insignificante, veloce, debole apparire, le cose hanno valore. E' una pornografia di tutto. Una monotonia di tutto. Un perdere tutto.

Le cose non sono più abitabili, si possono solo esporre, si possono solo dire. Vengono vissute per questo, esclusivamente per essere dette. Il mondo, le cose, l'esperienze hanno ceduto il passo all'alienazione della reclamizzazione. Un eccesso d'efficienza ha fatto di ogni istanza esposizione, di ogni cosa un prodotto, un fare vuoto, una cosa nuda, senza segreto, senza difficoltà, rassicurante, consumata immediatamente, consumata egualmente, egualmente illuminata, pronta ad esaurirsi senza memoria, pronta a svanire nell'eccesso di luce, di visibilità, di velocità, nell'indifferenza della digestione.

Matteo Cremonesi

Testo presentato in occasione dell'esposizione "CONVERSATION PIECE #1"
A cura di Alessandro Laita, Chiaralice Rizzi.

" Esattamente com il ghepardo che, proprio mentre aumenta nel modo più inconcepibile la sua corsa, se lo si osserva con attenzione e magari bloccando per qualche istante la sua immagine, ci sembra essere preda di un improvviso desiderio di smettere di correre, chiude gli occhi mentre al suo interno si liberano quasi contro voglia enormi energie dormienti, come se desiderasse soltanto essere altrove, dormire altrove"

L'adorazione e la lotta - Antonio Moresco

Quello che cambia, cambia lentamente, procede nei versi di una monotonia lontana dallo spasmo degli eventi.

Quello che inizia, che cresce, che s'accumula, si muove nell'apparenza di un immobilità fuori dalla storia, e ancora, lentamente, cade in un tempo che non è tempo, che non ha racconto, non ha testimoni, non ha argomento, non ha motivo.

Quanto viene consumato appare insapore, come vuoto, come stabile. Oscillante fra l'apparenza di un espressione burocratica e la silente vertigine che succede al silenzio.

Incapaci di sottrarsi all'obbligo di respirare continuiamo. L'aria solidificata cementa i polmoni e ci preme contro le cose imponendoci la ricerca di uno sguardo, di un umidità.

L'accumularsi di brevi istanze mai dissimili compone nel tempo un semitono la cui noia soggiace la forma sempre già vista, già attraversata. La pausa, la sosta, la noia si fanno territorio, un tempo, (altro), nel tempo, una specie di veglia, andare opaco.

Ripetere con insistenza ciò che si conosce a memoria. Rinominare nuovamente ad ogni istanza il medesimo oggetto, la medesima forma. Di nuovo scegliere questo, "dire di nuovo", come gesto per procedere, tentare un accesso, toccare le cose. Uno scivolare calmo, in cui la percezione delle cose si dice indipendentemente da ogni accadimento, descrivendosi nella tesa tranquillità di un democratico proposito di deriva fino ad abitare l'orizzonte di un nuovo paesaggio, senza argomenti, senza ragioni, territorio senza terra, in cui l'umano non può più fondare il suo discorso.

Matteo Cremonesi

Testo di Giovanna Manzotti scritto per il libro SCULPTURE / PRINTER OFFICE
Matteo Cremonesi - pubblicato da Yes Im Writing a Book

“L’immagine è sempre abitata da un ritmo profondo che ne struttura l’architettura interna, facendo pulsare i suoi organi vitali.

Il ritmo dell’immagine è il tempo della visione”. 1

Lasciar dialogare le immagini in un flusso lento e silenzioso. Decidere di farlo, pensando che sia la postura più naturale da assumere quando si cerca di dare voce a un ciclo fotografico come quello che si dispiega in queste pagine.

La pacatezza dei dettagli che insistono sul medesimo oggetto e il battito del loro alternarsi sulla retina dell’occhio, allontanandosi dalla superficie o avvicinandosi ad essa, hanno infatti aperto lo sguardo - e di conseguenza il testo - verso una direzione che non poteva non tenere conto di questa precisa dimensione metrica.

Quella che segue è quindi una nota che si aggiunge, accodandosi, agli scatti che compongono la serie. È un tentativo di restituire verbalmente ciò che lo sguardo - e la sua predisposizione alla visione - è riuscito ad afferrare nella totalità dei fenomeni che lo circondano. È un tassello che traduce - raccontandola sotto voce - una sensibilità quanto più fedele al *modus operandi* asciutto e minuzioso con il quale Matteo Cremonesi procede nello svelare la natura delle sue immagini. È lui che cerca e sceglie i soggetti. È lui che decide quale rapporto spazio/temporale instaurare con essi, quali dettagli mettere a fuoco e come impagnarli. È lui che decide cosa escludere e cosa far emergere, nell’ottica che l’esperienza innata nell’atto della scelta restituisca ciò che di segreto si nasconde nell’incontro.

A partire dagli esordi con la fotografia di paesaggio, le fasi di selezione, constatazione, registrazione, ripetizione, differenziazione e composizione sono le componenti procedurali che informano profondamente il suo pensiero e la sua pratica artistica. 2

Ma sono anche dei momenti estremamente intimi. In ognuno, infatti - con sfumature differenti - è percepibile una tensione costante che oscilla tra l’erotico e il sensuale: una relazione profonda che deriva dalla frequentazione e dalla costruzione di un rapporto di convivenza con l’oggetto, nonché soggetto degli scatti. La sua ricerca personale risente anche di un grado di attenzione continuamente teso verso la cura della forma e la sua estetizzazione, la postura contemplativa dello sguardo che spinge verso la definizione del particolare: tutti atteggiamenti o attitudini che derivano dalla cultura giapponese e dalla sua capacità di essere educata, ma al contempo ricca e profonda di senso.

Leggere ogni porzione fotografica come un’apparizione visiva che si avvicina alla forma di pensiero che l’*haiku* (poesia ad immagini per eccellenza) racchiude nel susseguirsi di poche e immediate parole, significa quindi intravedere in ogni singola immagine un microcosmo, dove è la consequenzialità del manifestarsi di *close up* sempre uguali, ma sempre diversi, a farsi essa stessa immagine ritmica.

Avvalendosi di una logica produttiva seriale, *Sculpture/Printer_Office* si inserisce all’interno

di una serie di cicli fotografici che Cremonesi dedica ad oggetti che abitano il nostro paesaggio quotidiano contemporaneo. 3

L'ultima serie, realizzata tra il 2016 e il 2017, ha per soggetto una stampante Ricoh, fotografata dall'artista consecutivamente per sei mesi in un comune ambiente lavorativo - in questo caso un ufficio - connotato da un'estetica abbastanza anonima e ampiamente diffusa a partire dalla metà degli anni Novanta. L'oggetto, la cui superficie viene trattata alla stregua di una pelle sensibile, si mostra nella sua nudità (esposizione come nudità, direbbe Jean-Luc Nancy), rivelando e allo stesso tempo nascondendo parte del suo corpo. Il soggetto trova completamento in un ciclo di quarantatré scatti che contribuiscono in modo solo parziale al raggiungimento di una definizione ottica in grado di abbracciarlo nella sua interezza formale. 4

Partendo da un'osservazione ragionata, l'occhio di Cremonesi si annida sui dettagli dell'oggetto: ne registra fessure, angoli, giunture, contorni e linee. Scivola sulla sinuosità delle curve, si blocca sulla polvere depositata negli interstizi, per ricominciare, ancora una volta, il suo lavoro di scavo sull'immagine. Quella che si instaura è una seduzione che segue un andamento dal ritmo essenzialmente muto, una relazione che si esaurisce nel momento di perdita del legame con l'oggetto. Come la protagonista ventunenne di *L'anulare*, misterioso romanzo della giapponese Yoko Ogawa, Cremonesi ha sviluppato coscienziosità nel lavoro, nel rispetto di una metodologia rigorosa e severa. "Ha imparato a penetrare il senso degli oggetti". 5

L'insistenza e l'abitudine nel descrivere e declinare ripetutamente, fino alla noia, le caratteristiche formali ed estetiche del medesimo oggetto, predispongono i nostri sensi all'affinamento delle capacità di ascolto dello spazio e delle situazioni circostanti. Questa postura, reiterata dall'artista per un lungo periodo di tempo, implica la manifestazione di un momento di arresto, una pausa che sembra trovare nella poetica dello stazionamento della visione la sua spinta più naturale, più umana. Si tratta di un punto non tanto di sospensione e di stasi, quando di un silenzio nel quale è sempre insita una forma di movimento: è il lasso di tempo necessario alla respirazione, al riposo dell'occhio, al cambio di piano. Lo si riscontra tanto nell'organizzazione spaziale all'interno delle immagini, quanto negli intervalli tra le stesse, qui replicati dalla pagina bianca. Anche il colore chiaro dei soggetti - rintracciabile in tutte le serie fotografiche *Sculptures* - ha la sua specificità formale ed estetica, che pulisce e sospendere la visione, educando lo sguardo e aprendo la superficie alla contemplazione, all'incontro.

L'approccio di Cremonesi all'oggetto non si allontana più di tanto da quello che Giorgio Morandi condensava nelle sue *Nature morte*, sebbene gli manchi il senso canonico di composizione che l'artista bolognese andava sempre ricercando. Qui la composizione è ad ogni modo presente, ed è intesa non tanto come organizzazione e disposizione di elementi in uno spazio, quanto come capacità di arrivare ad una sintesi distillata ed equilibrata dettata dal susseguirsi ritmico - e quindi compositivo - delle singole sezioni oggettuali. Nei tagli formali di Cremonesi, i *close up* assumono un respiro architettonico dall'approccio frontale quasi sempre fisso, sfalsando la dimensione reale dell'oggetto e la

scala dei rapporti con ciò che non rientra nel suo orizzonte visivo. Ma il suo rapporto con lo sfondo emerge in superficie e salta sempre all'occhio, accentuato dall'atto di chiusura sull'architettura interna ed esterna al soggetto, dall'utilizzo di sfocature, patine e lievi cromie che permettono all'artista di ricavarne quell'impressione vicina al ricordo, di cui la memoria ne è la migliore conservatrice. La poeticità intrinseca all'oggetto sembra così affiorare con una sensibilità che si avvicina a quella che Franco Vimercati instaurava con le cose a lui più vicine: una caraffa, una caffettiera, un bicchiere o una teiera. Come non ricordare la zuppiera, quella piccola terrina lasciata dai suoi vecchi proprietari di casa, e fotografata per dieci anni consecutivi (dal 1983 al 1993), prima con un'illuminazione più chiara, e poi via via sempre più scura, ruotandola, avvicinandola e allontanandola dall'obiettivo fotografico. Nella persistenza di uno sguardo puro e radicale che rendeva ogni minimo gesto e azione carichi di consapevolezza esistenziale.

“Analizzare in maniera attiva la vita quotidiana vuol dire ritornare alla pazienza del lavoro. Ad un tempo critico e a una capacità riflessiva, quantomai necessari e utili, oggi, a strutturare un nuovo habitat partecipativo, un nuovo - e forse indispensabile - panorama della società estetica”. 6 Nell'arte, come nella vita.

1. F. Ferrari, *L'insieme vuoto. Per una pragmatica dell'immagine*, 2013, Johan & Levi, p. 63.
2. “Lavorando sul paesaggio ho imparato a portare la mia attenzione sui particolari, ripetendoli, impaginandoli, nascondendoli. Questo era un modo per trattare un'apparenza altrimenti troppo vasta.. un tentativo di diminuire quella distanza che la superficie delle cose mantiene sempre con l'osservatore”. (da un'intervista del 2016).
2. . Dal 2012 l'artista ha realizzato delle serie fotografiche aventi per soggetto un bidone, uno specchio, una macchina fotografica, una lavatrice, una stampante e una fotocopiatrice.
4. “La serialità, l'accumulazione, il ripetersi dei soggetti sono un modo per differire il rapporto seduttivo con l'immagine, un'insistenza della quale mi servo per depotenziare ed esaurire la loro impressione”. (da un'intervista del 2015).
5. Y. Ogawa, *L'anulare*, 2007, Adelphi Edizioni, p. 29.
6. A. Tolve, *Ubiquità. Arte e critica d'arte nell'epoca del policentrismo planetario*, Quodlibet, 2012, p. 22.

Intervista di Giangiacomo Cirila per PHROOM MAGAZINE

"Forse l'immobilità delle cose intorno a noi è loro imposta dalla nostra certezza che sono esse e non altre, dall'immobilità del nostro pensiero nei loro confronti."

Marcel Proust

Giangiacomo Cirila: Il tuo lavoro ha un carattere monolitico, osservando i titoli dei tuoi lavori si assiste ad un elenco di oggetti, il soggetto del tuo lavoro è l'oggetto quotidiano, qualcosa di normalmente trascurato, poco significativo e comune...

Matteo Cremonesi: Sì, per molti versi il mio lavoro può essere inteso come una collezione di registrazioni di normali oggetti.

Nel mio lavoro non c'è molto da vedere, le immagini che realizzo non raccolgono nessun evento in atto, non partecipano ad alcun racconto, mostrano solo un interesse e attenzione per ciò che vediamo costantemente. Un interesse per tutto ciò che è quotidiano, costantemente presente, vicino, apparentemente poco significativo, già conosciuto.

GG: Come scegli i soggetti del tuo lavoro?

MC: Lavoro con soggetti che trovo o incontro, quello che mi colpisce. Non c'è una vera e propria ricerca, ma piuttosto un'attenzione e degli incontri.

Preferisco lavorare su qualcosa con cui ho la possibilità di famigliarizzare, di frequentare fino a conoscerne a memoria le parti. Spesso per approfondire questa conoscenza faccio alcuni disegni prima di fotografare.

GC: I tuoi soggetti sembrano somigliarsi tutti, sono come accumulati da delle caratteristiche che ricorrono, una particolare tendenza formale...

MC: Ad interessarmi di un oggetto è la sua capacità di incarnare un'identità generale ed oggettuale delle estetiche nella cultura contemporanea.

L'indifferenza estetica, il gusto per l'anonimo e la serialità, la "mobilità" degli oggetti stessi che possiamo ritrovare in diversi ambienti, sono caratteristiche che mi interessano e riguardano tanto un ambito esperienziale privato – intimo, quanto l'universalizzazione tecno-capitalista che a seguito dei processi di globalizzazione ha uniformato e disciplinato le esperienze estetiche, imponendo la necessità di un ragionamento sul problema della soggettività etica e politica nella cultura contemporanea.

GC: Ricordi cosa ti ha indotto a guardare questo tipo di soggetti ?

MC: Semplicemente la loro normalità. La loro estrema stanchezza. Il modo in cui si fanno portatori di un "abito" estetico sempre più universale, riconoscibile.

GC: Nelle tue serie fotografiche non c'è uno svolgimento narrativo, eppure la presenza del tempo d'osservazione appare dominante.

Il tempo viene dilatato, si prolunga immagine dopo immagine, un ripetere che penetra negli

intervalli dell'osservazione. In molte occasioni hai accennato ad un "uso" della noia, mi parli di questo rapporto con il tempo e del suo legame con l'osservazione ?

MC: sono poco interessato ad un rapporto con la narrazione, in questa trovo ci sia qualcosa di stupido, che appesantisce le immagini e l'esperienza di queste, riportandole ad una funzione dalla quale invece desidero siano liberate. La noia per molti versi è un modo per liberarsi da questa possibilità. La noiosità di cui parlo è qualcosa di quotidiano, di cui ognuno ha fatto l'esperienza. Una qualsiasi attività o fare che diventa così noiosa da riferirci un'altra percezione del tempo. Le forme, gli argomenti, le impressioni di qualcosa si ripetono assomigliandosi sempre più fino a perdere senso. A partire da questa caduta di ogni rapporto narrativo, da questa delusione – esclusione di ogni evento, inizia un processo dello sguardo che trova nella semplice constatazione e registrazione di ciò che c'è il suo fulcro e in quest'impossibilità di parola, di racconto, una forma di respirazione.

GC: questo discorso sull'a noia sembra indicare una riflessione dal carattere esistenziale ...

MC: Assolutamente, la noia è l'esperienza per me più familiare, la noia di qualsiasi cosa, qualsiasi attività, qualsiasi incontro. Questa esperienza quasi decadente della noia mi ha accompagnato da sempre. Faccio molte cose, ma qualsiasi attività o proposito che al principio viene dominata da un profondo entusiasmo, tale da farmi credere di aver trovato finalmente qualcosa di straordinario a cui legarmi e da cui far dipendere in parte la mia felicità, l'indomani è già ammalata, viziata... è noia. Ogni volta che inizio a fare qualcosa mi dico sto iniziando qualcosa di completamente diverso e poi... questa delusione da cui sembro affetto ah finito con il descrivermi.

GC : Nelle tue serie fotografiche si assiste all'esibizione di un circuito di sforzo che porta spesso l'impressione del soggetto all'esaurimento, lo sguardo ripetutamente concentrato su una parte della superficie crea una sorta di sospensione, una specie di pausa.

MC: Quello che mi interessa è tentare di provocare una sorta di esaurimento dello sguardo dello spettatore. La continua, ripetuta, richiesta di attenzione su qualcosa di molto semplice e conosciuto credo possa realizzare nell'osservatore una sorta di silenzio o pausa in cui iniziare un ascolto altro del circostante.

GC: Nei tuoi lavori non ci viene quasi mai data la possibilità di vedere il soggetto nella sua totalità. Ogni parte, ogni difetto, ombra o traccia della superficie viene registrata con attenzione. In questo paradosso dello sguardo che mostra ed allo stesso tempo cela c'è il senso di un oscillazione tra l'erotico e il clinico enfatizzato dalla ripetizione ossessiva delle diverse parti.

MC: Mi interessa molto l'esperienza d'isolamento radicata nell'atto di "scegliere".

L'intervallo che s'impone scegliendo qualcosa e omettendo visivamente il restante rende l'incontro con ciò che si è scelto quasi segreto. Una parte d'immagine sottratta al rumore dell'ambiente.

GC: Una richiesta di tempo ?

MC: si, una specie di sospensione.

GC: I tuoi ultimi lavori fotografici sembrano attendere una sorta di sparizione, la natura oggettuale del soggetto é come investita da un promessa. In alcune tue serie come "SCULPTURE / PRINTER – OFFICE", tendono a perdere il soggetto per mezzo della sfocatura, mente in "NORMAL", benché riconoscibile il soggetto è investito da una luce buia che lo promette ad un adesione allo sfondo, quasi il soggetto, minimo, navigasse verso una sparizione.

MC: Ho provato il desiderio di fotografare delle forme. Spingere la ripresa sino al suo limite per registrare l'impressione del soggetto un attimo prima di perderlo. E' qualcosa che ha a che fare con la visione, il suo perdurare nella memoria. Questo desiderio risente dell'influenza delle opere di Morandi, una certa possibilità di non definire del tutto il soggetto perché già conosciuto. Al contempo desidero lavorare su oggetti molto specifici, circostanze molto precise.

GC: Nel tuo lavoro prevalgono tonalità neutre, piatte, il colore è come non presenziasse, che rapporto hai con questo?

MC: Credo mi sia sempre interessato più trovare una varietà di gradi nel medesimo tono piuttosto che cercare il rapporto fra due colori. Suppongo che si debba parlare del modo in cui la luce investe e si sposta su una superficie rivelandola.

La ricerca della giusta luce, del giusto momento della giornata, del giusto modo di sentire il soggetto è qualcosa che mi impegna molto. Più che far emergere qualcosa del soggetto si tratta di aprirlo alla sensazione, riconducendo il suo interlocutore ad un ascolto della forma. Per questo c'è la necessità di provare diverse registrazioni in diversi momenti e con diversi obiettivi, lasciare il soggetto si riveli nel tempo.

GC: Nella serie "NORMAL" c'è qualcosa di notturno, quasi come se l'intera esperienza visiva sia tratta dall'ombra.

La poca luce avvolge il soggetto descrivendo la sua presenza immobile in un adesione allo stesso sfondo.

MC: In effetti è un lavoro notturno. Descritto in una penombra complice, più adatta a perdere le forme, custodire una percezione segreta delle cose, che a proporre un soggetto.

GC: Il carattere notturno di queste immagini mi fa pensare al tuo complesso rapporto con la stessa notte a causa dell'insonnia, credi questa abbia influenzato il tuo modo di percepire il circostante?

MC: Indubbiamente si. Quella dell'insonnia è un'esperienza significativa, in parte tragica in parte curiosa. Qualcosa che vizia e indirizza la conoscenza che hai delle cose. L'insonnia ti allontana da ogni cosa escludendoti lentamente da una partecipazione attiva al mondo. Normalmente una persona la sera va a letto e l'indomani mattina si sveglia e inizia la sua giornata. Il sonno è un territorio-tempo in cui l'individuo si ricostruisce, in cui si sostiene una pausa. in questo spazio si sottrae e riconcilia al mondo. L'insonnia comporta una

mancata sospensione, alle sei, alle otto del mattino si è esattamente nello stesso modo in cui si era alle 11 della sera precedente, non c'è nessuna differenza. C'è solo un'infinita notte dominata da toni di grigio e blu azzurro in cui la realtà si mostra per quello che è. Le forme, le superfici si rivelano lontane dalle azioni che di giorno le trattengono. Tutto è catturato da un'immobilità sfumata solo dal tempo. Inizia una conoscenza delle cose priva di rumore, di narrazioni. Le ragioni ed il senso che di giorno viziano la percezione delle cose cade, lasciando solo le forme e la loro ombra. Il silenzio sempre imperfetto diventa corposo, lo si avverte fisicamente come in un attrito, il tempo assume un'altra dimensione, s'allunga scorrendo a stento. Ogni singolo minuto che passa si concretizza in una realtà fisica, scultorea, immobile, tangibile. Niente avanza. si resta per ore lì, viziosi da un ascolto del mondo che ci trova nella percezione di essere completamente soli di fronte ad un universo svuotato.

GC: Un aspetto biografico ...

MC: credo ogni lavoro debba essere anche una confessione.

GC : Come hai sviluppato il tuo linguaggio?

MC: Per tentativi, tentando di scoprirlo poco a poco.

GC : Quando ti trovi davanti ad un soggetto hai già un'idea di come sarà il lavoro finito?

MC: Ho un'immagine complessiva di quanto voglio fare, ma durante il lavoro, l'immagine, l'esperienza cambiano forma e il lavoro si sviluppa in modo inatteso.

GC: Quindi parti con un'idea generale che definisci lavorandoci sopra?

MC: Sì, esattamente così, facendovi un'esperienza.

GC: Eppure c'è qualcosa di estremamente ordinato nel tuo lavoro...

MC: C'è il tentativo di mettere ordine al caos dell'impressione. E' un ragionamento sensibile attorno a questo. Molto dell'ordine a cui ti riferisci credo sia dato anche dal soggetto comunque.

GC: Perché desideri controllare quest'aspetto ?

MC: Le immagini si creano nel corso degli incontri, della frequentazione. Si radicalizzano delle impressioni senza nemmeno che ce ne si accorga. Questo tempo di frequentazione, questo stare con le cose senza agire è molto importante. Quando prendo la macchina fotografica in mano emerge la memoria di questi incontri, di queste impressioni, ma per divenire un lavoro non è sufficiente nemmeno questo, le immagini hanno bisogno di "ordinarsi", altrimenti non sarebbero nulla.

GC: Che cosa fai di fronte al soggetto? come ti comporti?

MC: Preferisco lasciar fare alla frequentazione. Lasciare che questi incontri con il soggetto mi suggeriscano il comportamento più adatto. Penso le immagini che intendo realizzare debbano essere comunque ordinate da qualcosa che le accomuni.

Controllare questo aspetto è difficile, la fotografia ha una sorta di facilità, le immagini cambiano in continuazione e per farsi il lavoro ha bisogno che ci si abbandoni a queste possibilità tanto quanto del controllo su queste, si ha bisogno di istinto per capire in che modo porsi di fronte ad ogni singolo aspetto, ogni singola possibilità. E' qualcosa che sopraggiunge continuando a lavorare.

Questo "lasciarsi suggerire" non significa che non ho un'idea di quello che voglio ottenere, e' solo che inizialmente non so come ottenerlo. La tecnica può aiutarti solo fino ad un certo punto.

GC: Cosa cerchi di ottenere?

MC: Spero di rappresentare la natura nascosta dell'oggetto che sto guardando, il suo ascolto, il suo incontro, quello che potremmo chiamare la sua impressione, piuttosto che fare un "ritratto" nel senso letterale della parola. Non ha senso produrre un'immagine che non abbia somiglianza ma un'immagine che è solo somigliante non mi interessa.

Bisogna fare in modo che il soggetto si trasformi nell'immagine di qualcosa di familiare, riconoscibile, senza produrre di questo un'illustrazione, è un vero problema.

Ciò che mi interessa è lavorare sull'impressione che l'esperienza e l'abitudine di un soggetto produce. C'è una sottile ma fondante differenza fra la "comunicazione" e "l'espressione".

GC: In questo modo non rischi di perdere il soggetto ?

MC: Rischiare credo sia giusto, perdo molte immagini, in continuazione. Quando si interroga il linguaggio credo sia inevitabile. Altrimenti si diventa accademici, si ripete quello che si sa senza fare alcuna esperienza.

GC: Dalle tue immagini emerge uno sguardo che potremmo definire "contemplativo".

MC: Rapportarsi all'oggetto richiede l'organizzazione di una "respirazione", di uno sguardo, un modo per muoversi attorno a questo, farne esperienza, trarne un ascolto... fino alla sua registrazione. credo occorra l'invenzione di un'attenzione particolare anche nell'operare.

GC: Perché sviluppare il lavoro in serie e non ragionare su un'unica immagine?

MC: L'oggetto presenziando nello spazio inizia una condizione. Si dispone fra altri elementi, li cambia o ridefinisce, s'impone di fronte al nostro corpo con un peso, una forma. Formalizza lungo la sua superficie una sorta di tensione, chiede un rapporto. Descrive un suo esserci, inizia un suo "stare". L'esperienza che ho di un soggetto si riassume in una sorta di movimento del corpo e dello sguardo attorno ad esso, nascono gesti, tratti, momenti di immagine che emergono in un movimento, sovrapponendosi ad altre. si stabilisce una relazione, un ritmo, che chiede per spiegarsi più fotografie.

GC: Riproduci un movimento ?

MC: Sì, un movimento dell'attenzione più che un movimento fisico, mi piace pensare sia una sorta di danza dello sguardo quella da cui nasce il lavoro. È comunque sempre il punto di vista di un corpo.

GV: Ritieni di fotografare una condizione emotiva?

MC: Forse è più corretto dire che lavoro attorno ad una condizione percettiva o ancora attorno alla sua sensazione ed al comportamento che ne scaturisce.

GC: Parli di un incontro ...

MC: Credo l'impulso al lavoro non nasca dall'osservazioni e nemmeno da una presunta sensibilità altra, "speciale", ma da un incontro. L'incontro tra autore e soggetto, che si tratti di una montagna o di una tazza vuota o di un corpo.

La riuscita del lavoro credo dipenda da questo avvicinamento, avvicinarsi vuol dire abbandonare le convenzioni dello sguardo, la sua ragione, per misurarsi con le impressioni, la propria intelligenza. Ritrovare naturalmente una giusta distanza a partire dall'esperienza. Credo ogni lavoro riuscito riveli una collaborazione di questo genere, di fatto un'opera non riguarda mai il soggetto, ma la sua partecipazione. Il soggetto partecipa facendosi osservare, rivelandosi nel corso del tempo allo sguardo.

GC: In un certo senso si tratta in parte di sviluppare una modalità cognitiva.

MC: Esattamente, ricercare e approfondire per mezzo di diverse esperienze e osservazioni una modalità di guardare spingendola fino all'espressione.

GC: Recentemente hai affiancato al tuo lavoro fotografico una serie di lavori video, questi lavori che non si scostano per atteggiamento e attitudine dal tuo lavoro fotografico possono essere descritti come un "soffermarsi". Nella loro immobilità ricordano una pratica meditativa. Cosa ti ha portato ad ampliare il tuo lavoro e adottare questo linguaggio?

MC: Ho sempre immaginato di realizzare dei video, nel corso degli anni mi sono più volte misurato con questa possibilità senza tuttavia avere alcuna soddisfazione. Solo recentemente, anche grazie anche all'aiuto e sostegno di alcuni amici, sono riuscito a realizzare qualche lavoro di cui mi ritengo in parte soddisfatto.

La necessità di questi lavori proviene forse dal bisogno di riflettere in modo più radicale attorno al "tempo della visione", ragionare sull'immobilità delle cose, la loro noia, all'esaurirsi del processo visivo. L'incessante guardare che la registrazione riporta si concretizza in un corpo fisico di fronte al quale poter spostare l'attenzione accedendo a qualcosa a cui l'immagine fotografica, la cui fruizione è fisicamente diversa, difficilmente permette di accedere. Si tratta di una necessità cresciuta in rapporto ad una riflessione sulla fruizione dell'immagine.

GC: In questo periodo a cosa stai lavorando ?

MC: Al momento sto lavorando assieme a Federico Barbon (Yes im writing a book) ed alla curatrice Giovanna Manzotti alla realizzazione di un libro fotografico sulla serie Sculpture/

Printer_Office. Ho sempre guardato ad un libro fotografico come ad un momento molto importante per il mio lavoro. Immaginando di realizzarne uno ho preferito aspettare di avere quello che ritenevo un progetto adatto e capace di raccontare al meglio la mia pratica. Contemporaneamente a questo libro sto lavorando ad un progetto audiovisivo assieme al musicista Flavio Scutti.

GC: Come vedi il tuo lavoro nel tempo, il valore della tua ricerca sarà ancora attuale ?

MC: Gli elementi con i quali si misura un discorso come quello affrontato dal mio lavoro sono molti. E' difficile immaginare le sorti di un percorso come questo, sono molte le cose incerte ed altrettanto quelle capaci di farsi cambiare da un'esperienza o da un incontro con qualcosa di diverso da ciò che immediatamente prima si guardava.

Credo tuttavia ci sia lo sviluppo di un modo di osservare che prescinde per tanti versi dalla contingenza che sento nei confronti di alcuni soggetti che sono certamente legati a questo specifico momento storico. Parte della capacità di questo lavoro credo si concretizza in una forma di attenzione che può' sempre replicarsi su soggetti differenti iniziando in questo modo sempre nuovi discorsi.

Ho fede nel fatto che ciò di cui faccio esperienza, l'incontro e l'osservazione sensibile delle forme di un ambiente o di un oggetto possano essere indagate sempre in modo migliore. Volendo rispondere sinteticamente alla tua domanda, spero di poter continuare ad approfondire questo lavoro sullo sguardo, trovando il coraggio quando necessario di metterlo in discussione.

Intervista di Enrico Smerilli realizzata in occasione di CAMERA CON VISTA - incontri di fotografia - GAMEC di Bergamo, a cura di Luca Panaro e Luca Andreoni.

ES / Il Soggetto/oggetto del tuo lavoro sembra essere quotidiano, qualcosa di normalmente trascurato, di insignificante e comune.

MC / Credo il mio lavoro possa raccontarsi come una pacifica registrazione di ciò che è costantemente presente, vicino, quotidiano, apertamente apparentemente irrilevante. Nel mio lavoro c'è molto poco da vedere, non ci sono nuove immagini né azioni, ma solo attenzione a ciò che vediamo costantemente senza guardare.

ES / Eppure questi oggetti che fotografi sono legati fra loro da delle caratteristiche. Con quale criterio scegli un soggetto piuttosto che un altro?

MC / Ciò che mi spinge a scegliere di lavorare su un oggetto è la sua capacità di incarnare un carattere "normalizzante", di essere cioè, contemporaneamente alla sua funzione, un soggetto/oggetto di genere.

ES / Mi spieghi che intendi con "oggetto di genere"?

MC / Intendo categorie di oggetti che hanno in comune proprietà formali essenziali e differiscono per caratteristiche non essenziali. Oggetti il cui disegno o forma prima ancora di assolvere a una funzione precisa presentano nel loro progetto delle caratteristiche capaci di metterli in relazione ad un progetto produttivo-semiotico atto a produrre un disciplinamento delle esperienze.

ES / Dalle tue immagini emerge uno sguardo che potremmo definire "contemplativo".

MC / Abitando lo spazio l'oggetto crea un'architettura, si dispone fra altri elementi, li cambia o ridefinisce, formalizza lungo la sua superficie e con il suo peso una sorta di tensione, crea una sorta di tono. Descrive un suo esserci, inizia un suo "stare".
Rapportarsi all'oggetto richiede l'organizzazione di una respirazione, di uno sguardo, un modo per muoversi attorno a questo, farne esperienza, trarne un ascolto... fino alla sua registrazione. Occorre l'invenzione di un'attenzione particolare anche nell'operare.

ES / Il tuo lavoro mi fa pensare al fatto che ogni oggetto e corpo può essere letto come pura superficie, statica, priva di movimento.

MC / Quando ero piccolo, d'estate in montagna, passavo interi pomeriggi a scorrere il paesaggio attraverso il binocolo di mio padre. L'ottica del binocolo appiattiva i diversi piani rendendo la realtà un'unica superficie piatta, porzionata, in qualche modo capace di escludere l'idea di movimento. In fondo credo di non aver mai voluto smettere di guardare da quel binocolo.

ES / Parlando di paesaggio, precedentemente a questo ciclo di lavori ti sei occupato a lungo di fotografia paesaggistica, quanto ha influito quest'esperienza nel tuo lavoro?

MC / Moltissimo, lavorare sul paesaggio impone un tipo di ascolto degli spazi che si desiderano registrare non dissimile da una respirazione. L'immersione in un ambiente

naturale, l'osservazione e il confronto con questo ambiente mi ha messo nella condizione di cercare delle strategie visive che rendessero quell'esperienza in qualche modo avvicinabile.

☒

Credo le fotografie di paesaggio non riguardino solo la natura, ma attraverso azioni quali la ripetizione, la differenziazione, la composizione, raccontino la nostra presenza di fronte ad essa. Lavorando sul paesaggio ho imparato a portare la mia attenzione sui particolari, ripetendoli, impaginandoli, nascondendoli. Questo era un modo per poter trattare un'apparenza altrimenti troppo vasta, troppo travolgente, una ricerca di razionalizzazione dell'impressione... Una strategia attraverso la quale tentare di diminuire quella distanza che la superficie delle cose mantiene sempre con l'osservatore.☒

In parte, o interamente, l'eco di questa esperienza si può intuire nelle disposizioni presentate in tutti i miei lavori successivi.

ES / Con le tue serie si assiste all'esibizione di un circuito di sforzo che porta spesso all'esaurimento dell'impressione del soggetto, lo sguardo ripetutamente concentrato sulla superficie crea una sorta di sospensione, di pausa.

MC / Mi interessa tentare di provocare una sorta di esaurimento o noia dello sguardo. Questa continua, ripetuta, richiesta di attenzione su qualcosa di molto semplice e conosciuto credo possa, similmente a un perpetuo gesticolare tra le mani di un'intenzione rimandata, realizzare nell'osservatore una sorta di silenzio o pausa in cui intuire la capitolazione di ogni evento.

ES / Nel tuo lavoro sembra non esserci narrazione, eppure la presenza del tempo d'osservazione appare dominante. Un tempo che si prolunga e si dilata immagine dopo immagine lungo il corso della superficie: un durare o un trascorrere, che penetra negli intervalli o sospensioni che crei per mezzo dell'impaginazione.☒

Puoi parlarmi della noia nella tua pratica e del suo legame con il concetto paradossale di osservazione ?

MC / L'esperienza della noia è importante nel mio lavoro. La noiosità di cui parlo è qualcosa di semplice di cui ognuno ha fatto esperienza nella vita quotidiana. Una qualsiasi attività che diventa noiosa tanto da rallentare la percezione del tempo che ci sembra non passare mai.☒

Le immagini, le forme, gli argomenti, le sensazioni si ripetono assomigliandosi sempre più fino a perdere contenuto e senso. A partire da questa capitolazione di ogni rapporto narrativo, da questa delusione – esclusione di ogni evento, inizia un processo dello sguardo che trova nella semplice constatazione e registrazione di ciò che c'è il suo fulcro e in quest'impossibilità di parola, di racconto, una forma vertiginosa di respirazione.

ES / Non ci viene mai, (o quasi mai), garantita la soddisfazione visiva di vedere il soggetto nella sua interezza, non ci sono riprese esplicite, e tuttavia ogni difetto, imperfezione, riflesso o traccia sono registrati con imparziale attenzione. In questo paradosso di rivelare al tempo stesso tutto e nulla c'è qualcosa di forzato, un senso di oscillazione tra l'erotico e il clinico enfatizzato dalla ripetizione ossessiva delle diverse parti.

MC / Mi piace l'esperienza (o perlomeno l'idea) d'isolamento radicata nell'atto di "scegliere". La distanza dal resto del mondo che s'impone scegliendo qualcosa e omettendo visivamente il resto rende l'incontro con ciò che si è scelto quasi segreto. Un'immagine o frammento d'immagine sottratto al rumore dell'ambiente.

ES / Ti sei diplomato nel Dipartimento Multimediale dell'Accademia di Belle Arti di Brera cui hai fatto seguire nella stessa accademia un biennio specialistico in fotografia, credi questo percorso abbia avuto un'importanza di qualche tipo per il tuo lavoro?

MC / L'esperienza accademica è stata indubbiamente molto importante, in particolar modo lo è stato l'incontro con alcuni artisti e docenti come Paolo Rosa, Tullio Brunone, Alberto Garutti, Mauro Folci, Alessandra Spranzi, Luca Panaro, Riccardo Notte, Antonio Caronia e Franco Berardi, le cui lezioni hanno profondamente segnato il mio percorso umano e artistico arricchendolo con una consapevolezza inattesa.

ES / Sembri capace di avvalersi di riferimenti culturali importanti, una lettura del presente per mezzo degli oggetti che chiama in causa temi e discipline apparentemente molto lontani dal lavoro fotografico, cosa succede allo spettatore che non conosce tutti i riferimenti chiamati in causa dal tuo lavoro?

MC / Niente, non succede nulla, credo le immagini abbiano per mezzo di un loro statuto interno la capacità di divenire qualcosa di diverso di fronte a ogni spettatore. Intendo i miei lavori come presenze capaci di intrattenere diversi gradi di lettura.

ES / Mi viene in mente un piccolo romanzo che mi hai prestato qualche tempo fa, Anulare di Yoko Ogawa, che esplora con una scrittura sobria e precisa il rapporto tra gli esseri umani e gli oggetti quotidiani.

MC / È un libro che mi ha colpito molto, al quale ripenso spesso.

Intervista di Mattia Cappelletti per Diorama Editions - libro 'PANORAMA'

Diorama : Soggetto del tuo occhio sembra essere un “terzo paesaggio” quotidiano fatto di oggetti normalmente trascurati. Eppure accomunati da delle caratteristiche difficili da delineare chiaramente... Quali?

Matteo Cremonesi : Ciò che mi spinge verso un soggetto è la sua capacità di incarnare un carattere “burocratico”, di essere cioè contemporaneamente a se stesso e alla sua funzione un soggetto/oggetto di genere. Nel mio lavoro non c'è nulla da vedere, quasi nulla. O meglio, c'è ciò che vediamo costantemente senza guardare. Credo la mia pratica possa raccontarsi come una placida osservazione e registrazione di ciò che è costantemente vicino, quotidiano, apertamente insignificante, “democratico”.

D: Cosa intendi per soggetto “di genere”?

MC: Intendo categorie di soggetti che hanno in comune proprietà essenziali e differiscono per proprietà non essenziali.

D: Cosa ne pensi della relazione tra la “democraticità” di questi oggetti e la loro circolazione in un contesto globalizzato? È un aspetto questo, direi geopolitico, che rientra nel tuo lavoro?

MC: Sì, è un aspetto direi fondamentale della mia riflessione. Credo, al di là di ogni criticità, questo sia un momento molto interessante. Indipendentemente da dove ci si trovi, Edimburgo, Milano, Tokyo o Dubai, l'habitat domestico, gli oggetti di queste quotidianità, tendono sempre più ad assomigliarsi quando a non essere esattamente gli stessi. Si sente spesso parlare di architettura auto rappresentativa nichilistica, ma questo rapporto si fa ancora più intimo e determinante quando investe gli oggetti quotidiani. Questo processo di normalizzazione degli assetti formali implica o dichiara una somiglianza delle esperienze, delle educazioni, dei linguaggi, implicitamente della produzione di segni.

D: Quel senso giapponese di sabi che un occidentale collega erroneamente quanto automaticamente a un carattere “anonimo” sembra essere, storicamente, legato a doppio filo con il successo del design più iconico. Oggi, dopo il design postmoderno degli anni '80, si è tornati alla semplicità della penna Bic con il successo dell'iPhone: un monolite con un'agenda politica. Che relazione ha l'estetica con la dimensione sociopolitica nel tuo lavoro?

MC: Il mio lavoro riflette sugli assetti formali del' habitat contemporaneo, ragionando per questi un modo poetico per rapportarvi. I processi di normalizzazione, l'attitudine inclusiva dei mercati, le loro produzioni, i valori estetici proposti da questi, sono temi costanti della mia pratica e osservazione. Un ragionamento non privo di emotività su quanto ci circonda e il modo in cui questo ci racconta e ci cambia.

D: Che rapporto hai con i tuoi soggetti? Li studi a lungo, ci passi del tempo insieme prima di arrivare al momento della messa in posa, o usi la fotografia come strumento per esaurirli, consumarli?

MC: Penso al mio lavoro come a un'osservazione che inizia con il notare qualcosa per poi decidere su questa un'attenzione. Per acquisire familiarità con il soggetto mi è

necessario rivederlo molte volte ed in diversi momenti, frequentarlo sino conoscerlo a memoria. Questa convivenza può durare settimane o mesi, e nella maggior parte dei casi non porta alla realizzazione di nulla, muore, incapace di risollevarsi da una pigrizia dello sguardo che mi dispensa dall'iniziare un gesto. Solo quello che sopravvive a questa danza umorale, diviene soggetto. Indago la superficie attraverso l'inquadratura e l'impaginazione. Riconosco in questo rapporto, fra superficie, inquadratura e impaginazione, la mia pratica di attenzione. Tento, attraverso il racconto fotografico di riferire ogni traccia, ogni dettaglio, ogni carattere retorico della forma. Mi concentro nel guardare le parti, nel selezionare quelle porzioni di superficie che trattengono una tensione, in sintonia con la mia impressione di questa. Cerco di comprenderne il potenziale formale, la noia, tentando di liberare il soggetto dalla sua primaria funzione per restituirne un'impressione di genere.

D: Il tuo è un utilizzo funzionale della fotografia come medium o c'è una volontà di inserimento in una tradizione?

MC: Sì, credo si possa parlare di un utilizzo funzionale del medium fotografico. Tuttavia alcuni caratteri formali del mio lavoro possono facilmente trovare in una certa tradizione fotografica (la Scuola di Düsseldorf ad esempio), un punto di aderenza. Di recente sto guardando molto il lavoro di Franco Vimercati in cui mi sembra di poter rintracciare molte affinità.

D: Mi racconti della tua fascinazione per il Medio Oriente e dei tuoi viaggi?

MC: Il Medio Oriente ha sempre esercitato un forte fascino nel mio immaginario. Un fascino che ho avuto modo di mitigare attraverso alcuni viaggi. Attraversamenti da cui ho appreso la possibilità di trattenere un punto di vista che ponesse nel segno, e nella sua pratica sintetica, vitale, silenziosa, lontana dalle parole, un valore rappresentativo essenziale.

D: Sembra che Milano stia gradualmente acquistando autocoscienza e con questa anche un po' di orgoglio rispetto alla propria specificità, un fenomeno davvero recente: fino a pochi anni fa non era così. Lo senti anche tu? Riusciresti a descrivere in cosa consiste per te questa specificità?

MC: Sì, concordo; negli ultimi anni sono avvenuti diversi cambiamenti, si assiste ad una sorta di 'fermento'. Personalmente credo il graduale venir meno di un sostegno economico da parte di realtà più strutturate e delle conseguenti sicurezze che questo comportava, abbia incoraggiato iniziative personali e realtà indipendenti alle quali, accanto a ciò che è sopravvissuto alla crisi economica, sembra essere stato affidato il compito di riorganizzare il dialogo con la stessa città. Questo 'movimento' non è tuttavia privo di complessità, e resta da vedere se sarà capace di incoraggiare qualità o invece organizzare semplicemente fuochi fatui.

TESTO Critico di Simone Frangi presentato in occasione dell'esposizione personale "A++". Jarach Gallery, Venezia.

Cose a Bassa Voce
di Simone Frangi

"La nuit craque de tous les côtés. On la croyait éternelle.
On aurait dû dormir. [...]
Tout est déjà passé. Tout est déjà passé de l'autre côté, déversé dans le gouffre où les
jours s'entassent lorsqu'ils ont été vidés[...]
et ma vie qui traîne le long des années et de mon âge sans y entrer jamais"

Marguerite Duras, La vie tranquille

Ciò che invecchia procede nell'indifferenza, tra il regime sonoro dell'evento e il regime silenzioso della trasformazione. Ciò che cresce emerge in un'impervia condizione di apparente stasi. Ciò che si consuma appare come insapore, vacillante tra due estremi, in uno stato di equilibrio vuoto, teso tra la privazione totale e l'esaltazione parossistica. Il recente lavoro seriale di Matteo Cremonesi s'innesta in questo territorio di transizioni essenziali e impercettibili, cercando di mediare tra l'insensibilità al cambiamento sottopelle e l'emergenza dei risultati. Registrare il "minimo", difficile da tematizzare perché non si mostra mai incostante. Ossificare il fluido. Intenzionalizzare qualcosa che è dell'ordine della respirazione, che non annuncia nulla di nuovo, che mantiene semplicemente in vita ciò che anima, alterandone perennemente lo stato con l'obiettivo di ristabilirlo sempre uguale.

Non c'è nulla da vedere, molto poco, quasi nulla. O meglio, c'è ciò che vediamo costantemente senza guardare.

Nell'austerità di queste superfici rade e inespressive giace un principio d'inerzia intenzionale, una volontà di fare frizione con la velocità abitudinaria dello sguardo.

E una richiesta di estrema precisione.

Il progetto Sculpture cerca di produrre nello scatto fotografico lo spazio per un intervallo. Uno spazio archivistico, dove far trovare luogo al consueto. Perché solo un povero oggetto, preso nelle sue spigolosità e nelle sue rotondità banali, nelle sue insignificanti e innocue fattezze può generare un arresto interdetto della visione. Close up estremi e mistificazioni della figura richiamano l'attenzione su dettagli ormai "democratizzati", processati, liquidati.

La staticità estrema, pietrificante, sintetica richiama uno sguardo nella forma della persistenza, della durabilità: della contemplazione. Cremonesi opera in un ambiente fotografico burocratico, segnato della fissità degli oggetti e dei loro meccanismi, così vicini e presenti da rasentare la di-sparizione.

Oggetti tecnologici inorganici – segnati dall'usura del sogno post-umano e dall'inclemenza dell'obsolescenza programmata – sono posizionati sotto l'occhio come residuati biologici. Una ritmica trama di non-spettacolare, immersa in un certo silenzio, dominio della ripetizione sorda del quotidiano. In quel framework, la fotografia pretende di misurare un persistente desiderio degli oggetti comuni di "essere qui".

Guardare insistentemente ciò che già si conosce a memoria: ridare una voce bassa ad oggetti che erano ridotti a mutismo. Anzi, alle cose. Cosa, nome dell'anonimato e di un'efficacia impercettibile.

Sculpture è un'operazione inversa al soffocamento, incentivata da un tropismo verso

l'astrazione, da un approccio frontale, direttamente scarno e da una poetica dello stazionamento. Due strategie: incentivare quel processo di imprinting visivo che l'oggetto di uso comune attiva, surrettiziamente, nella sua tremenda lentezza e languire nell'attesa di un cambio di stato o del decorso di un processo.

Un'operazione che predilige la descrizione come termine medio tra il prendere ed il perdere peso delle cose. In questo ripiego dal crescere, dal consumarsi, dal funzionare le cose accedono alla plasticità, alla capacità di ricevere o donare una forma. A quel momento di esposizione sistematica, d'attesa assoluta, d'indeterminatezza.

Non c'è rimedio contro la noia ed il suo stagnare. Un giorno però non ci si annoierà più e si scoprirà quanto era densa quella pausa dagli eventi.

Simone Frangi

Testo Critico Di Francesco Tedeschi in occasione dell'esposizione all'Università Cattolica del Sacro Cuore

DOLOMITI

La fotografia documenta la realtà e l'immagine della realtà che essa crea appare come un'evidenza, ma dall'evidenza alla realtà passa l'intelligenza delle cose.

Le realizzazioni fotografiche di Matteo Cremonesi si inseriscono nell'area di quegli autori che partono dalla specificità di una fotografia, come immagine che sembra semplicemente documentaria, per introdurre una riflessione sulla valenza concettuale del processo fotografico e dei suoi soggetti. Siano essi materiali nudi, di origine naturale o artificiale, o manufatti che presentano forme oggettive compiute e apparentemente inerti, Cremonesi affronta la realtà in un modo che interroga la sostanza delle cose e del modo di vederle."

"In una sua esposizione effettuata nel 2015 un'installazione, Dry Garden, si proponeva come una specie di giardino zen, dove le pietre mute emanavano, in certo senso, il calore delle forme, della loro presenza di forme naturali plurali. Su altro piano, le Dolomiti, come ogni gruppo montuoso, rivelano delle caratteristiche proprie, di materia, di forma, di suggestioni derivate dal luogo di osservazione, che come ogni cosa naturale può essere indice di una creazione in cui tutto ha senso, per quanto ci sfugga. Il particolare che non rappresenta la sagoma di una vetta riconoscibile, ma una parte della sua struttura, l'atemporalità in cui appare, l'allontanamento visivo nel controluce o nella velatura di nubi, riflettono una diversa comprensione dell'immagine, che non vuole appartenere al genere del paesaggio.

La scelta di usare alcune delle opere fotografiche realizzate in questa serie, dedicata appunto alle Dolomiti, può così trovare una valenza speciale nel rispondere al passo del libro della Sapienza, dove ci si ricorda come ogni cosa ha un senso, un peso, un valore, in un ordine che non ci è dato comprendere compiutamente, ma che ci invita ad "amare la vita.

Francesco Tedeschi

Intervista di Rossella Moratto per ATP DIARY realizzata in occasione dell'esposizione personale "APPARTAMENTO"

Rossella Moratto: «Quello che succede ogni giorno, il banale, il quotidiano, l'evidente, il comune, l'ordinario, l'infra-ordinario, il rumore di fondo, l'abituale, in che modo renderne conto, in che modo interrogarlo, in che modo descriverlo?» Con queste parole George Perec ne "L'infra ordinario" pone una questione che vi accomuna: anche il tuo lavoro si concentra sugli oggetti che abitano il nostro paesaggio usuale – che non notiamo quasi più –, di cui affermi semplicemente la presenza in modo anaffettivo e neutrale. Una poetica delle cose scontate per le quali hai usato il concetto di noia e di vertigine del già visto. Cosa intendi con queste definizioni?

Matteo Cremonesi: L'esperienza della noia è centrale nel mio lavoro. La noia di cui parlo è qualcosa di quotidiano che non si può distrarre con la conversazione o gli svaghi, è una noia che si potrebbe definire fondamentale, un'oscillazione costante, che consiste in questo: più o meno duramente, ovunque mi trovi, le cose si presentano come una variazione di ciò che è effettivamente già conosciuto, già visto. Le forme, le immagini, gli argomenti, le scene si ripetono assomigliandosi sino a svuotarsi di contenuto o di senso. A partire da questa capitolazione di ogni rapporto narrativo particolare, da questa delusione di ogni evento, inizia l'esigenza di un processo rappresentativo che trova nella semplice constatazione dell'esistente il suo fulcro e in quest'impossibilità della parola, di un racconto, una forma vertiginosa.

RM: La noia ha per te una connotazione di esistenziale? Implica sentimenti negativi?

MC: Penso abbia una connotazione esistenziale, ma non necessariamente negativa, non costantemente. Se in alcuni momenti mi dispone alla percezione di vivere sottoposto a un regime panottico, in altri assume un carattere liberatorio, rivelando con chiarezza radicale, come nessun gesto, nessuna immagine, possa in definitiva soddisfarmi. Questa consapevolezza o rassegnazione, provoca una strana esultanza, un gioia inspiegabile ma corroborante, e persino vivificante.

RM: Penso che la tua ricerca sia una forma di realismo minimale e antispettacolare, che impone una pausa di silenzio in un ritmo vitale veloce e incessante. Sembra reclamare l'esigenza di fermarsi e di riflettere... Possiamo definirla come un'indagine meditativa sul paesaggio contemporaneo?

MC: Sì, per molti versi credo il mio lavoro possa identificarsi in questa definizione, una placida osservazione di ciò che è costantemente vicino, quotidiano, apertamente insignificante.

RM: Le tue opere presentano e non rappresentano, non enfatizzano l'oggetto, limitandosi a registrarne la presenza. Trattandosi di paesaggio, mi viene in mente la Scuola di Dusseldorf – i Becher, e successivamente Gursky, Ruff, Struth, Höfer, Demand – alla quale ti accomuna una visione oggettiva con un alto livello di formalizzazione linguistica... Hai mai pensato a loro come riferimento?

MC: Ho avuto modo di conoscere e approfondire questi autori durante i miei studi in Accademia. Penso che siano artisti incredibili. Adoro il modo in cui sanno comprendere la struttura e la maniera in cui la loro pratica lavorativa si rapporta al soggetto disponendosi a pratiche seriali o concretizzandosi in una qualità formale che ben interpreta l'intelligenza

dei loro soggetti. L'incontro con loro opere ha sicuramente incoraggiato alcune direzioni e attitudini.

RM: Un altro elemento interessante che suggerisce la chiave di lettura della mostra – e della tua ricerca – è l'aiku scelto per il comunicato stampa, che recita: «Mentre cade la pioggia di primavera, se ne imbeve, sopra il tetto, la palla di stracci di un bambino».

MC: Ho trovato questi versi casualmente in *The Man in the High Castle* un romanzo di Philip K. Dick che stavo leggendo proprio mentre cercavo le parole per raccontare questa mostra. Mi hanno colpito molto da subito, mi sono sembrati perfetti, adatti a indicare al tempo stesso il soggetto attorno a cui ruota la mostra e l'attitudine con cui questo è guardato. Sento molto l'influenza della letteratura Giapponese. In questa letteratura di genere, in costante equilibrio tra tradizione e innovazione, prende forma un modo di guardare il proprio tempo, il circostante, che in qualche misura impiega ancora un'esperienza "contemplativa" che attiene non tanto al nuovo mondo promesso all'occidentalizzazione, quanto piuttosto alla cultura tradizionale, nella quale lo zen ha avuto un'influenza enorme. In essa, di fatti, si spende un'esperienza il cui sguardo è dedito alla definizione del dettaglio, alla cura del particolare, del gesto che lo intrattiene, con una resa estetica tanto sintetica, sobria, impersonale, equilibrata, quanto al contempo ricca e profonda di senso.

RM: Un invito all'osservazione dell'oggetto nella sua realtà fenomenica che si avvicina alle filosofie orientali, al buddismo zen. Questo pensiero ha influenzato il tuo approccio?

MC: L'Oriente e il Medio Oriente hanno da sempre esercitato un potente fascino nel mio immaginario. Un fascino che ho avuto l'occasione di mitigare attraverso qualche viaggio e lettura. Attraversamenti che mi hanno indubbiamente arricchito molto, insegnandomi la possibilità di trattenere un punto di vista che ponesse nel segno, e nella sua pratica sintetica, vitale, silenziosa, lontana dalle parole, un valore rappresentativo essenziale.

RM: Nella serie *Sculpture* ti focalizzi sui dettagli degli oggetti fotografati che diventano entità lineari o plastiche esaltate nelle loro caratteristiche formali. Un omaggio all'estetica industriale?

MC: No, non l'ho mai inteso in questo modo, non sono interessato a questo aspetto. Più semplicemente credo si tratti del tentativo di ragionare su un modo per rapportarsi all'habitat contemporaneo in modo poetico. Un ragionamento non privo di emotività su quanto ci circonda e il modo in cui questo ci racconta.

RM: Gli oggetti che fotografi sono sempre "soli", la presenza umana in questi paesaggi domestici è in genere assente. Però in alcuni lavori precedenti – mi riferisco ancora ad alcune opere della serie *Sculpture* – indugi sui dettagli di fotocopiatrici, stampanti, lavatrici, evidenziando, in questo scrutare ravvicinato, la polvere, lo sporco, il residuo che si accumula negli interstizi, legato all'uso dell'oggetto e al passare del tempo. Mi sembra un elemento significativo alla luce degli sviluppi attuali della tua ricerca presentati in questa mostra, su cui si innesta un nuovo interesse: l'attenzione verso le tracce, anche poco visibili, che le persone lasciano sulle cose come una sorta di imprinting. È il "vissuto" degli oggetti e delle materie, che tra l'altro riprende alcune serie passate come *Magma*. Com'è nata questa nuova direzione?

MC: In un certo senso sono sempre stato interessato alla figura umana, credo che in quanto persona, corpo, non possa parlare d'altro che di questo. Non ho altra esperienza

delle cose se non quella di uomo. Tuttavia per pensare un corpo, parlare di un corpo, non credo di aver bisogno di mostrare un corpo. Mi interessa molto la possibilità di parlarne di questo mantenendo una forma di riservatezza. Gli oggetti che ho fotografato, le scene che interrogo non avrebbero ragione di esserci se non in rapporto all'uomo. Quando guardo un oggetto o un ambiente, ciò che sto realmente guardando è l'uomo, perché riguarda l'uomo, è una definizione di ciò che siamo, di ciò che creiamo e di cui ci circondiamo, della nostra capacità di elaborare forme, relazioni, strumenti, immaginari.

RM: Il residuo umano prende corpo e autonomia nella pittura e nel disegno: per la prima volta alle fotografie e alle installazioni affianchi tele e carte. Entra un fattore di disordine: c'è una continuità tematica ma un allontanamento dalla resa impersonale e fredda dell'immagine fotografica per avvicinarsi alla dimensione più personale, soggettiva del gesto. Come nasce questa esigenza e come si concilia con il tuo lavoro precedente?

MC: Parte della genesi di questa mostra è avvenuta nel corso di un viaggio fra Balcani e Medio Oriente durante il quale il disordine della realtà è in qualche modo intervenuto cercando un linguaggio adatto per raccontarsi. Alla percezione ordinata e silente dell'habitat contemporaneo si è sovrapposta un'impressione vitale e disorganizzata. Mi sono ritrovato in un appartamento a Bucarest un giovedì mattina, fuori pioveva, e avevo voglia di dipingere un quadro...

RM: La tua pittura può essere descritta anche come un esercizio formale, una ripetizione differente di un ristretto orizzonte di oggetti con una limitata gamma di colori che si associano e relazionano tra loro in modi diversi. Nella contemporaneità mi ricorda la pratica morandiana, dello studio incessante con pochi e ricorrenti elementi...

MC: Penso il mio lavoro riguardi in un certo senso la vita quotidiana, ciò che possiamo incontrare ogni giorno. La costante, noiosa ripetizione dei medesimi soggetti, delle medesime scene e impressioni divengono il pretesto per concretizzare uno sguardo assorto nel tentativo di farsi, scoprirsi, ragionare. Un modo per scivolare al di là di ogni evento.

RM: Qual è il tuo rapporto con la pittura e il disegno? È una forma espressiva che hai praticato o a cui ti dedichi abitualmente in una fase progettuale o una strada inedita che hai deciso di intraprendere?

MC: Ho sempre avuto un rapporto importante e al contempo disimpegnato con il disegno, mi sono sempre affidato a questo per appuntare idee o impressioni che poi sviluppavo con la fotografia. In un certo qual modo i disegni e dipinti che sto realizzando desiderano non rinunciare del tutto a questo disimpegno.

RM: I tuoi disegni in particolare sono note visive, di grande freschezza, quasi degli appunti, estemporanei. In mostra ne esponi appesi e richiusi in alcune scatole, che il visitatore può sfogliare, come un diario per immagini...

MC: Del dipingere e del disegnare mi interessa la possibilità di riportare la sintesi di un'impressione. Raccontare la sensazione che alcune immagini ricorrenti producono. Sono immagini che accennano a una certa tipologia di scene quotidiane, senza entrare in una descrizione dettagliata ma soffermandosi sulla loro sensazione. È un gesto che si vuole trattenere appositamente nel maldestro e nell'incompiuto, contrariamente alle fotografie non ragionano sul dettaglio ma sulla scena, che tratteggiano, accennano, per mezzo di

segni elementari spesso sgraziati, quasi continuando, ampliando, la forma di un appunto. Una pratica in cui interviene in modo più incisivo il rapporto con il tempo poiché l'immagine prende vita e continua lontana dal soggetto, nutrendosi di segni che si "inventano" sulla sua impressione. Un lavoro nel quale la gestualità, il corpo, le sue capacità e incapacità, la sua noia, la sua disponibilità a stancarsi, o a perdersi e insistere in un gesto, determinano l'immagine, che ne dipende completamente. Questo sottile rapporto di dipendenza fra le possibilità del corpo e l'immagine è qualcosa che mi interessa molto, una cosa completamente nuova nel mio percorso.

RM: Alcune opere in mostra sono legate a un dato biografico, come l'installazione di metallo con i mozziconi di sigaretta (Let Them), i posacenere (Ashtray) o le piante che hai fotografato negli uffici durante alcuni colloqui di lavoro (Plants). Quanto è importante l'elemento autobiografico?

MC: Credo di poter lavorare solo su ciò di cui ho un'esperienza diretta ed emotiva. Penso al mio lavoro come a un'osservazione ragionata, che inizia con il notare qualcosa per poi decidere su questa un'attenzione, dedicandovi del tempo per vederla, comprenderla. Tuttavia credo l'esperienza che porta al lavoro, su cui si struttura, non debba essere la ragione del lavoro, ma solo un punto di partenza, un motivo iniziale dal quale sviluppare un progetto capace di una sua autonomia formale e narrativa.

RM: Rispetto alle tue prime mostre, come Sculpture alla galleria Jarach dove si evidenziava una sorta di volontà classificatoria e archivistica, nella tua mostra dell'anno scorso a Soap, Greige e soprattutto in questa personale, il tuo lavoro si allarga a una dimensione installativa e ambientale che comprende diversi elementi, dove prevale una dimensione entropica.

MC: La mostra da Jarach è stata molto importante per diversi motivi, la disponibilità di uno spazio molto grande mi ha permesso di ragionare su un'esposizione di carattere museale. È stata un'esperienza fondamentale che mi ha aiutato a definire in modo chiaro ed esaustivo molti aspetti del mio lavoro. In quella fase avevo la necessità di ragionare in modo ordinato: il percorso fatto fino ad allora, stringere la mia pratica attorno a qualcosa di chiaro e definito, affermando i caratteri generali di uno sguardo. Con quell'esposizione si è esaurita la necessità di ricondurre il mio lavoro ad un unico linguaggio ed è subentrata la consapevolezza di poter far rientrare altre pratiche e linguaggi sotto la medesima poetica.

RM: In Appartamento c'è un'attitudine all'accumulazione degli oggetti, per esempio i posacenere, i disegni...

MC: Sì, la serialità, l'accumulazione, il ripetersi dei soggetti, sono un modo per differire il rapporto seduttivo con l'immagine, un'insistenza di cui mi servo per depotenziare ed esaurire la loro impressione. Mi attrae la possibilità di suggerire una relazione con il soggetto che trattenga una traccia della sua genesi. Un inizio che avviene all'interno di una logica produttiva seriale, organizzata. In tal senso queste accumulazioni possono essere intese come il racconto di un aspetto fondamentale su cui la nostra economia – e implicitamente quindi la nostra esperienza – si posano.

RM: Il titolo della mostra – Appartamento – riprende il nome di una rivista di interni – Appartamento – e inquadra i lavori all'interno di una cornice domestica, definendo un ambito di riferimento esplicito, la realtà antropizzata in cui viviamo che è la nostra "natura". Che ruolo hanno i titoli delle tue opere?

MC: I titoli dei miei lavori indicano semplicemente il soggetto rappresentato o l'attitudine con cui questo è guardato o inteso, ad esempio Sculpture/ Washer. Mi piace immaginare un domani il mio lavoro possa presentarsi come un elenco di soggetti. La scelta di intitolare la mostra Appartamento proviene da diverse suggestioni. L'appartamento è il luogo in cui raccogliamo e disponiamo oggetti d'uso e di memoria, in cui organizziamo e costruiamo, secondo le nostre necessità, le cose della nostra vita, decidendo per esse un ordine, un posto, un'importanza, una visibilità o meno. È un luogo in cui sono raccolte le tracce di ciò che siamo, una mappa o biografia dei nostri percorsi, delle nostre attività. Mi interessa la possibilità di ragionare in questi termini l'esposizione, portando in galleria diversi episodi e riproponendo nell'allestimento le logiche con quali i lavori sono stati disposti nel corso di questi mesi nel mio appartamento.

Testo presentato in occasione dell'esposizione "Greige"- SOAP space, Milano.

GREIGE

"La noia è una vertigine, ma una vertigine tranquilla, monotona; è la rivelazione della futilità universale, è la certezza, spinta fino allo stupore o fino alla chiarezza suprema, che non si può, non si deve fare niente né in questo mondo né in quell'altro, non esiste al mondo niente che possa servirci o soddisfarci."

E. M. Cioran

Percepire lo scorrere delle ore indipendentemente da ogni evento, sentire la disgiunzione del tempo da ciò che il tempo non è, lasciare che dietro il suo statuto indipendente, la sua esistenza autonoma, la sua scarna tirannia, riveli, con estrema chiarezza la sensazione di un semitono.

Sempre, quello che non appare giace nel disinteresse, sopito tra la funzione del soggetto e il rumore del suo lavoro. Sempre, quello che permane è una silente neutralità, un'apparenza che è funzione. Sempre, quello che emerge come insapore, cordiale, "democratico", teso tra il silenzio tonale e l'esaltazione di uno stato di equilibrio è il tono che si realizza in margine agli istanti. L'aspetto di una noia.

Il lavoro scultoreo, "Dry Garden" si inserisce in questo spazio di spostamenti formali, sovrascrivendo ad una pratica di simulazione tradizionale, quella del giardino secco orientale, una tonalità individuata fra i caratteri formali dell'habitat contemporaneo, stimolando le capacità cognitive dell'osservatore a immaginare una narrazione corrispondente agli assetti formali del proprio tempo. Riferire un'attenzione all'insignificante, complesso da trattenere perché privo di evento. Indagare il consueto e il normale. Riportare qualcosa che è nell'ordine della noia, che non propone nulla di divergente da ciò che è solito, che trattiene in forma ciò che è, alternandone semplicemente il modo con l'obbiettivo di riferirlo sempre simile. Nella semplicità di queste superfici mute, nell'articolazione di questa sovrascrizione tonale, si rivela un principio di "normalizzazione" intenzionale, un desiderio di neutralizzare lo sguardo, trattenerlo su ciò che sfugge perché mimetico. E un'esigenza di silenzio. Soggetti tratti della natura – formati dal lavoro degli elementi naturali, rivestiti e neutralizzati, avvicinati all'inclemenza formale del progetto post umano – sono posizionati di fronte allo spettatore come frammenti derivati di una progettualità in divenire. Un tappeto sonoro privo di apparizioni, immerso in un certo tepore, dominio dell'essenzialità di ogni senso.

Rivestiture tonali e privazioni caratteriali delle forme richiamano l'attenzione su un processo di "burocratizzazione" delle materie, proponendo per queste un nuovo assetto narrativo volto a una riconciliazione con il carattere sordo dell'habitat post umano. In questo lavoro di frammenti, le sculture misurano un persistente desiderio delle forme e delle espressioni di normalizzarsi, elaborare una strategia di adeguamento della loro apparenza.

Il progetto "Dry Garden" decide sulla superficie plastica lo spazio per un intervallo cromatico. Uno spazio neutrale, dove riportare l'imprevisto, il caratteriale, nell'ordine del consueto. Perché solo l'appiattimento di ogni espressione, la noiosa riproposizione del già visto, nella sua insignificante staticità e innocente apparenza può generare una vertigine che fa cadere la conoscenza, il soggetto sino a provocare un vuoto di parola. Riferire con insistenza ciò che si conosce a memoria, rinominare con un nuovo tono, più basso, soggetti che erano chiassosi: "Dry Garden" è un'operazione di equalizzazione,

influenzata da una cultura visiva del silenzioso, del sintetico e da una poetica della somiglianza.☒

Un'operazione che predilige il rinominare come termine medio tra il prendere e perdere le cose. In questo reimpiego linguistico fra il contemplare e consumare, il soggetto accede ad un nuovo assetto plastico, in cui la neutralità, l'indifferenza tonale, divengono argomento, forma, soggetto. Tema.☒

Matteo Cremonesi

Intervista di Petra Cason Olivares in occasione dell'esposizione personale "A++". Jarach Gallery, Venezia.

LA SINTESI DELLA FORMA PLASTICA

Petra Cason Olivares : "A++" è il titolo della tua personale in corso alla Jarach Gallery, sigla che racchiude in sé la natura degli oggetti raccontati nei tuoi scatti, inglobandoli all'interno della categoria energetica degli elettrodomestici. Ma sottotitolo dell'esposizione è "Sculptures", è corretto?

Matteo Cremonesi : Sì, la scelta di intitolare le serie fotografiche facendo precedere la parola "Sculpture" al nome dell'oggetto indagato (bin, printer, photocopier, washer, camera, mirror) al desiderio di indicare in parte la modalità con la quale mi sono avvicinato a questi "oggetti del quotidiano", ponendo la mia attenzione al loro valore "scultoreo" o formale, alla qualità anonima di un certo tipo di superficie, piuttosto che all'interesse specifico che il valore funzionale dell'oggetto porta.

PCO: Il tuo approccio nei confronti della fotografia è plastico, o piuttosto fai riferimento ai "soggetti" che abitano i tuoi "spazi fotografici", intendendoli delle "sculture della contemporaneità"?

☒

MC: Sì, credo si possa ritenere la mia pratica fotografica un fare attento al valore plastico del soggetto. Ciò che davvero mi interessa trattenere dei soggetti/oggetti è la loro qualità di superficie, di "pelle". La superficie delle cose, il piano che ne delimita il confine, che ne trattiene la forma, sono aspetti che mi interessano profondamente, condizioni da cui la mia pratica si muove, intuendo un metodo con cui tratteggiare le parti di un discorso, sospeso fra la seduzione per le forme e le loro stesse attitudini.

PCO: Una costante di tutte queste sei serie fotografiche, che raccogli in un'unica visione alla Jarach Gallery, è il bianco. Un trait d'union che contribuisce a creare un senso di straniamento, nei confronti di questi soggetti/oggetti, trattati con una sorta di distacco, di tensione analitica. Da cosa nasce questa propensione?

MC: Il bianco non si riferisce mai al bianco in sé. Il suo impiego mi aiuta in un percorso verso la "semplificazione", fino a percepire la più radicale nudità delle forme. Il bianco distende, pulisce, sospende. Il mite gioco di tonalità di luce che descrive l'oggetto è qualcosa di difficilmente afferrabile, l'assenza quasi totale di altri colori aiuta a rilevare meglio i diversi caratteri che la forma assume.☒

L'indeterminazione che la luce, scorrendo sulla superficie, crea variando la propria tonalità è un'esperienza che attiene al carattere silenzioso del lavoro. "Silenzio" le cui tonalità andrebbero perse, o complicate, nel chiasso di un colore, per cui la neutralità del bianco diviene indispensabile.

PCO: Esiste un legame tra le tue scelte stilistiche, concettuali, e il mondo orientale?

☒

MC: L'oriente e il medio oriente hanno da sempre esercitato un potente fascino nel mio immaginario. Un fascino che ho avuto l'occasione di mitigare attraverso qualche viaggio e lettura. Attraversamenti che mi hanno indubbiamente arricchito molto, insegnandomi la possibilità di trattenere un punto di vista che ponesse nel segno, e nella sua pratica sintetica, vitale, silenziosa, lontana dalle parole, un valore rappresentativo essenziale.☒

Il mio lavoro risente molto dell'influenza della letteratura giapponese, in costante equilibrio tra tradizione e innovazione, attraverso la quale prende forma un modo di guardare il proprio tempo, e che in qualche misura impiega ancora un'esperienza "contemplativa" che attiene non tanto al nuovo mondo promesso dall'occidentalizzazione, quanto piuttosto alla cultura tradizionale, nella quale lo zen ha avuto un'influenza enorme. In essa, infatti, si spende un'esperienza il cui sguardo è dedito alla definizione del dettaglio, alla cura del particolare, del gesto che lo compie, con una resa estetica tanto sobria, impersonale, equilibrata, quanto al contempo ricca e profonda di senso.

Questo tipo di attenzione, nel mondo orientale, vede nella cura della forma e della sua estetizzazione un punto, o più correttamente una pratica (come ad esempio nell'arte di disporre i fiori, o di servire il thé, o di preparare una pietanza) nella quale far convergere sensibilmente disposizioni che l'occidente riporta in altre materie e pratiche conoscitive, come ad esempio la filosofia o la religione.

L'influenza di tutto questo credo si possa rintracciare in una certa disposizione della mia pratica lavorativa a cogliere un atteggiamento "contemplativo" (un'attitudine dello sguardo) a realizzare immagini che desiderano essere sintetiche, impersonali, formalmente equilibrate, educate, attente a descrivere e declinare ripetutamente il minuzioso, il dettaglio.

PCO: Quali sono i tuoi "padri e madri interiori", quelli che hanno segnato la tua formazione e dei quali risenti le influenze, di cui ti senti debitore?

MC: Sono molti i debiti che una pratica inevitabilmente contrae con quanto gli gravita attorno. Veniamo al mondo con una tale capacità di stupirci, di interessarci alle cose che neppure dieci vite riuscirebbero a esaurirla. La passione per qualcosa è già da sola una confessione. Sappiamo di più su uno sconosciuto appassionato di qualcosa che ci tocca o abbiamo attraversato che su qualcuno che a quel qualcosa è indifferente e che incontriamo spesso. ☒

Generalmente nella riflessione, nella letteratura, nella musica, nell'arte, il mio interesse va soprattutto a ciò che è mite, fragile, precario, a ciò che sta cedendo, ed in quel cedere cerca, e talvolta trova, una forma di equilibrio, una forma di silenzio, un modo di scivolare attraverso le cose e allontanandosi da esse per mezzo di un atteggiamento contemplativo. Mi interessano tutti quegli autori in cui posso intuire un'attitudine alla contemplazione. La questione dei tagli, delle inquadrature, in questo lavoro forse più di altri, è un aspetto centrale: leggere le immagini all'interno delle tue cornici è come guardare dal buco della serratura e tentare di indovinare ciò che non è compreso nel campo visivo. Il cervello deve compiere uno sforzo d'immaginazione, per completare il quadro.

PCO: Tu aiuti lo spettatore posizionando la porzione d'immagine in un determinato "momento" spaziale. Come sei giunto a questo stadio?

MC : Per un periodo importante il mio lavoro ha avuto come oggetto della propria ricerca il paesaggio. La sua esperienza, l'immersione in un ambiente naturale, il confronto con esso e l'osservazione di questo, mi hanno posto nella condizione di cercare delle strategie visive che rendessero quel materiale in qualche modo trattabile. In un certo senso le fotografie di paesaggio non riguardano solo la natura (come ad esempio la spigolosità di una roccia, o fenomeni come la nebbia) ma affrontano temi quali la ripetizione, la differenziazione, la composizione in riferimento ad un'architettura visiva degli spazi. ☒ Di fronte alle diverse tonalità e fattezze di un paesaggio, porto l'attenzione sui particolari, ripetendoli, impaginandoli. Questa pratica diventa un modo per poter trattare quell'apparenza altrimenti troppo vasta, troppo impressionante, alla ricerca di qualche

forma di ordine. Una strategia attraverso la quale tentare di diminuire quella distanza che la superficie delle cose mantiene sempre con l'osservatore.

PCO: Mi ha affascinato molto la questione del tuo rapporto con l'oggetto da fotografare. Quella sorta di "danza", che tu compi attorno agli oggetti, all'interno del loro habitat "naturale" dai quali non li togli (anche se non entra a far parte dell'immagine, se non per quanto riguarda la luce), studiandoli, cercando la giusta angolatura dalla quale scattare. Come si sviluppa questo processo?

MC: Indago la superficie attraverso l'inquadratura e l'impaginazione. Riconosco in questo rapporto, fra superficie, inquadratura e impaginazione, la mia pratica di attenzione. Tento, attraverso lo scatto, di riferire ogni traccia, ogni dettaglio, ogni carattere della forma. Mi concentro nel guardare le parti, nel selezionare quelle porzioni di superficie che trattengono una tensione, in sintonia con la mia impressione di questa. Cerco di comprenderne il potenziale formale, liberando il soggetto dalla sua primaria funzione. L'opera inizia fin dalla scelta dello spazio nel quale l'oggetto (soggetto degli scatti) è situato, percorrendolo e ritornandovi sopra molte volte, vivendolo in maniera esperienziale e scegliendo in questo modo le parti da ritrarre: intendo queste come dei prelievi, delle asportazioni della pelle anonima, da me a lungo conosciuta. Questo processo mira a instaurare una forma di empatia con il soggetto, e per compiere questo ho bisogno di passare molto tempo in prossimità dell'oggetto prima di realizzare le immagini. Acquisire familiarità con il soggetto implica rivederlo molte volte ed in diversi momenti, percependo i cambiamenti della luce su di esso, sino conoscerlo a memoria. Questo rapporto di convivenza può durare settimane o mesi, e nella maggior parte dei casi non porta alla realizzazione di nulla, muore sfinito, incapace di risollevarsi da una pigrizia dello sguardo che spesso mi dispensa dall'iniziare un gesto. Solo quello che sopravvive a questo processo conoscitivo, a questa danza umorale, diviene immagine.

Intervista di Federica Tattoli per pizza magazine in occasione dell'esposizione collettiva "Homeostasis is not enough", Academy Awards, VIA FARINI DOCVA
A cura di Daniele Maffeis, Giovanna Manzotti, Giulia Mengozzi.

FT: Matteo Cremonesi, classe 86, Accademia di Belle arti di Brera da poco conclusa. Raccontami il lavoro esposto a Homeostasis is not enough.

MC: SCULPTURE\WASHER è parte di un ciclo di lavori composto da collezioni di immagini fotografiche di oggetti quotidiani. Le immagini documentano le forme, i materiali. Soffermandosi a indagarne le caratteristiche, le superfici, l'apparenza. Mi ha sempre interessato l'idea di Benjamin per la quale (come sostiene nel saggio Le affinità elettive di Goethe), non è possibile sottrarsi al velo della bellezza, altrimenti si rimane a mani vuote: la cosa stessa sparirebbe, perché il "velo" fa parte della sua essenza. Il velo, (la superficie, l'apparenza delle cose), è tanto una difesa quanto l'elemento potente che ti porta a incontrare l'oggetto dello sguardo attraverso un progetto di seduzione. La distanza che la superficie mantiene sempre tra un presunto "nucleo" e "l'osservatore" e la differenza che intercorre fra superficie come apparenza e superficie come essenza si trovano riunite in una cornice ontologica che crea la riflessione che sta alla base del lavoro. La ricerca di una dimensione ideale del soggetto, il tentativo di produrre su questo uno sguardo non diverso da quello impiegato per registrare soggetti naturali, divengono un pretesto per riferire una riflessione percettiva atta a produrre una rappresentazione dell'habitat tecnologico contemporaneo che prometta una relazione con la percezione stessa di "naturale".

FT : Com'è stata l'esperienza di Academy Awards?

MC :L'esperienza di Academy Awards è stata indubbiamente interessante, in particolare modo lo è stato il confronto con gli altri artisti e le differenti modalità lavorative che necessariamente ognuno di noi a esposto. Sebbene spesso in disaccordo e forse incompatibili gli uni con gli altri è stato interessante registrare e riflettere sui diversi comportamenti lavorativi e rispettive poetiche.

FT : Disordine è?

MC: Credo il disordine sia l'assenza di progetto, di orientamento. La sua seducente esperienza ci rigetta in quella condizione primigenita da cui proveniamo e dalla quale forse inutilmente cerchiamo di trarci inseguendo il mito di un controllo capace di renderci funzionali e adatti a un sistema dato oltre che assicurarci la possibilità di contenere la nostra esperienza all'interno di una progettualità predefinita e riconoscibile.

FT : Ad un giovane che vorrebbe accostarsi al mondo dell'arte, quale percorso consiglieresti basandoti sulla tua esperienza personale?

MC: Credo uno dei valori di quanto comunemente chiamiamo "arte" si quello di avere il proprio epicentro nel rapporto fra le esperienze di una persona e come e cosa questa persona fa di queste stesse. Tutto quanto concerne la capacità di produrre un linguaggio efficace per terzi o per un sistema credo sia sempre secondario a questa relazione. La mia esperienza personale mi porta credere sia impensabile un'esperienza o formazione che abbia a priori più valore o sia più "efficace" di un'altra. Quello che in definitiva produce un artista è un'esperienza culturale, la parola cultura deriva dal verbo latino colere, "coltivare".

In tal senso l'unica cosa che consiglieri a chi intende avvicinarsi a questo come forse ad altri mondi, è di coltivarsi, prendersi cura di sé.