

DANICA LUNDY

**THE GHOST
I MADE YOU BE**

**DANICA
LUNDY**

THE GHOST
I MADE YOU BE

a cura di / *curated by* Stefano Castelli

2 marzo – 6 aprile 2018
2 March - 6 April 2018

DANICA LUNDY-SOLITUDINI DI MASSA

di Stefano Castelli

“Solo nella massa l’uomo può essere liberato dal timore d’essere toccato. Essa è l’unica situazione in cui tale timore si capovolge nel suo opposto”. La fulminante dissertazione di Elias Canetti in *Massa e potere* può essere una buona chiave per accostarsi agli scenari dipinti da Danica Lundy: luoghi oscuri, quasi post apocalittici eppure stranamente festanti. Essi accolgono gruppi di personaggi paradossali ma credibili, che cercano lo svago e il godimento. Eppure, è impossibile non sentire nell’aria una violenza soggiacente.

L’aggregazione, in questi dipinti, scongiura ipoteticamente il timore dell’altro (“di essere toccati”); ma sorge il dubbio che non si tratti di un’aggregazione effettiva, liberatoria. Siamo forse, piuttosto, davanti a una moltitudine di “solitudini nella massa”, condizione sempre più diffusa e nitida per l’individuo contemporaneo.

Si tratta di scene simboliche ed immaginifiche, ma niente affatto slegate dalla realtà. Non c’è stilizzazione o idealizzazione, come per esempio nei lavori di Dana Schutz, e tanto meno il ricorso ad ipotetici archetipi, come in certo Neoespressionismo. L’artista opera con un approccio dal basso, osservando la realtà e i luoghi d’aggregazione per poi trasfigurarli in situazioni simboliche. Il tratto decisivo è l’ambiguità: slancio libertario e desolazione sono entrambi presenti, comunitarismo e solitudine si dividono la scena, intrecciandosi. È impossibile decidere se siamo davanti a scenari di liberazione alla *Shortbus* oppure a luoghi dell’odierno divertimento forzato. Ma non c’è alcuna volontà di ecumenismo: l’artista prende posizione fotografando la complessità della realtà, tra la libertà dell’iniziativa individuale e la costrizione delle sovrastrutture.

Certo, la “solitudine nella massa” e la dittatura del “divertimento a ogni costo” sono due elementi prevalenti. La donna protagonista di *Bar* volge le spalle agli altri avventori, annegando lo sguardo nel bicchiere (davanti a lei, il posacenere e gli altri oggetti sul bancone evocano già la fine della festa, il residuo, il rifiuto anziché il consumo e il godimento). In *Car kiss*, un atto privato come il sesso viene offerto al voyeurismo distratto e svogliato di un’altra automobilista - senza malizia, si direbbe, senza alcuna *débauche* cercata e consapevole, ma piuttosto sotto il segno dell’indifferenza. E anche il quadro in apparenza più festante e lisergico, *Bonfire*, vede la sua atmosfera messa in discussione da elementi allucinati e in parte inquietanti.

In un dipinto come *Fight club*, poi, il “tutti contro tutti” è esplicito; per tornare a Canetti, si potrebbe interpretarlo come una raffigurazione del momento in cui si innesca il panico e dunque il disgregarsi della massa stessa. Oppure l’inizio del suo asservimento a istanze superiori, a un potere più forte dei rapporti individuali, anche di quelli basati su sopruso e violenza. È piuttosto nei disegni dell’artista che una vera comunione tra i personaggi sembra compiersi, tramite uno stile e un tratto che evocano la fusione dei corpi in un essere che trascende i singoli individui.

Abbandonando per un attimo l’interpretazione e riavvicinandoci alla poetica dei dipinti, va sottolineata l’ampiezza di riferimenti da cui i lavori prendono spunto: letteratura, musica, arte, arti popolari, controcultura confluiscono in un mix articolato. Ma da questi riferimenti nasce qualcosa di differente: non riconducibili all’aneddoto, né a una narrazione precisa, i dipinti creano un modo espressivo autonomo. Vi

si possono identificare elementi della parodia, dell'apologo, dello slapstick, con un taglio a tratti cinematografico oppure teatrale... Ma il punto è che questi "generi" sono compresenti, non mescolati tra di loro come sarebbero in un *pastiche* postmoderno: il linguaggio specifico delle arti visive e in particolare della pittura prevale con la sua sistematicità.

Alla ruvidità del linguaggio, alle "acrobazie" di scene fitte e ricche di prospettive contraddittorie si sovrappone la solidità della composizione; sorprende inoltre la scelta di toni e di contrasti cromatici meno vivi di quel che si potrebbe istintivamente associare a uno stile come quello dell'artista. Vigé un distacco, una velatura che congela la possibilità di un'effettiva narrazione.

Nel vortice di tocchi pittorici ruvidi si stagliano zone di nitidezza, aperture luminose e relativamente più morbide. E prendono rilievo elementi che sembrano marginali ma diventano veri e propri fulcri del dipinto: il cerotto e la lattina al centro del tourbillon di *Bonfire*, l'occhio del pesce in *Fishy*...

L'inquadratura svolge un ruolo fondamentale in questi dipinti. Il taglio scelto dall'artista seleziona porzioni di spazio per escluderne altre. Anche nelle scene corali, la situazione raffigurata non è mai data nella sua interezza: come se all'interno di situazioni complesse contassero particolari, sguardi e gesti individuali, laterali e anarchici rispetto alla direzione che sembrerebbe indicare l'insieme. La veduta parziale e ravvicinata valorizza anche la dimensione della sensualità. I corpi sono "corpi parziali", strumenti e oggetti di possibile godimento; l'epidermide si confonde con la materia pittorica, dando l'idea di una sensibilità erotica a fior di pelle, oppure un'idea più macabra di pelle che sta per scorticarsi.

Nel caso di *Car kiss*, poi, all'inquadratura generale risponde un'ulteriore inquadratura all'interno del quadro, il finestrino dell'auto che ospita i due amanti. Si crea qui una vera e propria *mise en abîme* che evoca il predominio odierno dei dispositivi tecnologici. Alla pulsione scopica costitutiva dell'espressione artistica si sovrappone non solo lo sguardo del voyeurismo sessuale, di per sé libertario, ma anche quello del voyeurismo contemporaneo che fa dei confini dello schermo un limite di prigionia, un limite che irreggimenta promettendo falsa libertà. Con intelligenza e ironia, *Rotten orange reach-back* (uno "spin off" di *Car kiss*) esclude la parte più significativa della scena: come se fosse stato applicato lo zoom, rimane solo il braccio di chi guarda, escludendo la scena dei due amanti. Lo sguardo del voyeur, ormai cieco, puramente teorico, viene a coincidere con quello di chi osserva il quadro. *Slit finder*, a sua volta, evoca un inquietante controllo a distanza, come se la scena sessuale venisse percepita da una posizione defilata e sicura - virtuale, in un certo senso.

Vale la pena infine soffermarsi sul titolo scelto dall'artista per questa mostra, una frase tratta dal brano *Treaty* di Leonard Cohen. "I'm sorry for the ghost I made you be/ only one of us was real and that was me" sono versi che secondo l'artista richiamano "l'identificazione tra individui, le strutture di potere che si creano tra le persone, il lento dispegarsi della personalità di un individuo in quella di un altro". Parole che evocano la ricerca di una fusione comunitarista. Senza idealismi, anzi con la consapevolezza degli intoppi che costellano questa strada ideale; sia quelli inevitabili dati dalla complessità del mondo che quelli contingenti, dovuti alle caratteristiche della nostra epoca storica. In ultima analisi, i personaggi dei quadri di Danica Lundy siamo noi. "Fantasmi" dall'identità volubile, che non possono districarsi tra elementi contraddittori: espressione di sé e controllo, godimento e violenza, libertà e soprusi, individualismo a oltranza e comunitarismo, frustrazione e slanci poetici.

DANICA LUNDY-ALONE IN A CROWD

by Stefano Castelli

"It is only in a crowd that man can become free of the fear of being touched. That is the only situation in which the fear changes into its opposite". In Elias Canetti's striking dissertation at the beginning of 'Crowds and Power' we can perhaps find the key to interpret the scenes painted by Danica Lundy: those obscure places, strangely joyous and post-apocalyptic. They include groups of characters, paradoxical but nevertheless credible, who are in search of fun and enjoyment, though one cannot help but sense the presence of an underlying atmosphere of violence.

In these paintings, nearness is hypothetically useful to avoid the fear of others (of 'being touched') but, at the same time, a doubt is cast in our minds that we are not in front of a real, liberating nearness. We are witnessing a multitude of 'dislocated individuals in a crowd'. A condition which is increasingly widespread and evident in today's modern society.

These symbolic and imaginative scenes are not abstracted from reality. There is neither stylisation or idealisation, as for example in Dana Schutz's work; hypothetical archetypes as seen in some Neo-Expressionism. The artist, in fact, works on a bottom-up approach, observing reality and places of congregation to then transform them into symbolic situations. The determining feature is ambiguity: liberating enthusiasm together with desolation, as does communitarianism and solitude. It is impossible to decide if we are confronted with liberating 'Shortbus'-like scenes, or with today's prevailing forced amusement. There is no wish for ecumenism: the artist's chosen position is that of photographing the complexity between individual free initiative and the constraint of superstructures.

Certainly, the feeling to be 'alone in a crowd' and the rule of 'amusement at any cost' prevail here. The female protagonist in 'Bar' has turned away from the other customers, drowning her gaze in a glass (in front of her, an ashtray and other objects suggest the end of a party, remnants and dregs rather than present pleasure). In 'Car Kiss', the private sexual act is presented to the distracted and listless voyeurism of another driver - without malice, one could say, devoid of deliberate and conscious 'débauche' but instead with an indifferent and emotionless gesture. And in 'Bonfire', where to all appearances we observe partying and joyous revels, the scene's atmosphere is full of disorientating and unsettling elements.

In 'Fight Club', the 'all against all' theme is explicit; Canetti would say it is the moment in which panic is triggered and the disintegration of the mass occurs: the beginning of its enslavement to a superior power, to a power that goes beyond individual relationships, even those based on oppression and abusive violence. It is however in the artist's drawings explicit, more than in her paintings, that a real communion of characters is accomplished through a style and manner which evoke the fusion of the individual bodies into a being that goes beyond the single individual.

Aside from interpretation, and regarding the language of the paintings, it is worth noticing just how vast the range of themes from which the artist takes her ideas is: literature, music, fine arts, vernacular arts and counterculture merge to form an articulated mix. From these references, comes something unusual, neither attributable to anecdotes nor to a precise narrative, since the paintings take on a very much independent expressive manner. One can identify elements of parody, apologue and slapstick with sometimes a cinematographic or theatrical slant... the point is that

these 'genres' coexist independently, opposite to in a postmodern 'pastiche'. The specific language of the visual arts and in particular of paintings prevails in its consistency.

The roughness of language and the 'pyrotechnics' of scenes rich in contradictory perspectives are sustained by the solidity of the composition. Most surprising is the choice of the paintings' colours which are contrasted and less vivacious than we would instinctively expect from such a style. Detachment is the principle feature, a masking which prevents the possibility of an effective narration.

Amongst vortices of rough pictorial strokes, areas of sharpness and precision, of brightness and relatively softer strokes stand out. Other elements which seem at first glance to be marginal become central to the painting: the sticking plaster and the can in the centre of the whirlwind in 'Bonfire', the fish's eye in 'Fishy'...

Framing plays a fundamental role in these paintings. The perspective chosen by the artist carefully selects areas of space in order to exclude other areas. Also in the en masse scenes, the depicted situation is never shown in its full entirety. As if within complex situations, it is the details that count: glances and gestures lateral and anarchical in respect to the direction that the whole painting seem to indicate. The partial and close-up view also adds to the sensual dimension. The bodies are 'partial entities', instruments and objects of possible enjoyment; the epidermis gets muddled up with the painting materials, giving the idea of an on-edge erotic sensitivity or something of a more macabre state of peeling skin.

Moreover, in 'Car Kiss', the general framing of the painting itself responds to a second framing within the painting, that of the window of the car where the two lovers are seated. Here, a particular 'mise en abîme' is created which evokes today's supremacy of technological devices. The scopic impulse, a constituent element of artistic expression, is here doubled not only by the gaze of sexual voyeurism, in itself liberating, but also by the gaze of contemporary voyeurism - which makes the edges of a screen become a boundary, a limit which regiments people with a false sense of freedom. With both intelligence and irony, 'Rotten Orange Reach-back' (a spin-off of 'Car Kiss') excludes the most significant part of the scene: as if a zoom lens has been used, we can see only the arm of the person watching, and not the two lovers. At this point, the gaze of the voyeur, now sightless and only theoretical, coincides with the same gaze of the person observing the painting. 'Slit Finder', in turn, evokes an unsettling control from a distance, as if the sexual scene were to be perceived by someone from a safe position, almost virtual.

It is also worth pondering a moment on the title chosen by the artist for this exhibition, a phrase taken from Leonard Cohen's song 'Treaty'. "I'm sorry for the ghost I made you be/only one of us was real and that was me" are verses which, according to the artist, recalls "the projection of oneself onto someone else, power structures built in the space between people, and the slow unfolding of oneself into another person". These are words that suggest the search for communitarianism. Without idealism, but with the consciousness of the hitches that we may have to face in an ideal progression; both those which are inevitable due to the complexity of the world and those incidental caused by the nature of our historical era. For a final analysis, it is evident that the characters in Danica Lundy's paintings are actually us - 'ghosts' of changing identity that cannot disentangle themselves from contradictory elements: expressions of oneself and control, pleasure and violence, freedom and oppression, individualism to the bitter end and communitarianism, frustration together with poetic leaps.



Bar, 2017, 122x81 cm
olio su tela/oil on canvas



Fishy, 2017, 102x76 cm
olio su tela/oil on canvas



Bonfire, 2017, 152,5x183 cm
olio su tela/oil on canvas



Rotten orange reach-back, 2018, 56x71 cm
olio su tela/oil on canvas



Car Kiss, 2017, 122x81cm
olio su tela/oil on canvas



Fight Club, 2016, 183x189 cm
olio su tela/oil on canvas



Slit finder, 2017, 91,5x152 cm
olio su tela/oil on canvas



Flag, 2016, 96,5x76 cm
olio su tela/oil on canvas



Pool, 2016, 179x129,5 cm
olio su tela/oil on canvas

Testo/*Text*
Stefano Castelli

Grafica/*Graphics*
Leadership & Partners srl

Tutti i diritti riservati/*All rights reserved*

C+N
Z
CANEPANERI

C+N CANEPANERI - Foro Buonaparte, 48 - I - 20121 Milano - +39 02 36768281 - www.canepaneri.com

