

Testo critico

Patrick Bayly

Painting outside the cave

di Lucia Longhi

I dipinti di Patrick Bayly presentano caratteristiche formali che sembrano preludere a un racconto per immagini, o quantomeno a una sequenza narrativa: sono presenti figure umane, ambientazioni domestiche e nature morte, con rimandi visivi che sembrano collegare i quadri tra di loro. La verità è che nessuna di queste immagini intende raccontare una storia, descrivere una situazione o esprimere una posizione critica. Ironicamente, come indicato dai titoli didascalici, queste immagini non sono altro che sé stesse.

Quello di cui ci vuole parlare Bayly non è ciò che troviamo rappresentato nei dipinti: l'artista non ci racconterà di cene romantiche, della quotidianità nel suo studio, di un gruppo di amici o qualsiasi discorso di carattere personale o collettivo che potrebbe essere sotteso a queste immagini. Eppure, quasi paradossalmente, è soltanto esplorando ogni dettaglio formale che si rivela la proposizione concettuale dell'artista.

I dipinti di Bayly si aprono a molteplici interpretazioni. Questa, in realtà, è un'osservazione potenzialmente valida per qualsiasi dipinto, tuttavia oggetto del lavoro di Bayly sono proprio i meccanismi alla base della pluralità dei significati attribuibili a un segno, al di là dei soggetti rappresentati. La pratica del pittore dunque esce dai confini della ricerca visiva e si espande a quella semiotica. Il suo processo si basa sulla eviscerazione dell'atto dell'interpretazione, e quindi, in ultima istanza, di ciò che è stato nel corso della storia dell'arte il fondamento della pittura figurativa: il rapporto tra significante e significato. Nell'addentrarci in questa selva di simboli, ci rendiamo conto che il tema di questa mostra non sono le rappresentazioni date dalle immagini, bensì la rappresentazione in sé.

Siamo abituati ad aspettarci che la nostra percezione estetica e semantica conduca ad un certo punto ad un'interpretazione univoca dell'opera d'arte, o, nel pensiero del filosofo Stephen Pepper, che l'opera d'arte sia il limite ideale di un'infinita serie di percezioni (S. Pepper, *The Work of Art*, Bloomington 1955). Il lavoro di Bayly si dirige nella direzione opposta e mira piuttosto ad un'analisi separata di quei fattori fondanti della pratica pittorica - segno e interpretazione - per poi analizzare il loro rapporto di indicizzazione. L'artista mette in evidenza visivamente questa relazione attraverso precise strategie: la reiterazione dei soggetti, la duplicazione delle immagini - e perfino dei dipinti stessi - e la proiezione, sia a livello fisico che concettuale.

Pur appearing una pratica altamente concettuale, si tratta di un lavoro in cui la figurazione si rivela fondamentale.

Bayly, richiamando i fondamenti della semiotica visiva tradizionale, parte dal presupposto che i soggetti di un quadro sono relazioni che necessitano della proiezione di significato dentro un segno, per poter funzionare. L'artista non fa riferimento alla funzione mimetica o allegorica della pittura - si riferisce invece alla funzione rappresentativa intesa come sistema di trasformazioni concatenate.

Questo presupposto concettuale viene attivato dalla proiezione di fotografie con un proiettore. Se inizialmente questa tecnica ha lo scopo di guidare il gesto pittorico, si tramuta poi in un dispositivo che proietta anche stratificazioni di senso. Notiamo ad esempio che nell'opera *Dealers*, dietro al gruppo di persone messe in posa nello studio dell'artista, sono presenti, sullo sfondo, gli stessi dipinti che ritroviamo poi in mostra. In questo modo l'artista sdoppia la presenza dei quadri nello spazio fisico e nello spazio concettuale, attivando di conseguenza una duplicazione di significati e interpretazioni, e trasformando quindi l'opera anche in un meta-dipinto. Una delle possibili interpretazioni attribuibili all'opera *Dealers* si ripresenta poi nel quadro *Weed*, creando una connessione di senso immediata, quasi didascalica, eppure né confermata né smentita. Ritroviamo la tecnica della duplicazione anche in *Allegory of the Cosmos as a ruined Spaghetti Dinner, or Interrupted Lady and the Tramp*, dove un primo livello di sdoppiamento è già suggerito nel titolo, atto a indicare che la scena potrebbe essere interpretata sia come un'allegoria del cosmo, sia come una svolta inaspettata nella famosa cena del film "Lilli e il vagabondo". E se volessimo domandarci dove sono finiti i protagonisti della cena, potremmo forse dire di averli ritrovati nel quadro *Dogs*, che è presente due volte in mostra, come originale e come copia di se stesso su carta (*Small Dogs*).

Nella natura morta *Fish* osserviamo che ci sono due bottiglie di tabasco perfettamente identiche. In *Flower Projection* un vaso di fiori proietta la sua ombra scura sul muro, sdoppiando la sua immagine perfino nel supporto fisico: le tele utilizzate per realizzare l'opera sono due, di eguali dimensioni, andando a costituire un dittico che, preso per intero, risulta volutamente delle stesse dimensioni di *Allegory of the Cosmos as a ruined Spaghetti Dinner, or Interrupted Lady and the Tramp*. In *We're All Leaving Town for Good Again* i confini tra realtà e rappresentazione, mimesi e allegoria si dissolvono completamente: lo schermo di un computer forato da gambi di rose sembrerebbe una tela dove il nome del "miglior tiratore di tutti i tempi" Jerry Miculek diventa paradossalmente il bersaglio di un giocatore di videogames, a cui forse appartengono i sacchetti di patatine Zapp's presenti sia dentro che fuori lo schermo. E ancora, troviamo una figura sdoppiata in *Helicopter*, dove la figura speculare di una mite Gwyneth Paltrow che guida un elicottero dà l'idea di un'immagine riflessa.

Non ha davvero importanza però domandarsi perché Gwyneth Paltrow stia guidando un elicottero, cosa stiano facendo quei cani dietro la recinzione o se la cena romantica sia un'allegoria del cosmo. Bayly vuole spostare la nostra attenzione e interrogarci piuttosto sul perché ci siano due Gwyneth Paltrow, o quale sia la funzione dei due (anzi tre...) identici dipinti dei cani. La tecnica della duplicazione permette di focalizzarsi sul concetto stesso di rappresentazione, anziché sui soggetti. La proiezione e la duplicazione sono quindi strumenti che Bayly utilizza per veicolare il concetto cardine della sua ricerca: la funzione rappresentativa della pittura. La rappresentazione infatti contiene in sé già l'idea di duplicazione, perché è formata da segno e significato, e di proiezione, perché i soggetti figurativi necessitano di proiezione di significato. Questa pratica gli permette inoltre di portare dispositivi di matrice classica, come la struttura del dittico o la natura morta, all'interno di un discorso contemporaneo.

La pittura di Bayly mina la tradizionale equazione semiotica che prevede un referente, un segno e molteplici significati, offrendo in questo modo una esegesi della pittura in sé come pratica. I soggetti diventano così indicazioni di una transizione, segnando la fine di uno spazio concettuale e l'inizio di un altro. In un certo senso, sono destinati ad essere frantesi: quello che stiamo osservando non sono figure, ma relazioni.

Bayly sperimenta in questo modo anche un nuovo approccio nei confronti dell'inevitabile auto-referenzialità della pratica pittorica e di conseguenza una speculazione sul dipinto come entità semi-autonoma. Se da un lato l'unico modo per liberarsi della presenza dell'artista nell'opera sembrerebbe quello di rinunciare alla figurazione e prendere la via dell'astrattismo, Bayly dimostra che è proprio grazie al segno figurativo che, quasi paradossalmente, è possibile espandere la pittura oltre i suoi vincoli formali e oltre l'autorialità.

Con questa mostra Bayly fornisce un contributo dal valore estremamente contemporaneo alla semiotica figurativa. Il processo dell'artista va nella direzione di risolvere i limiti formali della pittura, isolando la rappresentazione come un sistema di trasformazioni illimitate che avvengono all'interno di un supporto apparentemente limitato. Riconoscendo nella funzione rappresentativa un sistema caleidoscopico di relazioni e proiezioni, Bayly presenta la pittura come un medium che non ha limiti sia nella duttilità formale che nell'espansione concettuale.

Osservando la pittura come un mezzo capace di riflettere il carattere sfaccettato dell'esperienza e della pratica interpretativa, il lavoro di Bayly si dimostra fortemente aderente alla cultura contemporanea post-mediale, in cui le identità sono moltiplicate, il piano reale e quello virtuale si sovrappongono, l'*hic et nunc* ha lasciato il posto all'ubiquità digitale e la frammentazione delle prospettive si traduce nella frammentazione delle modalità in cui proiettiamo noi stessi sulla realtà per capirla. La sua pratica risuona così anche con le più attuali istanze dell'ermeneutica dei nuovi media, basata sull'abbandono dell'estetica antropocentrica di stampo moderno. Un approccio univoco alla realtà non è più valido in un'era in cui le nuove tecnologie plasmano nuovi codici etici ed estetici. Una moltiplicazione delle prospettive è già in atto ed è intrinsecamente legata alla nuova semiotica visiva anche in relazione alla pittura.

Bayly riesce a farci vedere la pittura, tutta la pittura, sotto una nuova prospettiva: la più tradizionale delle pratiche artistiche è, in fin dei conti, quella più contemporanea.