



Project

varese

04 *Introduzione*

07 *Robert **DEVRIENDT***

25 *Charlotte **DUMAS***

39 *Hellen **VAN MEENE***

Nella luce dei cieli del Nord l'acqua è spesso d'argento e gioca ad essere lente che cattura apparenze e riflessi, studia il dettaglio, osserva l'invisibile; il cielo che si specchia nel mare, nei fiumi e nei canali si muove tra tonalità grigie, che avvicinano lo sguardo all'infinito.

Tutte le acque che attraversano le campagne verdi coltivate con arte conducono a un mare aperto, mosso da potenti onde eppure capace di restare disteso, immobile in attesa dei venti. Marginale dell'Oceano Atlantico, il Mare del Nord è una grande insenatura circondata da basse coste che profumano di salsedine e risuonano delle grida dei gabbiani di queste terre eredi della Lega Anseatica, che le rese ricche e potenti.

Gli occhi di oggi sono ancora quelli dei navigatori e dei mercanti che studiarono le rotte per giungere fino al cuore della Russia e al Catai, nel nord della Cina: l'essenza di un viaggio propizio consiste nella conoscenza della posizione e nell'orientamento. Finita la sperimentazione, la casualità, l'improvvisazione, è la maestria nell'uso degli strumenti nautici che rende esperti i naviganti del Mare del Nord, che attraverso l'esperienza giungono a dominare i commerci in un'area vastissima.

Occorre lo studio del dettaglio per conoscere la totalità. Serve la conoscenza del punto esatto per percorrere la vastità. Occorre la consapevolezza del limite per ambire a possedere l'infinito.

Sotto i cieli del Nord puoi vagare senza meta e accorgerti che la meta è in mezzo alle scarpe, puoi viaggiare cercando un orizzonte che si rivela sempre più lontano ad ogni passo, perché la luce è gentile eppure avara e accarezza la realtà tangibile perentoria come un giudizio e clemente come un'assoluzione.

Non stupisce che queste terre abbiano tanto attratto gli artisti di tutta Europa.

Secoli di rotte percorse, di traffici, scambi e abitudine alla vastità per giungere a comprare un pennello piccolo al punto che possa dipingere un capello. Secoli di studio dei venti e delle costellazioni, pazienza di astrolabio, minuzia di sestante, matematica del cielo e misurazione della terra, per giungere a conoscere la luce al punto da frazionarla fino a farla sembrare un'ombra assoluta che vela le superfici, perché possa raccontare un sentimento perfetto eppure segreto.

Nella luce dei cieli del Nord lo sguardo è teso a comprendere mentre il cuore batte con un canto di vecchio orologio, perché nonostante le forme o i mezzi contemporanei risuona una voce antica che racconta la fatica di essere grande quando la geografia è piccola, di essere terra quando la ricchezza viene dal mare, di essere Stato quando ogni contrada ha ambizione di città e ogni città proclama autonomia; la fatica di essere monarchia anche se è la borghesia ad emergere, la secolare borghesia mercantile dell'Ansa che ha spinto le navi in ogni angolo del mondo, portando le merci del mondo nei piccoli Paesi che lottavano per rubare un po' di terra al mare; la fatica di parlare una lingua nota a pochi, che costringe a trovare altre forme per restare in contatto con la variegata comunità dell'Europa che, finito il tempo delle guerre dinastiche, delle guerre di religione, della spietata concorrenza commerciale, andava via via, a stento, anche attraverso nuovi, drammatici conflitti, costituendosi come una somma di Stati amici, capaci di sperimentare il concetto di unione. Con la garanzia della diversità, perché la latitudine rende inevitabilmente diversa la luce del Nord e il colore del mare.

Devriendt, Van Meene, Dumas: voci dei cieli del Nord figlie della stessa luce, interpreti di una ricerca originale e autonoma che attraverso lo studio del dettaglio, del frammento, dell'unicità sperimenta l'infinito.

Perché solo la percezione di ciò che è lontano, nella vastità del conoscibile, consente di vedere davvero la realtà che si apre, preziosa, sotto gli occhi.

Isabella Colonna Preti

*In the light of the northern skies water is often silver and plays at being lens that captures appearances and reflections, it studies the detail, it observes the invisible; the sky that reflects in the sea, in the rivers and in the canals moves between grey tones, which let the glance get closer to infinity.*

*All waterways that pass through green countrysides cultivated with art lead to the open sea, moved by powerful waves but able to lay, standing still waiting for winds. Marginal of the Atlantic Ocean, the Northern Sea is a large cove of low coastlands that smell of saltiness and resonate with cries of seagulls of these lands heirs of Hanseatic League, which made them rich and strong.*

*Today's eyes are still those of the navigators and merchants that studied the routes to reach the heart of Russia and Cathay, in northern China: the essence of a propitious journey consists of the knowledge of the position and orientation. After the experimentation, the randomness, the improvisation, it is the mastery in the use of nautical instruments that makes the Northern Sea's sailors experts that through experience dominate trades in a very vast area.*

*The study of the detail is necessary to know the totality. You need to know the exact point to travel vastness. You need to be aware of the limit to aspire to own infinity.*

*Under the northern skies you can wander aimlessly and realize that the destination is between the shoes, you can travel looking for an horizon that reveals to be further and further away at every step, because light is kind but stingy and caresses the tangible reality, peremptory like a judgement and clement like an absolution.*

*It does not surprise that these lands have attracted artists from all Europe.*

*Centuries of crossed routes, traffic, trades and the habit of magnitude to buy such a little brush that can paint a hair. Centuries of study of winds and constellations, patience of astrolabe, minutiae of sextant, mathematics of the sky and measurement of the earth to know the light to the point of splitting it until it looks like an absolute shadow that veils the surfaces so that it can tell a perfect but secret feeling.*

*In the lights of the Northern skies the glance is tense to comprehend while heart beats with the singing of an old watch, because despite shapes and contemporary means an ancient voice resounds and tells the trouble of being big while geography is little, being earth while wealth comes from the sea, being State while every district has the ambition of city and every city proclaims autonomy; the trouble of being monarchy even if it is the bourgeoisie to emerge, the secular merchant bourgeoisie of the Ansa that drove ships towards every corner of the world, bringing goods to little countries that fought to steal a little bit of earth to the sea; the trouble of talking a language known by few, which forces to find other ways to keep in touch with the varied European community that after the dynastic wars, the religion wars, the ruthless commercial competition went away also through new and dramatics conflicts, becoming a sum of friends States, able to experience the concept of union. With the guarantee of diversity, because latitude makes the light of the North and the colour of the sea inevitably different.*

*Devriendt, Van Meene, Dumas: voices of the Northern skies, daughters of the same light, interpreters of an original and independent research that through the study of the detail, the fragment, the uniqueness experiences the infinity.*

*Because only the perception of what is far, in the vastness of knowable, allows to see the reality that opens, precious, under the eyes.*

Isabella Colonna Preti

## Robert DEVRIENDT

Le opere di Robert Devriendt sono assemblate in modo tale da creare storie spezzate. I temi e il modo in cui i dipinti sono combinati dimostrano la loro relazione con l'arte della pittura, il cinema e l'immagine in generale.

Personaggi oscuri e oggetti di scena sorprendenti sono rappresentati in scene mutevoli in cui sembra aver luogo un dramma. Indaga il modo in cui le immagini funzionano e vengono interpretate, in cui l'equivoco gioca un ruolo chiave.

Nel fare ciò, adotta un punto di vista chiaro all'interno della cultura visiva e della visione della realtà.

L'osservatore, visto da Devriendt come un voyeur, è invitato a interpretare la "storia interrotta" come un detective.

Nato nel 1955 a Bruges, Robert Devriendt vive e lavora a Bruges e Zwezele, in Belgio. L'artista ha esposto le sue opere attraverso importanti mostre personali e collettive in molte città, tra cui Bruxelles, Parigi, New York, Londra, Amsterdam e Beijing; le mostre collettive includono M HKA, Museum van Hedendaagse Kunst, Anversa (2017), Musei Reali di Belle Arti, Bruxelles (2013), Museo Nazionale d'Arte della Cina, Pechino (CN) (2010), Wiels, Bruxelles (2010), TENT, Rotterdam (2003) e The Reykjavik Art Museum (IS) (2001).

*The works of Robert Devriendt are assembled in such a way as to create broken stories.*

*The themes and the way the paintings are combined demonstrate their relationship with the art of painting, film and the image in general.*

*Dark personages and surprising props are depicted in changing scenes in which some drama seems to be taking place. He investigates the way in which images work and are interpreted, in which misunderstanding plays a key role.*

*In doing so, he adopts a clear standpoint within visual culture and the vision of reality.*

*The observer, seen by Devriendt as a voyeur, is invited to interpret the 'interrupted story' like a detective.*

*Born in 1955 in Bruges, Robert Devriendt lives and works in Bruges and Zwezele, Belgium. The artist has exhibited his works through solo and group exhibitions in many cities including Brussels, Paris, New York, London, Amsterdam and Beijing; group exhibitions include M HKA, Museum van Hedendaagse Kunst, Antwerp (2017), Royal Museums of Fine Arts, Brussels (2013), National Art Museum of China, Beijing (CN) (2010), Wiels, Brussels (2010), TENT, Rotterdam (2003) and The Reykjavik Art Museum (IS) (2001).*

## Andare con il flusso di Robert Devriendt

La cifra caratteristica delle opere di Devriendt è la rappresentazione di istanti di vita fuori dall'ordinario su tele di piccole dimensioni, che costituiscono i frammenti di una storia di cui in verità si sa ben poco. L'artista, pur consapevole di fornire pochi elementi perché si possa comprendere, chiama lo spettatore a partecipare al montaggio della narrazione, perché è certo che l'opera d'arte trova senso e compimento solo nel momento in cui 'appartiene' allo sguardo di chi ne indaga il significato.

Questi momenti di cronaca di minuscole dimensioni sono la misura minima che l'artista poteva adottare perché i ritagli di un racconto possibile si avvicinassero maggiormente ai frame di una pellicola: infatti la struttura filmica è il principale riferimento della sua arte che procede per ellissi, scoprendo poco dei significati che le scarse informazioni suggeriscono. La forte carica di ambiguità, anziché disorientare, intriga lo sguardo del visitatore contemporaneo abituato alla sintesi della fotografia, alla rapidità della comunicazione, ai flash che i media propongono/impongono in ogni istante di una difficile esistenza in cui la tecnologia ha soverchiato i significati, lanciando innumerevoli messaggi che spesso nessuno raccoglie.

Nel tempo dell'abbondanza di immagini, di stimoli, di visioni, Devriendt predilige la densità del ritaglio, come se, tra tante fotografie in grado di corredare un articolo di cronaca, dovesse scegliere pochi scatti che abbiano forza di documento. Tutto il resto è domanda, dubbio, possibilità, tutto il resto è silenzio in queste storie in cui esiste il personaggio ma è solo allusa la vicenda in cui si trova immerso.

Le piccole tele, vere e proprie unità narrative preziosamente dipinte, sono come i fotogrammi di una pellicola in cui qualcuno si sia divertito a ritagliare dei momenti, o rappresentano i frammenti sopravvissuti di un film andato perduto. I frame sono accostati per analogia o contrasto, spesso suggeriti come metafora, 'estratti' di una storia in cui si affacciano varie 'figure' care alla retorica (la sineddoche, la metonimia, l'allegoria) offerte con il ricorso a varie tecniche cinematografiche come lo zoom o il primissimo piano.

Fin dal primo momento lo spettatore è come stregato dalla contraddizione che esiste tra ciò che Devriendt intende comunicare – rapidi, drammatici istanti della vita contemporanea – e il mezzo espressivo adottato – la perfezione stilistica dell'antica pittura fiamminga: gli artisti che attingono da altri linguaggi narrativi (letteratura, fotografia, cinema) solitamente fanno ricorso ad una pittura veloce, immediata per riprodurre la fugacità, l'inquietudine, la fretta propria del nostro tempo, che trascorre divorando il presente e annullando il passato; egli, in opposizione alla tentazione di racchiudere la vastità in un frammento, sceglie, elidendo il tutto, di dedicarsi solo a pochi dettagli con la raffinata pittura lenta ereditata dai grandi maestri della tradizione, muovendo il pennello quasi fosse un gesto d'amore. L'artista, destreggiandosi tra densità e trasparenze di colore, cede a un virtuosismo che non è mai fine a se stesso ma è teso a valorizzare il soggetto/ oggetto dell'unità narrativa, perché possa racchiudere l'universale astratto di fronte al quale la sua ricerca sarebbe impotente.

Nelle composizioni proposte in scala così ridotta, l'attenzione al dettaglio lega dunque indissolubilmente Devriendt alla scuola fiamminga fondata a Bruges agli inizi del XV secolo: ma l'elemento che per i grandi maestri era solo un dettaglio - spesso da interpretare in chiave simbolica – utile alla composizione, per Devriendt diviene l'unico tema capace di suggerire il significato narrativo che insegue. E se l'esecuzione è raffinata, soffusa dalla chiara luce del Nord, non è mai per gioco o indugio narcisistico: l'artista ama profondamente quello che dipinge, perché respira in lui una profonda anima di esteta, che gli fa dire: "Questo è il tipo di blu che sta bene con le rose che sbocciano sulle vecchie cartoline".

Il visitatore a cui sia capitato di imbattersi in un dipinto di Devriendt non si stupirà sentendo che l'artista quest'anno ha pubblicato un romanzo, "Maximes obsessie", fatto di frammenti cuciti insieme come accade nei piccoli quadri. Il maestro di Bruges aveva già scritto racconti, spesso a latere delle composizioni pittoriche, ma il romanzo evidenzia il singolare tratto narrativo che percorre tutta la sua opera. Qual è l'ossessione di Massimo? Forse semplicemente 'vedere' nel momento in cui 'osserva'; 'ascoltare' nel momento in cui 'sente'. L'ossessione è la capacità di percepire il mondo, cogliere l'anima e il tutto, il singolo e le sue relazioni, il dettaglio e l'intero. Insomma, l'ossessione è la capacità – la condanna? – di essere totalmente calato nella realtà, perennemente in vibrazione con l'esperienza sensibile e le evidenze del quotidiano stratificato dalla cultura espressa nei secoli e nel tempo presente.

Ed è talmente interessante la possibilità di comprendere il romanzo attraverso i dipinti, che è inevitabile tentare una lettura dell'opera pittorica attraverso gli strumenti della narratologia, lo studio critico delle scelte e delle forme espressive della narrativa.

Perché l'intero lavoro di Devriendt in fondo è la rappresentazione di un grande romanzo, una Commedia Umana del terzo millennio in cui i capitoli sono costituiti da 'cicli', serie di dipinti (da tre a dodici) chiaramente collegati con fili di sottile interconnessione: una serie sconfinata nell'altra, e certe immagini ritornano composte con una diversa proposta narrativa.

Devriendt è consapevole della complessità della comunicazione del nostro tempo e, di fronte alla impossibilità di abbracciare tutto ciò che attraversa velocemente il campo visivo, la mente sollecitata da infinite informazioni, sceglie la gravidanza intrigante del fermo-immagine, che blocca il movimento e congela l'emozione del personaggio, o fissa il dettaglio di un oggetto che si propone perentorio allo sguardo che indaga dello spettatore. Mancano i panorami, le vedute di insieme, i campi lunghi. Vincono il dettaglio e il primo piano per esporre la casistica delle nostre inquietudini, delle zone d'ombra che si attivano nel momento in cui l'attenzione è attratta dal dramma di un altro. Perché sono drammi quelli narrati, storie dal sapore noir, fatti di cronaca di piccola periferia, e se il ciclo è un formato pittorico che ha una lunga tradizione, Devriendt lo rivisita, travolgendo il senso primario costituito proprio dalla possibilità di raccontare attraverso le immagini: nelle serie, infatti, gli spazi vuoti contano ai fini del significato forse ancor di più degli spazi dipinti. L'incomprensione del testo dialoga con le tele dipinte, stimolando l'osservatore a immaginare ciò che non è stato messo in scena. È come se, attraverso la sua pittura, prendesse vita un enigma dei fotogrammi mancanti, che corrispondono nella scrittura agli spazi bianchi, ai silenzi così importanti per scrittori raffinati come Pirandello o Ungaretti. Tra chi sceglie di dire tutto (Proust) e chi decide di alludere, considerando superflua ogni maggiore informazione, Devriendt non ha dubbi: non importa la ragione per cui qualcuno può trovarsi nei guai, conta il terrore – e la reazione – del momento in cui si trova nei guai; non importa perché uno sia triste, conta che sia triste, e qui si focalizza la sua empatia.

La narrazione è 'aperta', tutto è possibile, il finale resta un mistero. Tale rappresentazione del vuoto, però, anziché generare un horror vacui, stimola la mente dell'osservatore a ricercare significati e nessi, a vedere tra gli spazi lasciati aperti ciò che non c'è, ciò che l'artista, alla ricerca delle poche immagini fondamentali, ha intenzionalmente ommesso.

Nel tentativo di applicare all'opera pittorica l'analisi testuale, occorre distinguere prima di tutto il significato (che cosa l'autore dice) dal significante (come lo dice), ma nelle pitture di Devriendt spesso i campi sconfinano e la forma stessa – una posa, un dettaglio, un colore – diviene significato, contenuto. È diverso rappresentare

una donna ritraendola intera, oppure alludere a lei attraverso un paio di scarpe dal tacco alto abbandonate in una povera strada, in cui piccoli fiori bianchi brillano vividi in contrasto con la morte del passo oscillante.

I temi scelti, come i titoli stessi suggeriscono, riconducono a generi letterari e cinematografici di sicuro successo, dai polizieschi, al noir, alla fiction pulp. Spesso sono rappresentati archetipi, come la femme fatale, la giovane vittima sacrificale, i loschi figuri della malavita. Una macchina di lusso, una pistola, un cane diventano indizi che riconducono a tematiche di (triste) erotismo e violenza, ed è possibile che lo spettatore sperimenti un senso di frustrazione, perché non saprebbe immaginare per gli eventi un lieto fine, visto che non saprebbe neppure quale personaggio potrebbe meritarselo. Chi è l'oppressore? Chi l'oppresso, in queste storie che attingono dalla cultura letteraria dell'autore, dal cinema, la storia, l'attualità, la pubblicità?

La narrazione di solito parte da un antefatto e attraverso varie vicende arriva alla conclusione, ma i piccoli quadri giustapposti in modo intrigante non suggeriscono un andamento logico e cronologico convincente, sembrano piuttosto momenti di una storia di cui nessuno può davvero conoscere il senso: sono frammenti, paragonabili alle sequenze della scrittura, ma trattati con totale libertà, senza il vincolo dello scrittore di chiamare il lettore come un compagno di viaggio. Devriendt semmai sfida l'osservatore a individuare un significato nei piccoli quadri che compongono il ciclo, a trovare un significato 'altro' rispetto a quello che lui sapientemente cela, seminando indizi ma nello stesso tempo disorientando e ingannando; è come se si divertisse ad ascoltare le infinite, credibili letture che possono essere date dallo spettatore alla immagini offerte come una campionatura della società borghese, dove contano l'automobile, l'abbigliamento, la moda, il trucco, l'eterna giovinezza e la bellezza. Ma che cosa succeda davvero in queste storie di cui abbiamo solo degli istanti, questo non è dato sapere.

La narratologia studia, con termine preso dalla grammatica filmica, le sequenze del testo (unità narrative dotate di uniformità di contenuto e di forma) e le classifica, in quanto possono essere narrative, descrittive, riflessive o dialogiche. Devriendt scambina le carte ancora una volta, proponendo frammenti narrativi che non narrano, elementi descrittivi che non sappiamo attribuire a un personaggio o a un fatto, momenti riflessivi di una storia che non ha né capo né coda. Il dialogo è assente, la relazione tra i personaggi è solo intuita dallo spettatore, che può immaginare urla, spari o risate amare, ma non sa intuire le parole intercorse prima che l'autore, con maestria di entomologo, bloccasse con lo spillo sulla tela la farfalla oggetto del suo studio. Tutto è paralizzato, immobile, 'rien ne va plus', 'les jeux sont faits', l'artista ha fissato il dettaglio per sempre perché sia oggetto di studio, e ciascuno possa fare ipotesi sul senso della storia e il destino dei personaggi. In fondo Devriendt chiede di entrare nell'opera seguendo il flusso delle emozioni che ha inteso suggerire, senza nessi causali o elementi che facciano progredire la narrazione: se la fabula è più tranquillizzante per la successione logica e temporale, l'artista sceglie l'intreccio, dando ai frammenti un ordine temporale di cui solo lui possiede la chiave. Lo spettatore, in questo modo, è chiamato dentro, perché partecipi al montaggio delle sequenze che sembrano momenti di una narrazione impazzita, in cui la trama continua a sfuggire.

Viviamo di storie, sono il nutrimento a cui attingiamo quando vogliamo capire la vita, o sfuggire dalla nostra: storie vere o immaginarie, storie serie o gossip, storie di grandi uomini o piccoli personaggi: Devriendt desidera che lo spettatore, come un detective, ricostruisca la storia accennata, ribaltata, centrifugata e le dia un senso, non tanto alla ricerca dell'assassino ma per la comprensione del senso dell'assassinio in sé. Osservando i quadri, infatti, si comprende qualche cosa, si intuisce che cosa potrebbe succedere o è successo,

ma non si capisce assolutamente 'perché' sia successo. E questa verità resta davvero sepolta nella fantasia dell'artista, che non è disposto a dividerla con nessuno, come fa Maxime del suo romanzo, che tutto vede e tutto fiuta ma non ha nessuna volontà di condividere con gli altri personaggi quanto ha percepito della realtà immanente.

Utilizzando la categoria tratta ancora dalla narratologia, si comprende che il narratore è onnisciente, cioè della vicenda sa più dei personaggi ed è in grado di spiegare al lettore, ma a differenza di quanto avviene nel racconto, qui Devriendt sa ma non è intenzionato a dare spiegazioni, semmai si limita a seminare indizi, che comunque non portano a niente perché troppo manca perché ci sia una logica. Ed è proprio qui il maggior fascino del contenuto delle piccole serie, che dicono moltissimo (polisemia) senza dire davvero nulla: le scarpe color glicine abbandonate sotto un muro di mattoni tinto di bianco possono evocare infinite relazioni, possono suscitare innumerevoli reazioni, ma a nessuno è dato di sapere quale sia il significato 'giusto' nella coerenza narrativa delle piccole tele. Sarebbe interessante attivare un gioco di gruppo, in cui ciascuno liberamente compie associazioni con il suo vissuto, le sue paure, i suoi desideri: ne uscirebbe un caleidoscopio variegato in base alla cultura, all'età, al sesso dello spettatore, ma nessuno avrebbe la certezza di aver dato ai sandali la giusta connotazione, che resterebbe irraggiungibile. Chissà come ride Devriendt, deciso a mantenere il segreto, impegnato a suggerire e mai dire, mentre immagina il nostro tentativo di lettura, che non possiamo trattenere. Di fronte a queste immagini, chiunque è tentato di dare un senso, un ordine, di suggerire la logica vincente, ma nessuno svelerà il segreto, che resterà sigillato nella mente del suo autore/narratore che opera con gli strumenti della focalizzazione esterna, ponendosi al di fuori della materia narrata. Il paragone con il mondo letterario è immediato: viene da pensare alla scuola dei Naturalisti, nata in Francia alla fine dell'Ottocento, che studiavano il personaggio come una cavia da laboratorio secondo i parametri sociali del filosofo Hippolyte Taine, che sosteneva che l'uomo è il risultato di tre elementi, "race, milieu, moment", che corrispondono al fattore ereditario, all'ambiente sociale, al momento storico, e ne condizionano il carattere e i comportamenti. Qui il narratore è oggettivo ed esterno, ma Devriendt va oltre e si avvicina piuttosto alla teoria di Giovanni Verga, che nella introduzione alla novella "L'amante di Gramigna" arriva a dire che la mano dello scrittore deve scomparire al punto che l'opera deve sembrare 'essersi fatta da sé', senza la partecipazione dello scrittore che si sarebbe limitato a registrare i fatti avvenuti omettendo completamente ogni giudizio.

Qui la mano dell'artista è visibile ad ogni pennellata, ma è mano che crea e non esprime opinioni o valutazioni, non assolve e non condanna, come farebbe un giudice consapevole di quanto siano limitate le leggi per comprendere – e salvare - l'animo umano.

La narratologia indaga infine le scelte relative allo spazio (aperto o chiuso, qui o altrove ...) e al tempo (passato o presente, reale o immaginario), ma la sfera d'azione di Devriendt è circoscritta all'hic et nunc, un eterno presente che condanna i personaggi a interpretare per sempre il medesimo ruolo, un eterno presente che vede i personaggi reali imprigionati nel ruolo che la società ha incollato addosso, incurante delle reali motivazioni che li spingono ad agire, indifferente alle istanze inespresse, ai bisogni e ai sogni che restano soffocati dalla 'lettura' dello spettatore, per il quale quello che egli crede è più vero di ciò che è accaduto.

Isabella Colonna Preti

## Going with the flow of Robert Devriendt

The characteristic numeral of Devriendt's artworks is the representation of moments of life out of the ordinary on little canvases, which form fragments of a story that little is known about. The artist, although aware that he gives few elements so that people can comprehend, calls the viewer to participate in the assembly of narration, because he is sure that the artwork finds sense and fulfilment only when it "belongs" to the glance of who investigates its meaning.

These moments of chronicle in tiny dimensions are the minimum size that the artist could adopt in a manner that the scraps of a possible story come closer to the frames of a film: in fact the filmic structure is the main reference of his art that proceeds with ellipsis, finding out little about the meanings that the scarce information suggest. The strong sense of ambiguity, instead of disorient, intrigues the contemporary viewer's look, who is used to the synthesis of photography, the speed of communication, the flashes that media suggest/impose at any instant of a difficult existence where technology overwhelms meanings, sending out countless messages that often nobody understand.

In the time of plenty of images, stimuli and visions, Devriendt prefers the density of the clipping, as if between many photographs able to accompany a news article were to choose few shots that have force of a document. Everything else is question, doubt, possibility, everything else is silence in these stories where the character exists but the affair in which he finds himself is only alluded.

The little canvases, real narrative units preciously painted, are like the frames of a film where someone had fun cutting some moments, or represent the survived fragments of a film that has been lost. The frame are combined by analogy or contrast, often suggested as metaphor, "extracts" of a story where there are various "figures" dear to the rhetoric (the synecdoche, the metonymy, the allegory) offered with the recourse to various film techniques, such as the zoom or the extreme close-up.

Since the first moment the viewer is like bewitched from the contradiction that exists between what Devriendt wants to communicate - fast, dramatic moments of contemporary life - and the means of expression he adopted - the stylistic perfection of the ancient Flemish painting: the artists that draw from other narrative languages (literature, photography, cinematography) usually adopt a rapid, immediate painting to reproduce the transience, the restlessness, the hurry typical of our time, which spends devouring the present and cancelling the past; in opposition to the temptation of enclosing vastness in a fragment, he chooses, by eliding everything, to dedicate himself only to few details with the refined slow painting inherited from the great masters of the tradition, moving the brush almost like a gesture of love. The artist, juggling density and transparency of colour, yields to a virtuosity that is never for its own sake but it aims to enhance the subject/object of the narrative unit, so that he can enclose the universal abstract in front of which his research is powerless.

In the compositions proposed in small-scale, the attention to detail inextricably links Devriendt to the Flemish school founded in Bruges in the early 15th century: but the element that for great masters was only a detail - often to be interpreted in a symbolic way – useful to the composition, for Devriendt it becomes the only theme able to suggest the narrative meaning that he follows. And if the execution is refined, suffused from the clear light of the North, it is never for play or Narcissistic delay: the artist deeply loves what he paints, because a deep aesthete's soul breaths in him and let him say: "This is the type of blue that matches with the roses that bloom on old postcards".

The visitor who happens to come across a Devriendt's painting will not be surprised hearing that this year the artist published a novel, "Maximes obsessie", made of fragments sewn together as it happens in the little artworks. The Bruges' master had already written stories, often as an aside in pictorial compositions, but the novel highlights the unusual narrative stroke that runs through his entire work.

What is Massimo's obsession? Maybe simply "see" by the time he "observes"; "listen" by the time he "hears". The obsession is the ability to perceive the world, breathe in the soul and everything, the single and his relationships, the detail and the whole. So, obsession is the ability – the condemnation?- of being totally lowered into reality, constantly in vibration with the sensory experience and the evidences of the ordinary laminated from the culture expressed through centuries and at the present time.

The possibility to comprehend the novel through the paintings is such an interesting thing that it is unavoidable try to read the painting work through narratology's instruments, the critical study of the choices and the expressive forms of narrative.

Because the entire work of Devriendt is the representation of a great novel, a Human Comedy of the third millennium where chapters consist of "cycles", series of paintings (from three to twelve) clearly linked through threads of subtle interconnection: a series borders on the other, and some images becomes again composed with a different narrative proposal.

Devriendt is aware of the difficulty of our time communication and, facing the impossibility to embrace everthing that passes fast through the field of view, mind, urged by countless information, chooses the intriguing poignancy of the freeze frame, which blocks the movement and freezes the character's emotion, or fixes an object's detail that proposes peremptory to the spectator's eye that investigates.

Landscapes, overviews and long shots are missing. The detail and the close-up win to expose the casuistry of our anxieties and shadows that activate when the attention is attracted to other's drama. Because dramas are narrated, stories with a noir flavor, periphery's current events, and if the cycle is a pictorial format that has a long tradition, Devriendt revisits it, overwhelming the primary sense composed by the possibility to narrate through images: in the series, in fact, empty spaces count for the purpose of the meaning maybe more than those painted. The incomprehension of the text dialogues with the painted canvases, stimulating the viewer to imagine what has never been staged. It is like, through his painting, an enigma of the missing frames came to life, which correspond in writing to blank spaces, to silences that are such important to refined authors like Pirandello or Ungaretti. Between who decides to tell everything (Proust) and who decides to allude, considering every additional information superfluous, Devriendt has no doubts: the reason why someone is in troubles is not important, it is the fear- and the reaction- of the moment when someone is in troubles that counts; it does not matter why someone is sad, what matters is that he is sad, and here he focuses his empathy.

The narration is "open", everything is possible, the final remains a mystery. This representation of empty, however, instead of generating a horror vacui, stimulates the observer's mind to search for meanings and connections, to see between the open spaces what there is not, what the artist, in search for few fundamental images, has intentionally failed.

In an attempt to apply the text analysis to the artwork, first of all it is necessary to distinguish the meaning (what the author says) from the significant (how he says it), but often in Devriendt's paintings fields overlap and the form itself – a pose, a detail, a colour – becomes meaning, content. It is different to represent a woman by painting her totally, or allude to her through a pair of shoes with high heels abandoned in a poor road, where little white flowers shine in contrast to death.

The themes chosen, as the titles suggest, lead back to successful literary and film genres, from detective, to noir, to fiction pulp. Often archetypes are represented, such as the femme fatale, the young sacrificial victim, the shady figures of underworld. A fancy car, a gun, a dog become clues that point to issues of (sad) eroticism and violence, and it is possible that the viewer experiences a sense of frustration, because he could not imagine an happy ending to the events, since he would not even know which character could deserve it. Who is the oppressor? Who is the oppressed, in these stories that draw upon the literary culture of the artist, the cinema, the history, the actuality, the advertising?

Narration usually starts from a background and through different vicissitudes comes to an end, but little paintings intriguingly juxtaposed do not suggest a convincing logic and chronological order, they seem rather moments of a story of which nobody knows the meaning: they are fragments, comparable to writing sequences but treated with complete freedom, without the obligation for the writer of calling the reader as a fellow traveller. Devriendt rather challenges the spectator to identify a meaning in little paintings that compose the cycle, to find another meaning than what he expertly hides, dropping hints but at the same time confusing and deceiving; it is like he has fun listening to the endless, credible interpretations that the spectator gave to the images offered as sampling of bourgeois society, where car, cloathing, fashion, make-up, eternal youth and beauty count. But what really happens in these stories of which we only have some moments, there is no way of knowing it.

Narratology studies, with a term taken from filmic grammar, the sequences of text (narrative units equipped with consistency of content and form) and charts, as they may be narrative, descriptive, reflective or dialogical. Devriendt spoil cards once again, by proposing narrative fragments that do not narrate, descriptive elements that we do not know how to give a character or a fact, reflective moments of a story which has neither head or tail. The dialogue is absent, the relationship between the characters is only intuited by the spectator, who can imagine screaming, shots or bitter laughter, but he can not imagine the words said before the author, with entomologist mastery, blocked with the pin on the canvas the butterfly, object of its study. Everything is paralyzed, immovable, "rien ne va plus", "les jeux sont faits", the artist has fixed forever the detail so that it is object of study and everyone can speculate on the sense of the story and the characters' destiny. After all Devriendt asks to enter into the work following the flow of emotions that he wanted to suggest, without causal links or elements that make progress in narration: if the fabula is more reassuring for the logic and temporal succession, the artist chooses the twist, giving to fragments a chronological order of which only he possesses the key. The viewer, in this way, is called inside so that he can participate to the montage of sequences that look like moments of a crazy narration, where the plot continues to elude.

We live on stories, they are the nourishment from which we draw when we want to understand life, or when we want to escape ours: real or imaginary stories, serious or gossip stories, stories about great men or little characters: Devriendt wants the spectator, like a detective, to rebuild the mentioned, overturned, centrifuged

story and to give it sense, not so much to the research of the murderer as the comprehension of the sense of the murderer.

By observing the paintings, in fact, something is understandable, one senses that something can happen or has already happened, but it is not clear "why" it happened. And this truth stay really buried in the artist's imagination, who does not want to share it with anybody, like Maxime with his novel, who sees everything and sniffs out everything but does not want to share with other characters what he perceived of the immanent reality.

Using the category he still goes for narratology, it is understood that the narrator is omniscient, that is, about the story he knows more about the characters and he is able to explain to the reader, but unlike what happens in the narration, here Devriendt knows but does not want to explain, rather he limits to drop hints that, however, lead nowhere because too much is missing whereby there is a logic. And it is right here the charm of the content of the little series, which tell a lot (polysemy) without actually saying anything: the mauve shoes abandoned under a white painted brick wall can evoke endless relationships and arouse countless reactions, but nobody can know which is the "right" meaning in the narrative coherence of the little canvases.

It would be interesting to activate a play group, where everyone freely make associations with his life experience, his fears, his desires: it would come out a varied kaleidoscope according to culture, age and sex of the viewer, but nobody would have the certainty that he gave the sandals the right connotation, which would remain unreachable. Who knows how Devriendt is laughing, determined to keep the secret, busy suggesting and never saying, while he images our attempt of reading, which we can not hold. In front of these images, everyone is tempted to give a sense, a order, to suggest the winning logic, but nobody will give up the secret, which will remain sealed in his author/narrator's mind that works with the tools of external focus, putting himself out of the subject narrated. The comparison with the literary world is immediate: it comes to mind the school of Naturalists, which was born in France in the late nineteenth century, which studied the character like a lab rat following the philosopher Hippolyte Taine's social parameters, who claimed man is the result of three elements, "race, milieu, moment", which correspond to the hereditary factor, the social background and the historic moment and condition his personality and behaviour. Here the narrator is objective and external, but Devriendt goes beyond and comes close to Giovanni Verga's theory, who in the introduction of the novel "L'amante di Gramigna" says that the writer's hand must disappear enough to make the work seem like "it made itself", without the participation of the writer that would have just record the facts completely omitting every judgment.

Here the artist's hand is visible in every brushstroke, but the hand creates and does not express any opinions or assessments, he does not absolve and does not condemn, like a judge aware of how laws are limited to comprehend - and save – the human soul.

Narratology investigates the choices concerning the space (open or closed, here or elsewhere, ...) and the time (past or present, real or imaginary), but Devriendt's sphere of action is contained within the hic et nunc, an eternal present that condemns the characters to interpret forever the same role, an eternal present that sees the real characters imprisoned in the role that the society gave them, careless about the real reasons that push them to act, indifferent to the unexpressed instances, to the needs and the dreams that remain choked from the spectator's "reading", for whom what he believes is more real than what happened.

Isabella Colonna Preti



**2020**

*The scent of burning wood*  
Galerie Loevenbruck, Paris (FR)

**2019**

*THE MISSING SCRIPT 2. Through the eyes of David X*  
Galerie BaronianXippas, Brussel (BE)

**2017**

*Pilotstudy THE MISSING SCRIPT, Works on Paper*  
Bozar, Galerie A. Baronian, Brussels (BE)  
*THE MISSING SCRIPT 1. Blind Seduction*  
Galerie Albert Baronian, Brussels (BE)

**2016**

*Making Connections*  
Museum MOCAK, Krakow (PL)

**2015**

*Making Connections*  
Groeningemuseum, Bruges (BE)

**2014**

*Unsolved Cases,*  
Marlborough Fine Art, London (UK)

**2012**

*A Voyeur's Devotion,*  
Galerie Loevenbruck, Paris (FR)  
*Le Chasseur de Fétiches,*  
De Literaire Loketten, Brussels (BE)

**2011**

*The Woods of Love and Horror,*  
Galerie Baronian-Francey, Brussels (BE)  
Mario Mauroner Contemporary Art, Vienna (AT)

**2010**

*Victimes de la passion,*  
Museum M Leuven (BE)

**2009**

*Peintures et scenarios,*  
Musée des Beaux-Arts, Tourcoing (FR)  
*Peintures et scenarios,*  
Museum Dhondt-Dhaenens, Deurle (BE)

**2008**

*Die Geschichte eines Jägers,*  
MARTa, Herford (DE)

**2007**

*Les amants de la forêt,*  
Galerie Loevenbruck, Paris (FR)  
*Heidegger's Forest,*  
Galerie Baronian-Francey, Brussels (BE)

*Fotografi:* Fabrice Gousset, Isabelle Arthuis

**2006**

*Séquences,*  
Ravenstein Galleries/Galerie Nadja Vilenne, Brussels (BE)  
*Passion & Crime,*  
museumgoudA, Gouda (NL)

**2005**

*Essai intime,*  
Château d'Oiron, Oiron (FR)  
*Explosion et sensualité,*  
Air de Paris (FR)  
*Contes intimes,*  
Galerie Nadja Vilenne, Liège (BE)

**2004**

*Metaview,*  
Nicole Klagsbrun Gallery, New York (USA)

**2001**

*Robert Devriendt, Presentation book,*  
*"Schilderen" and paintings,*  
Stedelijk Museum voor Aktuele Kunst (SMAK), Ghent (BE)  
*Illusion of Illusion,*  
Gallery Side 2, Tokyo (JP)

**2000**

*Mise en scène,*  
Nicole Klagsbrun Gallery, New York (USA)  
*Petits mouvements/Kleine bewegingen,*  
Hyper Space, Brussels (BE)

**1999**

*About Nature, About Painting,*  
Nicole Klagsbrun Gallery, New York (USA)

**1998**

*Gallery Corridor,*  
The Reykjavik Art Museum (IS)  
Vereniging voor het Museum van Hedendaagse Kunst, Ghent (BE)

**1996**

Stichting ULTIMA THULE, Amsterdam (NL)

**1994**

Galerie C. De Ketelaere, Tielt (BE)  
Jan Mot & Oscar van den Boogaard, Brussels (BE)

**1993**

*Robert Devriendt,*  
Galerie C. De Ketelaere, Tielt (BE)

**1991**

*Robert Devriendt,*  
Galerie Joost Declercq, Ghent (BE)

*Courtesy:* Galerie Loevenbruck, Paris (FR), Galerie Baronian-Xippas, Brussels (BE)

*The Missing Script 3 The scent of burning wood, cm 11,4x14,4, 2019, olio su tela*





*La nuit gothique*  
cm 21,1x9,4; cm 28,7x16,7; cm 26,7x15,9  
2015  
Olio su tela



*The Missing Script 2 Through the eyes of David*  
cm 12x80  
2018-2019  
Olio su tela



*The Missing Script 3 The scent of burning wood*  
cm 20,4x11,4; cm 21,5x16,5; cm 18,5x14  
2019  
Olio su tela

## Charlotte DUMAS

Charlotte Dumas (1977, Vlaardingen, Paesi Bassi) ha studiato presso la Rietveld Akademie di Amsterdam, prima di essere artista in residenza presso la Rijksakademie for the Visual Arts. Numerose le pubblicazioni, a cui tiene particolarmente, e le mostre personali ad Amsterdam Londra, Roma, New York, San Francisco, Washington, Tokyo, per citarne alcune. Vive tra Amsterdam e New York.

*Charlotte Dumas (1977, Vlaardingen, Netherlands) studied at the Rietveld Akademie in Amsterdam, before becoming artist in residence at the Rijksakademie for the Visual Arts. There are many publications about which she cares deeply and solo exhibitions in Amsterdam, London, Rome, New York, San Francisco, Washington, Tokyo, to name a few. She lives between Amsterdam and New York.*

Da più di vent'anni Charlotte Dumas realizza foto di animali, soprattutto quelli come cani e cavalli che hanno un legame particolare con l'uomo, addomesticati e addestrati fin dall'antichità per aiutare nella caccia e nella sorveglianza dei villaggi, alleviare la fatica dei pesi e il lavoro dei campi, facilitare gli spostamenti. Ma l'artista, anziché cogliere i momenti che li vedono in una condizione di libertà, preferisce indagare con l'obiettivo proprio la situazione che si realizza quando l'animale è alle dipendenze dell'uomo, perfino in condizioni di cattività, come capita in uno zoo.

Ha iniziato a esporre nel 2001 alla Rijksakademie for Visual Arts di Amsterdam, dove si è formata, proponendo la prima serie di ritratti di cani poliziotto: Dumas infatti è particolarmente attratta dal tema del dominio da parte dell'uomo, e osserva i metodi per controllare la naturale aggressività, le tecniche per giungere a piegare totalmente la volontà dell'animale, fino a farne un docile strumento. Seguono le serie in cui ritrae cavalli della polizia e dell'esercito, tigri in cattività, lupi allo stato brado, cani di strada, per dedicarsi poi, dieci anni dopo, ai cani da soccorso che nel 2001 avevano cercato i feriti e le vittime sotto le macerie del World Trade Center, e infine allo studio di alcune razze equine in via di estinzione individuate in Giappone.

Poiché l'indagine è tesa a far emergere la natura primigenia dell'animale, costantemente soffocata, il periodo che precede il momento dello scatto è particolarmente importante: Dumas deve ambientarsi, osservare, entrare in contatto con gli animali, guadagnarne la fiducia. Solo dopo questa fase è pronta a fotografare, perché sa che lo sguardo del cane o del cavallo sarà finalmente 'purificato', pronto a vedere ed essere ritratto. Con una preparazione così scrupolosa, il numero di scatti realizzati risulta molto esiguo, non più di sei – nove all'anno, ma ogni ritratto, in questo modo, risulta denso di significati. Gli animali capiscono che Charlotte è lì per loro, capiscono che è alla ricerca dello spirito originario, mortificato e perfino violentato dalle necessità dell'uomo, come avviene per i cavalli addestrati dai carabinieri a fingere di essere morti: se tale tecnica poteva garantirne la sopravvivenza nei tempi in cui ancora si combatteva con gli eserciti a cavallo, oggi risulta inutile, perfino gratuitamente crudele. Lo sguardo del cavallo è rassegnato, seppure orgoglioso di svolgere il suo compito – la rappresentazione della morte – secondo le richieste dell'addestratore, ma se la fotografia lo coglie nel momento del riposo, quando l'uomo non lo sorveglia, si può facilmente vedere la desolazione provata da un animale nato per correre libero.

È un esempio tra i tanti che si potrebbero individuare, che dimostra come a Dumas interessi arrivare al cuore dell'animale, per cogliere che cosa sarebbe se non ci fosse l'uomo. Tra l'altro, quale idea dell'uomo possono avere gli animali? Provano rispetto o disprezzo? È attaccamento o semplice obbedienza, visto che il frustino non lascia mai la mano dell'addestratore? Sicuramente devono anche imparare a assicurare l'uomo e in qualche modo sedurlo, come avviene per i cani randagi di Palermo, se vogliono mangiare: adottati dalla città, nutriti come per caso, vagano senza meta apparente o si scaldano al sole, come i clochards abituati a resistere per sopravvivere.

Ogni animale fa parte del dominio umano, e di solito è prigioniero. E non è necessario che sia allo zoo, per essere in gabbia. Non importa se gli è destinata una bella coperta su cui distendersi o se il cibo è il più selezionato: ciò che rileva è che non vive come la natura aveva stabilito. Non mangia, non si accoppia, non si muove e neppure dorme quando vorrebbe, ma solo se e quando lo concede l'uomo/custode/padrone/istruttore. Può crearsi un rapporto di fedeltà, a volte perfino di amore, ma spesso si tratta dell'amore impaurito e servile che la vittima riserva al carnefice.

Per sottolinearne la vulnerabilità, tratto che vede dominante, Dumas ritrae gli animali soprattutto sdraiati, nel luogo del riposo, in una posa di abbandono totale: è il momento in cui l'artista riesce meglio a comprendere il sentimento dell'animale, perché senza il controllo dell'uomo è più libero di esprimere quello che il suo cuore sente.

Occorre stabilire il confine tra il ritratto di un cavallo o di un cane e la rappresentazione dei nostri sentimenti, delle nostre paure. È necessario capire se Dumas faccia ricorso agli animali alla ricerca di un simbolo delle nostre emozioni; comprendere perché ritroviamo il ritratto dei nostri pensieri nella malinconia di uno sguardo equino, nella pelliccia che salva il lupo dal gelo, nelle piccole zampe inermi, abbandonate di un cane abbandonato.

Gli animali non sono un simbolo, Dumas semmai li sceglie come metafora di una data condizione umana, ma il cavallo rimane un cavallo e il lupo rimane un lupo. E forse proprio questo genera la commozione che si prova nell'osservare i ritratti, perché percepiamo con chiarezza che un cavallo e un cane possono conoscere le nostre stesse esperienze di sottomissione, solitudine e abbandono, il nostro bisogno di autonomia, rispetto, libertà. È da escludere, dunque, che si possa cedere alla tentazione di una lettura antropomorfa: gli animali di Charlotte non sono specchio dei nostri pensieri ma hanno valore assoluto, e la rappresentazione della fatica o della sofferenza è coinvolgente proprio perché rivela la fatica o la stanchezza dell'animale, che guarda nell'obiettivo con le difese abbassate, sapendo che la ragazza non gli chiederà altro che essere se stesso: la tigre attende di trovare il varco che la renderà libera; il lupo mantiene, diffidente, le distanze, mosso dal bisogno primario di sopravvivere ad ogni costo; il cavallo sopporta di morire, nella finzione del galoppatoio, perché sa che poi ci sarà nella giornata il premio di una resurrezione per la sua sottomissione; il cane vigila sempre, sia che dorma abbandonato, fiducioso sia che si erga potente e dominante sulle quattro zampe, come a voler segnare il territorio.

Sono creature con una individualità spiccata, con una precisa identità, tanto è vero che Charlotte sceglie il loro nome come titolo dell'opera. Se hai un nome, esisti; e loro esistono, anche se trascorrono il tempo in condizioni decisamente ridotte rispetto alla vita che la natura aveva immaginato per loro. Non sono simboli, semmai possono costituire un transfert perché a noi, che siamo liberi e usiamo così male la nostra libertà, sia possibile affidare ai loro occhi, nel tentativo di liberarcene, il nostro disagio, la nostra sofferenza, il dolore dell'abbandono, la sensazione di essere malati o perfino morti, la nostalgia di una vita diversa e anche la semplice malinconia.

Erede della eccellenza pittorica trasmessa dai grandi maestri olandesi, abili ritrattisti, Dumas sceglie uno stile classico in cui l'animale è in posa, nella sua solitudine ieratica, nel centro dello spazio artificiale della fotografia: il genere del ritratto è l'unico che le consente di far emergere il carattere degli animali, che le preme rappresentare.

Una perentoria luce olandese è puntata sul soggetto, come in una scenografia teatrale, e non importa che Dumas abbia lavorato a Palermo o negli USA, dove la luce è diversa: ciò che conta è l'uso 'olandese' della luce, che predilige un'area della scena o perfino un dettaglio. Ottiene un risultato a tratti tridimensionale, con suggestioni di scultura, soprattutto se decide di sottolineare la forte muscolatura di un cavallo da lavoro, o la magrezza di un cane-barbone.

Adottando lo spirito e i metodi dei pittori del XV secolo, che dipingevano tenendo il cavalletto a distanza ravvicinata al soggetto, Charlotte fotografa senza telescopio, anche quando deve ritrarre tigri o lupi allo stato brado: non teme, perché ha saputo creare una relazione, e gli animali lo comprendono.

Fotografa da vicino, sentendo il respiro che accompagna lo sguardo, dopo aver studiato la posa con una Polaroid, quasi fosse il quaderno degli schizzi o il disegno preparatorio che consente di collocare il soggetto nel punto

prescelto della tela, di decidere la posa più adatta al sentimento che intende sottolineare. Sperimenta la vicinanza, il legame generato da tanti mesi insieme, sperimenta il turbamento nel vedere gli animali così 'umani', incapaci solo di parlare.

Realismo che non teme di mostrare ciò che non è 'bello' secondo i criteri canonizzati, luce analitica, forti chiaroscuri, indugio sui dettagli, la scelta di porre, spesso, il soggetto su un fondo scurissimo: tutto rimanda alla scuola olandese in cui eccelse la ritrattistica, amata dalla borghesia commerciale che fece fiorire il genere per le mutate esigenze sociali, che imponevano che un commerciante di successo e sua moglie possedessero un ritratto come testimonianza della solida ricchezza. Dumas però non intende ritrarre regalità e splendore, non è interessata a selezionare gli esemplari migliori: ferma nello scatto la sofferenza, la fatica, l'abbandono, perfino la fame, perché questa è la condizione reale degli animali che ha voluto incontrare.

Una sola differenza rispetto ai maestri, ovvia se si considera il mezzo espressivo adottato: le opere sono il più delle volte proposte con un doppio formato, con una tiratura molto limitata: non sono per tutti quegli occhi, la gamba malata e bendata, il degrado di Palermo a cui i cani si sono adattati.

Isabella Colonna Preti

For more than twenty years Charlotte Dumas has been taking photographs of animals, especially those such as dogs and horses that have a special bond with humans, domesticated and trained since ancient times to help in the hunting and in the village surveillance, to ease the burden of weights and the work in the fields and to facilitate movements. But instead of capturing the moments when they are in a state of freedom, the artist prefers to use his lens to investigate the situation that occurs when the animal is employed by man, even in conditions of captivity, as it happens in a zoo.

She began exhibiting in 2001 at the Rijksakademie for Visual Arts in Amsterdam, where she trained, proposing the first series of portraits of police dogs: in fact, Dumas is particularly attracted by the theme of domination by man, and observes the methods of controlling natural aggressiveness, the techniques for achieving the total bending of the animal's will, until it becomes a docile tool. This was followed by series in which he portrayed police and army horses, tigers in captivity, wolves in the wild, and street dogs. Ten years later he turned his attention to the rescue dogs that had searched for the wounded and victims under the rubble of the World Trade Center in 2001, and finally to the study of certain endangered horse breeds identified in Japan.

As the aim of the investigation is to bring out the primal nature of the animal, which is constantly suffocated, the period preceding the moment of the shot is particularly important: Dumas has to acclimatise, observe, come into contact with the animals and gain their trust. Only after this phase she is ready to photograph, because she knows that the dog or horse's gaze will finally be 'purified', ready to see and be portrayed. With such a meticulous preparation, the number of shots taken is very small, no more than six to nine a year, but each portrait, in this way, is full of meaning. The animals understand that Charlotte is there for them, they understand that she is in search of the original spirit, mortified and even raped by the needs of man, in the same way as the horses trained by the police to pretend to be dead: if this technique could guarantee their survival in the days when people still fought with armies to horses, today it is useless, even gratuitously cruel. The horse's gaze is resigned, even though it is proud to carry out its task - the representation of death - according to the trainer's requests, but if the photograph captures it in the moment of rest, when man is not watching over it, one can easily see the desolation felt by an animal born to run free.

This is one example among many that could be singled out, showing how Dumas was interested in getting to the heart of the animal, to understand what it would be like if there were no man. By the way, what idea of man do animals have? Do they feel respect or contempt? Is it attachment or simple obedience, since the whip never leaves the hand of the trainer? Surely they must also learn to reassure man and somehow seduce him, as happens with Palermo's stray dogs, if they want to eat: adopted by the city, fed as if by chance, they wander aimlessly or warm themselves in the sun, like clochards used to resist in order to survive.

Every animal is part of the human domain, and usually is a prisoner. And it does not have to be in the zoo to be in a cage. It does not matter if it is given a nice blanket to lie on or if the food is the most select: what matters is that it does not live as nature intended. It does not eat, it does not mate, it does not move and it does not even sleep when it wants to, but only if and when the man/keeper/master/trainer allows it. A relationship of fidelity, sometimes even of love, may be established, but often it is the fearful and servile love that the victim reserves for the perpetrator.

To emphasise their vulnerability, a trait she sees as dominant, Dumas depicts animals mainly lying down, in their resting place, in a pose of total abandonment: this is the moment when the artist can best understand the animal's feelings, because without human control it is freer to express what its heart feels.

It is necessary to establish the boundary between the portrait of a horse or a dog and the representation of our feelings, our fears. It is necessary to understand whether Dumas uses animals in search of a symbol of our emotions; to understand why we find the portrait of our thoughts in the melancholy of a horse's gaze, in the fur that saves the wolf from the frost, in the small, helpless, abandoned legs of an abandoned dog.

The animals are not a symbol; if anything, Dumas chooses them as a metaphor for a given human condition, but the horse remains a horse and the wolf remains a wolf. And perhaps it is precisely this that generates the emotion we feel when we observe the portraits, because we clearly perceive that a horse and a dog may know our own experiences of submission, loneliness and abandonment, our need for autonomy, respect and freedom. It is therefore impossible to give in to the temptation of an anthropomorphic reading: Charlotte's animals are not mirrors of our thoughts but have absolute value, and the representation of fatigue or suffering is engaging precisely because it reveals the fatigue or tiredness of the animal, which looks into the lens with its defences down, knowing that the girl will ask nothing more than to be itself: the tiger waits to find the opening that will set it free; the wolf keeps its distance, wary, moved by the primary need to survive at all costs; the horse bears dying, in the fiction of the gallop, because it knows that later in the day there will be the reward of a resurrection for its submission; the dog is always vigilant, whether it is sleeping abandoned, confident or standing powerful and dominant on all four legs, as if to mark its territory.

They are creatures with a marked individuality, with a precise identity, so much so that Charlotte chooses their name as the title of the work. If you have a name, you exist; and they exist, even if they spend their time in much reduced conditions compared to the life nature she had imagined for them. They are not symbols, if anything they can be a transfert so that we, who are free and use our freedom so badly, can entrust our discomfort, our suffering, the pain of abandonment, the feeling of being sick or even dead, the longing for a different life and even simple melancholy to their eyes in an attempt to free ourselves from it.

Heir to the pictorial excellence handed down by the great Dutch masters, skilled portraitists, Dumas chooses a classical style in which the animal is posed, in its hieratic solitude, in the centre of the artificial space of the photograph: the genre of the portrait is the only one that allows her to bring out the character of the animals, which she would like to represent.

A peremptory Dutch light is focused on the subject, as in a theatrical set, and it does not matter whether Dumas worked in Palermo or in the USA, where the light is different: what counts is the 'Dutch' use of light, which favours an area of the scene or even a detail. She achieves a sometimes three-dimensional result, with suggestions of sculpture, especially when she decides to emphasise the strong musculature of a workhorse, or the thinness of a dog-baron.

Adopting the spirit and methods of the painters of the 15th century, who painted with their easels at close quarters, Charlotte photographs without a telescope, even when she has to portray tigers or wolves in the wild: she is not afraid, because she has managed to create a relationship, and the animals understand this. She photographs closely, feeling the breath that accompanies the gaze, after studying the pose with a Polaroid, almost as if it were her sketchbook or the preparatory drawing that allows her to place the subject in the chosen spot on the canvas, to decide on the most suitable pose for the feeling she wants to emphasise. He experiences the closeness, the bond generated by so many months together, he experiences the disturbance in seeing the animals so 'human', incapable only of speaking.

Realism that is not afraid to show what is not 'beautiful' according to canonised criteria, analytical light, strong chiaroscuro, lingering on details, the choice of often placing the subject on a very dark background: everything recalls the Dutch school in which portraiture excelled, loved by the commercial bourgeoisie that made the genre flourish due to the changed social demands that required a successful merchant and his wife to have a portrait as a testimony to solid wealth. However, Dumas does not intend to portray royalty and splendour, he is not interested in selecting the best specimens: he captures in the shot the suffering, fatigue, abandonment, even hunger, because this is the real condition of the animals he wanted to meet.

There is only one difference compared to the masters, which is obvious if we consider the expressive medium adopted: the works are most often proposed in a double format, with a very limited print run: they are not for all those eyes, the sick and bandaged leg, the degradation of Palermo to which the dogs have adapted.

Isabella Colonna Preti



*Untitled 2002*, cm 30x40, fotografia su alluminio



*Untitled 2002*, cm 30x40, fotografia su alluminio



*Untitled 2002*, cm 30x40, fotografia su alluminio



*Untitled 2002*, cm 30x40, fotografia su alluminio



*Untitled 2002*, cm 30x40, fotografia su alluminio



*Untitled 2002*, cm 30x40, fotografia su alluminio



## Hellen **VAN MEENE**

Hellen van Meene (1972, Alkamar, Paesi Bassi) ha studiato fotografia presso la Gerrit Rietveld Academie di Amsterdam e presso il College Art di Edimburgo.  
Rappresentata da importanti gallerie, ha esposto a partire dal 1994 nei musei di tutto il mondo, tra cui il Moma di New York.

*Hellen van Meene (1972, Alkamar, Netherlands) studied photography at the Gerrit Rietveld Academie in Amsterdam and at College Art in Edinburgh.  
Represented by major galleries, she has exhibited since 1994 in museums all over the world, including the MoMA in New York.*

L'artista olandese Hellen van Meene da quasi trent'anni fotografa prevalentemente bambine in età puberale e adolescenti, confermando l'interesse degli esordi per le trasformazioni soprattutto fisiche che interessano una certa fase dello sviluppo. Ha girato i continenti alla ricerca dei suoi modelli viaggiando in Europa, Russia, Giappone, Nord Africa eppure non esiste nessuna coordinata sociale o geografica che consenta di possedere i codici utili a penetrare nelle diverse storie private: le sue ragazze sono ritratte in un'atmosfera sospesa nello spazio e nel tempo, avvolte da una luce naturale che sottolinea la fragilità tipica dell'età dell'inesperienza, e nel tutto 'atemporale' messo in scena da van Meene il tempo sospeso dell'adolescenza acquista tinte a tratti inquietanti.

L'artista analizza con delicatezza il turbamento che nasce quando il corpo cambia senza che ci sia consapevolezza dei processi che segnano il passaggio dall'infanzia alla pubertà all'adolescenza. I ritratti mostrano bambine che sembrano giocare ad essere donna, bambine che, con le scarpe dai tacchi alti o una sottoveste da piccola sposa, paiono non avere altro desiderio che crescere. Eppure, dietro il rossetto o un capo di biancheria ricamata di malizia, traspare solo la bambina intimidita, che non saprebbe proprio come vivere la vita di adulta.

L'osservazione di van Meene si riversa in un'ampia serie di immagini ricche di poesia, che lasciano però nello spettatore un profondo turbamento: la scena in cui le ragazze sono collocate per interpretare il loro piccolo, silenzioso copione è un ambiente 'quotidiano', eppure niente è usuale, né lo scarno mobilio, né le stanze, neppure la collocazione all'aria aperta: le modelle – raramente l'artista ritrae ragazzi – sembrano bambole senza vita, manichini messi in posa con studiata ricerca dell'effetto, che risulta spesso drammatico per il contrasto tra l'apparenza di vita adulta e le forme della pubertà, la ricercata seduzione e l'evidente immaturità, la presenza sgargiante del trucco e il livido colore della pelle.

I ritratti sono realizzati secondo i canoni estetici del genere (inevitabile individuare i maestri nella grande scuola olandese del XV secolo), ma non ne possiedono la finalità, né pubblica né privata: anziché costituire la valorizzazione del singolo individuo, degno di essere ritratto per lo status economico e sociale che lo colloca nelle sfere privilegiate della comunità, sono piuttosto archetipi di problemi tipici dell'adolescenza, come la malinconia, la solitudine, il complesso di inadeguatezza, la mutevolezza, l'ansia unita alla paura di crescere: penso a "Pubertà" di Munch, con l'immensa ombra nera proiettata sul muro che sembra presagire gli eventi di un destino inevitabile e opprimente di moglie e di madre, ma mentre nell'opera dell'artista norvegese la nudità è vissuta come una vergogna, dai ritratti di van Meene emerge soprattutto il compiacimento delle modelle di essere anche solo per poche ore nella lente indagatrice dell'artista, di compiere, forse inaspettatamente, i primi passi nel mondo adulto. Sono evidenti le connotazioni relative ai 'luoghi comuni' che tipizzano la donna nella società borghese, come se non fosse neppure esistito il movimento di emancipazione dai condizionamenti che vedono la donna realizzata solo nel suo essere oggetto dell'interesse (erotico) dell'uomo.

Al di là della vicenda biografica di ciascuna, dunque, conta il tempo di trasformazione che la ragazza sta attraversando, contano i tratti 'tipici' dell'età che fino a pochi decenni fa veniva definita 'ingrata', ed è proprio per questa dimensione archetipica che van Meene lascia senza titolo le opere in cui il nome delle ragazze è oscurato non per privacy ma per il valore assoluto che ogni immagine incarna. Scomparse Anne, Charlotte, Helga, scomparsa la singola storia privata di ognuna, restano la malinconia e l'imbarazzo, la civetteria e l'ostentata sicurezza, restano tutte le sfaccettature di un'età così complessa e cangiante.

In equilibrio tra realtà e finzione, l'artista le osserva crescere con tale interesse, che arriva a fotografare di nuovo, ripetutamente, negli anni successivi le stesse bambine che aveva colto nell'attimo della promessa.

E si può credere che il lavoro di van Meene sia un paziente studio del tempo come dimensione che muta, evolve e raggiunge una massima tensione, uno studio del tempo come un lento cammino verso l'esito finale, dipanato lungo un percorso di cui all'artista preme soprattutto fissare il momento dell'incerto esordio nella giovinezza.

Il piccolo formato delle fotografie colloca la galleria di ritratti in una dimensione domestica, familiare, che genera nello spettatore la sensazione di entrare in una sfera intima, di cui solo a pochi è consentito l'accesso: ma presto è destabilizzato, perché questi non sono certo ritratti che i genitori delle modelle potrebbero esporre sul caminetto del salotto per mostrarli agli amici e ai parenti; sono piuttosto segreti che una madre terrebbe nascosti in un cassetto, come tutto ciò che cela un enigma, forse perfino una sofferenza che non deve essere esibita.

Van Meene, costruendo un set che sottrae le modelle al loro ambiente familiare, dà alle immagini validità assoluta e le bambine, sottratte alle madri attraverso la fotografia, nate di nuovo nelle mani dell'artista, possono rappresentare temi e spunti di riflessione validi per tutti.

Le bambine di van Meene sono piccole donne che abitano una casa desolata dai muri sgretolati o vivono in un'estate senza calore, dove l'unico colore è la tinta accesa del vestito, della tela che avvolge il corpo, del rossetto, elementi caratterizzanti del femminile che però non sanno suggerire la vita. Potresti trovare le piccole adolescenti per strada o in un povero interno domestico, comunque avulse dalla realtà di amicizie, scuola e attività del tempo libero in cui dovrebbero essere calate. Van Meene le separa dalla loro esistenza di ogni giorno e le rappresenta come l'icona di uno stato d'animo.

Le ragazze sono immobili, come insensibili a tutto, senza reazione e senza ribellione, non perché lo richieda l'occhio della macchina fotografica, ma perché non sembrano possedere una vita verso cui urlare la loro ribellione. Esistono, impassibili e passive, apparentemente incapaci di comunicare al punto che raramente guardano nell'occhio della macchina fotografica.

Le immagini ritagliano scene costruite con sapienza e tecnica, dove niente è lasciato al caso e tutto è sotto controllo vigile e scrupoloso. Alcune fotografie sembrano rappresentare un gioco di travestimenti per una insolita esperienza teatrale senza pubblico, ma è un gioco che non fa sorridere. Altre potrebbero essere rubate alla cronaca, quella più terribile che parla di emarginazione, povertà e violenza.

Resta la sensazione che le bambine abbiano corpi che non fioriranno, che sfioriranno senza fiorire nonostante l'ombretto, lo smalto e il rossetto alludano al loro futuro di donna. Sembrano senza madre, senza sorelle e senza amiche, sembrano vivere da sole dentro case abbandonate, situazione che consente all'artista di lavorare sull'adolescenza come concetto assoluto, senza condizionamenti. Difendono il corpo con le braccia o mostrano senza vergogna piccoli seni innocenti. Non è l'obiettivo della macchina fotografica che le sta violando: tutto il pudore è impegnato a non mostrarti l'anima. Non vogliono ammirazione, desiderano attenzione mentre indossano biancheria preziosa con gli occhi vuoti e il corpo di pietra nella loro infanzia perduta, mentre giocano a vivere una vita da Barbie di provincia. E se molte ragazze non sono 'belle' secondo i canoni dell'estetica classica, van Meene con un atto di pietas gentile ha il coraggio di accarezzare con la sua arte l'enigma di un corpo fragile, l'imperfezione, la genetica ribelle, un volto che nessuno sceglierebbe per la pubblicità: è un gesto di amore nel significato più alto. È rispetto della difficoltà, della solitudine e dell'impotenza.

Con spiccata sensibilità formale l'artista trae dalla tradizione della pittura classica olandese ogni elemento utile alla rappresentazione che intende mettere in scena, adottando con maestria l'uso della luce che evidenzia il centro di maggior interesse. Sui corpi eterei o tristemente carnali scende una luce ferita che, attraversando tagliente l'ambiente, diventa una carezza.

Rispetto alla scuola dei maestri, van Meene si muove con libertà totale rispetto alla scelta della posa, spesso decisamente inusuale se si considerano le regole della ritrattistica europea. E anche se le immagini sono costruite nei dettagli con eleganza formale tipicamente olandese, anche se l'angolazione e l'inquadratura sono frutto di scelte mirate, l'artista non indugia mai nel perfezionismo, non cede a forme manieristiche perché è più forte l'urgenza di catturare la sintesi di trasformazione, difficoltà e impotenza che vuole rappresentare.

Isabella Colonna Preti

*The Dutch artist Hellen van Meene has been photographing mainly puberty-age girls and adolescents for almost thirty years, confirming her early interest in the transformations, especially the physical ones, that affect a certain phase of development. He has travelled around the continents in search of his models, visiting Europe, Russia, Japan and North Africa, yet there is no social or geographic boundary that provides the codes needed to penetrate the various private stories: his girls are portrayed in an atmosphere suspended in space and time, enveloped by a natural light that underlines the typical fragility of the age of inexperience, and in the "timeless" whole staged by van Meene the suspended time of adolescence takes on sometimes disturbing tones.*

*The artist delicately analyses the disturbance that arises when the body changes without there being any awareness of the processes that mark the transition from childhood to puberty and adolescence. The portraits show little girls who seem to be playing at being a woman, little girls who, wearing high-heeled shoes or a little bride's petticoat, seem to have no desire other than to grow up. And yet, behind the lipstick or a piece of underwear embroidered with mischief, only the intimidated child, who would not know how to live the life of an adult, shines through.*

*Van Meene's observation spills over into a wide range of poetic images, which nevertheless leave the viewer deeply disturbed: the scene in which the girls are placed to perform their small, silent script is an 'everyday' setting, yet nothing is customary, not the bare furniture, not the rooms, not even the open-air location: The models - the artist rarely portrays boys - look like lifeless dolls, mannequins posed with a studied search for effect, which is often dramatic due to the contrast between the appearance of adult life and the forms of puberty, the refined seduction and the evident immaturity, the garish presence of make-up and the livid colour of the skin.*

*The portraits are made according to the aesthetic canons of the genre (it is inevitable to identify the masters in the great Dutch school of the 15th century), but they do not possess its purpose, neither public nor private: rather than constituting the enhancement of the individual, worthy of being portrayed for the economic and social status that places him in the privileged spheres of the community, they are rather archetypes of typical adolescent problems, such as melancholy, loneliness, the inadequacy complex, mutability, anxiety combined with the fear of growing up: I am thinking of Munch's "Puberty", with the immense black shadow projected on the wall that seems to presage the events of an inevitable and oppressive destiny as wife and mother. But while in the Norwegian artist's work nudity is experienced as a shame, van Meene's portraits reveal above all the models' satisfaction at being, even if only for a few hours, in the artist's investigating lens, at taking, perhaps unexpectedly, their first steps into the adult world. The connotations relating to the 'commonplaces' that typify women in bourgeois society are evident, as if the movement of emancipation from the conditioning that sees women as fulfilled only in their being the object of the (erotic) interest of men had not even existed.*

*Beyond the biographical events of each girl, therefore, what counts is the time of transformation she is going through, the 'typical' traits of the age that until a few decades ago was defined as 'ungrateful'. It is precisely because of this archetypal dimension that van Meene leaves untitled the works in which the girls' names are obscured, not for privacy but for the absolute value that each image embodies. Once Anne, Charlotte and Helga have disappeared, the individual private stories of each one have disappeared, but melancholy and embarrassment, coquetry and ostentatious confidence remain, as do all the facets of such a complex and changing age.*

*Balancing reality and fiction, the artist observes them grow up with such interest that he goes so far as to photograph again, repeatedly, in the following years the same girls he had captured in the moment of their promise.*

*It is possible to believe that van Meene's work is a patient study of time as a dimension that changes, evolves and reaches a maximum tension, a study of time as a slow path towards the final outcome, unravelled along a path of which the artist is particularly keen to fix the moment of the uncertain beginning in youth.*

*The small format of the photographs places the gallery of portraits in a domestic, familiar dimension, which generates in the viewer the sensation of entering an intimate sphere, to which only a few are allowed access: but he is soon destabilised, because these are certainly not portraits that the models' parents would display on the living room mantelpiece to show to friends and relatives; rather, they are secrets that a mother would keep hidden in a drawer, like everything that conceals an enigma, perhaps even a suffering that must not be exhibited.*

*Van Meene, by constructing a set that removes the models from their family environment, gives the images absolute validity and the girls, removed from their mothers through photography, born again in the hands of the artist, can represent themes and food for thought for everyone.*

*Van Meene's little girls are little women who live in a desolate house with crumbling walls or in a summer without heat, where the only colour is the bright hue of the dress, of the cloth that wraps around the body, of the lipstick, elements that characterise the feminine but are unable to suggest life. You might find the young teenagers on the street or in a poor domestic interior, in any case detached from the reality of friendships, school and leisure activities in which they should be immersed. Van Meene separates them from their everyday existence and represents them as the icon of a state of mind.*

*The girls are motionless, as if insensitive to everything, without reaction or rebellion, not because the eye of the camera demands it, but because they do not seem to possess a life to which they can shout their rebellion. They exist, impassive and passive, seemingly unable to communicate to the extent that they rarely look into the camera's eye.*

*The images cut out scenes constructed with skill and technique, where nothing is left to chance and everything is under vigilant and scrupulous control. Some photographs seem to represent a game of disguise for an unusual theatrical experience without an audience. Others could be stolen from the news, the most terrible one, which speaks of marginalisation, poverty and violence.*

*The feeling remains that the girls have bodies that will not blossom, that will fade without blossoming despite the eye shadow, nail varnish and lipstick alluding to their future as women. They seem to be motherless, without sisters or friends, they seem to live alone in abandoned houses, a situation which allows the artist to work on adolescence as an absolute concept, without conditioning. They defend their bodies with their arms or shamelessly display small innocent breasts. It is not the camera lens that is violating them: all modesty is engaged in not showing their souls. They don't want admiration, they want attention while they wear precious underwear with empty eyes and stone bodies in their lost childhood, while they play at living a life as a provincial Barbie. And if many girls are not 'beautiful' according to the canons of classical aesthetics, van Meene with an act of*

*gentle pietas has the courage to caress with his art the enigma of a fragile body, the imperfection, the rebellious genetics, a face that nobody would choose for advertising: it is a gesture of love in the highest meaning. It is respect for difficulty, solitude and impotence.*

*With a marked formal sensitivity, the artist draws from the tradition of classical Dutch painting every element useful for the representation he intends to stage, masterfully adopting the use of light to highlight the centre of interest. A wounded light descends on the ethereal or sadly carnal bodies, cutting through the environment and becoming a caress.*

*Compared to the school of masters, van Meene moves with total freedom with regard to the choice of pose, often decidedly unusual if one considers the rules of European portraiture. And even if the images are constructed in detail with typically Dutch formal elegance, even if the angles and framing are the result of targeted choices, the artist never lingers in perfectionism, never gives in to mannerist forms because the urgency to capture the synthesis of transformation, difficulty and impotence that he wants to represent is stronger.*

*Isabella Colonna Preti*

*Untitled, cm 20x20, 1996, edition 1/10, C-print*



*Untitled, cm 30x30, 1996, edition 6/10, C-print*





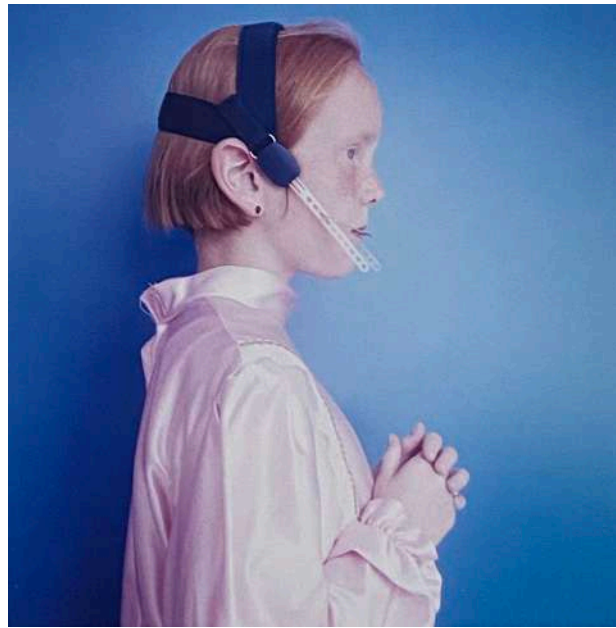
*Untitled, cm 39x39, 1998, edition 5/10, C-print*



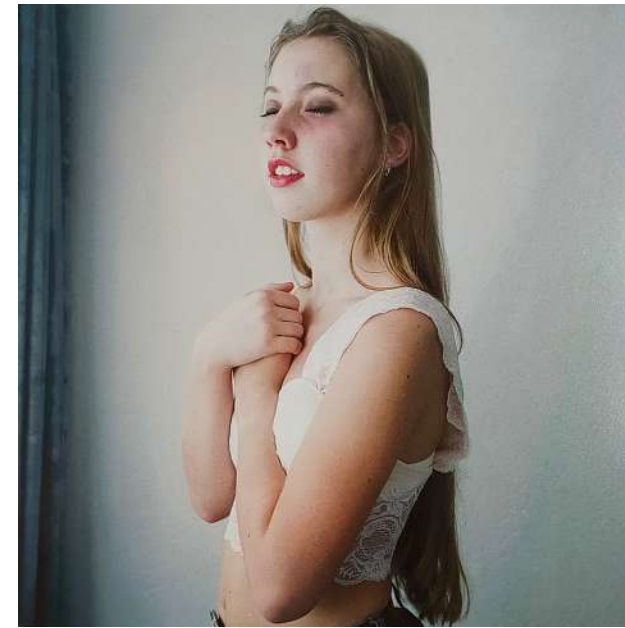
*Untitled, cm 29x29, 1998, edition 7/10, C-print*



*Untitled, cm 20x20, 1999, edition 1/70, C-print*



*Untitled, cm 39x39, 1999, edition 7/10, C-print*



*Untitled, cm 39x39, 1999, edition 7/10, C-print*

