

Francesco Moschini : Verso l'altrove
Un ripercorso antologico delle opere di Licia Galizia

Licia Galizia ci ha abituati, fin dal suo esordio come artista, ad una coerenza tematica, metodologica e formale rimasta immutata fino ad oggi. Ma ci ha soprattutto abituati ad una serrata dimensione concettuale, ad una dialettica tra polarità opposte, lucidamente concatenate, mai diluite dal puro "piacere del testo". Il tutto, semmai è stato arricchito, nel corso del tempo, dalle bellezze impreviste, dagli scatti improvvisi di azzardi fulminei che costituiscono, volta per volta, la novità, sia pur non perseguita come tale, nella fissità della sua ricerca. Fissità certo, come fissazione artistica, come "daimon", non come immutabilità, poiché anzi, il suo lavoro si è andato sempre più contaminando con altri elementi "estranei", dalla parola, alla musica giù sino all'improvvisazione neo-dada ma sempre col fermo proposito che le sue investigazioni-sollecitazioni dovessero comunque contribuire a mettere in tensione lo spazio sempre mutevole in cui si è trovata ad intervenire, sino a dissacrarlo, a scardinarlo per renderlo infine "altro da se".

E come nel vestibolo michelangiolesco della biblioteca Laurenziana di Firenze, i possenti mensoloni sospesi, le colonne alveolate e la colata lavica della scalinata che raccorda il vestibolo con la biblioteca contribuiscono alla drammatizzazione di uno spazio avvertito come troppo angusto, allo stesso modo, gli spazi di Licia Galizia vengono provocati, sollecitati, arati, trafitti, solcati, negati e poi suadentemente riconfermati per essere restituiti a nuova figura e a nuova misura. Ed il collasso che l'artista sembra ingenerare non è soltanto visivo ma di equilibri mentali quasi a negare e ribaltare l'heideggeriano assunto, fin troppo abusato, secondo cui "poeticamente abita l'uomo" che ha attraversato in filigrana la ricerca della Modernità del secolo appena trascorso.

Ora, sembra suggerire L.Galizia, senza miti consolatori e nostalgie regressive, è il caso di provare ad accettare l'instabilità, il mutamento, il percorso zigzagante o labirintico, l'ambiguità indotta dal ricorso sempre più frequente dell'ombra che annulla e poi disvela, il disequilibrio, lo scollamento, la sregolatezza pur tra serrate regole del gioco, la decostruzione senza ansie ricostruttive, come condizioni ormai ineliminabili del nostro essere nel mondo e del nostro operare.

La costante tendenza di Licia Galizia alla scientificità delle sue installazioni, appena stemperata dalla aleatorietà dei

diversi risultati imprevisti ed imprevedibili, colloca il suo lavoro a pieno titolo nel solco di quella astrazione lirica, soprattutto portato avanti dagli astrattisti comaschi degli anni trenta come nelle condensazioni cromatiche di Veronesi attorno alle linee forza.

L'artigianalità, perseguita tenacemente attraverso le fasi di preparazione di ogni singola installazione, rimane lontana dalle esperienze proto-high tech di Dan Flavin, che negli anni sessanta si avvaleva di barre fluorescenti per definire la visibilità concettuale della parete, così pure rimane estranea alla Galizia la combinazione riconducibile agli stessi anni di testi ed oggetti a muro di Joseph Kosuth. L'uso di canaline e supporti metallici nella loro voluta ed insistita semplicità rimandano ad uno scenario concettuale proprio più di un contesto europeo, come si chiarisce bene da una citazione di J.Tinguely riportata nel catalogo dell'altra mostra di Galizia *Sistemi del 2001*.

Il muro, cioè pur nella sua apparente inespressività, diventa il corpo vivo e pulsante di linee guida che determinano la sua rinata praticità, lo trasformano in un campo d'azione spazio temporale in cui l'artista lascia il segno attraverso la traccia, affinché (un ennesimo gioco semantico) più non taccia: secondo la stessa Galizia infatti: specchiandosi nell'opera l'artista non ricerca le proprie sembianze, ma le tracce del se stesso fattosi altro da sé.

Queste tracce collimano con una percezione lineare del tempo che sempre secondo un coefficiente di ambigua duplicità rimandano al tempo circolare dell'hortus conclusus del luogo in cui si inseriscono. Se un artista come Jenny Holzer con i suoi Truisms, dell'uso di frasi banali e stereotipate ne fa materiale di lettura paradossale, in installazioni in spazi aperti, ciò è dovuto all'impatto soprattutto mediatico che i messaggi comportano nella civiltà del presente. L. Galizia invece ricorre ad un testo letterario perché la sua temporalità astratta diviene variabile della circolarità del luogo, in rapporto alla presenza assenza dello spettatore. Questa variabilità si focalizza in punti chiave della comunicazione, che da un intero discorso procede per segmenti fissi, che presi di per sé alterano la frammentarietà dell'esperienza temporale pervenendo ad una sorta di pidgin. E mentre del pidgin condividono la elementarità dell'informazione, nello stesso tempo documentano la complessità concettuale del testo.

Licia Galizia hat uns seit ihrem Debüt als Künstlerin an einen thematischen, methodologischen und formalen Zusammenhang gewöhnt, der bis heute unverändert geblieben ist. Aber sie hat uns vor allem gewöhnt an eine dichte konzeptuelle Dimension, an eine Dialektik gegensätzlicher Polaritäten, nüchtern miteinander verketzt, niemals verwässert mit bloßem ‚Vergnügen am Text‘. Das Ganze ist allenfalls im Laufe der Zeit mit unvorhergesehenen Schönheiten, plötzlichen Spuren blitzschnellen Risiken angereichert worden, die jedes Mal die Neuheit bilden, auch wenn sie nicht als solche verfolgt wird, in der Festigkeit ihrer Forschung. Festigkeit sicher, wie eine künstlerische Fixation, wie ein ‚daimon‘, nicht wie Unveränderbarkeit, sondern weil ihre Arbeit immer mehr mit anderen ‚fremden‘ Elementen infiziert wurde, vom Wort über die Musik bis hin zur neo-dadaistischen Improvisation, aber immer mit dem festen Vorsatz, dass ihre Anregungen-Untersuchungen jedenfalls beitragen müssen, den stets wandelbaren Raum in eine Spannung zu versetzen, in dem sie sich wiederfand, um einzugreifen, bis zu dem Punkt, ihn zu entweihen, ihn aus den Angeln zu heben, um ihn letztendlich ‚außer sich‘ zu machen.

Und wie im Michelangelo Vestibül der Biblioteca Laurenziano von Florenz die mächtigen hängenden Konsolen, die schwingenden Säulen und der Lavastrom der Treppe, die das Vestibül mit der Bibliothek verbindet, zur Dramatisierung eines Raumes beitragen, der dann als zu eng empfunden wird, werden die Räume von Licia Galizia auf die gleiche Weise geschaffen, angeregt, gepflügt, durchbohrt, umgepflügt, negiert, und danach überzeugend erneut bestätigt, um in neuer Form, neuen Abmessungen zurückgegeben zu werden. Und der Kollaps, den die Künstlerin hervorzurufen scheint, ist nicht nur sichtbar, sondern von mentalem Gleichgewicht, um gleichsam die beinahe überstrapazierte Heideggersche These zu negieren und umzukehren, gemäß derer ‚der Mensch poetisch lebt‘, der auf differenzierte Weise die Erforschung der Moderne des vergangenen Jahrhunderts durchgemacht hat.

Jetzt, das scheint L. Galizia ohne tröstende Mythen und ohne Sehnsucht nach der Vergangenheit zu sagen, handelt es sich darum zu versuchen, die Instabilität und den Wandel, den Zickzackweg oder das Labyrinth zu akzeptieren, die Mehrdeutigkeit, eingeführt durch die immer häufigere Anwendung des Schattens, der das Ungleichgewicht, die Auflösung, die Regellosigkeit aufhebt und sie dann enthüllt, wenn auch innerhalb fester Regeln des Spiels, der Dekonstruktion ohne heilsame Sorgen als schon nicht mehr eliminierbare Bedingungen unseres Daseins in der Welt und unseres Handelns. Die konstante Tendenz von Licia Galizia zur Wissenschaftlichkeit ihrer Installationen, kaum gedämpft durch die Zufälligkeit der verschiedenen unvorhergesehenen und unvorhersehbaren Ergeb-

nisse, stellt ihre Arbeit vollberechtigt in die Nachfolge jener lyrischen Abstraktion, hauptsächlich getragen von den Abstrakten aus Como der 30er Jahre wie in den farblichen Kondensationen von Veronesi um kraftvollen Linien herum.

Das Handwerkliche, zäh in den Vorbereitungsphasen jeder einzelnen Installation verfolgt, bleibt fern von den proto-hightech Erfahrungen des Dan Flavin, der sich in den sechziger Jahren fluoreszierender Stangen bediente, um die konzeptuelle Sichtbarkeit der Wand zu definieren; für Galizia bleibt auch die in dieselben Jahre zurückführbare Kombination von Texten und Wandobjekten des Joseph Kosuth fremd. Die Verwendung von Metallröhrenchen und -stützen in ihrer Einfachheit, die von ihr gewollt ist und auf der sie besteht, verweisen auf ein eigenes konzeptuelles Szenario mehr als auf einen europäischen Kontext, wie es gut durch ein Zitat von J. Tinguely klar wird, wiedergegeben im Katalog einer anderen Ausstellung der Galizia Systeme von 2001.

Die Mauer, wenn auch nur in ihrer scheinbaren Ausdruckslosigkeit, wird der lebendige und pulsierende Körper der führenden Linien, die ihre wiedergeborene Brauchbarkeit bestimmen, sie in einen Bereich der räumlich-zeitlichen Handlung umwandeln, in dem die Künstlerin ein Zeichen mittels ihrer Spur hinterlässt, damit (ein weiteres semantisches Spiel) es mehr nicht schweigt: gemäß derselben Galizia nämlich: *sich in seinem Werk betrachtend, sucht der Künstler nicht sein eigenes Aussehen, sondern die Spuren des eigenen Selbst, das sich selbst anders gemacht hat.*

Diese Spuren decken sich mit einer linearen Wahrnehmung der Zeit, die immer gemäß einem Koeffizienten der mehrdeutigen Duplizität auf die kreisförmige Zeit eines *hortus conclusus* des Ortes, in dem sie sich eingliedern, verweisen. Wenn eine Künstlerin wie Jenny Holzer aus ihren Gemeinplätzen, mit dem Gebrauch von banalen und stereotypisierten Sätzen Material für paradoxen Lestestoff in Installationen in offenen Räumen macht, wird dieses zum hauptsächlich mediatisierenden Nachdruck, dass die Botschaften mit der Kultur der Gegenwart verbunden sind. L. Galizia dagegen kehrt zu einem literarischen Text zurück, weil seine abstrakte Zeitgebundenheit variabel zur Kreisförmigkeit des Ortes in Verbindung mit der Gegenwärtigkeit-Abwesenheit der Zuschauer wird. Diese Variabilität fokussiert sich in Schlüsselpunkten der Kommunikation, die von einem Gesamtthema durch feste Segmente voranschreitet, die, für sich selbst genommen, die Bruchstückhaftigkeit der zeitlichen Erfahrung ändern und zu einer Art Pidgin werden. Und als Pidgin teilen sie den elementaren Charakter der Information und belegen gleichzeitig die konzeptuelle Komplexität des Textes.

Licia Galizia has, since her debut as an artist, accustomed us to a thematic, methodological and formal coherence, which has remained unchanged up to this day. But most of all she has accustomed us to a close conceptual dimension, to a dialectic of opposing polarity, soberly linked, never diluted with mere 'joy of the text'. All of this has only perhaps in the course of time been enriched with unforeseen beauty, with unforeseeable fits of instant risks, which every time constitute novelty, even if not pursued as such, in the firmness of her research. Firmness certainly, such as artistic fixation, as 'daimon', not as immutability, but because her work has become more and more infected with other 'strange' elements, from word, via music up to neodada improvisation, but always with the firm intention that her investigation/ solicitations in any case have to contribute to put in tension the always changeable space in which she found herself to intervene, up to desecrating, unhinging it, to make it finally become 'something else'.

And as in the Michelangelo vestibule of the biblioteca Laurenziana of Florence, the mighty suspended consoles, the vibrant columns, and the lava stream that unites the vestibule with the library contribute to the dramatization of a space perceived as too narrow, the spaces of Licia Galizia are, in the same way, brought about, hinted at, ploughed, pierced, furrowed, negated and then convincingly reconfirmed in order to be given new form and new dimension. And the collapse which the artist seems to bring about is only visible, but of a mental equilibrium, as if to deny and invert the Heidegger assumption, nearly used too much, according to which 'man lives poetically' who has, in all its ramifications, experienced the research of Modernism of the century just passed.

Today, L. Galizia seems to suggest without consoling myths and regressive nostalgia, we have the case of trying to accept instability, change, zigzag course, or labyrinth, the ambiguity induced by the more and more frequent application of the shadow, which cancels and then reveals disequilibrium, dissolution, disarray, even if within the limits of clear rules of the game, the deconstruction without constructive anxiety, as conditions, nearly not any more eliminable, of our being in this world and of our operating.

The constant tendency of Licia Galizia towards making her installations scientific, only slightly tempered by different results, being accidental, unforeseen and unforeseeable, connects her work fully with the source of that lyrical abstraction which was most of all spread by the abstract artists

of Como in the 30s as in the colour condensations around powerful lines by Veronesi.

The craftsmanship, tenaciously pursued during the phases of preparation of every single installation, stays outside the proto-high-tech experiences of Dan Falvin, who in the 60s made use of fluorescent bars to define the conceptual visibility of the wall. The combination, traceable to the same years, of texts and objects on the walls of Joseph Kosuth remains alien to Galizia. The use of metal tubes and supports in their simplicity, wanted and insisted on, point to a conceptual scenario of her own much more than to a European context, as becomes very clear from a quotation of J. Tinguely, mentioned in the catalogue of another exhibition of Galizia *Sistemi in 2001*.

The wall even if only for its apparent inexpressiveness becomes the living and vibrant body of guide lines which determine its renewed practicality, transform it into a spatial-temporal field of action in which the artist leaves a sign with her trace so that (another semantic joke) it does not stay silent any more: according to the same Galizia in fact: *reflecting herself in her work the artist does not look for her own image but for the traces of herself made different by herself*.

These traces coincide with a linear perception of time, which always according to a coefficient of ambiguous duality point to the circular time of the *hortus conclusus* of the place in which they are integrated. If an artist like Jenny Holzer with her *Truisms*, the use of banal and stereotyped phrases, makes them the material of paradoxical readings in installations of open spaces, this becomes the mostly mediating impact that the messages connect with the civilization of the present.

L. Galizia, however, turns to a literary text because its abstract temporality becomes variable to the circularity of the place in connection to the presence-absence of the viewer. This variability focuses on key points of communication, which from a general theme proceeds towards fixed segments, which, taken by themselves, alter the fragmentary nature of the temporal experience, becoming a sort of pidgin. And with this pidgin they share the basic aspect of information, at the same time they prove the conceptual complexity of the text.