

SARA ENRICO

*

SELEZIONE LAVORI

<http://saraenrico.weebly.com/>

La mia ricerca muove dal considerare la tela al di là della sua funzione di supporto per la pittura. A partire dalle sue caratteristiche fisiche, l'ho usata come materiale, strumento, matrice per realizzare lavori anche molto diversi tra loro. Ad uno sguardo ravvicinato essa è costituita da un fitto intreccio di filati, questa relazione stringente tra l'oggetto e la trama per me esplicita l'unità di forma e tessitura che caratterizza la realtà materiale delle cose.

Le superfici dei miei lavori contengono indicazioni che necessitano di una prossemica ravvicinata, attraverso la quale poter percepire in essi l'azione che li ha prodotti, o far presagire un potenziale ancora da compiersi. Ognuno è dunque un sedimento straniato, di materiali e di tempo, e contiene i segni della dispersione presente nei processi di selezione e conservazione, collocandosi tra un'idea di custodia e di perdita.

Nel realizzare i lavori, cerco quegli "elementi grezzi" che possono scardinare la linearità di un processo e di conseguenza perturbarne la ricezione. Si tratta di una visualità compromessa da una sorta di "bassa definizione", un'idea del visuale -e dell'agire- che non vuole nascondere la parte inerte del linguaggio, il suo riverbero materiale, come un rumore di sottofondo.

In quest'ottica, creo degli ibridi, oggetti a cavallo tra le categorie, come stampe su supporti impropri da scansioni di materiali grezzi, tessiture vere e proprie generate da processi rivisitati, matrici che non daranno vita a nessuna replica, campionari di una produzione mai iniziata. In alcuni casi ho attivato collaborazioni con realtà industriali, nell'ambito del tessile in particolare, inserendomi come elemento improprio all'interno di un assetto produttivo strutturato. I lavori sono dunque risultati di esperienze tra loro diverse. Essi parlano di un vissuto che li connota come materiali, strumenti e merci al tempo stesso, in una direzione di continua espansione e ricerca delle possibilità visionarie insite nel ripensamento della realtà degli oggetti che ci circondano e con cui abbiamo a che fare.

MATERIA, sedi varie, Novi Ligure 2015
con Andrea Botto, Sara Enrico, Giancarlo Norese, Elisa Strinna, Luca Vitone
a cura di Massimo Palazzi

Undisclosed recipients, 2015
stampa UV su nylon, ferro, magneti
dimensioni e posizionamento variabili

Untitled, 2015
filato in poliestere tessuto a jacquard, cemento
52x35x3 cm (140x250 cm di tessuto lavorato)
in collaborazione con FIDIVI Tessitura Vergnano (Poirino, To)

Untitled (cascame), 2012-13
rotolo di tela triturato e pressato, stretch film
44x35x42 cm
in collaborazione con CO.PRO.TEX (Biella)













Spesso la tela, tradizionalmente schermo e supporto della visione pittorica, diventa per te la materia con cui creare oggetti tridimensionali che vivono in relazione alla loro collocazione nello spazio espositivo. In un Untitled del 2014, per esempio, il tessuto è ritagliato, irrigidito e incollato in modo da formare un parallelepipedo, in altri casi è il peso della tela stessa che sospesa e panneggiata, un po' come i feltri di Robert Morris, acquista un'ambigua consistenza plastica. L'arrotolamento, gesto archetipico della formatività dalla ceramica a colombino alle sculture involontarie fotografate da Brassai, si combina al suo oggetto, la tela, riportandolo alla banalità del materiale accantonato a una parete dello studio. Perché l'ossessione di questo passaggio dalla superficie alla forma, dal visibile al tangibile?

Sono affascinata da quelle superfici che hanno una potenzialità narrativa e in qualche modo sono il precipitato di un'esperienza. Potrei dire che sono delle "trame". Ho utilizzato spesso la tela, con la sua superficie fredda, monotono, per costruire forme elementari. Queste vanno articolandosi nel tempo ma sin dal principio stabilivano quel minimo di qualità evocativa che mi interessa raggiungere. Il lavoro è spesso un'astrazione di un oggetto attraverso cui voglio trasmettere una memoria tattile e visiva di processi formativi, lavorazioni, manipolazioni.

Vorrei far sentire in questo senso la corposità delle cose, l'aspetto aptico del vedere, quel tipo di visualità che si distingue dall'ottica grazie alla frapposizione del toccare. L'occhio scava, seleziona e rimescola, e si riappropria, ridefinendola, di una dimensione fisica in una sorta di archeologia dello sguardo, di memoria di sé.

(...)

Quale è stata l'influenza dei segni del tempo che animano gli spazi dell'androne di Palazzo della Dogana sulla realizzazione del tuo allestimento per MATERIA?

Una delle prime cose che ho notato nel palazzo è stata la ricca stratificazione di segni sulle superfici degli ambienti. Le lacune e i rimaneggiamenti mi hanno fatto pensare allo spazio come ad una grande scultura che registra i passaggi del tempo, gli attraversamenti delle persone. Questa percezione dello spazio è molto vicina alla sensazione che cerco di imprimere ai miei oggetti.

Ho pensato il mio intervento come costituito da tre oggetti, ognuno caratterizzato da una tensione dialettica che si sviluppa tra due polarità che sento molto forti: l'affinità con la natura stratificata del luogo e di contro un'idea di sospensione, di precarietà della configurazione e collocazione di essi.

Undisclosed recipients è il lavoro che lo spettatore incontra entrando nell'androne, alcune forme tubolari a terra risultano aperte e il contenuto sono dei teli, srotolati e distesi.

Si tratta di nylon da edilizia e stampe di tessuti tecnici, sovradimensionati. Salendo le scale ci sono altri due piccoli lavori. Posso descrivere *Untitled (cascame)* come una scultura di risulta. Ad una ditta che lavora i cascami tessili avevo consegnato un rotolo standard di tela da pittura non ancora utilizzata, chiedendo di procedere con il trattamento che solitamente fanno ai tessuti destinati allo smaltimento. Il tessuto ripiegato invece, custodito come in una teca nell'oculo della nicchia di una finestra, è una metratura di filato in poliestere che raccoglie delle prove di tessitura a jacquard. L'ho realizzato insieme ad un designer tessile partendo dall'immagine scansionata di un pezzo di tela, che precedentemente avevo ripiegato e manipolato sullo scanner per registrarne le variazioni plastiche.

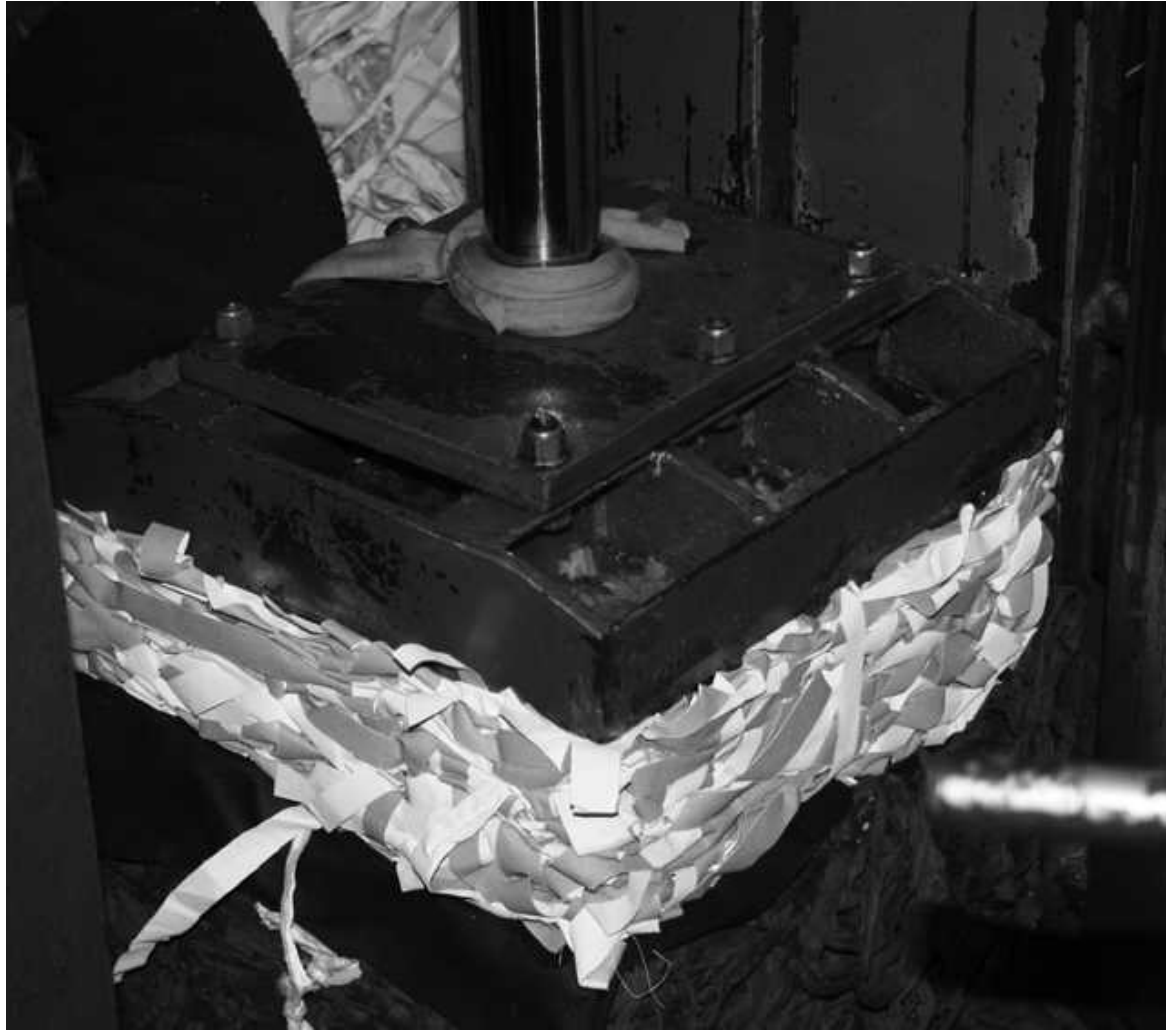
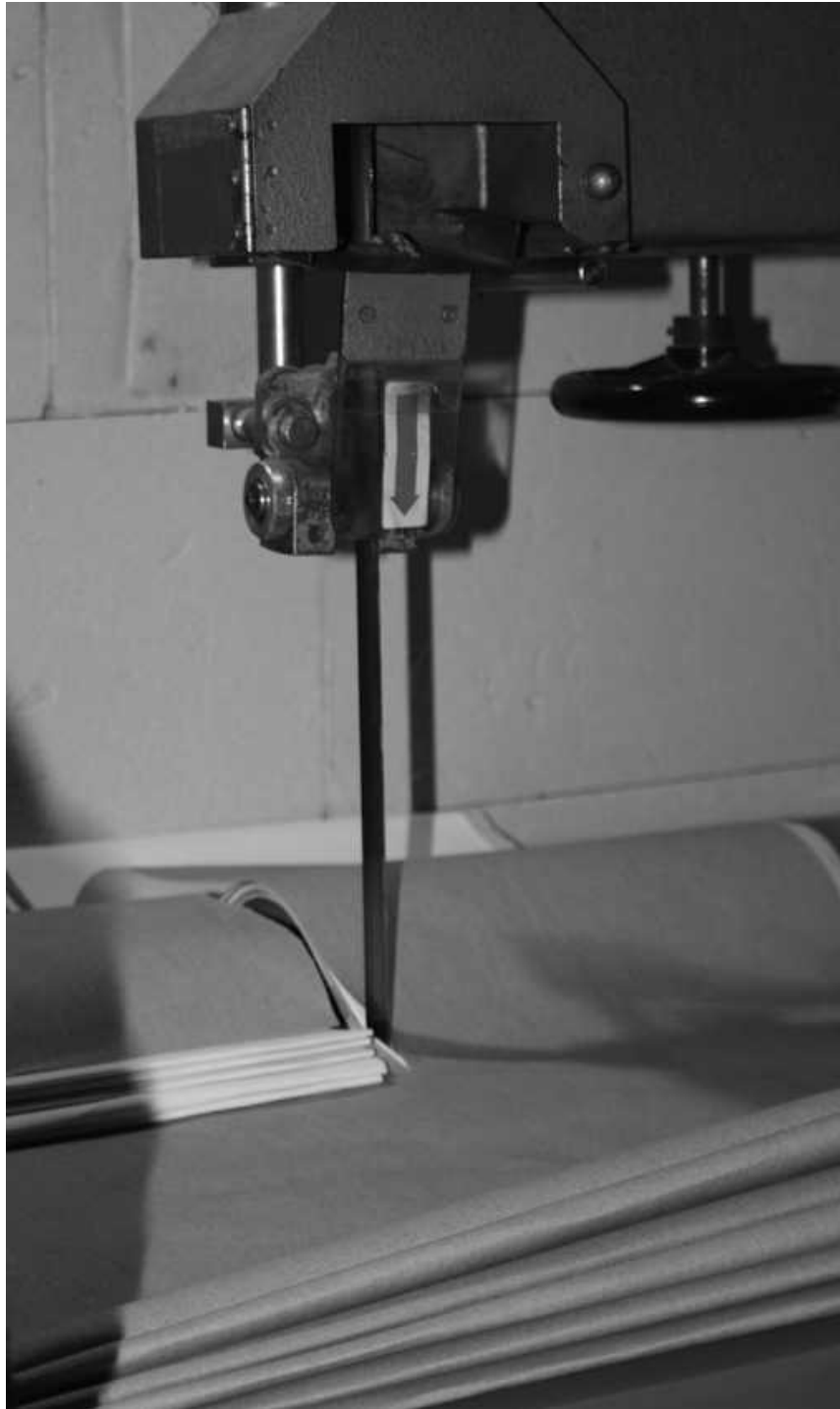
Ancora rispetto al ruolo della tela e del tessuto nel tuo lavoro, Georges Didi Huberman in Ninfa Moderna, Essai sur le drapé tombé (Paris, 2002) sottolinea come nella tradizione figurativa occidentale il pannello riesca a implicare ciò che è stato nell'ora. Esiste un potenziale narrativo nell'articolazione dello spazio e del tempo che hai condotto con il tuo intervento a Novi?

Mi hai fatto venire in mente alcune cose rispetto al potenziale narrativo. Tempo fa avevo trovato una descrizione degli oggetti scenici costruiti per il cinema e in particolare per quello di fantascienza. Non si parlava di oggetti universali, ma di "oggetti localmente significativi". Nel "Casanova" di Fellini, per esempio, in una delle scene iniziali, Sutherland sta navigando in un mare in tempesta. Il mare ondosso è stato realizzato con dei sacchi neri per l'immondizia movimentati con dei ventilatori. Il trucco è palesemente visibile, ma questo non smonta l'incalzare della scena, anzi rafforza la molteplicità dei sentimenti che attraversano il film. E parlando proprio di "localmente significativo", ricordo di aver pensato come questo dettaglio, fatto con nulla, riesca a sintetizzare l'idea di "superficie" che ricorre a vari livelli nel film. Per quanto mi riguarda, oltre al fatto di essere alla ricerca di una mia idea di superficie che rispecchi una precisa condizione emotiva, mi piace l'immediatezza con cui una situazione narrativa potrebbe essere risolta a partire da una povertà di strumenti. Ovvero l'idea di un'evocazione non illusionistica, ma schietta e volendo ironica, di una realtà altra.



Lavorazione di Untitled (casame)

novembre 2012
CO.PRO.TEX, Biella



CLUB OF MATINEE IDOLZ, CO2 Gallery, Torino 2014
a cura di Davide Giannella
con Alfredo Aceto, David Adamo, Alejandro Almanza Pereda, Francesco Arena, Luca Bertolo,
Enrico Boccioletti, Chiara Camoni, Mikkel Carl, Enzo Cucchi, Davide Daninos, Luca De
Leva, R  di Martino, Sara Enrico, Cecile B.Evans, Cleo Fariselli, Flavio Favelli, Ettore
Favini, Timothy Foxon, Giorgio Galotti, Martino Gamper, Davide Giannella, Lorenzo Micheli
Gigotti, Elias Hansen, Helena Hladilov , Invernomuto, Ilja Karilampi, Olivier Kosta-
Thefaine, Thomas Kratz, Andrea Kvas, Andrea Nacciarriti, Nucleo, Aude Pariset, Fabio Marco
Pirovino, Gianni Politi, Primitive Art, Gianluigi Ricuperati, Andrea Romano, Andr  Romao, Alice
Ronchi, Augustus Ruth, Andrea Sala, Namsal Siedlecki, David Stjernholm, Achraf Touloub, Palm Wine

RGB (skin), 2012-15
stampa digitale su poliestere, gommapiuma
20x180x20 cm







RGB (skin) è un lavoro che riflette sulla mediazione tra i supporti e le superfici, il corpo e la pelle. Si tratta di stampe digitali su tessuto sintetico ed impermeabile, utilizzato per le bandiere. Le stampe nascono da scansioni di un frammento grezzo di tela da pittura, uno scarto con delle pieghe e delle imperfezioni, ormai inutilizzabile come supporto. Il pezzo è stato manipolato sulla superficie dello scanner mentre la luce era in movimento, come in una sorta di coreografia, ottenendo così una sovrascrittura del corpo della tela.

Successivamente, con una lavorazione digitale, ho estratto i patterns e alcuni colori. Essi sono emersi per l'interazione tra il bianco della tela e la luce dello scanner. La formalizzazione in grandi cilindri, morbidi, utilizzabili, porta questo lavoro nell'immediatezza di un oggetto di design.

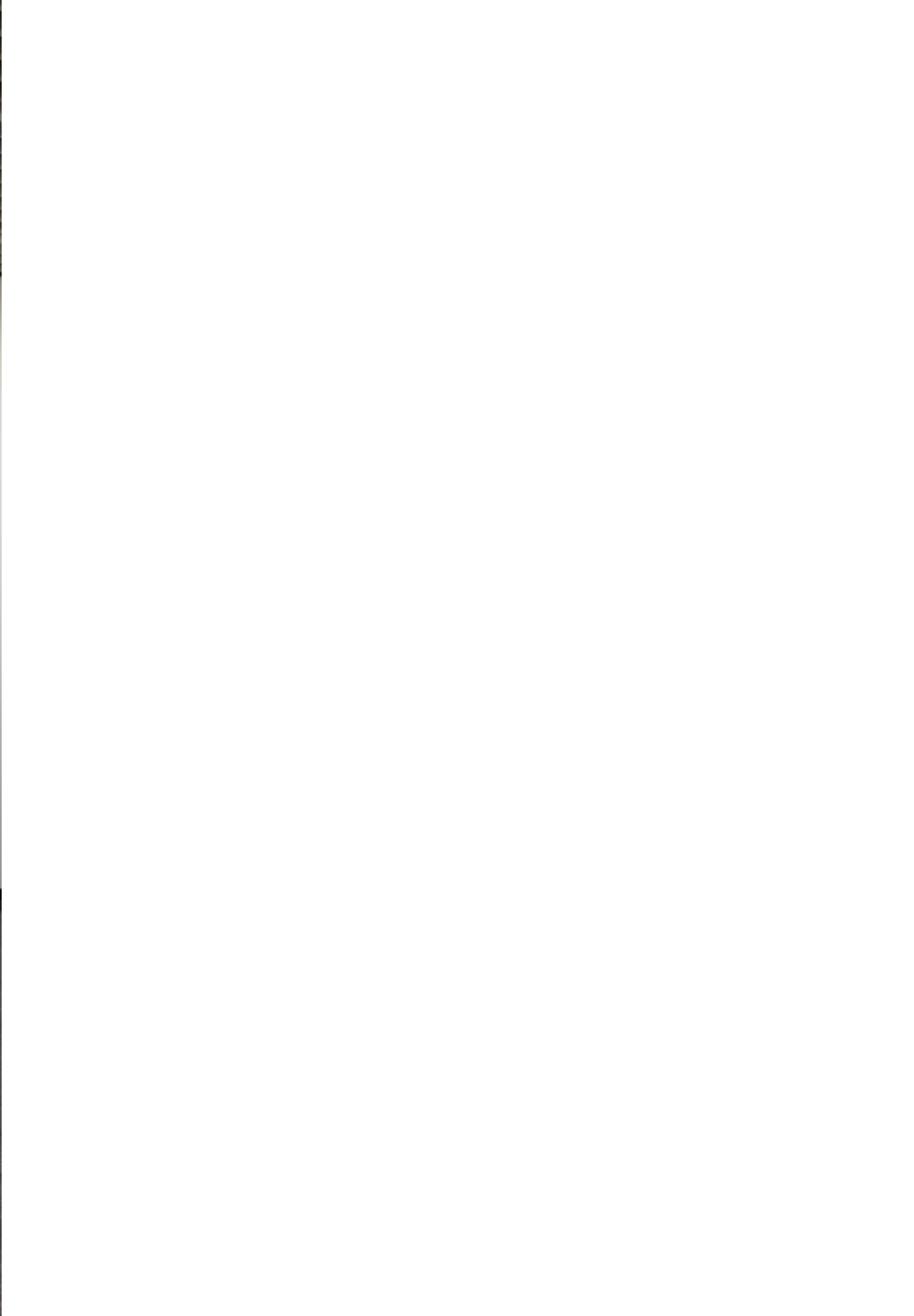
VITRINE-270°, GAM Torino 2013
a cura di Stefano Collicelli Cagol

RGB (skin), 2012-13
stampa digitale su tessuto Voiron, ferro, magneti
50x350x150 cm

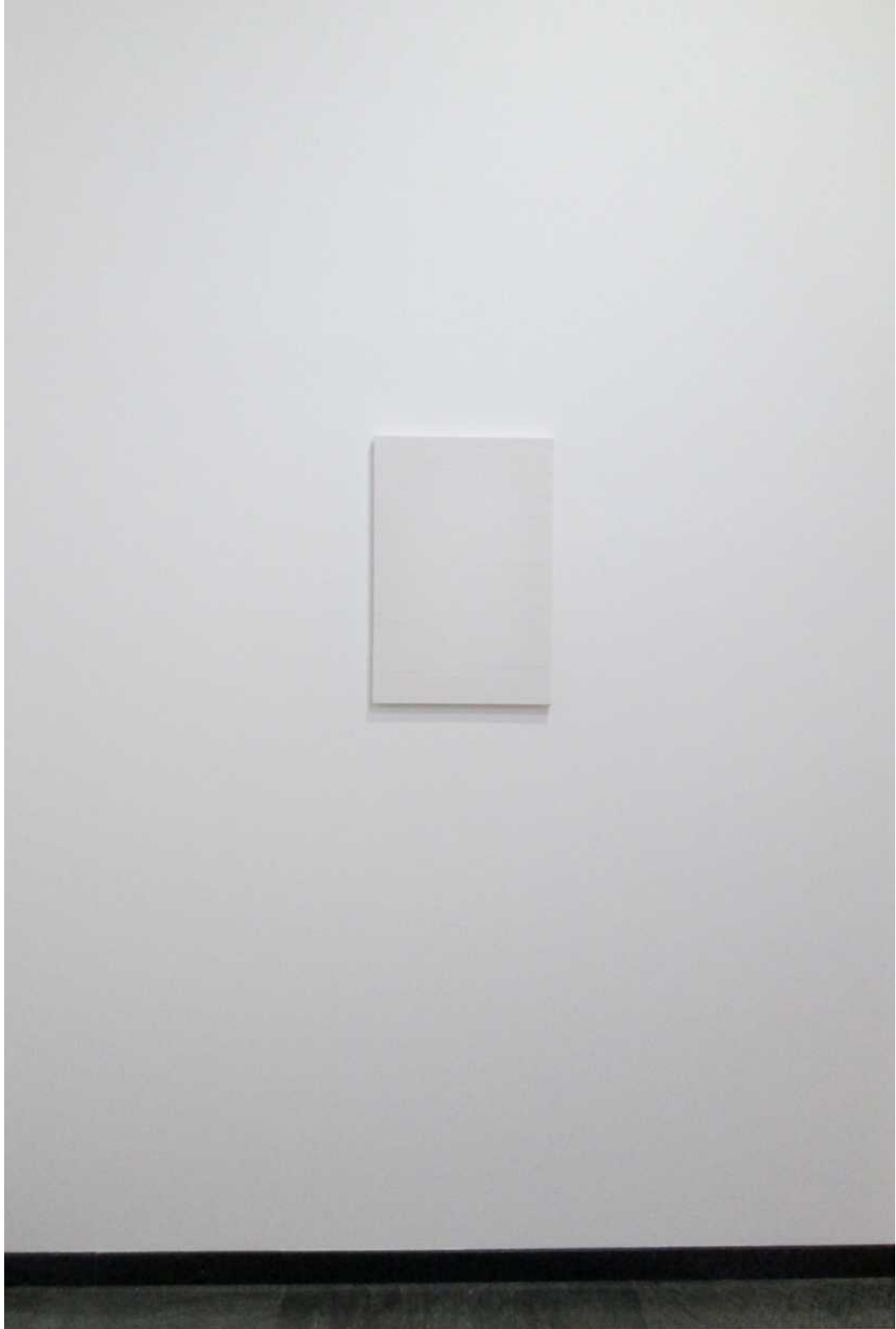
in collaborazione e con il supporto di Miroglio Textile s.r.l. (Castagnole delle Lanze, At)

Untitled (Jacquard), 2013
filato in poliestere tessuto jacquard, cornice legno
55x37x2 cm

in collaborazione con FIDIVI Tessitura Vergnano (Poirino, To)









Testo di Stefano Collicelli Cagol, un estratto dal catalogo della mostra VITRINE-270°, GAM Torino 2013

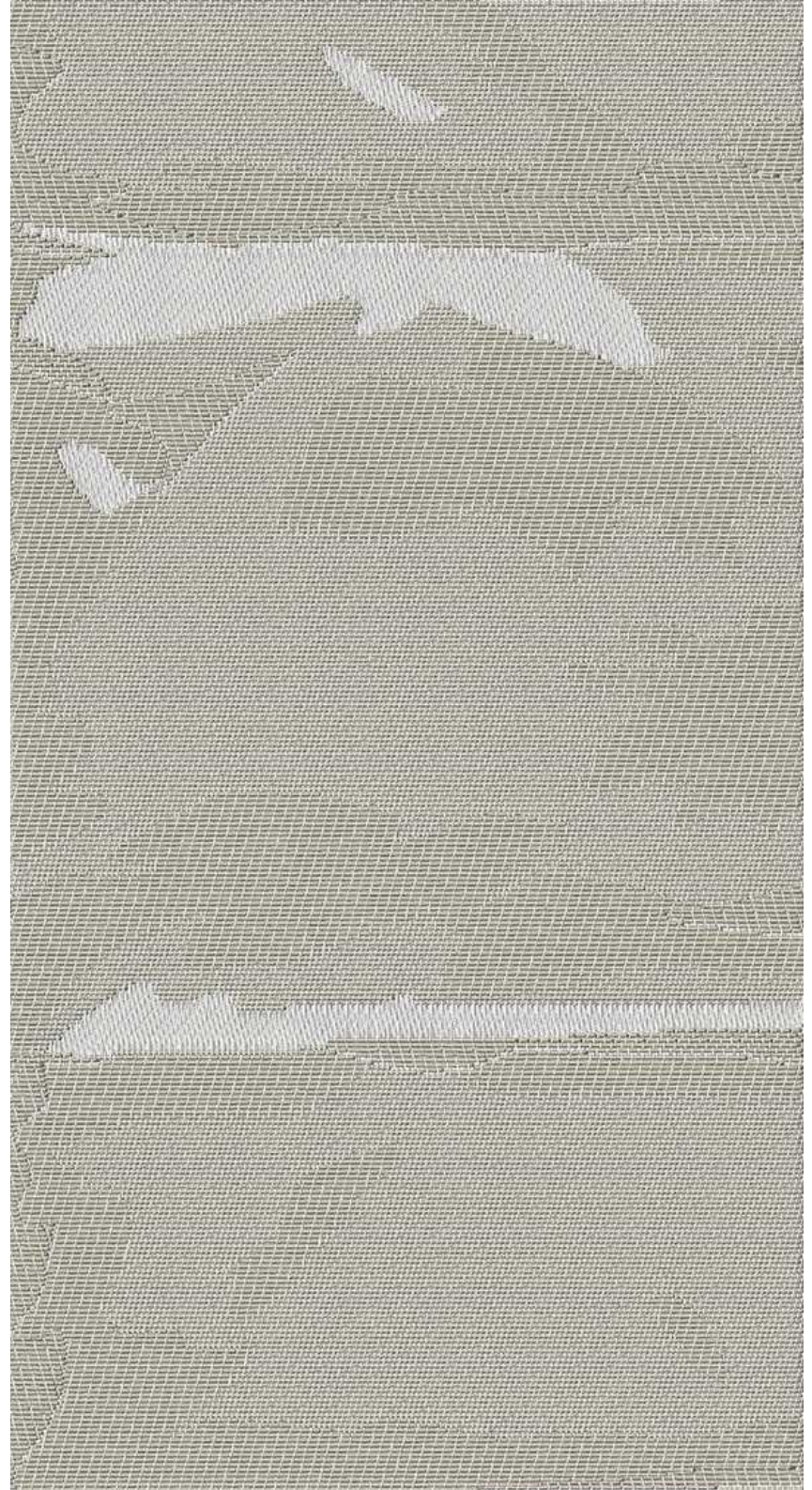
(...)

RGB (skin) e *Untitled (Jacquard)* nascono entrambi dalla scansione di un ritaglio di tela. Nel primo caso, il ritaglio è stato movimentato dall'artista mentre era in funzione lo scanner. Il file ottenuto è stato quindi rielaborato digitalmente attraverso Photoshop© – un noto programma di computer per il fotoritocco delle immagini – che ha generato i patterns fluorescenti a partire dal bianco della tela utilizzata. In un secondo momento, riprendendo le sperimentazioni sulla simmetria e sulla piega delle opere precedenti, Enrico è intervenuta eliminando alcune aree di colore dall'immagine ottenuta digitalmente. L'artista ha poi riportato la composizione finale su tessuti in fibre artificiali esposti a “Vitrine”. Ricordando il profilo del cartamodello, questi patterns stampati suggeriscono l'associazione della superficie pittorica con l'idea di seconda pelle, di rivestimento e di abito. In *Untitled (Jacquard)* la stessa tela usata per *RGB (skin)* è stata distesa sullo scanner da cui è stata tratta un'immagine digitale poi tradotta con un laborioso processo in uno Jacquard. Enrico ha ottenuto il prezioso tessuto grazie alla collaborazione di un tecnico specializzato nell'utilizzo di questo particolare telaio. Il macchinario (inventato dal francese Joseph-Marie Jacquard agli albori della rivoluzione industriale) viene solitamente considerato l'antesignano del calcolatore, da cui discendono i computer. Fu il primo meccanismo infatti a cui venne applicata una scheda perforata in grado di guidare i movimenti del telaio per ottenere la tessitura di un pattern complesso. Questa lontana parentela rafforza così la relazione tra pittura, artigianato, produzione tessile e nuove tecnologie proposta dall'artista nei suoi nuovi lavori. Il tessuto Jacquard nasce dalla complessa iterazione di trama e ordito, gli strumenti essenziali per la creazione di un tessuto. Allo stesso modo, le opere dell'artista mantengono un rapporto di essenzialità nell'esplorare le potenzialità insite agli strumenti base della pittura: la tela e i colori. Pensate appositamente per lo spazio di “Vitrine”, le opere di Sara Enrico forniscono l'occasione per una riflessione sui rapporti tra arte e artigianato e tra arte e tessuto, particolarmente interessante visto lo stretto legame esistente tra il Piemonte e il settore tessile.



Lavorazione di Untitled (Jacquard)

settembre 2012- gennaio 2013
FIDIVI Vergnano, Poirino (TO)





GHOST TRACKS, Project Room, Fondazione 107, Torino 2015
a cura di Emanuele Catellani Contemporary

Untitled, 2015
tela, colore ad olio
dimensioni variabili









Il titolo dell'intervento, *Ghost tracks*, nasce dall'osservazione della Project Room della Fondazione 107: uno spazio dentro a un altro spazio, come in un gioco di scatole cinesi. Sono presenti grandi vetrate che affacciano sia sull'esterno sia sull'interno dell'architettura. Si trattava infatti di uno degli uffici della ditta che occupava in precedenza questo spazio industriale. La stanza è tagliata longitudinalmente a metà, si crea un doppio panorama e un doppio livello di osservazione.

Ghost tracks è un termine paradossale, ossimorico, parla di una traccia, ma invisibile. Ho lavorato nel senso del doppio, della lateralità e la sottrazione, ho tolto l'illuminazione e lasciato che lo spazio ricevesse luce solo dall'esterno e la percezione del mio lavoro ne fosse influenzata in maniera decisiva, senza cercare una condizione di luminosità controllata e stabile.

I lavori *Untitled* appartengono ad una serie che prosegue dal 2011. Sono oggetti realizzati utilizzando tela e colore ad olio, seguendo i loro comportamenti come semplici materiali costruttivi.

SUPERNOVA, in collaborazione con Der Blitz e Mart, MAG, Riva del Garda 2015
con Stefano Calligaro, Sara Enrico, Gabriele Garavaglia, Jacopo Mazzonelli, Luigi Ontani, Bernd
Ribbeck, Ry Rocklen, Andrea Salvino, Rolando Tessadri, ZAPRUDERfilmmakersgroup.
a cura di Denis Isaia e Federico Mazzonelli

Cut out, 2015
resine, materiale espanso, pigmenti, ferro
180x10x12; 170x10x27 cm

Untitled, 2015
tela and colore ad olio
dimensioni variabili



Denis Isaia, Federico Mazzonelli su SUPERNOVA, MAG, Riva del Garda 2015

Il progetto espositivo prende in prestito dall'astronomia il titolo dichiarando una temporalità effimera, non dirompente, ma potenzialmente generativa di nuove stelle, o nel caso della mostra, di nuove relazioni. Lontano dal volere creare stretti parallelismi critici fra opere d'arte antica ed opere dei nostri giorni, la mostra prova a tessere dei rimandi, suggerendo allo spettatore una differente esperienza di visita, meno lineare e più fisica. L'auspicio è che tale differenza sia facilitata dalla moltiplicazione dei livelli di lettura; una moltiplicazione offerta a volte in maniera esplicita, altre invece nascosta nei reperti o negli apparati espositivi. Opere della collezione del MAG, prestiti di opere d'arte contemporanea provenienti da collezioni private e pubbliche, e il fondamentale supporto di progetti pensati *ad hoc* da un gruppo di artisti emergenti sviluppano l'intreccio del percorso. Fra elementi di teatralizzazione dello spazio e più pacate infiltrazioni, emergono delle corrispondenze momentanee e degli spazi di continuità che dai secoli passati si sporgono sui nostri giorni. Con questo tipo di impianto, la mostra rimarca in ultimo una organicità storica che dai secoli passati si affaccia ai nostri giorni assumendo un'ottica critica più attenta alle sintesi dell'esperienza quotidiana che alle forme della storia.

Cactus, 2014
tela, cemento
10x210x10 cm

Cut out, 2014-2015
resine, poliuretano, pigmenti, ferro
dimensioni variabili

(in studio)*





Serie di calchi che ho realizzato utilizzando pezzi di tele usate e materiale da imballaggio, accumulato in studio, per dar corpo e peso ad un volume nascosto ed inaspettato che altrimenti non si noterebbe.

NO MUSIC WAS PLAYING, Les Instant Chavirés, Montreuil-Parigi 2014
con Ludovica Carbotta, Sara Enrico, Rie Nakajima, André Romão, Capucine Vandebrouck, Byron Westbrook
a cura di Daniele Balit

Twins, 2014
olio su tela e su muro
120x250x40 cm









July 14th 1758. In a street in Strasbourg, a woman starts to dance. Nothing else, just that. Suddenly and for no reason, Dame Troffea (whose name has been preserved by history) starts to dance, alone, in a public space – perhaps as a game or a sudden, joyous wish. She dances for six days and nights without stopping, frenetically, as if possessed. A month later, almost four hundred people will join her in her trance, victims of what will become known as a ‘dancing epidemic’. There are deaths (up to fifteen a day), doctors make investigations, and hypotheses with varying relationships to science are offered to explain the source of the evil. Let's retain this image of bodies without heads, despising reason, bodies that take over and begin to resist—the collective experience of a body capable of tending its own wounds.

28 April 1971. Robert Morris is invited by the Tate Gallery in London to produce a retrospective of his work. With *Bodymotionspacethings*, Morris responds to this request with a proposition involving the physical and tactile experience of a huge terrain of structures he has created with scrap materials. Critics at the time speak of an ‘obstacle course, a ‘gym’, a ‘children’s playground’. At the end of five days and after a number of incidents, the installation is shut down in favour of a more predictable showing of the artist’s signature works. Enough playing—the lights are turned back on, the music is turned off.

No Music Was Playing. 20 September 2014. The works of Ludovica Carbotta, Sara Enrico, Rie Nakajima, André Romão, Capucine Vandebrouck and Byron Westbrook summon up irrational dances, impulses, primitive and nonprogrammatic gestures. *No Music Was Playing* explores the idea of the work as ‘playground’ by redirecting the gaze to the platform of the event, thus re-staging the fictional space dreamed up by Morris.

“We’ve become blind from so much seeing. Time to press up against things, squeeze around, crawl over – not so much out of a childish naivety to return to the playground, but more to acknowledge that the world begins to exist at the limits of our skin and what goes on at that interface between the physical self and external conditions doesn’t detach us like a detached glance.” (1)

If Morris’ heritage is less literal here, it is no less subversive. In Rie Nakajima’s assembled ecosystems, every (inter)action becomes an event (there is slippage, rubbing, falling): the ordinary sculptural gesture raised to the level of an adventure film. Ludovica Carbotta’s non-linear structures materialise the routes taken by a body caught within the constraint of inhabiting form. Sara Enrico operates through implosions of medium, letting context emanate form. Capucine Vandebrouck deploys a form of post-capitalist minimalism, peeling away volume through a prism of perceptions.

Byron Westbrook presents studies of performed soundscapes and André Romão - smuggling it in under the cover of poetry and a dancing epidemic - a speculative text of the modern European economy. These works all assume an almost willfully undetermined form, even to the point of apparent accident, as they are each the result of the abrupt encounter a body with a specific context. Chance, incidents, the just-missed occurrence, the means at hand, the unplanned for all become a part of the work.

No Music Was Playing investigates the irrational urgency to create forms today by gambling on the exhibition as a form of *mise en présence*: the impulse of the body that creates—the artist’s body—ricocheting over bodies that think—your own. You will have to be attentive. It will be up to you to perceive such affects and collisions that inscribe the artistic gesture in an experience to be lived as much as to be reconfigured in memory afterwards. You must commit to a place beyond the ‘detached gaze’, in order to make the conditions of reciprocity possible. For here you are not only invited to physically try out the work, you must be prepared to believe in a far more vast experience of self-construction that takes place when you rub up against it: through that contact which is a porousness to the world.

(1) Robert Morris, Letter to Michael Compton, (keeper of exhibitions at the Tate Gallery), January 19th 1971

GREATER TORINO, Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Torino 2014
a cura di Giorgina Bertolino e Maria Teresa Roberto

Cactus, 2014
tela e cemento
10x210x10 cm

Twins, 2014
olio su tela e su muro
120x250x40 cm

RGB #22, #25, 2012
stampa digitale su carta fotografica montata su MDF
100x70x2 cm

Stripes#3, 2013-14
tela, colore ad olio
5x156x4 cm

Pillows, 2011-2014
gesso plastico, tracce di colore ad olio
13x21x14 cm





















Twins è un intervento realizzato da Sara Enrico direttamente su una delle grandi pareti della sala che ospita “Greater Torino”. Il titolo contiene una prima indicazione sulla natura del lavoro ma, come spesso accade anche per altre opere, si limita a fornire un’analogia, lasciando spazio alla dinamica interpretativa che circola tra le parole e la visione. Come per i *Bubbles*, i *Pillows* e i *Cactus*, il titolo accerchia l’opera per assonanza. Introduce una dimensione acustica, un suono, talvolta un’onomatopea, capace di rintracciare alcuni dei procedimenti dell’artista. La parola *twins* produce un rumore sottile, come di una goccia che cade. Qui a cadere è la tela, trascinando con sé la pittura. Il rumore è più ottuso e composito. È il rumore di un “panneggio caduto”(1).

(...)

Ai *Twins* Sara Enrico ha lavorato nello spazio espositivo, prima dell’apertura della mostra. Sulla tela disposta a terra ha steso l’olio a pennello in fasce verticali. Un unico colore, un blu acciaio che ricorda le gamme industriali e il ciano della stampa. L’artista dosa la densità dell’olio, lascia che scorra o che si accumuli. Appena compiuta questa operazione, solleva il primo *Twins* e lo imprime a parete. Lo fa aderire al muro per poi iniziare una seconda fase del lavoro che è un dipingere alla cieca, usando il tatto più che la vista. La tela diventa una membrana attraverso cui sentire con le mani la materia sottostante e la sua pastosità, saggiarne l’attrito, inseguirne gli addensamenti, assecondarne la fluidità. L’azione declina l’ampio lessico del tattile: premere, distendere, stirare, scorrere, strofinare. Il formato della tela non va oltre l’ampiezza delle braccia, non eccede la misura del corpo, secondo una delle regole chiave che Sara Enrico adotta nella sua pratica.

(...)

È come una sfogliatura: si sfoglia il muro, la tela, si sfoglia la pittura, lasciando dietro di sé un’impronta e dentro l’impronta uno spettro pieno di tracce. Sottoposta a questa sequenza operativa la pittura cambia di stato, resta sospesa in una condizione indecidibile di recto e verso, diritto e rovescio, “lastra” e “stampa”, verticalità e orizzontalità, per restituirsi infine, e allo stesso tempo, come pittura, riproduzione e scultura. Persino come tessuto.

(...)

L’artista dirige l’attenzione verso zone marginali, come farà in modo analogo ma più drastico con i *Cactus*, colate di cemento nel vuoto centrale di un rotolo di tela, assegnazioni di un corpo e un peso a un volume recondito, generalmente inavvertito e impensato. Il titolo restituisce la qualità “spinosa” dell’operazione: lo strappo secco della tela dal cemento, l’equilibrio delle barre inclinate alle pareti.

La pittura dilatata e plastica dei *Bubbles* ricompare addossata e rimescolata negli angoli acuti delle *Stripes* del 2013.

Chiuso tra i due lembi ripiegati di una stretta e porzione di tela, il colore rivela una potenzialità mnemonica.

Nella sua consistenza corposa l’azione di dispiegatura lascia impresse le tracce di una sequenza di tensioni. Ottenuti da un uso detornato ma letterale delle proprietà del colore a olio, i patterns pittorici di Sara Enrico conservano una natura tattile o, più precisamente, aptica, secondo la parola-concetto cara a Gilles Deleuze e Félix Guattari(2). Recano cioè quel tipo di visualità che si distingue dall’ottica grazie alla frapposizione del toccare; una visualità che implica una riorganizzazione della sensorialità, della sensibilità.

Le textures dei *Twins* esercitano l’occhio al tatto. Il tema è già presente nei *Pillows*. In corso dal 2011, sono calchi in gesso ottenuti da una madreforma di tela dipinta, trasformata in un contenitore irregolare, strutturato e solcato da pieghe. La tela proviene dallo studio, spazio di lavoro e al contempo archivio, un vero e proprio paesaggio in cui si depositano i lavori precedenti, gli strumenti e le forniture, in una disposizione che offre nuove figure alla progettualità dell’artista. I volumi scultorei dei *Pillows* sono “una forma paradossale di archeologia dello sguardo”(4), forme rapprese, fossili che registrano la dinamica tutt’altro che lineare e ordinata della visione. Nello stacco dalla matrice, come sarà poi nei *Twins*, la pittura lascia sulla superficie parti della propria pelle, indicazioni minime che richiedono una prossemica ravvicinata, predisposta infatti con la loro installazione in verticale, a muro, nel raggio dell’occhio.

(...)

L’ “attenzione sulla ricezione frammentata a casuale dell’opera attraverso la sua visualizzazione su monitor”(5) è al centro di *Screensaver* (2013), cento immagini che Sara Enrico crea con pigmenti posati direttamente sullo scanner, destinate poi a girare in loop.

La relazione con il digitale è significativamente articolata nella direzione della profondità, dimensione indagata a forza di sovrapposizioni e sottigliezze, di strati, di layers che agitano la piatezza della superficie. Così nelle stratigrafie dei primi *RGB*, risultato della manipolazione (quasi una coreografia) di una tela intonsa sopra il piano illuminato e in movimento dello scanner; così nel ciclo successivo degli *RGB* (*Skin*) e in *Untitled* (*Jacquard*), un monocromo nel quale le pieghe della tela sottoposta a digitalizzazione, riaffiorano come motivi nel partito tessile, prodotto secondo il sistema di quello che storicamente è considerato il primo telaio a schede perforate. Il carattere transitivo della ricerca di Sara Enrico è praticato attraverso la processualità e la performatività, rintracciabile anche se mai esibita. Una transitività che, spostata anche sul versante della ricezione, consente di riconoscere nella matericità informel delle superfici della pittura, gli aloni di una visualità perturbata dagli effetti della bassa definizione, di cogliere tra le pieghe delle forme scultoree un senso lato per i significati del compresso e del comprimere e, infine, di riconsiderare la collocazione dell’opera nello spazio della mostra.

KEMONIA, L'a project space, Palermo 2015

Skinny, 2015
tela e colore ad olio
dimensioni variabili

Cut out, 2015
materiale espanso, pigmenti
180x10x12; 170x10x27 cm

Untitled (giallo di cadmio- terra verde), 2012-13
bronzo, gomma piuma
50x20x30 cm













KEMONIA, L'A project space, Palermo 2015

Nello spazio quieto della stanza, i lavori stazionano come fossero dei reperti lasciati dal passaggio di un fiume in piena. Ad un primo sguardo, queste forme distillate sembrano erose dal tempo o potrebbero essere scarti di una qualche lavorazione meccanica. Nella loro singolarità si presentano invece come oggetti ibridi, creati per sottrazione e per addizione di materiali, tra negazione ed evocazione della dimensione pittorica.

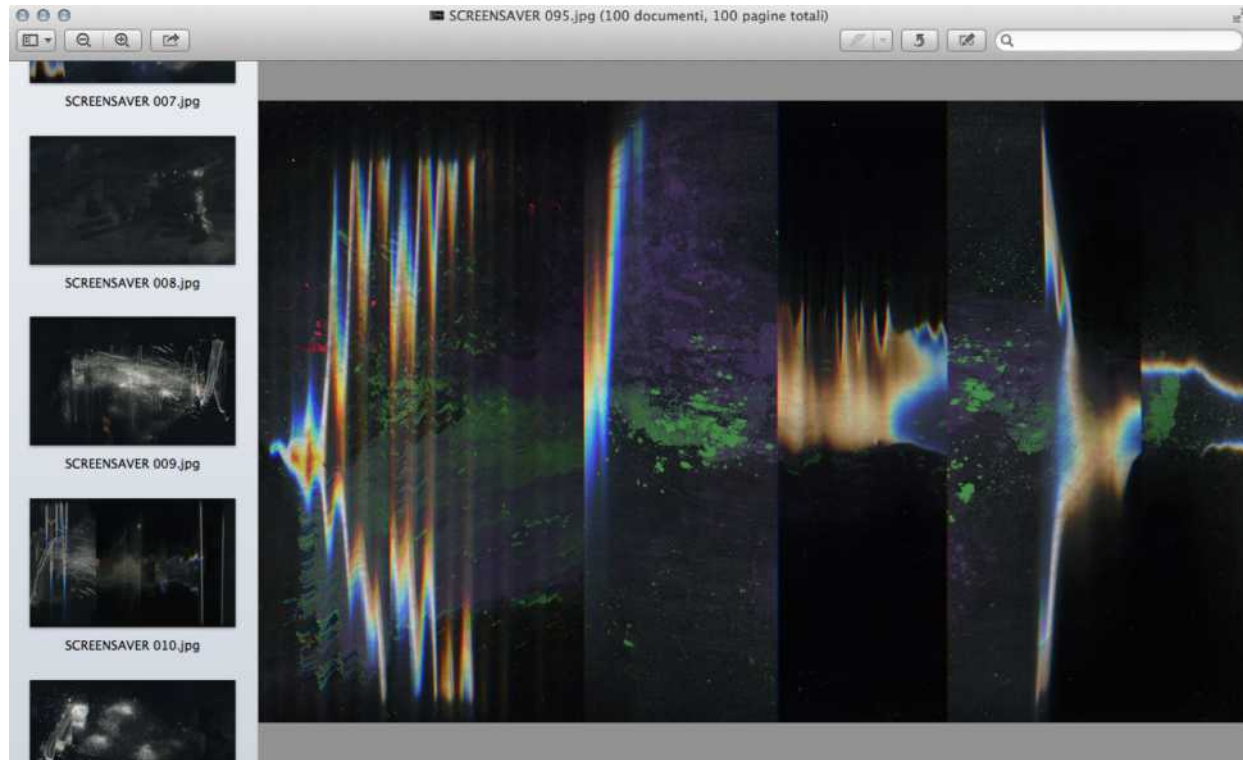
STEREO, GUM studio, Torino 2013
con Sara Enrico e Andrea De Stefani

Screensaver, 2012-2013
100 scansioni in formato screensaver

Verde veronese, 2013
lampadina 60 watt
site-specific, GUM studio, Torino









OPEN ATELIER, VIR-Viafarini in residence, Milano 2012
a cura di Milovan Farronato
(*selezione di lavori)

RGB#29, #30, 2012
stampa inkjet su carta fotografica montata su MDF
100x70x2 cm



