

Jane Swavely

"My Little Pony"

"I dipinti rimandano alla storia del medium, pur restando fermamente radicati nel presente. Il mio obiettivo è creare uno spazio di luce capace di modificare la percezione – familiare e allo stesso tempo aliena – attraverso l'esplorazione del confine che divide il conscio e l'inconscio."

– Jane Swavely, 2020

"I dipinti sono essenziali, ma non minimalisti. Accolgono la loro condizione di oggetti lasciando tracce di ciò che li sostiene e della storia della loro creazione. L'atto è performativo; il medium è il messaggio. Nel corso della loro realizzazione, il soggetto diventa il dipinto stesso."

– Jane Swavely, 2024

Conosco Jane Swavely da tre anni, dalla mostra Paintings alla Magenta Plains di New York, che per me è stata una vera rivelazione. Organizzata nel 2024, non era la sua prima mostra in assoluto, ma ha segnato un momento decisivo: la prima presentazione del suo lavoro nella galleria newyorkese e l'inizio di un dialogo che continua ancora oggi. Siamo diventati amici poco dopo e, durante i miei frequenti viaggi in città, passo spesso a trovarla.

Quando entro nel suo studio sulla Bowery, Jane non mi parla subito dei dipinti.

Li sposta.

Spinge le grandi tele una contro l'altra, le fa scivolare a terra, vi si nasconde dietro per ricomparire un attimo dopo, come se ogni quadro fosse un sipario o una quinta teatrale. Il rapporto è fisico, diretto, quasi coreografico.

Indossa pantaloni della tuta Adidas e un maglione color cammello. Ha i capelli corti e un rossetto rosso acceso. Emana un'eleganza innata, non costruita. Il suo corpo – snello, scattante, preciso – misura lo spazio mentre governa superfici enormi e cariche di colore, facendole sembrare più leggere di quanto siano in realtà.

La sua produzione scorre davanti ai miei occhi, un dipinto dopo l'altro.

Non ne parla: me li mostra.

A un certo punto mi invita a sedermi su una sedia probabilmente degli anni Ottanta, recuperata dalla strada. È scomoda, vissuta, irrimediabilmente storta. Dietro di me c'è New York. Davanti, i suoi dipinti si trasformano in finestre aperte su un mondo che non è figurativo ma mentale, costruito attraverso strati, residui, sottrazioni e una disciplina del trattenere.

In quel momento capisco che le opere di Jane Swavely non nascono da un'idea preliminare di immagine, ma da un rapporto corporeo con la pittura. Le sue tele non sono mai oggetti distaccati: sono presenze che chiedono di essere attraversate, spostate, riattivate nello spazio. Per lei la pittura è qualcosa che si incontra prima con il corpo e solo dopo con lo sguardo.

Da questa fisicità concreta, lontana da ogni retorica, prende forma una pratica che, pur essendo profondamente radicata nella storia dell'arte americana, non assume mai un carattere illustrativo. È una pittura attenta alla superficie, alla pressione, alla

percezione. In essa si possono riconoscere tracce della luce della Bay Area, il rigore strutturale di Brice Marden, le tensioni articolate dal New Image Painting; e tuttavia nulla viene citato in modo didascalico. Tutto viene assorbito e trasformato in esperienza.

Lo studio sulla Bowery agisce come una cassa di risonanza: la strada entra attraverso le finestre a tutta altezza, l'architettura riflette e moltiplica la luce, la città esercita una pressione costante sugli interni. Jane dipinge dentro questa pressione. I dipinti assorbono l'energia urbana, la trattengono, la filtrano. Più che vedute, sono dispositivi: superfici che registrano la condizione di essere immersi nella città, anziché limitarla a descriverla.

Jane arriva a New York nel 1980, dopo gli studi alla Boston University, portando con sé una profonda conoscenza della pittura della Bay Area californiana. Richard Diebenkorn rappresenta un riferimento determinante: non tanto per un modello formale, quanto per l'idea della figura come segno all'interno di un campo, non come centro narrativo. Un'intuizione assimilata precocemente attraverso cataloghi e riproduzioni universitarie.

Nel 1978, prima ancora di trasferirsi a New York, visita la mostra seminale New Image Painting al Whitney Museum of American Art, che segna una riapertura al figurativo dopo il Minimalismo, ma attraverso forme ridotte, emblematiche, concentrate. Artisti come Susan Rothenberg e Neil Jenney propongono figure-segno immerse in campi strutturati. Anche qui la questione non è la rappresentazione, ma la tensione interna al quadro.

Negli anni Ottanta Jane lavora come assistente di Lois Lane. Da lei apprende competenze tecniche – soprattutto nella preparazione e gestione di tele di grande formato – ma anche una disciplina morale del fare. L'idea di una pittura sostenuta dalla persistenza: rigorosa nel gesto, ma capace di accogliere la tensione emotiva.

Dal 1980 in poi trascorre cinque anni lavorando con Brice Marden. Più che un modello stilistico, Marden le offre una grammatica strutturale: il dipinto come piano, come oggetto, dove superficie, supporto, tensione dei margini e scelte materiali hanno lo stesso peso del colore o del segno. Un insegnamento trasmesso più attraverso la pratica che attraverso dichiarazioni teoriche, oggi ancora visibile nell'attenzione ai listelli del telaio, nella moderazione compositiva, nel silenzio fra un gesto e l'altro.

Anche il legame con la A.I.R. Gallery gioca un ruolo essenziale. Per Jane non è soltanto uno spazio espositivo, ma un contesto in cui comprendere la pittura come pratica relazionale, fondata sul dialogo, sulla responsabilità collettiva e sull'ascolto condiviso. Questa dimensione etica rimane alla base della sua produzione.

Nella prima fase, più esplicitamente figurativa, Henri Matisse è stato un riferimento importante. Con il tempo, tuttavia, la sua ricerca si è spostata altrove. Oggi appare evidente come figure quali Clyfford Still e Barnett Newman siano diventate presenze sempre più rilevanti: il loro rapporto con la scala, l'intensità cromatica e l'idea del dipinto come campo totale risuona nella direzione intrapresa dal suo lavoro.

Un cambiamento radicale avviene durante il Covid, quando Jane inizia a realizzare quelli che definisce "green screen paintings". Lavorando insistentemente all'interno di una condizione cromatica dominante, il paesaggio progressivamente scompare e la pittura diventa interamente astratta. Non si tratta di una scelta stilistica programmata, ma dell'esito di un'immersione prolungata: il colore smette di incorniciare lo spazio e diventa spazio.

Parallelamente cambia anche la luce della Bowery. La costruzione di nuovi edifici e superfici vetrate nel quartiere ha progressivamente trasformato la qualità della luce che entra nello studio: non più diffusa e uniforme, ma riflessa, frammentata, moltiplicata

dalle architetture circostanti. I bagliori diventano più intensi e instabili. Questa nuova condizione luminosa entra nei dipinti, modificandone la vibrazione.

Ciò che rende oggi imprescindibile il lavoro di Jane Swavely è la sua capacità di articolare una continuità critica con la tradizione della pittura americana senza ridurla a citazione. La genealogia non è un riferimento esterno, ma una struttura attiva.

I suoi dipinti operano come campi di tensione: tra oggetto e immagine, tra superficie e profondità, tra controllo e abbandono. Non chiedono di essere decifrati, ma di essere esperiti nel tempo. In questo senso, la loro radicalità risiede proprio nella loro misura.

- Fabio Cherstich

Una conversazione tra Jane Swavely e Fabio Cherstich

FC: Nelle tue opere più recenti, sembra che la tela voglia trattenere la luce, più che mostrarla. Quando hai iniziato a concepire i dipinti come strumenti ottici, come una specie di trappola visiva?

Js: Non è stata una decisione consapevole, quasi tutte le mie decisioni sono inconsce. A un certo punto c'è stato un cambiamento e solo più avanti, quando me ne sono resa conto, ho cercato di creare volontariamente un tipo particolare di luminescenza.

FC: Hai parlato spesso di dipinti "corretti", opere che a un certo punto ti sembravano compiute ma che hai deciso di riaprire e trasformare. Come capisci che un quadro merita una seconda occasione?

JS: Un dipinto "corretto" è un dipinto che non funziona pienamente. Può sembrare finito, ma c'è qualcosa che non vibra. Spesso è un colore che deve essere ripensato radicalmente per far risplendere davvero l'insieme. Posso passare ore a intervenire, cancellare e ricominciare da capo, finché non emerge l'elemento giusto. Non è un semplice aggiustamento: è continuare a lavorare anche quando il quadro sembrava concluso, finché non trova la propria energia.

FC: L'argento reagisce con forza allo spazio e al corpo dello spettatore. Per te è importante che l'opera cambi a seconda di chi la osserva e in base a dove viene posizionata?

JS: Per me è un evento positivo, anzi, emozionante. Adoro la natura sfuggente dell'argento, il fatto che sia quasi impossibile da controllare. Reagisce a luci e momenti diversi, e anche ai colori che lo circondano e che si riflettono sulla sua superficie. L'argento trasforma il dipinto in un mutaforma, lo rende vivo.

FC: In che modo il tuo rapporto quotidiano con gli schermi - penso a telefoni, video, Zoom - ha influenzato queste superfici, anche a livello inconscio?

JS: Durante il Covid, quando tutti passavamo tantissimo tempo davanti agli schermi, ho notato un cambiamento nella luce. Non è stato un processo consapevole, anche se adesso lo vedo con chiarezza. Mi piace la luce che arriva da dietro e diventa cinematografica. Sono sempre alla ricerca di un bagliore ultraterreno e, sì, passo troppo tempo davanti a schermi di vario tipo.

FC: Avverti ancora il bisogno di distinguere il dipinto come oggetto dal dipinto come immagine, o questa distinzione è ormai irrilevante?

JS: Ieri sera ho visto un post su Instagram di Vasili Kaliman in cui Jasper Johns stava lavorando a un dipinto, accompagnato dalla frase: "La tela è oggetto, il dipinto è oggetto e l'oggetto è oggetto". Detto ciò, mi piace credere che entrambe le cose siano vere.

FC: Rispetto alle tele di grandi dimensioni, le tue opere su carta sembrano adottare un registro diverso. Qual è il rapporto che lega questi due tipi di opere?

JS: Fino a poco tempo fa, le opere su carta rappresentavano una parte molto privata della mia produzione, le esponevo raramente, erano perlopiù cose mie. Il loro processo di realizzazione è immediato e soddisfacente. Le considero un'estensione dei dipinti, ma anche un gesto distinto. I miei dipinti sono estremamente fisici, li realizzo a terra, mentre i disegni sono più intimi. Di solito li faccio seduta al tavolo da disegno, spesso alla fine della giornata.

FC: Alcune opere hanno un titolo, altre no. Come scegli i titoli?

JS: In realtà, cerco di trovare un titolo a più opere possibili, senza però imporre una narrativa allo spettatore. Tutti portano con sé i propri riferimenti. Se mi viene in mente un titolo che mi sembra adatto, lo uso; in caso contrario, i titoli restano dei semplici segnaposto. Voglio che siano autentici e non programmati a tavolino. I titoli della serie *Light Trap* sono un rimando diretto a Dan Flavin. E, sì, i titoli mi creano ancora qualche difficoltà. Questo fine settimana, lavorerò a quelli delle opere che verranno esposte a Milano.

FC: Parlami di *My Little Pony*, un titolo decisamente sorprendente per un dipinto.

JS: Non penso mai ai titoli in anticipo, e *My Little Pony* mi è venuto in mente solo dopo aver vissuto per un po' con il dipinto. Ho usato dei colori quasi insopportabili: i classici rosa, viola, celeste... proprio quelli dei pony di plastica con cui giocavo da bambina. Con quest'opera ho scelto di uscire dalla mia comfort zone cromatica, volevo sovvertire una determinata idea di romanticismo e allontanarmi dalla solita palette. Il viola che tende al rosa rischia di risultare nauseante, ma poi si trasforma in qualcosa di bellissimo, emana un'aura leggermente sovversiva.

FC: Se queste opere non venissero interpretate come "astrazioni", quali parole potrebbero descriverle meglio?

JS: Preferisco che si muovano liberamente tra le definizioni. Faccio fatica a trovare le parole giuste. Per me si tratta di astrazioni, ma non è detto che sia così per tutti. È impossibile stabilire quali siano le loro influenze inconsce. Mi capita spesso di guardare un dipinto finito e di non sapere da dove abbia avuto origine.

FC: Con questa nuova serie di opere, pensi di esserti lasciata qualcosa alle spalle per sempre?

JS: Non saprei, ma con questo corpus di opere voglio indossare i dipinti come se fossero abiti comodi. Sto lavorando senza trattenermi, e finora è stato esaltante. Sto abbandonando le modalità precostituite con cui lavoravo e controllavo ogni cosa, lasciando che il caso diventi parte integrante delle mie creazioni.