

Nicky Hoberman viene alla ribalta negli anni Novanta in un periodo in cui le artiste donne non si fanno alcuno scrupolo ad utilizzare i media tradizionali, a differenza di un decennio prima quando fotografia, performance e video sembravano discipline più adatte a stabilire delle differenze rispetto ad una storia dell'arte poco generosa nei loro confronti. I soggetti del lavoro di Hoberman immagini di ragazze, spesso sole, dai volti sovradimensionati rispetto alla loro figura e sfondi piatti nei quali non riconosciamo dei luoghi, né sappiamo se siamo in esterno o all'interno di qualche struttura. Lo sguardo è quasi sempre preciso, penetrante, mai seducente. Al contrario della ritrattistica tradizionale queste figure non sono fatte per piacere o per documentare, e non solo perché l'artista ci tiene a rimarcarlo. È evidente che l'adolescenza richiama un periodo difficile fatto anche di confusione e isolamento, ma Nicky Hoberman non racconta delle storie, per quanto spesso potrebbe, dato che conosce personalmente le ragazze, figlie di amici, che lei fotografa per poi tradurle (a modo suo) in pittura. È anche vero che la sua pratica sembra dettata da una condizione medica. Come Chuck Close, Hoberman soffre di un disturbo della vista chiamato prosopagnosia (la difficoltà nel riconoscere i volti, compresi quelli di persone conosciute), lo stesso che ha reso famoso da Oliver Sacks e il suo libro *L'uomo che scambiò sua moglie per un cappello* (1985).

Questo disturbo racconta non tanto un disordine personale. Diversamente da Chuck Close, a Hoberman non interessa il ritratto: la sua principale preoccupazione è quella di esplorare le emozioni e la comunicazione corporea. Questi volti testimoniano un'esistenza che non è la sua e non è la nostra... così come alimenta uno stile che va dalla precisione fotografica ad uno sfocato d'autore, quella che certamente Mario Diacono definirebbe "una fusione tra astrazione e rappresentazione". Insomma, dicevamo, le donne negli anni Novanta riprendono questa fantastica invenzione che è la pittura, ma lo fanno a modo loro, rifiutando i canoni prestabili e senza crearne di nuovi. Così anche il passaggio da fotografia a pittura aiuta l'artista nella creazione di nuovi contesti... e, in effetti, già nel 1965 Gerhard Richter scrive: "La fotografia documenta lo spazio reale, ma in quanto immagine non possiede una propria spazialità". Dipingere contribuisce alla creazione di uno spazio nuovo nel quale il formale diventa informale, la tela è un contesto neutro nel quale delle figure (che non rappresentano ritratti) rimettono in gioco fattori identitari. In alcune opere la ricchezza e la combinazione dei colori rasentano la psichedelia (vedi *Lilypad*) e a volte la presenza del mondo animale ci ricorda quel potere formativo dei sogni di cui la letteratura è ricca.

Con il passare del tempo le opere di Hoberman sembrano riflettere più il disegno che la trasposizione fotografica... come disciplina più che come tecnica in sé... Come ha osservato la stessa Hoberman, "credo di essermi allontanata dai dipinti fotografici perché diventavano statici e intasati; non c'era aria. In effetti, invece di cercare di creare un ponte tra fotografia e pittura, ho cercato di creare un ibrido tra disegno e pittura. Cerco l'immediatezza, la leggerezza, l'ariosità del disegno. Voglio che la tela respiri e che lo spettatore abbia lo spazio per proiettarsi nell'immagine". Certo va messo in conto che l'artista ha avuto una maternità, ma un mio professore mi ha insegnato a diffidare di biografia e sociologia quando si parla di arte ed io sono fedele alla linea. A questo proposito ci viene in aiuto *ButterflyEye Ball* che troviamo in Piazza Duomo. L'opera non ha nulla di fotografico ma lo stesso riferimento alle farfalle, al baco, ci fa capire che per creare 26 riproduzioni asessuate (ognuna 60 x 60cm) l'artista ha preso come base un percorso, dalla crisalide alla figura umana, che non appartiene ad alcun genere. I dipinti che formano *ButterflyEye Ball* hanno come tema il volo. Mi piace pensare, inoltre, che così come è di tendenza tra le serie televisive *ButterflyEye Ball* sia uno *spin-off* (per l'esattezza un *prequel*) che racconta la poetica Hoberman prima di arrivare a quella fase dell'adolescenza per la quale l'artista si fa conoscere al mondo. In *ButterflyEye Ball* lo sguardo è sempre preciso, e in effetti l'artista lo ottiene senza dedicarsi ad una forma ma concentrandosi su occhi, sopracciglia, nasi e bocche. Il resto del corpo possiamo solo immaginarlo, svanito nel bianco della tela. Da qui il titolo della mostra, *Unfinished Business*, con il suo arioso sottofondo di minaccia. Gli spazi incompiuti hanno una presenza enigmatica e un potere importante quanto la tela. Quest'ultima diventa uno spazio di possibilità, proprio come la pittura, un luogo di crescita in cui artisti e pubblico misurano le differenze tra realtà e apparenza.

Nicky Hoberman came to prominence in the 1990s, in a time when women artists had no qualms about using traditional media, unlike a decade earlier when photography, performance and video seemed better creative options to tackle an art history until then unkind to them. The subjects of Hoberman's work are girls, often alone, with oversized faces and flat backgrounds in which we do not recognize places, nor do we know whether we are outside or inside some particular structure. The gaze is precise, penetrating but never seductive. Unlike traditional portraiture, these figures are not made to please or to document – and not just because the artist has made a point of emphasizing this concept on previous occasions. Adolescence clearly recalls a difficult period made up of confusion and isolation, but Nicky Hoberman does not tell stories, although she could, since she personally knows the girls – daughters of friends – she photographs and then translates (in her own way) into painting. It is also true that her practice seems informed by a medical condition. Like Chuck Close, Hoberman suffers from a vision disorder called prosopagnosia (the difficulty in recognizing faces, including those of familiar people) – the same one popularized by Oliver Sacks in his book *The Man Who Mistook His Wife for a Hat* (1985). This condition doesn't necessarily speak of a personal disorder. Hoberman, unlike Close, is not interested in portraiture. Her principal concern is to explore emotions and corporeal communication. Her faces are testimony of an existence that is not hers and not ours. They nurture a style that ranges from photographic precision to an 'auteur blur' – what Mario Diacono would call 'a fusion of representation and abstraction.' In short, women in the 1990s take up this fantastic convention that is painting, but they do it in their own way, rejecting pre-established canons without creating new ones. The transition from photography to painting helps the artist in the creation of new contexts. In fact, as early as 1965, Gerhard Richter wrote, 'Photography documents real space, but as an image it does not possess a spatiality of its own.' Painting contributes to the creation of a new space in which the formal becomes informal, the canvas is a neutral context in which figures (who do not represent portraits) bring identity factors back into play. In some of Hoberman's works, the richness and combination of colours verge on psychedelia (see *Lilypad*). Sometimes the presence of the animal world reminds us of the formative power of dreams, which is something that you find a lot in literature.

With time, Hoberman's work seems to refer to drawing – intended as a discipline more than as a technique per se – rather than photographic transposition. As Hoberman herself has observed, 'I think I moved away from the photographic paintings as they became static and clogged; there was no air. Indeed, instead of trying to bridge photography and painting, I tried to make a hybrid between drawing and painting. I'm after the immediacy, lightness, airiness of drawing. I want the canvas to breath and the viewer to have space to project themselves into the image'. Of course it must be taken into account that the artist has become a mother, but an old professor of mine once told me to be wary of biographical and sociological associations when it comes to art, and I'm sticking to this line. In this regard, we are aided by *ButterflyEye Ball*, the multi-panel paintings installed in Piazza Duomo. There is nothing photographic about the work but the very reference to butterflies and worms makes us realize that to create 26 asexual reproductions (each 60 x 60 cm) the artist has taken as her foundation a path that does not belong to any genre like the one from chrysalis to human figure. The paintings that form *ButterflyEye Balls* are about flight. I like to think that, in line with some of the most popular TV series today, they a spin-off (a prequel, to be exact) that chronicles Hoberman's poetics before reaching that stage of adolescence for which the artist is known for. In *ButterflyEye Ball* the gaze is always precise, and indeed the artist achieves this effect without devoting herself to a particular form but concentrating on eyes, eyebrows, noses and mouths. We can only imagine the rest of the body, dissolved in the white surface of the canvas. Hence the exhibition title, 'Unfinished Business' with its airy undercurrent of menace. The unfinished spaces have an enigmatic presence and power as important as the canvas. The latter becomes a space of possibility, just like painting – a place of growth in which artists and audiences measure the differences between reality and appearance.

*(English version by Michele Robecchi)*