

Divagazioni sul tema

LESSON TWO: REVIVING HEIMAT

Ciclo di approfondimenti tematici sottesi ai progetti espositivi di Viafarini

Parole chiave: heimat, appartenenza, origine identitaria, memoria, folklore, demistificazione, genius loci, habitus, citazione, originale/falso, stilema, monumentalità, romanticismo

Artisti: Valentin Carron, Mike Kelley, Cameron Jamie, Christian Boltanski, Sterling Ruby, Yinka Shonibare, Nomedas & Geminidas Urbonas, Florian Slotawa, Elaine Sturtevant, Monica Bonvicini, Guido Van Der Werve, Katharina Grosse

È possibile scaricare questo dossier da www.viafarini.org/italiano/education.html





Valentin Carron (nato nel 1977 a Martigny; vive e lavora tra Ginevra e Fully, Svizzera)

"Il Valais, dove sono nato, è una regione alpina spesso dipinta in termini romantici, come un luogo vergine e in parte selvaggio. Un paese apparentemente di radicate tradizioni le quali però, alla verifica dei fatti, sono state completamente inventate alla fine del XIX secolo."

Valentin Carron

"Per 'tradizione inventata' si intende una serie di consuetudini, di norma rette da regole tacitamente accettate di natura rituale o simbolica, con le quali inculcare determinati valori e norme di comportamento attraverso la loro continua e automatica ripetizione. [...] la peculiarità delle 'tradizioni inventate' è che tale continuità è in massima parte fittizia."

Eric Hobsbawm

Il complesso e irripetibile rapporto di un artista con l'orizzonte culturale del proprio paese riveste sempre un ruolo significativo nella formazione della sua personale poetica. Questa influenza può partire dai termini meramente cronologici e formativi fino ad arrivare a influenzare le più intime dinamiche del sentire etico ed estetico.

Questo basilare assunto riveste un valore ermeneutico nel caso dell'opera dell'artista svizzero Valentin Carron. L'opera dell'artista elvetico si concentra sull'affermazione storica dei simboli e delle tradizioni del proprio paese. Uno degli interessi primari dell'artista è quello di smascherare il sistema di riti e consuetudini che, pur nate in un dato periodo storico come strumenti del folklore politico, pretendono di essere assunte come originali e originarie.

Per capire meglio questa indagine è utile tenere a mente l'intraducibile espressione *heimat*, che nella cultura germanofona indica la patria elettiva dell'io, un luogo identitario inteso sia come punto di partenza che come meta del proprio sentire morale. Per *heimat* si intende un luogo geografico sul quale si stratifica nel tempo un panorama psicologico ben più ampio fatto di ricordi, episodi, aneddoti e souvenir mentali. Una patria ideale quindi, per la quale non si può che provare un senso di romantica nostalgia.

Chiarite queste premesse, l'indagine di Carron sfida con disincanto l'odierna società dei consumi di massa, rispetto alla quale ogni paese è ormai ridotto a pittoresca periferia di un indistinto centro omologante.

Carron, sia nelle sculture, nelle installazioni o tecniche pittoriche su materiali diversi, isola i simboli alla base degli stereotipi culturali e ne smaschera le ipocrisie, gli abusi retorici e la povertà estetica, additando i limiti del kitsch senza mai indugiare.

L'artista mescola efficacemente il registro alto con quello basso, poiché sa che concorrono entrambi a definire lo spirito di un luogo e di un popolo. Per Carron i luoghi e i feticci della vita agreste dei contadini svizzeri tra i quali è cresciuto sono fonte di ispirazione né più né meno delle raffinate investigazioni formali del connazionale Giacometti o di Léger.

Per l'artista spunti iconografici diversi concorrono tutti alla formazione di un'identica (e inautentica) mitologia popolare. Nelle sue sculture, uno dei punti nodali della sua ricerca, l'artista esprime questo messaggio anche attraverso l'uso dei materiali.

Quando riproduce un fregio di origine romanica in polistirolo, lasciando volutamente in evidenza le giunture tra le parti, l'artista non è interessato a farne né una copia fedele né una sorta di riedizione postmoderna. L'operazione è ben più raffinata e radicale: critica nel profondo la retorica del potere, rifiuta l'adeguamento alla sua logica e lo dileggia in modo spiazzante e ironico.

Anche quando cita le opere degli artisti del passato Carron si concentra sullo stilema, sulla forma ribadita al punto da privarla della tensione originaria. Nelle rivisitazioni di Carron rimane l'eco di un omaggio irriverente, reso con materiali industriali e plasmato in forme prosaiche. La forza e il valore dell'opera di Carron sta forse tutta qui: nella tensione immaginifica verso il suo personale *heimat*, necessariamente consapevole della morte dell'ideologia, ma pronto a esplorare la forza della verità oltre la retorica delle tradizioni posticce.



La main, 2006, scultura, legno, metallo, resina acrilica, pittura, 70 x 45 x 10 cm



Pergola, 2001, polystyrene, vetroresina, resina sintetica, pittura acrilica 350 x 350 x 225 cm



Untitled 2, 2004, polystyrene, vetroresina, resina sintetica, pittura acrilica , 270 cm height



Divagazione sul tema LESSON TWO: REVIVING HEIMAT

Questo testo vuole rappresentare un tentativo d'indagine attorno ad alcuni nuclei concettuali legati alla ricerca dell'artista Valentin Carron e indagabili anche alla luce della recente mostra personale inaugurata presso gli spazi di Viafarini a Milano.

In alcuni degli artisti qui riuniti si esprime l'esigenza di un'apertura verso un orizzonte identitario ideale, nel tentativo di offrire una prospettiva personale sia sul sentimento della storia che sulle proprie radici culturali. Uno dei propositi di questo intervento è leggere nelle opere dei diversi artisti modalità parallele di declinazione del concetto di *heimat*.

Un altro tema che s'intreccia variamente con la ricerca di Valentin Carron è il tema della memoria, cristallizzata nella riproposizione di un ampio panorama simbolico.

Le opere degli artisti proposti sono sospese tra folklore e contemporaneità, radice sociale e sentire individuale, monumentalità e intimismo introspettivo.

Nella ricerca espressa dai lavori proposti da Carron nella mostra è interessante osservare l'emersione di un certo pathos romantico, che non parte dallo studio dei riferimenti storico-culturali, quanto piuttosto da uno spontaneo, personale ed implicito approccio alla prassi compositiva. Partendo da questa suggestione che innerva l'ultima ricerca di Valentin Carron, si suggeriranno le opere di altri artisti che indugiano sul pendolo tra romanticismo e disillusione.

Mike Kelley (nato nel 1954 a Detroit; vive e lavora a Los Angeles)

heimat, appartenenza, genius loci, memoria

“La storia è come un racconto, come una narrazione che tu puoi creare. [...] la storia non va presa troppo seriamente. E' un po' come se fosse vera da un lato, ma dall'altro anche falsa.”

Mike Kelley

Mike Kelley è unanimemente considerato una delle figure più importanti della scena artistica degli ultimi 30 anni. Attivo dai primi anni ottanta, il suo lavoro spicca prima facie per l'ampissimo spettro dei media utilizzati (dall'installazione ambientale alla scultura, la performance, il disegno, la fotografia, il collage, il video (anche lungometraggio), l'incisione musicale e l'allestimento teatrale) e la profondità della sua indagine, in grado di riflettere la complessità delle mutazioni del contemporaneo e al contempo di spaziare fra linguaggi, tematiche e sperimentazioni di rara pregnanza.

L'installazione “Blackout”, concepita su invito del museo della sua città natale Detroit, è una complessa stratificazione di tecniche diverse, dal collage alla fotografia alla scultura, tutte pervase dalla nostalgia per l'infanzia in Michigan.

Kelley procede per affastellamenti di significati e significanti, memorie e ricordi, oggetti, forme e segni. Nell'opera si intrecciano sapientemente ritagli di giornale, oggetti trovati, riproduzioni di alcune sculture collocate a Detroit e resoconti fotografici dei dintorni della città. Il risultato è un coltissimo melange tra storia personale e le vicende alterne che, soprattutto tra gli anni sessanta e i settanta, hanno forgiato lo spirito della città. In particolare i riferimenti cronologici vanno dal 1968 e il 1972, gli anni nei quali l'artista scoprì il proprio amore per l'arte contemporanea e lasciò la casa dei propri genitori.

L'artista mescola così il proprio percorso artistico alle tracce lasciate dalla storia sulla sua città natale, imprimendo alla materia il pathos del ricordo.



Blackout, installazione materiali vari, 2001

Florian Slotawa (nato nel 1962 a Rosenheim, Germania; vive e lavora a Berlino)
heimat, appartenenza, habitus

“Heimat è una parola molto speciale e non c’è un equivalente in italiano. Significa “terra d’origine”, denota il luogo dal quale provieni, ma allo stesso tempo include il luogo a cui appartieni, la tua famiglia, la storia della tua famiglia, il cibo che ami, tutte queste cose. [...] Stavo cercando un punto di partenza per la mia ricerca artistica. Ho deciso che sarebbe stato importante usare materiali già esistenti e ho iniziato a usare le mie cose. Così sono riuscito ad avvicinarmi al mio heimat.”

Florian Slotawa

La poetica di Florian Slotawa richiama le esperienze concettuali del passato, con particolare riferimento al valore performativo del gesto artistico e al ricorso al readymade.

Il medium privilegiato dall'artista è la scultura, intesa come parte di una più ampia ricerca sull'installazione ambientale. Dagli esordi sino al 2002, l'artista ha utilizzato come materiale per le sue opere unicamente gli oggetti da lui posseduti, variamente assemblati a formare strutture e ambienti caratterizzati da un evocativo valore formale e una sincera tensione affettiva.

L'attenzione dell'artista si è quindi da subito concentrata sulla dialettica tra spazio privato e spazio pubblico, nel tentativo di colmare il divario tra l'intima indecifrabilità della sua vita privata e il ruolo pubblico in quanto artista affermato.

La ricerca di Slotawa non pone limite al reperimento dei materiali: facendo proprio il motto sessantottino “il privato è pubblico” negli anni ha utilizzato i suoi mobili, i suoi effetti personali, la sua automobile e altri reperti del suo quotidiano come materiale per la sua indagine. A completare il quadro (anche qui in analogia con le esperienze concettuali) vanno ricordate le meticolose documentazioni fotografiche, a volte uniche tracce degli interventi performativi sullo spazio privato.

Nel 2002 un collezionista acquisì tutti gli averi dell'artista, costringendolo ad abbandonare anche gli oggetti ai quali era legato da un profondo vincolo affettivo. Oltre al valore aneddotico nella vasta letteratura dei rapporti tra artista e collezionista, questo momento rappresenta un'evoluzione nella poetica di Slotawa. Da allora l'artista tedesco sceglie gli oggetti dai quali partire sia dai luoghi dove crea ed espone, che a partire dalle suggestioni nate dal contatto con amici, artisti, galleristi e conoscenti, in una continua investigazione sull'idea di “luogo proprio”. Metodico collezionista, il rapporto di Slotawa con gli oggetti che lo circondano pare (soprattutto nella prima parte della sua ricerca) simile a quello che i bambini intrattengono con l’“oggetto transizionale” (definito dallo psicanalista inglese Donald Winnicott) che permette all'infante di staccarsi dall'edonismo onnipotente per aprirsi a uno spazio oggettivo condiviso.

Oltre alla radicale dialettica pubblico/privato che ne è sottesa, l'indagine di Slotawa è interessante anche per la tensione tra il mondo esteriore degli oggetti, necessariamente seriali e quindi intercambiabili, e quello dello spazio emozionale, unico perché investito di sentimenti irripetibili.

L'opera di Slotawa si offre come una genuina riflessione sulla cosmogonia interiore o, per dirla con l'artista, del proprio Heimat, inteso qui come una continua mappatura volta a separare ciò che ci è proprio da ciò che siamo disposti a concedere al prossimo.



Untitled, 2007 carta baryth 130 x 100 cm



Verkündigung, 2003, oggetti trovati, dimensioni variabili

Cameron Jamie (nato nel 1969 a Los Angeles; vive e lavora tra Los Angeles e Parigi)
folklore, demistificazione

“Esplorando il lato oscuro dell’America dei bianchi e le tradizioni carnevalesche della vecchia Europa, Cameron Jamie sceglie di imbarcarsi in un viaggio macabro verso l’estrema provincia dell’Impero.”

Massimiliano Gioni

La ricerca dell’artista statunitense Cameron Jamie parte da un’immersione totalizzante nel mondo delle subculture metropolitane statunitensi. Partendo da una formazione come cineasta underground (con collaborazione di band culto, come i Melvins) l’artista sfrutta anche fotografia, installazioni e disegni. La violenta carica sovversiva delle sue opere ridiscute il limite tra il lecito e il proibito, tra il sano e il malato.

Un’umanità disagiata è ritratta nell’allucinante realtà quotidiana fatta di lotte e pratiche estreme. La poetica di Jamie non nasce dalla denuncia sociale, ma dalla consapevolezza di essere parte attiva di un mondo di tradizioni vecchie e nuove, spietate e disarmanti.

Nato e cresciuto nella periferia losangelina (San Fernando Valley), l’artista parte dalla sua tormentata vicenda personale per comporre una fenomenologia del delirio urbano, del flusso dionisiaco della vita dove sembra perdere valore la distinzione tra bene e male.

Col tempo e in seguito ai sempre più frequenti viaggi in Europa, Jamie ha iniziato a volgere il suo sguardo eccentrico ai riti folkloristici europei, rappresentati in chiave farsesca, componendo una sorta di dialogo tra America ed Europa, tra vecchia e nuova ritualità globale, mostrando sorprendenti analogie tra le specificità del luogo dove è nato e cresciuto e altri contesti geograficamente distanti.

Ne è un esempio il video “Kranky Klaus” del 2003. L’opera (che appartiene a un ciclo di 3, con “Spook House” e “BB”) Jamie è partito dalle riprese di un antico rituale ancora in uso nelle zone rurali dell’Austria. Ogni anno, il 6 dicembre, si svolge una parata con costumi originali del XIX secolo, che coinvolge molte famiglie e consiste nel trasporto di una creatura mitica, detto Kraus, metà uomo e metà capra montana, accompagnato da San Nicola nel compito di separare i buoni dai cattivi. La rilettura offerta da Jamie trasforma il pellegrinaggio in una delirante ricerca del piacere per i bar e i ristoranti della zona. Privando l’approccio di ogni riferimento sacrale l’artista oltrepassa il registro folkloristico, per mostrare la perdita totale dei valori originali, dei quali rimangono solo i feticci e i costumi tribali.

Partendo da un contesto fortemente locale, l’artista sa leggerne gli aspetti universali. L’opera si completa con uno studio delle maschere tradizionali realizzate dagli artigiani delle località rurali, riprodotte ma completamente sganciate dal significato originario. Non più lo strumento di una rappresentazione sacra, ma l’ennesimo feticcio ad uso e consumo del turismo di massa.



Kranky Klaus, 2003, studi per tre film: *Kranky Klaus*, materiali vari



Kranky Klaus, 2003, performance

Sterling Ruby (nato a Bitburg, Germania, nel 1972; vive e lavora a Los Angeles)
monumentalità, demistificazione

“Abbiamo un bagaglio così grande alle nostre spalle che dobbiamo considerarci sia delle vittime che dei sopravvissuti”

“FINIAMO L'ARCHITETTURA, UCCIDIAMO IL MINIMALISMO, LUNGA VITA ALLA LEGGE DELL'AMORFO”

Sterling Ruby

Nel lavoro di Sterling Ruby emerge l'urgenza di una complessa indagine formale che combina scultura, video, disegno, fotografia e collage.

Nelle sue opere l'artista si concentra sui processi di mutazione della materia e sulla transitorietà della forma, attraverso un abile processo di manipolazione formale che combina registro alto e registro basso, richiami a maestri del passato e alla cultura popolare.

Sul versante della ricerca scultorea più recente, di particolare interesse sono le opere in ceramica, *Kiln Works*. Sfruttando le proprietà di questo materiale l'artista cita l'indagine espressiva della stagione informale, svuotandola di ogni significato originale. L'interesse di Ruby si sgancia anche dalle premesse storiche che diedero origine al movimento Arts & Crafts (altro utile riferimento per cogliere il rapporto di Ruby col passato), per concentrarsi sulle pure possibilità plastiche del medium.

L'indagine di Ruby oppone l'apparente ricercatezza della ceramica, il suo portato simbolico, alla banalità delle forme che le sculture richiamano, fondendole in un continuum di materia aggregata, confusa, apparentemente abbozzata.

A dare risalto alle formalizzazioni contribuiscono le basi realizzate in formica, un materiale volutamente povero che sembra assurgere a metafora dell'approccio epidermico e della svalutazione culturale contemporanea. Quello tratteggiato da Sterling è un mondo che ha smarrito ogni assetto gerarchico, dove registro alto e basso si confondono in un magma indecifrabile.

Kitschificazione, appiattimento, manipolazione della tradizione culturale ad uso e consumo dell'appagamento estetico istantaneo: questi alcuni dei nuclei semantici che confluiscono nella magmatica ricerca plastica.

L'opera di Sterling Ruby va letta nel contesto culturalmente deviante delle periferie (l'artista ha scelto da tempo Los Angeles come meta d'elezione) dove il livello di contaminazione creativa è tale da pervadere ogni aspetto del reale, oltrepassando ogni gerarchia di valore.

Oltre alle opere in ceramica, un approccio dissacratorio sembra caratterizzare anche l'opera "Superoverpass". Questa installazione ambientale a forma di arco richiama nell'aspetto le lezioni formali del minimalismo più austero, ingombrando lo spazio espositivo invitando lo spettatore ad avvicinarsi e attraversarla. Ad un esame più ravvicinato l'aura d'immacolata sacralità è annullata dalle scritte e dai grafismi incisi sulla superficie (che sottolineano la povertà del materiale). Così sfigurata la struttura si riduce ad un ennesimo elemento d'arredo urbano, inciso dal transito dell'uomo e logorato dall'esposizione alla banalità del quotidiano.



Figure Maker with Sphere, 2007, scultura in ceramica, piedistallo in formica, 45 x 24 x 170 cm



Superoverpass, 2007, installazione, formica, legno, viti, colla, 223 x 3356 x 122 cm

Yinka Shonibare (nato nel 1962 a Londra; dove vive e lavora)
origine identitaria, demistificazione

“Sono un ibrido post-culturale.”

Yinka Shonibare

Yinka Shonibare è un artista inglese presente sulla scena artistica dai primi anni '90 del secolo scorso. Nato a Londra da una coppia d'origini nigeriane, l'artista è cresciuto tra la capitale britannica e Lagos.

Certamente influenzato dalla sua vicenda personale, l'artista ha avuto accesso sin dall'infanzia ad un orizzonte d'esperienza multiculturale. Questo, oltre ad alimentare la sua ispirazione poetica, l'ha reso insofferente alle partizioni geografiche della ricerca artistica (costantemente ridefinibili nello scenario contemporaneo) spingendolo a interrogarsi sulla propria stessa identità etnica.

La ricerca di Shonibare si sviluppa soprattutto attraverso le sculture e le installazioni, ma parallelamente anche su video, fotografia e pittura.

Uno dei cardini della sua poetica è lo svelamento degli stereotipi della società contemporanea e più nel dettaglio di quelli legati all'identità culturale dei gruppi etnici.

Il nucleo di opere denominato *MBE* parte dallo studio di uno dei simboli dell'artigianato africano: le stampe colorate di ispirazione batik.

L'origine di questi motivi non è però africana ma indonesiana e il loro sfruttamento commerciale crebbe tra il settecento e l'ottocento per volere prima dei colonizzatori olandesi e in seguito dei britannici. Questi ultimi, prevedendone il declino sul mercato orientale, decisero di esportare i tessuti (prodotti a Manchester) nell'Africa occidentale, dove s'imposero in breve tempo come un genuino prodotto tipico.

Questa nota a margine della storia coloniale è scelta dall'artista come metafora di tutte le menzogne propagandate dai colonizzatori occidentali, accecati dalla sete di denaro.

La resa formale passa attraverso costumi dal sapore settecentesco. Le installazioni sono popolate di manichini senza testa: dame e nobiluomini sono immortalati in scenette tipiche dell'immaginario Rococò (quali i balli in maschera, i duelli tra nobiluomini, i sollazzi nei casini di campagna e le orge sfrenate dei libertini). I costumi di questi personaggi sono composti da patchwork di tessuti pseudo africani, in un chiaro contrasto etico prima che estetico.

L'opera di Shonibare, pur partendo dalla critica sociale, non si rifiuta di intrattenere lo sguardo dello spettatore, chiamato ad assistere a scene esaltate da un'alta tensione drammatica.

L'ispirazione sensuale di molte scene è sempre decadente e la scelta di privare i manichini della testa, oltre a spingere l'attenzione sulla gestualità corporea e sui dettagli decorativi, corrisponde alla volontà di mettere in questione gli stereotipi socioculturali legati al reciproco riconoscimento dei popoli. Shonibare mostra quindi come i violenti ricorsi della storia invertire i ruoli delle parti in gioco.



MBE, How to blow up two heads at once, 2006, manichini in scala umana, stoffa, pistole, accessori



Nomeda & Geminidas Urbonas (Nomeda Urboniene, nata a Kaunas, Lituania, nel 1968. Geminidas Urbonas, nato a Vilnius nel 1966. Vivono e lavorano a Vilnius)
origine identitaria, heimat, memoria

Sin dalla fondazione di Jutempus nel 1996, primo spazio gestito da artisti nella nativa Lituania, la ricerca degli artisti Nomeda e Geminidas Urbonas si è caricata di una forte apertura ai processi identitari, allo spazio semantico che separa un luogo da una patria.

Gli artisti hanno posto al centro della loro indagine i risvolti psicologici e sociologici innescati dal collasso sovietico e dalla contraddittoria transizione dal modello comunista a quello capitalistico occidentale.

Il rapporto tra identità (sia individuale/esistenziale che collettiva/politica) e potere si è sviluppato nel tempo verso letture simbolicamente sempre più raffinate e rimane uno dei temi più cari, sviluppato principalmente attraverso installazioni, video, lectures e happening.

Ne è un esempio il recente progetto Villa Lituania, presentato alla Biennale di Venezia del 2007. L'opera si pone come un tentativo di ristrutturazione simbolica degli spazi di Villa Lituania, palazzo romano che per volere di Mussolini fu ceduto nel 1933 al governo della prima repubblica della Lituania come sede diplomatica. Dopo l'annessione del paese baltico al blocco sovietico, anche il palazzo fu occupato dai russi che da allora vi hanno stabilito la propria sede consolare. Da decenni per il governo di Vilnius la villa rimane l'ultimo territorio lituano occupato dai russi.

Gli artisti non si limitano alla documentazione di una pagina della storia. Attraverso progetti, ricostruzioni plastico-architettoniche, video e installazioni ispirate agli spazi storici viene riaffermato il carattere fondativo del luogo (qualunque luogo) rispetto all'identità, sia essa individuale o collettiva. L'operazione va ben oltre la lettura dello spazio architettonico per attingere alla sua qualità di metafora dell'identità culturale prima che politica.

Quella degli Urbonas non è un'operazione partigiana né una rivendicazione politica, quanto piuttosto il tentativo di offrire un contributo nel processo di pacificazione tra culture diverse ma vicine, piegate dal peso del passato e dall'ansia per il futuro.

Quello che qui è interessante sottolineare è l'urgenza del tema dell'identità e la volontà degli artisti di andare oltre la retorica della diplomazia. La Villa, come luogo metaforico, rimane parte dell'identità del popolo, oltre i nomi che ha assunto nel tempo, oltre le menzogne declamate da una parte o dell'altra.



Villa Lituania, 2007, installazione, materiali vari, dimensioni variabili

Christian Boltanski, nato nel 1944 a Parigi, vive e lavora a Malakoff, vicino a Parigi)
origine identitaria, memoria

“Ciò che mi interessa dell'arte è il fatto che ogni persona possa vederla attraverso il prisma della sua storia personale, del suo passato [...] Lo spettatore non deve scoprire ma riconoscere [...] In tutti i miei lavori c'è sempre qualcosa di imprecisabile. Qualcuno può dire: 'Oh sì, questa opera tratta dell'Olocausto' e qualcun altro invece: 'Questo mi ricorda l'ufficio dove si appendono le foto dei migliori lavoratori del mese' [...] Quello che mi interessa è l'unicità di ogni singolo individuo e allo stesso tempo la sua estrema fragilità.”

Christian Boltanski

“Ogni uomo appena nato è abbastanza vecchio per morire.”

Martin Heidegger

L'uomo «disperso», l'uomo comune di cui il tempo non lascia alcun ricordo. L'uomo qualunque di fronte al Nulla. La memoria come miraggio del sentire umano. L'ambigua natura del ricordo: effimero eppure essenziale. Per Roland Barthes la fotografia ha sempre a che fare con la morte, con un istante destinato a precipitare per sempre nel ricordo.

Le installazioni dell'artista francese Christian Boltanski indagano il senso dell'esistenza attraverso le tracce lasciate dall'umanità. A partire dagli anni sessanta l'oggetto-chiave attorno al quale gravita la poetica dell'artista è il reperto del quotidiano, l'*object trouvé*: principalmente piccoli ritratti in bianco e nero ma anche vestiti, pezzi di stoffa, scatole di biscotti. Il materiale viene successivamente manipolato, sgranato e ricomposto in successioni suggestive, impregnate di una sacralità asciutta, muta, aconfessionale.

Le opere sono spesso illuminate da semplici lampadine a basso voltaggio, come quelle usate per gli interrogatori. Un lavoro di fortissimo impatto emotivo, in grado di condensare tutto lo struggimento del ricordo, senza per questo offrire una chiave di lettura privilegiata.

L'artista nacque da una famiglia d'origini ebraiche nella Parigi appena liberata dall'invasore nazista. Questo dato biografico, per quanto rilevante, non serve a spiegare la profondità della tensione poetica verso le tracce dell'esistenza individuale che si fanno metafora del sentire collettivo.

Il luogo fisico nell'arte di Boltanski non ha un ruolo centrale. La meta del sentire è tutta interiore e per questo irripetibile, capace di trascendere le pagine della storia e le mappe geografiche. A legare i volti anonimi non sono solo i fili sottili che alimentano le luci ma anche la trama complessa delle persone che questi individui avranno amato e degli oggetti con i quali amavano circondarsi.

Nelle composizioni di Boltanski le persone ritratte sono quasi tutte morte. L'intento dell'artista non è quello di indagarne l'esistenza individuale, nessun indizio ci suggerisce infatti la loro identità, la loro posizione sociale o il credo politico. Nessuna curiosità macabra. Solo la forza livellante della morte che rende ogni esistenza ugualmente autentica, necessaria, effimera. In una delle sue installazioni forse più, *La Re'serve des Suisses morts*, l'unica indicazione è quella della nazionalità dei defunti ma l'intento dell'indagine non è sociologico. Il titolo indica semplicemente l'origine dell'archivio al quale l'artista ha attinto.

I volti di Boltanski non compongono mai la stele di un memoriale, ma una struttura aperta a letture diverse, tutte possibili e ugualmente rivendicabili. L'eco del ricordo è dunque personale, frutto di una libera interpretazione, personale e irripetibile come la memoria di ogni uomo.



La Réserve des Suisses morts, 1990,
installazione, fotografie, cavi elettrici, lampadine, legno 283 x 472 x 27 cm



Objets trouvés au Louvre, 2000-2004, oggetti trovati

Elaine Sturtevant (nata nel 1930 a Lakewood, Ohio, USA; vive e lavora a Parigi)
originale/falso, citazione, stilema

“Come realizzo le mie opere? Non lo so, chiedetelo a Elaine”

Andy Warhol

La carriera artistica dell'artista tedesca Elaine Sturtevant si è basata sin dall'inizio, negli anni cinquanta, sulla replica fedele dei capolavori dell'arte del novecento. Dalle prime copie delle opere di Duchamp e dei maestri della Pop Art, fino a Beuys e a maestri più recenti ma già riconosciuti, come Felix Gonzales Torres.

L'operazione di Sturtevant è carica di implicazioni metalinguistiche tutte interne al mondo dell'arte, memore della lezione di Benjamin sulla sua riproducibilità tecnica.

Ad un primo livello di lettura questo approccio mette chiaramente in discussione la pretesa di unicità e originalità della produzione artistica contemporanea.

L'artista studia meticolosamente ogni dettaglio tecnico e il risultato, spesso indistinguibile dall'originale, vuole essere allo stesso tempo un tributo e uno sberleffo crudele.

Molte opere della Sturtevant sono state completate prima della definitiva consacrazione dei vari artisti, talvolta quando questi era ancora in vita e poteva persino interagire con l'artista mentre questa ne copiava le opere.

Non si tratta quindi, come sarebbe facile pensare, di un semplice omaggio al valore iconico dell'opera, quanto di una vera e propria scommessa contro il tempo. L'operazione artistica è investita di un nuovo e stupefacente valore critico, costituisce un intervento a caldo sullo stato dell'arte per effetto della sua stessa verosimiglianza rispetto all'originale. Il gesto di copiare (da prassi scontata nell'età classica a tabù contemporaneo) si pone come riflessione autonoma intorno al processo di affermazione e consacrazione di una ricerca artistica.

Sono copiato, dunque sono.

Scegliendo di firmare le proprie opere l'artista rivendica implicitamente il valore critico- culturale del proprio lavoro, sempre aperta al libero confronto con gli artisti che sceglie di copiare (come nel caso di Warhol, del quale divenne amica).

Allo stesso tempo, nell'apparente semplicità del gesto, Sturtevant denuncia il valore sempre più immateriale dell'opera, che non a caso da Duchamp in poi si aprirà alle più ardite sperimentazioni concettuali.

Passando a un piano di lettura meno evidente, va ricordato che non a caso tutte le opere replicate sono state concepite originariamente da uomini: con la sua operazione Sturtevant vuole allargare il suo messaggio anche alla deriva androcentrica della creazione artistica, anni prima che le contestazioni femministe entrassero nel repertorio mainstream.

In occasione di una sua importante retrospettiva tenutasi al Museo d'Arte Moderna di Francoforte nel 2004, tutte le opere di Sturtevant rimpiazzavano quelle normalmente esposte nel museo, modificando e ridefinendo gli stessi canoni della prassi espositiva.

Alla luce di queste considerazioni si può considerare l'apparente anomalia della ricerca di Sturtevant come una testimonianza rilevante e un esempio per tutti gli artisti che si confrontano con la logica dell'assimilazione e della citazione del repertorio artistico del recente passato.



Duchamp Roue, 1967, ruota e braccio di bicicletta, sgabello di legno dipinto



Gonzales-Torres Untitled GoGo dancing platform, 1995, performance, legno, lampadine, cavi elettrici, pittura acrilica

Monica Bonvicini (nata a Venezia nel 1965, vive e lavora a Berlino)
romanticismo, citazione

“Il riferimento al passato ha una grande importanza per me e si riflette su molti dei miei lavori. Mi è necessaria la relazione con il passato, perché è la premessa che ha reso possibile ciò che accade oggi. Il passato permette una lettura e una comprensione profonda delle implicazioni di ciò che accade, il che è essenziale in tempi di amnesia culturale e politica.”

Monica Bonvicini

L'opera di Monica Bonvicini parte da un gusto per la composizione d'ascendenza minimalista e concettuale (in particolare per l'uso dei materiali e l'organizzazione dello spazio). L'artista partendo da queste basi sceglie un approccio formale esplicito e violento per trattare temi quali la fenomenologia dell'autorità, la legge del desiderio, l'estetica del potere e l'etica dello sfruttamento.

Nell'affrontare questi nodi Bonvicini spazia liberamente dall'installazione ambientale alla video-performance alle tecniche su tela, alla fotografia.

Uno dei suoi interessi principali è l'organizzazione dello spazio e il modo in cui questa influisce sull'agire dei gruppi sociali.

Bonvicini giunge a sfruttare creativamente anche il vocabolario formale delle subculture metropolitane, dando forma a installazioni cariche di un rapimento triste, esacerbato e freddamente monumentale.

Bonvicini mette in costante discussione nella sua opera i cliché dell'autorità a partire dai suoi capisaldi, quali la misura e il confine (a partire da quello fisico, che per l'artista è metafora di quello mentale).

L'opera dell'artista è retta dalla tensione verso un nuovo ordine, ideale ma non idealizzato. Un ordine morale più spontaneo, capace di appagare il desiderio di fusione panica con il mondo attraverso la liberazione dalla camicia di forza delle convenzioni borghesi.

Tra le opere che meglio si inseriscono nel versante critico qui in esame si segnala l'opera “Minimal Romantik”, progetto presentato alla Biennale di Art Visive di Venezia nel 2005.

L'artista parte da un'opera del campione del primo romanticismo tedesco, David Caspar Friedrich: “Il Naufragio della Speranza” del 1821. Qui Monica Bonvicini indaga le possibilità evocative della materia “giocando” con gli stilemi, proponendo una crasi tra gli opposti ossimorici minimalismo/romanticismo.

L'artista italiana disprezza il pathos e il contesto storico che hanno dato origine all'opera; sceglie piuttosto di inseguire il puro valore plastico della scena, il protendersi delle placche di ghiaccio squarciate verso il cielo, il loro studiato accatastarsi. L'ascendenza non è quella del romanticismo storicamente inteso quanto piuttosto del minimalismo, per il quale il significato dell'opera sta nel valore assoluto della sua forma, materiale e ideale.

Bonvicini decide quindi di coinvolgere un gruppo di operai, sotto la sua costante supervisione, nella replica in marmo della scena dipinta dall'artista tedesco. L'opera non vuole quindi essere una mera citazione del passato, quanto piuttosto la ricostruzione per via performativa (prima che scultorea) del tentativo di imprimere alla materia l'ossessione per una forma pura.

L'obiettivo prefisso, ovviamente impossibile, richiama a una fuga infinita verso la perfezione e prende senso proprio dal contrasto che offre tra la scala monumentale e la sua pretesa di precisione.



Minimal Romantik, 2005, performance, marmo

Guido Van Der Werve (nato a Papendrecht, Olanda nel 1977; vive e lavora ad Amsterdam)

romanticismo, memoria

Il videoperformer olandese Guido Van Der Werve ricorre a scenari immaginifici, ai limiti del surreale, per rappresentare in chiave metaforica le antinomie della condizione esistenziale. Un sentore di solitudine si accompagna a scene dall'alto valore simbolico, sottolineato di frequente dalla spregiudicata decontestualizzazione di tradizioni del passato.

Procedendo per contrapposizioni di significanti e significati, l'artista ricostruisce una sorta di saga interiore, che supera la citazione del passato (meramente strumentale) illuminando la condizione umana di spiazzanti ed enigmatiche possibilità interpretative.

L'opera "Nummer acht: Everything is going to be alright" documenta un itinerario a piedi nei pressi del Golfo di Bothnia, in Finlandia, dove l'artista è seguito da un'immensa nave rompighiaccio. I video dell'artista sono sempre accompagnati da una colonna sonora, a volte composta dallo stesso artista, più spesso affidata a compositori classici come Chopin.

Nell'opera di Van Der Werve si può leggere la volontà di istituire una frattura rispetto alla convenzione, la ricerca di uno spazio tutto interiore, isolato dal mondo in senso sociale, culturale, geografico e ambientale. La volontà di separazione dal mondo porta l'artista oltre gli stessi confini geografici, in una sorta d'immersione panica nei paradossi del cosmo.

Sfruttando appieno la carica paradossale di una simile condizione l'artista riesce a trasmettere la sospensione di giudizio, l'*epoché* classica, ricostruendo i confini (tutti interiori) di una meta non strettamente geografica ma mentale.

Si coglie nell'opera di Van Der Werve l'intreccio di due possibili orizzonti di significato: una sorta d'escatologia, intesa come ricerca del fine e del destino dell'uomo nel mondo, e al contempo un'escapologia, la branca dell'illusionismo che permette al mago di uscire dalle situazioni più critiche e paradossali.

Nell'opera di Van Der Werve l'uomo fugge dalla noia, che l'artista stesso concepisce come motivo fondativo dell'eterno peregrinare dei suoi personaggi nel teatro del mondo.



Nummer acht. Everything is going to be alright, 2007, Video 16mm to in alta definizione, 10'

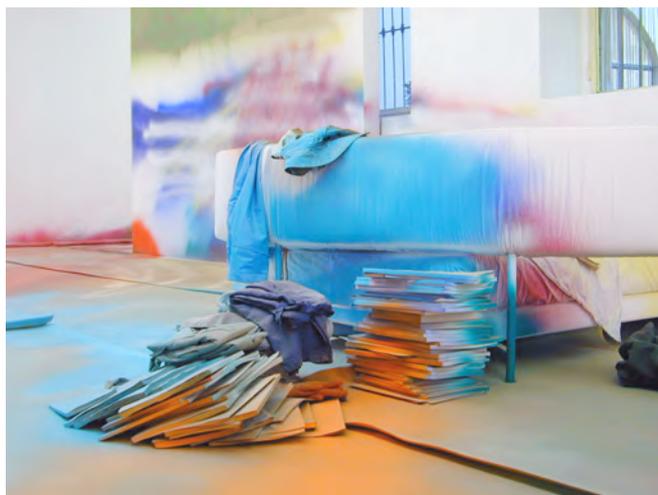
Katharina Grosse (1961 Freiburg im Breisgau, vive e lavora a Berlino)
romanticismo

“Fui preso dalla più ardente curiosità riguardo al vortice medesimo. Provai realmente il desiderio di esplorare i suoi abissi anche a costo del sacrificio che stavo per fare, e se rammarichi avevo, il più grosso mi veniva dalla considerazione di non poter mai raccontare i misteri che stavo per conoscere”

Edgar Allan Poe, da *Una discesa nel Maelstrom*

Il senso della ricerca artistica di Katharina Grosse alligna nei nodi fondativi della stessa gestualità pittorica, in una continua tensione verso lo sfondamento dei limiti tra l'opera e lo spazio espositivo. L'artista utilizza l'aeropittura, che riversa sulla parete e su una schiera di supporti ambientali diversi. Lo sbordamento, l'infinito compenetrarsi dello sguardo nell'opera, sono parte integrante dell'evoluzione pittorica e sono rese possibili dall'esaltazione del valore performativo della pittura.

Nel gesto pittorico di Grosse c'è un recupero della matrice gestuale della tecnica pittorica, frutto del confronto diretto con lo spazio, mentale prima che fisico. Lo sviluppo dell'intervento pittorico pur restituendo allo spettatore la parvenza di un'eco romantica, procede da uno studio rigoroso, frutto di un dialogo muto fra l'artista e lo spazio. Katharina Grosse sfrutta accuratamente le specifiche spaziali del sito ridefinendo i confini concettuali dell'espressione site-specific. Le opere-intervento di Grosse rientrano solo formalmente nella definizione canonica del site-specific, in realtà l'artista sfrutta lo spazio fisico come pretesto formale, i materiali disparati sui quali dipinge sono tutti scelti come come spartito sul quale intervenire nello sviluppo di una partitura tutta interiore. Nel tentativo di oltrepassare i limiti della tecnica pittorica, l'artista ad ogni intervento cerca di far sprofondare lo sguardo verso un infinito riverbero cromatico, in una sorta di continuo specchiamento, un *effetto droste* che imprigiona lo sguardo, ipnotizza e cattura. Nelle opere di Grosse c'è il salto eroico verso una dimensione totalizzante della pittura, sovradimensionata, spiazzante, onnipervasiva.



If Music No Good / No Dance, 2004, pittura acrilica su PVC, vestiti, carta, letto, muri e finestre, 440x1745x730 cm



Suggerimenti bibliografici e link

Christian Boltanski

Jean-Hubert Martin, *Christian Boltanski. Ultime Notizie*, exhib. cat. PAC Padiglione d'Arte Contemporanea, Milano; PAC-Charta, Milano 2005
cit. da Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, 1927

Monica Bonvicini

Pi Li "Monica Bonvicini", in *Ice Cream*, Pahidon, London 2007 (pag. 52-55)
Monica Bonvicini in *Parkett* n. 72, January 2005
Monica Bonvicini in www.italianarea.it

Valentin Carron

Adam Jasper, "Valentin Carron. Alpine aesthetics and Modernism; imitation and a boar's head" in *Frieze*, n. 107, May 2007 (pag. 136)
Katya Garcia-Anton, Beatrix Ruf, *Valentin Carron*, Zurich 2006
Eva Scharrer, "Valentin Carron" in *Artforum*, March 2006 (pag. 307)
www.viafarini.org/press_zips/CS/CS_ITA_Carron.pdf

Katharina Grosse

Milovan Farronato, Angela Vettese, *Un altro uomo che ha fatto sgocciolare il suo pennello*, exhib. cat. Galleria Civica di Modena, 2008
www.katharinagrosse.com

Cameron Jamie

Philippe Vergne, *Cameron Jamie*, Walker Art Center, Minneapolis, Minnesota 2007
Gary Indiana, *Cameron Jamie*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern 2006

Mike Kelley

Mike Kelley, *Day is Done*, Gagosian Gallery, New York 2007
John C. Welchman (a cura di), *Interviews, Conversations, and Chit-Chat (1986-2004)*, JRP/Ringier, Zurich 2005
Mike Kelley, *Foul Perfection: Essays and Criticism*, MIT press, Cambridge (MA) 2002
Mike Kelley, *Catholic Tastes*, Whitney Abrams, 1993
www.mikekelley.com

Sterling Ruby

Philippe Kaiser, *MOCA Focus: Sterling Ruby*, exhib. cat. MOCA The Museum of Contemporary Art, Los Angeles 2008
Nicola Trezzi, "Sterling Ruby" in *Flash Art International*, May-June 2008 (pag. 153)

Yinka Shonibare

Rachel Kent, *Yinka Shonibare, MBE*, Yale University Press, London 2008
www.yinka-shonibare.co.uk

Florian Slotawa

Werner Grasskamp, *Florian Slotawa*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern 2002
www.frieze.com/issue/review/florian_slotawa

Nomeda & Geminidas Urbonas

Simon Rees, *Villa Litanja – Nomeda & Geminidas Urbonas*, Sternberg Press, Berlin 2007
Marta Kuzma "On the shoulders of giants" in *Flash Art international*, January-February 2005
www.nugu.it