

Ovunque tu sia

La Palazzina dei Giardini nasce per volontà della Corte Estense nella prima metà del '600 come luogo d'intrattenimento all'interno di un giardino all'italiana la cui genesi risale almeno a un secolo prima. Costruzione approdata ai nostri giorni attraverso una tanto travagliata quanto ricorrente storia di completamenti, aggiustamenti, ripensamenti che ne hanno in parte alterato la configurazione originaria e soprattutto variato nel corso del tempo la destinazione (da casino dei piaceri a rimessa agricola, da serra a museo d'arte). Ora, prima di subire un ennesimo intervento di manutenzione e restauro che ne potenzi le attuali finalità espositive, Katharina Grosse è stata invitata a coronare questa stagione che precede l'imminente restauro conservativo. La conformazione architettonica è rimasta sostanzialmente d'impianto settecentesco con ampia aula ottagonale d'ingresso sormontata da cupola e lanterna, interamente affrescata (con rimaneggi ottocenteschi) da cui si accede a due ali laterali rettangolari di medie e piccole dimensioni che compiono una torsione verso il parco e qui si aprono a vedute paesaggistiche. Caratterizza l'edificio la perfetta simmetria, quasi totalmente priva di piani ortogonali nitidi, unitamente a un ideale congiungimento esterno/interno. Da entrambi i lati una serie di nicchie e piccoli aperture collegano a cubicoli nascosti, all'esoscheletro della cupola, ai residui del tentativo di razionalizzare gli spazi, di formalizzarli in un antropomorfo abbraccio verso il giardino antistante. Questo è il contesto di partenza per l'intervento in situ di Grosse, la quale non poteva non considerare l'ulteriore significativa bizzarria prospettica nata negli anni '50 quando l'architetto Vinicio Vecchi decise di erigere a ridosso della cupola un parallelepipedo razionalista, un moderno grattacielo condominiale. Un intervento che è valsa alla veduta d'insieme la copertina di una celebre volume sul Kitsch in Italia. Il diminutivo stesso che la identifica, Palazzina, idealmente modello in scala o miniatura di un Palazzo di più ampie dimensioni, e il monolite che la sovrasta e incornicia sono state per Grosse le suggestioni iniziali che l'hanno spinta a considerare, formalmente, l'intervento come una questione di "scala". Da un lato aumentare questa suggestione visiva, dall'altro rompere la perfetta simmetria della struttura, generando un intimo dinamismo e sprofondando il suo dipinto tridimensionale anche negli anfratti nascosti dello spazio. In esterno una montagna di terriccio argilloso è stata inserita come ulteriore superficie pittorica che da un lato blocca la visuale panoramica di un'ala dell'edificio offrendo in alternativa la visione di uno scorcio giardinesco artificiale e dall'altro miniaturizza ulteriormente lo spazio espositivo congiungendosi idealmente al volume del grattacielo. All'interno trovano inusuale collocazione vaste tele accostate l'una all'altra, in bilico su forme scultoree polimorfe. Una tela, in particolare, risalente ad un intervento precedente, è issata su un trabattello al centro della stanza a ridosso di una vetrata. Fronte e retro altrettanto visibili e se il primo è stato risparmiato dall'intervento in situ, il retro

conosce ben altra sorte. Tele e sculture che in fase operativa si sono prestate a un'ispirata mobilità e che solo in conclusione hanno trovato definitivo riposo.

Ma è importante, a questo punto, rilevare come le opere/intervento di Grosse rientrano solo apparentemente nella definizione canonica di site-specific. In realtà l'artista sfrutta lo spazio fisico come pretesto formale, come libero pentagramma su cui elaborare lo sviluppo di una partitura esclusivamente personale. Grosse, in quanto pittrice, si impone un quotidiano rendez-vous con il proprio mezzo e nella pratica in studio sedimenta informazioni, organizza sistemi nati, talvolta, dall'imprevisto empirico dell'in-situ. Katharina perviene ad ogni opera con il bagaglio esperienziale pregresso e metabolizzato nella pratica in atelier per, poi, trascenderli nella combinazione di pensiero e azione insieme alla struttura architettonica di cui resta spesso un residuo di dimensioni variabili come necessario compagno della pittura (per imprescindibili necessità d'armonia e composizione) ma anche come manifestazione di una **realtà** preesistente, altrove cancellata. Lo spazio quindi non è il "quinto elemento", ma una variabile che informa la progressione di costanti in crescita tutte iscritte nello stesso insieme di ricerca e di prassi metodologica. La nozione stessa di insieme si porta su una larga base di principio ma, specificatamente, si regge su sistemi di costanti e variabili. Lavorando con Grosse, si annichiliscono le problematiche "categoriche!" della costruzione di una retrospettiva, ogni intervento è già precipuamente determinato ed incrociato in quello precedente (non in modo lineare, la memoria non segue un criterio cronologico) come in una sorta di struttura a scatole cinesi di cui si sia persa la funzione sistemica. La sua produzione può essere intesa come una saga ove ogni distinto episodio concluso sia egualmente progetto e risultato.

Un'altra questione pretende ridefinizione: la presunta gestualità dell'artista (il titolo stesso della mostra corrente sembra ironizzare su questo aspetto... *Un altro uomo che ha fatto sgocciolare il suo pennello...* e lo spettro del *dripping* fa capolino insieme ai suoi protagonisti "maschi"). Esiste una sostanziale differenza tra un gesto e un atto. Il primo, banalmente, sembra privo di un'intenzionalità specifica, di un fine programmatico, è un cedimento dell'azione, una distonia; mentre il secondo si compie direttamente in previsione di uno scopo legittimante e legittimato. "Il genere dell'agire [della *praxis*] è diverso da quello del fare [della *poiesis*]. Il fine del fare è, infatti, altro dal fare stesso; il fine della prassi non potrebbe, invece, essere altro: agire bene è, infatti, in se stesso il fine"<sup>1</sup> E accanto a questi generi dell'azione, Giorgio Agamben introduce il gesto come possibilità di superare la dialettica tra mezzi e fini in quanto "esibizione di una medialità, rendere visibile un mezzo come tale... Così, nel gesto, è la sfera non di un fine in sé, ma di una medialità pura e senza fine che si comunica agli uomini. Solo in questo modo l'oscura espressione

<sup>1</sup> Aristotele, Etica nicomachea, VI 1140b.

kantiana 'finalità senza scopo' acquista un significato concreto. Essa è, in un mezzo, quella potenza del gesto che lo interrompe nel suo stesso essere-mezzo e soltanto così l'esibisce, fa di una res una res-gesta"<sup>2</sup>. E anche le installazioni di Katharina intendono essere "eventi" non "fatti". Katharina afferma di essere interessata al valore dell'immagine piuttosto che al gesto<sup>3</sup>. Ma, in realtà, l'artista libera l'immagine nel gesto (come definito da Agamben). Il suo lavoro in generale e ogni intervento in particolare non sono *poses eternelles*, ma *coupes mobiles*, immagini esse stesse in movimento, come fotogrammi che si susseguono nello stesso intervento e di intervento in intervento. Immagini antipodistiche tra stasi e movimento, tra sincronia e diacronia. Sono *imago* e *dynamis*, gesto che si cristallizza e che scompare allo stesso tempo. E questo aspetto è strettamente correlato al "Come" l'artista lavora, poiché le immagini generate si legano identicamente alla funzione della memoria volontaria, ma anche all'epifania della memoria involontaria. Se le prime vivono di un loro magico isolamento, le altre rimandano sempre "one step beyond". Grosse con la pratica della sua aereo-pittura in loco, non può considerare e vedere da un'adeguata distanza come procede il suo dipinto, ma dispone, per guidare la sua azione delle sue memorie, volontaria e involontaria. Qui, a Modena, ad esempio si è riattualizzato spontaneamente un piccolo intervento angolare eseguito la prima volta presso la IKON gallery di Birmingham, e di certo l'installazione presso la Chinati Foundation (Marfa, Texas) è stata un precedente significativo. Così come gli interventi cronologicamente più vicini: *Atoms Outside Eggs* al Museu Serralves e *The Flowe Show* al Frac Auvergne) in cui Grosse, allora come ora, ha dipinto su tele preesistenti che hanno subito spostamenti in corso d'opera. Ha aggiunto elementi in volume come ulteriori superfici pittoriche anch'essi destinati a subire cambiamenti di posizione e successiva fasi di colorazione. E ognuno di questi interventi rimanda a sua volta al altri (e costantemente alla pratica in studio). Una never ending story. L'immagine finale che se ne evince potrebbe essere quella di un puzzle, ma in questo caso avremmo a che fare con una visione frammentaria che si scompone e ricomponi in continuum. E questo sarebbe forviante. L'immagine forse più convincente è quella di una cassa di risonanze, un'*echo chamber*, in cui non è possibile distinguere un prima e un dopo, un inizio e una fine. In cui il visibile si alterna all'invisibile, alle sue tracce, alle sagome o alle silhouettes di un reale non più presente nella sua fattualità. Riecheggiano continuamente risonanze visive, l'immagine non si impalla in se stessa, ma si dilata, si estende, incorpora l'Altro, sfuma... Si entra nel Parco della Pittura e si è dispensati dalla realtà, la cui materia disomogeneità viene attenuata. Il colore non modifica la forma delle cose, ma le

<sup>2</sup> Giorgio Agamben, *Mezzi senza fine. Note sulla politica*, 1996, Bollati Boringhieri, Torino, p. 52.

<sup>3</sup> Cfr. Katharina Grosse in conversazione con Ulrich Look, catalogo della mostra *Atoms-Outside Eggs*, presso il Museu Serralves, 13 aprile – 1 giugno, 2007, p. 57.

trasforma oltre i confini della loro individualità trasfigurandole. Il giaciglio non è più un semplice giaciglio, il libro non è più un semplice libro. Il bagno della Palazzina dei Giardini non è più un semplice bagno. Nel trascendere il reale quale noi lo conosciamo tramite la nostra sensibilità quotidiana, si compie un'opera di verità poiché da alibi e adito alla legittimazione di quanto sta oltre l'essere limitato, oltre l'essere del tempo. È una ricerca razionale, poiché c'è l'essere e non il nulla. Nei lavori di Grosse si supera il senso del tempo, c'è qualcosa oltre il tempo. Un'immagine che si insegue, un "soggetto" che si materializza e scompare. Ovunque esso sia, è al di là della materialità.

Katharina è un po' come Alice nel Paese delle Meraviglie, anche per lei vale il principio "quello che è, non è, e quello che non è è". E quindi se l'artista non è così legata al site-specific come sembrerebbe o a una gestualità genericamente intesa, anche la sua pittura non è così istintiva, e tanto meno casuale come si potrebbe precocemente supporre. Di certo Grosse è una formalista (e forse anche questo aspetto non appare immediatamente). Conosce la lezione barocca del *docere* e *delectare*. Sa come creare dinamismo, dove c'è un pieno ci sarà anche un vuoto. Dove un positivo, un negativo. L'utilizzo di oggetti come uova o monete, ad esempio, sono servite per compensare lo sgocciolare della pittura sul pavimento. E tuttavia non sono le logiche binarie a interessarla, quanto l'integrazione di sistemi diversi e la possibilità di sovvertire le gerarchie. Katharina forzosamente nega il sistema gerarchico ordinato e consequenziale tra la manifattura delle immagini e la loro negazione gestuale nell'elaborata e testarda gestione del Processo della Pittura. Un processo declinato in esemplari che si rincorrono per gemmazione. Mobilitando un'investigazione sul di Lei "Come", e sul di Lei "Cosa", dilata il senso di un'urgenza plastica. La fisiologia dell'immagine (dell'icona liberata dal gesto) che appare e scompare concedendoci la traccia di manifestazioni ectoplasmatiche.

Milovan Farronato

Wher'ever you are /ovunque tu sia  
By Milovan Farronato

La Palazzina dei Giardini nasce per volontà della Corte Estense nella prima metà del '600 come luogo d'intrattenimento all'interno di un giardino all'italiana la cui genesi

risale almeno a un secolo prima. Si tratta di una costruzione approdata ai nostri giorni attraverso una tanto travagliata quanto ricorrente storia di completamenti, aggiustamenti, ripensamenti che ne hanno in parte alterato la configurazione originaria e soprattutto variato nel corso del tempo la destinazione (da casino dei piaceri a rimessa agricola, da serra a museo d'arte). Ora, prima di subire un ennesimo intervento di manutenzione e restauro che ne potenzi le attuali finalità espositive, Katharina Grosse è stata invitata a coronare questa stagione che precede l'imminente restauro conservativo. La conformazione architettonica è rimasta in sostanza quella d'impianto settecentesco: ampia aula ottagonale d'ingresso sormontata da cupola e lucernaio, ricoperta da affreschi rimaneggiati nell'800, da cui si accede a due ali laterali composte rispettivamente da due stanze rettangolari di medie e piccole dimensioni che compiono una torsione verso il parco e qui si aprono a vedute paesaggistiche. Caratterizza l'edificio la perfetta simmetria, quasi totalmente priva di piani ortogonali nitidi, unitamente a un ideale congiungimento esterno/interno. Da entrambi i lati una serie di nicchie e piccoli aperture collegano a cubicoli nascosti, all'esoscheletro della cupola, ai residui del tentativo di razionalizzare gli spazi, di formalizzarli in un antropomorfo abbraccio verso il giardino antistante. Questo è il contesto di partenza per l'intervento in situ di Grosse, la quale non poteva non considerare l'ulteriore significativa bizzarria prospettica nata negli anni '50 quando l'architetto XXXX decise di erigere a ridosso della cupola un parallelepipedo razionalista, un moderno grattacielo condominiale. Un intervento che è valsa alla veduta d'insieme la copertina di una celebre volume sul Kitsch in Italia.

Il diminutivo stesso che la identifica, Palazzina, idealmente modello in scala o miniatura di un Palazzo di più ampie dimensioni, e il monolite che la sovrasta e incornicia sono state per Grosse le suggestioni iniziali che l'hanno spinta a considerare, formalmente, l'intervento come una questione di "scala": da un lato aumentare questa suggestione visiva, dall'altro rompere la perfetta simmetria della struttura, generando un intimo dinamismo e sprofondando il suo dipinto tridimensionale anche negli anfratti nascosti dello spazio. In esterno una montagna di terriccio argilloso è stata inserita come ulteriore superficie pittorica che da un lato blocca la visuale panoramica di un'ala dell'edificio offrendo in alternativa la visione di uno scorgio paesaggistico artificiale, e dall'altro miniaturizza ulteriormente lo spazio espositivo congiungendosi idealmente al volume del grattacielo. All'interno trovano inusuale collocazione tele di ampie dimensioni appoggiate direttamente al pavimento, accostate l'una sull'altra, in bilico su forme scultoree polimorfe realizzate dall'artista. Una tela, in particolare, che risale a un intervento precedente, è stata posizionata a ridosso di una vetrata, issata nel centro della stanza e supportata da un trabatello. Fronte e retro altrettanto visibili, e se il primo è stato una delle poche superfici risparmiate dall'intervento in situ, il retro ha avuto antitetico destino. Tele

e sculture durante la fase di relizzazione dell'opera sono state presenze mobili che solo in conclusione hanno trovato il loro assetto definitivo.

Ma è importante, a questo punto, rilevare come le opere/intervento di Grosse rientrino solo apparentemente nella definizione canonica di site-specific. In realtà l'artista sfrutta lo spazio fisico come pretesto formale, come spartito sul quale intervenire nello sviluppo di una partitura esclusivamente personale. Grosse, in quanto pittrice, rispetta un quotidiano rendez-vous con il proprio mezzo e nella pratica in studio sedimenta informazioni, organizza sistemi che nascono, talvolta, dall'imprevisto in cui si è imbattuta e che ha ricercato durante l'esperienza in loco. Katharina approda a ogni opera con il bagaglio di esperienze maturate negli interventi precedenti e metabolizzato nella pratica in atelier, e qui trascende nella combinazione di pensiero e azione la struttura architettonica di cui resta spesso un residuo di dimensioni variabili come necessario contorno alla pittura (per imprescindibili necessità d'armonia e composizione) ma anche come manifestazione del preesistente, altrove cancellato. Lo spazio quindi non è il "quinto elemento", ma una variabile che informa la progressione di costanti in crescita tutte intrinseche nello stesso insieme di ricerca e di prassi metodologica. La nozione stessa di insieme necessita di una base abbastanza ampia ma si regge unicamente tramite il gioco di costanti e variabili. Per il lavoro di Grosse non si pone il problema di come organizzare una retrospettiva, ogni intervento è iscritto in quello precedente (non in modo lineare, la memoria non segue un criterio cronologico) come in una sorta di struttura a scatole cinesi scompagnate. La sua produzione può essere intesa come una saga all'interno della quale ogni tappa è progetto e risultato.

Un'altra questione necessita di essere ridefinita: la presunta gestualità dell'artista (il titolo stesso della mostra corrente sembra ironizzare su questo aspetto... *Un altro uomo che ha fatto sgocciolare il suo pennello...* e lo spettro del *dripping* fa capolino insieme ai suoi protagonisti "maschi"). Esiste una sostanziale differenza tra un gesto e un atto. Il primo, banalmente, sembra privo di una intenzionalità specifica, di un fine programmatico, è un cedimento dell'azione, una distonia; mentre il secondo si compie direttamente in previsione di uno scopo che lo legittima. "Il genere dell'agire [della *praxis*] è diverso da quello del fare [della *poiesis*]. Il fine del fare è, infatti, altro dal fare stesso; il fine della prassi non potrebbe, invece, essere altro: agire bene è, infatti, in se stesso il fine"<sup>4</sup> E accanto a questi generi dell'azione, Giorgio Agamben introduce il gesto come possibilità di superare la dialettica tra mezzi e fini in quanto "esibizione di una medialità, rendere visibile un mezzo come tale... Così, nel gesto, è la sfera non di un fine in sé, ma di una medialità pura e senza fine che si comunica agli uomini. Solo in questo modo l'oscura espressione kantiana 'finalità senza scopo' acquista un significato concreto. Essa è, in un mezzo,

<sup>4</sup> Aristotele, Etica nicomachea, VI 1140b.

quella potenza del gesto che lo interrompe nel suo stesso essere-mezzo e soltanto così l'esibisce, fa di una res una res gesta"<sup>5</sup>. E anche le installazioni di Katharina intendono essere "eventi" non "fatti". Katharina afferma di essere interessata al valore dell'immagine pittorica al gesto<sup>6</sup>. Ma, in realtà, l'artista libera l'immagine nel gesto (come definito da Agamben). Il suo lavoro in generale, e ogni intervento in particolare, non sono *poses eternelles*, ma *coupes mobile*, immagini esse stesse in movimento, come fotogrammi che si susseguono nello stesso intervento e di intervento in intervento. Immagini in bilico tra stasi e movimento, tra sincronia e diacronia. Sono *imago* e *dynamis*, gesto che si cristallizza e che scompare allo stesso tempo. E questo aspetto è strettamente correlato al "Come" l'artista lavora, poiché le immagini generate sono sia legata al ricordo della memoria volontaria, ma anche all'epifania della memoria involontaria. Se le prime vivono di un loro magico isolamento, le altre rimandano sempre al di là di loro stesse.

Grosche mentre copia la sua aereo-pittura in loco, non può considerare e vedere da un'adeguata distanza come procede il suo dipinto, ma ha a disposizione sia la memoria involontaria che quella volontaria a guidare la sua azione. Qui, a Modena, ad esempio si è riattualizzato spontaneamente un piccolo intervento angolare eseguito la prima volta presso la IKON gallery di Birmingham, e di certo l'installazione presso la Chinati Foundation (Marfa, Texas) è stata un precedente significativo. Così come gli interventi cronologicamente più vicini: *Atoms Outside Eggs* al Museu Serralves e *The Flowe Show* al Frac Auvergne) in cui Grosche, allora come ora, ha dipinto su tele preesistenti che hanno subito spostamenti in corso d'opera. Ha aggiunto elementi in volume come ulteriori superfici pittoriche anch'essi destinati a subire cambiamenti di posizione e successiva fasi di colorazione. E ognuno di questi interventi rimanda a sua volta al altri (e costantemente alla pratica in studio). Una never ending story. L'immagine finale che se ne evince potrebbe essere quella di un puzzle, ma in questo caso avremmo a che fare con una visione frammentaria che si scompone e ricomponne in continuum. E questo sarebbe forviante. L'immagine forse più convincente è quella di una cassa di risonanze, un'echo chamber, in cui non è possibile distinguere un prima e un dopo, un inizio e una fine. In cui il visibile si alterna all'invisibile, alle sue tracce, alle sagome o alle silhouettes di un reale non più presente nella sua fattualità. Riecheggiano continuamente risonanze visive. L'immagine non si impalla in se stessa, ma si dilata, si estende, incorpora l'Altro, sfuma... Si entra nel Parco della Pittura e si è dispensati dalla realtà, la cui materica disomogeneità viene attenuata. Il colore non cambia la forma delle cose, ma le trasforma oltre i confini della loro

<sup>5</sup> Giorgio Agamben, *Mezzi senza fine. Note sulla politica*, 1996, Bollati Boringhieri, Torino, p. 52.

<sup>6</sup> Cfr. Katharina Grosche in conversazione con Ulrich Look, catalogo della mostra *Atoms-Outside Eggs*, presso il Museu Serralves, 13 aprile – 1 giugno, 2007, p. 57.

individualità. Il giaciglio non è più un semplice giaciglio, il libro non è più un semplice libro. Il bagno della Palazzina dei Giardini non è più un semplice bagno. Nel trascendere il reale quale noi lo conosciamo tramite la nostra sensibilità quotidiana, si compie un'opera di verità poiché da alibi e adito alla legittimazione di quanto sta oltre l'essere limitato, oltre l'essere del tempo. È una ricerca razionale, poiché c'è l'essere e non il nulla. Nei lavori di Grosse si supera il senso del tempo, c'è qualcosa oltre il tempo. Un'immagine che si insegue, un "soggetto" che si materializza e scompare. Ovunque esso sia, è al di là della materialità.

Katharina è un po' come Alice nel Paese delle Meraviglie, non tanto per l'immaginifico che crea (questo sarebbe ridondante e banale da asserire), quanto perché anche per lei vale il principio "quello che è, non è, e quello che non è è". E quindi se non è così legata al site-specific come sembrerebbe o a una gestualità genericamente intesa, anche la sua pittura non è così istintiva, e tanto meno casuale, come portebbe frettolosamente apparire. Di certo Grosse è una formalista (e forse anche questo non appare immediato a una lettura veloce). Conosce la lezione barocca del docere e delectare. Sa come creare dinamismo, dove c'è un pieno ci sarà anche un vuoto. Dove un positivo, un negativo. L'utilizzo di oggetti come uova o monete, ad esempio, sono servite per compensare le sgocciolare della pittura sul pavimento. E tuttavia non sono le logiche binarie a interessarla, quanto l'integrazione di sistemi diversi e la possibilità di sovvertire le gerarchie. Katharina forzosamente nega il sistema gerarchico ordinato e consequenziale tra la manifattura delle immagini e la loro negazione gestuale nell'elaborata e testarda gestione del Processo della Pittura. Un processo declinato in esemplari che si rincorrono per gemmazione. Mobilitando un'investigazione sul di Lei "Come", e sul di Lei "Cosa", dilata il senso di un'urgenza plastica. La fisiologia dell'immagine (dell'icona liberata dal gesto) continuamente scompare e riappare lasciando la sedimentazione di tracce ectoplasmatiche.

Milovan Farronato

Wherever you are

The *Palazzina dei Giardini* was commissioned by the Count of the Estense in the first half of the 17<sup>th</sup> century as a place of entertainment set within an Italian-style garden which had existed for at least a century before that. The building has survived to the present day through a laborious and never-ending series of completions, alterations and redesignings which have in part changed the original layout, but most of all revolutionised its purpose over the years (from noble leisure venue to agricultural



storehouse, from greenhouse to art gallery). Now, prior to undergoing its umpteenth maintenance and restoration project, designed to enhance its potential as an exhibition space, Katharina Grosse has been invited to close this season leading up to its latest refurbishment.

The architectural layout of the building is substantially that of the 18<sup>th</sup> century, with a wide octagonal entrance hall bearing a cupola and a lookout; it is entirely frescoed (with 19<sup>th</sup>-century retouches) and the hall gives access to the two rectangular side wings of small to medium dimensions which arch around towards the park area to provide landscape views. The building is characterised by its perfect symmetry, although almost totally lacking in regular orthogonal areas, together with its ideal interior/exterior union. On both sides there are a series of niches and small openings leading to hidden cubicles, to the outer frame of the cupola, to the remains of the attempt to rationalise the spaces available, to formalise them in an anthropomorphic embrace reaching out towards the garden before it. This was the initial context for Grosse's on-site intervention, one which could not overlook the other bizarre element added to the perspective in the '50s when the architect Vinicio Vecchi decided to erect a rationalist parallelepiped just behind the cupola, a modern skyscraper apartment block. A combination which won the view a place on the front cover of a well-known volume on Italian Kitsch.

The very diminutive that identifies it, *Palazzina*, meaning a scale model or a miniature of a *palazzo* of greater proportions, and the monolith that towers over it provided Grosse's starting points, and led her to consider her intervention in formal terms as a question of 'scale'. On one hand, emphasising this visual evocation, while on the other breaking up the perfect symmetry of the structure, generating an intimate form of dynamism and thrusting her three-dimensional painting even into the hidden nooks and crannies of the space. On the outside, a mound of clayey earth has been added as an additional painting surface which partly blocks the panoramic view of one wing of the building, offering instead a glimpse of an artificial garden, and further shrinks the perception of the exhibition space, ideally reflecting the volume of the skyscraper behind. On the inside, there is an unusual dislocation of vast canvases set out next to each other, balancing on a series of polymorphous sculptural shapes. One canvas in particular, which dates back to a previous intervention of hers, is hoisted onto a scaffolding mount in the centre of the room by one of the windows. The front and back are equally visible, and while the former has been saved from the on-site intervention, the latter has undergone a different treatment. Canvases and sculptures, which during the working stage were subjected to an inspired toing and froing, were only given their definitive resting place during the final stages of the intervention.

Yet at this point it is important to note how Grosse's works/interventions are only partly covered by the canonical 'site-specific' definition. In actual fact, the artist exploits the physical space as a formal pretext, as an empty pentagram on which to set down an exclusively personal score. Grosse, as a painter, sets out on an everyday rendezvous work with her medium, and in her studio work she gathers information and organises systems that often come about from the inherent unexpected of the *in loco* work. Katharina approaches every project with the baggage of accumulated experiences she has metabolised during her studio work, only to transcend them in the combination of thought and action along with the hosting architectural structure, of which a variable portion often remains untouched, serving as her painting's necessary companion (for the unavoidable requirements of harmony and composition) but also as the manifestation of a pre-existing reality, covered over elsewhere. Thus space is not the 'fifth element', but a variable that shapes the growing progression of constants, all inscribed within the same ensemble of methodological practice and research. The very notion of the ensemble stands on a wide basis of principles, but more specifically, on systems of constants and variables. Working with Grosse, the 'categorical' problems of putting together a retrospective are avoided as each intervention is already largely determined and influenced by the previous one (not in a linear fashion, as memory does not follow chronological criteria) like in a sort of mechanism of wheels within wheels of which the systematic purpose has been lost. Her production may be understood as a saga in which every single and distinct episode is both project and outcome in equal measure.

There is also another issue that calls for redefinition: the supposed gesturality of the artist (the very title of the current exhibition would appear to ironise on this aspect ...*Another man who dripped his paintbrush...* and the ghost of *dripping* thus puts in an appearance along with all its 'male' protagonists). There is a substantial difference between a gesture and an act. The first appears banally bereft of specific intent, of a final purpose; it is the yielding of an action, a dystonia, while the second is carried out with a direct legitimising and legitimate purpose in mind. "Acting [*praxis*] is thus quite different from making [*poiesis*]. The purpose of making is in fact something else from the making itself; on the other hand, the purpose of acting cannot be anything else: acting well is in fact an end unto itself"<sup>7</sup>. It is alongside these kinds of actions that Giorgio Agamben introduces the gesture as a possibility to overcome the dialectic between means and ends insofar as "the exhibition of a mediality, the process of making a means visible as such... Thus in the gesture it is the sphere of a pure mediality without end intended as the field of a human thought. Only in this way can the obscure Kantian reference to the 'end without purpose' take on a concrete meaning. In a means, it is that power of the gesture

<sup>7</sup> Aristotle, *Nicomachean Ethics*, VI 1140b.

that interrupts it in its own being a means and only in this way does it show it, making a *res-gesta* of a *res*"<sup>8</sup>. And so also Katharina's installations are meant to be "events" and not "facts". Katharina states that she is interested in the value of the image rather than in the gesture<sup>9</sup>. But in actual fact, the artist frees the image through the gesture (as defined by Agamben). Her work in general and her interventions in particular are not *poses éternelles*, but *coupes mobiles*, images in movement, like a sequence of photograms in the same intervention or from one intervention to the next. Diametrically opposing images between stasis and movement, between synchrony and diachrony. They are *imago* and *dynamis*, the gesture which is crystallised and which disappears at the same time. And this aspect is closely bound up in "how" the artist works, as the images generated are bound up identically to the function of the voluntary memory as well as the epiphany of the involuntary memory. While the first live in their own sort of magical isolation, the others always seem to be "one step beyond".

With her practice of on-site air painting, Grosse cannot stand back and examine how her painting is proceeding from an adequate distance, so she makes use of her memory, both voluntary and involuntary, to guide her actions. For example, here in Modena, we have the spontaneous reappearance of a small corner drawing applied for the first time at the IKON Gallery in Birmingham, and of course the installation at the Chinati Foundation (Marfa, Texas) was also a significant precedent. Just as the chronologically closest interventions also were: *Atoms Outside Eggs* at the Museu Serralves and *The Flower Show* at the Frac Auvergne) in which Grosse, then as now, painted onto pre-prepared canvases which were then moved around during the process. She added volumetric elements like further painting surfaces also destined to undergo changes of position and further colouring stages. And each of these interventions in turn refers to others (as well as her studio practices). A never-ending story. The final image that comes out could be that of a puzzle, but in this case we would be dealing with a fragmented vision being continuously pulled apart and put back together. And this would be misleading. Perhaps the most convincing image is that of a sound box or an echo chamber, in which it is impossible to tell what comes before and what after, where the beginning and end really lie. In which the visible alternates with the invisible, with its traces, with the shadows and silhouettes of a reality no longer factually present. Visual resonances echo back and forth continually: the image does not curl up upon itself, but rather it dilates, it spreads, it incorporates the Other before fading out... We step into the Park of

<sup>8</sup> Giorgio Agamben, *Means without ends. Notes on Politics*, 1996, Bollati Boringhieri, Turin.

<sup>9</sup> Cf. Katharina Grosse in conversation with Ulrich Look, *Atoms-Outside Eggs* exhibition catalogue, at the *Museu Serralves*, 13<sup>th</sup> April – 1<sup>st</sup> June 2007.

Painting and dispense with reality, its material lack of homogeneity is not an issue. Colour does not change the shape of things, but rather it alters them beyond the limits of their individuality, transcending them. The bed is no longer a mere bed, the book is no longer a mere book. The restroom of the *Palazzina dei Giardini* is no longer a mere restroom. In transcending known reality through her everyday sensitivity, her work carries out an operation of truth as it legitimises that which lies beyond the limited being: the being of time. It is a rational search, based on being and not on the void. In Grosse's works we go further than that sense of time; there is something here beyond time. An image following itself, a 'subject' that materialises and then disappears. Wherever it is, it is beyond the material.

Katharina is a bit like Alice in Wonderland: she also works on the principle that "what is, is not, and what is not, is". And so while the artist is not so attached to the site-specific approach as might appear, nor to a gestural in general terms, neither is her painting so instinctive, and far less random than might be initially supposed. Of course, Grosse is a formalist (and perhaps this approach does not come across immediately either). She has studied the Baroque teachings of *docere* and *delectare*. She knows how to create dynamism: where there is a full, there will also be a void. Where there is a positive, there will also be a negative. The use of objects such as eggs or coins, for example, are used to make up for the dripping of paint on the floor. And all the same she is not interested in binary logics as much as the integration of different systems and the possibility of subverting hierarchies. Katharina strongly contrasts the well-ordered and consequential hierarchical system that stands between the production of images and their gestural negation in the elaborate and stubborn management of the Painting Process. A process declined using exemplars that imitate each other by gemmation, thus leading to an investigation into her "how", and her "what", dilating the sense of a malleable urgency. The physiology of the image (of the icon freed from the gesture) appears and disappears, leaving us only with the traces of ectoplasmic manifestations.

Milovan Farronato