

Divagazioni sul tema **LESSON FOUR: MEMORABILIA**

Ciclo di approfondimenti tematici sottesi ai progetti espositivi di Viafarini

Parole chiave: monumentalità, funzionalità, memento, trionfo della morte, wunderkammer, barocco, manierismo, ornamento, kitsch / chic, revisionismo, falsificazione, simulazione.

Artisti: Alexej Koschkarow, Mat Collishaw, Sam Durant, Flavio Favelli, Ilya Kabakov, Komar & Melamid, Valery Koshlyakov, Anatoly Osmolovsky, Manfred Pernice, Sam Taylor Wood

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



Alexej Koschkarow (nato nel 1972 a Minsk, Bielorussia; vive e lavora tra Berlino e Mosca)

“I miei cliché non si scostano molto dalla realtà. Un cliché trasmette qualcosa di grande e buono, perché tutti sanno perfettamente che si tratta di qualcosa di non corretto. Nondimeno ci si rapporta come se già si conoscesse tutto a riguardo. Perciò in questo modo, ciò che ci è estraneo ci diventa più familiare.”

Alexej Koschkarow

“Per quanto allusive siano le sue installazioni, Alexej Koschkarow non vuole che siano interpretate in termini di critica sociale. Il suo interesse verte nella commedia delle situazioni e nella lussuosa, esotica sensualità che lui sa innescare con gaia ingegnosità. [...] Koschkarow si interroga sulle dinamiche della seduzione, su chi, di preciso, sia sedotto da chi. È la figurazione che seduce l’astrazione, o viceversa? [...] È la forma proveniente dal regno del kitsch a sedurre il mito o viceversa? Senza riguardi per le costellazioni simboliche Koschkarow raccoglie oggetti e segni dal suo privato gabinetto delle curiosità. Senza riguardi neppure per il significato storico, egli sfrutta questi oggetti e segni per raccontarci una storia in parte provocatoria e in parte lasciva.”

Marie Luise Syring

“Chic esorbitato con inconfondibili attrazioni barocche; suggestioni a realtà/motivi distanti e variegati che sono incastonati in cammei dalla rara perfezione e cura morbosa del dettaglio. Dalla classica wunderkammer in cui troneggia il ricorrente memento mori virato in nero riflettente, a un polveroso archivio (una prigione di carta in cui un teschio fa capolino e si rivela l’unica maniglia per un’eventuale via d’uscita), fino al bagno rivestito di nero e d’oro in cui ogni arredo funzionante richiama l’Egitto classico, i suoi decori, le piramidi e soprattutto i sarcofagi. Checkpoint Charlie è un noto punto di passaggio sul confine tra i settori del Muro di Berlino. In funzione dal 1945 al 1990, collegava il settore d’occupazione sovietico (quartiere di Mitte) con quello americano (quartiere di Kreuzberg). Situato sulla Friedrichstraße, all’altezza dell’incrocio con Zimmerstraße, vi era ammesso il passaggio solo di militari delle forze alleate, diplomatici e cittadini stranieri. Dopo la riunificazione il punto di controllo fu abbattuto e i resti della baracca di guardia originale conservata all’Alliertenmuseum; il 13 agosto 2000 ne fu inaugurata una ricostruzione fedele, divenuta in breve tempo di grande richiamo turistico. La personale ricostruzione in scala offerta ora da Koschkarow è sottoposta a una revisione con annessa falsificazione storica. Accentuare, esasperare alcuni aspetti con il senno del poi e trasformare questa “baracca di piccole dimensioni” ma di sempiterno valore simbolico in un monumento e monito imponente, tra il saloon e la trincea. L’attenzione dell’artista non si è fermata solo sul perimetro esterno e sulle sue adiacenze, ma ha trasfigurato in un tripudio di motivi barocchi anche l’interno a cui l’osservatore può ora fare capolino.”

Milovan Farronato

Ilya Kabakov (nato nel 1933 a Dnepropetrovsk, ex URSS oggi Ucraina; vive e lavora tra Mosca e New York) memento, monumentalità, revisionismo

“Tutti gli artisti possono essere suddivisi in due tipi: quelli che si confrontano con il mondo reale ‘dipingendolo’, e quelli che si confrontano con lo ‘specchio’ e con ciò che in esso vi accade. Io appartengo a quest’ultima, delirante, tipologia e ritraggo non il reale mondo sovietico, quanto piuttosto le mie fantasie a riguardo.”

Ilya Kabakov

“Ilya Kabakov descrive spesso le sue installazioni come ‘installazioni totali’. Con ciò lui intende anzitutto che quando le realizza non intende semplicemente collocare la propria opera in uno spazio esistente, ma trasformarlo completamente in termini visuali e trasformarlo, seppur temporaneamente, in una vera e propria ambientazione.”

Boris Groys

Ilya Kabakov è riconosciuto dalla critica come il più rilevante artista russo emerso nella seconda metà del 900. Le sue opere hanno coperto nei decenni uno straordinario spettro di media, con un riguardo peculiare per l’installazione ambientale e i progetti di arte pubblica site specific. Nato in una famiglia ebrea dell’allora Unione Sovietica (oggi territorio ucraino) dopo gli studi in arte gravitò nell’orbita del gruppo di artisti concettuali russi NOMA, artefici del Concettualismo Romantico.

A partire dagli anni ottanta l’artista cominciò ad esporre in mostre personali in molte capitali europee e strinse un sodalizio artistico con Emilia Kanevsky, che sposerà nel 1992.

Una parte rilevante della ricerca di Kabakov si concentra sulle derive culturali e politiche del regime sovietico nell’era post staliniana, riletto sempre come metafora del più ampio smarrimento delle coordinate morali e valoriali dell’età contemporanea. Mostrando la portata tragica e beffarda della grande illusione del regime sovietico, l’artista trascende il mero dato storico e si fa interprete di un alto messaggio irenico.

Uno dei lavori che sintetizza questo approccio di Kabakov alla storia e alla politica è *The Red Pavilion* presentato alla Biennale d’Arte di Venezia nel 1993. L’opera è costituita da un modellino in scala di un padiglione progettato secondo gli stilemi dell’architettura di regime, dal linguaggio formale retorico ed enfatico. La struttura è inaccessibile, ridotta a puro involucro carico dei simboli di una gloria ormai spenta. L’installazione è collocata sul retro del padiglione nazionale vero e proprio, ma si fa percepire inondando lo spazio delle note di marce e inni nazionalisti, riarrangiati dal musicista Vladimir Tarasov.

Kabakov qui inverte la gerarchia tra lo spazio interno e quello esterno, tra il peso del passato e la libertà: l’interno del padiglione vero e proprio è ridotto a cantiere abbandonato l’installazione è qui struttura impermanente, imperfetta e incompatibile, tragico contraltare che rimanda al tramonto delle ideologie dei relativi piani di palingenesi politica, morale e sociale. La contrapposizione tra il rigido assetto assiologico del passato e il carattere ‘liquido’ della Weltanschauung contemporanea emerge anche nell’installazione ambientale *Where is our place?*, concepita con la moglie Emilia. Una raffinata stratificazione di universi cronologicamente paralleli dove le gigantesche vestigia delle vecchie quadriere ottocentesche si sovrappongono a un semplice allestimento contemporaneo e a piccoli plastici in scala allestiti sotto la superficie del pavimento, in spazi interstiziali, liminali. L’installazione pare un inno al relativismo dei punti di vista, l’efficace svelamento del gioco linguistico sotteso all’odierno sistema dell’arte.



The Red Pavillion, 1993, installazione sonora con arrangiamenti musicali di Vladimir Tarasov, legno, cartone, pittura, pannelli di legno, bandiere, materiali per l'edilizia, altoparlanti, dimensioni variabili, veduta 45° edizione della Biennale d'Arte, Venezia



Where is our place?, 2005, Installazione, materiali vari, misure variabili.

Vitaly Komar e Alexander Melamid (nati rispettivamente nel 1943 e nel 1945 a Mosca; vivono e lavorano a New York)

“Non ci consideriamo solamente degli artisti. Noi siamo un movimento. [...] Non stiamo cercando di fare uno show politico. La nostra è nostalgia.”

Vitaly Komar e Alexander Melamid

“Il lavoro di Komar e Melamid rappresenta una satira prolungata e burocraticamente realistica; una macchina che ricicla la sua stessa assurdità; e soprattutto una meditazione sull'entropia della retorica, sul modo in cui i cliché si abbattono a vicenda.”

Robert Hughes

Vitaly Komar e Alexander Melamid sono due artisti moscoviti attivi sulla scena dalla fine degli anni sessanta del secolo scorso.

Dal 1967 e per oltre un decennio furono fondatori e promotori del movimento Sots Art che rilesse la complessa e contraddittoria situazione socio politica dell'Unione Sovietica secondo i principi della Pop Art e dell'arte concettuale degli anni Settanta. La loro opera copre un ampio spettro di media: dipinti, installazioni, sculture, performance aperte alla partecipazione attiva del pubblico. In seguito alle persecuzioni e alle minacce subite dalle autorità per il carattere anticonformista del loro lavoro gli artisti dal 1978 hanno scelto di vivere e lavorare a New York, costretti ancora oggi nella complessa e ambigua condizione di artisti “dissidenti”.

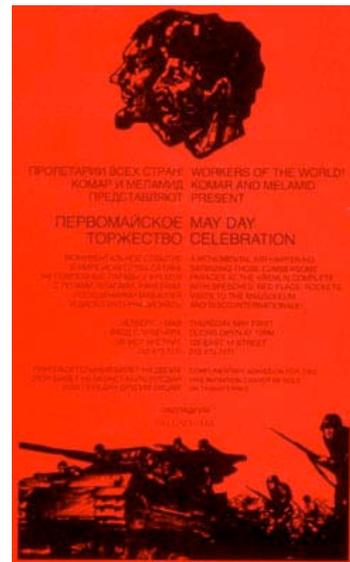
Tra i temi ricorrenti della loro poetica spiccano l'irrisione caustica per le contraddizioni del potere dittatoriale, per l'enfatica spettacolarizzazione del cerimoniale di stato e per lo spesso strato di ipocrisia che muove gli apparati burocratici contemporanei.

Questo spirito fortemente ironico è stato riversato dagli artisti inizialmente contro la dittatura sovietica, ma non ha risparmiato strali anche alla pretesa superiorità occidentale, più segnatamente statunitense, che per gli artisti è comunque caratterizzata da un fondo retorico che l'arte è chiamata decostruire criticamente.

In una sorta di sindrome di Stoccolma rovesciata, il miraggio del miracolo americano della loro patria d'adozione, pare agli artisti un miraggio non meno inquietante dei cinegiornali sovietici. Il linguaggio dell'arte si fa quindi interprete privilegiato delle contraddizioni del potere, tornando (pur in anni spesso epidermici come gli ottanta) alla funzione di risvegliare le coscienze, per impedire che il passato si riproponga in altra veste.

Un esempio del loro approccio artistico alle antinomie del potere è dato dall'opera *May Day Celebration*, esposta nel quartiere newyorkese di Soho nel 1986. L'opera è un complesso intreccio di scultura, installazione ambientale, pittura e performance ed è tutta centrata sulla figura dei dittatori Lenin e Stalin. Lo spunto è dato dalla fascinazione dei leader per l'estetica del mausoleo. Ad affascinare gli artisti l'imbalsamazione morale (prima che fisica) dei dittatori, di diventare già in vita, e a fortiori dopo la morte, una sorta di santino da contemplare acriticamente.

Nell'opera citata gli artisti ricreano una sorta di mausoleo in un locale underground newyorkese, partendo da una sorta di camera ardente, esponendo una nuova finta salma di Lenin, collocata in un altare ricoperto di fiori rossi, con tanto di cordoni di velluto, lenzuola di seta e passamanerie retrò. Il feretro, come la pista da ballo circostante, è illuminato da potenti luci rosse, in un tripudio di manifesti d'epoca, inneggianti a una gloria ormai tragicamente svuotata di significato. Si tratta quindi di un'opera profetica, concepita negli anni dell'ultimo regime, quelli forse più odiosi e difficili per le popolazioni del blocco sovietico, ed esposta coraggiosamente tre anni prima che il crollo del muro ne mostrasse la potente attualità. L'attenzione ai codici comunicativi della dittatura non poteva tralasciare l'immagine coordinata dell'evento, che prese spunto a piene mani dai volantini del regime e dalla loro retorica trionfalistica, mostrandone la perversa affinità alle logiche spettacolari dello star system hollywoodiano. Un'operazione questa carica di un'ambigua nostalgia verso le promesse non mantenute, e il sacrificio di un popolo sull'altare di un ideale.



May Day Celebration, vedute della installazione, della performance e dell'invito, Soho, New York, 1 maggio 1986

Flavio Favelli (nato nel 1967 a Firenze, vive e lavora a Samoggia Savigno, Bologna),
memento, wunderkammer, monumentalità, ornamento, barocco

La formazione di Flavio Favelli parte da studi umanistici (comprendenti una laurea in letteratura persiana) e filosofici che hanno dato vita negli ultimi dieci anni a una indagine artistica del nesso fra lo spirito del tempo e la profonda percezione dell'aura di uno spazio vissuto.

L'artista, che predilige l'installazione e la performance, sfrutta un evocativo linguaggio iconografico nel quale si possono leggere rimandi alla stagione dell'arte concettuale, come alle tradizioni filosofiche occidentali e orientali. L'opera di Favelli è capace di evocare le tortuose dinamiche esistenziali dell'uomo partendo dallo studio degli spazi condivisi, intesi come luoghi privilegiati di uno scambio simbolico tra passato e presente, storia e cronaca.

La ricerca di Favelli parte infatti dallo studio delle connotazioni emozionali dell'ambiente vissuto. Le sue opere costituiscono un interessante esempio di dialogo fra arte, architettura e design (quest'ultimo termine è qui da cogliersi nella sua accezione più alta e nobile, come tensione progettuale). Gli "spazi scenici" in cui consistono gran parte delle sue complesse installazioni, richiamano un'estetica apparentemente d'antan, come sospesa sul tempo, capace di mescolare lo splendore barocchistico dei candelieri di cristallo alle luci al neon, la levigata austerità del marmo di un vecchio pavimento o del legno di un inginocchiatoio con materiali plastici di origine industriale.

Ogni dettaglio dei suoi ambienti, sia nella ricerca dei materiali che nelle forme, va colto come un intenso studio delle qualità progettuali dello spazio. Le opere di Favelli sono spesso site-specific, partono infatti dal tentativo di instaurare un dialogo con lo spazio preesistente, gettando un ponte tra la lezione della storia e l'enigma del futuro.

Un esempio di questa tensione poetica è rappresentato dall'intervento di riqualificazione permanente presso il Pantheon della Certosa di Bologna (altrimenti Cappella Laica) presso la Certosa di Bologna. Lo spazio sul quale l'artista è intervenuto è un luogo deputato all'ultimo saluto ai propri cari, svincolato dalla logica confessionale e aperto alla libera elaborazione del lutto.

Consapevole del portato storico e architettonico dell'edificio, l'artista interviene con accostamenti di materiali diversi (marmi eterogenei per la pavimentazione, specchi antichi che sormontano, cornici barocche, urne cinerarie) a formare due palchi ad anfiteatro. L'aura conferita allo spazio va oltre il classico memento mori, rimandando piuttosto ad una struttura aperta alla meditazione interculturale.

L'artista ha scelto accuratamente l'accostamento di materiali e oggetti altamente evocativi, quali frammenti di lapidi per la pavimentazione, urne cinerarie inserite in teche retroilluminate al neon abbinata a panche in legno, dai toni caldi e sobri. Oltre che dai neon l'ambiente è illuminato da candelieri in cristallo, elemento caro all'artista. Proprio il difficile equilibrio raggiunto nella giustapposizione di motivi decorativi eterogenei trasmette il valore poetico prima che estetico dell'intero intervento, contribuendo a predisporre i visitatori a un dignitoso raccoglimento, riuscendo nel difficile compito di non interferire nelle infinite modalità possibili di elaborazione del lutto.

Il rispetto del dolore dell'Altro e la riflessione profonda sul tema universale del memento mori sono i due capisaldi che garantiscono a questo intervento site-specific le qualità per durare nel tempo e innovare in modo creativamente felice un luogo così pesantemente carico di storia.

Un altro felice intervento dell'artista è quello nel vestibolo della sede veneziana dell'A.n.a.s., presso palazzo Foscari. Anche qui l'artista interviene combinando elementi decorativi d'epoca, come candelabri e specchi sabbiati, offrendo un'occasione di riflessione semantica in un semplice luogo di mero passaggio, rendendolo spazio di significati ulteriori.

Le opere di Favelli si propongono spesso come veri e propri percorsi permeabili, che si completano attraverso l'incontro con i visitatori. Proprio per questo l'artista avverte la necessità di eccedere gli spazi deputati alla fruizione dell'arte, per riaffermare l'importanza del contributo dell'arte nella fruizione quotidiana dello spazio architettonico.



Vestibolo, 2005, installazione permanente presso la sede dell'Anas, Palazzetto Foscari, Venezia, materiali vari, misure ambientali



Sala d'Attesa, 2008, installazione permanente presso il Pantheon alla Certosa di Bologna, materiali vari, misure ambientali

Sam Durant (nato a Seattle nel 1961; vive e lavora a Los Angeles) monumentalità, memento, falsificazione, simulazione, trionfo della morte

“Esplorando la diversità dei significati e delle storie legate al mito dei Padri Pellegrini, Durant dimostra come i soggetti e gli oggetti della storia siano contestualizzati in virtù dei credi politici dominanti.”

Shanna Ketchum

Sam Durant impegna la propria ricerca artistica nella difficile indagine dei rapporti tra mito e storia, tra utopia e verità, tra le grandi promesse dell'ideologia politica e sociale e la natura essenzialmente anarchica del disagio individuale.

L'arte di Durant può essere definita essenzialmente politica, pur avendo sempre rifiutato il contrassegno della partigianeria. Sensibilmente e personalmente segnato dal clamoroso fallimento dei motti sessantottini, Durant parte dall'assunto che la sua stessa patria, gli Stati Uniti d'America, siano nati per effetto di una grande tensione rivoluzionaria e ideale.

L'attenzione di Durant si concentra però sul fallimento di questa promessa, e sul profondo tradimento degli ideali che ogni minoranza vincitrice finisce per imporre sulla maggioranza assoggettata.

In una sorta di libera storiografia personale, l'artista accosta eventi tragici del passato, da tempo sedimentati nell'immaginario collettivo, come le stragi della guerra di indipendenza e i moti violenti seguiti al '68, con altre piccole e grandi tragedie della storia di ognuno. Nell'arte di Durant, nelle sue installazioni come nei suoi progetti e nelle fotografie, l'attenzione è sempre rivolta alle storie taciute, alle promesse mancate (cfr. *Like, Man, I'm tired of waiting*, 2002) agli spazi mentali e fisici violati (cfr. serie *Abandoned House* 1995 -).

L'intento è quello di ripulire la storia, o meglio le storie, dalle scorie della retorica e di restituire non una confortevole morale edificante, quanto piuttosto la poesia e la rabbia che sprigionano dalle ferite non ancora rimarginate.

Nell'opera *Proposal for White and Indian Dead Monument Transpositions, Washington, D.C.*

Durant prende il concetto stesso di monumento e lo decostruisce criticamente. Si potrebbe dire che qui l'interesse dell'artista è di mostrare come, per dirla con Ankersmith, “il mito è l'alter ego della storia” nonché il miglior metro di paragone del suo stesso successo.

Durant è partito studiando i molti monumenti a forma di obelisco presenti negli Stati Uniti, ne ha selezionati una trentina e ne ha composto una replica in scala, in materiali diversi, allestiti gli uni di fronte agli altri, in un'ipotesi di riscrittura della storia civile americana che tenga conto (anche) della morte dei nativi americani e non solo dei bianchi.

Qui l'obelisco è scelto come feticcio più che come monumento vero e proprio, un feticcio monumentale che, ieri come oggi, suggella la scrittura della storia da parte del vincitore.



Proposal for White and Indian Dead Monument Transpositions, Washington, D.C., 2005, MDF, vetroresina, smalto, pittura acrilica, legno di tiglio, legno di balsa, radica di betulla, rame; 30 monumenti totali: dimensioni variabili, modello architettonico: 122 x 381 x 41 cm, veduta dell'installazione presso la galleria Paula Cooper, New York

Valery Koshlyakov (nato a Solsk, Russia nel 1962; vive e lavora tra Mosca e Berlino)

monumentalità, citazione, falsificazione

“Le forme monumentali che Koshlyakov tratteggia non rappresentano alcuna particolare ideologia; quanto piuttosto la forza nella sua espressione più generale.”

Valery Koshlyakov

L'opera di Valery Koshlyakov sfrutta un ampio spettro di media diversi: dall'installazione al collage alle tecniche pittoriche. L'artista ha centrato la sua ricerca sulla rivisitazione e sulla riappropriazione del repertorio ideale della storia dell'arte, principalmente di quella occidentale. Nel condurre questa rivisitazione l'artista sfrutta materiali diversi, tutti però caratterizzati dalla spiccata impronta poverista quali: pezzi di cartone riciclato, ritagli di giornale, nastro adesivo per imballaggi e pellicole di plastica.

Nel suo approccio disinvolto al repertorio del passato Koshlyakov riproduce liberamente la Monna Lisa con stratificazioni di nastro (*Gioconda*, 2000) su pellicole trasparenti o la dea Artemide con casse di frutta e bottiglie di plastica (*Artemis*, 2006).

Nelle installazioni il gioco provocatorio si ripete e se possibile si amplifica: le fragili strutture ricreate citano sublimi capolavori del passato ma in realtà hanno altrettanto in comune con le baracche precarie usate come ricovero dai clochard.

Emerge così una tensione evidente tra la povertà assoluta dei materiali e l'ambizioso confronto con le più celebrate icone dell'arte. Tutto ciò genera un effetto per molti aspetti spiazzante ma solo a prima vista ironico.

L'operazione di Koshlyakov costituisce l'esito di una ricerca tecnica e plastica piuttosto che il frutto di una operazione politica, ironica o nostalgica (come nel caso della Sots Art e della Nuova Accademia sovietica). L'artista non vuole sminuire l'eredità del passato né ridicolizzarla o esaltarla.

Il perno dell'attenzione dell'artista non è nemmeno il semplice fascino semiologico delle icone dell'arte, quanto piuttosto la forza e il vigore plastico che le sue sculture e installazioni hanno di per sé, oltre e accanto ai capolavori ai quali le loro forme volutamente rimandano. In confronto con il passato è qui parte di un più ampio dibattito sul significato della monumentalità.

Quello che interessa all'artista è piegare materiali umilissimi a ricreare forme dal potere pienamente evocativo. Per Koshlyakov il potere in mano all'artista è concettuale, e in quanto tale non ci sono elementi abbastanza deboli per non essere reinvestiti di una forza scultorea per effetto di una operazione di attenta progettazione formale e risignificazione concettuale.

Citare il Maestro Tatlin in un agglomerato di pannelli di cartone piegati tenuti insieme da bastoni e nastro isolante (*Ikons of Constructivism*, 2002) significa porre in dialogo il proprio lavoro con i metodi costruttivi e le conquiste metodologiche (prima che ideologiche) del movimento costruttivista, implica una fiducia eroica nel valore plastico dell'opera in sé, nella necessità di esasperare i contrasti per far emergere la pura possenza delle forme.



Ikons of Constructivism, 2002, installazione, cartone, nastro adesivo, misure variabili (altezza circa 4,5 mt)



Artemis, 2006, scultura, tecnica mista 370 x 220 x 100 cm



Temple, 2002, cartone e nastro adesivo su muro, 450 x 600 cm



Manfred Pernice (nato a Hildesheim, Germania nel 1963; vive e lavora a Berlino)

monumentalità, memento, funzionalità, falsificazione, ornamento

“Manfred Pernice può essere definito un memorialista del dimenticabile.”

Joanna Fiduccia

Manfred Pernice lavora su installazioni, soprattutto di grandi dimensioni, per le quali parte da materiali da cantiere, quali cemento, cartone pressato, pannelli di truciolato, lamiere ondulate, con i quali progetta e realizza strutture basate sullo studio delle più semplici forme architettoniche tipiche del paesaggio urbano e industriale. L'artista interviene poi su questi abbozzi architettonici, completandoli con tecniche pittoriche, fogli di giornale, vecchi cartelloni pubblicitari, video e fotografie. Questi interventi successivi, invece di fornire una chiave di lettura predefinita, sottolineano piuttosto l'artificialità e la casualità degli accostamenti semantici, contribuendo a suscitare nello spettatore un senso di inquietante smarrimento.

Molti elementi costitutivi delle opere di Pernice sono stati riciclati da edifici in disuso, scelti per il loro valore simbolico come reliquie di un passato ormai perduto, memorie di un tempo che fu, capaci di assumere un nuovo significato solo nella loro sapiente giustapposizione.

L'artista concepisce le proprie opere come vere e proprie investigazioni dello spazio, allestendo spesso i propri lavori in dialogo con gli spazi di transito, quali corridoi, sottoscala e anditi. Pur essendo così legate al dialogo con lo spazio che le ospita, le opere di Pernice non sono concepite come interventi site-specific, anzi l'artista spesso sposta le opere mutandone l'allestimento e di conseguenza la percezione. Il carattere nomadico dell'allestimento è scelto per insistere sul processo d'adattamento dell'opera allo spazio e dello spettatore all'opera stessa, ogni volta diverso.

Le installazioni di Pernice sono tributi alla memoria di un monumentalismo ormai defunto.

Per Pernice lo stesso concetto di monumento è tenuto sotto scacco dalla contraddizione estrema insita nell'estetica contemporanea, dove l'idillio tra forma e funzione sembra definitivamente spezzato. Le opere di Pernice sono sviluppate come strutture germinali, aperte, modulari, instabili, spesso fuori scala (come ad esempio nell'installazione di cartone pressato *Grossdose* del 1998, alta cinque metri) per le quali l'artista non suggerisce alcuna chiave di lettura precisa, nemmeno dal punto di vista formale.

Proprio in questa nomadica versatilità di lettura giace il senso della sfida che l'artista lancia allo spettatore: lasciare vagare lo sguardo, liberarlo dalla dittatura del monoteismo ermeneutico, lasciarlo scivolare sulle texture geometrizzanti e imperfette che conferiscono alla sua opera un'allure di non-finito, di anti-monumentale.



Grossdöse, 1998, cartone ad alta resistenza, altezza 540 cm, diametro 205 cm



Colmar model, 2005, cartone, penna, tavole di truciolato, misure del modello: 25,4 x 20,3 x 20,3 cm misure del piedistallo: 152,4 x 30,5 x 30,5 cm

Kolmar, 2005, fontana in cemento, 260 x 208 x 208 cm circa



Anatoly Osmolovsky (nato nel 1962 a Mosca; dove vive e lavora), wunderkammer, ornamento, manierismo, simulazione

“Definisco i miei oggetti ‘icone catare’. Non sono per niente poveri; anzi direi il contrario, i miei oggetti sono raffinati. Se un professionista dovesse osservare i miei pezzi di legno, realizzerebbe con facilità che non sono scolpiti a mano. La sensazione del miracolo, che si ha quando non si capisce come qualcosa sia stato realizzato, mi sembra l’elemento importante.”

Anatoly Osmolovsky

Anatoly Osmolovsky è uno dei più proteiformi artisti russi tra quelli affermati negli anni novanta del secolo scorso. Intellettuale e agitatore della scena culturale, è stato ispiratore e membro di movimenti culturali indipendenti di ispirazione anarchica, che rivendicarono sin dai primi anni novanta l’occupazione di spazi pubblici per la fruizione libera delle più innovative forme di espressione artistica.

Fonda nel 1995 la rivista Radek, distribuita clandestinamente, dalla quale nel 2000 ha avuto origine una vera e propria comunità.

La poetica di Osmolovsky si lega sin dagli esordi all’analisi di questioni ricche di implicazioni esistenziali e filosofiche, con particolare riferimento al ruolo dei valori religiosi nella società contemporanea. Il profilo radicale della sua ricerca non è scevro da implicazioni provocatorie, descrivendo con lucidità il tracollo dei valori che ha caratterizzato il passaggio dal crollo dell’Unione Sovietica all’illusoria rincorsa del materialismo liberista.

Un esempio dell’approccio raffinato e sottilmente ironico di Osmolovsky con il repertorio della tradizione classica è dato dai pannelli di legno lavorato *Bread Series*, nei quali l’artista sceglie di far affiorare le scene e i simboli del repertorio classico dell’iconologia russa da pannelli di legno che ricordano fette di pane tostato. Il legno è così finemente lavorato da restituire la texture del pane su scala volutamente monumentale (i pannelli arrivano a misurare anche oltre i due metri di altezza).

Colpisce di questo lavoro, oltre l’immediata percezione della finezza della resa stilistica, la densità del simbolismo associato da tempo immemore al pane, al contempo cibo e corpus christi, quotidiano e trascendente, povero e nobile, prezioso e sacrale. L’accostamento tra pane e icona riesce ad essere quindi allo stesso tempo provocatorio ma ispirato, contemporaneo ma senza tempo, monumentale ma quotidiano.



Bread Series, 2007-2008 pannelli scultorei in legno lucidato e intarsiato con lavorazioni metalliche, dimensioni variabili.

Mat Collishaw (nato nel 1066 a Nottingham, Gran Bretagna; vive e lavora a Londra)

memento, trionfo della morte, revisionismo, citazione, wunderkammer

“Tutti noi dobbiamo raggiungere qualche volta il limite per capire a cosa questo assomigli, per capire cosa sia. Mat è quel tipo di artista che siede sul fondo della botola e osserva attentamente tutto ciò che ci piove dentro.”

Damien Hirst

Sin dagli esordi la ricerca artistica di Mat Collishaw è sempre stata permeata da un'ansia crepuscolare, da una inquieta fascinazione per l'intreccio tra violenza e poesia, abiezione e redenzione, ctonio e apollineo, portandolo spesso a oltrepassare i codici della comune decenza rappresentativa.

La prima opera che ha mosso lo sguardo della critica verso la sua ricerca (in occasione della mostra *Freeze* curata da un giovane Damien Hirst nel 1988) è stata *Bullet Hole*, il close up di una ferita da arma da fuoco al cranio tratta da testo di patologia medica, suddivisa in 15 lighbox accostati fra loro, come una sorta di finestra aperta sul male. Quello che ossessiona l'artista è il carattere “fecondo” o meglio “gravido” (per restituire l'inglese pregnancy) delle immagini più perturbanti, quelle che non sono immediatamente leggibili e quindi catalogabili.

Questa opera rappresenta un'introduzione efficace alla ricerca di Collishaw: la brutalità quasi animale di questa immagine, unita alla resa fotografica e alla scala monumentale (l'opera misura circa tre metri per due), sfida lo sguardo dello spettatore a cogliere il fondo di raggelante bellezza, quasi astratta, che si cela oltre l'iniziale disgusto.

Una caratteristica dell'arte di Collishaw è anche la ripresa di temi figurativi dell'arte del passato, ricontestualizzati e rignificati attraverso l'utilizzo di media diversi: dalla scultura all'installazione ambientale, dalle sperimentazioni fotografiche, al video e alle slide, a tecniche antiche come il mosaico.

Data la fascinazione di Collishaw per i toni lugubri non stupisce che il recupero dell'arte del passato, sia passato per il capolavoro simbolista di August Böcklin, *L'Isola dei morti*. Nell'opera (esposta nella personale *Shooting Stars* del 2008) l'artista britannico ha scelto di far “rivivere” l'immagine dell'isola, così enigmaticamente sottratta al tempo, già oggetto di morbosa venerazione da parte di figure come Hitler e Freud. L'artista ha sfruttato la tecnica video incorniciando uno schermo lcd che restituisce il cambiamento della luce sulla scena del celebre dipinto nell'arco di 24 ore, dall'alba al tramonto. L'immagine riprodotta è incredibilmente fedele all'originale, eccezion fatta per l'immagine della fanciulla sulla barca, che è riprodotta su un vicino dagherrotipo, che grazie ad un gioco di specchi si visualizza solo avvicinandosi, come una sorta di figura spettrale.

Quest'opera (come *The Eclipse of Venus* del 1994 ispirata alla Venere allo specchio di Velasquez) mostra l'attenzione di Collishaw non per il passato in sé, per la citazione fine a sé stessa, ma per la rievocazione formale in una più ampia ricerca formale, in grado di innovare a un tempo il mezzo e il messaggio.



Island of the Dead, 2008, schermo lcd, disco rigido, cornice di legno dorato, specchio semi trasparente, 114 x 67 x 15 cm

Sam Taylor-Wood (nata nel 1967 a Londra; dove vive e lavora) simulazione, memento, falsificazione, manierismo

“Uno degli aspetti sui quali lavoro è questo: come sia possibile che gli oggetti rappresentati nell’arte del passato abbiano lo stesso impatto e lo stesso significato oggi [...] ciò implica un’altra questione fondamentale: chi siamo e come lavoriamo oggi attraverso la nostra identità, come ci percepiamo nel mondo. La storia dell’arte per me è un linguaggio stabilito. Partendo da questo assunto io posso aggiungere la mia personale dimensione. E a partire da questa dimensione posso chiedermi chi sono.”

Sam Taylor-Wood

Sam Taylor-Wood è un’artista britannica, diplomatasi in scultura presso il prestigioso Goldsmiths College di Londra, protagonista della scena degli Young British Artists negli anni novanta e nominata al prestigioso Turner Prize nel 1998.

L’artista parte dal medium fotografico, giocando con la propria stessa identità e scegliendo di rappresentarsi in un complesso gioco di ruoli e proiezioni fantasmatiche dell’io, nell’affannosa e inquietante ricerca di inquadrare e osservare la propria esistenza dall’esterno.

L’indagine approda naturalmente verso il video, che ad oggi rappresenta uno dei suoi mezzi privilegiati di espressione. I protagonisti delle sue opere compongono una umanità sofferente, al contempo annoiata e narcisisticamente esibizionista, sospesa tra eccessi vitalistici e depressioni abissali.

All’artista interessano le decomposizioni morali della sfera privata, i momenti di affollata solitudine, colti attraverso un linguaggio compositivo e cinematografico dai toni efficacemente drammatizzanti, capaci di immergere lo spettatore nel flusso degli eventi e di annullare la distanza tra la scena e l’osservatore (come nella videoinstallazione *Killing Time* del 1994). In tutte le sue opere l’artista britannica propone una personale visione della decadenza (sia essa morale, materiale, vitale o latamente esistenziale), o piuttosto della monodimensionalità dell’uomo alienato, con un implicito richiamo alle teorie del Marcuse. Nelle sue complesse mise en scène l’artista rielabora spesso scene classiche attinte dalla storia dell’arte occidentale (come nell’opera *Wrecked* del 1996, nella quale trae spunto dall’Ultima Cena vinciana, o nella serie *Soliloquy* del 1998, in cui cita fra gli altri Velásquez) come opere contemporanee, combinando in modo originale suggestioni pop e

Sam Taylor-Wood si è affermata infatti come abile manipolatrice dei codici di comunicazione del mainstream promozionale dello star system (sia di quello musicale che di quello hollywoodiano) dividendo spesso la critica sugli esiti delle sue sperimentazioni (che spaziano dai video musicali per i Pet Shop Boys alla Pietà di Holbein re-interpretata da Robert Downey Jr.). La presenza di celebrità in molti dei suoi video e delle sue fotografie (a partire dal 1996), non è mai un isolato esercizio formale centrato sulla ormai logora polarità celebrità/oblio, quanto piuttosto pare ascrivere in una più ampia ricerca intorno alla fenomenologia della vanitas contemporanea, al sottile confine tra realtà e finzione, sulla verità corruttibile quanto la materia (si pensi in questo senso alla serie fotografica *Crying Men*, dove attori vengono ritratti in ambienti domestici mentre piangono).

Una delle più felici sintesi della tensione dell’artista verso la decadenza è rappresentato dal video *Still Life* del 2001, nella quale l’artista interviene sul dilemma del memento mori con una carica compiutamente contemporanea: riprende il lento processo di putrefazione di un cesto di frutta, accostandovi una banale penna a sfera di plastica. A concorrere alla potenza visuale dell’opera gioca sicuramente lo studio della luce, condotto sulla base delle nature morte secentesche, in opposizione alla banale incorruttibilità di un oggetto quotidiano. Un simile accostamento è in grado di offrire una lettura ulteriore a un tema compositivo altrimenti già esausto.



Still Life, 2001, 35mm Film/DVD, durata: 3' 44''



Suggerimenti bibliografici e link

Mat Collishaw

Neal Brown, *Mat Collishaw*, Other Criteria, Londra 2008

Sam Durant

Intervista di John LeKay a Sam Durant, "Sculpture: Sam Durant", *Heyoka Magazine*, vol. 3, 2006, in www.heyokamagazine.com

Flavio Favelli

Stefano Pezzato, Daniel Soutif (a cura di) *Flavio Favelli*, catalogo della mostra, Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, Prato 2005

Franco Marinotti (edito da), *Sala d'attesa, Pantheon Flavio Favelli Certosa di Bologna*, Fine arts unternehmen books, Zug 2008

Ilya Kabakov

Daghini Giairo, Giacinto Di Pietrantonio, Boris Groys, Angela Vettese (a cura di) *Public Project or the Spirit of a Place*, Charta, Milano 2001

Paolo Colombo, Chiara Bertola, David Elliott, *Ilya & Emilia Kabakov. Where is our place?*, Charta, Milano 2003

www.ilya-emilia-kabakov.com

Vitaly Komar e Alexander Melamid

Joann Wypijewski, Alexander Melamid, Vitaly Komar, *Painting by Numbers: Komar and Melamid's Scientific Guide to Art*, Farrar Straus & Giroux, New York 1997

Alexej Koschkarow

Katharina Fritsch, Alexej Koschkarow, *Damenwahl 4*, Oktagon Verlagsgesellschaft mbH, Colonia 1999

Valery Koshlyakov

Cecilia Casorati, *Valery Koshlyakov*, catalogo della mostra MACRO Museo d'Arte Contemporanea Roma, Electa, Milano 2003

Anatoly Osmolovsky

Marat Guelman (a cura di) *Russian Povera*, River Station Hall, Perm, 26 settembre – 25 ottobre 2008; <http://bednoe.ru/eng/osmolovsky.html>

Aperto '93 Emergency / Emergenza, Giancarlo Politi editore, Milano 1993, pp. 358-359

Manfred Pernice

Laura Hoptman, Richard Floor, Massimiliano Gioni (a cura di) *Unmonumental: The Object in the 21st Century*, catalogo della mostra, New Museum - New York, Phaidon, Londra 2008

Sam Taylor-Wood

Margo A. Crutchfield, Barbara London, Linda Nichlin (a cura di) *Sam Taylor-Wood 1995-2007*, catalogo della mostra, Cleveland Museum of Contemporary Art, Cleveland 2008