

5. Ai due lati della cortina di ferro.

Prospettive utopiche nell'opera di Ilya ed Emilia Kabakov e Sam Durant

Nel 1989 Ilya Kabakov riceve una borsa di studio dal “Deutscher Akademischer Austausch Dienst” (Servizio di scambio accademico tedesco) e trascorre un anno di residenza a Berlino¹. Qui assiste il 9 novembre alla caduta del muro che taglia in due la città, manifestazione fisica della cortina di ferro che dal secondo dopoguerra separa l'Unione Sovietica e gli Stati Uniti d'America. Nello stesso anno Sam Durant s'iscrive al California Institute of the Arts di Valencia (CA): è un momento di svolta nella sua vita, che si compie con la scelta d'intraprendere la carriera artistica professionale, dopo due anni passati a lavorare nel settore delle costruzioni. Diversi per generazione (Kabakov è nato nel 1933, Durant nel 1961), provenienza (russo il primo, nordamericano il secondo), poetica, i due artisti ospitati in questo capitolo rappresentano in maniera emblematica due posizioni nei riguardi della diade concettuale utopia/distopia. Esse sono legate in primo luogo all'appartenenza nazionale dei due autori, figli delle superpotenze che si sono fronteggiate nel secondo Novecento. Al di là delle contrapposizioni, è interessante notare come nel corso della Guerra Fredda «manifestatamente, i governanti di entrambe le società comunista e capitalista si sono impadroniti degli arrugginiti strumenti dell'utopia per i loro arsenali ideologici», come sottolineano gli storici Frank E. Manuel e Fritze P. Manuel².

Sul fronte orientale la storia dell'Unione Sovietica è intessuta fin dalla sua nascita con il pensiero utopico, componente essenziale all'interno dell'ideologia socialista e comunista³. Tale riferimento è presente al punto che l'edificazione dell'URSS può essere considerata come il più grandioso esperimento di realizzazione dell'utopia nella storia dell'umanità. Chi si è occupato dell'immagine sovietica dell'utopia, ne ha scandito il cammino di avvicinamento in diverse tappe: da Stalin – sotto la cui ferrea guida si attua il «consolidamento del socialismo» – a Khrushchev – il quale attua l'inizio della «costruzione del comunismo su larga scala» – fino a Brezhnev, sotto cui si celebra «lo stadio di attività socialista sviluppata». Nel cinquantesimo anniversario dell'URSS nel 1972, quest'ultimo proclama solennemente: «L'Unione Sovietica si sta muovendo verso il comunismo», costruendo una nuova società giusta e libera, e «una

¹ La residenza si conclude con una mostra (vedi il catalogo Ilya Kabakov, *Austellung eines Buches*, Berlino, DAAD

² Frank E. Manuel e Fritze P. Manuel, op. cit., p. 806.

³ Sul rapporto tra utopia e marxismo vedi il primo capitolo *Una mappa dell'utopia. Ultime rilevazioni da un'isola in nessun luogo*, pp. 23-30.

fraterna unione indistruttibile di tante genti»⁴. L'intera storia dell'Unione Sovietica appare così guidata da quella che lo studioso Martin Malia ha definito «la logica perversa dell'Utopia»⁵, e che conduce a considerare il Paese come una incarnazione dell'utopia. Coloro i quali in Occidente aderiscono o semplicemente simpatizzano per il comunismo non possono che sottoscrivere a riguardo le parole di André Gide, che vedeva nella Russia una terra dove s'immagina «che l'Utopia fosse in processo di diventare realtà»⁶. Questo processo d'identificazione era talmente avanzato che il fallimento del progetto storico sovietico all'inizio degli anni Novanta del XX secolo ha finito per essere letto come la fine dell'utopia stessa. Ben prima della sua caduta tuttavia, il regime aveva dato prova degli effetti nefasti prodotti dal passaggio dell'utopia dallo stadio progettuale a quello attuativo. L'esito di segno negativo aveva fornito infatti una delle principali fonti di ispirazione per la nascita della narrativa distopica, come testimoniano i classici del genere quali *Noi* di Zamjatin (1924) e *1984* di George Orwell (1949)⁷. Un ammonimento in questa direzione era contenuto anche nella citazione che Aldous Huxley mette in epigrafe al suo *Brave New World* (1932), attribuita al filosofo dissidente russo Berdyaev:

Le utopie appaiono oggi assai più realizzabili di quanto non si credesse un tempo. E noi ci troviamo attualmente davanti a una questione ben più angosciata: come evitare la loro realizzazione definitiva? (...) Le utopie sono realizzabili. La vita marcia verso le utopie. E forse un secolo nuovo comincia; un secolo nel quale gli intellettuali e la classe colta penseranno ai mezzi d'evitare le utopie e di ritornare a una società non utopistica, meno "perfetta" e più libera⁸.

Ilya ed Emilia Kabakov

*Questa è una mia profonda convinzione: è impossibile vivere in questo mondo. Cambiare la vita è impossibile, è un tentativo destinato a fallire. Ma nonostante questo dobbiamo fare quanto è nella nostra possibilità per allontanarci da questa vita pur vivendo, prima della nostra morte. Per esempio volando al di sopra del terreno e atterrando solo di tanto in tanto*⁹
Ilya Kabakov

⁴ Jerome M. Gilson, *The Soviet Image of Utopia*, The John Opkins University Press, Baltimore, 1975, pp. 1-2, 61.

⁵ Martin Malia, *The Soviet Tragedy. A History of Socialism in Russia. 1917-1991*, New York, Free Press, 1994.

⁶ Cit. in Krishan Kumar, *Utopia and Anti-Utopia in the Twentieth Century*, in *Utopia. The Search for the ideal society*, op. cit., p. 258. Sulle speranze utopiche nell'Unione Sovietica vedi: Richard Crossman, ed., *The God that failed: Six Studies in Communism*, Hamish Hamilton, Londra, 1950.

⁷ Sulla narrativa distopica vedi il primo capitolo *Una mappa dell'utopia. Ultime rilevazioni da un'isola in nessun luogo*, pp. 16-22.

⁸ Nikolaj Aleksandrovič Berdjaev, citato in epigrafe di Aldous Huxley, *Il mondo nuovo*, op. cit, p. 19.

⁹ Ilya Kabakov, in T. Prikker, "Parkett", n. 34, Zürich, dicembre 1992.

L'anima dell'uomo sotto il socialismo: il titolo del famoso saggio di Oscar Wilde può essere preso in prestito per sintetizzare in maniera icastica il nucleo fondante dell'opera di Ilya Kabakov, che dal 1989 si svolge in collaborazione con la moglie Emilia¹⁰. Il critico americano Robert Storr ha infatti definito l'artista come l'antropologo, l'archeologo e il cronista dell'Unione Sovietica, il suo ambasciatore ultimo e più eloquente¹¹. Dissezionando la propria identità, Ilya Kabakov la descrive come un intreccio di diverse matrici culturali: ucraina, per via del luogo di nascita; ebrea, per la religione dei genitori; russa per formazione scolastica e lingua, sovietica per mentalità¹². Guardando retrospettivamente la propria infanzia, il periodo della scuola e poi quello trascorso all'Istituto d'Arte Surikov di Mosca, egli ricorda tuttavia che la religione sovietica assorbiva tutte le differenze di tipo razziale o religioso esistenti a livello sociale, forgiando una comune identità fondata sulla condivisione di un'analogia infelicità. Una delle caratteristiche che l'artista rintraccia infatti nell'essere sovietico risiede in un sentimento di «inadeguatezza, la sensazione che da qualche parte al di là del confine, esistesse una vita reale, più autentica»¹³. Nella vita in URSS egli distingue due diversi "livelli" contrapposti: il primo «esteriore, istituzionale e ufficiale, rappresenta la vita in Unione Sovietica come un sogno, un bellissimo paradiso dove tutto funziona: la rappresentazione della bellezza»; il secondo è invece caratterizzato da una dimensione totalmente interiore: «è depressivo e pessimista sul futuro, è una combinazione pazzesca tra la miserabile vita quotidiana e il paradiso costruito dalla propaganda». I due piani sono, secondo lui, coesistenti e inseparabili: «il mondo si fonde con la vita privata. L'ideologia entra totalmente nella tua vita. [...] Dare un'idea dell'Unione Sovietica è come fare una passeggiata tra Paradiso e Inferno, dove il tragico si confonde con l'umoristico, e la realtà con i sogni»¹⁴. Kabakov infatti considera un tratto fondamentale della vita nel Paese uno scollamento tra l'aspetto esteriore e quello interiore. Fin dall'infanzia l'autore acquista consapevolezza delle contraddizioni sociali e psicologiche operanti nella società sovietica, che rifiuta tuttavia di accettare: per non esserne distrutto e sopravvivere, egli cerca pertanto di sviluppare quella che definisce una doppia mente, una

¹⁰ Ilya Kabakov è nato a Dnepropetrovsk nel 1933. Emilia Kabakov è nata a Dnepropetrovsk nel 1945.

¹¹ Robert Storr, *A World Apart*, in *Ilya Kabakov. Installations 1983-2000. Catalogue Raisonné*, a cura di Toni Stoos, II vol., Richter Verlag, 2003, pp. 7-15.

¹² Sulle origini di Kabakov è interessante quello che racconta in prima persona in: *Ilya Kabakov. David A. Ross in conversation*. December 1997, New York, in *Press Play. Contemporary artists in conversation*, Phaidon, 2005, pp. 347-358.

¹³ *Ibid.*, p. 348.

¹⁴ Paolo Falcone, *Intervista con gli artisti*, in *Ilya/Emilia Kabakov, "Monument to a lost civilization". "Monumento alla civiltà perduta"*, catalogo della mostra a cura di Chiara Bertola e Paolo Falcone, Palermo, Cantieri culturali alla Zisa, 1999, Charta, Milano, 1999, p. 13.

doppia vita. Tale atteggiamento schizofrenico lo guida anche nella carriera artistica che sceglie di intraprendere, seguendo – «come una scimmia o un cane» – gli insegnamenti impartiti dai professori. Negli anni cinquanta il sistema dell'arte sovietico è caratterizzato da una rigida divisione per temi, soggetti e stili. La gerarchia stabilita fra i vari generi (esemplata su quella della scuola bolognese del XVI secolo) vede al primo posto le opere di soggetto storico (riguardante l'Unione Sovietica); quindi i ritratti dei leader di partito, dei lavoratori metallurgici e dei *kolchosniks* (fattorie collettive); infine il paesaggio, la natura morta e, all'ultimo posto, la pittura di genere. Il programma artistico è stabilito dallo stato ed è indirizzato alla celebrazione delle strutture della vita sociale. La tradizione dell'avanguardia russa dell'inizio del secolo, la grande eredità modernista, sono scomparse: secondo Kabakov le loro idee erano state canalizzate nella struttura della propaganda. L'artista afferma di non conoscere, nell'immediato secondo dopoguerra in cui matura la sua formazione, il lavoro di predecessori come Malevič o Tatlin, perché le loro opere non erano presentate nelle mostre e non comparivano sulle pubblicazioni. A proposito della fondamentale discrepanza tra le due epoche l'artista precisa:

L'arte degli anni Venti è esistita quasi all'inizio del secolo e al principio dell'era delle riforme sovietiche. L'arte era connessa a visioni utopiche, a speranze per il futuro, alla riforma del mondo, all'apparizione dell'uomo nuovo. La nostra è un'epoca di fine. Noi abbiamo visto i risultati di questa riforma. Abbiamo visto l'uomo nuovo. Così quegli artisti precedenti, per quanto grandi, appartengono a un'epoca diversa che non ha nulla a che fare con noi. È la stessa cosa con Raffaello – grande, ma non ha nulla a che fare con noi¹⁵.

A una formale adesione ai dettami artistici del regime, sviluppata nell'ambito dell'attività d'illustratore di libri per l'infanzia, Kabakov affianca una parallela produzione artistica non ufficiale, diventando uno dei membri più eminenti del gruppo dei Concettualisti di Mosca. Il circolo si riunisce negli appartamenti privati per portare avanti il proprio discorso artistico, al di fuori dei circuiti ufficiali della cultura sovietica. Secondo Boris Groys – il critico che ne ha accompagnato più da vicino la vicenda – la strategia adottata consisteva nella riattivazione della promessa utopica dell'arte stalinista per poi sottoporla a un processo di analisi e decostruzione che ne svelasse infine l'impossibile adempimento¹⁶. In questa prima fase di produzione clandestina, che dura fino alla metà degli anni Ottanta, Kabakov si dedica soprattutto a una serie di album nei quali, attraverso la combinazione di parole e immagini, racconta le storie di

¹⁵ Ilya Kabakov, in *Soviet dissident artists. Interviews after perestroika*, a cura di Renee Baigell e Matthew Baigell, Rutgers University Press, New Brunswick, 1995, p. 146.

¹⁶ Boris Groys, *Die Massenkultur der Utopie / Utopian mass culture*, in *Traumfabrik Kommunismus / Dream factory Communism. Die Visuelle Kultur der Stalinzeit / The visual culture of the Stalin Era*, catalogo della mostra, Francoforte, Schirn Kunsthalle, 2003-2004, Hatje Cantz, 2003.

sognatori e visionari, sconosciuti o incompresi dai propri contemporanei¹⁷. Queste figure ricorreranno anche nel prosieguo della sua carriera, che riproporrà spesso la messa in scena del contrasto tra una realtà infelice e i personaggi che la abitano. Questi utopisti solitari scelgono l'allontanamento da un mondo cui sono inadatti, spesso realizzato attraverso il volo, un *topos* della cultura russa che simboleggia la libertà interiore.

Nella vicenda biografica di Kabakov sembra possibile leggere, come in un riflesso, quella storica del suo Paese. Con la morte di Yuri Andropov e la nomina di Michail Gorbachev si apre nel 1985 la nuova epoca della *perestrojka* (o ricostruzione), ovvero della riedificazione della società sovietica secondo le direttrici del libero mercato, sotto l'egida del criterio guida della *glasnost'* (trasparenza). Sull'onda di questi rivolgimenti storici l'artista riesce a emigrare negli Stati Uniti passando attraverso Israele, grazie anche all'aiuto della galleria Ronald Feldman, che all'epoca lo rappresentava. Con l'avvento della *perestrojka*, Kabakov abbandona la dimensione privata nella quale la sua arte si era fino ad allora sviluppata per aprirsi al mondo Occidentale. Il nuovo contesto lo costringe a una radicale e complessiva revisione del proprio lavoro. Il maggior punto di frizione è costituito dall'inserimento nella tipica modalità espositiva occidentale del *white cube*, vissuto come luogo problematico, addirittura alieno. Per risolvere tale questione l'artista opta per il medium dell'installazione – per le sue dimensioni definita *installazione totale*¹⁸ – che consente l'edificazione di uno spazio proprio, estraneo all'appartenenza russa come a quella occidentale. Si tratta piuttosto di un luogo onirico, in cui converge un complesso di riferimenti che spazia da progetti utopistici a ciarpame¹⁹. Nella scelta dell'installazione totale, che caratterizza il suo lavoro fino a oggi, si riflette anche quel carattere di onnicomprensività peculiare dell'utopia. L'artista è stato eloquente circa le possibilità del medium: a suo parere, esso consente l'unione di una molteplicità di elementi – anche lontanissimi tra loro – in termini di equivalenza. In questo spazio si combinano così la politica con la cucina, oggetti quotidiani e oggetti scientifici, immondizia ed effusioni sentimentali. L'installazione inoltre agisce in modo peculiare sullo spettatore, che non riesce a comprendere se si trovi davanti a un'immagine o a un'evidenza fisica: nel caso specifico dell'opera di Kabakov i

¹⁷ Tra gli album più noti, citiamo soltanto *Primakov-sitting-in-a-closet (Primakov-seduto-nell'armadio)*, e *The Flying Kormorov (Kormorov volante)*, entrambi del 1972.

¹⁸ Ampia è la riflessione dell'artista sull'argomento. Citiamo qui solo i suoi testi principali: *Die Kunst des Fliehens*, Hanser Verlag, München, 1991; *Die Kunst der Installation*, Hanser Verlag, München, 1995. Il concetto è al centro di un ciclo di lezioni pubblicate in: *Ilya Kabakov: Über die 'Totale' Installation*, Ostfildern, 1995. Una riflessione a più voci sull'argomento si trova su: *Ilya Kabakov. Installation 1983-1995*, catalogo della mostra, Parigi, Centre Pompidou, 1995.

¹⁹ Boris Groys, *The movable Cave, or Kabakov's Self- memorials*, in Boris Groys, David A. Ross, Iwona Blazwick, *Ilya Kabakov*, Phaidon Press, Hong Kong, 1998, p. 54.

due termini maggiori tra cui oscilla la lettura sono stati riconosciuti nell'etnografia da un lato e nel sistema semiotico dall'altro. L'autore crea infatti delle narrazioni relative alla madrepatria, fondendo i ricordi personali con le storie pubbliche. La condizione di esule lo spinge a meditare su ciò che significhi essere russi. In conclusione, afferma l'artista, «l'installazione è una tecnica di produrre una critica, di costante, permanente, critica!»²⁰.

L'utopia è assiduamente presente nell'opera di Kabakov, come oggetto di riflessione e come tema. Più volte l'artista manifesta esplicitamente il proprio interesse nei confronti dell'argomento: «[...] naturalmente nutro una passione per le utopie, sono cresciuto in una società utopica, ho interagito con amici che erano venuti fuori da premesse utopiche. Lascia che sia un tentativo fallito o non realizzato, ma è sufficiente nella sua capacità di progetto utopico»²¹. La concezione che ne emerge è naturalmente in serrata connessione con l'origine sovietica dell'autore. Nell'articolazione del rapporto nodale tra utopia e comunismo, egli arriva a far coincidere i due termini. A suo dire l'utopia costituisce una pulsione fondamentale dell'essere umano, che ne ha sempre accompagnato la vicenda e continuerà a farlo nel futuro. L'autore chiarisce la propria posizione in questi termini:

Il comunismo, in quanto utopia, assomiglia agli oggetti delle fiabe: si potrebbe tentare di distruggerli, ma essi riappaiono sempre sotto altre forme. Il comunismo è così e, in questo, è indistruttibile. Le generazioni future si culleranno delle stesse nostre illusioni. Infatti, che si tratti di piccole utopie o di utopie globali, è sempre la stessa cosa: non ce ne possiamo sbarazzare! Sotto questo aspetto si può affermare che ognuno di noi è comunista, dal momento che il comunismo, in quanto utopia, è immutabile. Ogni volta, è la messa in pratica dell'utopia che fallisce, non l'utopia stessa²².

Uno degli esegeti più attenti dell'arte di Kabakov – il critico Boris Groys, che forse più da presso lo ha seguito – iscrive l'opera dell'artista nella lunga tradizione della letteratura utopica, con la quale condivide la dimensione narrativa²³. Dall'incunabolo di More in poi infatti la narrazione ha rappresentato il solo mezzo di accesso all'utopia. Asserisce Groys in proposito:

[...] Kabakov prende posto in una lunga tradizione di narrativa utopica – ed è molto consapevole di questo. Il fatto è che le utopie come tali possono essere rese accessibili agli altri soltanto

²⁰ Ilya Kabakov, cit. in Brandon Taylor, *Art Today*, Laurence King Publishing, 2005, p. 174.

²¹ Ilya Kabakov, in *Conversation Ilya Kabakov / Borys Groys. The Theatricality Of The Installation And The Installation Of The Theatrical*, in Ilya & Emilia Kabakov, *Installation & Theater*, catalogo della mostra a cura di Isabel Siben, Monaco, 2006-2007, Prestel, Munich, 2006, p. 15.

²² *Le musée: temple ou décharge?*, Ilya Kabakov, *entretien avec Nadine Pouillon*, in Ilya Kabakov, *Installations 1983 – 1995*, libro pubblicato in occasione della mostra *Ilya Kabakov: C'est ici que nous vivons*, Parigi, Musée National d'art moderne – Centre de création industrielle Centre George Pompidou, 1995, p. 22.

²³ Sulla dimensione narrativa dell'arte di Kabakov vedi: Boris Groys, *Artist as Narrator*, in Ilya Kabakov, *Five Albums*, catalogo della mostra itinerante, Helsinki, The Museum of Contemporary Art; Oslo, The National Museum of Contemporary Art, 1994-1995, pp. V-XIV. Lo stesso aspetto è al centro anche della mostra *Ilya Kabakov. Storyteller. Installationer og ikke-realiserede projekter*, Aalborg, Nordjyllands Kunstmuseum, 1996.

attraverso questa narrativa utopica. Anche l'utopia originale, l'invenzione di Thomas More, è stata presentata in questo modo, visitata da un'osservatore proveniente da un altro luogo e descritta da un punto di vista neutrale, oggettivo. Ogni narrativa che descrive un'utopia è per definizione una narrativa utopica. Descrivere o documentare un'utopia significa creare quell'utopia. E chiunque s'imbarchi in una narrativa utopica non può fare a meno di sentire di essere erede di tutti i progetti e le narrative utopiche del passato²⁴.

Tale carattere narrativo e illustrativo allontana l'opera di Kabakov dalla maggior parte dell'arte occidentale contemporanea, fondata invece sull'indipendenza dell'immagine di matrice modernista. Il critico ha riconosciuto il manifesto utopico dell'artista russo



Fig. 5.1 Ilya & Emilia Kabakov, *The Man Who Flew Into Space From His Apartment*, 1988, Installazione, Ronald Feldman Fine Art New York, foto D. James Dee. Courtesy Galleria Lia Rumma Milano/Napoli

nell'installazione con cui quest'ultimo si presenta all'occidente, *The Man Who Flew into Space from his Apartment* (*L'uomo che volò nello spazio dal suo appartamento*)²⁵ [Fig. 5.1]. Essa consiste di una piccola stanza, le mura tappezzate di poster di propaganda sovietica; all'interno si trovano pochi, poveri oggetti: una brandina con delle coperte sopra, due scarpe a terra, una tavola di legno sorretta alle estremità da due sedie; ma ad attirare lo sguardo dello spettatore – cui è inibito l'accesso – è il rudimentale dispositivo meccanico che campeggia al

centro: si tratta di una sorta di catapulta costituita da un sedile sospeso ai quattro angoli da

²⁴ Boris Groys, *Ilya Kabakov. The Man who Flew into Space from His Apartment*, Afterall Books, 2006, p. 21.

²⁵ L'installazione *The man who flew into space from his apartment* è stata allestita per la prima nello studio dell'artista (6/1 Stretensky Boulevard, Mosca) nel 1985. È stata ricreata in occasione della mostra *Ten Characters* alla Ronald Feldman Fine Arts Gallery, New York, nel 1988.

elastici e molle. L'assenza di ogni presenza umana e il soffitto sfondato al centro raccontano che il protagonista ha sfruttato le immense correnti verticali di energia che pervadono il cosmo per fuggire in volo: secondo l'artista «lo spazio cosmico in cui vuole fuggire è per lui una sorta di altro mondo, di paradiso, un posto meraviglioso o paradiso»²⁶.

Nella sua lettura dell'opera, Groys riconosce nel protagonista dell'installazione di Kabakov la mancata attesa della costruzione dell'utopia, con la sua dimensione sociale e la temporalità dilatata all'infinito. Il critico russo mette in connessione la fuga poetica dell'uomo con il programma spaziale sovietico, che a suo parere aveva riattivato l'utopia all'origine della formazione dello stato. Dal primo viaggio di Yuri Gagarin nel 1961 infatti, la figura del cosmonauta è stata oggetto di mitizzazione da parte della propaganda sovietica, che ne ha fatto l'incarnazione del sogno spaziale collettivo. Dietro questa appropriazione da parte del potere si nascondeva naturalmente una strumentalizzazione a fini repressivi. L'impresa spaziale era nata infatti originariamente per scopi militari, e in realtà celava l'impossibilità di spostamento in cui erano condannati a vivere i cittadini sovietici. Quello di Kabakov tuttavia è un «cosmonauta illegittimo»: non ha ricevuto l'avallo da parte della società e dello Stato a incarnare il sogno collettivo; piuttosto ha compiuto la sua impresa individualmente, appropriandosi delle energie utopiche globali solo per i suoi fini. In questo senso, l'installazione prefigura in modo esemplare la nuova declinazione del sogno utopico post-sovietico, caratterizzato da una riduzione di scala, da collettiva a individuale. Lo fa profeticamente in un momento storico – la metà degli anni Ottanta – in cui i segni della fine del regime erano già evidenti, ma non ancora conclamati. Secondo Groys la dimensione utopica del lavoro di Kabakov si gioca tutta tra realtà e finzione, e si determina in un'ambiguità di questi due termini alla fine irrisolvibile:

L'utopia, com'è usata qui, non è soltanto un posto 'fittizio' al di là della 'reale' topografia del mondo. Più di questo, non si trova né all'interno della realtà né della finzione, e il protagonista alla ricerca di un'utopia non sa specificamente se i suoi scopi – e quindi la sua intera pratica – sono reali o un'invenzione della sua immaginazione. L'utopia può forse essere una finzione, ma è il tipo di finzione che può essere realizzata – in quel senso possiede una certa realtà perché la prassi della sua realizzazione è reale. Ma, allo stesso modo, se una pratica reale è sussunta all'interno di una finzione, allora quella prassi assumerà anche tratti fittizi – e diventerà pura narrativa. Così il protagonista in uno scenario utopico non può dire con certezza se sia realmente vivo o se esista solo nell'immaginazione sua o di qualcun altro. Perciò l'eroe di un'utopia ha un corpo utopistico, e non si può sapere il significato della sua possibile, successiva scomparsa. Può significare la morte dell'eroe, o il suo volo finale nei regni dell'immaginazione. E la narrativa che racconta la storia di un eroe utopista è similmente ambigua, perché è impossibile dire se l'utopia in questione sia solo descritta o realmente creata²⁷.

²⁶ Ilya Kabakov. *Interviewed by William Furlong*, in *Talking Art. Interviews with artists since 1976*, edited by Patricia Bickers and Andrew Wilson, Art Monthly, Ridinghouse, London, 2007, p. 308.

²⁷ Borys Groys, *Ilya Kabakov. The man who flew into space from his apartment*, op. cit., pp. 36-37.

Più in generale, Groys assegna all'arte una natura utopica, che in Occidente è velata dalla sua trasformazione in oggetto di mercato, ma in Unione Sovietica è invece ben presente, e trova nell'opera di Kabakov una delle sopravvivenze più potenti.

Che la posizione dell'artista russo nei confronti dell'utopia sia segnata da un'irrisolvibile ambiguità viene riconosciuto anche da altri osservatori. Ancora l'installazione *The Man Who Flew into Space from his Apartment* ha fornito alla critica l'occasione per esercitarsi sull'argomento. Rod Mengham ad esempio rintraccia nell'opera «un amalgama quasi impossibile di satira pungente e idealismo», che vede «sintomatica della reazione mista di Kabakov nei confronti di una realtà sovietica che produce sia un'assurda ipocrisia sia una misura di *grandeur* utopica»²⁸. Anche Inke Arns considera il lavoro in questione come illustrativo della concezione dell'utopia di Kabakov. La critica iscrive l'artista nella categoria che definisce del *postutopismo*, i cui esponenti

presentano il topos del viaggio-spaziale/mito del cosmonauta come un'utopia completamente in rovina. Il metaforico viaggio nello spazio di Kabakov rappresenta un viaggio poetico, una fuga o sparizione dal grigio quotidiano sovietico, dominato dalla paura. Tuttavia *L'uomo che volò nello spazio* cerca di raggiungere il radioso obiettivo della stridente utopia cosmica del socialismo con una macchina messa insieme da componenti della povera vita quotidiana socialista. Insieme alla devastazione che si lascia dietro, la qualità improvvisata del suo equipaggiamento può essere intesa come una metafora di utopia come una rovina, una metafora così potente che è difficile da superare²⁹.

Il richiamo all'utopia percorre tutta la critica che ha rivolto la propria attenzione all'opera di Kabakov. La teorica e artista Svetlana Boym, che si è a lungo occupata delle trasformazioni occorse all'utopia nella storia della cultura russa, ha notato che le installazioni totali di Kabakov

rivelano una nostalgia per l'utopia, ma fanno tornare l'utopia alle sue origini – non nella vita ma nell'arte. Kabakov va alle origini dell'utopia moderna e rivela due impulsi umani contraddittori: uno di trascendere il quotidiano in una sorta di fiaba collettiva e l'altro di abitare le più inabitabili rovine, di sopravvivere e conservare ricordi³⁰.

La riflessione di Boym si è incentrata in particolare sul concetto di nostalgia, che a suo dire possiede al proprio interno un elemento utopico. L'operazione che Kabakov mette in atto è quella di un'inversione temporale per cui «le utopie orientate al futuro» sono volte «nelle

²⁸ Rod Mengham, *Ilya Kabakov: A Short, Critical Biography*, in *Installations. Catalogue Raisonné 1983-2000*, op. cit., p. 451.

²⁹ Inke Arns, *Avantgarde in the Rear-View Window: From Utopia under General Suspicion to a New Notion of the Utopian. On the paradigm shift of the Artistic Reception of the Avant-garde in Eastern Europe from 1980s to the Present*, <http://www.projects.v2.nl/~arns/Texts/arns-seven-sins-2004.pdf> (ultimo accesso 26/9/2012), p. 8.

³⁰ Svetlana Boym, *Nostalgic Memorials and Postmodern Survivals in Russia*, in *The postmodern challenge: Perspectives East and West*, a cura di Bo Stråth e Nina Witoszek, Rodopi, 1999, p. 166.

rovine quotidiane». In questo spostamento, l'artista «muove dall'utopia collettiva a quella individuale, dalla politica all'arte e la vita, e indietro all'arte»³¹.

La città utopica e Il Palazzo dei progetti

Il progetto in cui si condensa, con maggiore articolazione e compiutezza, la riflessione dei Kabakov sul tema dell'utopia è *La città utopica*, concepito per la cokeria (impianto per la produzione del coke) Zollverein a Essen, in Germania³². Costruito tra il 1957 e il 1961 su progetto dell'architetto industriale Fritz Schupp, lo stabilimento è stato in funzione fino al 1993. Vi lavorava circa un migliaio di persone, producendo fino a 5000 tonnellate di carbone al giorno. Il complesso di archeologia industriale è entrato successivamente a far parte della "Stiftung Industriedenkmalpflege und Geschichkultur" (Fondazione dei monumenti industriali e culturali). Pochi anni dopo la chiusura è stato oggetto di un imponente e lungimirante progetto di riconversione culturale, che ne ha fatto un centro di design, commercio, arte e cultura. La sua seconda vita inizia nel 1999, quando ospita la mostra *Sonne, Mond, und Sterne* (Sole, Luna e Stelle)³³. Nell'estate 2000 la Fondazione stabilisce i primi contatti con i Kabakov, i quali elaborano una complessa proposta di trasformazione che abbraccia l'intero complesso.

Il progetto de *La città utopica* si compone di sette elementi, ciascuno dedicato a un tema: *Il palazzo dei progetti*, *L'archivio dell'artista*, *Le utopie realizzate*, *Centro di energia cosmica*, *Opera verticale*, *Opera-vulcano*, *Teatro-Dante*. Il primo argomento è appunto quello dell'utopia, inteso, nelle parole dell'artista, come

la base importante della creatività e la creazione di un concetto globale che forse non è nemmeno realizzabile ma che è pieno di contenuto umanitario, elevato e romantico; il significato di fantasia e sogni nell'attività di una persona in ogni progetto da questa concepito, non importa quanto pratico quel progetto possa apparire per questa persona³⁴.

Il soggetto è al centro della prima sezione, denominata *Il palazzo dei progetti*. Gli altri temi sono quelli della memoria (Progetto n. 3, *Le utopie realizzate*), che trova il suo completamento in quello dell'archivio (Progetto n. 2, *L'archivio dell'artista*); all'energia è invece riservata la quarta componente, denominata *Centro di Energia Cosmica*; vi sono quindi le grandi figure nella storia della cultura – qui rappresentate da Chaikovsky, Wagner, Dante – cui sono

³¹ Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia*, Basic Books, New York, 2002, p. 322.

³² Il progetto è illustrato in: Ilya / Emilia Kabakov, *Die Utopische Stadt und andere projekte. The Utopian City and other projects*, Kunsthalle Bielefeld, Kunsthaus Zug, Albion London, Kerber, 2004.

³³ *Sonne, Mond, und Sterne. Kultur und Natur der Energie*, Essen, Zollverein, 13 maggio – 13 settembre 1999.

³⁴ Ilya / Emilia Kabakov, *Die Utopische Stadt und andere projekte. The Utopian City and other projects*, op. cit., p. 28.

rispettivamente dedicati i progetti 5 (*Opera Verticale*), 6 (*Opera-Vulcano*), 7 (*Teatro-Dante*); l'ultimo tema è quello dell'installazione come nuovo genere artistico. Tutti i segmenti in cui si articola *La città utopica* infatti sono realizzati secondo il medium caratteristico dell'intera opera di Kabakov, quello dell'installazione totale. L'intero complesso – in tutte e sette le sue parti – viene definito un'installazione unificata, un vero e proprio museo dell'installazione. A parere dell'artista infatti questo medium non ha ancora espresso tutto il suo potenziale artistico, ed è aperto a sviluppi futuri. Per collegare le diverse parti della cokeria nelle quali sorgono le installazioni è concepito un sistema di arterie sopraelevate di trasporto.

Al fine di attrarre il visitatore nel futuro complesso artistico, l'autore propone una nuova interpretazione del luogo: esso viene inteso come uno dei sette centri in cui si concentra l'energia del pianeta, e inoltre luogo privilegiato di comunicazione con la *noosfera*. Con questo termine lo scienziato russo Alexander Vernadsky indicava – nell'ambito della teoria formulata negli anni Venti del Novecento – il complesso immateriale d'idee, significati e concetti formulati da tutte le civiltà nell'intera storia dell'uomo. Kabakov immagina nel sito di Essen la possibilità di sondare la noosfera e renderla accessibile attraverso l'impiego di antenne di cui propone la costruzione³⁵.

L'unica sezione finora realizzata de *La Città utopica* è *Il palazzo dei progetti*, che dal 2001 si trova installato in maniera permanente nel sito in cui sorgeva il deposito di sale della cokeria. L'attuale collocazione stabilisce una risonanza tra l'opera e il contesto dell'ex sito industriale, entrambi espressione di quel modernismo che ha caratterizzato il XX secolo. *Il palazzo dei progetti* tuttavia ha una genesi precedente, in quanto è il risultato di una commissione congiunta della fondazione Artangel di Londra e del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia di Madrid. L'installazione è stata presentata per la prima volta nel 1998 negli spazi di *The Roundhouse* nella capitale inglese, un capannone di riparazione macchine a vapore riconvertito negli anni Sessanta in sede di spettacoli teatrali e musicali. Nei due anni successivi ha viaggiato come mostra itinerante, toccando le tappe di Madrid (*Palacio de Cristal*), Manchester (*Upper Campfield Market*) e New York (*69th Regiment Armory*)³⁶ [Fig. 5.2].

³⁵ Ibid., pp. 28-41.

³⁶ Le mostre itineranti di *The palace of Projects* sono le seguenti: *Ilya & Emilia Kabakov: The Palace of Projects*, Londra, The Roundhouse (Organizzazione: Artangel), 23 marzo – 10 maggio 1998; *Leaving Tracks: Artanspennine 98. An Exhibition of International Contemporary Visual Art. Ilya & Emilia Kabakov*, Manchester, Upper Campfield Market, 23 maggio – 16 agosto 1998; *El palacio de los proyectos*, Madrid, Palacio de Cristal del Retiro, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 10 dicembre 1998 – 30 aprile 1999; *The Palace of Projects*, New York, Armory building, Lexington Avenue, (Organizzazione Public Art Found), 15 giugno – 13 luglio 2000; collezione 'Stiftung Industriedenkmalpflege und Geschichtskultur', installazione permanente, 'Kokerei Zollverein Essen', Essen,



Fig. 5.2 Ilya Kabakov, *The Palace of Projects*, vista dell'installazione, esterno, Armory Building, New York, 2008, foto di Gil Amiaga, courtesy l'artista e Galleria Lia Rumma Milano/Napoli

L'architettura del *Palazzo dei progetti* contiene un duplice riferimento: da un lato è esemplata naturalisticamente sulla forma di una conchiglia a spirale, dall'altro s'iscrive esplicitamente nella tradizione delle costruzioni utopiche spiraliformi, tra cui l'autore annovera la torre di Babele, il *Monumento alla Terza Internazionale* di Vladimir Tatlin (1919-20) e i progetti di città a spirale. L'edificio è costituito da un'armatura in legno leggero coperta di tessuto di plastica semi-trasparente in funzione di mura e soffitti. Nell'illustrare il progetto, l'artista pone una particolare enfasi sul sistema di copertura, che garantisce una doppia illuminazione: dall'esterno all'interno e viceversa. Il concorso delle due fonti luminose crea, a suo dire, un'atmosfera fantastica, conferendo all'architettura l'aspetto di una lanterna magica cinese. La forma a spirale dell'esterno si riflette anche all'interno, attraversato da una rampa

dall'autunno 2001. Le mostre sono documentate in un unico catalogo: И.КАБАКОВ I. КАБАКОВ, ДВОРЕЦ ПРОЕКТОВ "The Palace of Projects", 1995-1998, catalogo della mostra, Londra, The Roundhouse, 24 marzo – 10 maggio 1998; Manchester, Upper Campfield Market, 23 maggio – 16 agosto 1998; Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Autunno 1998, 1998.

ascendente che collega i due livelli in cui si articola la costruzione; entrambi sono scanditi dalla successione di una serie di stanze, per un totale di sedici.

L'edificio ospita un insieme di sessantacinque progetti, raggruppati in tre diverse sezioni dedicate ad altrettanti temi. Al piano inferiore si trovano la prima e la seconda, che includono rispettivamente ventisei progetti mirati al perfezionamento individuale (*Come migliorare te stesso?*) e trenta riguardanti il miglioramento della vita di altre persone (*Come migliorare questo mondo?*). Al secondo piano sono invece custoditi nove progetti che stimolano la creatività, aiutano la creazione, l'emergenza dei progetti stessi (*Come stimolare la comparsa di progetti?*). I progetti raccolti risalgono al triennio che va dal 1995 al 1998, e alcuni di essi erano già stati presentati in mostre precedenti. Ciascuno è illustrato nelle forme espressive più diverse: vetrine, tavole, schermi, disegni a muro, oggetti sul pavimento. L'allestimento, esemplato sulla tipologia museale, è guidato da un carattere didattico: ogni oggetto, accompagnato da un testo esplicativo, è affiancato da una sedia e un tavolino che invitano il visitatore a sedersi per esaminarlo, in un tipo di esperienza che in questo si distingue da quella usuale all'interno del museo [Fig. 5.3].



Fig. 5.3 Ilya Kabakov, *The Palace of Projects*, vista dell'installazione, interno, Armory Building, New York, 2008, foto di Emilia Kabakov, Courtesy l'artista e Galleria Lia Rumma Milano/Napoli

Gli autori hanno chiarito le intenzioni alla base de *Il palazzo dei progetti* in un testo d'introduzione. Esso esordisce constatando l'esistenza di un enorme numero di progetti e utopie, guidati da altrettanta abbondanza di obiettivi ed idee:

Il mondo consiste in una moltitudine di progetti, alcuni realizzati, altri realizzati a metà, altri non realizzati affatto. Tutto ciò che vediamo intorno a noi, nel mondo che ci circonda, tutto ciò che scopriamo nel passato, ciò che forse può comprendere il futuro – tutto ciò è un mondo infinito di progetti³⁷.

All'interno di questa vasta area, sono distinte diverse tipologie: la prima viene intitolata 'Potere e Controllo', e include progetti basati sui concetti di controllo e regolazione; la seconda è guidata dalle idee di ricatto e dalla minaccia della distruzione totale; la terza, ispirata ai principi 'più lontano, più in alto, più veloce', è incentrata infine sui mezzi di trasporto. In questa lunga tradizione s'iscrivono dichiaratamente anche le proposte progettuali avanzate dagli artisti, finalizzate alla trasformazione e al miglioramento del mondo. La scala di tale intervento – individuale o ristretta alle persone prossime, o ancora a quelle lontane – viene definita come poco rilevante. Il fattore unificante è riconosciuto ne «l'idea della libertà e l'espansione delle opportunità sociali e personali, e non importa quanto irrealistici e utopistici possano apparire, il sogno e la speranza inerenti in essi [nei progetti] dà agli autori il diritto di ritornare ad essi continuamente, di analizzarli e discuterli»³⁸. Tali progetti necessitano, a parere degli autori, di un luogo specificamente designato per la loro custodia. Per questa ragione è stato progettato il palazzo, che nelle loro parole è «un museo unico dei sogni, un museo di ipotesi e progetti, anche se essi sono irrealizzabili». I progetti che vi sono custoditi saranno per il visitatore uno «stimolo per le proprie fantasie, molti gli suggeriranno la risoluzione dei suoi compiti, risveglieranno la sua immaginazione e, cosa principale, forniranno l'impulso per la sua attività creativa in una "direzione positiva"»³⁹.

Secondo la formula autoriale caratteristica del lavoro dei Kabakov, i progetti sono attribuiti a identità fittizie, una modalità che riecheggia tra l'altro gli espedienti letterari che governano anche la narrativa utopica⁴⁰. I cinquantasette autori (sette dei quali presenti con due progetti) sono sinteticamente definiti dalla città di provenienza e dalla professione, le più diverse e rappresentative della società russa: artisti, ingegneri, insegnanti, studenti, casalinghe, autisti e così via.

³⁷ Ilya Kabakov, *The "Palace of Projects"*, in *ibid.*, s. p.

³⁸ *Foreword to the installation*, in *ibid.*, s.p.

³⁹ *Ibid.*, p. 47.

⁴⁰ Sul problema dell'autorialità nell'opera di Kabakov vedi Borys Groys, *The Theater of Authorship*, in *Ilya Kabakov. Installations. 1983 – 2000. Catalogue raisonnée*, op. cit., vol. I, pp. 33-43.

L'estensione e la complessità dell'installazione si presta naturalmente a una molteplicità di letture: la nostra sarà dichiaratamente orientata all'oggetto del nostro studio, quello dell'utopia. Un primo elemento d'interesse è costituito a questo proposito dall'articolazione fra la dimensione individuale e quella collettiva dell'esistenza, che ricevono una trattazione quasi paritaria (rispettivamente con ventisei e trenta progetti ciascuna). I progetti della prima sezione – *Come migliorare te stesso?* – si caratterizzano generalmente per la semplicità di esecuzione e l'utilizzo di materiali quotidiani. A dominare di gran lunga è la sfera domestica, per cui la camera da letto è l'ambientazione maggiormente ricorrente. Qui si svolge ad esempio il progetto dell'autista N. Solomatkin (1. *Come si può cambiare se stessi?*) che prevede il miglioramento della propria persona attraverso una procedura quotidiana: essa consiste nell'indossare, seduti da soli nella propria stanza, un paio di ali d'angelo per cinque o dieci minuti, ripetendo dopo due ore l'applicazione. La ricerca della felicità è invece l'oggetto della proposta del maestro di musica G. Sobakina (2. *Ritorno alla felicità*): per sfuggire alle preoccupazioni della vita, egli propone di appendere di fronte al proprio letto illustrazioni tratte da libri per bambini, e quindi contemplarle a lungo soffermandosi su ogni dettaglio. Una considerevole parte dei progetti è finalizzata – attraverso semplici strategie – all'evasione dalla propria condizione quotidiana, solitamente caratterizzata dalla negatività: Kh. Sabirov propone ad esempio di rimuovere una parte del pavimento e scavare un buco, il cui effetto sarà quello di modificare la nostra percezione facendo sembrare la stanza in decollo (3. *Una stanza che decolla in volo*); un'analogia fuga è suggerita anche nel progetto denominato *Viaggio notturno* (13), che propone di puntare la lampada su una piccola area della propria scrivania di notte, tramutando oggetti ordinari in sconosciuti e inaspettati; il fotografo N. Libels prospetta invece una vera e propria evasione da se stessi (17. *Fuggire da sé*), spogliandosi in una strada di tutti i propri abiti, raggruppandoli in circolo e sedendovisi al centro. Il richiamo all'utopia si fa maggiormente esplicito in quei progetti miranti a creare uno spazio "altro" dalla dimensione quotidiana. Ne offre l'esempio maggiore *Paradiso sotto il soffitto* (24), indirizzato alla creazione di un mondo paradisiaco – inteso in senso letterale – all'interno della propria stanza. L'estensore del progetto (la casalinga E. Lisovskaya) parte dalla convinzione che «il paradiso non sia collocato molto in alto rispetto a noi, ma nemmeno all'“orizzonte” della nostra vita costante – si potrebbe dire che si trovi in un posto sufficientemente al sicuro dalla nostra presenza»⁴¹. La

⁴¹ *Paradise Under The Ceiling*, in И.КАБАКОВ I. KABAКOV, ДВОРЕЦ ПРОЕКТОВ "The Palace of Projects", 1995-1998, op. cit., s. p.

proposta è pertanto quella di costruire una mensola sul perimetro della nostra stanza, nella zona immediatamente al di sotto del soffitto, e di collocarvi «oggetti che amiamo e di cui ci fidiamo», da visitare salendo su una scala: la loro presenza dovrebbe sortire un effetto di trasformazione sulla nostra esistenza quotidiana. Lungi da grandi proclami, i progetti di Kabakov privilegiano piuttosto la dimensione domestica e quotidiana. Così è ad esempio per il progetto *Io dormo in giardino* (25), fondato sulla costruzione di un giardino nella propria camera da letto, con effetti benefici sul sonno. Numerosi progetti sono finalizzati alla cura della sofferenza della condizione umana, attraverso la costruzione e l'uso di vari dispositivi: una sorta di tavolo per dirigere lo sguardo in alto, per eliminare la negatività e innalzare pensieri e sentimenti (10. *Guardare in alto*); un angolo buio in cui conservare temporaneamente gli oggetti domestici che provocano in noi sentimenti di avversione (15. *Punizione degli oggetti domestici*); un oggetto a metà tra il vaso da notte per bambini e uno sgabello (20. *Sedere su un vaso*). A liberare la mente dai pensieri inopportuni è finalizzato anche il progetto 22, *In aggiunta a tutto ciò che è reale*. In altri casi si propongono azioni semplici come rinchiudersi all'interno di un armadio per trovare uno spazio dedicato alla concentrazione (11. *Concentrazione nell'armadio*). Per combattere il senso d'infelicità connaturato in ogni essere umano si lancia l'idea di travestirsi da mendicante e chiedere l'elemosina all'angolo di una strada, sperimentando così in prima persona una reale condizione negativa e tornando a valutare con senso positivo la propria esistenza (5. *Sentirsi infelice*). Alcuni progetti fanno affidamento sul potere delle immagini: ad esse è riconosciuta una proprietà taumaturgica in *Trattamento con i ricordi* (12), in cui la proiezione d'immagini relative alla vita passata viene impiegata per distrarre i malati allettati. Anche gli oggetti possono svolgere un'utile funzione: s'invita a conservare quelli vecchi all'interno di una scatola di legno e poi mostrarli agli amici, per non dimenticare il proprio passato che nell'imperante cultura consumistica del nuovo tende ad essere gettato via insieme agli oggetti (4. *Un incontro con il passato*). Alcuni progetti ricadono nel dominio dell'utopia in quanto fisicamente impossibili, come *Un volo basso sulla terra* (9), che presuppone la possibilità di librarsi in volo con il proprio corpo in virtù di un campo energetico provocato dal pensiero. Altri ancora si pongono nella sfera del soprannaturale, come quello che propone la costruzione di scale dell'altezza di 1200 metri per incontrare il proprio angelo (16. *Incontro con un angelo*). Come emerge da questa disamina iniziale, a dominare la prima sezione di progetti è una dimensione individuale. Tra le eccezioni figura il progetto della ragionera F. Melentieva (8. *Fiducia negli altri*), finalizzato a combattere la

diffidenza che gli esseri umani nutrono reciprocamente. Il suggerimento è quello di calare dalla propria finestra un cestino contenente dei soldi e l'invito ai passanti a fare la spesa al posto nostro. A dire dell'autrice, la fiducia negli altri sarà correttamente ripagata. L'agone sociale è l'ambito d'intervento scelto per pochi altri progetti, come quello finalizzato a diffondere la poesia (6. *Cos'altro può essere detto a proposito?*) o alla realizzazione di *Un dispositivo per l'arrivo degli ospiti* (23).

La declinazione su scala individuale della cultura del progetto costituisce una spia ulteriore del processo di riduzione di scala che interessa l'utopia sul finire del Novecento. Questa evoluzione si attua nell'opera di Kabakov su una base in primo luogo autobiografica: l'artista ha vissuto infatti sulla propria pelle il fallimento dei grandi piani sociali attuati nel proprio Paese. La sua concezione di progetto assume pertanto una coloritura che potremmo definire esistenziale, e che lo rende l'unico modo per condurre una vita umana degna di valore. Nell'ampio spettro di proposte presentate, il visitatore è esortato a trovare la propria.

All'opposto rispetto alla dimensione individuale si collocano i progetti di entità globale, al centro della seconda sezione *Come migliorare questo mondo?*. Essi si svolgono sia su scala terrestre (37. *La terra in un diverso sistema topografico*, 40. *La struttura rivelata dell'ambiente aereo*) che addirittura cosmica (46. *Immagini di una "bottiglia cosmica"*). Ai limiti della praticabilità si colloca il progetto mirato a contrastare gli effetti depressivi delle notti all'Artico: la proposta è di costruire sfere giganti riempite di gas sulle quali proiettare immagini di altre zone del pianeta più "fortunate", come mare, palme, montagne verdi, ecc. (44. *Una "pallanuvola" bianca*). Sembra invece superare le possibilità realizzative, e anche la fondatezza scientifica, il progetto finalizzato a *L'eguale distribuzione dell'energia* (27): l'energia in questione è quella della «vitalità, la cui presenza esiste come diretta condizione per ogni attività umana produttiva». Nell'intento di garantirne una più equa distribuzione su tutte le zone della terra, 86 pannelli vengono sospesi all'altezza di 28-30 km, per convogliare tale energia dalle zone più ricche a quelle più povere. Lo scopo è quello di assicurare «una crescita eguale delle economie di tutte le nazioni», e la risoluzione dei conflitti politici e sociali. Le medesime caratteristiche si riscontrano anche nel progetto *Informazione attraverso la noosfera* (28), teso a connettere l'essere umano a quel complesso di conoscenze ipotizzato dallo scienziato russo A. Vernadsky. Soltanto in questo e in un altro caso Kabakov si rifà esplicitamente alle teorie di pensatori russi precedenti: è il caso del progetto 35. *Resurrezione di tutti i morti* (secondo V. Fyodorov), in cui vengono mutate le idee del filosofo russo che

individuava nella resurrezione di tutti i morti lo scopo primario dell'intera umanità. Al registro fantascientifico appartengono pure il progetto di un sistema per governare le nuvole (51. *Gestione delle nuvole*), quello per stabilire, attraverso un'antenna, una forma di comunicazione con la natura (33. *Un linguaggio comune con gli alberi, le rocce, le bestie...*), così come quello denominato *È impossibile vivere su questa terra!* (29): esso individua nell'aria e nella profondità degli oceani due nuovi luoghi d'insediamento per gli esseri umani, su una terra sempre più minacciata dalla crisi ecologica. I nuovi territori possono essere resi adatti a ospitare la vita grazie alla costruzione di enormi anelli ermeticamente sigillati. Molti progetti hanno a che fare con quelle che l'artista definisce come «energie», senza specificare ulteriormente la sua concezione in merito (48. *La polarizzazione continua di due energie*, 54. *Controllo sul mondo esterno*). L'individuazione dei canali in cui si riverserebbe l'energia emanata dal cosmo, da utilizzare come aree per la fondazione di città o insediamenti umani è ad esempio al centro del progetto 41. *Grandi pilastri bianchi* [Fig. 5.4]

L'oscillazione della scala progettuale tra le due misure estreme – individuale e cosmica – lascia spazio minore a quella sociale. A quest'ultima tipologia, solitamente declinata a dimensione urbana, appartengono alcuni progetti finalizzati alla diffusione della musica per le strade (30. *Performance corali da strada*, 39. *Suite di musica mondiale*). Le città sovraffollate sono il luogo scelto anche per il progetto 43. *Ripostigli di solitudine*, nel quale si propone la costruzione di sgabuzzini dove trascorrere alcuni minuti in solitudine. L'attenzione per le strutture sociali è manifestata anche nel progetto 31. *Il mondo come una grande famiglia*, fondato sulla solidarietà intergenerazionale, e in *Radicale ripartizione "storica" di una nazione* (32): in

quest'ultimo caso, si prospetta la suddivisione di uno stato in diversi territori governati da altrettanti sistemi sociali tratti dalla sua storia (comunitario, patriarcale, capitalista); ciascun



Fig. 5.4 Ilya Kabakov, *The Palace of Projects*, vista dell'installazione, interno, Armory Building, New York, 2008, foto di Emilia Kabakov, courtesy l'artista e Galleria Lia Rumma Milano/Napoli

abitante sarebbe libero di scegliere in quale parte vivere, avendo inoltre la possibilità di visitare come turista le altre. Pochi sono i progetti per la costruzione di città (42. *Palazzo di città del futuro*), edifici (45. *Il progetto ottimale per una prigione*) o manufatti (47. *Un veicolo per il movimento universale [su soffitto, muri, ecc.]*, 49. *Progetto di lasciare un monumento di se stessi*). Alcune proposte riguardano l'arte, di cui s'ipotizzano futuri sviluppi multidimensionali (50. *Arte del futuro*) o nuove modalità rappresentative (56. *Un sistema universale per dipingere tutto*). Ancora sul potere delle immagini fa affidamento il progetto 53 *Irradiazione con positività e ottimismo*, che consiglia di offrire alla contemplazione dipinti considerati «positivi», allo scopo di diffondere ottimismo nel riguardante. Alla medesima finalità di sortire effetti psicologici positivi per i partecipanti è indirizzata anche la proposta di coinvolgerli nella realizzazione di progetti grandiosi, come *Lo scavo di canali per l'intera nazione* (52). Ricade invece nel registro fantastico il progetto d'installazione di vibratori all'interno delle mura degli edifici per annullare le tendenze individualistiche degli abitanti (55. *Vibratori nel muro [sul collettivismo]*).

La terza e ultima sezione de *Il palazzo dei progetti* raccoglie infine progetti di natura autoriflessiva, ovvero riguardanti la loro stessa formulazione (*Come stimolare la comparsa di progetti?*). La maggior parte di essi sono finalizzati a stimolare la creatività in vario modo: sfruttando i meccanismi della visione periferica (57. *Generatore di idee*), oppure costruendo una porta sul soffitto della nostra stanza (63. *Una porta sul soffitto*). Un altro gruppo propone varie tecniche per il superamento di problemi e il completamento dei progetti: *Una scatola per "completare" progetti* (59), *Un dipinto iniziato* (61), *Progetto "Cavallo sulle scale"* (62), *Carta bianca* (64). In alcuni casi le due finalità sono sommate (58. *Non esistono progetti falliti*). Il progetto è considerato la dimensione più autentica dell'esistenza umana nella proposta dell'alunna di quarta elementare V. Zelenin *Progetto della mia vita* (60). Particolare rilievo assume l'ultimo progetto, *Una nuova teiera* (65). Per combattere l'insoddisfazione derivante dalla ripetitività dell'esistenza e imprimere un cambiamento e un nuovo stimolo all'esistenza, si propone di comprare una nuova teiera. Il nuovo acquisto innescherà una catena di cambiamenti, per cui «progettando, valutando, pensando ai cambiamenti su una scala sempre più grande» si acquisirà «tutto quello che è richiesto per un benessere attivo, creativo: la sensazione di prospettive future, la sensazione d'inclusione nel processo creativo, la presenza di un obiettivo e la dinamica dell'emozione; [...] dopo tutto, la realizzazione di un'altra idea servirà da impulso per la realizzazione di un'altra!»⁴².

⁴² *A new Teapot*, in *ibid.*, s. p.

La struttura finzionale su cui si fonda l'esposizione dei progetti viene interrotta nel diciannovesimo della serie, intitolato *Il mio libro di progetti*, e attribuito allo stesso autore. Nel testo Kabakov esplicita la propria concezione dell'utopia come tensione costante dell'essere umano ed espone il senso del catalogo che accompagna l'installazione. L'artista esordisce constatando che il momento storico in cui si trova a scrivere, quello della fine del XX secolo, è dominato dalla sfiducia che i progetti concepiti dall'uomo «possano portare alcun beneficio a un grande numero di persone, virtualmente a tutta l'umanità». Al contrario a prevalere è proprio l'opinione contraria, derivante dai tentativi di realizzazione succedutisi nel corso della storia, e che hanno prodotto un numero di vittime proporzionali alla grandiosità del progetto stesso. Riconoscendosi in questa convinzione per averla vissuta in prima persona (l'allusione al comunismo non è esplicitata), l'autore legge la conclusione del secolo come un riflesso speculare del suo inizio: «Questo tempo, iniziando con l'illusione di un radicale cambiamento nella vita, con grandi e piccole utopie, sta finendo con la disillusione nei confronti del loro risultato e lo scetticismo nei confronti di qualsiasi utopia o creazione utopica in generale». Tale fine dell'utopismo viene tuttavia considerata a sua volta come un'altra forma di utopismo. L'artista infatti considera «la creazione di progetti, il pensiero progettuale, la formulazione di tutti i tipi di utopie» come una componente insita nell'essere umano in maniera immanente. Egli avanza pertanto la proposta di raccogliere in un libro siffatti progetti, da utilizzare all'occorrenza come un prontuario: essi «congelerebbero per sempre nel loro sarcofago di vetro, restando un oggetto, e potrebbero essere usati e "scongelati" solo con la massima cautela»⁴³.

Nel corso di un'intervista in occasione del debutto inglese della mostra del *Palazzo dei Progetti*, Ilya Kabakov ha definito l'installazione architettonica come «un memoriale all'utopia». Nella stessa occasione Emilia precisa meglio la concezione dell'utopia che informa l'opera, nella sua tensione fra progetto e attuazione: «Il mondo è pieno di utopie [...] Tutti sognano diverse utopie; ma il problema è che nel momento in cui un'utopia viene realizzata, a volte ci sono risultati catastrofici. Quel momento in cui un'utopia può diventare una cosa pericolosa... probabilmente quel momento è un progetto». È proprio nello spazio dell'arte che viene riconosciuto il luogo ideale per la fruizione di queste idee⁴⁴.

⁴³ *My book of projects*, in *ibid.*, s. p.

⁴⁴ Rosanna De Lisle, *From Hell to Utopia*, in "The Independent", London, 22 marzo 1998, p. 28.

Nel *Palazzo dei Progetti*, Svetlana Boym registra uno spostamento dall'utopia pubblica a quella privatizzata. La nuova strategia dell'artista adottata in questo lavoro viene definita come esplicitamente biculturale, in riferimento alle due superpotenze che si fronteggiano durante la guerra fredda: dall'Occidente viene adottato il linguaggio della terapia e quello dell'*home improvement*, il pragmatismo del sogno americano; dall'Est le fantasie del volo e della fuga insieme all'aspirazione russa di cambiare il mondo. Il *Palazzo dei Progetti* è così «un grandioso ibrido di sogni e ossessioni transculturali, un incrocio tra un proiezionismo utopico e un programma di auto-miglioramento in dieci passi»⁴⁵.

Interludio. L'America come utopia realizzata: Jean Baudrillard, ad esempio

*Se lavori in America,
nelle ricchezze rotolerai,
Non ci sono decime né tasse lì
Né affitto che ti schiaccia;
è una libera nazione gloriosa
che accoglie ogni uomo,
allora salpa per l'America,
prima che puoi*⁴⁶.

La scoperta dell'America è uno degli annivenimenti storici che ha esercitato una maggiore influenza sulla nascita dell'utopia. Alla base del testo fondativo di Thomas More stanno infatti i resoconti di viaggio che, da Colombo in poi, hanno riportato nella vecchia Europa l'immagine del Nuovo Mondo. La rilevanza di tale radice storica è riconosciuta concordemente dagli storici dell'utopia, come conferma Jean Servier:

Per molto tempo la scoperta del Nuovo Mondo continuerà ad esercitare grande influenza sul pensiero dei filosofi. [...] l'importanza del Nuovo Mondo resterà sempre fondamentale per l'Occidente che è stato guidato, nella mitica traversata dell'oceano, da un sogno di compensazione, archetipo del cammino che conduce alla città radiosa, al di là del mare, poi al di là dello spazio – infine al termine della notte⁴⁷.

In maniera speculare con quanto si è verificato per l'Unione Sovietica, anche per l'America si è generata una lunga tradizione che ha identificato il Paese con l'utopia. Questa elaborazione data fin dalla sua scoperta, ed è avvenuta in termini essenzialmente europei. Da

⁴⁵ Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia*, op. cit., pp. 324-325.

⁴⁶ *The Glorious and Free United States of America*, canzone tradizionale irlandese. Citata in Robert L. Wright ed., *Irish Emigrant Ballads and Songs*, Bowling Green University Press, Bowling Green, 1975; cit. in Lyman Tower Sargent, *Utopianism. A Very Short Introduction*, Oxford University Press, Oxford, 2010, p. 51.

⁴⁷ Jean Servier, *Storia dell'utopia. Il sogno dell'Occidente da Platone ad Aldous Huxley*, op. cit., p. 103.

questa matrice provengono infatti l'immaginario millenaristico e i proclami utopici che puntellano gli scritti dei Puritani, e hanno gettato le fondamenta del paese⁴⁸. Seppure comprensibilmente ridimensionata, tale tradizione prosegue anche nel secondo Novecento, e ha uno degli interpreti più lucidi nel filosofo Jean Baudrillard.

«È un'idea paradossale, quella di un'utopia realizzata»⁴⁹. Sotto il segno di questo paradosso Baudrillard descrive gli Stati Uniti d'America appunto come l'avveramento di un'utopia. L'autore visita il paese nei primi anni Ottanta e riporta le sue impressioni in una sorta di diario di viaggio, condotto da una scrittura rapsodica. Secondo il filosofo «l'America non è né un sogno, né è una realtà, è un'iperrealtà. Ed è un'iperrealtà perché è un'utopia vissuta fin dall'inizio come realizzata»⁵⁰. Egli riconduce le motivazioni in primo luogo a ragioni di tipo storico, derivanti dall'origine dell'America come prodotto del colonialismo. Nel Paese che vede l'autore negli anni Ottanta del Novecento, sopravvive integra la prospettiva utopica e morale delle sette puritane del XVII secolo e quindi degli uomini del secolo successivo. Proprio le sette religiose hanno giocato a suo dire un ruolo fondamentale nel passaggio alla realizzazione dell'utopia, consentendo l'estensione del loro micro-modello all'intera nazione. Allo stesso tempo la presenza dell'oceano ha garantito al Paese l'isolamento, qualità fondante all'interno del paradigma utopico: così mentre l'Europa era squassata dalle rivoluzioni nel XIX secolo, l'America manteneva integra la prospettiva utopica e morale dei padri fondatori. Il filosofo francese assume nella sua analisi un altro *topos* dello sguardo europeo sull'America: quello dell'assenza della storia, secondo cui il paese vive in uno stato di perenne attualità, che lo rende l'unico luogo in cui può trovare spazio la versione originale della modernità. Quest'idea dell'incarnazione dell'utopia che domina la società americana genera in essa la convinzione di essere la potenza suprema e il modello assoluto.

Il diario di viaggio di Baudrillard è tutto costruito sull'antitesi tra gli Stati Uniti e l'Europa. Proprio sulla questione dell'utopia si consuma una frattura insanabile: il Vecchio Continente è dominato dalla dimensione di un pensiero che solo raramente si traduce in azione, abitato dalla nostalgia di ideali che tuttavia non si vogliono attuati. Al contrario la prospettiva americana si fonda sulla realizzazione del concetto e la materializzazione delle idee: questo empirismo radicale è uno dei caratteri dominanti del Nuovo Mondo, il cuore del paradosso in cui si

⁴⁸ Frank E. Manuel e Fritze P. Manuel, op. cit., p. 14.

⁴⁹ Jean Baudrillard, *Amerique*, Éditions Grasset & Fasquelle, 1986 (trad. It. *America*, Feltrinelli, Milano, 1987, p. 66).

⁵⁰ Ibid., p. 28.

sviluppa il suo pensiero. Una caratteristica ulteriore che rende gli americani un popolo di utopisti viene individuata nella loro credenza nel fatto, ma non nella fatticità.

L'analisi di Baudrillard tuttavia, non procede sull'unico binario dell'utopia: parallelamente ad esso, il filosofo individua nella sua *America* anche l'attuazione dell'antitesi, quella dell'anti-utopia «dell'insensatezza, della deterritorializzazione, dell'indeterminatezza del soggetto e del linguaggio, della neutralizzazione di tutti i valori, della morte della cultura»⁵¹.

La dimensione utopica degli Stati Uniti è stata oggetto di riflessione anche nell'ambito delle arti visive, che ne hanno fornito varie interpretazioni. Il tema assume una particolare rilevanza all'interno del fenomeno, precedentemente analizzato⁵², delle micronazioni. Tra i progetti più significativi in questo senso vi è quello dell'artista americano Peter Coffin, che nel 2001 ha fondato *The New United States of America* (NUSA), una sorta di nazione modello concettuale⁵³. Il progetto prende le mosse dalla definizione che uno dei padri della nazione, Benjamin Franklin, aveva dato degli Stati Uniti, ovvero "Esperimento Americano". Con la fondazione della micronazione l'artista si propone il recupero dei valori libertari alla base della nascita degli Stati Uniti d'America, allo scopo di colmare il divario che prodottosi tra i cittadini e il governo, e contrastare l'assoggettamento di quest'ultimo al potere dell'economia delle *corporations*. I Nuovi Stati Uniti d'America sono rappresentati da una bandiera derivata dalla Bandiera Americana Civile (detta anche bandiera della pace), comunemente utilizzata un tempo per distinguere i civili dai militari (a differenziarla dall'attuale bandiera americana sono le strisce verticali invece che orizzontali)⁵⁴. Dalla creazione del proprio stato nel 2001, l'artista ha intrapreso un lavoro estensivo di ricerca sul fenomeno delle micronazioni che ha preso corpo in numerose mostre⁵⁵.

⁵¹ Ibid., p. 80.

⁵² Vedi cap. 3, *Micronazioni. Come creare uno stato personale*, pp. 118-184.

⁵³ Peter Coffin, *New United States of America*, 2001. In proposito vedi *Utopics*, op. cit., pp. 31, 95-96.

⁵⁴ Peter Coffin, *New United States of America*, 2006, bandiera.

⁵⁵ Nel 2005 Peter Coffin ha co-curato, insieme a Robert Blackson, *We Could Have Invited Everyone*, una mostra collettiva alla Andrew Kreps Gallery di New York, in cui era presentata una selezione di stati fittizi, micronazioni, stati-modello e nazioni concettuali. Nello stesso periodo la New York University ha ospitato un Summit delle Micronazioni, denominato *A general Assembly with Representatives of Real and Possible Countries* (Un'assemblea generale con rappresentanti di stati reali e possibili). Il progetto si è sviluppato ulteriormente ed è stato presentato in una nuova versione in una mostra al Palais de Tokyo di Parigi nel 2007: *États (Faites les vous-même) Grow your own*.

Utopie e distopie parzialmente sepolte. Sam Durant

Il mio lavoro è principalmente un dialogo anti-nostalgico con la storia e la riflessione – sempre viaggiando tra realtà e finzione. Connetto eventi storici significativi per svelare significati problematici che mantengono una rilevanza contemporanea. C'è un certo grado di assurdità in alcune delle connessioni che traccio, ma il tono complessivo è serio. Lenny Bruce disse: “Lo humor è dolore + tempo”. Penso che descriva il mio lavoro in modo abbastanza accurato⁵⁶.

Con questa dichiarazione Sam Durant⁵⁷ presenta il proprio lavoro. Esso appare governato dal metodo della libera associazione, attraverso cui è condotta a una «strategica collisione»⁵⁸ una disparata congerie di elementi, che si estendono dalla cultura popolare alla storia dell'arte, dall'architettura e design modernisti al fai-da-te, dal movimento dei diritti civili al rock sudista. La sua opera intende programmaticamente aprire un campo in cui siano messi in interconnessione l'arte, la cultura e la politica. Riflesso di questa eterogeneità tematica, Durant impiega un vasto arsenale di media, che spaziano dal disegno alla scultura alla fotografia, spesso combinandoli in installazioni.

La storia rappresenta in particolare il principale serbatoio cui l'artista attinge, memore – come ricorda Mary Leclère – della lezione benjaminiana secondo cui «articolare storicamente il passato non significa conoscerlo “come propriamente è stato”. Significa impadronirsi di un ricordo come esso balena nell'istante di un pericolo»⁵⁹. La fascinazione nei confronti del passato è legata alla sua rilevanza per la contemporaneità: conoscendolo – afferma l'artista – è possibile comprendere le cose presenti e la loro evoluzione. La storia infatti viene intesa come «qualcosa che è con noi tutti i giorni e dovrebbe essere soggetta a reinterpretazione e interrogazione»⁶⁰. Durant pertanto inserisce all'interno della propria opera materiali storici, chiarendone l'utilizzo in questi termini: «Uso i momenti storici quasi come materiali visuali o almeno in un contesto visuale anche se è veramente più una operazione concettuale... è appropriarsi di argomenti del passato per dire qualcosa delle varie situazioni oggi»⁶¹. La storia cui l'autore attinge è specificamente quella del suo paese, gli Stati Uniti d'America, e ne copre

⁵⁶ Sam Durant, in www.sidestreet.org/phantomball/durant.html (ultimo accesso 8/10/2012).

⁵⁷ Sam Durant è nato a Seattle nel 1961. Ha studiato al Massachusetts College of Art di Boston e al California Institute of the Arts di Valencia, California. Vive e lavora a Los Angeles.

⁵⁸ Michael Darling, *Sam Durant's riddling zones*, in *Sam Durant*, catalogo della mostra itinerante, Los Angeles, The Museum of Contemporary Art, 13 ottobre 2002 – 9 febbraio 2003; Düsseldorf, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, 18 gennaio – 30 marzo 2003, Hatje Cantz Publishers, 2002, p. 11.

⁵⁹ Walter Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, 1940 (*Tesi di filosofia della storia*, in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di Renato Solmi, Einaudi, Torino, 2006, p. 77).

⁶⁰ Jeremy Deller, *Strange Fruit*, in “Dazed & Confused”, Volume 2, Issue 6, October 2003, p. 142.

⁶¹ Peter Doroshenko, *Interview with Sam Durant*, in *Sam Durant. 12 Signs. Transposed and Illuminated (with various indexes)*, catalogo della mostra, Ghent, Stedelijk Museum voor Aktuele Kunst, 2004, p. 64.

l'intera vicenda, dalla fondazione fino al Novecento. Il suo interesse si appunta in particolare sui momenti che testimoniano lo scontro tra gli ideali e la realtà, e che producono gli strappi del tessuto sociale del paese. In questa peculiare fascinazione risiede appunto la dimensione utopica su cui medita il suo lavoro. Esiste un momento storico particolare in cui queste idealità s'irradiano con maggiore potenza, e sono i due decenni Sessanta e Settanta del Novecento: un periodo che alla fine del XX secolo è stato oggetto di un vero e proprio processo di mitologizzazione, secondo la nozione barthesiana del termine⁶². Essendo nato nel 1961, Durant non è stato testimone diretto di quell'epoca: il suo rapporto con gli avvenimenti appare piuttosto, come sottolinea James Meyer, «inconscio, di seconda mano, e soprattutto, mediato»⁶³. Il critico prosegue la sua analisi descrivendo in tal modo l'attitudine dell'artista nei confronti del passato:

Piuttosto che romanticizzare il passato, il suo lavoro esamina la natura di questa brama; egli non piange la morte degli ideali degli anni Sessanta, ma investiga quali erano questi ideali e come possano essere andati storti. Sospettoso nei confronti delle narrazioni di prima mano [...], il suo lavoro tratta questi resoconti come rappresentazioni che autorizzano la riflessione e la critica⁶⁴.

Che lo sguardo di Durant su quegli anni non replichi quello apologetico dominante, è confermato anche da David Joselit, secondo cui il desiderio dell'artista di far rivivere gli anni Sessanta «non è né interamente malinconico né interamente celebrativo. È un tentativo critico di recuperare un'eredità politica praticabile»⁶⁵. Questo atteggiamento è piuttosto paragonato alla dinamica messa in campo nella *cover* musicale, come sottolineato con acutezza dal poeta Kevin Young: così come la *cover* reinterpreta un brano musicale, la rilettura della storia nell'opera di Durant «riconosce una tradizione mentre la trasforma, rendendola nuova e integra senza cancellarla o nascondere»⁶⁶. L'utilizzo della storia come materiale d'archivio ha fatto iscrivere l'artista in quello che Hal Foster ha definito *Impulso Archivistico*. Secondo il critico americano

Durant inscena il suo archivio come un inconscio spaziale in cui contenuti repressi ritornano in maniera dirompente, e differenti pratiche si mescolano in maniera entropica. Naturalmente il ritorno del represso non è facilmente riconciliato con lo scivolamento verso l'entropico, ma Durant suggerisce un terzo modello che comprende questi altri due: l'inquadratura di un periodo

⁶² Roland Barthes descrive il processo in questi termini: «il mito consiste nel ribaltare la cultura nella natura, o almeno il sociale, il culturale, l'ideologico, lo storico nel naturale» (Roland Barthes, *Change the object in itself*, in *Image-Music-Text*, New York, Hill and Wang, 1977, p. 165).

⁶³ James Meyer, *Impure Thoughts. The Art of Sam Durant*, in "Artforum", 38, n. 8, Aprile 2000, <http://artforum.com/archive/id=331> (ultimo accesso 8/10/2012).

⁶⁴ Ibid.

⁶⁵ David Joselit, *Sam Durant*, in "Artforum", n. 5, Gennaio 2003, <http://artforum.com/inprint/issue=200301&id=3944> (ultimo accesso 8/10/2012).

⁶⁶ Kevin Young, *Cover Song*, in *Sam Durant*, catalogo della mostra, 2002, op. cit., p. 91.

storico come una episteme digressiva quasi nel senso di Michel Foucault, con “elementi interconnessi [collocati] insieme in un campo”⁶⁷.

Fin dagli esordi, l’utopia costituisce uno dei termini fondamentali della riflessione e poi del lavoro di Durant. L’artista stesso ne ha fatto ammissione, annoverandola tra le principali traiettorie che emergono dal suo lavoro: «Una delle trame più forti è l’uso di tropi e modelli architettonici. Penso che l’altra trama, la principale per me, sia il ricorrente interesse per l’utopia e l’idealismo nelle formazioni politiche e sociali, e i fallimenti di quelle ideologie. Osservo anche a ciò che una prospettiva storica produce su quelle cose»⁶⁸. In occasione di un’altra intervista, Durant è stato interrogato direttamente se il termine utopia fosse applicabile all’arte. La sua risposta è stata positiva:

Penso di sì. Quand’ero più giovane ebbi una grande delusione nei confronti di quella che chiamiamo “Critica Istituzionale”. Sentivo che aveva fallito nel provocare alcun reale cambiamento e che le istituzioni che criticava l’avessero semplicemente cooptata. Perciò era per me senza valore, un fallimento. Adesso non penso che ciò sia vero; il cambiamento non è sempre misurabile in quel modo. Le cose cambiano poco in un lungo periodo di tempo prima di cambiare molto. È molto importante far sì che accadano i piccoli cambiamenti. La lotta è continua⁶⁹.

Il tema dell’utopia è stato al centro dello scambio epistolare che abbiamo avuto modo di intrattenere con l’artista tra il 2010 e il 2011. In quella circostanza Durant individuava nell’utopia uno dei temi sempre popolari all’interno della storia dell’arte, riconoscendosi esplicitamente nella lunga tradizione di autori che ne avevano fatto oggetto del loro lavoro. Egli tuttavia si dichiarava critico all’idea di realizzare l’utopia, giacché essa è per definizione qualcosa che non può essere realizzata. Da parte sua si riconosceva piuttosto interessato a «mettere fine al capitalismo prima che esso metta fine a noi»⁷⁰.

Agli esordi della carriera, il tema dell’utopia trova sviluppo in connessione a quello del modernismo (soprattutto architettonico). La critica al modernismo è una delle questioni maggiormente presenti sulla scena artistica a partire dall’ultimo decennio del Novecento fino ad oggi⁷¹. L’artista afferma di essere «sempre stato critico nei confronti del modernismo(/i) nella maniera in cui esiste nella cultura “occidentale”, specialmente per il modo in cui esso si relaziona alle questioni di classe, di capitale sociale e del suo contributo all’accelerazione dei

⁶⁷ Hal Foster, *An Archival Impulse*, in “October”, n. 110, autunno 2004, p. 17.

⁶⁸ Malik Gaines, *Sam Durant*, in “Tema celeste”, n. 95, gennaio-febbraio 2003, p. 64.

⁶⁹ Rita Kersting, *Interview with Sam Durant*, in *Sam Durant*, catalogo della mostra, 2002, op. cit., p. 61.

⁷⁰ Simone Ciglia, *Intervista con Sam Durant*, via e-mail, vedi appendice, pp. 280-281.

⁷¹ Sull’argomento vedi il capitolo 6, *Modernismo reloaded. Il modernismo come paradigma visivo nell’arte dell’ultimo ventennio*, pp. 282-336.

cicli della forza distruttiva del capitale finanziario»⁷². La prima testimonianza di questo filone tematico è costituita dal disegno *3 Rules of plumbing* (3 regole dell'impianto idraulico) del 1992, esposto in occasione della mostra d'esordio presso la galleria Bliss di Pasadena⁷³ [Fig. 5.5].

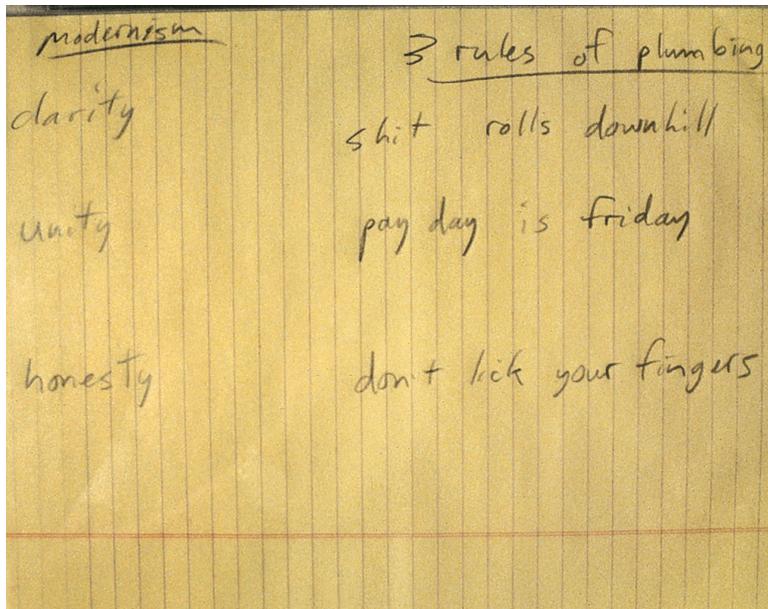


Fig. 5.5 Sam Durant, *3 Rules of Plumbing*, 1992, matita su carta, 8 ½ x 11 inches, Gaby and Wilhelm Schümann, Aachen

Esso consiste di un semplice foglio giallo a righe ruotato in senso orizzontale, su cui sono scritti a matita due elenchi contrapposti: a sinistra le regole del modernismo, che recitano: *chiarezza / unità / onestà*; nella colonna di destra le tre regole dell'idraulica: *La merda rotola in discesa / Venerdì è il giorno di paga / Non leccarti le dita*. La giustapposizione –

apparentemente incongrua e con effetti umoristici – tra modernismo e idraulica è messa da James Meyer in relazione con il pensiero di Adolf Loos (1870-1933). Nel celebre *Ornament und Verbrechen* (Ornamento e delitto) del 1908 – testo capitale che varrà all'architetto l'iscrizione tra i padri del modernismo – le forme geometriche sono associate con l'igiene e gli ideali socialisti, mentre l'ornamento con la degenerazione. Ma è in un precedente saggio del 1898, *Idraulici*, che Loos elogia i salutari effetti sociali dei moderni sistemi fognari, ed esalta la figura dell'idraulico come «pioniere della pulizia» e «timoniere della cultura»⁷⁴. L'idraulico di Durant si prende gioco di questi alti ideali e si esprime con un umorismo di tipo scatologico, realizzando così una scoperta parodia degli alti valori del modernismo. Dal punto di vista formale, inoltre, è da notare che con questo disegno l'artista inaugura un dispositivo ricorrente in molto del suo lavoro successivo, quello della dicotomia: contrapporre due elementi o due gruppi di elementi fra loro.

Il rapporto tra utopia e modernismo continua a preoccupare l'autore, che torna a elaborarlo negli anni successivi. Le modalità con cui viene condotta questa analisi rimangono

⁷² Simone Ciglia, *Intervista con Sam Durant*, op. cit.

⁷³ Sam Durant, *3 Rules of plumbing*, 1992, matita su carta, 8 ½ x 11", Gaby e Wilhelm Schürmann, Aachen.

⁷⁴ Adolf Loos, *Die Plumber*, in *Ins leere gesprochen 1897-1900*, Georges Crès et Cie, Paris und Zürich, 1921, pp. 76-81 (trad. it. *Parole nel vuoto*, Adelphi, Milano, 2007).

fondamentalmente quelle della giustapposizione tra i due registri – quello alto del modernismo e quello basso della scatologia. Così quella messa in scena da Durant è, secondo Hal Foster, una vera e propria «lotta di classe tra le raffinatezze del design tardo modernista (nel momento in cui divenne aziendale e suburbano) e i risentimenti della comune classe lavoratrice (la cui esclusione dallo stile di questo periodo era una delle sue precondizioni)»⁷⁵. In questa tensione dialettica Michael Darling riconosce il territorio sui cui è fondata molta dell'opera dell'artista⁷⁶. Essa torna al centro di una serie di disegni presentati nella personale del 1995 presso la galleria Blum & Poe di Santa Monica, nei quali si affianca la rappresentazione di elementi tratti dai suddetti registri, come servizi igienici e sedie degli Eames. Le sedie del design modernista di metà Novecento tornano come soggetto di una serie fotografica presentata nella stessa occasione: esse sono rappresentate capovolte e con i piedi sollevati, in una posizione che da un lato nega l'apprezzamento per le qualità formali, e dall'altro suggerisce una lettura antropomorfa di umiliazione. La dicotomia delle *3 Rules of plumbing* viene riproposta in un'opera coeva intitolata *Utopian Plumbing* (Tubature utopiche). Anche in questo caso si tratta di una coppia di opere testuali contrapposte: il primo è un foglio d'istruzioni in caso di occlusione del water; nel secondo testo sono invece inanellati, facendo ricorso a una sorta di poetico verso libero, una serie di frammenti che decantano le lodi dell'ideale architettonico modernista:

L'ordine è basilare, non può esserci libertà senza di esso/Il caos proviene dall'incertezza e dall'indecisione, le convinzioni sono il preludio all'ordine e all'unità/Abbiamo soltanto troppa familiarità con le frequenti forme ridicole che sono erette come edifici... ornati con accessori privi di senso che sono una parodia di tutto ciò che è nobile/Se cerchiamo duramente la verità e la chiarezza allora la ragione di esistere che tutti cerchiamo seguirà presto⁷⁷.

Questa linea d'investigazione iscrive a pieno titolo Durant nella scena del sud della California degli anni Novanta (SoCal), insieme ad artisti come Paul McCarthy, Mike Kelley, Charles Ray, Jason Rhoades, che con la loro opera hanno cercato di illuminare il cuore oscuro dell'America, rappresentandone gli aspetti più devianti, in primis la sessualità, ma anche l'economia e la spiritualità.

⁷⁵ Hal Foster, op. cit., pp. 17-18.

⁷⁶ Michael Darling, op. cit., p. 12.

⁷⁷ 'Order is basic, there can be no freedom without it/Chaos comes from uncertainty and indecision, convictions are the prelude to order and unity/We are only too familiar with the frequent ridiculous forms that are reared up as buildings... decked out in nonsensical paraphernalia that is a travesty of all that is noble/If we search hard for truth and clarity then the reason to exist that we all seek will follow soon enough'. Cit. in Jeffrey Kastner, *Sam Durant. Roger Merian, New York, USA*, in "Frieze", n. 23, giugno – agosto 1995, p. 70 (la recensione è accessibile on-line al seguente indirizzo: http://www.frieze.com/issue/review/sam_durant/ [ultimo accesso 8/10/2012]).

Abandoned Houses (Case abbandonate)

Sul numero di gennaio 1945 la rivista americana d'avanguardia "Art & Architecture" pubblica l'annuncio di un nuovo programma edilizio denominato *Case Study Houses* (Abitazioni caso di studio): l'iniziativa intende promuovere la costruzione di abitazioni moderne a basso costo nell'area di Los Angeles⁷⁸. Alla sua conclusione nel 1962, il piano arriva a comprendere un totale di 36 progetti: solo parte di essi viene effettivamente realizzata, e vede il concorso dei maggiori architetti americani dell'epoca (tra i quali Pierre Koenig, Charles and Ray Eames, Richard Neutra). Principale fautore del programma è il direttore del periodico John Entenza, che con tale iniziativa si propone d'incoraggiare l'adozione del linguaggio moderno e l'impiego dei materiali offerti dalle nuove tecnologie industriali, utilizzando la rivista per divulgare i risultati. Le *Case Study Houses* costituiscono forse l'espressione maggiore delle ambizioni della generazione di architetti attivi negli Stati Uniti nell'immediato secondo dopoguerra, un momento storico caratterizzato da un *boom* edilizio. Le abitazioni adottano un linguaggio puro e rigoroso, che le rende vere e proprie "case da sogno", progettate per garantire condizioni di vita ideali. Esse sembrano realizzare gli ideali modernisti del Bauhaus, trasferiti tuttavia nel contesto americano, che promuove uno stile di vita extraurbano e un modello di ricchezza democratizzata.

Il progetto *Case Study Houses* viene assunto da Sam Durant come motivo generatore nella serie *Abandoned Houses (Case Abbandonate)*, che si sviluppa su tre media differenti: collage, disegni e sculture⁷⁹. L'artista la presenta con queste parole:

Un progetto iniziato nel 1994 sulle ideologie utopiche dell'architettura modernista ha portato a una serie di modelli delle *Case Study Houses (Abandoned Houses)* costruite come distrutte, bruciate, vandalizzate, o mandate a puttane in altro modo. Ho immaginato questi modelli incarnare allegoricamente il fallimento del tentativo dell'architettura di controllare lo stile di vita dei suoi abitanti. Man mano che le case sono vissute esse vengono distrutte⁸⁰.

Nella serie di 74 collage, realizzati tra il 1994 e l'anno successivo, fotocopie in bianco e nero delle *Case Study Houses* fanno da sfondo alla sovrapposizione di varie immagini a colori, tese a sabotare la rappresentazione della casa secondo diverse strategie. Una prima modalità consiste nell'inserimento di elementi di arredo incongrui, espressione di cattivo gusto: così un tavolino da caffè in stile artigianale si infila nella Stahl House di Pierre Koenig (1959-1960)

⁷⁸ Sul *Case Study House Program* vedi: Elizabeth Smith and Peter Goessel, *Case Study Houses: The Complete CSH Program*, Taschen, 2002; Elizabeth A. T. Smith, *Case Study Houses. 1945-1966. La rivoluzione californiana*, Taschen, 2007.

⁷⁹ La serie è stata presentata per la prima volta in occasione della mostra presso la Roger Merians Gallery, New York, 1995.

⁸⁰ Sam Durant, *Artist Statement*, 2001, Press Pack, Galleria Blum & Poe.

(*Craft Coffe Table*, 1994, collage su fotocopia, 7½"x7½"), o ancora il rigore degli interni è turbato dalla presenza di sedie dalle forme e stili più improbabili, come quella a forma di mela o quella in stile Chippendale (*Apple Chair*, 1994, collage su fotocopia, 8½"x11"; *Chester Field*, 1995, collage su fotocopia, 10¾"x8 3/8"; *Chippendale Chair*, 1995, collage su fotocopia, 8 3/8"x10 7/8"; *Court Chair*, 1995, collage su fotocopia, 7 1/8"x10¾"). Una seconda, più violenta, opzione prevede invece l'inclusione di figure umane, solitamente impegnate in azioni triviali come tracannare birra davanti alla piscina della Koenig House immortalata nella fotografia di Julius Shulman (*Beer Bong*, 1994, collage su fotocopia, 7½"x10" [Fig. 5.6]), o abbassarsi i pantaloni mostrando il deretano (*Modern Moon*, 1994, collage su fotocopia, 7½"x10").

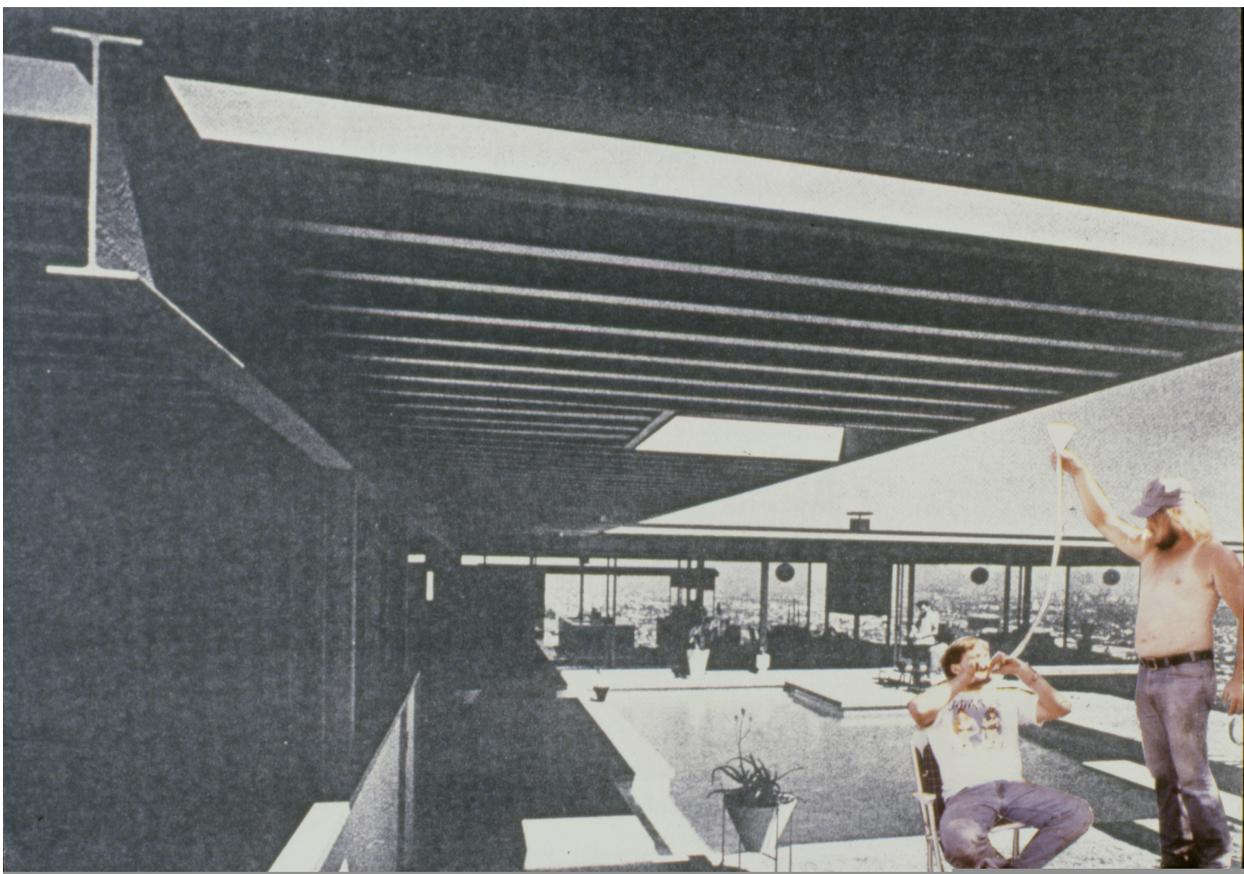


Fig. 5.6 Sam Durant, *Beer Bong*, 1995, collage su fotocopia, 8 x 10", collezione di Maria e Tim Blum, Los Angeles, foto Brian Forrest, courtesy l'artista e Blum & Poe, Los Angeles

Una terza tipologia d'intervento prevede la stesura sovrapposta di macchie informi di colore acrilico (*Red House*, 1995, acrilico su fotocopia, 6 7/8"x8½"; *Kiddie's Room*, 1994, acrilico su fotocopia, 10½"x8¼"). Un'ulteriore strategia consiste infine nell'apposizione di scritte colorate con riferimenti all'architettura, come una sorta di slogan: *Corpi solidi, membra snelle, superfici enfatizzate* (*Slender Bodies, Solid Members, Stressed Surfaces*, 1994, acrilico su fotocopia,

7½"x10¼") o l'elenco delle *Tre Regole dell'idraulico*, già al centro di altre opere di Durant (*3 Rules of Plumbing*, 1994, acrilico su fotocopia, 9"x7").

In questa serie di collage Durant sembra sottolineare in particolare la questione della fabbricazione storica del prestigio degli edifici. Esso è legato essenzialmente alla fotografia, che ne ha divulgato l'immagine servendosi del veicolo delle riviste. In tale rappresentazione fotografica, l'architettura veniva mostrata in tutta la sua purezza formale e perfezione meccanica, e quindi solitamente priva di abitanti. Per questa ragione l'inserimento di figure umane nei collage di Durant sortisce un effetto dirompente e umoristico, ulteriormente accresciuto dall'estrazione delle persone incluse (solitamente motociclisti).

Un ulteriore livello di significato rintracciabile nella serie dei collage riguarda l'interpretazione psicologica dell'architettura. Al centro dell'interesse dell'artista infatti è la nozione freudiana di repressione: l'interrogativo da cui dichiaratamente muove l'autore è se tale meccanismo venga generato dal processo di riduzione della forma alla pura funzionalità. L'inserimento all'interno delle architetture d'individui di basso ceto sociale e di arredamento decorativo costituiscono una rappresentazione visiva del ritorno del represso. Lo si evince anche da alcuni titoli dei collage, che recano traccia di questa lettura psicoanalitica (*Repressed & Materialized* [Represso & Materializzato], 1994, acrilico su fotocopia, 8 3/8"x8½"; *Repression Dematerialized* [Repressione dematerializzata], 1994, acrilico su fotocopia, 8 7/8"x6¼"; *Repression Materialized* [Repressione materializzata], 1994, acrilico su fotocopia, 9 7/8"x8½"). In tal modo i collage diventano, nelle parole dell'artista, «un modo per manifestare un'assurda e cattiva critica degli aspetti più stridenti del design di metà secolo»⁸¹.

La serie di disegni si concentra invece sulla rappresentazione o, più spesso, la giustapposizione di elementi di arredo come gabinetti, sedie Eames, schemi idraulici, scatole minimaliste, librerie IKEA. L'intento è ancora quello che Hal Foster analizza in termini psicoanalitici: «quasi in senso letterale, egli [Durant] sonda il "buon design", riconnette i suoi avatar puliti con il corpo ribelle come per stappare i suoi blocchi culturali. Proprio l'aggressione della sua revisione restituisce anche le spinte inconscie verso le nostre macchine-per-vivere, vecchie e nuove»⁸².

⁸¹ Rita Kersting, op. cit., p. 57.

⁸² Hal Foster, op. cit., pp. 18-19.

L'esito maggiore della serie delle *Abandoned Houses* è raggiunto nella scultura, che conta sei esemplari⁸³. Essi consistono della riproduzione in scala di altrettanti modelli di *Case Study Houses* collocati su un piedistallo. I modelli – realizzati con materiali poveri come anima di polistirene, cartone, legno e metallo – appaiono sottoposti alle più diverse devastazioni: le mura bruciate o sfigurate dai graffiti, le finestre crivellate di proiettili, i soffitti sfondati. Le modalità della loro esposizione forniscono un altro dato rilevante della dialettica tra alto e basso che presiede all'intera serie: i modelli architettonici infatti sono posizionati all'incirca ad altezza della vita umana, e lo spettatore deve accovacciarsi per vedere il loro interno, in una posizione analoga a quella della defecazione⁸⁴. *Abandoned House #2* (1994) [Fig. 5.7] riproduce ad esempio il ventesimo esemplare delle *Case Study Houses*, nota come Bailey House, progettata da Richard Neutra e realizzata nel 1948. Essa appare in uno stato di generale abbandono, le mura sbriciolate, il soffitto bucato.

Nella serie delle *Abandoned Houses* Durant intende esplicitamente rappresentare il fallimento dell'utopia modernista alla base del programma *Case Study House*. Chiarisce a questo proposito l'autore:

L'idea che l'architettura potesse cambiare il modo di vita degli occupanti era stata completamente obliterata dal modo in cui le persone volevano vivere, dalla nozione tradizionale di casa. I miei modelli sono mal costruiti, vandalizzati, e fottuti. Ciò è inteso come un'allegoria del danno fatto all'architettura con la sua semplice occupazione⁸⁵.

L'utopia teoretica rappresentata da queste abitazioni infatti è mandata in rovina con la sua trasformazione in una realtà vivibile. L'agente di questo processo di degenerazione, e quindi il problema, è rappresentato proprio dalla presenza umana. Con la messa in scena di questo tipo di «regressione dalla purezza astratta all'umanità caotica», l'artista sembra inoltre evocare la nozione di entropia, già concetto fondante all'interno dell'opera di Robert Smithson

⁸³ Sam Durant, *Abandoned House # 1*, 1995, anima di polistirene, cartone, acrilico, nastro adesivo, smalto spray, legno e metallo, 78x108x81 cm (30x30¼x5 inches), Tate Gallery, Londra; Sam Durant, *Abandoned House # 2*, 1995, anima di polistirene, cartone, acrilico, nastro adesivo, smalto spray, legno, e metallo, 33x42½x4¼ inches, collezione Barry Sloane, Los Angeles; Sam Durant, *Abandoned House # 3*, 1995, anima di polistirene, cartone, acrilico, nastro adesivo, smalto spray, legno e metallo, 81,3x81,3x11,4 cm (32x32x4½ inches), Museum of Contemporary Art, Los Angeles; Sam Durant, *Abandoned House # 4*, 1995, anima di polistirene, cartone, acrilico, nastro adesivo, smalto spray, legno e metallo, 64,8x104,1x11,4 cm (25½x41x4½), Museum of Contemporary Art, Los Angeles; Sam Durant, *Abandoned House # 5*, 1995, anima di polistirene, cartone, acrilico, nastro adesivo, smalto spray, legno e metallo, 19½x43x8½ inches, collezione dell'artista; Sam Durant, *Abandoned House # 6*, 1995, anima di polistirene, cartone, acrilico, nastro adesivo, smalto spray, legno e metallo, 77,5x60,3x10,8 cm (30½x23¾x4½ inches), Museum of Contemporary Art, Los Angeles.

⁸⁴ Per questa lettura scatologica delle opere sono debitore a David Joselit (Vedi David Joselit, op. cit.). Sull'uso del modello architettonico nell'arte contemporanea, in particolare in riferimento al modernismo, vedi il sesto capitolo *Modernismo reloaded: il modernismo come paradigma nell'arte dell'ultimo ventennio*, pp. 293-312.

⁸⁵ Rita Kersting, op. cit., p. 57.

(per Durant autore di riferimento essenziale, come vedremo più dettagliatamente in seguito). Come sottolinea Michael Darling, «le case di Durant sembrano essere trascinate verso tale destino [dell'entropia], con le indisciplinate forze della natura e della cultura che le buttano giù dal piedistallo. Le pretese dell'architettura moderna verso la perfezione e l'astoricità ne fanno oggetto di tale detronizzazione»⁸⁶. La seconda, forse più lampante, relazione che la serie delle *Abandoned Houses* mette in campo è certamente quella con l'opera di Gordon Matta-Clark. Tale debito è riconosciuto dallo stesso autore, che dichiara di avere grande familiarità con il lavoro del predecessore, e di ammirarlo profondamente. La ricezione dell'opera di Matta-Clark da parte di Durant è stata inoltre influenzata dalla precedente occupazione di quest'ultimo, che prima d'intraprendere la carriera artistica aveva esercitato l'attività di carpentiere. Molte infatti delle operazioni introdotte dal precursore in campo artistico – come tagliare le case, o bucarne i muri – erano anche parte del suo lavoro quotidiano.

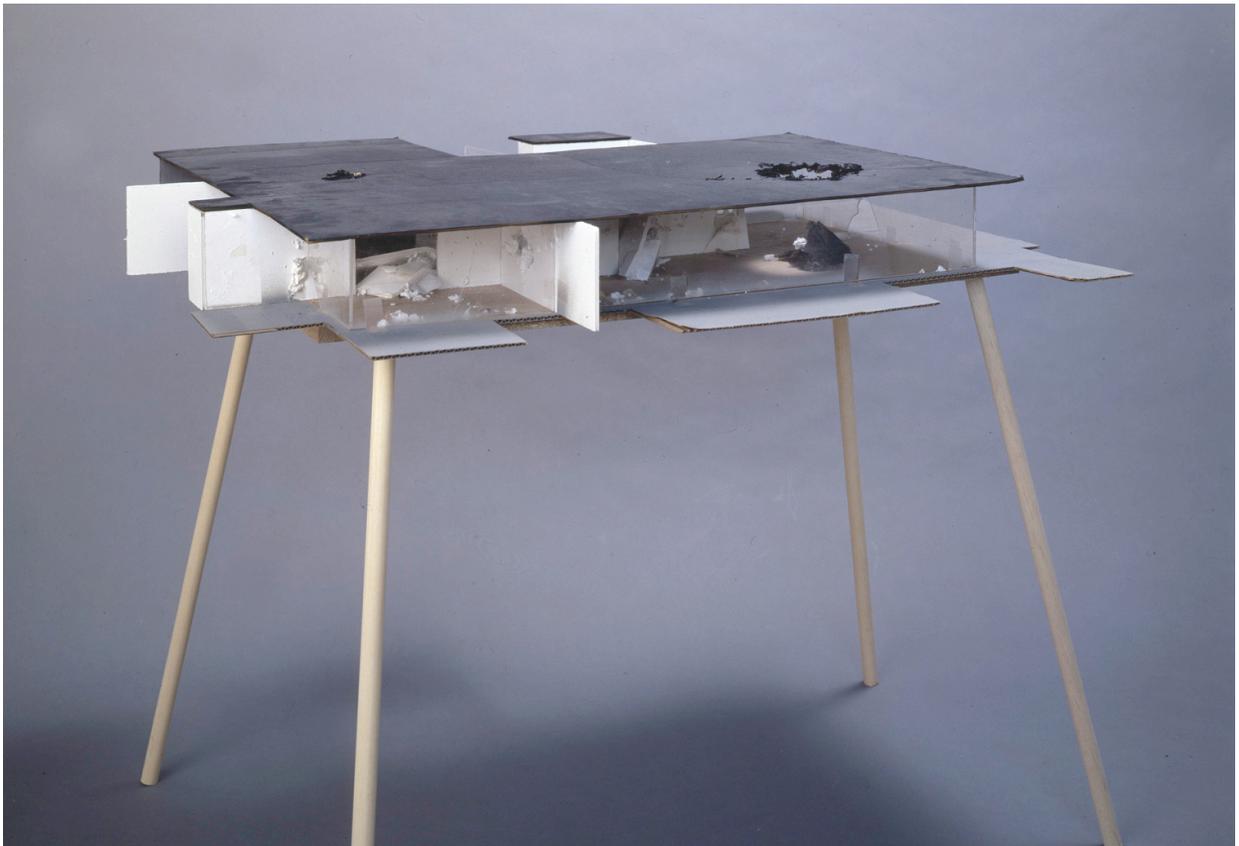


Fig. 5.7 Sam Durant, *Abandoned House #2*, 1994, anima di polistirene, cartone, plexiglass, nastro adesivo, smalto spray, legno e metallo, 33"x42,5"x4,75", foto Brian Forrest, courtesy l'artista e Blum & Poe, Los Angeles.

A indirizzare l'attenzione di Durant nei confronti delle *Case Study Houses* contribuisce in misura maggiore una mostra sull'argomento, tenutasi presso il Museum of Contemporary Art di

⁸⁶ Michael Darling, op. cit., pp. 17-18.

Los Angeles nel 1989⁸⁷. In quel periodo si registrava un vasto interesse per l'architettura e il design della metà del secolo, cui anche Durant partecipava. L'esposizione aveva stimolato il suo interesse non solo nei confronti del design, ma anche dei suoi fondamenti filosofici e dei relativi fattori economici, sociali e politici. All'epoca, inoltre, l'artista ricorda che era ancora assente quell'aspetto di feticizzazione dell'architettura degli anni Cinquanta successivamente imperante. Le *Case Study Houses* infatti non erano ritenute dai proprietari costruzioni di rilievo, ma semplici abitazioni. Per questa ragione erano state sottoposte a opere di rimaneggiamento interno senza alcun rispetto per l'integrità dell'architettura, ad esempio aggiungendo tende e tappeti o smantellando le cucine.

Se il modernismo costituisce senza dubbio il bersaglio polemico di questa serie, secondo Jeffrey Kastner esso non è tuttavia l'unico. Sono infatti la nozione stessa dell'abitare e dell'abitazione a essere prese di mira: a suo dire l'artista decostruisce «non solo il programma di design delle residenze ispirate dal Bauhaus [...], ma, più ampiamente, la nozione di casa e la sicurezza fisica e spirituale che essa propone»⁸⁸. Prosegue ancora Kastner: «la disconnessione tra gli alti ideali degli architetti e la visione apocalittica di Durant fornisce una metafora dell'inevitabile scontro tra tutte le nobili certezze – che siano sociali, politiche o estetiche – e gli imprevisti accelerati della vita moderna»⁸⁹.

Utopia e distopia parzialmente sepolte

La relazione dialettica tra utopia e distopia che regna nel lavoro di Durant si polarizza in una di tipo antinomica nell'opera *Partially Buried 1960s/70s: Dystopia Revealed (Mick Jagger at Altamont) & Partially Buried 1960s/70s: Utopia Reflected (Wavy Gravy at Woodstock)*, del 1998⁹⁰ [Fig. 5.8]. L'installazione consiste di due specchi rettangolari poggiati sul pavimento: ciascuno è quasi interamente coperto da una pila di terra, al cui interno è nascosto un

⁸⁷ *Blueprints for modern living: history and legacy of the case study houses*, a cura di Elizabeth A. T. Smith, Los Angeles, Museum of Contemporary Art, 17 ottobre 1989 - 18 febbraio 1990.

⁸⁸ Jeffrey Kastner, op. cit.

⁸⁹ Ibid.

⁹⁰ Sam Durant, *Partially Buried 1960s/70s Dystopia Revealed (Mick Jagger at Altamont) & Utopia Reflected (Wavy Gravy at Woodstock)*, 1998, specchi, terra, sistema audio amplificato e CD audio, due parti, ciascuna: 50,8x213,4x101,6 cm, Museum of contemporary art, Chicago.

L'opera ha ricevuto una seconda e diversa incarnazione in occasione di una mostra a Zurigo (Sam Durant, *Consciousness Raising Historical Analysis, Pain plus Time Separated and Ordered with Emphasis on Reflection*, 2001, scavo, recinzione e sistema audio, 3,66x1,22x6,1 m, installazione a Kunsthof Zürich, Zürich, 2001), uno dei rari esempi di lavoro site-specific dell'artista. In un cortile esterno, è stato scavato nella terra un buco del diametro di circa 4,5 m e circa 2 m di profondità. Al suo fianco è stato fatto un mucchio di terra. I due altoparlanti, da cui si diffondeva la medesima colonna sonora, sono stati quindi posizionati uno all'interno del buco, l'altro nell'ammasso di terra.

registratore. Il primo diffonde la voce di Mick Jagger, cantante dei Rolling Stones, durante il concerto tenuto dalla band nella pista Altamond fra Tracy e Livermore (California) il 6 dicembre 1969. Poiché non avevano partecipato a Woodstock, gli Stones vollero offrire la loro versione del festival nella West Coast. L'evento tuttavia si trasformò in tragedia, poiché vide la morte di quattro persone del pubblico. Durante l'esecuzione del brano *Brown Sugar* uno degli spettatori, Meredith Hunter, estrasse una pistola e fu per questo accoltellato dal servizio d'ordine, affidato a membri dell'associazione motociclistica Hell's Angels, che si vuole fossero stati pagati in birra. Nel corso del concerto altre due persone morirono investite, mentre una quarta si uccise buttandosi in un acquedotto in preda agli effetti della droga. Nella registrazione si sente Jagger che invita il pubblico alla calma, gridando: «Perché stiamo combattendo?! Perché stiamo combattendo?! Non vogliamo combattere! *Forza!* Chi vuole combattere? Ogni altra scena è stata calma... raccogliamoci... Tutti-Hell's Angels, tutti, restiamo insieme». Il secondo nastro trasmette invece la voce di Wavy Gravy (al secolo Hugh Nanton Romney) durante il festival di Woodstock (dal 15 al 18 agosto 1969). Gravy (1936) era un membro dei Diggers, un collettivo che distribuiva gratuitamente cibo durante gli anni Sessanta. Nella registrazione lo si sente rivolgersi alla folla, promettendo colazione a letto per i 400.000 spettatori del concerto e galvanizzandola: «Siete stati molto molto forti, e state facendo la scena».

I due concerti, tenuti a distanza di quattro mesi l'uno dall'altro, sono scelti e appaiati da Durant a simboleggiare in maniera emblematica l'utopia e la distopia: da un lato Woodstock rappresenta infatti l'apice della cultura hippie, dall'altro Altamont quella che è stata definita «la fine delle illusioni»⁹¹. Quest'ultimo evento – per cui l'artista propone anche un monumento⁹² – si carica per l'artista di una duplice valenza: sia emblema della fine degli ideali utopici sia presagio dell'alienazione politica iniziata negli anni Settanta, che negli Stati Uniti si è manifestata in eventi storici come lo scandalo Watergate, il bombardamento della Cambogia, lo scioglimento da parte dell'FBI delle Black Panthers e di altre organizzazioni comunitarie, e gli effetti degli assassini di Kennedy (1963), Malcom X (1965) e Martin Luther King (1968). Secondo l'autore infatti «questo concerto alla fine degli anni Sessanta ha segnalato una fine degli ideali

⁹¹ Mark Hamilton Lytle, *America's Uncivil Wars: The Sixties Era from Elvis to the Fall of Richard Nixon*, Oxford University Press, 2006.

⁹² Sam Durant, *Proposal for Monument at Altamont Raceway, Tracy California*, 1999, schiuma poliuretana, acrilico, legno, acciaio, altoparlanti, lettore CD, e materiali vari, 175,3x188x254 cm (69x74x100 inches), Museum of Contemporary Art, Los Angeles.

utopici della cultura hippie. Nulla di ciò che è successo ad Altamont nel 1969 può essere interpretato come progressista o utopico, è stata pura disintegrazione»⁹³.



Fig. 5.8 Sam Durant, *Partially Buried 1960s/70s Dystopia Revealed (Mick Jagger at Altamont) & Utopia Reflected (Wavy Gravy at Woodstock)*, 1998, specchi, terra, sistema audio amplificato e CD audio, due parti, ciascuna: 50,8 x 213,4 x 101,6 cm, Museum of contemporary art, Chicago.

In *Partially Buried 1960s/70s: Dystopia Revealed (Mick Jagger at Altamont) & Partially Buried 1960s/70s: Utopia Reflected (Wavy Gravy at Woodstock)* Durant ci ha dichiarato di essersi occupato «dei tentativi della controcultura verso l'utopia e di quello che vedevo come il fallimento che poteva essere definitivamente marcato dal concerto di Altamont nel 1969»⁹⁴. Il tema è trattato facendo esplicito riferimento alle idee di Robert Smithson. Questa infatti è una delle prime opere realizzate affrontando direttamente l'eredità lasciata dal *Land artist*, che rimane un termine di confronto essenziale anche nel corso della produzione successiva. Come ha puntualmente notato Michael Darling, la figura di Smithson diventa nell'opera di Durant emblematica del passaggio dal modernismo al postmodernismo, simbolo anch'egli della fine dei sogni utopici della cultura hippie e dell'originarsi di una prospettiva distopica. Tale rimando si svolge su tre livelli: «concettuale (in particolare per il concetto di entropia), formale (nei motivi

⁹³ Sam Durant, *Altamont*, in Press Pack, op. cit., s.p.

⁹⁴ Simone Ciglia, *Intervista a Sam Durant*, op. cit.

e nei materiali) e metaforico (come un sostituto del radicalismo del periodo a cavallo tra anni Sessanta e Settanta)»⁹⁵. Nel caso di *Partially Buried 1960s/70s* già il titolo fornisce una spia in questo senso, essendo una citazione quasi letterale di quello dell'opera di Smithson *Partially buried Woodshed* (1970). Dal punto di vista formale l'uso dello specchio ricalca esplicitamente quello del predecessore, in particolare nell'opera *Yucatan Mirror Displacement* (Dislocamento di specchi in Yucatan) del 1969, in cui specchi di forma quadrata erano disseminati in alcuni luoghi della penisola dello Yucatan (alcuni di essi erano collocati all'interno del terreno, parzialmente coperti da esso)⁹⁶. A livello concettuale poi *Partially Buried 1960s/70s* è concepita come un'illustrazione della famosa analogia della sabbionaia (recinto di sabbia per i giochi infantili) nera e bianca, utilizzata da Smithson per illustrare il concetto di entropia. L'artista immagina una sabbionaia divisa in due: una metà contenente sabbia bianca, l'altra metà sabbia nera. Al suo interno viene fatto correre in senso orario un bambino, mischiando le due parti e facendo diventare la sabbia grigia. La divisione originaria non sarà più ristabilita se il bambino inverte il senso di marcia (in senso antiorario): l'effetto, al contrario, sarà quello di aumentare il grigio e quindi il grado di entropia⁹⁷. Questa nozione, fondante nella pratica di Smithson, è utilizzata da Durant per farne «un'analogia politica»⁹⁸. Nella concezione dell'autore, i due elementi di cui si compone *Partially Buried 1960s/70s* rappresentano la scatola bianca e quella nera: il mischiarsi delle due voci provenienti dagli altoparlanti riproduce pertanto il mescolarsi dei due tipi di sabbia. L'iniziale dicotomia, prefigurata dalla rigida struttura binaria dell'opera, si scioglie quindi in un'unità che non potrebbe definirsi altrimenti che entropica. Lo riassume in maniera esemplare James Meyer:

Rendendo letterali i cliché di Woodstock come utopia e Altamont come distopia, i due nastri e gli specchi identici suggeriscono che i concerti erano uno. Più che un'aberrazione o un tradimento degli ideali degli anni Sessanta, Altamont diventa la realizzazione entropica delle alte aspirazioni di quell'epoca: per ogni Martin Luther King c'era un Charles Manson; per ogni Wavy, un Angel che maneggiava un coltello. La dissezione di Durant del mito Woodstock/Altamont è la dimostrazione di una logica strutturale di base. Le antinomie armonia/caos, utopia/distopia, raffinatezza/volgarità, igiene/sporcizia pervadono l'estetica impura dell'artista. Piuttosto che

⁹⁵ Michael Darling, op. cit., p. 18.

⁹⁶ Robert Smithson, *Yucatan Mirror Displacement (1-9)*, 1969, nove stampe cibachrome da diapositive cromogeniche di 35 mm, 61 x 61 cm ciascuna, Solomon R. Guggenheim Museum, New York. Le nove fotografie a colori furono pubblicate come corredo al saggio *Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan*, pubblicato sulla rivista "Artforum", settembre 1969 (Il saggio è stato ripubblicato in *The Writings of Robert Smithson*, ed. Nancy Holt, New York University Press, New York, 1979, pp. 94-95).

⁹⁷ La famosa analogia è illustrata da Smithson nei suoi scritti (vedi: Robert Smithson, *A Tour of the Monuments in Passaic*, in *The Writings of Robert Smithson*, op. cit., pp. 56-57).

⁹⁸ Rita Kersting, op. cit., p. 58.

privilegiare un termine o l'altro, la sua pratica esplora la relazione dialettica fra i due, il collasso entropico di uno stato nell'altro⁹⁹.

Tutti gli osservatori hanno favorito questa lettura entropica del lavoro. Così anche Hal Foster il quale, leggendo l'opera nei termini della nozione di archivio, vede nei «segni contrastanti» che erompono dal lavoro una qualità entropica: «termini differenti convergono e opposte posizioni si confondono in una devoluzione di arte d'avanguardia, musica della controcultura, e potere di stato». Attraverso questo modo di procedere Durant «non solo abbozza un archivio politico-culturale dell'era del Vietnam, ma indica anche il suo scivolamento entropico nel mélange semiotico, nel mito dei media»¹⁰⁰. Altri hanno ribadito che nel «collasso entropico dell'utopia nella distopia» messo in scena da Durant, egli non esprima preferenza per nessuno dei due¹⁰¹.

I due cumuli di terra possiedono un'ulteriore connotazione di tipo funerario: gli anni Sessanta e Settanta sono per l'artista "parzialmente sepolti". Tale carattere è legato alla storicità degli eventi rappresentati e alla loro lettura nella contemporaneità. Così, secondo Michael Darling, «Durant evoca una catena dialettica di eventi che porta dagli anni Sessanta direttamente al presente con gli spettatori contemporanei ossessionati da voci provenienti dalla tomba della storia, messaggeri di altre cadute in arrivo»¹⁰².

Con la sua indagine del rapporto con il modernismo e con la storia, l'opera di Sam Durant offre una delle analisi più avvertite della diade utopia/distopia nell'arte contemporanea dell'ultimo ventennio.

⁹⁹ James Meyer, op. cit., p. 115.

¹⁰⁰ Hal Foster, op. cit., pp. 18-19.

¹⁰¹ Rachel Weiss, *Utopiary*, in Jörn Rüsen, Micheal Feher, Thomas Rieger, *Thinking Utopia. Steps into Other World*, Berghahn Books, New York, Oxford, 2005, p. 199.

¹⁰² Michael Darling, op. cit., 18.

Appendice

Documenti

Ilya ed Emilia Kabakov

Ilya ed Emilia Kabakov, *The palace of Projects*

Prefazione all'installazione

Studiando una sconfinata area di utopie e progetti, dapprincipio s'inizia ad annegare nel gigantesco mare non solo di tutti i tipi di proposte e cominciamenti, ma anche nell'abbondanza degli obiettivi e delle idee che hanno guidato i loro inventori e autori. Gradualmente, è possibile discernere – di tali intenti – pochi gruppi:

Un'enorme quantità di progetti ricade sotto il titolo che potrebbe essere designato come 'Potere e Controllo': tutte le possibili forme di gestione, regolazione, osservazione, ecc. L'idea principale che domina in tutti questi progetti è il controllo completo della situazione, la gravitazione di tutto verso un centro, verso l'autore stesso del progetto e verso il luogo in cui l'autore o colui che ne fa uso si trova.

Un altro gruppo di progetti è guidato dalle idee di ricatto e dalle minacce dell'annientamento totale. Gli autori inventano possibilità di soggiogare quante più persone possibili, nelle forme estreme tutta l'umanità, nella paura e disperazione con l'aiuto di speciali meccanismi o raggi cosmici diretti. Gli autori sono ispirati dall'idea della distruzione di questo mondo; distruzione, inoltre, che è totale ed istantanea.

Un grande gruppo di progetti è legato all'idea di movimento guidato dai principi: 'più lontano, più alto, più veloce'. A questi appartengono non solo tutti i tipi di nuovi mezzi di trasporto terrestri, ma anche un'enorme quantità di fantasie su viaggi spaziali, il contatto con civiltà aliene, viaggi nell'Universo, ecc. Nei progetti di "trasporto" possiamo anche aggiungere un gigantesco gruppo di progetti che prevedono tutti i possibili tipi di connessioni e contatti, un'area che si sta sviluppando oggi a velocità fenomenale. Inoltre, oggi possiamo già dire che molti di questi "progetti di comunicazione" non possono in realtà essere chiamati progetti, dato che virtualmente tutti sono già in uno stadio di sviluppo tecnico o sono già stati realizzati o lo saranno nell'immediato futuro.

Ci sono ancora alcuni altri tipi e gruppi di progetti che possono essere descritti e analizzati, ma non è questo il nostro obiettivo e compito. La concezione del lavoro da noi proposto – che naturalmente dev'essere trattato anch'esso alla stregua di un altro progetto ancora – è volgere l'attenzione al tipo di concetti e proposte in cui domina una principale caratteristica: la trasformazione e il miglioramento del mondo. Inoltre, non è importante se questo riguardi persone altre, 'lontane' o una persona individuale e i suoi 'parenti'. L'idea di libertà e l'espansione delle opportunità sociali o personali è presente in tutti i progetti di questo tipo, e non importa quanto irrealisti e utopistici possano apparire, il sogno e la speranza in essi inerenti dà agli autori il diritto di ritornare ad essi ripetutamente, di analizzarli e discuterli. Ma in aggiunta a tutto ciò, essi, a nostro parere, meritano ancora di più. Questi progetti, guidati da tali criteri, non solo dovrebbero essere raccolti, descritti e catalogati, ma dovrebbero anche essere sistemati in uno spazio appositamente costruito dove possano essere esposti insieme alle loro descrizioni per una visione d'insieme generale.

Il progetto proposto sotto è precisamente questo tipo di "Palazzo dei Progetti", progetti che per la gran parte possono essere ingenui e irrealizzabili, ma nei loro concetti e intenzioni hanno definitivamente guadagnato il diritto di finire in tale 'Palazzo'. Nel mondo esiste un'enorme quantità di simili 'palazzi- monumenti': Palazzi del Trasporto, Palazzi della Vecchia Tecnologia, dove sono esposti torni e macchine elettriche, Palazzi della Costruzione di Navi, con sbalorditive navi – ovunque ci sono cose che hanno ricevuto la loro forma materiale e sono state formalmente realizzate e hanno funzionato nel loro tempo. Ma non è meno importante, e forse lo è di più, creare un museo unico dei sogni, un museo d'ipotesi e progetti, anche se essi sono irrealizzabili. In molti di essi, il visitatore di tale 'Palazzo' incontrerà stimolo per le proprie fantasie, e molti gli suggeriranno la risoluzione dei propri compiti,

risveglieranno la sua immaginazione e, cosa principale, forniranno l'impulso per la sua attività creativa in una 'direzione positiva'.

Tale 'Palazzo' può essere organizzato nel modo seguente: in un grande spazio, è costruita una struttura in legno leggero¹⁰³ in cui una stanza segue l'altra in una spirale che sale al secondo piano. Il visitatore attraversa queste stanze, muovendosi da una sezione della mostra all'altra. Vi sono soltanto tre sezioni (le sezioni non coincidono con il numero delle stanze, naturalmente ci sono molte più stanze): Progetti riguardanti il miglioramento della vita di altre persone; Progetti che stimolano la creatività, aiutano la creazione, l'emersione dei progetti stessi; Progetti finalizzati al perfezionamento individuale.

Le sezioni si susseguono in questa successione. Le prime due si trovano al piano inferiore, la terza è sul piano più alto, il secondo. È particolarmente importante notare la costruzione dei muri del 'Palazzo', che non solo protegge e separa il 'Palazzo' dallo spazio circostante, ma essi (i muri) hanno anche una funzione di 'illuminazione'. Sono fatti di un tessuto di plastica semitrasparente e sono tesi tra le strutture in legno. Anche il soffitto è fatto dello stesso tessuto. L'illuminazione all'interno del palazzo passa 'attraverso' questi muri: dall'esterno, sui muri dell'abitazione che circonda questo 'Palazzo', sono montati dei proiettori che dirigono la luce attraverso questi 'muri'. Come risultato di questi muri risplendenti, emerge un'atmosfera speciale, simile a quella dell'interno di una lanterna cinese che crea l'atmosfera fantastica richiesta.

Cosa vede il visitatore salendo a spirale in tale palazzo? All'interno ci sono 65 oggetti di varie configurazioni e misure (vedi il libro su 'Il Palazzo dei Progetti') che rappresentano modelli di ciascun progetto. Vicino a ciascun progetto c'è un piccolo tavolo e una sedia; sul tavolo c'è una descrizione e commenti su questo modello. Seduto a questo tavolo il visitatore può conoscere senza fretta l'essenza del progetto piuttosto che precipitarsi attraverso con il metodo del 'turista', come solitamente accade nei musei in cui le spiegazioni sono appese alle pareti e per questo, come regola, non possono essere lette. In questo modo, muovendosi da un progetto all'altro, da un tavolo all'altro, il visitatore può avere una maggiore co-esperienza con l'idea, guidato dall'autore, seduto nell'atmosfera illuminata in maniera speciale, leggermente gialla che regna all'interno del 'Palazzo'.

In conclusione, poche parole sul libro, o meglio sull'album che rappresenta una raccolta di tutti i progetti del 'Palazzo' e le loro descrizioni. È pubblicato in due versioni, a colori e in bianco e nero, e comprende una speciale rivisitazione soggettiva delle varie idee e progetti appartenenti ad autori completamente diversi, separati tra loro sia per nazione che epoca. Tale rivisitazione è stata richiesta sia per standardizzare lo stile generale dei riassunti, sia a vantaggio del visitatore che legge i testi nel breve periodo in cui siede ai tavoli del 'Palazzo'. I modelli costruiti secondo questo progetto rappresentano anche una libera interpretazione (ciò che abbiamo in mente qui è il lavoro dell'installazione della mostra). Inoltre, si spera che l'idea generale di ciascun progetto si sia conservata completamente al loro interno. In ogni caso dove l'autore del progetto è conosciuto, il cognome e altre informazioni sono accuratamente indicate nella corrispondente pagina del progetto. Nei casi in cui il nome dell'autore è sconosciuto o incerto, è inclusa una nota a piè di pagina che lo indica.

Descrizione dell'Installazione

L'installazione "Il Palazzo dei Progetti" è composta di due parti. La prima parte è un padiglione che potrebbe essere chiamato il 'Palazzo dei Progetti', una struttura di due piani somigliante in pianta a una 'chiocciola', e 65 oggetti con testi sono ordinati al suo interno. Facendo il passo più lungo della gamba, si deve dire che la cosa principale nella risoluzione di questo padiglione è servita dalla disposizione dell'illuminazione – il principio dei 'muri risplendenti'. L'intero padiglione è costruito di strutture di legno, e i muri e il soffitto sono fatti di tessuto di plastica bianca tirato tra essi. La plastica è tirata sulle 'cornici' della struttura solo all'interno dell'abitazione. Le parti esterne della struttura rimangono visibili. La luce entra all'interno della struttura da proiettori e lampadine appese all'esterno del padiglione –

¹⁰³ In linea di principio, tale 'Palazzo' può quindi essere smontato e rimontato in qualunque altro posto, come un circo viaggiante

attraversa i muri e il soffitto di plastica piuttosto liberamente. Dalla concezione generale s'intende che il padiglione è costruito all'interno di una enorme sala espositiva, rappresentando un cosiddetto 'edificio nell'edificio', e le luci chiare dal soffitto e le travi trasversali della sala bagnano l'intero padiglione di unici punti di luce. Ciascuna stanza all'interno della 'chiocciola' produce un effetto speciale, strano, magico. Ma questa stessa luce svolge numerose funzioni artistiche: illumina in maniera specifica oggetti, proietta sui muri foto e diapositive, mostra film sopra di essi.

Il riguardante si muove all'interno della 'chiocciola', iniziando dall'entrata, lungo un percorso a spirale, e dopo essere passato attraverso tutto il primo piano, raggiunge una scala per il secondo. Qui, dopo essere passato attraverso le sale una dopo l'altra, raggiunge l'ultima scala a spirale e scende, dopo di che si trova di nuovo all'ingresso e quindi esce.

Gli oggetti posti lungo il suo percorso – approssimativamente tre in ciascuna 'sala' – sono delle forme più diverse: vetrine, tavoli, schermi, disegni sul muro, oggetti sul pavimento... Tutti questi sono progetti in una forma o in un'altra, e ciascuno ha la sua spiegazione. In senso familiare, questo è un museo unico. Ma allo stesso tempo, tutto ha una qualità strana, accademica, didattica: ciascuna delle 16 sale ha il proprio tema, poche sale sono unite secondo un principio particolare. L'intera installazione 'a spirale' che si muove solo 'in avanti' ha una specifica legge di sviluppo, anche una sorta di obiettivo, che può essere determinato definitivamente soltanto nell'ultima sala al piano superiore... Dato questo approccio totalmente 'scolastico', l'immagine del totale e lo stato d'animo di tutto all'interno e all'esterno sono felici e gioiosi, quasi come quelli di una fiera, e tutto ciò grazie alle macchie di luce brillante all'interno e all'interno della 'chiocciola'.

L'installazione mostra ed esamina una verità apparentemente risaputa ed anche triviale: il mondo consiste di una moltitudine di progetti, alcuni realizzati, altri realizzati per metà, e altri non realizzati affatto. Tutto ciò che vediamo intorno a noi, nel mondo che ci circonda, tutto ciò che scopriamo nel passato, ciò che forse potrebbe comprendere il futuro – tutto questo è un mondo infinito di progetti.

Ma rivolgendoci a noi stessi, pensando alla nostra vita, di regola non siamo sicuri di questo, non scopriamo in noi stessi alcun progetto speciale, particolarmente non un progetto maggiore che ci coinvolga interamente. Pensiamo che avere un "progetto" sia affare di qualcun altro, persone speciali cui per questo ci si riferisce come "creative", o è in generale una sorta di stato speciale, estremo che richiede una speciale fermezza e speciali tratti della personalità.

Ma siamo convinti, e cercheremo di dimostrarlo nella nostra installazione, che il modo e il mezzo di condurre una vita che abbia un valore è avere un proprio progetto, concepirlo e portarlo a termine. Avere un proprio progetto, realizzarlo, forse, dovrebbe essere insito in ogni persona. Il progetto è la concentrazione, l'incarnazione del significato della vita, solo grazie a questo può essere stabilito 'chi è', ciò di cui è capace, può ricevere 'il suo nome di nascita'. È solo dal momento della determinazione del suo progetto che inizia la sua vera 'esistenza' e non la mera 'sopravvivenza'.

Nell'installazione mostriamo un vasto spettro di tali 'progetti' in cui, speriamo, il visitatore troverà il proprio. L'installazione consisterà di 65 progetti su questo tema. Inoltre, saranno inclusi diapositive e testi esplicativi di questi oggetti. Ogni sala, ogni oggetto non è soltanto un progetto in e di esso, ma è anche un esempio specifico del posto che ciascun 'progetto' occupa nel sistema globale della realtà dei 'progetti' nel modo in cui ci appaiono.

Ilya / Emilia Kabakov, *Die Utopische Stadt und andere projekte. The Utopian City and other projects*, Kunsthalle Bielefeld, Kunsthaus Zug, Albion London, Kerber, 2004, pp. 44-54

Sam Durant

Intervista di Simone Ciglia a Sam Durant

Simone Ciglia: Nella mia tesi ho svolto un confronto tra il tuo lavoro e quello di Ilya Kabakov, come rappresentanti delle due superpotenze della Guerra Fredda. La tua arte infatti è profondamente radicata nella cultura americana, ma allo stesso tempo i tuoi riferimenti sono facilmente comprensibili (come ad

esempio Woodstock). Nello suo libro America (1986), Jean Baudrillard parla degli Stati Uniti come di un'utopia realizzata: egli afferma che l'America non è un sogno, né una realtà, ma una iper-realtà, poiché dall'inizio essa è vissuta come un'utopia incarnata. L'America si basa sull'idea che essa è la realizzazione di tutto ciò che gli altri hanno sognato. Sei d'accordo con questa definizione? Quale pensi sia la relazione tra l'utopia e gli Stati Uniti? e come è stata sviluppata nel tuo lavoro?

Sam Durant: Non conosco l'opera di Baudrillard che citi e quindi non posso commentarla direttamente. Nella mia opera che tu citi (*Partially Buried 1960s/70s: Utopia Reflected, Dystopia Revealed*, 1998) mi occupavo dei tentativi della controcultura verso l'utopia e di quello che vedevo come il fallimento che poteva essere definitivamente marcato dal concerto di Altamont nel 1969.

Quali sono le ragioni per le quali hai scelto l'utopia e la distopia come temi centrali all'interno del tuo lavoro?

Mi occupavo dei tentativi della controcultura verso l'utopia e di quello che vedevo come il fallimento che poteva essere definitivamente marcato dal concerto di Altamont nel 1969.

L'opera Partially Buried 1960s/70s: Utopia Reflected, Dystopia Revealed (1998) menziona due eventi storici (i concerti di Woodstock e Altamont) come metafore rispettivamente dell'utopia e della distopia. Si potrebbe leggere l'intera storia del XX secolo nell'oscillazione tra questi due poli. Il tuo lavoro attinge da una grande varietà di fonti, specialmente dalla cultura bassa. Un riferimento chiave è quello relativo alla cultura degli anni Sessanta e Settanta, in cui utopia e distopia giocano un ruolo centrale. Oggi il contesto storico è molto differente: a tuo parere stiamo celebrando il funerale dell'utopia oppure essa è cambiata? Se sì, in quale direzione?

Sono sempre stato critico sull'idea di rendere reale l'utopia. Per definizione l'utopia è qualcosa che non può essere realizzato. Ciò a cui sono interessato adesso è mettere fine al capitalismo prima che esso metta fine a noi.

Un altro capitolo della mia tesi è dedicato alla messa in questione del Modernismo. Un impulso utopico giace al cuore del Modernismo. Specialmente a partire dagli anni Novanta molti artisti – come Ryana Gander o Martin Boyce – impiegando diverse strategie hanno condotto una critica del Modernismo, specialmente del suo utopismo. Credo sia possibile leggere anche una parte del tuo lavoro in questo senso. Il tuo contributo in questa direzione parte proprio dall'inizio della tua carriera, nell'opera 3 Rules of plumbing (1992) e poi viene pienamente sviluppato nella serie Abandoned House (1995). Quale pensi sia l'eredità del Modernismo? Di quale proporzioni il suo fallimento?

Sono sempre stato critico nei confronti del modernismo(/i) nel modo in cui esistono nella cultura "occidentale", specialmente per il modo in cui esso si relaziona alle questioni di classe, di capitale sociale e del suo contributo all'accelerazione dei cicli della forza distruttiva del capitale finanziario.

Il tuo lavoro si svolge nel corso degli anni Novanta. In questo periodo ho notato un crescente interesse da parte degli artisti rispetto ai temi dell'utopia e della distopia. Hai la stessa impressione?

Sembra che il tema dell'utopia sia sempre stato popolare, io faccio parte di un lungo lignaggio di artisti che lavorano su questo tema.

Intervista via e-mail, 13 giugno 2011