

## 6. Modernismo *reloaded*

Il modernismo come paradigma visivo nell'arte dell'ultimo ventennio

*Il moderno si accontenta di poco*

Paul Valéry

*All the modern things  
Have always existed  
They've just been waiting  
To come out  
And multiply  
And take over  
It's their turn now...<sup>1</sup>*

Bjork, *The Modern Things*, in *Post*, 1996

Si potrebbe redigere una storia dell'arte del Novecento come una continua riscrittura della parola *modernismo*. In effetti da questo termine sono nate innumerevoli gemmazioni, che hanno messo in rilievo ora momenti di opposizione (*anti-modernismo*) ora di superamento con varie strategie (*postmodernismo*)<sup>2</sup>. Condividendo il destino dell'utopia, anche "modernismo" – e soprattutto la sua radice etimologica, l'aggettivo *moderno* – si è caratterizzato come un termine palinsesto, oggetto storicamente di stesure sovrapposte<sup>3</sup>. In questa sede esso sarà inteso nell'accezione dominante presso la critica anglosassone, che vi descrive quella vasta area di movimenti i quali a partire dalla seconda metà dell'Ottocento hanno perseguito un progetto progressista, indirizzato alla realizzazione di un miglioramento sociale. Sotto l'ombrello semantico del modernismo è in realtà nascosto un complesso intreccio d'indirizzi che interessa l'intero Occidente – sui due fronti dell'Europa e del Nord-America – e tocca diversi ambiti espressivi quali arte, architettura e design. Difficilmente è possibile ricondurre questo coacervo a un'unità, ed oggi sarebbe preferibile la nozione pluralistica di *modernismi*. L'utopia appare

---

<sup>1</sup> Tutte le cose moderne / sono sempre esistite / hanno soltanto aspettato / per venire fuori / e moltiplicarsi / e assumere il comando / è il loro turno adesso...

<sup>2</sup> Di questa dialettica è esemplare il sottotitolo della recente impresa collettiva di Yve-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh, Hal Foster e Rosalind Krauss, che recita *Modernismo, Anti-modernismo, Postmodernismo* (Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh, op. cit.).

<sup>3</sup> Per una cronologia del termine "moderno" vedi: Charles Jencks, *Critical Modernism. Where is Post-Modernism going?*, Wiley Academy, London, 2007.

una componente essenziale del modernismo, e al suo interno ha ricevuto diversi gradi di articolazione. Essa è stata definita da Timothy Benson come «un continuo, costruttivo mezzo di rinnovamento autocritico, un’emanazione del dogma centrale dell’avanguardia: gli sforzi artistici creativi possono incarnare la speranza e preparare la strada per condizioni migliori per l’umanità»<sup>4</sup>.

Nell’ambito del recente ritorno d’interesse per la cultura modernista – manifestatosi sia a livello espositivo che saggistico – uno dei punti focali del dibattito è rappresentato proprio dalla funzione dell’utopia<sup>5</sup>. In occasione di una recente mostra, Christina Lodder ha compiuto un’interessante esplorazione dell’utopia all’interno del modernismo. Dalla risultante mappa emerge una nozione polifonica dell’utopismo, di cui vengono messe in rilievo molteplici declinazioni: spirituale (evidente ad esempio in movimenti come Die Brücke, Der Blaue Reiter, Suprematismo, De Stijl), dionisiaca (dominante nel Futurismo), all’opposto razionale (Le Corbusier), politica (all’interno della quale il comunismo assume un rilievo primario, nelle avanguardie russe), sociale<sup>6</sup>.

Recentemente la componente utopica all’interno del modernismo è stata oggetto di un’approfondita investigazione anche da parte di Paul Greenhalgh. Lo studioso riconosce un ingente coinvolgimento della modernità idealistica nell’utopismo, giungendo alla conclusione che «in un certo senso, l’intero progetto della modernità nelle arti visive potrebbe esser visto come imperniato sulla motivazione di costruire o negare l’Utopia, riguardo l’idealismo e la critica radicale»<sup>7</sup>. A suo parere l’Illuminismo ha segnato storicamente il momento in cui l’utopia – in precedenza esistente soltanto come regione di un’immaginaria geografia europea – diventa oggetto di ricerca come luogo reale da parte di artisti, filosofi, commentatori. L’utopismo moderno gli appare guidato da preoccupazioni sociali, legate alle condizioni della classe operaia (in particolare nel contesto dell’Inghilterra industrializzata). Esso trova espressione nell’idea di

---

<sup>4</sup> Timothy Benson, *Fantasy and Functionality. The Fate of Utopia*, in *Expressionist utopias: Paradise, Metropolis, Architectural Fantasy*, catalogo della mostra, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 1993-1994, University of California Press, Los Angeles, 2001, p. 47.

<sup>5</sup> Sarebbe impossibile fornire in questa sede una bibliografia anche soltanto orientativa sul modernismo. Segnalo solo alcuni tra i contributi più recenti, cui ho fatto maggiormente riferimento: Tim Armstrong, *Modernism. A cultural History*, Polity Press, Cambridge, 2005; *Modernism. Designing a New World 1914-1939*, catalogo della mostra a cura di Christopher Wilk, Londra, Victoria & Albert Museum, 2006; Peter Childs, *Modernism*, Routledge, London, 2008. Sulla componente idealistica-utopistica all’interno del modernismo vedi: Paul Greenhalgh, *The Modern Ideal. The Rise and Collapse of Idealism in the Visual Arts. From the Enlightenment to Postmodernism*, Victoria & Albert Museum, London, 2005.

<sup>6</sup> Christina Lodder, *Searching for Utopia*, in *Modernism. Designing a New World 1914-1939*, op. cit., pp. 23-39.

<sup>7</sup> Paul Greenhalgh, op. cit., p. 38.

abbattimento delle frontiere tra le arti e le scienze, e nel tentativo di edificare, sotto la guida della filosofia, un paesaggio di perfezione per l'umanità. Nel suo testo Greenhalgh traccia quindi un cammino dell'utopia scandendone diverse tappe. L'introduzione delle prime forme di fantascienza nel XVIII secolo costituiscono a suo parere il principale veicolo dell'utopismo, di cui intensificano le componenti di predizione. Il secolo successivo vede un suo rafforzamento concettuale, che lo rende all'inizio del XX secolo un importante elemento della vita intellettuale. L'utopia diventa quindi rilevante in diversi campi dell'espressione umana: dall'urbanistica all'architettura (anche sulla scorta degli eventi storici legati all'industrializzazione e alle necessità di ricostruzione dopo due guerre mondiali) all'arte. Nelle varie coordinate geografiche in cui si delinea la mappa dell'utopia, lo studioso individua tre modelli ricorrenti, che rispondono ad altrettante caratteristiche: la prima e più importante è l'*universalità*, il suo essere un paradigma valido per ogni luogo ed essere umano; la seconda è quella della *staticità* (l'opposizione tra stasi e cambiamento è riconosciuta alla base di molta arte modernista nel XX secolo); la terza infine è l'*autosufficienza*. Nella prosecuzione della sua analisi Greenhalgh allarga la sua operazione di rilievo cartografico ad includere la distopia, di cui rintraccia una duplice origine: da un lato vede in essa un tentativo – messo in atto da idealisti – di ammonimento circa potenziali conseguenze negative di svolgimenti futuri; dall'altro è, più frequentemente, prodotto di una critica radicale. Nell'epoca postmoderna la distopia diventa poi un fenomeno popolare, articolandosi in varie forme che interessano anche il campo artistico.

A partire dagli anni Cinquanta del Novecento iniziano a manifestarsi i primi sintomi di una messa in questione del modernismo, che esploderanno in maniera conclamata negli anni Ottanta all'interno di quell'atmosfera culturale che è stata designata con il termine *postmoderno*<sup>8</sup>. Forse sarebbe più corretto precisare che a essere oggetto di dibattito è

---

<sup>8</sup> Sarebbe parimenti impossibile rendere conto in questa sede del vastissimo dibattito intorno al tema del postmoderno. Menzioniamo qui solo i testi che hanno posto le basi della discussione: Charles Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture*, Academy Editions, London, 1991; Jean François Lyotard, *La Condition postmoderne: rapport sur le savoir*, 1979 (trad. it. Jean François Lyotard, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Feltrinelli, Milano, 2010); Fredric Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham, 1991 (trad. it. Fredric Jameson, *Postmodernismo, ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, Fazi, Roma, 2007); Ihab Habib Hassan, *The Postmodern Turn: Essays on Postmodernism and Culture*, Ohio State University Press, Columbus, 1987. Sul postmodernismo nelle arti vedi il recente: *Postmodernism. Style and Subversion. 1970-1990*, catalogo della mostra a cura di Glenn Adamson e Jane Pavitt, Londra, Victoria & Albert Museum, 2011-2012, Harry N. Abrams, 2011 (disponibile anche in italiano: *Postmodernismo. Stile e sovversione*,

soprattutto la riduzione del modernismo a paradigma. Quest'ultimo si era progressivamente cristallizzato all'interno di un processo di storicizzazione e musealizzazione che ha avuto il suo momento più culminante nella mostra del 1932 *Modern Architecture* al Museum of Modern Art di New York<sup>9</sup>. Il modernismo subisce la riduzione a uno stile, il cosiddetto *International Style*. La sua critica, particolarmente virulenta in campo architettonico, diventa così uno dei *leit-motiv* che si svolgono lungo la seconda metà del XX secolo. È in particolare proprio l'aspetto utopico a essere preso di mira. Nel dominante clima postmoderno, il modernismo diventa dunque – come sottolineato da Alison Green – un «soggetto intoccabile», tanto per gli artisti quanto per i critici,

la cosa a cui resistere – un sistema ideologico fantasma la cui infiltrazione nel discorso dell'arte contemporanea doveva essere combattuta. La credibilità risiedeva nella distanza misurata da esso; la maggior parte dell'arte e delle pratiche critiche degli ultimi 30 anni che consideriamo all'avanguardia incarnano, implicitamente o esplicitamente, attacchi a o confutazioni delle grandi affermazioni del Modernismo – il suo utopismo, il suo modello di progresso storico e la nozione del nuovo, ed il suo idealismo<sup>10</sup>.

La *damnatio memoriae* che sembrava aver relegato il modernismo nella soffitta della storia segna una parziale battuta di arresto nel corso dell'ultima decade del Novecento. A questa data si registra infatti un ritorno del modernismo all'interno del dibattito internazionale, che coinvolge diverse discipline<sup>11</sup>. Come già nel postmoderno, anche in questo caso è l'architettura a fare da apripista con la corrente *neomodern*, che rigetta la complessità e l'ecclettismo caratteristici dell'architettura fino ad allora imperante per tornare alla lezione del modernismo<sup>12</sup>. Uno dei tentativi più convincenti di sistematizzare teorica di tale rinnovato clima culturale si deve a Timotheus Vermeulen e Robin Van Der Akken, che hanno coniato al riguardo

---

catalogo della mostra, Rovereto, Mart, 2012, Electa, Milano, 2012). L'analisi che verrà svolta qui sarà dichiaratamente "tagliata" sul nostro punto di interesse, quello legato agli argomenti dell'utopia e della distopia.

<sup>9</sup> *Modern Architecture. International Exhibition*, New York, Museum of Modern Art, 9 febbraio – 23 marzo 1932.

<sup>10</sup> Alison Green, *Utopias and universals*, in "Art Monthly", n. 265, aprile 2003, p. 7.

<sup>11</sup> Si parla di neo-modernismo in filosofia, architettura, design, religione. Sull'argomento vedi ad esempio: Fredric Jameson, *A Singular Modernity. Essays on the Ontology for the Present*, Verso, London-New York, 2002. Sul fallimento del modernismo: Suzi Gablik, *Has Modernism failed?*, Thames & Hudson, New York-London, 1984; Nathan Glazer, *From a Cause to a Style. Modernist Architecture's Encounter with the American City*, Princeton University Press, 2007; *Back from Utopia. The Challenge of the Modern Movement*, a cura di Hubert-Jan Henket & Hilde Heynen, 010 Publishers, Rotterdam, 2002. Sul Nuovo Modernismo nelle arti visive: Martin Herbert, *Stifting Defunct Modernity in Search of Something Useful*, in "Tate ETC.", n. 15, primavera 2009 (disponibile sul web al seguente indirizzo: <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/sifting-defunct-modernism-search-something-useful> [ultimo accesso 8/10/2012]).

<sup>12</sup> Sul neomodernismo in architettura vedi: Charles Jencks, *The New Moderns. From Late to Neo-Modernism*, Rizzoli, 1990; Peter Noever, Regina Haslinger, Coop Himmelbalu, *Architecture in Transition: between Deconstruction and New Modernism*, Prestel, Munich, 1991.

il termine *metamoderno*<sup>13</sup>. In esso vengono condotti a una sintesi i due momenti antitetici precedenti: il metamoderno infatti ontologicamente

oscilla tra il moderno e il postmoderno. Oscilla tra un entusiasmo moderno e un'ironia postmoderna, tra speranza e malinconia, tra ingenuità e perspicacia, empatia ed apatia, unità e pluralità, totalità e frammentazione, purezza e ambiguità. Effettivamente, oscillando avanti e indietro, il metamoderno negozia tra moderno e postmoderno<sup>14</sup>.

Esso quindi nasce e si sviluppa sotto il segno dell'ossimoro: «Ispirato da un'ingenuità moderna eppure permeato dallo scetticismo postmoderno, il discorso metamoderno si impegna consciamente ad una impossibile possibilità»<sup>15</sup>. O ancora, nelle loro parole, esso «si muove per il gusto di muoversi, tenta nonostante il suo inevitabile fallimento; cerca sempre una verità che non si aspetta mai di trovare»<sup>16</sup>.

Questo indirizzo interessa in modo notevole anche la sfera delle arti visive.

Un nuovo movimento?

Nella seconda metà degli anni Novanta del XX secolo emerge sulla scena artistica internazionale una nuova generazione di autori – nati tra la fine degli anni Sessanta e gli anni Settanta – che colloca il modernismo al centro della loro pratica. Attraverso l'impiego di diverse strategie, essi adoperano il modernismo come riferimento, oppure ne prelevano le icone per inserirle all'interno delle strutture narrative e finzionali delle loro opere. L'atteggiamento di questi artisti nei suoi confronti appare tuttavia diverso da quello di radicale critica assunto dal postmoderno, in primo luogo in virtù del maggiore distacco storico che li separa dall'epoca in questione. Questa generazione è infatti quella successiva all'affermazione del postmoderno, e intrattiene con il momento precedente un rapporto complesso, difficilmente incasellabile in una definizione univoca ed estremamente suscettibile delle singole individualità. In termini generali il modernismo viene inteso – come afferma Francesco Manacorda – quale «linguaggio da esplorare e distorcere, come un campo di indagine ove praticare esperimenti intellettuali ed

---

<sup>13</sup> Timotheus Vermeulen e Robin Van Den Akker, *Notes on metamodernism*, in "Journal of Aesthetics and Culture", vol. 2, 2010. Ho consultato questo articolo in rete all'indirizzo: <http://aestheticsandculture.net/index.php/jac/article/view/5677/6304> (ultimo accesso 8/10/2012); a questo faccio riferimento per il numero di pagine citato.

<sup>14</sup> Ibid., pp. 2-3.

<sup>15</sup> Ibid., p. 5.

<sup>16</sup> Ibid.

estetici»<sup>17</sup>. Il suo patrimonio formale è oggetto di ripresa attraverso l'impiego delle strategie più diverse: dalla semplice citazione alla distorsione, alla ricombinazione con altri e diversi idiomi. Ad essere incorporati all'interno delle opere sono, così, elementi disparati tratti dalla storia dell'arte, del design e dell'architettura. È soprattutto quest'ultima – con la sua affinità all'utopia fondata sulla comune natura progettuale – a prevalere nel censimento delle fonti. Non si tratta tuttavia di un discorso di tipo storicistico, perché al centro delle preoccupazioni resta l'attualità. Questi autori non sono meri citazionisti: l'impiego di una siffatta tipologia di fonti non si arresta infatti al puro livello formale, come poteva essere nell'arte che fondava la propria pratica sul citazionismo o l'appropriazionismo, diffusa in particolare nel pieno clima postmoderno degli anni Ottanta (e componente essenziale di movimenti come la Transavanguardia italiana, il Neoespressionismo tedesco o la *Bad Painting* americana). Nel caso in esame i riferimenti sono invece tratti da una sorgente culturalmente omogenea e intesi in tutte le loro implicazioni, che vanno dal livello formale a quello contenutistico.

Con una voce presa in prestito dall'informatica, abbiamo pensato di definire questo indirizzo artistico come *modernismo reloaded*. Quest'ultimo termine (che in inglese significa letteralmente "ricaricato") indica l'operazione di ricaricamento, ovvero di aggiornamento: nell'utilizzo di un *browser* (programma che consente la navigazione in internet) l'operazione di *reload* consiste nel ricaricare la pagina visualizzata per verificarne eventuali aggiornamenti. Ci sembra che tale termine possa descrivere efficacemente l'operazione messa in atto all'interno di questa tendenza artistica, che tra l'altro si sviluppa nel quadro di una cultura digitale. Gli artisti del *modernismo reloaded* obbediscono a quello che Hal Foster ha definito un «impulso archivistico»<sup>18</sup>, teso a recuperare e impiegare forme desunte dal passato. Tale atteggiamento è stato invece classificato da Nicolas Bourriaud sotto l'etichetta di *Postproduction* (postproduzione): con essa si indica appunto il lavoro artistico condotto su un materiale non «primario», su «oggetti che sono già in circolazione sul mercato culturale, vale a dire oggetti già *informati* da altri oggetti». Il critico francese mette in parallelo la figura dell'artista con quelle gemelle del deejay e del programmatore, con le quali condivide «il compito di selezionare oggetti culturali e includerli in nuovi contesti», in un nuovo panorama culturale segnato dalla

---

<sup>17</sup> Francesco Manacorda, *Il modernismo rivisitato: oltre fallimenti e utopie*, in "Flash Art", anno XXXVI, n. 242, ottobre-novembre 2003, p. 117.

<sup>18</sup> Hal Foster, *An Archival Impulse*, op. cit., pp. 3-22.

dissoluzione dei «concetti di originalità (essere all'origine di) e di creazione (creare qualcosa dal nulla)»<sup>19</sup>.

Rispecchiando un orientamento imperante a partire dagli anni Novanta in poi, gli elementi del lessico modernista sono assemblati tramite l'utilizzo dei *media* più vari. Sono nondimeno prevalenti configurazioni che vanno da quelle di tipo scultoreo fino a quelle più articolate di genere installativo. Meno frequente è l'impiego di altri mezzi come la pittura, la fotografia o il video. I materiali utilizzati poi sono solitamente residuali o di scarto, a suggerire un'idea di effimero, di anti-monumentalità, che vuole essa stessa mettere in questione la stabilità del concetto<sup>20</sup>.

I termini di questa ricomparsa si caratterizzano tuttavia prevalentemente sotto il segno della negatività: le formule ricorrenti in questo rinnovato orizzonte – soprattutto nell'ambito della critica anglosassone – sono quelle di *fallimento del modernismo* da un lato e *utopie moderniste* dall'altro. In un suo articolo del 2003, il critico Francesco Manacorda individua tempestivamente questa nuova direzione intrapresa dall'arte, che si situa alle coordinate tra utopia e modernismo<sup>21</sup>. In quella sede egli pone nuovamente anche il problema fondamentale che ha marcato fin dall'inizio la nostra ricerca, ovvero quello della definizione di *utopia*. Se è vero che essa gioca un ruolo importante all'interno del modernismo, è necessario tuttavia accordarsi sul suo significato. Secondo Manacorda infatti

utopia è spesso un termine abusato nel mondo dell'arte contemporanea con la conseguenza [...] di esorcizzare l'impegno sociale e politico dilazionandolo a una temporalità indefinita. In questo senso l'utopia, intesa come modello progettuale astratto, viene confusa con ogni aspirazione morale che si faccia carico di problemi sociali e culturali urgenti<sup>22</sup>.

La critica coeva ha individuato la presenza di un indirizzo di ricerca imperniato sul riferimento al modernismo, ma ha mancato di sistematizzarlo all'interno di un nuovo movimento<sup>23</sup>. Fa eccezione Carolyn Christov-Bakargiev, che in una mostra curata nel 2003 ha

---

<sup>19</sup> Nicolas Bourriaud, *Post Production. La culture comme scénario: comment l'art reprogramme le monde contemporain*, Les presses du réel, 2002 (trad. it. *Postproduction. Come l'arte riprogramma il mondo*, postmedia books, Milano, 2004, p. 7).

<sup>20</sup> Sull'orientamento anti-monumentale della scultura recente, vedi soprattutto: *Unmonumental. The object in the 21<sup>st</sup> Century*, catalogo della mostra, New York, New Museum, 2007-2008, Phaidon, 2007.

<sup>21</sup> Francesco Manacorda, op. cit., pp. 116-119.

<sup>22</sup> Ibid., p. 117.

<sup>23</sup> Questo indirizzo artistico – con vari accenti – è stato recentemente al centro di diverse mostre: *Formalismus. Moderne Kunst, Heute*, Amburgo, Hamburger Kunstverein, 9 ottobre 2004 – 9 gennaio 2005; *Modernism as a Ruin. An Archaeology of the Present*, Vienna, Generali Foundation, 19 giugno – 20 settembre 2009; *Leichtigkeit und Enthusiasmus. Junge Kunst und die Moderne / Ease and Eagerness. Modernism Today*, Wolfsburg, Kunstmuseum,

avanzato il tentativo di classificare questa tendenza riunendola sotto la rubrica (in realtà dal punto di vista lessicale piuttosto fuorviante) de “I Moderni”<sup>24</sup>. Con questa denominazione il critico ha raccolto una generazione di artisti nata nel corso degli anni Sessanta, i quali ripropongono nella loro opera gli «impulsi modernisti». Questi ultimi sono da rintracciare a suo parere nella «rivalutazione della sperimentazione formale e linguistica», cui si accompagna il «senso di responsabilizzazione del proprio agire (e dell’urgenza di tale agire)»<sup>25</sup>. Il recupero a vari livelli del modernismo interessa naturalmente anche l’aspetto utopico, che ne ha costituito una componente fondamentale. «Pur consapevoli dei fallimenti della modernità, – dice Christov-Bakargiev a proposito di questi artisti – le loro opere ne riprendono anche gli aspetti utopici e costruttivi»<sup>26</sup>. All’origine di tale rinnovato interesse la curatrice riconosce l’entusiasmo tecnologico caratteristico dell’era digitale, che ricorda il contesto storico della fine del XIX secolo. La poetica dei “Moderni” a suo dire non si limita tuttavia a una citazione della modernità e del modernismo, e nemmeno a una sua mera critica; anche l’ironia è un elemento presente solo raramente. Il critico riconduce quest’attitudine – tesa all’indagine e non alla demolizione del modernismo – alla formazione degli artisti, svoltasi in un momento di dominio del postmoderno e del decostruttivismo post-concettuale. Tali idee egemoni vengono tuttavia rifiutate a favore di un interesse nei confronti di un periodo storico ormai talmente lontano da poter essere osservato senza timore di sopraffazione. La nuova tendenza si svolge su scala globale, e interessa il mondo occidentale come quello post-coloniale.

Con un’analisi siffatta si trova d’accordo anche Manacorda, secondo cui quello che definisce “revival modernista”

sembra avere un ordine del giorno meno polemico e personale dei suoi precursori postmoderni. Il modo di trattare i riferimenti e le citazioni è spesso più esplorativo. Gli artisti sembrano condividere il bisogno di riconsiderare il percorso modernista al di là degli assunti retorici ed aggressivi che i postmoderni dovettero usare come armi per la costruzione della loro fragile

---

20 giugno – 25 ottobre 2009; *Modernologies. Contemporary Artists researching Modernity and Modernism*, itinerante, Barcellona, MACBA Museo d’Art Contemporani Barcelona, 23 settembre 2009 – 17 gennaio 2010, Varsavia, Museum of Modern Art, 13 febbraio 2010 – 5 aprile 2010; *New Sculpture?*, 10 marzo – 13 maggio 2012, Varsavia, Zachęta Narodowa Gallery.

<sup>24</sup> *I moderni. The Moderns*, a cura di Carolyn Christov-Bakargiev, Rivoli, Castello di Rivoli Museo d’Arte Contemporanea, 16 aprile – 3 agosto 2003. Partecipano alla mostra ventidue artisti: Haluk Akakçe, Ricci Albenda, Massimo Bartolini, Elisabetta Benassi, Tacita Dean, Tom Friedman, Liam Gillick, Arturo Herrera, Evan Holloway, Brian Jungen, Jim Lambie, Daria Martin, Julie Mehretu, Jun Nguyen-Hatsushiba, Jorge Pardo, Paul Pfeiffer, Susan Philipsz, John Pilson, Simon Starling, Sarah Sze, Piotr Uklanski, Gary Webb.

<sup>25</sup> Carolyn Christov-Bakargiev, *I moderni*, in *I moderni. The Moderns*, catalogo della mostra a cura di Carolyn Christov-Bakargiev, Rivoli, Castello di Rivoli Museo d’Arte Contemporanea, 2003, Skira, Milano, 2003, p. 13.

<sup>26</sup> Ibid.



identità negativa. Oggi gli artisti vogliono mettere in dubbio loro stessi attraverso la scoperta delle contraddizioni dei tempi moderni<sup>27</sup>.

Più recentemente è stata avanzata un'ulteriore proposta di sistematizzazione di questa tendenza, classificata sotto la formula di *Modernismo noir*<sup>28</sup>. Con questa definizione Gerd Blum e Johan Frederik Hartle hanno individuato una metodologia operante nell'arte contemporanea che si serve degli strumenti della modernità per esercitare una critica concettuale nei confronti della modernità stessa. Quello che hanno icasticamente definito come *retro-modernismo* a loro avviso si fonda su una «complicità della modernità capitalistica e del modernismo artistico» e focalizza la sua attenzione su fenomeni come la «sorveglianza, l'investimento dei capitali, e la guerra»<sup>29</sup>. Queste caratteristiche di segno negativo gli hanno appunto guadagnato la qualifica di *Modernismo noir*.

Sulla componente critica di quest'attitudine insiste anche Charles Jencks, uno dei primi teorizzatori del postmoderno. L'atteggiamento di questa generazione di artisti è infatti vicino a quello che lo storico dell'architettura ha definito *Modernismo critico*<sup>30</sup>, un movimento che a suo parere non ha ancora assunto coscienza, ma si trova in uno stadio sotterraneo o di tacito processo: esso si caratterizza come l'attività del modernismo nel suo stadio di continua riflessione, il cui sguardo è puntato in maniera critica all'indietro per poter andare avanti. Jencks rifiuta la nozione monolitica del modernismo a favore invece dell'esistenza di una pluralità di modernismi, che si sono succeduti nel corso della storia. Essi, a suo dire, hanno raggiunto in questo momento una massa 'critica' e sono diventati una tradizione autocosciente. Secondo l'autore il *Modernismo critico* «si riferisce sia alla continua dialettica tra i modernismi che si criticano a vicenda sia al modo in cui la compressione di molti modernismi impone una criticità auto-cosciente, un Modernismo-2. Scettico sul suo lato oscuro, eppure che celebra la creatività»<sup>31</sup>.

Alcune caratteristiche di quello che abbiamo definito modernismo *reloaded* sembrano anticipate, per certi versi, anche nella previsione sugli sviluppi futuri della modernità che Paul

---

<sup>27</sup> Francesco Manacorda, op. cit., p. 118.

<sup>28</sup> Il tema è stato oggetto di un seminario tenuto da Gerd Blum e Johan Frederik Hartle nell'estate 2008 all'Accademia di Belle Arti di Münster, da titolo *Modernisme Noir: Revisionen der Moderne in der zeitgenössischen Kunst*.

<sup>29</sup> Gerd Blum, Johan Frederik Hartle, *Modernisme noir. Revisionen des Modernismus in der zeitgenössischen Kunst*, in Christoph Bertsch, Silvia Höller (eds.), *Cella. Strukturen der Ausgrenzung und Disziplinierung*, Skarabäus, 2010, p. 97.

<sup>30</sup> Charles Jencks, *Critical Modernism. Where is Post-Modernism going?*, op. cit.

<sup>31</sup> Ibid., p. 9.

Greenhalgh azzarda alla fine della sua analisi dell'ideale moderno. Il suo testo si conclude infatti con la prefigurazione dell'avvento di una nuova, complessa fase della modernità che egli denomina *Next Modern* (Prossimo Moderno). Essa sarà caratterizzata a suo avviso da «un modernismo costruttivo, non-ironico, positivo che interpella attivamente le condizioni della modernizzazione in corso»<sup>32</sup>. Di questa nuova epoca egli delinea anche i principali ordini del giorno, che riassume nei termini: eclettismo, interdisciplinarietà, pan-tecnicismo, globalismo.

Alla base di questo recente ritorno in auge del modernismo nelle arti vi sono naturalmente una serie composta di ragioni: quelle di natura socio-politica sono state evidenziate in particolare da Sabine Breitwieser, la quale giunge alle seguenti conclusioni:

Non sembra accidentale che gli artisti di una generazione più giovane stiano, nel loro lavoro, affrontando in maniera crescente l'eredità e le promesse della modernità e del modernismo, il fallimento dell'utopia – che stiano cercando possibili ridefinizioni e attualizzazioni e stiano infatti ponendo domande sullo stato della modernità all'interno della nostra società. Ciò è avvenuto alla luce del riemergere del pensiero reazionario nella società e nella politica, di una rinnovata funzionalizzazione dell'arte da parte degli strateghi del mercato impiegati dalle multinazionali globali, che a loro volta utilizzano il loro imperialismo economico per relegare le nazioni economicamente svantaggiate a condizioni premoderne, e del ruolo onnipotente giocato dal mercato ancora oggi nonostante i recenti sintomi di crisi<sup>33</sup>.

L'atteggiamento retrospettivo dominante nel modernismo *reloaded* è stato oggetto di letture critiche di diverso segno. Il punto più dibattuto è quello relativo alla presenza di una componente nostalgica. Alcuni – come Greenhalgh – tendono a negare questa qualifica, riconoscendo che la malinconia, espressa nel lamento per i tempi passati, appare piuttosto una componente essenziale della modernità: «La cultura moderna – afferma lo studioso – è malinconica perché è la prima nella storia ad essere costretta ad osservare ciò che si sta lasciando alle spalle»<sup>34</sup>. Tale atteggiamento viene messo in connessione con una vera e propria retorica della crisi, uno schema che si ripete dai tempi di Platone fino ad oggi, secondo cui il presente viene considerato come un momento di crisi rispetto al passato. Quest'ultima, secondo Greenhalgh, è piuttosto causata proprio dal crollo dell'utopismo, «dal collasso

---

<sup>32</sup> Paul Greenhalgh, op. cit., p. 254.

<sup>33</sup> Sabine Breitwieser, *Introduction*, in *Modernologies. Contemporary Artists researching Modernity and Modernism*, catalogo della mostra itinerante, Barcellona, MACBA Museo d'Art Contemporani Barcelona, 23 settembre 2009 – 17 gennaio 2010, Varsavia, Museum of Modern Art, 13 febbraio 2010 – 5 aprile 2010; Museo d'Art Contemporani Barcelona, 2009, p. 10.

<sup>34</sup> Paul Greenhalgh, op. cit., p. 237.

dell'elemento idealistico del progetto della modernità, e conseguentemente la destabilizzazione dell'intero sforzo modernista»<sup>35</sup>.

Altri all'opposto collocano questa corrente artistica sotto il segno della nostalgia. Il critico francese Nicolas Bourriaud ad esempio legge l'impiego di una varietà di dispositivi neo-avanguardistici nell'arte della seconda metà degli anni Novanta come il prodotto di un atteggiamento tipicamente postmoderno, caratterizzato in maniera endemica dalla depressione (sulla scorta della definizione che Slavoj Žižek dà della postmodernità) e dalla sostituzione dell'identità (riprendendo le teorie freudiane sul lutto). Il risultato di tale atteggiamento è a suo giudizio quello di «spogliare il modernismo del suo significato trasformandolo in una forma di ossessione nostalgica»<sup>36</sup>.

Per una più corretta lettura, è necessario inquadrare il modernismo *reloaded* nel più vasto contesto del dibattito sulla fine del postmoderno<sup>37</sup>. Una delle proposte più coerenti di superamento del postmoderno in campo artistico proviene appunto da Bourriaud, che ha avanzato la nozione di *Altermodern* (*altromoderno*)<sup>38</sup>. La morte del postmoderno viene assunta dal critico francese come punto d'inizio per una lettura del presente. Tramite il neologismo *altermodern*, che si riconduce all'idea di alterità, egli descrive «una costellazione d'idee legate dalla volontà emergente e infine irresistibile di creare una forma di modernismo per il ventunesimo secolo»<sup>39</sup>. Esso scaturisce dalla sintesi di modernismo e post-colonialismo, e tuttavia si distingue da un semplice revival del modernismo del secolo passato. La sua concezione temporale è piuttosto fondata sul concetto di eterocronia, ovvero di temporalità multiple: una visione positiva di caos e complessità che si distingue dalle precedenti concezioni temporali di linearità (modernismo) e circolarità (post-modernismo). Essa si descrive piuttosto come «un'esperienza positiva di disorientamento attraverso una forma-d'arte che esplora tutte

---

<sup>35</sup> Ibid., p. 238.

<sup>36</sup> Nicolas Bourriaud, *Altermodern*, in *Altermodern. Tate Triennial*, catalogo della mostra a cura di Nicolas Bourriaud, Londra, Tate Britain, 2009, p. 19.

<sup>37</sup> Anche in questo caso è impossibile riassumere i termini di un dibattito così vasto. Per una introduzione vedi: Raoul Elsheman, *Performatism, or the End of Postmodernism*, Davies Group, Aurora, Colorado, 2008; Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, Routledge, New York/Londra, 2002; Josè López, Garry Potter, *After Postmodernism: An Introduction to Critical Realism*, The Athlone Press, London, 2001; Alan Kirby, *The Death of Postmodernism and Beyond*, in "Philosophy Now", n. 58, 2006, pp. 34-37; Alan Kirby, *Digimodernism: How New Technologies Dismantle the Postmodern and Reconfigure our Culture*, Continuum, New York, 2009; Josh Toth, *The Passing of Postmodernism. A Spectroanalysis of the Contemporary*, SUNY Press, Albany, 2010.

<sup>38</sup> Con questo termine Bourriaud ha intitolato la Triennale della Tate Gallery da lui curata nel 2009. Vedi il catalogo: *Altermodern*, op. cit..

<sup>39</sup> Ibid., p. 12.

le dimensioni del presente, tracciando linee in tutte le direzioni del tempo e dello spazio»<sup>40</sup>. L'artista si tramuta quindi in un nomade culturale, mettendo in atto tre tipologie di migrazione: nel tempo, nello spazio e tra i 'segni'. Di conseguenza la forma delle opere d'arte viene costruita a partire da una serie di traiettorie, derivanti da fenomeni come viaggi, spostamenti, migrazioni, traslazioni, esodi. Queste opere si caratterizzano quindi sotto il segno della frammentazione, una vera e propria rete che l'artista intesse tramite una manipolazione del tempo e dello spazio. Secondo Bourriaud

Non ci sono più radici culturali a sostenere forme, nessuna precisa base culturale a servire come punto di riferimento per variazioni, nessun nucleo, nessun confine per il linguaggio artistico. L'artista di oggi, per arrivare ad un punto preciso, prende come punto di partenza la cultura globale e non più il contrario. La linea è più importante dei punti lungo la sua lunghezza<sup>41</sup>.

Il principio compositivo imperante nell'arte si basa dunque sulla concatenazione di elementi, da cui deriva una struttura dinamica che produce forme a tutti gli stadi: prima, durante e dopo la produzione. Appaiono frequentemente nel lavoro degli artisti contemporanei formati come quello del viaggio (nello spazio come nel tempo), cui si accompagna quello dell'ipertesto quale processo mentale. Queste forme riproducono il nostro presente, che è eterocronico ed eterotopico.

### Il paradigma architettonico

Nel 1914 Paul Scheerbart (Danzica 1863-Berlino 1915) pubblica il romanzo *Das graue Tuch und zehn Prozent Weiss. Ein Damenroman* (Il vestito grigio con un dieci per cento di bianco. Un romanzo per donne)<sup>42</sup>. La vicenda è ambientata alla metà del XX secolo, ed ha per protagonista l'architetto Edgar Krug. Insieme alla moglie Clara, egli viaggia in tutto il mondo per diffondere il proprio ideale estetico, fondato sull'architettura del vetro. Tra i suoi progetti figurano uno spazio espositivo a Chicago, un complesso residenziale per piloti in pensione nelle Fiji, un museo di armi antiche a Malta. Allo scopo di massimizzare l'effetto degli edifici l'architetto chiede alla moglie di indossare solamente abiti di colore grigio, contenente un dieci

---

<sup>40</sup> Ibid., p. 13.

<sup>41</sup> Ibid., p. 14.

<sup>42</sup> Paul Scheerbart, *Das graue Tuch und zehn Prozent Weiss. Ein Damenroman*, [1914], Text und Kritik, München, 1986. È stato tradotto in inglese: Paul Scheerbart, *The Gray Cloth: Paul Scheerbart's Novel on Glass Architecture*, Introduced, Translated, and with Drawings by John A. Stuart, Cambridge, MA, Massachusetts Institute of Technology Press, 2001.

per cento di bianco. Nello spazio finzionale della pagina, l'ideale modernista del design totale raggiunge il suo compimento perfetto.

Otto anni dopo viene dato alle stampe il romanzo capostipite del genere distopico, *Noi* di Zamjatin<sup>43</sup>. In questo le abitazioni sono costruite esclusivamente in vetro e materiali trasparenti, in modo tale da rendere ogni abitante visibile in qualunque momento. L'autorizzazione ad abbassare le tendine delle abitazioni è concessa soltanto nei giorni definiti "sessuali", in cui lo stato permette l'accoppiamento dei cittadini.

Pubblicati a pochi anni di distanza tra loro, questi due testi documentano in maniera esemplare i poli in cui oscilla la considerazione nei confronti dell'architettura modernista del vetro: nella letteratura utopica essa rappresenta la massima realizzazione ideale, in quella distopica è invece bersaglio polemico, oggetto di parodia.

Forse più di ogni altra forma di espressione umana, l'architettura ha costituito all'alba della modernità l'incubatore delle idee utopistiche sulla ricostruzione della società. Walter Gropius e il Bauhaus, Le Corbusier con la sua teoria della casa come una macchina in cui vivere, l'International Style di Ludwig Mies Van Der Rohe e Philip Johnson, Frank Lloyd Wright: tutti costoro condividevano l'idea che la perfezione dell'ambiente costruito avrebbe condotto alla perfezione dei suoi abitanti, e che l'architettura e il design potessero essere agenti di trasformazione sociale<sup>44</sup>. Con il postmodernismo tali pulsioni utopiche sono andate in frantumi e se n'è constatato il fallimento, come riconosce uno dei suoi maggiori teorici, Fredric Jameson:

Il postmodernismo significa certamente un ritorno di tutti gli antichi pregiudizi anti-moderni [...] ma è stato anche, oggettivamente, il riconoscimento di un fallimento basilare nei termini propri dell'architetto: i nuovi edifici di Le Corbusier e Wright non hanno cambiato il mondo alla fine, non hanno nemmeno modificato il *junk space* del tardo capitalismo, mentre il 'grado zero' delle torri di Mies in maniera piuttosto inaspettata ha iniziato a generare un'intera sovrappopolazione delle più scadenti scatole di vetro in tutti i maggiori centri urbani del mondo<sup>45</sup>.

L'architettura è stata da sempre un'interlocutrice importante per l'arte, fornendo idee, forme, paradigmi. Il costante dialogo che ha interessato le due discipline prosegue pure nel

---

<sup>43</sup> Per un approfondimento su *Noi* di Zamjatin vedi il primo capitolo, *Una mappa dell'utopia. Ultime rilevazioni da un'isola in nessun luogo*, p. 18.

<sup>44</sup> Sulla discrepanza tra intenzionalità e risultati insita in un simile approccio, vedi: Colin Rowe, *The Architecture of Good Intentions. Towards a possible retrospect*, Academy, London, 1994 (trad. it. *L'architettura delle buone intenzioni. Verso una visione retrospettiva possibile*, Pendragon, Bologna, 2005).

<sup>45</sup> Fredric Jameson, cit. in Paul Greenhalgh, op. cit., p. 240.

periodo storico preso in esame dalla nostra indagine<sup>46</sup>. Per gli artisti contemporanei l'architettura è diventata infatti un arsenale visuale e filosofico cui attingere per indicare le contraddizioni della contemporaneità. Analizzando i rapporti tra arte e architettura nell'ultimo trentennio, Eleanor Heartney li pone sotto il segno della «fallacia utopistica»<sup>47</sup>. Il critico nota che l'utopia ha messo in atto un doppio movimento: se da un lato i sogni e i fallimenti dell'architettura modernista hanno vincolato gli architetti, dall'altro hanno invece rinvigorito l'arte contemporanea. Nel periodo da lei preso in esame gli artisti si sono infatti serviti dell'architettura con le intenzioni più diverse: condurre un'analisi del consumismo capitalistico, una critica degli ambienti abitativi e lavorativi, una valutazione delle nozioni moderniste di progresso e razionalità. Un'intera linea di ricerca artistica oggi incrocia arte e architettura, cancellando le barriere tra le due discipline, in una ibridazione che è ricorrente nel panorama artistico dell'ultimo ventennio. Heartney conclude la sua analisi sottolineando la diversa declinazione dell'utopismo all'interno del movimento moderno e nel periodo attuale:

Gli architetti e i designers modernisti prevedero un futuro in cui la vita potesse essere migliorata attraverso una più razionale organizzazione degli spazi e delle strutture in cui aveva luogo. I sogni utopici di oggi sono infusi di tutto, dalla cauta sincerità al dubbio all'ironia all'aperto disprezzo. Anche quando gli artisti osano immaginare un mondo migliore, i loro tentativi di crearlo tendono ad essere espressi in termini di cambiamento individuale piuttosto che collettivo. Come risultato, un movimento consacrato a guardare avanti è adesso un (doloroso) triste pezzo di storia. Ma dire che i suoi sogni sono morti non è dire che non hanno avuto impatto. Essi sono semplicemente mutati in iterazioni che sarebbero state inimmaginabili ai loro ottimisti progenitori<sup>48</sup>.

Tra le prime opere a inaugurare al principio degli anni Novanta il rinnovato interesse nei confronti dell'architettura modernista è quella di Martha Rosler *How Do We Know What Home Looks Like?* (Come sappiamo come appare una casa?, 1993)<sup>49</sup>. Si tratta di un video che assume come oggetto d'indagine l'Unité d'Habitation progettata da Le Corbusier ed edificata dopo la sua morte nel 1965 a Ferminy-Vert, una città industriale nel centro-sud della Francia. La sua costruzione si deve soprattutto all'iniziativa del sindaco della città, Eugène Claudius-Petit, a coronamento di un vasto programma di sviluppo edilizio. Il cambio di segno politico

---

<sup>46</sup> Impossibile rendere conto in modo anche solo sommario della bibliografia sul rapporto tra arte e architettura contemporanea. Per una prima introduzione vedi: *Arti & Architettura. 1900/2000*, catalogo della mostra a cura di Germano Celant, Genova, Palazzo Ducale e dintorni, 2004-2005, Skira, Ginevra, Milano, 2004; *What if. Art on the verge of Architecture and Design*, catalogo della mostra a cura di Maria Lind e Liam Gillick, Stoccolma, Moderna Museet, 2000.

<sup>47</sup> Eleanor Heartney, *Art & Today*, Phaidon, 2008, p. 322-343.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 343.

<sup>49</sup> Martha Rosler, *How Do We Know What Home Looks Like?*, 1993, video, 31 minuti, colore, suono. L'opera fa parte della collezione Generali Foundation.

dell'amministrazione locale e la crisi occorsa negli anni Settanta determinarono la manutenzione scarsa o del tutto assente, precipitando l'edificio in uno stato di degrado. Le autorità locali stabilirono quindi nel 1983 la chiusura dell'ala nord del complesso. In seguito a un movimento di opinione, dieci anni più tardi si decide per la riapertura dell'ala, utilizzandola per ospitare una mostra di arte contemporanea<sup>50</sup>. Sono queste le circostanze in cui matura la realizzazione dell'opera di Rosler.

Il video si apre con una serie di sequenze che esplorano il terreno su cui sorge lo stabile e il suo esterno [Fig. 6.1], e si avventurano quindi all'interno. I primi dieci minuti trascorrono con una camminata negli appartamenti abbandonati dell'ala nord: l'occhio della telecamera sembra andare alla ricerca delle tracce lasciate dagli inquilini precedenti, soffermandosi su particolari come gli adesivi, i disegni e soprattutto la carta da parati. Tutti questi segni testimoniano dello sforzo di imprimere la propria impronta sullo scarno modernismo dell'architettura, che rifuggiva la decorazione. Nella seconda parte del video, l'artista lascia la parola agli attuali inquilini. Vengono ritratte dapprima alcune scene di vita quotidiana, come i bambini che giocano all'aperto o nei corridoi (che Le Corbusier aveva concepito come strade). Seguono quindi frammenti d'interviste agli abitanti: una signora seduta sull'erba con i bambini, altre donne che lavorano alla stazione radio di cui è dotata l'Unité; sono quindi interpellati all'interno dei loro appartamenti una coppia formata da uno studente di architettura e sua moglie, insegnante; tra gli intervistati figura anche il presidente dell'associazione degli inquilini, il quale racconta della lotta per cercare di salvare l'edificio dalla demolizione. Le domande dell'artista vertono soprattutto sulle modifiche che gli abitanti hanno apportato all'edificio e, reciprocamente, su come essi abbiano dovuto adattarvisi. Dalle risposte emerge un quadro della vita sociale dell'Unité, nella quale i rapporti tra gli inquilini sono favoriti dalle numerose associazioni attive al suo interno. La coppia racconta in particolare della propria fascinazione per il complesso in virtù della splendida vista, e ne sottolinea il maggior grado di socializzazione rispetto alla loro precedente abitazione. Il video si conclude nuovamente nel giardino esterno con una ripresa della facciata, su cui si sovrappongono i diagrammi di Le Corbusier e i disegni dei bambini. La colonna sonora, tratta dal balletto *Mercur* di Erik Satie (1924), è stata scelta per il destino di contestazione che ha condiviso con il progetto architettonico.

---

<sup>50</sup> *Project Unité*, a cura di Yves Aupetitallot, Firminy, Unité d'Abitation, 1 giugno – 30 settembre 1993.



**Fig. 6.1** Martha Rosler, *How Do We Know What Home Looks Like?*, 1993, still da video, 31 minuti, colore, suono. Collezione Fondazione Generali, Vienna

*How Do We Know What Home Looks Like?* raffigura l'incontro tra il progetto di Le Corbusier e la realtà, il reciproco influsso tra il complesso abitativo e la vita che ospita, a livello individuale e comunitario. A far luce sull'intento di Rosler è un testo in cui l'artista rievoca la propria

esperienza in occasione della mostra<sup>51</sup>. L'autrice ha infatti modo di soggiornare per una

settimana all'interno dell'Unité, dormendo nei letti di legno dipinti con colori primari. Ella afferma di aver ricevuto una prima impressione negativa dall'edificio, la cui «struttura implacabilmente planare» le sembrò «spaventosa»<sup>52</sup>. Rosler riconduce l'idea dell'Unité a un momento storico in cui l'architettura era «santificata», affermando di concordare in proposito con le analisi sullo spazio di Henri Lefebvre. Secondo quest'ultimo nell'architettura di Le Corbusier sono espresse le esigenze del capitalismo di stato, e reso naturale «l'ordine del potere, l'ordine del maschio – in breve l'ordine morale»; il risultato è quello di «una pratica spaziale autoritaria e brutale»<sup>53</sup>. Presto tuttavia l'artista si accorge che tale valutazione non è condivisa dai residenti, fra i quali individua alcuni gruppi: impiegati pubblici entusiasti del palazzo; studenti della vicina facoltà di architettura; e inquilini meno abbienti (prevalentemente originari del nord Africa). A proposito di questi ultimi, Rosler si dimostra dispiaciuta di non averne potuto raccogliere la voce nella serie di interviste realizzate. Da queste emerge una valutazione globalmente positiva dell'edificio: gli inquilini, la cui matrice politica viene riconosciuta a sinistra, ritenevano infatti che esso incarnava «gli ideali di comunità e

<sup>51</sup> Martha Rosler, in *Playing amongst the ruins*, catalogo della mostra, Londra, Royal College of Art Galleries, 2001, pp. 76-79.

<sup>52</sup> Ibid., p. 76.

<sup>53</sup> Henri Lefebvre, *La Production de l'espace*, Parigi, 1974 (trad. inglese *The Production of Space*, Blackwell, Oxford, 1991, p. 308).



uguaglianza». Di fronte a tale inaspettata reazione, l'artista afferma di trovarsi in un dilemma che le impedisce di rigettare l'edificio. Alla fine Rosler giunge alla conclusione che «abbattere l'edificio, quella fredda macchina scultorea, secondo la propaganda prevalente all'epoca, sarebbe stato attaccare l'utopismo in generale e l'idea di una comunità di *non-proprietari* che nondimeno sono una comunità, per non dire il privilegiare il *vivere* sul possesso materiale»<sup>54</sup>.

Una delle opzioni formali che gli artisti hanno impiegato nel dialogo con l'architettura, e più specificamente nella rilettura del canone modernista, è la riproduzione (con varie scale di grandezza) di edifici architettonici. Le opere di Rirkrit Tiravanija offrono alcuni dei maggiori esempi nella storia dell'arte dell'ultimo ventennio<sup>55</sup>. Nell'arco della sua ventennale produzione, si contano svariati casi di ricostruzioni architettoniche all'interno di spazi espositivi, basate su operazioni che definisce con i verbi «ricostruire, reinterpretare e poi rispedire»<sup>56</sup>: in una occasione l'artista thailandese riproduce ad esempio la famosa *Maison Tropicale* (1949-1951) di Jean Prouvé (1901-1984), in varie sedi ricostruisce sale prove per musicisti<sup>57</sup>, oppure ricrea il suo appartamento di New York all'interno di una galleria, lasciandolo aperto al pubblico 24 ore su 24 (*Untitled 1997 [tomorrow is another day]*)<sup>58</sup>. L'architettura replicata diventa nell'opera di Tiravanija una cornice per mettere in atto quell'estetica relazionale di cui è considerato uno dei campioni. Progressivamente l'attenzione dell'artista si sposta dalla nozione di pura partecipazione al contesto in cui tale partecipazione avviene, quindi all'architettura. La sua concezione in merito è fondata sull'idea di piattaforma o di palco, i quali consentono, nelle sue parole, di «creare una situazione dove quello che si fa è sostanzialmente il fondamento di ciò che succederà»<sup>59</sup>. L'artista tuttavia non si dichiara interessato a costruire un'architettura, quanto piuttosto uno spazio: tra le maggiori influenze che lo hanno orientato in questa direzione, cita quella fondamentale di Gordon Matta-Clark. Tiravanija riconduce tale visione

---

<sup>54</sup> Martha Rosler, op. cit., p. 78.

<sup>55</sup> Rirkrit Tiravanija è nato a Buenos Aires nel 1961. Per un primo approccio a Tiravanija vedi il catalogo della sua retrospettiva: *Rirkrit Tiravanija. A Retrospective (Tomorrow is Another Fine Day)*, catalogo della mostra, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, 2004-2005.

<sup>56</sup> Rirkrit Tiravanija, Hans Ulrich Obrist, *The Conversation Series*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, 2010, p. 97.

<sup>57</sup> Rirkrit Tiravanija, *Untitled 1996 (rehearsal studio n. 6 prototype version)*, Le Consortium centre d'Art Contemporain, Dijon; Rirkrit Tiravanija, *Untitled 1996 (rehearsal studio n. 6 loud version)*, ICA, Boston – Whitney Independent Study Program, New York; Rirkrit Tiravanija, *Untitled 1996 (rehearsal studio n. 6 open version)*, Saint-Gall, Kunsthalle; Zurich, Migros Museum; Rirkrit Tiravanija, *Untitled 1996 (rehearsal studio n. 6 silent version)*, Tokyo, Spiral Gallery.

<sup>58</sup> Rirkrit Tiravanija, *Untitled 1996 (tomorrow is another day)*, Köln, Kunstverein.

<sup>59</sup> Rirkrit Tiravanija, Hans Ulrich Obrist, op. cit., p. 124.

all'idea della cancellazione dei confini fra la vita e l'arte, che comporta l'introduzione della dimensione fondamentale della temporalità.

Due in particolare sono le opere nelle quali l'autore si confronta con la cultura modernista. La prima, *untitled (playtime)*, del 1997<sup>60</sup>, consiste nella costruzione di un padiglione in International Style, ispirato alla *Glass House* di Philip Johnson, l'abitazione che l'architetto



**Fig. 6.2** Rirkrit Tiravanija, *untitled (playtime)*, 1997, legno, vetro, 490x850x180 cm. Progettata in collaborazione con l'architetto Richard Jansen, New York, Museum of Modern Art. Collezione Craig Robins.

costruì per sé nel 1949 a New Canaan (Connecticut)<sup>61</sup>. Il fabbricato di Tiravanija è stato concepito in occasione di un progetto al Museum of Modern Art di New York, e collocato nel giardino delle sculture [Fig. 6.2]. La scala dell'architettura è ridotta della metà rispetto al modello di riferimento (misura 4,88x8,53x0,61 m)<sup>62</sup>. Il padiglione è infatti destinato ai bambini e ai genitori in visita al museo, e intende offrire uno spazio per il

gioco e un laboratorio per la realizzazione di opere d'arte, nell'ambito di workshop tenuti settimanalmente da artisti amici di Tiravanija. La riduzione in scala colloca l'opera in un ambito ibrido ai confini tra scultura e architettura. La struttura di *untitled (playtime)* è in legno dipinto e vetro temperato, e non in acciaio come nel prototipo. L'interno consiste di un unico ambiente: nello spazio di forma cilindrica in cui sorgeva originariamente il bagno si trova un muro che riporta informazioni sulla storia del programma

<sup>60</sup> Rirkrit Tiravanija, *untitled (playtime)*, New York, Museum of Modern Art, 1 aprile – 3 giugno 1997. L'opera, nella collezione di Craig Robins, è stata riesposta in occasione del Miami Design District, Miami, 29 dicembre 2010 – 4 gennaio 2011.

<sup>61</sup> Sulla *Glass House* di Philip Johnson vedi: *Philip Johnson. The Glass House*, edited by David Whitney and Jeffrey Kipnis, Pantheon, New York, 1993.

<sup>62</sup> La riduzione in scala dell'architettura ha un precedente nell'opera di Tiravanija, e riguarda un'abitazione monofamiliare in occasione della mostra *Nutopi (Nowtopia)*, Malmö, Rooseum, 3 giugno – 27 agosto 1995.

educativo del museo; alla sua destra è proiettato un video con un estratto del film *Playtime* di Jacques Tati (1967)<sup>63</sup>. L'opera più ambiziosa dell'attore e regista francese presenta numerose tangenze con l'argomento di cui ci stiamo occupando, in quanto tra i vari temi affronta appunto anche quello della critica del modernismo. Il film racconta della visita di un gruppo di turisti americani a una Parigi futuristica. La scena che Tiravanija seleziona e ripete in *loop* ritrae il protagonista Monsieur Hulot mentre, aspettando di visitare un ufficio, ingaggia uno scontro con i cuscini dell'arredo modernista della sala d'attesa vetrata. La scelta cinematografica è così sintetizzata dall'artista: «La lotta per il comfort continua all'interno dei confini del modernismo e dei suoi paradigmi»<sup>64</sup>.

Nello spazio di *untitled (playtime)* Tiravanija porta alla coesistenza – o meglio alla «collisione», come dice l'autore – «uno dei creatori del paradigma ed entusiasta promotore del modernismo – Philip Johnson»<sup>65</sup> e la sua opposizione, messa in scena nella cinematografia di Jacques Tati. La rappresentazione di quest'antinomia, semplice nella sua plasticità, viene complicata da ulteriori stratificazioni di significato: l'autore infatti mette in atto un gioco di specchi, giacché il giardino del MoMA in cui il padiglione sorge (così come l'ala del museo che lo circonda) è stato progettato dallo stesso Johnson, creatore nel museo pure del dipartimento di architettura. In tal modo è chiamata in causa anche la stessa istituzione che ospita il suo intervento. Un'ulteriore indicazione che l'artista sembra fornire riguarda il riscatto dell'architettura modernista – assurta quasi ad uno status di venerabilità in virtù della sua musealizzazione (La *Glass House* ad esempio fa parte del National Trust for Historic Preservation) – ad un uso funzionale.

Un'operazione di segno analogo viene realizzata da Tiravanija in occasione di una mostra alla Secession di Vienna nel 2002<sup>66</sup>. Ad accomunare *untitled (he promised)* [Fig. 6.3] con l'opera precedente è il fatto che anche in questo caso il modello preso in considerazione è un'abitazione costruita da un architetto per se stesso. All'interno dello spazio espositivo viene ricostruita la cosiddetta Kings Road House o Schindler House, ovvero la casa bifamiliare che

---

<sup>63</sup> *Playtime (Tempo di divertimento)*, un film di Jacques Tati. Con Jacques Tati, Barbara Dennek, Rita Maiden. Comico, durata 108' min. Francia 1967.

<sup>64</sup> Rirkrit Tiravanija, *No Ghosts in The Wall*, in *Rirkrit Tiravanija. A Retrospective (Tomorrow is Another Fine Day)*, op. cit., p. 74.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>66</sup> Rirkrit Tiravanija, Vienna, Secession, 5 luglio – 1 settembre 2002. La mostra è documentata nel catalogo: *Rirkrit Tiravanija. Secession*, catalogo della mostra, Vienna, Secession, 2002, Walter König, Köln, 2003.

l'architetto austriaco Rudolph Schindler (Vienna 1887-Los Angeles 1953) aveva costruito durante l'esilio a Los Angeles (1921-22) e che fino alla sua morte nel 1953 gli era servita da casa e studio<sup>67</sup>.

La scelta di questo autore è motivata da una serie di ragioni: Tiravanija racconta di essere rimasto affascinato dalla personalità dell'architetto in seguito ad una visita all'abitazione, e spiega il proprio interesse nei suoi confronti definendolo «un architetto underground», inoltre «sempre interessato a piccole strutture utopiche»<sup>68</sup>. L'attitudine di Schindler viene qualificata come «libera e aperta e fluida»<sup>69</sup>, caratteristiche che evidentemente si attagliano anche al lavoro di Tiravanija. Tali peculiarità si riscontravano anche nella vita privata dell'architetto, che era dedito alla pratica dello scambio di coppie con gli amici e coinquilini Clyde e Marian DaCamera Chace. Ciò che interessa l'artista è quella che definisce la «nuvola narrativa» che circonda l'abitazione, una serie di connessioni che s'innescano nella sua mente e che da Schindler lo fanno pensare a Buster Keaton (del quale l'architetto era amico) e quindi a *Playtime* di Jacques Tati. Storicamente Schindler ha rappresentato una figura d'ispirazione – nella sua disciplina così come in campo artistico – per le sue idee sulle condizioni filosofiche del vivere e dell'architettura. In quest'opera in particolare egli sovverte gli schemi architettonici fissi dell'epoca in favore di uno spazio fluido, in cui la fusione tra interno ed esterno conduce alla riconfigurazione degli spazi pubblici e privati. Queste idee si riflettono in alcune soluzioni architettoniche, quali ad esempio la sopraelevazione della zona notte, o ancora l'assunzione del giardino come parte integrante dell'abitazione. Altri elementi che attirano l'attenzione di Tiravanija nei confronti di Schindler sono due influenze esercitate sulla produzione di quest'ultimo: quella di Frank Lloyd Wright (per il quale aveva lavorato), e dell'ambiente naturale del sud della California, che introduce nella casa stilemi di matrice orientale<sup>70</sup>. Questa serie di riflessioni costituisce il punto di partenza di Tiravanija, il quale nella sua opera di

---

<sup>67</sup> L'anno precedente alla mostra di Tiravanija, Schindler è stato oggetto di una vasta retrospettiva al Museum of Contemporary Art di Los Angeles (vedi il catalogo: *The architecture of R. M. Schindler*, catalogo della mostra a cura di Elisabeth A. T. Smith e Michael Darling, Los Angeles, Museum of Contemporary Art, 25 febbraio – 3 giugno 2001). Su Schindler vedi anche: *Rudolf Michael Schindler*, text by James Steele, edited by Peter Gossel, Taschen, Köln, 1999; Mara De Benedetti, *Rudolf M. Schindler. Da Vienna a Los Angeles*, Testo & Immagine, Torino, 2000. Sulla sua casa: Kathryn Smith, *Schindler House*, Harry N. Abrams, New York, 2001. Oggi la casa è aperta al pubblico ed è gestita dal MAK (Museum für Angewandte Kunst) di Vienna ([www.makcenter.org](http://www.makcenter.org) [ultimo accesso 16-5-2012])

<sup>68</sup> Rirkrit Tiravanija, Hans Ulrich Obrist, op. cit., p. 45.

<sup>69</sup> Matthias Hermann / Rirkrit Tiravanija, *Interview*, in *Rirkrit Tiravanija. Secession*, op. cit., p. 25.

<sup>70</sup> Su questo aspetto vedi in particolare: Giuseppe Todisco, *Rudolf Michael Schindler (1887-1953). La scoperta di un metodo per l'integrazione tra culture diverse nella costruzione della casa moderna californiana, 1921-1923*, Alinea, Firenze, 2002.

riproduzione adotta il medesimo criterio organizzativo improntato al concetto di mobilità. L'artista limita la ricostruzione al solo studio, che costituisce una delle cinque sezioni in cui si articola l'abitazione. Tale scelta viene motivata dalla volontà di indirizzare lo sguardo del pubblico «su questo spazio particolare come un'idea, come uno spazio ideale»<sup>71</sup>. Il rifacimento è realizzato utilizzando come materiale da costruzione l'acciaio cromato e inossidabile: esso viene impiegato per le sue proprietà riflettenti, che generano un effetto di smaterializzazione dell'architettura («Il cromo della casa riflette un'immagine della realtà multi-sfaccettata. Il presente è visto attraverso un prisma»<sup>72</sup>, afferma Tiravanija). Il cambiamento di materiale – dal legno e cemento dell'originale all'acciaio inossidabile – viene giustificato dall'autore con la ricerca di fluidità, analoga a quella dell'acqua. Oltre a tali qualità formali, il cromo acquista in questo caso anche un valore temporale: secondo l'artista esso è infatti «un grande agente temporale»<sup>73</sup>, nel senso di «significante del futuristico»<sup>74</sup>. Alla base di tale concezione vi è un episodio occorso all'autore: l'estate precedente, durante la permanenza nella casa del gallerista Gavin Brown, il giovane figlio di quest'ultimo andò da lui e gli disse una frase che lo colpì: «nel futuro tutto sarà cromato». Tiravanija scopre successivamente che il bambino l'aveva tratta da un episodio del cartone animato *Spongebob*, in cui il protagonista vede la sua città come apparirà nel futuro, interamente cromata appunto. Questa indicazione incontrata casualmente diventa per l'artista quello che definisce un *ritornello*, fornendo l'incipit del progetto<sup>75</sup>. Lo stesso materiale è poi utilizzato per rivestire anche le colonne della sala principale del padiglione della Secessione, istituendo una connessione tra lo spazio espositivo e l'opera ivi contenuta che enfatizza maggiormente l'aspetto di smaterializzazione.

Nel suo lavoro di ricostruzione Tiravanija afferma di non essersi «concentrato sul formalismo della casa ma sulla sua funzione»<sup>76</sup>: l'intento dichiarato è quello di conferire minore rilevanza agli aspetti formali, cercando di farli scomparire attraverso il materiale riflettente. «Non è tanto il materiale in sé – dice – ma più la possibilità dell'immaterialità. È una strana

---

<sup>71</sup> Rirkrit Tiravanija, *No Ghosts in The Wall*, op. cit., pp. 86-88.

<sup>72</sup> Philippe Parreno, *As Said by Rirkrit Tiravanija to Philippe Parreno*, in *Rirkrit Tiravanija. Secession*, op. cit., p. 15.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>74</sup> *Rirkritospective / Rochelle Steiner -- (please do not turn off the radio if you want to live well in the next 15 minutes) / a script by Elizabeth Linden and Matt Sheridan Smith; adapted from a treatment for a radio play by Rirkrit Tiravanija*, in *Rirkrit Tiravanija. A Retrospective (Tomorrow is Another Fine Day)*, catalogo della mostra, Londra, Serpentine Gallery, 2005, p. 118.

<sup>75</sup> L'artista racconta questo episodio nel catalogo della mostra, vedi: Philippe Parreno, op. cit., p. 13.

<sup>76</sup> Matthias Hermann / Rirkrit Tiravanija, op. cit., p. 26.

contraddizione in un certo senso, giacché il materiale è così denso che vedi soltanto te stesso»<sup>77</sup>. Legato a questo aspetto è anche lo spostamento spazio-temporale messo in atto da tale ricostruzione: la casa di Los Angeles torna infatti simbolicamente in Austria, patria di origine di Schindler, e in questa migrazione riporta nel Vecchio Continente «il suo antico messaggio di modernità californiana»<sup>78</sup>.



**Fig. 6.3** Rirkrit Tiravanija, *untitled (he promised)*, 2002, cromo e acciaio inossidabile, 294,6x1198,9x599,4 cm, Collezione Solomon R. Guggenheim Museum, New York. Courtesy Secession Vienna, Matthias Herrmann

Le componenti dell'installazione vengono realizzate a Guadalajara (Messico), e a causa della distanza e della lentezza dei trasporti, i vari pezzi sono inviati in successive spedizioni ed assemblati man mano che arrivano. La costruzione è ultimata soltanto due giorni prima della chiusura della mostra, durata complessivamente due mesi e mezzo. Sulla dimensione temporale che le contingenze fanno assumere al progetto, l'artista specifica: «La mostra di Vienna include ciò che accade tra l'inizio e la fine di una costruzione. Tra questi due momenti, in

---

<sup>77</sup> Ibid.

<sup>78</sup> *Rirkritospective* / Rochelle Steiner, op. cit., p. 118.

questo intervallo di tempo, uno spazio viene occupato. Siamo in grado di cogliere quel lasso di tempo come valutiamo un'opportunità. L'opportunità è un modo per affrontare il presente»<sup>79</sup>. La rilevanza della dimensione temporale è ribadita da Tiravanija, che definisce la mostra come «un camouflage temporale. È una mostre costituita da una serie di giochi. Una serie di giochi in cui non hai bisogno di una palla per giocare. Giochi temporali»<sup>80</sup>. Ai visitatori è offerto un biglietto che consente di ritornare nello spazio espositivo per verificare il processo di avanzamento dei lavori e partecipare agli eventi che si svolgono al suo interno. Al contrario delle precedenti opere architettoniche di Tiravanija, l'utilizzo della casa non è lasciato totalmente indeterminato, ma è sottoposto a un certo grado di regolamentazione. La struttura viene infatti utilizzata come piattaforma per ospitare eventi di varia natura come discussioni, mostre, rassegne cinematografiche, concerti, massaggi thailandesi e barbecue. L'artista tuttavia non prende parte allo svolgimento della mostra, e non assiste nemmeno al completamento della costruzione; si dichiara infatti «maggiormente interessato alle persone e a come venivano e andavano, come avessero potuto avere diversi pareri e ricordi di ciò che avevano passato»<sup>81</sup>.

Con *untitled (he promised)* Tiravanija prosegue nel suo tentativo di ridisegnare le frontiere di ciò che può entrare nel novero dell'arte, animato da intenzioni che chiarisce in questo modo:

Sono interessato a spostare la cornice dell'idea di arte in questa stanza bianca, questa cornice dorata. Da un lato ci si avvicina ad essa, la si guarda e la si sente e ci si pensa e si trascorre più tempo con essa, ma dall'altro non è più una cosa preziosa. Non vorrei dire che le persone stiano contemplando maggiormente ciò che essa è e pensando di più alla vita. Non stiamo lì a fare una ricerca di quello che ne traggono – riguarda più le possibilità, non le soluzioni»<sup>82</sup>.

Il secondo paradigma formale adottato con maggiore frequenza dagli artisti nel dialogo con l'architettura è quello del modello architettonico. Anche se questa scelta si carica di valenze diverse all'interno del lavoro dei singoli autori, in linea generale si può concordare con le riflessioni di Rachel K. Ward in merito<sup>83</sup>. La curatrice definisce il modello architettonico un «affascinante oggetto di transizione»: esso infatti è la semplice rappresentazione di un progetto, una costruzione che dev'essere ancora realizzata, e quindi «una promessa del

---

<sup>79</sup> Philippe Parreno, op. cit., p. 14.

<sup>80</sup> Ibid.

<sup>81</sup> Rirkrit Tiravanija, *No Ghosts in The Wall*, op. cit., p. 91.

<sup>82</sup> Matthias Hermann / Rirkrit Tiravanija, op. cit., p. 27.

<sup>83</sup> Rachel K. Ward, *The Architectural Model: Pierre Huyghe and Tom Sachs*, in "Eye Level", 2004. L'articolo è disponibile al seguente indirizzo: <http://www.rachelkward.com/huyghesachs.html> (ultimo accesso 8/10/2012). Sullo stesso tema vedi anche Germano Celant, *Modello come arte*, in *Arti & Architettura. 1968/2004. Scultura, pittura, fotografia, design, cinema e architettura: un secolo di progetti creativi*, op. cit., pp. 413-419.

futuro». All'interno della pratica degli artisti contemporanei tuttavia il modello è utilizzato solitamente per rappresentare edifici già costruiti. In tal modo esso viene riportato ad una forma preliminare, che consente in un certo senso al modernismo una sorta di rinascita. Secondo Ward «la riconsiderazione della funzione e dell'estetica consente una continua ricreazione ed è essenziale al continuo processo dell'arte. L'uso dei modelli implica che questi artisti stanno invitando alla ri-considerazione, non all'annichilimento»<sup>84</sup>.

L'impiego del modello architettonico è ad esempio centrale all'interno dell'opera dell'artista americano Tom Sachs<sup>85</sup>. Il suo interesse per l'architettura matura in occasione dell'esperienza lavorativa presso lo studio di Frank Gehry. L'opera di Sachs si fonda sulla filosofia tipicamente americana del *do-it-yourself*, che si esprime nel metodo del *bricolage* («Penso discenda dal riciclare e realizzare il più possibile con ciò che è disponibile; molte cose sono disponibili, ed è stata, in un certo modo, una questione di combinare cose»<sup>86</sup>, dice l'artista). Questa tecnica è applicata alla riproduzione dei manufatti più diversi: dal modulo lunare Apollo LEM al ponte della nave da guerra USS Enterprise. Tra le icone della modernità scelte per i suoi rifacimenti vi sono anche opere dell'architettura e del design modernista, spesso riunite all'interno di installazioni. La più complessa è stata realizzata in occasione della mostra *Nutsy's*<sup>87</sup>, e consiste nella costruzione di una città immaginaria che si estende per circa 1.200 m<sup>2</sup>. A fungere da trama connettiva dell'intero complesso è un'autostrada in miniatura che serve da pista per automobili giocattolo, e che l'artista vede come «un modo di collegare i temi con cui ho lavorato per anni: sistemi di suono, armi, status, shopping, abitazioni»<sup>88</sup>. Tra i numerosi elementi di cui si compone la città, figurano alcune opere iconiche del modernismo: un fac-simile in cartone della *Unité d'Habitation* di Marsiglia (1952)<sup>89</sup> [Fig. 6.4] e uno in scala 1:25 della *Ville Savoye* a Poissy (1928-1931) di Le Corbusier, nonché alcune copie a dimensione reale dell'arredo del padiglione Bercellona di Mies Van Der Rohe (1929). La loro inclusione è motivata dall'artista con la necessità di avere un luogo in cui sedere e socializzare. Sachs ritiene che l'arredamento rappresenti, più di ogni altra cosa, le contraddizioni del modernismo, derivanti dal contrasto tra il processo industriale alla base della fabbricazione e la componente artigianale. Un ulteriore riferimento al modernismo all'interno dell'installazione è rintracciabile in un'altra componente, il cosiddetto 'parco d'arte modernista', popolato da repliche in

---

<sup>84</sup> Rachel K. Ward, op. cit.



miniatura di opere di Brancusi, Calder e di Suvero. A una diversa tradizione architettonica appartiene invece un altro elemento presente, un ristorante della catena McDonald's.

*Nutsy's* nasce da un gioco che l'artista era solito fare nel suo studio insieme ai suoi assistenti. Dopo aver acquistato automobili giocattolo radiocomandate, il gruppo si dedica alla costruzione di una pista, dalla quale poi si sviluppa un'intera città. La strada viene costruita intorno ai differenti elementi arrangiati nello spazio, in un processo costruttivo di tipo organico.

*Nutsy's* mette in scena il collasso tra modernismo e architettura aziendale, esemplificati dalla contrapposizione tra Le Corbusier e McDonald's. Questa polarizzazione tuttavia non si carica di valori stabili, come afferma l'artista: «Esiste questa dualità: buono contro cattivo, razionale contro irrazionale. Le Corbusier è irrazionale, e McDonald's, con la sua operazione perfettamente sistematica, è razionale. O McDonald's, e tutta quella merda che fa al tuo corpo, è irrazionale, e il biancore e la forma di Le Corbusier è razionale. Così, puoi vederla in un modo o nell'altro»<sup>90</sup>. Sull'impossibilità di stabilire una netta dicotomia tra questi termini insiste anche la critica Maria Morais nella sua lettura di *Nutsy's*, all'interno di cui, a suo dire,

il modernismo e il bricolage collidono in un cosmo segnato dalla frammentazione. Ma non si tratta qui di una competizione tra sublimità e funzionalismo: Sachs evita in maniera deliberata di proporre tali criteri. Al contrario, è una questione di realizzare gli opposti come superfici che s'illuminano a vicenda – invece di unificare la cultura quotidiana e l'utopia in un paesaggio ideale, egli le presenta come un prototipo di una città decostruita<sup>91</sup>.

---

<sup>85</sup> Tom Sachs è nato a New York nel 1966. Ha studiato all'Architectural Association di Londra (1987) e al Bennington College di Bennington (Vermont). Su Tom Sachs vedi: Germano Celant, *Tom Sachs*, Fondazione Prada, Milano, 2006 (libro pubblicato in occasione della mostra *Tom Sachs*, Milano, Fondazione Prada, 7 aprile – 15 giugno 2006). Vedi anche il sito internet dell'artista: <http://www.tomsachs.org/> (ultimo accesso 8/10/2012).

<sup>86</sup> Uno speciale approfondimento su *Nutsy's* si trova sulla rivista "db-art.info" n. 11. È reperibile all'indirizzo internet: <http://db-artmag.com/archiv/2003/e/11/> (ultimo accesso 16-5-2012).

<sup>87</sup> *Nutsy's* è stata esposta in due occasioni: la prima mostra si è svolta a New York (*Tom Sachs: Nutsy's*, New York, Bohem Foundation, 8 novembre 2002 – 14 febbraio 2003); la seconda a Berlino (*Tom Sachs. Nutsy's*, Berlino, Deutsche Guggenheim, 24 luglio – 5 ottobre 2003). In quest'ultima occasione è stato anche realizzato il catalogo: *Tom Sachs. Nutsy's*, catalogo della mostra, Berlino, Deutsche Guggenheim, 2003, Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, 2003.

<sup>88</sup> Maria-Christina Villasenor, *Nutsy's world explained: An interview with Tom Sachs*, in "Guggenheim Magazine", summer 2003, pp. 32-37.

<sup>89</sup> Questa singola opera è entrata a far parte della collezione Guggenheim: Tom Sachs, *Unité d'Abitation*, 2002, foamcore, adesivo termico, Uniball Micro, resina, tavola Bristol, White-Out, 218,4x525,8x96,5 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

<sup>90</sup> Germano Celant-Tom Sachs, *New York, October 2005*, in Germano Celant, *Tom Sachs*, op. cit., p. 382.

<sup>91</sup> Maria Morais, *Controlled Chaos: Tom Sachs' installation Nutsy's at the Deutsche Guggenheim Berlin*, in <http://db-artmag.com/archiv/2003/e/11/1/95-2.html> (ultimo accesso 8/10/2012).



**Fig. 6.4** Tom Sachs, *Unité*, 2001, anima di polistirene, adesivo termico, Uniball Micro, resina, cartoncino Bristol, Wite-out, 218,4x525,8x96,5 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Courtesy Tom Sachs Studio

Con quest'opera Sachs sembra sottolineare inoltre che il mondo è pieno di variazioni generate a partire dai prototipi di Le Corbusier e di McDonald's, i quali esercitano quindi una sorta di dominio nel loro campo: per l'artista «l'*Unité* non solo rappresenta questo tipo di Modernismo ideale ma fallito, ma è anche una bella forma scultorea»<sup>92</sup>, mentre dall'altra parte McDonald's intende simboleggiare l'imperialismo culturale.

In conclusione, la visione che informa *Nutsy's* si pone sotto il segno dell'instabilità e dell'oscillazione, come sottolinea John G. Hanhardt, curatore della mostra al Deutsche Guggenheim, secondo il quale essa è

un'altra città che ci proietta una visione indistinta, un'oscillante raccolta di realtà immaginate, che negozia i miti e le realtà europee e americane, capitaliste e socialiste, moderne e postmoderne, utopiche e distopiche. Le stazioni che si trovano sulla mappa di questa installazione [...] ricordano le memorie infrante delle speranze e dei fallimenti del modernismo, i boom e i fallimenti dell'economia<sup>93</sup>.

L'indagine di Sachs sul modernismo non si limita peraltro all'architettura, ma tocca anche l'arte. L'artista prosegue infatti il processo di corruzione messo in atto nel suo lavoro nella serie

<sup>92</sup> Germano Celant-Tom Sachs, op. cit., p. 383.

<sup>93</sup> John G. Hanhardt, cit. in Maria Morais, op. cit.

di fac-simili<sup>94</sup>, riproduzioni di opere d'arte in cui «gli originali erano solo prototipi per nuovi originali»<sup>95</sup>. Ne offrono un esempio il rifacimento di opere di Mondrian con il nastro adesivo<sup>96</sup>.

Gli artisti che impiegano l'architettura provengono spesso da un curriculum di studi in questo campo o in quello dell'urbanistica: è il caso ad esempio di Callum Morton<sup>97</sup>. Anche la sua opera si basa sulla ricostruzione di elaborati modelli di capolavori dell'architettura modernista: tra gli edifici riprodotti vi sono nuovamente la *Glass House* di Johnson, la *Farnsworth House* di Mies Van Der Rohe (1951), il *Cabanon* di Le Corbusier (1951), i *Gas and Fuel Corporation Towers* di Melbourne (1967), il palazzo delle Nazioni Unite a New York di Wallace K. Harrison (1953)<sup>98</sup>. Obbedendo a una concezione di tipo teatrale (lo stesso autore parla in proposito di *teatro dell'architettura*), i modelli architettonici sono inseriti all'interno di una narrativa e animati dalla presenza di elementi come una colonna sonora o effetti di luce. Con la sua opera – basata, come si è detto sul «recupero archeologico di forme e storie interrate»<sup>99</sup> – l'artista addita al fallimento dell'architettura modernista guidata dalla pulsione utopica.

---

<sup>94</sup> Judith Collins, *Sculpture Today*, Phaidon Press, 2010, p. 401.

<sup>95</sup> Germano Celant-Tom Sachs, op. cit., p. 147.

<sup>96</sup> Tom Sachs, *113 Composition C: Composition with Grey and Red*, 1996, nastro telato su tavola con cornice di legno, 58,5x58,5x3 cm; Tom Sachs, *119 Composition no.11: Composition with Blue and Red*, 1996, nastro adesivo duct su multistrato, 43x34x2,5 cm; Tom Sachs, *Victory Boogie Woogie*, 1996, nastro adesivo duct e telato su multistrato, 127x127x3 cm; Tom Sachs, *155 Composition of Red and White no.1*, 1996, nastro telato su multistrato, 100x100x3 cm; Tom Sachs, *134 Composition with Yellow and Blue*, 1996, nastro telato su multistrato, 64x64x3 cm; Tom Sachs, *137 Composition with Yellow, Blue and Double Line*, 1996, nastro telato su multistrato, 53x45x3 cm; Tom Sachs, *141 Composition Gris-Rouge*, 1996, nastro telato su multistrato, 64x63,5x3 cm; Tom Sachs, *150 Composition #12; Composition With Blue*, 1996, nastro telato su multistrato, 70x68x3 cm; Tom Sachs, *110 Tableau no.1 Losenge Composition With Three Lines and Blue, Gray and Yellow*, 1996, nastro adesivo duct su multistrato, 62x62x3 cm; Tom Sachs, *Broadway Boogie Woogie*, 1996, nastro telato su multistrato, 140x140x3 cm; Tom Sachs, *New York City I*, 1996, nastro telato su multistrato, 119x114x3 cm; (Tom Sachs, *Cultural Prosthetics*, marzo aprile 1997, Gian Enzo Sperone – Roma, 1000eventi – Milano, Roma, 1997); Tom Sachs, *Victory Boogie Woogie*, 1996, nastro adesivo, compensato, 177,8x177,8 cm; Tom Sachs, *Composition C. Composition with Gray and Red*, 1996, nastro adesivo, compensato, 58,42x58,42 cm; Tom Sachs, *Lozenge Composition with Two Black Lines*, 1996, nastro telato su compensato, 83,19x83,19 cm; Tom Sachs, *Broadway Boogie Woogie*, 1996, nastro telato su compensato, 139,7x139,7 cm; Tom Sachs, *184 New York City III (unfinished) 1941-1942*, 1998, polimeri sintetici e nastro su compensato, 115 x 99 cm, collezione privata.

<sup>97</sup> Callum Morton (Montreal, Canada, 1965). Ha conseguito un bachelor in architettura presso Royal Melbourne Institute of Technology di Melbourne (1983-1985) e uno in belle arti (pittura) al Victoria College della stessa città (1986-88). Ha quindi proseguito gli studi artistici con un Master in Belle Arti ancora presso il RMIT di Melbourne (1996-1999).

<sup>98</sup> Callum Morton, *International Style* (time lapse sequence), 1999, acrilico, vernice automobilistica, vinile, luci, suono; Callum Morton, *Habitat*, 2003, legno, vernice acrilica, alluminio, foglio di magneti, luci, suono, 74x660x130 cm, National Gallery of Victoria, Australia.

<sup>99</sup> Max Delany, *Raising the dead: an interview with Callum Morton*, in "Like", n° 10, Melbourne, summer 1999, pp. 20-25.

Sulla stessa linea poetica si colloca anche l'attività di Morton nel campo della grafica digitale. Nella serie di stampe *Local +/-*, l'artista raffigura nuovamente una serie di architetture iconiche del modernismo, sovvertendole attraverso un'altra destinazione d'uso: la casa Schroeder di Rietveld a Utrecht (1924) viene trasformata in un negozio di giocattoli Toys 'R' Us; la villa Malaparte di Adalberto Libera a Capri (1938-43) in un ristorante della catena Spizzico; di nuovo la Farnsworth House in un esercizio della catena americana 7/11<sup>100</sup>. In questa serie è illustrato con evidenza l'assorbimento commerciale dell'ideale modernista da parte del capitalismo corporativo.

Il legame tra il regime economico e l'architettura modernista è al centro anche nella serie *plateau* di Doug Aitken, risalente al 2002<sup>101</sup> [Fig. 6.5]. Si tratta di *lightbox* che rappresentano modelli di città i cui edifici sono realizzati interamente utilizzando scatole di diversi marchi aziendali (FedEx, IBM, Macintosh, Coca-Cola). Le opere offrono un inventario architettonico per lo più appartenente al canone modernista. Mies van der Rohe è l'autore maggiormente presente con un suo *Grattacielo di vetro* del 1922 e i *Lake Shore Drive Apartment Building* (1951); l'Edificio dell'Assemblea di Chandigarh (1962) è invece l'omaggio tributato a Le Corbusier; una vasta presenza è quella dell'architettura di regime italiana, con due grandi realizzazioni del 1932 – la Piazza della Vittoria di Piacentini e la Mostra della Rivoluzione Fascista (Libera e De Renzi) – e inoltre la Casa d'Affitto (Cesare Cattaneo, 1939), la Casa del Fascio di Terragni (1936) e il Palazzo della civiltà italiana (Guerrini, La Padula, Romano, 1942); non mancano tre episodi di architettura sovietica: un modello architettonico di Kasimir Malevič (senza data), il Club dei lavoratori di Rusakov e quello di Mosca (rispettivamente di Konstantin Melnikov, 1927 e Ilya Golosov, 1928); il modernismo brasiliano è rappresentato dall'Asa Sul (di Lucio Costa e Oscar Niyemeier, 1960), quello inglese dal complesso residenziale Highpoint 1 di Berthold Lubetkin e il Tecton Group, (1935); ecco poi una cupola geodetica di Buckminster Fuller (1947). Presenze meno scontate sono quelle di Alexandro de la Sota, con il suo Gobierno Civil di Tarragona (1963), Ricardo Logorreta, autore nel 1975 dell'Hotel Camino Real a Cancun (Messico) e Charles Correa, con i Kanchanjunga Apartments di Bombay (1983). Esula invece dal

---

<sup>100</sup> Cullum Morton, *Casa Spizzico, Capri*, 2001, stampa digitale, 59,4x82 cm; Cullum Morton, *Toys 'R' Us, Utrecht*, 2001, stampa digitale, 59,4x82 cm.

<sup>101</sup> Doug Aitken è nato a Redondo Beach, California nel 1968. La serie *plateau* è stata esposta in occasione di diverse mostre. Tra queste la personale *Doug Aitken. I don't exist*, Londra, Victoria Miro Gallery, 18 ottobre – 6 dicembre 2003; la collettiva *Ecotopia. The second ICP Triennial of photography and video*, New York, International Center of Photography, 14 settembre 2006 – 7 gennaio 2007.

canone modernista la Vanna Venturi House di Robert Venturi (1984), vera e propria icona dell'architettura postmoderna. Completano il paesaggio urbano due edifici fuori da ogni classificazione: il primo inventato dall'autore, il secondo sconosciuto. I modelli architettonici raffigurati in *plateau* non sono abitati da esseri umani: l'unica presenza è quella di uccelli, come passeri o piccioni, che sembra alludere alla questione darwiniana della sopravvivenza. Il modello architettonico rappresentato in *plateau* è caratterizzato da una proliferazione incontrollata: l'artista la definisce una *meta-città*, una città che è oltre sé stessa e commenta sé stessa.



Fig. 6.5 Doug Aitken, *plateau*, 2002, Duratran in lightbox, 132,1x309,9x35,6 cm, Courtesy 303 Gallery, New York

Il riferimento al modernismo si coniuga con un gusto per la rovina e un approccio anti-monumentale nell'opera di Ian Kiaer. Nelle sue sculture e installazioni i modelli delle architetture moderniste sono realizzati tramite l'impiego di materiali effimeri (come carta o cartone). Com'è stato notato, tali citazioni si caricano di valori ambivalenti, in quanto «da un lato suggeriscono la fine degli schemi utopistici e dall'altro promettono la sopravvivenza di un pensiero utopistico rinnovato»<sup>102</sup>. Nella riduzione dell'architettura a rovina, Mark Godfrey vede infatti la coesistenza di pessimismo e sensibilità utopistica:

Rivediamo l'oggetto di recupero: facendosi sostituito di un edificio, esso autorizza speranze a lungo dimenticate. Utilizzare in questo modo materiali logori non è solo qualcosa d'ingegnoso, ma è qualcosa pieno di speranza. Se per un istante Kiaer sembra ridurre edifici eleganti a modelli sporchi, subito dopo eccolo impiegare qualsiasi cosa trovi a portata di mano, indipendentemente dal suo stato di degrado, per farne evocazione di schemi utopistici<sup>103</sup>.

<sup>102</sup> Mark Godfrey, *Speranze a pezzi / Pezzi di speranze*, in Ian Kiaer, catalogo della mostra a cura di Cristiana Perrella, Roma, British School, 2005, p. 120.

<sup>103</sup> Ibid., p. 121.

All'interno della vicenda del Modernismo *reloaded* il Brasile rappresenta un caso particolare: sul suo territorio nazionale infatti si è visto svolgere uno dei tentativi più estesi di attuazione del progetto modernista, ovvero la costruzione della nuova città di Brasilia. L'arte contemporanea brasiliana pertanto ha visto una notevole partecipazione all'interno del movimento appena delineato<sup>104</sup>. A proposito del rapporto con l'eredità modernista Atto Belloli, curatore di una mostra che prende in esame l'argomento, ha affermato:

È possibile teorizzare che nell'arte contemporanea brasiliana i suoi protagonisti aspirino a rivolgersi al Modernismo non attraverso un recupero critico-estetico di tale periodo storico (più forte perché radicato nell'America Latina), ma come definizione ultra-storica della decadenza della postmodernità. Dunque, più che la convergenza delle contraddizioni, di matrice postmoderna, la nuova utopia che cita la tradizione modernista e architettonica, punta a cercare un futuro condiviso e rivelatore, non più linguaggio di una forma vuota, incapace di dare corpo a ideali di matrice effimera<sup>105</sup>.

Un esempio significativo della rilettura per paradigma architettonico modernista all'interno dell'arte contemporanea brasiliana è offerto dal progetto *Utopia* di Angela Detanico e Rafael Lain<sup>106</sup>. Il duo brasiliano assume come riferimento critico l'architettura di Oscar Niemeyer, che nel paese ha incarnato massimamente il sogno modernista. Gli artisti hanno realizzato un *font* (carattere tipografico digitale) che può essere installato al computer: al posto delle lettere maiuscole vi sono immagini di edifici di Oscar Niemeyer; quelle minuscole (usate più frequentemente) sono invece costituite da esempi di architettura spontanea sorti per far fronte ai problemi delle megalopoli, come rifugi di sicurezza, pali elettrici, recinti metallici. Con l'impiego di un dispositivo proveniente da un universo formale altro (quale quello della scrittura) è nuovamente rappresentata la contrapposizione tra l'idealità modernista e la brutale realtà dei fatti.

Non sono tuttavia soltanto la scultura e l'installazione a guardare al paradigma architettonico modernista. Anche la fotografia, seppure forse in misura minore, partecipa a

---

<sup>104</sup> Il rapporto dell'arte brasiliana con l'utopia è stato in particolare al centro della recente mostra: *After Utopia. A view on brazilian contemporary art*, a cura di Atto Belloli Ardessi con Ginevra Bria, Prato, Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci, 25 ottobre 2009 – 14 febbraio 2010.

<sup>105</sup> Atto Belloli Ardessi, *After Utopia*, in *After Utopia. A view on brazilian contemporary art*, catalogo della mostra a cura di Atto Belloli Ardessi con Ginevra Bria, Prato, Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci, 2009-2010, 2010, p. 53.

<sup>106</sup> Angela Detanico (Caxias do Sul, Brasile, 1974) e Rafael Lain (Caxias do Sul, Brasile, 1973). Il progetto *Utopia* è visibile sul loro sito internet all'indirizzo: <http://www.detanicolain.com/utopia/> (ultimo accesso 8/10/2012).

questo clima. Lo testimoniano ad esempio la serie di fotografie che Luisa Lambri<sup>107</sup> ha dedicato agli edifici di Le Courbusier, Mies Van der Rohe, Louis Kahn, Giuseppe Terragni, Alvar Aalto. Lo sguardo dell'autrice si sofferma tuttavia su spazi marginali delle architetture, come corridoi, scale, porte, finestre.

«Un simultaneo omaggio e interrogativo». Martin Boyce

«Usa la sua conoscenza del design storico per creare peculiari installazioni scultoree aprendo un nuovo senso di poesia»: le motivazioni con le quali i giudici hanno assegnato nel 2011 il Turner Prize all'artista scozzese Martin Boyce riconoscono il suo «contributo pionieristico all'attuale interesse che gli artisti contemporanei hanno nei confronti del modernismo storico, continuando a sviluppare e trovare nuove direzioni all'interno dello stesso vocabolario»<sup>108</sup>. La cultura modernista costituisce infatti l'oggetto della sua prima investigazione, risolta in un'opera che si situa nel campo d'interazione tra design, architettura e vita quotidiana<sup>109</sup>. Sono soprattutto l'arte e il design, ma anche la letteratura e la musica, ad essere indagati sia nelle loro espressioni formali e funzionali che in quelle ideologiche. L'artista infatti adopera le forme del modernismo come un vocabolario, con un atteggiamento che è stato paragonato da Dale McFarland e Udo Kittelmann a quello di un archeologo o di un antropologo culturale. Questi motivi e materiali vengono incorporati nella sua pratica tramite processi di alterazione e riconfigurazione, per plasmare un unico e originale linguaggio visuale.

Il riferimento al modernismo data fin dall'esordio di Boyce alla metà degli anni Novanta, e segna la sua produzione in modo dominante fino ad oggi. Delle varie incarnazioni del modernismo, l'artista sceglie come fonte privilegiata quello risalente agli anni Cinquanta del Novecento: un momento storico connotato da una grande euforia dettata dall'espansione economica (soprattutto in paesi come gli Stati Uniti) e una proiezione verso il futuro. Le fonti iconografiche cui l'autore attinge sono tratte in particolare dal modernismo della West Coast

---

<sup>107</sup> Luisa Lambri è nata a Como nel 1969.

<sup>108</sup> Anita Singh, *Turner Prize 2011 won by Scottish Sculptor Martin Boyce*, in <http://www.telegraph.co.uk/culture/art/turner-prize/8936816/Turner-Prize-2011-won-by-Scottish-sculptor-Martin-Boyce.html> (ultimo accesso 8/10/2012).

<sup>109</sup> Martin Boyce è nato a Hamilton, UK, nel 1967. La sua formazione si è svolta essenzialmente a Glasgow, dove ha conseguito il Bachelor of Art (1986-1990) in Environmental Art; quindi ha proseguito il suo corso di studi presso la Glasgow School of Art (1995-1997) fino al conseguimento del Master of Art MFA. Durante questo triennio ha trascorso un periodo di studio presso il California Institute for the Arts (1996).

americana e da quello scandinavo: l'opera di Charles e Ray Eames rappresenta un riferimento essenziale per episodi come gli *Storage Unit*, le sedute, le stecche per fratture alla gamba (per i reduci della seconda guerra mondiale); spesso ricorrenti sono anche le sedie di Arne Jacobsen; un'altra matrice rilevante è rappresentata dagli alberi in cemento realizzati per l'Exposition des Arts Décoratifs et Industriels Modernes di Parigi del 1925 da Joël e Jan Martel; pure Mies Van Der Rohe, con varie sue realizzazioni, costituisce un riferimento importante; rientra in questo catalogo anche il tavolo progettato da Jean Prouvé per la Maison de l'Étudiant di Parigi. In un'intervista rilasciata in occasione della sua partecipazione alla mostra *Skulptur Projekte* a Münster nel 2007, Boyce ha dichiarato che questi elementi sono entrati nella sua coscienza in maniera informale, come semplici interessi<sup>110</sup>. A noi non sembra estraneo rispetto a questo anche il suo percorso biografico, che lo ha portato a stabilirsi a Glasgow, centro che in epoca vittoriana ed edoardiana si è guadagnata la qualifica di "seconda città dell'impero", per meriti non solo industriali ed economici ma anche artistici. La città è stata infatti teatro di una delle maggiori imprese nel campo dell'architettura e del design, legata al nome di Charles Rennie Mackintosh (1868-1933)<sup>111</sup>. L'idea di incorporare all'interno del proprio lavoro elementi modernisti viene presa in considerazione dall'autore durante l'anno di studio al California Institute for the Arts di Los Angeles nel 1996. A questo momento risalgono anche l'incontro con il collega Sam Durant<sup>112</sup> e la frequentazione delle lezioni sulla 'critica post-studio' di Michael Asher. L'insegnamento di quest'ultimo, volto a sottolineare l'aspetto critico dell'opera d'arte (nei ricordi di Boyce ripetuto come un mantra: "Ma dov'è la critica?"), lo induce a un'investigazione degli oggetti espressione del movimento moderno, del loro contesto storico e culturale e degli effetti esercitati dal tempo. Per l'artista essi sono il prodotto di una cultura interessata a dipingere il futuro, e il contrasto con quella attuale – mossa da un nostalgico desiderio del futuro – li rende al tempo stesso ottimistici, obsoleti e futuristici. Ciò che interessa Boyce non è tanto il loro valore storico, quanto il significato che hanno assunto nella

---

<sup>110</sup> Antonia Lotz im Gespräch mit Martin Boyce, in *skulptur projekte münster 07. Vorspann//Kunstakademie Münster// Gespräche mit//interviews with Guy Ben-Ner, Martin Boyce, Dominique Gonzalez-Foerster, Marko Lehanka, Eva Meyer/Eran Schaerf, Deimantas Narkevicius, Susan Philips, Andreas Siekmann, Silke Wagner, Clemens von Wedemeyer, Annette Wehrmann, Brigitte Franzen, Kasper König, Carina Plath, skulptur projekte münster 07 / Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kultur-geschichte, Münster, Kunstakademie Münster, Verlag der Buchhandlung Walter König, Köln, 2007, pp. 32-43.*

<sup>111</sup> Sulla scena artistica di Glasgow negli anni Novanta cui partecipa anche Boyce, vedi: Kari J. Brandtzaeg, *Glasgow: a presentation of the art scene of the 90's*, For Art, 1997.

<sup>112</sup> Per un'analisi più approfondita dell'opera di Sam Durant vedi il cap. 5 *Ai due lati della cortina di ferro. Prospettive utopiche nell'opera di Ilya ed Emilia Kabakov e Sam Durant*, pp. 263-277.



contemporaneità. La sua opinione è che «l'ethos originale di questi oggetti sia stato in qualche modo eroso e sostituito, nel tempo, da un'associazione con il gusto e il valore»<sup>113</sup>. L'operazione fondamentale che mette in atto all'interno del suo lavoro consiste quindi essenzialmente nello spostamento di un tipo di estetica dalla dimensione temporale passata di appartenenza a quella della contemporaneità. Le conseguenze di tale dislocamento sono spiegate dall'autore in questi termini: «Se trasferisci un'estetica da un periodo storico a un altro è possibile ricreare lo spirito di quel periodo e le sue condizioni sociali e culturali. Ma nel corso di questo viaggio nel tempo quell'estetica coltiverà il suo proprio ethos, che in maniera non infrequente è basato sull'idea del gusto e dell'esclusività associati con il denaro»<sup>114</sup>. Il mutamento della condizione storica porta quindi con sé un cambiamento anche dei valori associati a un determinato oggetto. Lo slittamento più immediato che si verifica in questa operazione è quello da un piano funzionale ad uno estetico. Le implicazioni sono tuttavia più ampie: se infatti al momento della loro creazione questi oggetti erano espressione di un pensiero utopico di tipo democratizzante (in quanto legato a una produzione di massa), oggi essi sono invece diventati oggetto di collezionismo, e pertanto associati al concetto di lusso.

L'autore nega esplicitamente che la sua poetica si svolga sotto la bandiera della nostalgia: «Cerco di evitare la nostalgia. Nel complesso quello che stai guardando è qualcosa proveniente dal passato, ma io desidero portarlo nell'adesso e vedere quale effetto il tempo esercita su di esso»<sup>115</sup>. Nemmeno la parola "critica" è adeguata a descrivere l'atteggiamento di Boyce nei confronti del modernismo e della sua componente utopica, come conferma lo stesso artista:

[...] non stavo cercando di criticare il progetto modernista. Sarebbe stato come cercare di criticare la Ford. Semplicemente i miei interessi non erano lì. Sono più interessato alla cultura che lo circonda oggi. Se non altro, è forse una critica della nostra risposta collettiva ad esso in vari momenti del tempo. Un simultaneo omaggio e interrogativo<sup>116</sup>.

Il primo lavoro di questa serie viene eseguito al ritorno dalla California nel 1997 e impiega come riferimento gli *Storage Unit* di Charles (1907-1978) e Ray (19012-1988) Eames<sup>117</sup>, che

---

<sup>113</sup> Antonia Lotz im Gespräch mit Martin Boyce, op. cit., p. 32.

<sup>114</sup> Martin Boyce, cit. in *Cream 3. Contemporary art in culture : 10 curators, 100 contemporary artists, 10 source artists*, Phaidon, London, 2003, p. 80.

<sup>115</sup> Martin Boyce, cit. in Moira Jeffrey, *Martin Boyce interview: pilgrim to a far pavilion*, in "Scotland on Sunday", 4 January 2009, p. 12.

<sup>116</sup> Antonia Lotz im Gespräch mit Martin Boyce, op. cit., p. 33.

<sup>117</sup> Su Charles and Ray Eames vedi Pat Kirkham, *Charles and Ray Eames. Designers of the Twentieth Century*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1995 (riguardo le *Storage Units* in particolare vedi pp. 256-261). Un esemplare della serie *Storage Unit* è custodito nella collezione del Los Angeles County Museum of

rimarranno anche successivamente una delle principali matrici nell'opera di Boyce.



**Fig. 6.6** Martin Boyce, *Now I've got worry (storage unit)*, 1997, acciaio nickelato, multistrato di betulla, laminato plastico, rifiniture di pregio, compensato laminato plastico, legno compensato e vernice, 185x126x43 cm, Collezione privata, Monaco.

*Now I've Got Worry (Storage Unit)* (Ora ho paura [Unità di stoccaggio]) del 1997 [Fig. 6.6] consiste appunto nella riproduzione dello scaffale degli Eames, la cui funzionalità è inibita dalla parziale copertura con pannelli. Su due di questi sono tracciate delle scritte che recitano: "Andate a casa non c'è niente da vedere", "Vietato entrare", "Solo per residenti", "Proprietà privata". Si tratta di frasi comparse a Los Angeles nei pressi della casa dell'ex giocatore di football americano O. J. Simpson, che all'epoca stava fronteggiando le accuse di omicidio della moglie, un caso che ricevette una morbosa attenzione da parte dei mass media. Con quest'opera, ed altre analoghe, l'artista intende enunciare il collasso dell'ottimismo solare della West Coast nel dopoguerra e la sua sostituzione con una mentalità paranoica, che ha condotto all'edificazione di comunità chiuse. Tale visione viene riconosciuta dall'autore come fortemente debitrice dell'opera di Mike Davis – uno dei maggiori critici dello sviluppo sociale americano – e della narrativa di Bret Easton Ellis.

---

Art: Ray Eames, Herman Miller Furniture Company, Charles Eames, Eames Office, *ESU* (Eames storage unit), 400 series, circa 1949; manufactured 1950-1955, mobile, acciaio zincato, compensato di betulla e plastificato, particelle di legno laccato, gomma, 175,26x119,38x40,64 cm.



**Fig. 6.7** Martin Boyce, *Suspended Fall*, 2005, acciaio verniciato a polvere, catena, filo, parti di sedia Jacobson serie 7, dimensioni variabili, vista dell'installazione Kettle's Yard, Cambridge, 2009, Collezione Tate Gallery, Londra

A partire dall'inizio del 2000 Boyce inizia ad acquistare su eBay (spesso in offerta) pezzi di design modernista. Dopo averli sottoposti a diversi processi come ridipintura e taglio, essi vengono quindi incorporati all'interno delle sue opere. Ne offre un esempio *Suspended fall* (Caduta sospesa, 2005) [Fig. 6.7], una scultura realizzata da sei parti tagliate di una sedia della Serie 7 di Arno Jacobsen (1902-1971). I frammenti vengono appesi ad una catena e lasciati in sospensione, in una configurazione in equilibrio esemplata sui *mobile* di Alexander Calder (1898-1976). L'effetto è ad un tempo di familiarità e straniamento: la prima è ottenuta in virtù della riconoscibilità dei riferimenti, il secondo dalla loro alterazione. La sedia di Jacobsen era stata concepita nel 1957 per la vita moderna, e resta all'inizio del XXI secolo una delle più popolari, tuttora prodotta secondo i materiali e i metodi originali. L'accostamento di design e arte su cui *Suspended fall* è costruito rispecchia la reciproca contaminazione di queste due

discipline nell'ambito del modernismo della prima metà del Novecento.

Boyce dichiara di aver ragionato molto sulla nozione di utopie, «ed il modo in cui possiamo crearle per noi stessi, il modo in cui crei uno spazio per te stesso, che sia uno spazio fisico, uno spazio psicologico o emozionale che potresti descrivere come un'utopia. La camera da letto di un teenager potrebbe essere descritta come un'utopia»<sup>118</sup>. La questione viene direttamente affrontata in una intervista del 2006 con il critico e curatore Yann Chateigné Tytelman<sup>119</sup>. Quest'ultimo si dichiara disorientato dalla nozione di utopia che emerge dal lavoro di Boyce, dal modo in cui essa viene impiegata e manipolata. La questione centrale è se l'artista costruisca una nuova utopia o piuttosto parli del fallimento dell'utopia nella nostra società contemporanea, o ancora se sia un tentativo di comprendere perché l'utopia modernista sia fallita. Nella lettura di Chateigné, l'artista mette in scena dei luoghi che hanno l'apparenza dell'utopia (in virtù delle icone del design del modernismo impiegate e facilmente riconoscibili) per pervertirle dall'interno (attraverso un cambiamento del materiale o della forma dell'oggetto). Nelle installazioni di Boyce secondo il critico francese viene rappresentato come l'utopia modernista sarebbe potuta divenire. Tale nozione sembra essere intesa in senso più generale come "spazio indeterminato", una sorta di mondo fantascientifico. Da parte sua l'artista definisce la propria relazione con l'idea dell'utopia come ambivalente. Essa viene descritta come

il tallone d'Achille della nostra comprensione popolare del progetto modernista. Il modernismo a obsolescenza programmata. Qui c'era un progetto e l'assunto è che esso stava allegramente sfrecciando verso un esito impossibile. ("Letteralmente Nessun Luogo"). Sembra una nozione ridicola. La traiettoria del progetto è stata forse deragliata. Forse abbiamo fatto fallire il modernismo<sup>120</sup>.

In un'altra occasione precisa meglio il suo pensiero, affermando che «la nozione di utopia è esistita, all'interno del modernismo, come una sorta di obsolescenza programmata. Un progetto che sfreccia verso un irraggiungibile, impossibile esito»<sup>121</sup>. Boyce tuttavia nega di aver mai discusso all'interno del proprio lavoro l'idea del fallimento del modernismo. Le forme e i riferimenti che vi compaiono sono infatti utilizzati con un senso di attualità, nella congerie dei

---

<sup>118</sup> Martin Boyce, cit. in *Submit response*, blog di Jack Mottram (<http://www.btinternet.com/~jack.mottram/test/boyce.html> [ultimo accesso 16-5-2012]).

<sup>119</sup> *Interview with Martin Boyce and Yann Chateigné*, by e-mail, Paris, Glashow, August, 2006 (ritirata da Internet).

<sup>120</sup> Ibid.

<sup>121</sup> *A conversation with Martin Boyce and Douglas Coupland*, West Vancouver, BC, Canada, January 17, 2003, in *Martin Boyce. This Place is dreaming*, catalogo della mostra, Vancouver BC, Contemporary Art Gallery; Glasgow, Tramway, 2003, p. 11.

significati che incarnano a livello culturale, economico ed estetico. Lo spazio in cui l'utopia può esistere è infatti secondo l'artista soltanto quello di un momento o un ricordo<sup>122</sup>.

La critica si è molto esercitata nell'analisi del significato dei riferimenti al modernismo all'interno dell'opera di Boyce. Recensendo una delle prime mostre dell'artista, Dale McFarland coglie nel riferimento al modernismo una «qualità elegiaca», dettata dal contrasto tra la derisione delle pretese impossibili insite nell'egalitarismo utopico del design da un lato e la riflessione sulla perdita di opportunità e la mancata realizzazione di tali buone intenzioni dall'altro. A suo parere «Boyce affronta il suo soggetto sia come un manufatto di un recente ma illuso passato sia come simbolo di un desiderio ansioso di tenere a distanza il mondo esterno»<sup>123</sup>. Secondo il critico David Crowley, il riferimento al periodo del tardo Modernismo – quale «era di certezze» – non si carica invece di un significato nostalgico. Oggi infatti il sentire comune considera tricotanti le pretese ad esso associate di miglioramento tecnologico e materiale del mondo, in particolare nel quadro di una cultura di tipo capitalistico e consumistico: «La storia del progetto moderno, come Boyce ci ricorda, è ora segnata di ombre e ambiguità. Le persone non sono 'migliorate' dalle cose che arredano le loro vite. Le città non sono entità che possono essere perfezionate da sogni di ordine»<sup>124</sup>. Sulla stessa linea anche Will Bradley, per il quale il riferimento al modernismo ne rivela il «legame emozionale» non soltanto in relazione alle idee, ma «nell'accettazione che certe strategie formali possano rappresentare in maniera utile tali idee. Quell'accettazione è persa. Poche persone, adesso, sarebbero ingannate dal pensiero che dei bei fiori o un design meditato possano colmare le lacune delle nostre strutture sociali e politiche»<sup>125</sup>. Altri ancora sottolineano la novità del contributo fornito dall'opera di Boyce, come Udo Kittelman, secondo il quale l'artista

ha un occhio acuto per il collasso della visione utopistica del design moderno, che ha avuto luogo negli anni centrali del secolo scorso come risultato della cultura della *connoisseurship* e i suoi concetti di valore, che adesso si stanno imponendo di nuovo. Boyce usa quel collasso per creare un paesaggio nuovo e sconosciuto, mediando tra allora e adesso»<sup>126</sup>.

---

<sup>122</sup> Ibid., p. 15.

<sup>123</sup> Dale McFarland, *Martin Boyce. Lotta Hammer*, London, UK, in "Frieze", n. 46, maggio 1999, p. 89.

<sup>124</sup> David Crowley, *Martin Boyce*, in *Beck's Futures*, catalogo della mostra, Londra, ICA Institute of Contemporary Arts, Londra, 2000, p. 19.

<sup>125</sup> Will Bradley, *California ghosts and flowers*, in *Martin Boyce: Undead Dreams*, catalogo della mostra, Roma, Galleria RomaRomaRoma, 2003, Verlag der Buchhandlung Walther König, London, 2003, p. 12.

<sup>126</sup> Udo Kittelmann, *Martin Boyce*, in *Cream 3*, op. cit., p. 80.

La seconda fase del lavoro di Boyce ha visto un'espansione di campo verso una scala installativa – esemplata sull'idea di paesaggio – e nello stesso tempo un maggiore coinvolgimento personale: una combinazione di storia individuale e culturale.

«Un negozio di dolci che è stato scassinato e derubato». Ryan Gander

*Non vedo la differenza tra il lavoro di Jonathan Monk, il colore rosso, il film Star Wars, o un pezzo di cartone*<sup>127</sup>.

Ryan Gander

Interviste, lezioni, sculture, installazioni, quadri, disegni, animazioni, fotografie, film, libri per bambini, conferenze, musica, abbigliamento, gestione di una galleria, gioielleria, tipografia, management di due gruppi musicali – uno fittizio, l'altro reale: portando all'exasperazione l'approccio postmediale della sua generazione, l'attività artistica di Ryan Gander<sup>128</sup> si presenta sotto le apparenze più diverse. Forse è proprio questa molteplicità che costituisce paradossalmente l'unità del suo lavoro, che Niru Ratnam riassume efficacemente così: «Molto del suo lavoro [di Gander] si occupa di distorcere oggetti, situazioni o sistemi comuni e piantare al loro interno le sue spesso inesplicabili narrative»<sup>129</sup>. Nella sua pratica eclettica e diffusa, vengono immessi una congerie di riferimenti che riflettono gli interessi più disparati, tra i quali figura anche il modernismo e la sua componente utopica. Tuttavia a differenza di Boyce, in cui tale rinvio intesse l'intera opera, in Gander esso è piuttosto rapsodico: si tratta soltanto di uno dei molteplici percorsi che si possono percorrere all'interno di un'opera così eterogenea, ed è il filo che abbiamo deciso di seguire.

Gander constata negli ultimi anni un incremento del riferimento al modernismo all'interno della produzione artistica contemporanea, una tendenza nei cui confronti manifesta una posizione fortemente critica. Si tratta infatti a suo parere di un nesso che si arresta al piano dello stile, e non dell'etica ad esso sottesa. Per descrivere tale accezione del modernismo egli evoca la suggestiva immagine di «un negozio di dolci che è stato scassinato e derubato. Perché

---

<sup>127</sup> Ryan Gander, cit. in Brian Sholis, *The storyteller*, in *Heralded as the New Black*, catalogo della mostra, Birmingham, IKON Gallery, 2008, p. 31.

<sup>128</sup> Gander è nato a Chester nel 1976 e ha studiato alla Manchester Metropolitan University (1996-1999). I due successivi anni accademici li ha trascorsi prima alla Jan Van Eyck Akademie di Maastricht e quindi alla Rijksakademie di Amsterdam.

<sup>129</sup> Niru Ratnam, *Ryan Gander*. London Artist Dictionary, in "Flash Art International", Vol. XLI, n. 262, p. 91.

sono così tanti gli artisti che hanno stuprato l'idea del modernismo per il loro lavoro senza nemmeno capire quali siano gli obiettivi del modernismo. È uno stereotipo o pastiche di ciò che la gente pensa sia il modernismo»<sup>130</sup>. Da parte sua, Gander apprezza del modernismo quella definisce l'«economia concettuale», ovvero il processo di raffinamento di un'idea al punto da farla diventare talmente perfetta che non può essere nulla di meno di ciò che è.

Analogamente a quanto rilevato per gli artisti di questo capitolo, sono l'architettura e il design a giocare un ruolo prevalente nel censimento delle fonti di Gander. Alla citazione di momenti celebri nella storia di queste discipline (anche nel suo caso ricorrono i nomi canonici di Le Corbusier e Rietveld), l'artista affianca spesso episodi meno noti, quali ad esempio un set di scacchi prodotto nell'ambito del Bauhaus o ancora il nuovo alfabeto concepito dal designer olandese Wim Crouwel. Le operazioni messe in atto nei confronti delle sue fonti – come chiarisce Matthew Higgs – sono quelle di mimesi, scimmiettamento e satira<sup>131</sup>, condotte con un tono prevalentemente ludico. L'autore illustra il proprio atteggiamento nel suo testo *The Approachability of the Object* (L'accessibilità dell'oggetto), in cui afferma: «Lavorando con estetiche vernacolari esiste una possibilità di giocare sulla linea tra l'organizzato (staged) e il non organizzato (un-staged); l'azione o l'evento, inducendo il pubblico in una posizione d'incertezza»<sup>132</sup>. Proprio lo spettatore costituisce l'interlocutore necessario, convocato in prima persona dall'artista nella decodifica del suo lavoro.

Nell'individuare la componente di riflessione sul modernismo all'interno dell'opera di Gander, la critica ne ha fornito varie interpretazioni. Tra le più acute vi è quella di Douglas Fogle, che ha definito l'artista «un esaminatore forense la cui ricostruzione della “scena del crimine” della modernità ci conduce all'intersezione della storia dei sistemi sociali (in particolare i loro fallimenti e adattamenti sovversivi) e la vita quotidiana»<sup>133</sup>. L'articolazione del modernismo all'interno del lavoro dell'artista viene invece chiarita in questi termini da Nigel Prince: «Appropriandosi dell'iconografia di arte/design esistente come materiale per creare nuove opere ed esaminando la circostante struttura, Gander intende creare una storia dell'arte

---

<sup>130</sup> *Transcription from a video interview with the artist for SMCS 3, Stedelijk Museum, Amsterdam (NL), February 2007*, in *Ryan Gander: Catalogue Raisonné. Vol. 1*, Christoph Keller editions, JRP/Ringier, 2010, p. 204.

<sup>131</sup> Matthew Higgs, *N° 73 The Death of Abbé Farria. Ryan Gander*, 23 marzo-25 maggio 2003, <http://www.smba.nl/en/exhibitions/the-death-of-abbe-farria/> (ultimo accesso 8/10/2012).

<sup>132</sup> Ryan Gander, *The Approachability of the Object*, in *ibid.*

<sup>133</sup> Douglas Fogle, *Denied Parole: Douglas Fogle on the art of Ryan Gander*, in “Artforum”, year XLV, n. 6, febbraio 2007, p. 257.

alternativa (immaginaria), tracciata e immaginata a partire da reali svolte decisive»<sup>134</sup>. Sulla componente narrativa ha insistito anche Brian Sholis, il quale riconosce appunto nella narrazione (*storytelling*) il cuore della pratica di Gander. I frammenti della tradizione modernista sono riabilitati e rianimati dall'artista, il quale non li sottopone a un giudizio, ma piuttosto offre «una meditazione sulle condizioni che hanno posto in essere tali oggetti ed ideali»<sup>135</sup>. Le sue narrazioni

soffiano la vita sui tizzoni morenti del modernismo, riaccendendo lo sforzo utopico e l'incessante, giocosa curiosità del mondo che erano indivisibili dalla creazione di tanta arte, architettura e design modernisti ma sono adesso per lo più persi per noi. [...] Gander è un modernista del secondo-giorno che opera nel campo espanso – cultura alta e bassa – portato dal postmoderno nel regno del discorso delle belle arti<sup>136</sup>.

La citazione del modernismo appare centrale in due opere appartenenti alla serie *An Incomplete History of Ideas* (Una storia incompleta delle idee), che si svolge dal 2002 al 2006. Sotto questa dicitura, l'autore raccoglie un corpus di lavori piuttosto eterogeneo, basati sull'unione di frammenti secondo un processo associativo. La prima è un'opera del 2004 che si presenta sotto la forma – inusuale anche per l'estremo eclettismo dell'arte contemporanea – di un libro per bambini, scritto dall'artista e illustrato da Sara De Bond, intitolato *The Boy Who Always Looked Up* (Il ragazzo che guardava sempre in alto)<sup>137</sup>. Gander impiega in questo caso una finzione narrativa, basata tuttavia su riferimenti a fatti e persone reali. Il libro racconta infatti la storia di un'icona dell'architettura brutalista di Londra, la Trellick Tower (dall'artista ribattezzata «la torre del terrore»): si tratta di un edificio situato nel quartiere di Notting Hill, che si sviluppa su 31 piani per un totale di 98 metri di altezza. Commissionato dal Greater London Council nel 1966 e completato sei anni dopo, il palazzo va incontro a uno stato di progressiva di rovina determinata da problemi strutturali e sociali, diventando sinistramente noto come ricettacolo di povertà e crimine. Trellick Tower è stata l'ultima casa popolare superiore a sei piani costruita in Gran Bretagna. Protagonisti del racconto sono il piccolo Tom, un bambino che vive all'ombra della torre, e il suo architetto – il modernista Ernö Goldfinger (1902-1987). I due stringono amicizia, e attraverso una porta magica giungono in un mondo di fantasia nel quale campeggia il modello dell'edificio. Insieme esplorano questo doppio

---

<sup>134</sup> Nigel Prince, *Ryan Gander is interested in art*, in *Heralded as the New Black*, op. cit., p. 14.

<sup>135</sup> Brian Sholis, op. cit., p. 24.

<sup>136</sup> Ibid., pp. 24, 31.

<sup>137</sup> Ryan Gander, *The Boy who always looked up*, Cornerhouse, Manchester, 2004, 170x245x7 mm, 48 pp. (in collaborazione con l'illustratrice Sara De Bondt).



fantastico della Trellick Tower, assai diverso da quello della realtà. Nel racconto lo sguardo del ragazzo è sempre puntato verso l'alto (da cui appunto il titolo). Alla domanda dell'architetto sul perché, il piccolo amico gli risponde: "Perché il cielo è vuoto, e quando guardo su sento di poter fare qualsiasi cosa, come se qualunque cosa sia possibile".

La narrazione appare costruita su meccanismi di tipo dialettico: tra i principali vi sono quello relativo al punto di vista – infantile/adulto – e quello tra gli intenti utopici dell'architetto e gli esiti reali, che si traducono in maniera fallimentare (come riassume Fogle: «L'arrogante missione utopica, e ritirata finale, dell'architetto scoprono un contrappunto nell'umiltà e nella speranza offerte dai sogni infantili»<sup>138</sup>). Da parte propria l'autore sintetizza l'argomento del libro dichiarando che riguarda il successo dell'architettura di carta rispetto al fallimento di quella reale<sup>139</sup>. L'opera di demistificazione del progetto modernista è qui condotta attraverso l'adozione dello sguardo del bambino. Il fallimento dei suoi ideali utopici è da imputare, secondo Gander, alla mancata considerazione del fattore umano: «Come molti altri progetti modernisti o utopistici, comunque, ciò non era abbastanza. Con l'introduzione dell'elemento umano – gli inquilini – i principi idealistici su cui la torre si fondava andarono in pezzi»<sup>140</sup>.

In linea generale si può affermare che il riferimento all'eredità modernista viene messo in atto da Gander attraverso una strategia di tipo appropriazionista, con vari gradi di articolazione. Quello minimo è rappresentato nell'opera *Bauhaus revisited* (Bauhaus rivisitato) del 2003 [Fig. 6.8]. Si tratta della riproduzione di un set da scacchi – originariamente concepito nel 1924 dallo scultore Bauhaus Josef Hartwig (1880-1956) – fatta realizzare da Gander in Zebrano (Microberlina Brazzavillensis), un legno proveniente dalle foreste pluviali dell'Africa<sup>141</sup>. Nel

---

<sup>138</sup> Douglas Fogle, op. cit., p. 256.

<sup>139</sup> *Back to the future. Ryan Gander interviewed by Hans Ulrich Obrist*, in "Janus Magazine", n. 22, gennaio 2007, p. 12.

<sup>140</sup> Ryan Gander, *Loose Associations and other lectures*, One Star Press, Paris, 2007, p. 46.

<sup>141</sup> Il set da scacchi di Hartwig fa parte della collezione del MoMA: Joseph Hartwig, *Chess Set*, 1924. Legno di pero, naturale e tinto di nero, Parte (scatola): 5,4x12,4x12,4 cm Parte (più piccolo): 2,2x2,2x2,2 cm Parte (più grande): 4,8x2,9x2,9 cm. Sull'opera vedi: Larry List, *Joseph Hartwig's Bauhaus Chess Set: Dr Zilboorg's Contribution*, in *The Imagery of Chess Revisited*, catalogo della mostra a cura di Larry List, New York, Isamu Noguchi Foundation and Garden Museum, 2005-2006, George Braziller Publishers, 2005, pp. 55-60; *Das Bauhaus-Schachspiel von Josef Hartwig-The Bauhaus Chess Set by Josef Hartwig*, catalogo della mostra a cura di Anne Bobzin e Klaus Weber, Berlin, Bauhaus-Archiv Museum für Gestaltung, 2006, pp. 21-23; Benjamin H. D. Buchloh, *Joseph Hartwig Chess Sets: 1923-24*, in *Bauhaus 1919 - 1933: Workshops for Modernity*, catalogo della mostra, New York, Museum of Modern Art, 2009-2010, p. 146. Per esempi simili vedi: *Experiment Bauhaus. Das Bauhaus-Archiv, Berlin West zu Gast im Bauhaus Dessau*, catalogo della mostra, Dessau, Bauhaus, Kupfergraben, 1988, Berlin, 1988, pp. 400-01; *Bauhaus: 1919-1933*, Bauhaus Archiv e Magdalena Droste, Taschen, Köln, 1993, p. 94; *Bauhaus Archive Berlin: The collection*, a cura di Magdalena Droste e Peter Hahn, et al., Berlin, 1999, p. 90; *Bauhaus*, a cura di Jeannine Fiedler e Peter Feierabend, Konemann, Köln, 2000, p. 633.



**Fig. 6.8** Ryan Gander, *Bauhaus revisited*, 32 pezzi di Zebra wood, ciascuno 5x5x5 cm. Foto: Ryan Gander. Courtesy dell'artista e STORE, London e Annet Gelink Gallery, Amsterdam.

prototipo il disegno dei diversi pezzi era dettato dalla geometria, che esplicava nella forma la mossa consentita dalle regole: un cubo con una sfera sovrapposta rappresentava ad esempio la regina, due cubi impilati erano invece il re, semplici cubi i pedoni, ecc. La finalità cui era indirizzato il set di Hartwig era infatti quella di facilitare l'accesso a un gioco così complesso. Pur se concepito per essere immesso nel circuito della produzione di massa, il set non è mai entrato nel mercato.

Gander ne parla in questi termini:

È fantastico perché è così semplice. Sembra un set di costruzioni per bambini, e tuttavia ha una sua logica: ogni pezzo indica il tipo di mossa che rappresenta. Prima dell'inizio della seconda guerra mondiale, il Bauhaus è stato chiuso dai nazisti, il che significa che il set da scacchi non è mai stato messo in produzione. Immagina se il Bauhaus non fosse stato chiuso e il set fosse stato prodotto in massa; forse oggi ogni set da scacchi si sarebbe evoluto a partire da questo. Non ci sarebbero cavalli, cavalieri o alfieri, solo queste forme geometriche – ma anche versioni decorative<sup>142</sup>.

---

<sup>142</sup> Ryan Gander, *Loose Associations and other lectures*, op. cit., p. 54

L'utilizzo di un unico materiale per il rifacimento rende il set inservibile per il gioco, in quanto non consente di distinguere le pedine dei due contendenti. A ribadire l'accento sui valori puramente formali piuttosto che funzionali è pure il tipo di esposizione con cui l'artista presenta l'opera, che prevede le pedine disposte in maniera casuale sul pavimento. Com'è caratteristico dell'opera di Gander, anche *Bauhaus revisited* innesca molteplici letture. Ne enumera alcune Brian Sholis, per cui l'opera può essere: «un riconoscimento del trasferimento di progetti populistici-amichevoli come quello di Hartwig nel mondo rarefatto delle collezioni dei musei; uno scherzo dadaista che libera il gioco dalle costrizioni delle regole applicabili; un completamento della migrazione dei pezzi dalla rappresentazione (di cavallo, alfiere) alla pura astrazione»<sup>143</sup>.

Il campo d'indagine di Gander è quello del design in *The New New Alphabet (Il Nuovo Nuovo Alfabeto)* del 2008<sup>144</sup>. Il punto di partenza di quest'opera è il carattere tipografico *New Alphabet (Nuovo Alfabeto)* concepito nel 1967 dal designer olandese Wim Crouwel (Groningen, 1928)<sup>145</sup>, uno dei maggiori assertori del progetto modernista. L'alfabeto era nato per ovviare ai problemi di visualizzazione derivanti dalla proiezione con il tubo catodico. Nel libretto di presentazione, Crouwel riconosce da un lato l'indispensabilità della meccanizzazione dettata dall'aumento dell'informazione quotidianamente stampata, dall'altro tuttavia afferma che «la precisione dell'occhio umano associata al sentimento estetico non può mai essere uguagliata da qualsivoglia apparecchio meccanico»<sup>146</sup>. L'esito del suo lavoro tuttavia fu talmente radicale da rendere il carattere quasi illeggibile, facendone un «affascinante emblema del futuro che non è mai stato»<sup>147</sup> nelle parole della storica del design Emily King. Da parte sua Gander interpreta questo esperimento tipografico formalista come una rappresentazione dell'interruzione del linguaggio e della comunicazione da parte del design, un tentativo radicale condotto da quest'ultimo di alterare i caratteri riconoscibili di un linguaggio.

Con *The New New Alphabet*, realizzato con la collaborazione del graphic designer Rasmus Spanggaard Troelsen, l'artista si propone di migliorare il precedente carattere tipografico,

---

<sup>143</sup> Brian Sholis, op. cit., p. 25.

<sup>144</sup> Su *The New New Alphabet* vedi: <http://www.thenewnewalphabet.info/> (ultimo accesso 8/10/2012).

<sup>145</sup> Su Wim Crouwel vedi: *Wim Crouwel Alphabets*, a cura di Kees Broos, David Quay, BIS, Amsterdam, 2003.

<sup>146</sup> Wim Crouwel, cit. in Emily King, *The New New Alphabet* (<http://www.thenewnewalphabet.info> [ultimo accesso 8/10/2012]). Il testo di Emily King è successivamente confluito nel catalogo generale dell'artista *Ryan Gander: Catalogue Raisonné*, op. cit., p. 13.

<sup>147</sup> Emily King, op. cit.

presentandone una integrazione. Lo scopo è quello di renderlo maggiormente leggibile, a spese della sua stilizzazione. L'operazione è realizzata sovrapponendo fisicamente i caratteri New Alphabet con quelli dell'altro font Helvetica (1957) e segnandone le differenze. I nuovi caratteri che ne risultano vengono quindi incisi su 36 blocchi di legno da stampa, da imprimere a loro volta in sovrapposizione a quelli di Crouwel. Analogamente a quanto aveva fatto con *Bauhaus revisited*, Gander presenta *The New New Alphabet* dal punto di vista espositivo lasciando i blocchi casualmente ammuccati sul pavimento della galleria. Parte integrante dell'opera è poi un testo commissionato dall'artista alla storica del design Emily King: in esso viene ripercorsa l'estetica della tipografia, avanzando la seguente interpretazione del *New New Alphabet*:

Preso alla lettera questo metodo appare un affronto diretto allo stile del designer più anziano, tuttavia il carattere tipografico di Gander e Troelsen è più che un antidoto dal linguaggio semplice a pretese futurologiche. Può essere visto, per esempio, come un atto di personalizzazione assertiva: per quanto lontana la fonte, per quanto onnicomprensiva l'intenzione, l'informazione può e deve essere riconquistata e fatta funzionare per individui e comunità, o forse, una volta che Troelsen ha inserito una dose di sistematizzazione tipografica nel progetto, il "nuovo nuovo alfabeto" potrebbe essere letto come un'incursione nei dibattiti filosofici sulle frontiere di ciò che può essere descritto come carattere tipografico. L'idealismo è implicato in entrambe queste posizioni, ma di tipo diverso, addirittura contraddittorio. Potrebbe essere che Crouwel è il realista, mentre Gander e Troelsen hanno la testa sulle nuvole?<sup>148</sup>.

Oltre questi episodi, che restano confinati nella singolarità dell'opera, l'eredità del modernismo è affrontata in maniera più organica da Ryan Gander in occasione della mostra del 2006 *Nine projects for Le Corbusier's Pavillon de L'esprit Nouveau Bologna* (Nove progetti per il Padiglione dell'Esprit Nouveau di Bologna di Le Corbusier)<sup>149</sup>. Si tratta del primo progetto a dimensione pubblica dell'artista inglese, in occasione del quale egli ha appunto elaborato nove progetti per il Padiglione dell'Esprit Nouveau ricostruito nella zona fieristica di Bologna. L'edificio rappresenta un simbolo dell'utopia modernista e allo stesso tempo si caratterizza come un vero e proprio ibrido culturale, nel quale si sovrappongono diversi strati temporali: è proprio in questi interstizi che l'artista sceglie di operare. Il padiglione venne infatti eretto nel 1977 ad opera di José Oubrerie e Giuliano Gresleri di fronte alla Galleria d'arte Moderna come

---

<sup>148</sup> Ibid.

<sup>149</sup> Ryan Gander. *Nove progetti per il padiglione de L'esprit Nouveau*, Bologna, Padiglione L'esprit Nouveau, 31 marzo – 14 maggio 2006. La mostra è documentata nel catalogo: Ryan Gander. *Nove progetti per il padiglione de L'esprit Nouveau*, catalogo della mostra, Bologna, Padiglione L'esprit Nouveau, 2006, MAMbo, Bologna, 2006 (disponibile on-line all'indirizzo <http://www.mambo-bologna.org/files/immagini//mostre//passate//rayangarder//doc//gander%20ITA.pdf> [ultimo accesso 8/10/2012]). In occasione della mostra è stato pubblicato: Ryan Gander, *Intellectual colours*, Silvana, Cinisello Balsamo, Dena Foundation Paris, 2007.

omaggio alla Francia, nazione ospite del Salone dell'industrializzazione edilizia (SAIE) di quell'anno. Esso riproduce il prototipo dell'unità abitativa realizzato da Le Corbusier in occasione della Mostra delle Arti Decorative di Parigi del 1925: il progetto era concepito per la serie *immeuble-villas*, e nel contesto dell'esposizione svolgeva anche la funzione di ospitare al suo interno due diorami (il progetto del 1922 *Plan de la ville contemporaine de 3 million d'habitants* e la sua applicazione alla città di Parigi, il *plan voisin pour Paris*). Tutti i lati del ricostruito padiglione bolognese recano una targa in cemento che recita *Grandi Lavori, 1977*: si tratta del nome della compagnia esecutrice, una traccia concreta degli interessi economici che soggiacciono all'operazione. Questa si colloca storicamente nel momento culminante del boom edilizio italiano del secondo dopoguerra, che ha trasformato radicalmente le aree urbane, compresa quella della Fiera di Bologna in cui lo stesso padiglione sorge. Come già nel caso di Boyce, anche qui la dimensione temporale gioca un ruolo determinante: è proprio il tempo infatti a determinare i valori dell'architettura. Lo sottolinea il curatore della mostra Andrea Viliani:

Nell'elaborare questa esemplare distopia architettonica, Gander parte [...] dal salto temporale – fra 1925 e 1977 – e morale – da idealismo a consumismo – lungo il quale il progetto originale muta appunto la sua identità da incarnazione radicale, e inevitabilmente effimera, dell'utopia modernista a strumento pubblicitario finalizzato, nella logica capitalistica, a sostenere in una logica integrata il boom del mercato delle costruzioni<sup>150</sup>.

In tal senso, il progetto di Gander può essere iscritto nel filone della critica istituzionale: il padiglione è infatti allo stesso tempo luogo, medium e argomento dell'intervento dell'artista. Esso viene concepito come una *capsula del tempo*, che consente all'artista di eleggere come propria area di intervento il continuum spazio-temporale.

Nel primo dei nove progetti in cui si articola l'intervento di Gander, *Stumbling Block / Milestone (Pietra d'inciampo / Pietra miliare)* risalente al 2005, l'artista colloca di fronte alla porta d'ingresso del padiglione una pietra miliare realizzata con del cemento caduto dall'*Unité d'habitation* di Le Corbusier a Marsiglia (1947-1952). A simulare il lungo passaggio del tempo, la pietra è coperta da muschio. La sua funzione primaria di fornire indicazioni stradali è obliterata dall'assenza di scritte; al contrario è il disorientamento l'effetto provocato, che agisce sia in senso spaziale che temporale. Secondo Francesco Manacorda, un altro dei commentatori della

---

<sup>150</sup> Andrea Viliani, *Il tempo trascorso tra ("Il primo e l'ultimo scatto")... 1a parte. Institutional critique come macchina del tempo: note sui nove progetti di Ryan Gander per il padiglione de L'Esprit Nouveau*, in Ryan Gander. *Nove progetti per il padiglione de L'esprit Nouveau*, op. cit., pp. 9-12.

mostra, si assiste a uno spostamento della funzione di misurazione, da spaziale a temporale: letterale detrito del modernismo, la pietra porta iscritta nella sua natura materiale il senso del fallimento dell'utopia che ne era alla base, di cui l'edificio di Le Corbusier è uno dei simboli più potenti. Allo stesso tempo la sua nuova ricollocazione si fa portavoce di un senso di ambiguità: da un lato essa diventa pietra miliare, e quindi punto di riferimento, dall'altro la mancanza d'indicazioni e la copertura del muschio la rendono relitto del passato. Commenta ancora Viliani: «Con un'ironia partecipe, con un senso responsabile della storia, Gander riveste un'utopia malconcia con un'utopia divertita delle sue stesse fallimentari disgrazie»<sup>151</sup>.

Il quarto progetto *Rietveld Reconstruction (Diego)* (2006) (Ricostruzione di Rietveld [Diego]) prevede il coinvolgimento di un bambino (il nipote del custode del padiglione), cui è affidata la realizzazione di una scultura a partire da pezzi di legno provenienti da due sedie e un tavolo di Gerrit Thomas Rietveld. La strategia messa in atto in un'opera come questa presenta alcune analogie con quelle di Martin Boyce (vedi sopra): anche in questo caso si tratta di prendere un'opera modernista, smontarla e utilizzare i suoi pezzi per ottenere una nuova opera. L'aspetto umoristico e ludico che in questo caso si aggiunge è dettato dallo spostamento dell'autorialità dall'artista al bambino. Il modernismo diventa letteralmente un insieme di forme con cui giocare.

Da questo lavoro ha origine un'intera serie (*Rietveld Reconstruction*, 2006)<sup>152</sup>, che l'artista dice essersi sviluppata dalla premessa dell'apprendimento attraverso la partecipazione. Essa

---

<sup>151</sup> Ibid., p. 13.

<sup>152</sup> *Rietveld Reconstruction – Abel*, 2006, dimensioni variabili, una composizione scultorea realizzata intorno a una busta di libri. Assemblata dall'artista, con la consultazione di Abel, di sette anni, da diciotto pezzi di legno che originariamente costituivano una *Easy Chair* della serie *Crate Furniture* di Gerrit Rietveld, circa 1943, esposta accanto a una busta sigillata di romanzi tascabili di avventura acquistati alla cieca presso Camomille Street Library, Londra (UK); *Rietveld Reconstruction – Alex*, 2006, dimensioni variabili, una composizione scultorea realizzata intorno a una busta di libri. Assemblata dall'artista, con la consultazione di Alex, di sette anni, da diciotto pezzi di legno che originariamente costituivano una *Easy Chair* della serie *Crate Furniture* di Gerrit Rietveld, circa 1943, esposta accanto a una busta sigillata di romanzi tascabili di avventura acquistati alla cieca presso Camomille Street Library, Londra (UK); *Rietveld Reconstruction – Beer*, 2006, dimensioni variabili, una composizione scultorea realizzata intorno a una busta di libri. Assemblata dall'artista, con la consultazione di Beer, di sette anni, da diciotto pezzi di legno che originariamente costituivano una *Easy Chair* della serie *Crate Furniture* di Gerrit Rietveld, circa 1943, esposta accanto a una busta sigillata di romanzi tascabili di avventura acquistati alla cieca presso Camomille Street Library, Londra (UK); *Rietveld Reconstruction – Cosimo*, 2006, dimensioni variabili, una composizione scultorea realizzata intorno a una busta di libri. Assemblata dall'artista, con la consultazione di Cosimo, di nove anni, da diciotto pezzi di legno che originariamente costituivano una *Easy Chair* della serie *Crate Furniture* di Gerrit Rietveld, circa 1943, esposta accanto a una busta sigillata di romanzi tascabili di avventura acquistati alla cieca presso Camomille Street Library, Londra (UK); *Rietveld Reconstruction – Diego*, 2006, dimensioni variabili, una composizione scultorea realizzata intorno a una busta di libri. Assemblata dall'artista, con la consultazione di Diego, di dieci anni, da diciotto pezzi di legno che originariamente costituivano una *Easy Chair* della serie *Crate*

consiste di dieci diverse sculture realizzate grazie alla consulenza di altrettanti bambini di età compresa tra i cinque e i dieci anni. Ciascuna è composta da 18 pezzi di legno che in origine costituivano la sedia *Easy Chair* di Gerrit Rietveld (c. 1942, appartenente alla serie di mobili *Crate*) [Fig. 6.9]. *Rietveld Reconstruction* è basato – nelle parole dell'autore – sulla distinzione tra l'estetica e gli ideali/metodologia modernisti: i due elementi vengono intesi come separati, giacché la prima può essere utilizzata senza la conoscenza dei secondi. Prima d'intraprendere il progetto, l'artista faceva affidamento sulla premessa che le componenti di legno erano dotate di quella che definiva «polvere magica modernista», ereditata dalla loro storia, che sarebbe brillata anche se l'intervento fosse stato affidato a un bambino di cinque anni. Tuttavia tale convincimento si rivela successivamente errato, perché le sculture risultano diverse l'una dall'altra, come i bambini che le hanno concepite<sup>153</sup>. Secondo Midori Matsui, quest'opera esemplifica un tratto fondamentale della produzione di Gander, il quale «ristabilisce i significati utopici perduti di oggetti ed edifici storici "obsoleti" – inclusi quelli del design e dell'architettura

---

*Furniture* di Gerrit Rietveld, circa 1943, esposta accanto a una busta sigillata di romanzi tascabili di avventura acquistati alla cieca presso Camomille Street Library, Londra (UK); *Rietveld Reconstruction – Ejiro*, 2006, dimensioni variabili, una composizione scultorea realizzata intorno a una busta di libri. Assemblata dall'artista, con la consultazione di Ejiro, di undici anni, da diciotto pezzi di legno che originariamente costituivano una *Easy Chair* della serie *Crate Furniture* di Gerrit Rietveld, circa 1943, esposta accanto a una busta sigillata di romanzi tascabili di avventura acquistati alla cieca presso Camomille Street Library, Londra (UK); *Rietveld Reconstruction – Grace*, 2006, dimensioni variabili, una composizione scultorea realizzata intorno a una busta di libri. Assemblata dall'artista, con la consultazione di Grace, di undici anni, da diciotto pezzi di legno che originariamente costituivano una *Easy Chair* della serie *Crate Furniture* di Gerrit Rietveld, circa 1943, esposta accanto a una busta sigillata di romanzi tascabili di avventura acquistati alla cieca presso Camomille Street Library, Londra (UK); *Rietveld Reconstruction – Hannah and Rose*, 2006, dimensioni variabili, una composizione scultorea realizzata intorno a una busta di libri. Assemblata dall'artista, con la consultazione di Hannah e Rose, di sei e nove anni, da diciotto pezzi di legno che originariamente costituivano una *Easy Chair* della serie *Crate Furniture* di Gerrit Rietveld, circa 1943, esposta accanto a una busta sigillata di romanzi tascabili di avventura acquistati alla cieca presso Camomille Street Library, Londra (UK); *Rietveld Reconstruction – Rose*, 2006, dimensioni variabili, una composizione scultorea realizzata intorno a una busta di libri. Assemblata dall'artista, con la consultazione di Rose, di nove anni, da diciotto pezzi di legno che originariamente costituivano una *Easy Chair* della serie *Crate Furniture* di Gerrit Rietveld, circa 1943, esposta accanto a una busta sigillata di romanzi tascabili di avventura acquistati alla cieca presso Camomille Street Library, Londra (UK); *Rietveld Reconstruction – Sam*, 2006, dimensioni variabili, una composizione scultorea realizzata intorno a una busta di libri. Assemblata dall'artista, con la consultazione di Sam, di sei anni, da diciotto pezzi di legno che originariamente costituivano una *Easy Chair* della serie *Crate Furniture* di Gerrit Rietveld, circa 1943, esposta accanto a una busta sigillata di romanzi tascabili di avventura acquistati alla cieca presso Camomille Street Library, Londra (UK); *Rietveld Reconstruction – Tom*, 2006, dimensioni variabili, una composizione scultorea realizzata intorno a una busta di libri. Assemblata dall'artista, con la consultazione di Tom, di otto anni, da diciotto pezzi di legno che originariamente costituivano una *Easy Chair* della serie *Crate Furniture* di Gerrit Rietveld, circa 1943, esposta accanto a una busta sigillata di romanzi tascabili di avventura acquistati alla cieca presso Camomille Street Library, Londra (UK).

<sup>153</sup> Katya García-Antón, *Ryan Gander*, in *Wouldn't be nice... .. wishful thinking in art and design*, catalogo della mostra a cura di Emily King, Katya García-Antón, Christian Brändle, itinerante, Genève, Centre d'Art Contemporain, 26 ottobre – 16 dicembre 2007; Zürich, Musuem für Gestaltung, 8 febbraio – 25 maggio 2008; Londra, Somerset House, 17 settembre – 21 dicembre 2008; JRP Ringier Kunstverlag Ag, 2008, p. 233.



**Fig. 6.9** Ryan Gander, *Rietveld Reconstruction – Abel*, 2006, dimensioni variabili, una composizione scultorea realizzata intorno a una busta di libri. Assemblata dall'artista, con la consultazione di Abel, di sette anni, da diciotto pezzi di legno che originariamente costituivano una *Easy Chair* della serie *Crate Furniture* di Gerrit Rietveld, circa 1943, esposta accanto a una busta sigillata di romanzi tascabili di avventura acquistati alla cieca presso Camomille Street Library, Londra (UK) © Ryan Gander. Courtesy Annet Gelink Gallery and Albertotashun Collection. Image J Brasille

modernista – proponendo azioni collegate alle loro intenzioni originali, o quelle che proiettano una redenzione futura»<sup>154</sup>.

Da questa serie deriva anche il più recente *Rietveld Kindeling* (Legna minuta Rietveld), del 2008. Esso consiste nella raccolta di tutte le componenti di legno di faggio per rendere possibile la costruzione della *Sedia Rossa e Blu* di Gerrit Rietveld (1917), conservati sotto la sedia del custode della galleria.

Il quinto progetto per il padiglione dell'Esprit Nouveau è costituito dal video *Cosmic Cosmology* (2005) [Fig. 6.10], proiettato su un monitor sopra un tavolo all'ingresso. L'opera è un'animazione basata sul logo grafico della Fiera Mondiale, tenuta a Flushing Meadows (New York) nel 1964–1965. L'artista si appropria soltanto di una parte del logo – quella delle stelle colorate – che proietta con il sottofondo della colonna sonora di Elmer Bernstein, tratta dal film *IBM*

*alla Fiera* di Charles e Ray Eames (1964). Ricorrono ancora una volta, come abbiamo già visto nell'opera di Boyce, i nomi della coppia di designer americani, a ulteriore conferma della condivisione del retroterra culturale da parte degli artisti presi in esame. L'operazione di bricolage effettuata sul logo (elemento ancora una volta scelto per la sua alta carica simbolica) provoca una riduzione dello stesso (e quindi per traslato del significato che esso incarna) a pura decorazione, un totale svuotamento.

<sup>154</sup> Midori Matsui, *Words as Constructive Materials of the Real: The Last Work as a Vehicle of Mental Process*, in *Ryan Gander: Catalogue Raisonné*, op. cit., p. 200.





**Fig. 6.10** Ryan Gander, *Cosmic Cosmology*, 2005, animazione che si appropria delle stelle del logo grafico della Worlds Fair 1964/1965 tenutasi a Flushing Meadows, New York City, con la colonna sonora realizzata da Elmer Bernstein e tratta dal film 'IBM at the fair' di Charles e Ray Eames, 1964; logo originale della Worlds Fair 1964 / 1965 usato come fonte per il video *Comic Cosmology*. Courtesy STORE, Londra; Annet Gelink Gallery, Amsterdam.

Gander fornisce una declinazione del Modernismo *reloaded* che combina in egual misura intelligenza e *humor*, economia dei mezzi e poesia. Affidiamo l'epilogo alle parole di Douglas Fogle:

Con ogni nuovo progetto Gander s'inserisce con attenzione nel meccanismo del motore modernista, il cui carburante è il detto "la forma segue la funzione", affrontando in maniera poetica l'elemento umano che sembra sempre frustrare i progetti ben pianificati degli ingegneri sociali, per non dire i loro impulsi utopici<sup>155</sup>.

---

<sup>155</sup> Douglas Fogle, op. cit., p. 256.

## Antologia

### Il caso Brasile

Che cos'è per te un'utopia?

Brigida Baltar (Rio de Janeiro, 1959)

L'intelligenza collettiva. Per me è la definizione migliore. In realtà è un commento che ha fatto la mia amica Monica Soffiatti, mentre stavamo scaricando [da youtube] le ultime conferenze di Slavoj Žižek. Ci ritroviamo una volta la settimana per riflettere sul mondo, in un certo senso sfiniti da così tante e importanti critiche su tutto, critiche che però non indicano alcuna via di uscita o idea trasformativa. Anche se esistono: piccole azioni qua e là che rivelano sempre il piacere della semplicità, di una esistenza non-spettacolare. Per me sono queste oggi le utopie possibili e degne di attenzione. Non mi sento a mio agio con le idee assolute: la bellezza, la bontà, la perfezione. Soprattutto perché non prendono in considerazione le singolarità. E se l'utopia è diventata prigioniera di questi assoluti immaginari, incorpora, oggi, la sua stessa mistificazione.

Cadu (San Paolo, 1977)

L'utopia è qualcosa per cui si dovrebbe vivere e morire, anche quando si sa che non si realizzerà mai. L'eterna ripetizione di un tentativo. Da ragazzo mi hanno raccontato una storia su Robespierre, il rivoluzionario francese. Sembrerà una cosa romantica, ma quando si è piccoli storie come questa sono importanti e diventano parte dell'identità nella tua vita da adulto... Qualcuno mi ha detto che nel momento in cui gli stavano tagliando la testa sulla ghigliottina, Robespierre si girò verso il boia dicendo: "Neanche tu puoi impedire che io e i miei compagni ci baciemo dentro a quel cesto". È questa l'utopia secondo me.

Marcos Chaves (Rio de Janeiro, 1961)

Dove trovi soddisfazione.

Marcelo Cidade (San Paolo, 1978)

L'utopia per me è un'isola sperduta.

Eduardo Coimbra (Rio de Janeiro, 1955)

È un luogo nella mente dove risiede il nostro senso dell'armonia. Dove le domande diventano risposte che provocano nuove domande che diventano nuove risposte che creano un campo di significati vasto e ricco.

Leandro Da Costa (San Paolo, 1973)

È dove tutto funziona alla velocità del pensiero, senza restrizione. La costruzione di un'opera proviene dal processo che porta al suo completamento, quando però il tutto non si è ancora materializzato.

Antonio Dias (Campina Grande, Paraíba, 1944)

È come il Paradiso, è una cosa che esiste come una figura, che si completa ma non si raggiunge mai.

Fernando A (San Paolo 1976)

Fernando A è un'utopia. Fina da quando sono nato ho cercato di non rappresentare mai me stesso. Fernando A si muove sempre all'interno del solco tracciato dalle opinioni altrui.

Andre Komatsu (San Paolo, 1978)

La prima immagine che vedo è quella dell'isola chiamata Utopia. Ogni tanto penso che l'opera d'arte, lungo tutto il suo percorso, rientri in un flusso di possibilità, di volontà. Un luogo fisicamente isolato che

mantiene la comunicazione di quel che gli sta attorno. Suggestendo possibilità, svolte, blocchi che partono da riferimenti reali e quotidiani.

Guto Lacaz (San Paolo, 1948)

Un mondo senza auto.

Marcellus L. (Belo Horizonte, 1980)

Utopia è il coraggio e la responsabilità di affermare la mia verità e di prendere decisioni qui e ora. Utopia non è un movimento verso un secondo mondo. C'è un mondo solo, e come artista ho bisogno di guardare in faccia questo mondo e questo tempo in cui sto vivendo. Ho bisogno di dare forma oggi all'anonimato di domani, di rispondere a domande che non sono ancora state formulate ed essere responsabile di tali risposte. Non esiste arte che non prenda l'impegno di corrompere l'ordine dei fatti, delle evidenze condivise e delle opinioni. In questo senso, non credo negli idealismi e nelle fantasie utopiche, ma nel rifiuto di assimilare realtà prestabilite.

Marepe (San Antonio de Jesus, Bahia, 1970)

L'utopia sorge come necessità nel momento in cui l'uomo si disintegra dalla natura; quando questa relazione di scambio si spezza, l'utopia diventa veicolo di proiezione verso il futuro, nel tentativo di sopportare la disconnessione dalla vita stessa. Abbiamo bisogno dell'utopia anche quando i sogni si realizzano, è sempre possibile fare qualcosa di meglio per gli altri e per sé. Credo che ora, in questo nostro tempo, si stiano realizzando varie utopie, credo che l'arte sia una di esse e che venga usata non già come veicolo di distinzione bensì come mezzo per agglutinare idee collettive e ottimiste, nel tentativo di riscattare la natura umana nella sua dimensione incorrotta.

Vik Muniz (San Paolo, 1961)

L'utopia è una necessità irraggiungibile.

È il luogo che descrive con estrema chiarezza l'importanza della finzione nell'evoluzione della coscienza umana. Non c'è da meravigliarsi se Tommaso Moro l'aveva immaginata come un'isola. L'utopia è anche la fine della storia e dello spostamento fisico, un luogo dove tutto è già accaduto per una ragione particolare come il finale di un film di Hitchcock. L'utopia è anche un luogo che non accoglie il cambiamento. Ciò che Brasilia o Chadigharth o perfino la città ideale di Piero della Francesca hanno in comune è l'ansia storica e il rifiuto egotistico dell'evoluzione. L'utopia, in fondo, è la carota appesa a una corda che fa andare avanti l'asino.

Ernesto Neto (Rio de Janeiro, 1964)

È una sovrapposizione di realtà e fantasia che contiene in sé l'intuizione di un mondo migliore... Sono un po' stufo di sentir parlare di utopia oggi. Ho la sensazione che, in modo artificiale, l'utopia sia diventata così di moda che potrebbe diventare un marchio per qualsiasi cosa: Hitler aveva una sua utopia. Ho paura delle parole nobili, perché a volte si portano dietro un'ipocrisia celata, a volte il vuoto e basta.

Matheus Rocha Pitta (Tiradentes, MG, 1980)

Una cosa possibile ma che in qualche modo è irraggiungibile. Mi piace questa parola in lettere minuscole, utopia, perché possiamo usarla nella nostra vita quotidiana. Suppongo che utopia voglia dire desiderare che altre persone abbiano i tuoi stessi desideri. Anche se di per sé fallisce, è piacevole, è una cosa che ti prende.

Mi piacerebbe che le utopie fossero più inclusive, nel senso che dovrebbero includere il fallimento, gli errori, l'entropia. Magari questa è la mia utopia, inventare qualcosa che includa la sua stessa rovina, una promessa che possa esaudirsi solo temporaneamente. C'è il grosso rischio di diventare cinici quando si pensa che le utopie siano irraggiungibili, ma suppongo che sia utopico anche credere che non cambierà nulla. In un certo senso non c'è scampo, e quindi è meglio scegliere un'utopia e impegnarsi.

Thiago Rocha Pitta (Tirandetes, MG, 1980)

Per lo più un'affermazione autoritaria.

Daniel Senise (Rio de Janeiro, 1955)

L'utopia è la carota appesa davanti all'asino.

Eduardo Srur (San Paolo, 1974)

Per un artista, penso che il concetto di Utopia sia abbastanza ingannevole, perché comporta un'atmosfera fantasiosa e distante dalla realtà. Io adotto l'idea di 'proiezione mentale'. Questa proiezione deve essere basata su aspetti tangibili come, per esempio, la capacità tecnica di elaborare nuovi strumenti per la produzione di un'opera (materiali, attrezzature, supporti) o una posizione politica di mobilità sociale che abbia l'obiettivo di costruire un lavoro sul piano reale.

Ana Maria Tavares (Belo Horizonte, 1958)

*Utopia* significa soprattutto *nessun luogo o luogo inesistente*. Un *luogo utopico* è quindi un luogo che non esiste come realtà, ed essendo immaginario non è né buono né cattivo. Come abbiamo imparato a credere, è diventato il luogo di tutte le proiezioni degli ideali, di tutte le cose che vorremmo avere come realtà. Come luogo dev'essere connesso al *desiderio* e al *piacere*, dopo di che possiamo attuare appieno il nostro mondo di sogni. Perché questa condizione diviene una realtà sospesa, dove il dolore e la sofferenza sono assenti. È un luogo dove l'umanità raggiunge uno stato di perfezione. Un luogo utopico è dove l'esperienza del tempo è estesa e ritardata al punto che si ripiega su se stessa per racchiudere tutti i tempi, come una grande piega temporale che contiene presente, passato e futuro.

Per questo motivo è un luogo irraggiungibile che però dobbiamo creare ed abitare per mantenerci vivi.

Janaina Tschape (Monaco, Germania, 1973)

L'utopia per me è il luogo in cui mi lascio trasportare per pensare al mio lavoro, il luogo dove le cose sottese alla realtà diventano visibili.

Laura Vinci (San Paolo, 1962)

Concepisco lo spazio del mondo come un corpo malleabile, di enorme densità e massa, che genera flussi, movimento e temperature.

Se questa immensa massa che io chiamo spazio fosse invasa dall'oscurità, e non fosse più possibile vederne i contorni né percepire il profilo delle cose lì presenti, la percezione di esse si realizzerebbe tramite il contatto, la vicinanza o l'allontanamento, la sensazione di temperature diverse, percependone i flussi come quando i corpi si avvicinano. L'inserimento di un corpo qualsiasi all'interno di quella massa avviene, al limite, in maniera tattile: fra le parti vi è relazione e adattamento (possiamo dire che il contatto delle cose con lo spazio contamina tutta la visualità).

In questo senso, lo spazio del mondo è poroso.

*After Utopia. A view on brasilian contemporary art*, a cura di Atto Belloli Ardessi con Ginevra Bria, 25 ottobre 2009 – 14 febbraio 2010, Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci, Prato, pp. 92, 97, 106, 110, 116, 120, 124, 129, 133, 137, 141, 144, 152, 159, 177, 181, 184, 189, 192, 197, 207

#### Altermodern Manifesto

Una nuova modernità sta emergendo, riconfigurata in un'era di globalizzazione – compresa nei suoi aspetti economici, politici e culturali: una cultura altermodern

La maggiore comunicazione, il viaggio e la migrazione stanno incidendo sul nostro modo di vivere.

Le nostre vite quotidiane consistono di viaggi in un universo caotico e brulicante

Il multiculturalismo e l'identità sono stati superati dalla creolizzazione: gli artisti ora stanno partendo da uno stato di cultura globalizzato

Questo nuovo universalismo è basato sulla traduzione, la sottotitolazione e il doppiaggio generalizzati

L'arte di oggi esplora i legami che testo e immagine, tempo e spazio, tessono tra di loro

Gli artisti stanno rispondendo a una nuova percezione globalizzata. Attraversano un paesaggio culturale saturato di segni e creano nuovi sentieri tra formati multipli di espressione e comunicazione

La Triennale della Tate 2009 alla Tate Britain presenta una discussione collettiva intorno a questa premessa che il postmodernismo stia giungendo a una conclusione, e che noi stiamo facendo esperienza dell'emergere di una altermodernità globale.

Il viaggio, gli scambi culturali e l'esame della storia non sono soltanto temi affascinanti, ma segnali di una profonda evoluzione nella nostra visione del mondo e nel nostro modo di abitarlo.

Più in generale, la nostra percezione globalizzata richiede nuove modalità di rappresentazione: le nostre vite quotidiane sono vissute su uno sfondo più grande che mai, e dipendono ora dalle entità transnazionali, viaggi di breve o lunga distanza in un universo caotico e brulicante.

Molti segnali suggeriscono che il periodo storico definito dal postmodernismo stia giungendo a una fine: il multiculturalismo e il discorso sull'identità sono superati da un movimento planetario di creolizzazione; il relativismo culturale e la decostruzione, sostituiti dall'universalismo modernista, non ci forniscono armi contro la duplice minaccia dell'uniformità e della cultura di massa e del ritiro tradizionalista, di estrema destra.

I tempi sembrano propizi per una ricomposizione di una modernità nel presente, riconfigurata secondo il contesto specifico all'interno del quale viviamo – in maniera cruciale nell'era della globalizzazione – inteso nei suoi aspetti economici, politici e culturali: una altermodernità.

Se il modernismo del XX secolo era soprattutto un fenomeno culturale occidentale, l'altermodernità sorge da negoziazioni planetarie, discussioni tra agenti di differenti culture. Priva di un centro, essa può soltanto essere poliglotta. L'altermodernità è caratterizzata dalla traduzione, non come il modernismo del XX secolo che parlava il linguaggio astratto dell'occidente coloniale, e il postmodernismo, che racchiude i fenomeni artistici nelle origini e identità.

Stiamo entrando nell'era della sottotitolazione universale, del doppiaggio generalizzato. L'arte di oggi esplora i legami che testo e immagine tessono tra di loro. Gli artisti attraversano un paesaggio culturale saturo di segni, creando nuovi sentieri tra formati multipli di espressione e comunicazione.

L'artista diventa 'homo viator', il prototipo del viaggiatore contemporaneo il cui passaggio attraverso segni e strutture si riferisce a un'esperienza contemporanea di mobilità, viaggio e attraversamento. Questa evoluzione può essere vista nel modo in cui le opere sono realizzate: un nuovo tipo di forma sta facendo la sua comparsa, la forma-viaggio, fatta di linee tracciate sia nel tempo che nello spazio, materializzando traiettorie piuttosto che destinazioni. La forma dell'opera esprime un corso, un'erranza piuttosto che uno spazio-tempo fissi.

L'arte altermoderna è perciò letta come un ipertesto; gli artisti traducono e transcodificano l'informazione da un formato a un altro, e vagano nella geografia così come nella storia. Ciò dà luogo a pratiche che potrebbero essere definite 'time-specific', in risposta al lavoro 'site-specific' degli anni sessanta. Linee di fuga, programmi di traduzione e catene di elementi eterogenei si articolano reciprocamente. Il nostro universo diventa un territorio di cui tutte le dimensioni possono essere attraversate sia nel tempo che nello spazio.

La Triennale della Tate 2009 si presenta come una discussione collettiva intorno a questa ipotesi della fine del postmodernismo, e l'emergere di un'altermodernità globale.

<http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/altermodern/explain-altermodern/altermodern-explainedmanifesto> (ultimo accesso 12/10/2012)

Tom Sachs

Germano Celant: Perché hai questa ossessione per Le Corbusier?

Tom Sachs: Non penso di essere ossessionato.

GC: Beh, in un certo modo lo sei. Fai riferimenti su di lui frequentemente. È per via dell'aspetto modulare del suo lavoro?

TS: Il Modulo è una filosofia meravigliosa. Il sistema metrico è grande perché la matematica è facile. E poi ci sono i dodici, il sistema imperiale, le proporzioni all'interno del corpo, ma la matematica è difficile. Il Modulo di Le Corbusier è la sintesi di quei sistemi. È organico, bello, armonioso nella natura, e suppone di eliminare congetture e fare in modo che tutto si rapporti in proporzione (come nella sezione aurea), ma è difficoltoso eseguire il calcolo. È impossibile. Ho letto i libri, e possiedo un metro a nastro a misura di Modulo, e non riesco a farlo funzionare.

GC Neanch'io!

TM è impossibile, vero? Ma, sai, lui è un utopista, ed io mi sono interessato a questi utopisti. L'autobiografia di Malcom X è il mio libro preferito.

GC Ed anche Buckminster Fuller?

TS Sì. Tutti costoro credevano realmente di poter cambiare il mondo e davvero gli interessava. Anche Louis Armstrong, in un certo strano modo, rientra in questo gruppo, perché lui era così al di sopra e oltre la politica, e senza dubbio, il più grande artista del ventesimo secolo. Le persone parlano di Picasso, ma non c'è paragone. Ancora, si tratta di mele e arance.

Di tutti gli architetti Le Corbusier era il più avventuroso e il più coraggioso. Ha veramente rischiato e continua ad essere una enorme fonte di ispirazione per me. Le Corbusier è stato l'architetto che mi ha fatto interessare all'architettura, ed era un bellicoso figlio di puttana ad avere avuto il coraggio di fare tutto ciò che ha fatto.

GC È questo il motivo per il quale ti sei interessato all'Unité d'Habitation di Le Corbusier?

TS Beh, in realtà, essa rappresenta anche tutti i successi e i fallimenti del modernismo.

GC Sì, è vero.

TS L'Unité è l'edificio più copiato. È bello e orribile allo stesso tempo. Quello che ho amato nel costruire e nell'esporre *Unité* è il fatto che quando le persone che non sanno nulla di storia dell'arte o dell'architettura lo vedono, comunque vi si rapportano.

*Germano Celant-Tom Sachs*, in Germano Celant, *Tom Sachs*, Fondazione Prada, Milano, 2006, pp. 380-381.

Ryan Gander

Un tavolo da cucina, Londra, giugno, 2006

Ci sono in giro molta arte e design che utilizzano un'estetica modernista di appropriazione. Tradizionalmente pensiamo all'estetica modernista come nata da un'etica, o almeno una serie esplicita di valori, funzione al di sopra della forma, eccetera. Allora come si traduce questo nell'idea di un'opera d'arte che emani questi valori ma non è necessariamente realizzata sotto di essi? Quest'opera diventa di certo puramente emblematica; qualcosa che visualmente o ironicamente ci ricorda di una serie di valori perché somiglia ad un'altra cosa originariamente realizzata con quel parametro. C'è un'ovvia differenza tra riferirsi semplicemente alle forme moderniste – immettendosi in una storia – e lavorare in realtà sotto i suoi valori, e penso di essere infastidito dall'ubiquità del primo. E il mio non-esperimento? C'è effettivamente una parte di me che desidera realizzare una scultura 'simil-modernista' che sia 'facile', sia fisicamente che esteticamente – e sono sicuro di poterne realizzare una convincente e che mi piacerebbe davvero farla. Ma è problematico. Dalla metà degli anni novanta quell'aspetto modernista è una facile moneta nel mondo dell'arte che mi trovo a criticare sempre più, come in un pub. Mi sto

cancellando dalla possibilità di farlo io stesso, mi sto preparando a un attacco di auto-disprezzo di cui posso fare a meno. Mi rendo conto, allora, che chiedere a Fred di assistermi in questo processo sia in realtà una sorta di contro-processo subconscio che sto mettendo in atto per realizzare un clone di ciò che intendo criticare – o forse *evidenziare* è un termine migliore, senza che in realtà lo realizzi io, ma ancora godendone la creazione. Facendolo senza un passaggio, e concettualmente funziona come il gioco di un bambino. La mia idea segreta era che tutte le sculture realizzate dai bambini sarebbero apparse – a qualunque spettatore ignaro delle loro condizioni di realizzazione – una generica scultura realizzata da un artista ora, in questo momento, in questa città, Londra, in questa epoca che sarà conosciuta nel futuro come l'era del 'Falso Modernismo'.

Voglio esserne parte e non esserne parte. La mia ipotesi è stata formulata. Realizzerò dieci sculture con dieci bambini, ciascuna da una singola sedia da carico di Rietveld. Mi aspetto che la maggior parte sarà senza funzione, astratta, forme caotiche reminiscenti di un'estetica stereotipata costruttivista o modernista. Ci sono due punti importanti da considerare: uno, gli esecutori non hanno conoscenza dell'etica, valori o principi modernisti; e due, il materiale – legno – ha costituito precedentemente l'etica, i valori e i principi modernisti.

Se le ipotesi si dimostrano corrette, ho deciso, sarà per una di queste due ragioni: uno, i bambini sono naturalmente inclini a realizzare qualcosa che si avvicina all'estetica modernista precedentemente descritta, cioè *la loro ingenuità corrisponde a quella del modernismo*; o due, l'essenza o spirito del modernismo viene trasferita attraverso i materiali, cioè è *in qualche modo trasferita nel legno*. Non ho – e non ho avuto – ancora capito come dividere i due. Questo è per un esperimento successivo. Comunque, con questa ipotesi in mente decido di realizzare nove sculture in più nelle stesse condizioni.

*Ryan Gander: Catalogue Raisonné. Vol. 1, Christoph Keller editions, JRP/Ringier, 2010, p. 141*