DOPPIOZERO

# Gabriel Orozco. Sculture involontarie

**Riccardo Venturi**

17 Ottobre 2012

PULSIONI DELLA SCULTURA. Nel corso di un'intervista con l'artista messicano Gabriel Orozco nel 1998, Benjamin Buchloh ha individuato tre grandi momenti che segnano la storia della scultura nel XX secolo. Nel primo, la scultura è intesa in senso tradizionale come pratica artigianale; nel secondo, questa s'identifica con il gesto avanguardistico del ready-made; nel terzo viene esaltato l'aspetto propriamente costruttivo della scultura. Ognuno di questi tre momenti ha dei capofila: il primo spazia da Constantin Brancusi a Henry Moore; il secondo risale ovviamente a Marcel Duchamp; il terzo si origina nel Costruttivismo russo, passa per la scultura di Picasso, Julio Gonzàlez e David Smith e si spinge fino al minimalismo. Il vantaggio di questo schema è che i tre momenti non sono autonomi né tantomeno ordinati secondo una progressione storica lineare. Non segnano dei movimenti precisi ma delle tendenze, delle pulsioni ricorrenti e spesso compresenti nella scultura del XX secolo. Lo dimostra l'opus di Kurt Schwitters oppure, è un esempio dello stesso Buchloh, un artista quale Piero Manzoni. Non solo è difficile identificare Manzoni con uno solo di questi tre momenti, ma la sua produzione li ingloba, li spinge ai loro limiti, li sfigura, li ibrida. Una lezione che verrà ripresa dall'Arte Povera – la *Scultura da passeggio* di Michelangelo Pistoletto è un esempio tra i tanti, non lontana dalla sensibilità di Orozco.

ASTERISMI. Questa parabola storica ci è suggerita da *Asterisms*, la mostra di Gabriel Orozco al Deutsche Guggenheim di Berlino (fino al 21 ottobre). A un primo sguardo, l'installazione è delle più tradizionali: le sculture sono esposte al centro del grande spazio centrale, mentre una serie di fotografie corrono lungo le tre pareti disponibili. Ma presto emerge il cortocircuito fecondo tra l'elemento scultorio e quello fotografico.

Ben disposti a terra (*Sandstars*) e nelle griglie fotografiche riconosciamo una miriade di oggetti di scarto. Due i luoghi di provenienza. Il primo (*Astroturf Constellation*) è un tappeto erboso artificiale sul Pier 40 di Manhattan, non lontano dal quartiere di residenza dell'artista. Qui Orozco ha l'abitudine di giocare a pallone ed esercitarsi a lanciare uno dei trecento boomerang della sua collezione. Finché il suo sguardo cade a terra e si mette a raccogliere monete, etichette delle scarpe da ginnastica, pezzi di pallone da calcio, l'involucro delle caramelle, chewing gum, fili annodati. Il secondo luogo di provenienza, la Isla Arena nella Baja California Sur in Messico, è legato alla terra di origine di Orozco. Si tratta di un'area costiera selvaggia e protetta, un'alcova per le balene che si accoppiano, il loro cimitero, ma anche un enorme deposito a cielo aperto di rifiuti industriali e commerciali, trasportati sulla terraferma dalle correnti dell'Oceano Pacifico. Nella Isla Arena è quindi difficile tenere distinta la natura dalla civiltà delle merci. La presenza dell'uomo, formalmente vietata, è presente attraverso i



*Orozco*

Come nel caso del Pier 40, l'Isla Arena è un luogo familiare per Orozco. Nel 2006 aveva estratto dalla sabbia lo scheletro di una balena (*Mobile Matrix*), esposto

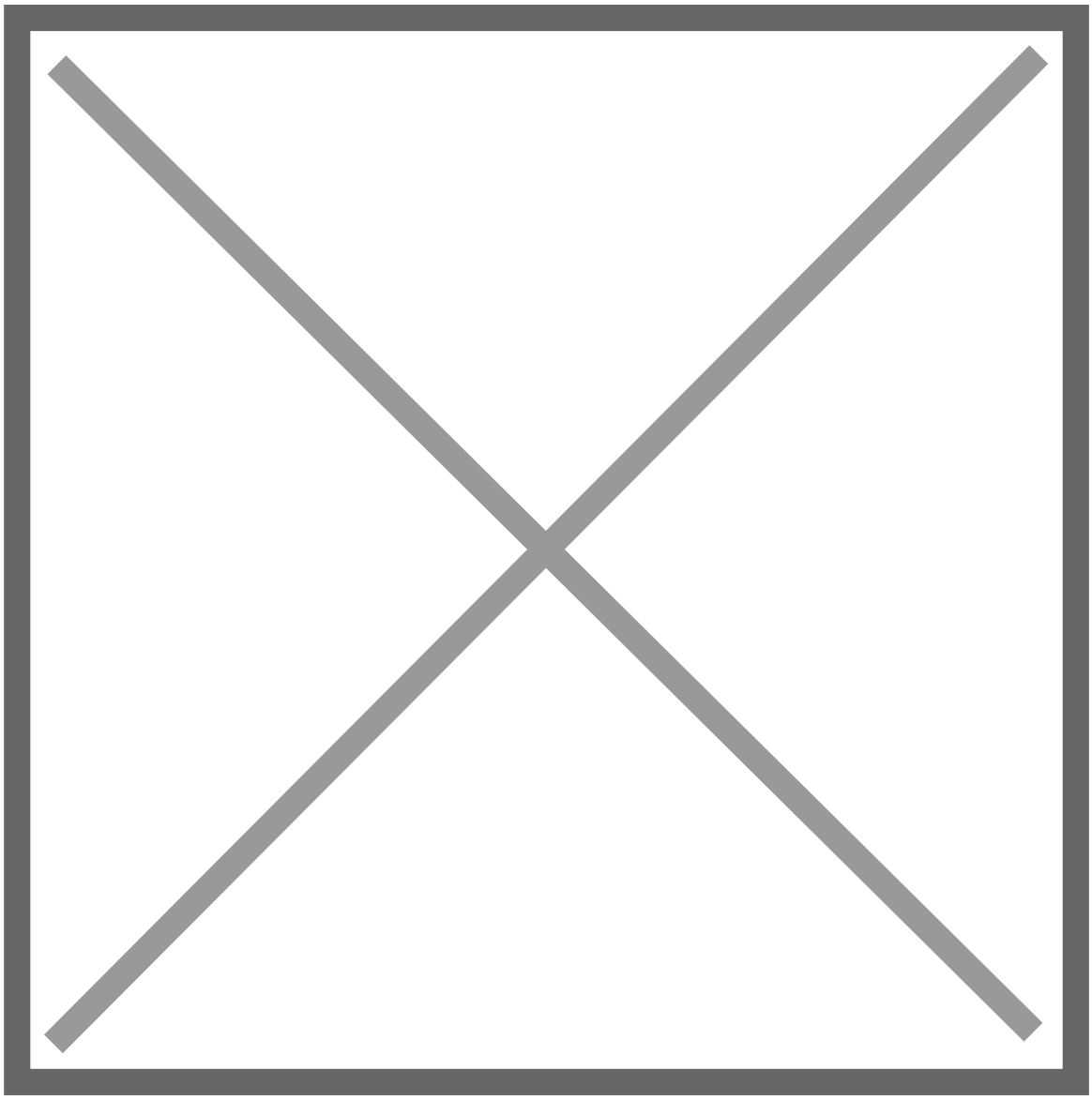
permanentemente nella biblioteca Vasconcelos di Città del Messico. Nessuna nostalgia per i vecchi musei di scienze naturali: Orozco tratta lo scheletro allo stesso modo in cui riassembla le due estremità della Citroën DS (1993) dopo averla tagliata a metà e divelto la sezione centrale come fosse il ripieno di un sandwich, o, ancora, allo stesso modo in cui disegna pazientemente un reticolo di quadrati bianchi e neri su un teschio umano, creando un oggetto a metà tra il disegno e la scultura (*Black Kites*, 1997). Sull'isola Orozco torna quindi sui propri passi, ma questa volta non sono le ossa di animali morti a interessarlo ma i rifiuti industriali. In tutto ne raccoglie 1.188: oggetti di legno, metallo, vetro, carta, plastica, polistirolo espanso; bottiglie, lampadine, boe, remi da barca, pietre, corde, gomme, attrezzi e utensili di ogni sorta, alcuni difficili da identificare – schegge di manufatti smembrati, rifiuti di rifiuti.

MORFOLOGIA. Gli oggetti prescelti giacciono sul pavimento del Guggenheim, così come Orozco li ha trovati tra la sabbia e le rocce. Non sono esposti su un piedistallo all'altezza del nostro sguardo, come se fossero modellati dall'artista. Il gesto di trasceglierli in mezzo a migliaia di rifiuti, di raccoglierli, di collezionarli, di esporli non ne altera la loro natura. Lo scarto è dato invece dalla loro disposizione, ovvero da una spinta morfologica; questa ha il vantaggio di includere ciò che resterebbe altrimenti trascurato, così come di spazzar via l'approccio cronologico e gerarchico della narrazione storica. Scrupolosamente ordinati per colore, forma e materiale, i rifiuti diventano parte di un enorme collage, di una scultura polimaterica, di un *dripping* orizzontale a tre dimensioni. È su questo punto decisivo che la fotografia viene a completare la scultura. Le immagini che scorrono sulle pareti man mano che compiamo il periplo dell'installazione non sono la mera documentazione visiva dell'operazione di raccolta, ma una parte integrante della scultura. Non è una mostra di scultura e di fotografia ma un'unica installazione composita, articolata in una parte fotografica e una scultoria. A differenza degli oggetti disposti sul pavimento, quelli alle pareti sono isolati, fotografati in primo piano e disposti in tredici griglie, ciascuna composta da novantanove foto. Realizzata nello studio, questa fase rende l'installazione leggibile come un gigantesco atlante tellurico e industriale, con cui Orozco si è confrontato sin dai suoi esordi, come dimostrava tra l'altro la retrospettiva *mid-career* tenuta al MoMA di New York nel 2009.



*Orozco*

CINEPLASTICA. Artista globetrotter per eccellenza, Orozco ha ereditato dagli anni sessanta-settanta, l'idea della dislocazione come pratica artistica. Così si sbarazza in un solo colpo del lavoro d'atelier e delle pareti della galleria. Non si tratta di un superamento della percezione ma di una sua intensificazione. Infatti ciò che la *promenade* combatte non è la centralità della visione ma l'immobilità coatta richiesta allo spettatore da tempi lontanissimi. In *Marcher, créer. Deplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXe siècle* (Paris 2002), Thierry Davila ha parlato al proposito di "cineplastica", un termine ripreso da un articolo del 1920 consacrato al cinema dallo storico dell'arte Elie Faure e che indica una plasticità del e in movimento. Assieme a Orozco, Davila convoca *The Naked City* (1957) di Guy Debord; Francis Alys con il suo video del cubo di ghiaccio trasportato per nove ore per le strade di Città del Messico fino alla sua completa liquefazione ( *Paradox of Praxis*, 1997, sottotitolo: *Sometimes Making Something Leads to Nothing*); Erwin Wurm e le sue *One Minute Sculptures* (1997-8) che documentano esseri umani impegnati con oggetti quotidiani in azioni minime, ridicole e assurde, e che per un breve lasso di tempo si mettono in posa, realizzando le sculture più effimere nella storia di questo medium; senza dimenticare infine i nostri Stalker.



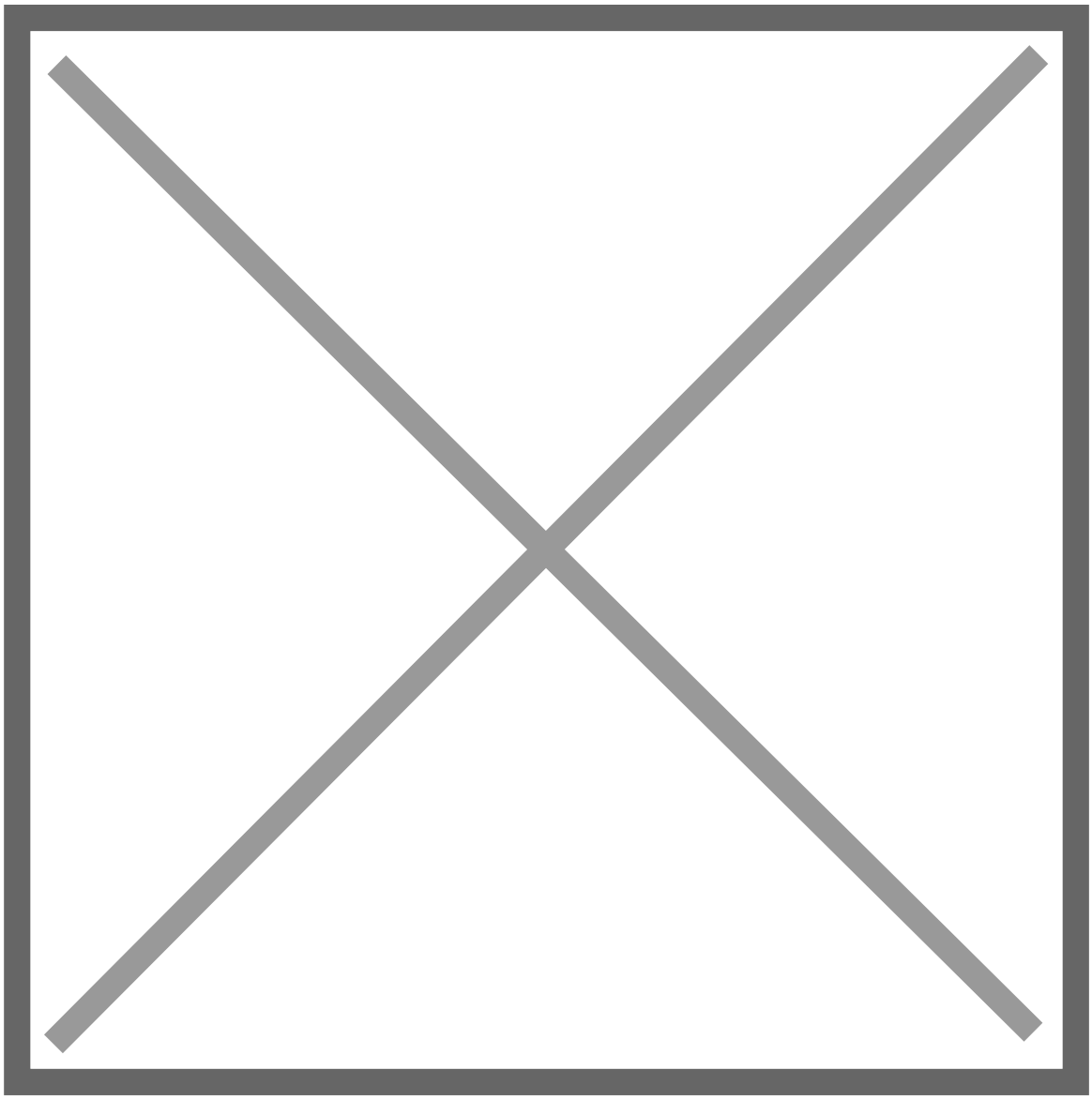
*Brassai*

SCULTURE INVOLONTARIE. Ma *Asterisms* non è solo figlia della Land art. Girando per il Guggenheim mi convinco che si riallaccia in realtà a uno dei momenti più decisivi per comprendere il destino della scultura contemporanea, poco evocato a proposito di Orozco. Mi riferisco alle *Sculture involontarie* realizzate da Brassaï con la collaborazione di Dalì e pubblicate sulla rivista “Minotaure” nel dicembre 1933. Si tratta di una serie di foto in bianco e nero di minuscoli *objets trouvés*: la pasta dentifricia, la scaglia di sapone, il tozzo di pane, il batuffolo di cotone, il biglietto spiegazzato della metro ripescato dalle tasche dei pantaloni. Così arrotolato, così modellato dalla mano umana – come *My Hands Are My Heart* (1991) di Orozco – ricorda una scultura astratta. Alienata dall’intervento fotografico, soprattutto dal primo piano e da un gioco controllato di luci e ombre,



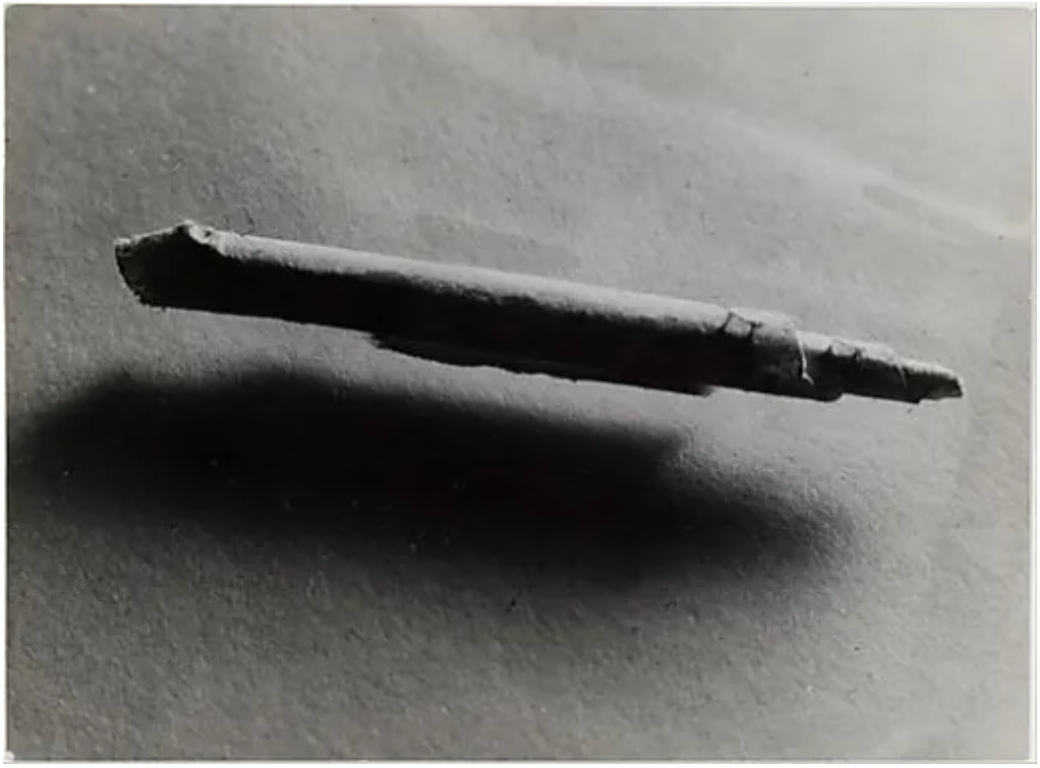
*Brassai*

In linea con la prospettiva surrealista di “Minotaure”, Brassaï considera i prodotti della modernità con uno sguardo etnografico: li distanzia dalla realtà circostante per proiettarli in un mondo immaginario e arcaico che soltanto la fotografia è in grado di riappropriare e avvicinare a noi. Esempio magistrale di astrazione surrealista – che trova sempre nella figura la sua ispirazione – anticipa anche l’arte concettuale, se pensiamo che queste sculture esistono solo sulle pagine della rivista. Il cortocircuito tra le merci e gli oggetti di culture non occidentali è reso più straniante dalle didascalie di Dalì. Così diventano appieno, come si esprime Dalì, “objets à fonctionnement symbolique”: da queste sculture sprigiona insomma l’inconscio. Una vera e propria sfida che pochi artisti hanno saputo raccogliere – come Giacometti e Picasso nelle sculture degli anni trenta –, se pensiamo che la figura umana era ancora il modello dominante della scultura.



*Brassai*

Come ha osservato Georges Didi-Huberman in *Ninfa Moderna. Saggio sul panneggio caduto* (Milano 2004) – un libro attraversato dall'idea deleuziana della piega come matrice dell'informe – è proprio Brassaï a fotografare le sculture di Picasso degli anni trenta, realizzate spiegazzando dei fogli di carta da giornale. Di alcuni esiste anche il calco in gesso. Oggetti manufatti in cui pertanto la presenza della mano resta invisibile: "Senza intervenire direttamente, ha lasciato le figure modellarsi da sé", scrive Brassaï nel suo diario. Nelle stesse pagine Brassaï non manca di annotare il suo stupore davanti alla metamorfosi in atto nell'atelier di Picasso. Come è possibile che da un semplice brandello di carta da giornale possa scaturire un oggetto monumentale quanto la muraglia cinese o una montagna rocciosa? Tali sono anche le sculture involontarie di Brassaï.



*Brassai*

ATLANTE. Alla muraglia cinese e alla montagna Orozco preferisce ricorrere alle metafore celesti: l’asterismo del titolo della mostra è un sinonimo di costellazione, *Sandstars* ricorda Stardust, la polvere di stelle e così via. Gli oggetti banali e decontestualizzati che compongono la sua installazione scultoria e fotografica sono così – altro termine astrale utilizzato da Orozco – delle meteoriti cadute sul pianeta terra. Oggetti caduti e caduchi: l’intervento artistico – o, meglio, geologico – di Orozco si limiterà all’operazione contraria, quella di raccogliere questi oggetti. Certo, questo gesto da collezionista di *objets trouvés*, da *chiffonier* benjaminiano che raccatta i residui dello spazio urbano accumulatisi ai margini della strada, non è sufficiente per compiere il percorso opposto “per monstra ad astra”. Non è questo il compito dell’arte contemporanea né di quell’atlante tellurico e industriale in cui Orozco riconosce il suo lavoro.

MEMORIA. Che Orozco torni una seconda volta sull’Isla Arena e che questa non sia lontana dai luoghi della sua infanzia è una spia preziosa per comprendere meglio il suo impulso a raccogliere e sistemare oggetti in una griglia, a fare della morfologia una pratica artistica. Che questa ricerca di ordine nella congerie delle

merci espulse dal circuito industriale di produzione-e-consumo sia in grado di risvegliare la memoria infantile o di facilitare una delle sue innumerevoli riscritture? *Asterisms* sarebbe allora la riprova che le sculture involontarie di Brassaï sono anche un espediente per riattivare la memoria involontaria. E a proposito di riattivazione della memoria – che mi sembra sempre più imporsi come un tema sotterraneo della scultura di Orozco – *Asterisms* mi porta a un'associazione, l'ultima, con *Waste Not*, un'installazione dell'artista cinese Song Dong.



*Song Dong*

È composta da oltre 10.000 oggetti conservati dalla madre nel corso di cinquant'anni di regime cinese; dai tubetti di dentifricio alle scarpe vecchie, tutto viene conservato in vista di un futuro riutilizzo in un momento di difficoltà economica. Se le prime installazioni sono realizzate dall'artista assieme alla madre, con la recente scomparsa di quest'ultima Song lavora assieme alla sorella e alla moglie. Le reliquie di famiglia sono assemblate in modo diverso a seconda della conformazione dello spazio e dell'occasione espositiva. È così che i membri della famiglia Dong riattivano, mettono in immagine e condividono le tracce della loro memoria individuale.





*Song Dong*

---

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO

---

