

Sommario:

Comunicato Stampa : <i>Jeroen de Rijke / Willem de Rooij</i>	2
Testi dal catalogo	
Gianfranco Maraniello (<i>Premessa</i>)	4
Julian Heynen (<i>Premessa -Politica dei Colori</i>)	6
Sabeth Buchmann (estratto da: <i>L'arancione è più di un colore</i>)	9
Ann Goldstein (<i>Separati e insieme</i>)	22
Andrea Viliani (<i>Il fiore delle mille e una notte</i>)	29
Andrea Viliani (<i>Liupaard</i>)	34
Opere in mostra	38
Info	42

Comunicato Stampa **Jeroen de Rijke / Willem de Rooij**

Fin dall'inizio della loro collaborazione nel 1994 gli artisti olandesi Jeroen de Rijke (1970 – 2006) e Willem de Rooij (1969) hanno prodotto un corpo compatto di film in 35mm e 16mm, fotografie, oggetti, installazioni e testi. Il loro lavoro insieme analizza le convenzioni della presentazione e della rappresentazione ed esplora le aree di tensione fra la produzione di immagini nella sfera socio-politica e in quella autonoma.

La presente mostra è concepita come controparte di quella gemella presso il K21 di Düsseldorf, che ha avuto luogo dal dicembre 2007 all'aprile 2008. Ciascuna di queste due esposizioni presenta una selezione differente di opere di de Rijke / de Rooij degli ultimi dieci anni, insieme a materiali documentari e fonti.

Le mostre di de Rijke / de Rooij sono accuratamente messe in scena e potrebbero essere viste come delle installazioni autonome. Attraverso la ricostruzione parziale all'interno del K21 e del MAMbo di presentazioni precedenti, vari echi visivi e concettuali permettono una più profonda comprensione del progetto artistico di de Rijke / de Rooij.

La mostra al K21 era incentrata sui film *Mandarin Ducks* (2005) e *The Point of Departure* (2002), la proiezione di diapositive *Orange* (2004), opere fotografiche e installative, come la nuova installazione prodotta con l'aiuto della Cineteca di Bologna e ispirata al film di Pier Paolo Pasolini *Il fiore delle mille e una notte* (1974). La mostra al MAMbo ruota intorno a tre importanti film, *Mandarin Ducks* (2005) – unica opera in comune fra le due mostre – *Bantar Gebang* (2000) e *I'm Coming Home in Forty Days* (1997), esposti insieme a una selezione di opere fotografiche e all'installazione *Bouquet IV* (2005). *Mandarin Ducks* è un *conversation piece* estremamente stilizzato, nel quale i 10 personaggi negoziano il proprio spazio fisico ed emotivo all'interno di un ambiente domestico modernista. *Bantar Gebang* accosta lo splendore visivo di un tramonto tropicale al di sopra di una baraccopoli indonesiana con la vita quotidiana che si svolge in questo stesso luogo. *I'm Coming Home in Forty Days*, circumnavigazione di un iceberg in Groenlandia, oscilla fra descrizione realistica del paesaggio e astrazione. *Bouquet IV* riflette invece sul processo di traduzione, operato dalla fotografia, dal colore al bianco e nero. Nella mostra al MAMbo è anche ricostruita una parte della mostra *Together* (Magazin4, Bregenz, 2005) e sono inoltre mostrate insieme per la prima volta due creazioni della stilista olandese Fong-Leng (1938): *Luipaard* e la sua replica moderna *Luipaard II*. Provenienti da due differenti collezioni pubbliche dei Paesi Bassi, questi stravaganti abiti dorati narrano una storia che, riflettendo su se stessa, racconta il legame fra esotismo ed economia, commercio e cultura nella Amsterdam degli anni Settanta. Entrambi gli abiti si riferiscono a due installazioni prodotte da Willem de Rooij per la Galerie Chantal Crousel di Parigi nel 2006 e la Galerie Daniel Buchholz di Colonia nel 2007.

Intersecandosi con la mostra al K21 e creando nuovi o inaspettati incontri che oscillano fra contesto espositivo e documentario, la particolare selezione di opere di de Rijke / de Rooij presentata al MAMbo forma una complessa identità doppia, che riesce ad evitare le caratteristiche e l'idea stessa di mostra retrospettiva.

Jeroen de Rijke / Willem de Rooij è un progetto congiunto di K21 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen e MAMbo Museo d'Arte Moderna di Bologna. Le due mostre, indipendenti ma fra loro connesse, presentano una rassegna esaustiva dell'opera di Jeroen de Rijke e Willem de Rooij, accompagnata da un nuovo catalogo (pubblicato da Snoeck, Colonia) con testi inediti di Sabeth Buchmann, Willem de Rooij, Ann Goldstein, Julian Heynen, Gianfranco Maraniello e Andrea Viliani.

K21

KUNSTSAMMLUNG NORDRHEIN-WESTFALEN

La mostra è stata realizzata con il contributo di :



Ambassade van het
Koninkrijk der Nederlanden

L'opera *Bouquet IV* è stata realizzata con il contributo di :



Regione Emilia-Romagna



Premessa

Gianfranco Maraniello

La mostra di de Rijke / de Rooij al K21 di Düsseldorf e al MAMbo non è un'antologica, né una retrospettiva. Nemmeno la si può considerare un'esposizione "itinerante", a meno di un esodo dal modo convenzionale con cui intendere tale espressione, rendendosi sensibili alla necessità di un mutuo rinvio e al dinamismo che lega le due tappe dell'evento, secondo una dialettica che superi il banale adattamento di un medesimo progetto da traslocare e ripetere in diverse sedi. Non potrebbe essere altrimenti per chi fa dell'arte l'occasione per una psicogenesi dell'immagine, analizzandone non solo lo statuto interno all'opera, ma le condizioni stesse del suo accadere. I film, le fotografie, gli allestimenti di de Rijke / de Rooij, infatti, obbligano a uno slittamento dalla presenza al potenziale delle immagini proposte, impegnando lo spettatore in un processo cognitivo che muove dal godimento estetico al guadagno di consapevolezza, dall'incontro con quel che "sta" di fronte alla transitoria contingenza di rappresentazioni di cui riconoscere il latente presupposto ideologico.

Se l'esercizio critico di produzione del visivo diviene il cardine dell'operatività di de Rijke / de Rooij, le istituzioni che ospitano o producono le loro mostre non possono rimanere indifferenti a tale dinamica. Accettando di essere non solo luogo, ma materiale di un'analisi che trasforma il contenitore in contenuto, il museo si fa partecipe dell'attività dei due artisti lasciando che l'esposizione presenti la necessità di un complemento, si accompagni o, meglio, si realizzi nella propria mancanza, in un'inattualità che in questo caso il rinvio a un "museo gemello" riesce bene a figurare. A voler essere accorti da un punto di vista linguistico e riconoscere nelle etimologie uno strumento retorico per chi scrive e intende corrispondere alla logica decostruzionista degli artisti, il progetto di questa mostra, che si offre e manifesta – anche tragicamente – nel segno dell'assenza, assume i caratteri del "simbolico". È cosa nota, infatti, che all'origine il *symbolon* (dal verbo *symbollein*: tenere insieme, accostare) altro non è che il nome di una moneta o di un oggetto spezzato, ossia di un'unità infranta. Le due metà sono da adoperarsi come segni di riconoscimento in considerazione dell'evidente ed esclusiva complementarità dell'una all'altra. Sebbene il simbolo presupponga quindi un'unità originaria, è anche da riconoscersi che è proprio nella separazione che esso accade. È la frattura che unisce le due metà e che produce la relazione tra parti che rinviano a se stesse, "a sé da sé".

Confido nel fatto che Willem de Rooij abbia adottato i due musei come le metà di un simbolo perché è solo lui che ha facoltà di tenere insieme la parzialità di questa situazione e di trasformare l'assenza in un'esperienza per tutti significativa.

Ringrazio in primo luogo Julian Heynen e tutto lo staff del K21 per avere condiviso e interpretato queste esigenze organizzative con umanità e professionalità straordinarie. Un debito profondo è da noi contratto con tutti i collezionisti, le gallerie, i critici, le istituzioni che amano, rispettano e sostengono l'opera di de Rijke / de Rooij e, soprattutto, con tutti coloro che continueranno a farlo in futuro. Un sentito ringraziamento va a chi ha contribuito alla realizzazione di questo catalogo –

innanzitutto agli autori e a Martha Stutteregger per il progetto grafico – e delle due mostre di Düsseldorf e Bologna. L'evento non si sarebbe potuto realizzare senza il prezioso contributo della Mondriaan Stichting e dell'Ambasciata del Regno dei Paesi Bassi. Inoltre, e nuovamente, il MAMbo ha potuto contare sulla disponibilità della Cineteca del Comune di Bologna che, con la generosità del suo direttore Gian Luca Farinelli e la passione dei suoi collaboratori, è per noi divenuta molto di più che un'istituzione con cui condividere progetti. Il MAMbo non esisterebbe senza il contributo della Regione Emilia-Romagna, il sostegno della Fondazione del Monte di Bologna e di Ravenna e la determinante azione della Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna. Un particolare ringraziamento è da rivolgere agli artisti per l'eccezionale impegno – non solo professionale – nella preparazione di una mostra che eccedesse lo specifico dell'arte per introdurci, invece, nella comprensione del nostro tempo e del modo in cui facciamo esperienza.

I collaboratori del MAMbo non sono qui ringraziati perché è a nome loro e con loro che desidero rivolgere un ultimo pensiero a Willem de Rooij per essere riuscito a tenerci in una sorta di "debita vicinanza", in un limite che ci ha consentito di rimanere fedeli al progetto e rispettosi di ruoli oltre i quali ci si scoprirebbe inesorabilmente inadeguati.

Premessa (*Politica dei colori*)

Julian Heynen

In *Orange* (2004), per esempio, la proiezione dirige sullo schermo il rettangolo silenzioso di una diapositiva e l'occhio si immerge in una manifestazione cromatica armoniosa e traslucida che appare tanto evidente quanto effimera. Dopo un po' l'immagine cambia: sempre arancione, ma un'altra tonalità. Al ritmo cadenzato del proiettore gradazioni sempre nuove di questo colore si susseguono nel campo visivo dell'osservatore. La superficie (o forse si tratta piuttosto di uno spazio?) è completamente priva di punti di riferimento. Siamo in grado di registrare l'oscillazione del colore in una direzione o nell'altra, ma se cerchiamo di ricordare la sfumatura che abbiamo appena visto e di indicare in cosa diverga da quella che stiamo guardando ora, la mente ritorna al concetto generale di "arancione". Ciò che la lingua crede di cogliere, per l'occhio e per l'intelletto a posteriori è un *continuum* di variazioni confuse. La mente, in questa disposizione sperimentale apparentemente così semplice, non riesce ad afferrare la complessità dell'esperienza.

Il colore: una prima reazione, forse banale, è che nell'universo visibile non sia possibile descriverlo, ma solo farne esperienza. Il colore "puro" può essere definito in modo radicale ed esclusivo solo nel contesto del momento, tutt'al più con un metodo indiretto che procede dai margini esterni. È proprio questo che lo fa apparire estremamente libero, quasi una *summa* dell'arte in senso moderno. Talvolta de Rijke / de Rooij rendono questa indipendenza con dolorosa consapevolezza, quando esasperano i colori e li spingono ai limiti della loro capacità di rappresentazione, finché essi non hanno più alcun significato se non la loro stessa esistenza. I due artisti sfiorano così intenzionalmente – in modo critico e affermativo al tempo stesso – il moderno paradigma dell'autonomia, il cui significato è diventato incerto.

Il colore, tuttavia, è anche l'elemento visivo per eccellenza che risveglia associazioni, alcune profondamente radicate e di cui forse non siamo consapevoli, altre, invece, del tutto esplicite. Prendiamo ad esempio un osservatore che non si limiti a guardare la politica solo attraverso le immagini dei notiziari, ma sappia collegare criticamente i segnali visivi agli eventi: le tute così vistosamente arancione dei prigionieri di Guantanamo possono imprimersi così profondamente nella sua mente che anche la manifestazione più astratta del colore arancione resterà legata a quel luogo e al suo significato e nel complesso non potrà più essere sostituita dalla percezione del colore. Oppure, per fare un altro esempio, l'arancione per un olandese è inscindibilmente legato all'identità reale o asserita del suo paese, dall'atmosfera festosa del calcio alla casa reale, fino alle dichiarazioni nazionaliste e xenofobe (sono gli stessi autori a dare questi suggerimenti, in un testo che è parte integrante del lavoro stesso).

Chi, osservando *Orange*, scivola attraverso le modulazioni di questi spazi vuoti colmati di colore, può sperimentare un insolito contrasto. La schietta forza cromatica, con le sue sottili variazioni, appare come una naturale dimostrazione di bellezza, di una bellezza (apparentemente) pura. È una bellezza che per lungo tempo ha dimenticato di affrontare incondizionatamente la modernità, delegandola a subculture esoteriche. Inevitabilmente però, la mente – per mezzo di confuse catene associative o di paragoni concreti – riporta i colori da questo spazio dell'esperienza a punti di ancoraggio, a determinati contenuti, come quelli sopra menzionati. Neanche la forma più comune di bellezza, quindi, è uno spazio isolato, anzi, anche in esso la "realtà" può irrompere in ogni momento, con tutte le sue imprevedibili sfaccettature. Nei loro lavori de Rijke / de Rooij continuano, però, a mostrare che è vero anche il contrario e che non esiste più una separazione netta tra etica ed estetica.

Forse si tratta di questo: quando non è più possibile sopportare l'intensità, la ricchezza, la complessità e la bellezza di un determinato colore o una certa forma, o si rischia di perdersi in esse perché queste, in un'opera d'arte, sono state portate a un certo livello, non basta forse una mezza idea, una parolina, un'immagine fugace della memoria che sfiorano appena il mondo concreto, per scatenare come un proiettile l'esplosione di questa realtà che è molto più forte di ogni esplicito riferimento ad essa? Naturalmente, a condizione di conoscere qualcosa del mondo, delle situazioni.

Sono pensieri singolari e ribelli come questi, quelli che scaturiscono dai lavori di de Rijke / de Rooij; emergono perché gli artisti prendendo le mosse dalla ricerca (e l'esorcismo) di convenzioni e messaggi dell'estetica filmica, pongono al centro della nostra attenzione il paradosso solo apparente delle immagini artistiche, ovvero l'unità di bellezza e di potenziale critico, e insistono sul fatto che non esiste alcuna scissione tra queste due possibilità centrali dell'arte, ma che è in gioco l'unione di questi elementi. Ormai è un fatto raro, ed è per questo che abbiamo realizzato la mostra e il catalogo.

Una mostra di de Rijke / de Rooij non è la mera somma dei lavori dei due artisti; non è soltanto un insieme di singole proiezioni, foto e oggetti. Con la stessa precisione con cui sono stati pensati i dettagli legati alla presentazione dei loro film (dimensioni e proporzioni della stanza, disposizione dei posti a sedere e delle cabine di proiezione, illuminazione che lascia nella penombra, proiezioni a orari fissi), anche la mostra nel suo insieme è stata accordata in tutte le sue parti, per creare una cornice adeguata ai lavori.

Nella mostra di Düsseldorf questo emerge in particolar modo nella parte che cita un'esposizione precedente, sintetizzando alcuni degli impulsi e delle fonti del film *Mandarin Ducks* (2005). Questa mostra nella mostra è strettamente connessa al resto della presentazione già a partire dal layout. Il visitatore che si muove all'interno di una esposizione dei due artisti si trova coinvolto in un fenomeno particolare perché percepisce un contesto uniforme, ma al tempo stesso plasmato apertamente, direi quasi un paesaggio che avvolge i singoli lavori come una sovrastruttura. A poco a poco, però, impara a distinguere i lavori veri e propri dagli elementi di congiunzione, di cui fanno parte anche testi di diversa natura. L'evento complessivo della mostra trova sempre il suo punto focale nella compiutezza e nella precisione artistica dei singoli lavori. È



Museo d'Arte Moderna di Bologna

questo nesso indivisibile tra autonomia e contestualizzazione che rende ogni mostra di de Rijke / de Rooij una sfida e un'esperienza tanto forte quanto eccitante.

Ringrazio di cuore Willem de Rooij, che dopo la morte improvvisa di Jeroen de Rijke ha lavorato a lungo, con grande intensità e accuratezza, per elaborare un progetto in cui il lavoro comune non restasse isolato in una retrospettiva, ma nel quale le opere principali fossero inserite in nuove situazioni, integrandole con aggiunte in grado di collocare i lavori in un contesto più ampio. Si è presentata l'opportunità di riunire in un unico catalogo le mostre tenute indipendentemente e consecutivamente al K21 e al MAMbo di Bologna, che appaiono, perciò, come due aspetti di un'unica visione generale: per questo ringrazio vivamente i colleghi di Bologna, Gianfranco Maraniello e Andrea Viliani. Un ringraziamento va anche ai tre autori del catalogo, Sabeth Buchmann, Ann Goldstein e Andrea Viliani, che aprono prospettive diverse sul lavoro degli artisti, e a Martha Stutteregger che ne ha curato l'impaginazione. Durante la preparazione della mostra e del catalogo siamo stati assistiti dall'esperienza della Galerie Daniel Buchholz; a Daniel Buchholz e a Christopher Müller va la mia più sincera gratitudine. Ringrazio inoltre l'intero team del K21, in particolare il direttore tecnico Bernd Schliephake e le colleghe Stefanie Jansen e Isabelle Malz per l'accuratezza e la costanza con cui hanno svolto il loro lavoro. Un grazie di cuore va infine alla Mondriaan Stichting e allo studio legale White & Case LLP, che hanno finanziato la mostra dei due artisti olandesi a Düsseldorf.

L'arancione è più di un colore¹

(estratto da)

Sabeth Buchmann

Davanti ai nostri occhi si apre uno scenario tanto familiare quanto sconcertante: stiamo assistendo a un film in cui l'immagine proiettata della foschia del primo mattino si trasforma nella luce lattiginosa dell'alba. Per quanto si tratti di un cliché spesso citato, nel film di Jeroen de Rijke e Willem de Rooij *Bantar Gebang* (2000) il motivo del sorgere del sole non ha evidentemente perso quell'aura magica capace di catturarci. Con l'aumentare della luce del sole diveniamo tuttavia sempre più coscienti dell'immedesimazione del nostro sguardo con l'occhio di una telecamera focalizzato su un luogo che noi identifichiamo come uno *slum* situato in una discarica. La telecamera è posta a una certa distanza, su un rilievo; tuttavia, grazie all'inquadratura studiata a livello planimetrico, sembra che si trovi all'interno della discarica che circonda la baraccopoli. Per tutta la durata del film (una pellicola in 35mm a colori) l'inquadratura non cambia, e così nei dieci minuti del film non vediamo altro che un paio di persone che si dedicano al proprio lavoro e si muovono all'interno della baraccopoli – e inoltre uccelli e polli che svolazzano, l'abbaiare di un cane, qualcuno che si schiarisce la voce, probabilmente qualcuno dietro la telecamera. Documentate dalla telecamera, sono queste testimonianze "reali" di una vita che sembra chiaramente non accorgersi di essere osservata a infondere alla scena statica un movimento interiore, che pure rimane superficiale. Conformandosi alla durata massima di un piano sequenza, la scena priva di montaggio non si presenta come un documento originale; piuttosto mette in luce come il suo rapporto con l'oggetto della rappresentazione sia mediato e costruito sul rinvio a determinati standard tecnici: una combinazione di inquadratura, regia della luce e durata della scena. Una relazione così precisamente strutturata tra telecamera e immagine tematizza l'intenzione dell'artista di distinguere tra ciò che si vede e ciò che non rientra nell'inquadratura scelta; è quindi compito del *sound* "visivo" stabilire una relazione percettibile tra il luogo non visibile dove si trova la telecamera e lo spazio costruito da quest'ultima. Anche se *Bantar Gebang* ricorre ad alcune convenzioni proprie del documentario, queste sono rese poco chiare dalle scelte di *setting*: in fondo, si tratta di una "singola" inquadratura in cui si vede soltanto l'esterno dello *slum*, avvolto dalla luce del mattino, carica d'atmosfera. Dal punto di vista estetico, questo lavoro fa pensare piuttosto a una proiezione di diapositive nel corso di una conferenza di storia dell'arte sulla pittura paesaggistica (pre-)impressionista. L'immagine proiettata non costituisce quindi l'espressione di "un" *medium*, quanto piuttosto il montaggio allo stesso tempo tecnico e referenziale di più *media*, che riunisce in sé forme opposte di percezione temporale. Alla singolarità dell'inquadratura corrisponde perciò la percezione di una durata dilatata ma, contemporaneamente, limitata dalla presenza di ciò che si vede nell'immagine, quale espressione della riproducibilità tecnica potenzialmente infinita del tempo. Come nelle opere seriali degli anni Sessanta, il tempo si trasforma qui in una trama dotata di una propria, autonoma dinamicità,² che non risponde alle classiche convenzioni della narrazione.

¹ Slogan pubblicitario della ZDF, secondo canale televisivo tedesco.

² Cfr. la serie di David Lamelas *Time as Activity*.

Già solo il fatto che il tempo vi si manifesta come un accavallarsi immanente di forme eterogenee di produzione e percezione dell'immagine riporta alla mente l'influenza esercitata dalla fotografia e dal cinema degli esordi sulle tecniche del montaggio e del collage proprie dell'avanguardia, il cui scopo, com'è noto, era quello d'infrangere l'illusionismo dell'immagine costruita sulla prospettiva centrale proiettando la superficie dell'immagine stessa al di fuori dei confini temporali, per porla in un rapporto obiettivo con la rappresentazione frammentaria del mondo. In precedenza la fotografia, e poi (con la sua evoluzione) il cinema degli esordi, si erano posti in competizione con la pittura per motivi di natura propriamente scientifica: si voleva presentare al pubblico un'immagine quanto più possibile autentica di mondi sconosciuti – un'esigenza che si può cogliere già nella pittura olandese del XVI e XVII secolo e che, come si desume dalla scelta dei soggetti, era legata al ruolo di potenza marinara e coloniale dell'Olanda. Nel XIX secolo questa tendenza alla rappresentazione scientificamente esatta conosce un boom inatteso: i pionieri della fotografia e del cinema, di ritorno dalle colonie africane, asiatiche e indiane, spesso portano nei propri paesi d'origine migliaia di oggetti e immagini di paesaggi "esotici" – un fenomeno che ha avuto un ruolo decisivo nella nascita dell'industria di produzione di massa dell'immagine.³ Entro pochi anni dall'invenzione del metodo fotografico, la riduzione dei tempi di esposizione favorì la massiccia diffusione delle nuove tecnologie e dei loro prodotti: la crescente versatilità degli strumenti e la vicinanza ai soggetti più ambiti suggerivano un elevatissimo grado di autenticità delle immagini, cui anche la pittura, nel suo specifico percorso evolutivo, aspirava. Sia l'immagine pittorica che quella tecnologica, ciascuna con i propri strumenti, cercavano di produrre uno stato di eccitazione visiva che mirava al maggiore coinvolgimento possibile del pubblico nel loro mondo fatto di immagini. È superfluo notare che tali ambizioni non si limitavano ad aspetti estetici e scientifici, ma si estendevano anche all'aspetto commerciale.

Da questo punto di vista si può dire che, nel caso di *Bantar Gebang*, da una singola inquadratura si ricava una costellazione storico(-mediatica) che concerne la rivolta estetica contro le condizioni essenziali della rappresentazione (istituzionale) e che qui costituisce l'oggetto stesso della rappresentazione: la posizione della distanza. Una condizione, quindi, che fa risalire la scelta di mostrare un luogo contrario sia al *white cube* sia a uno *slum* alla questione del rapporto tra arte e politica, che affonda le sue radici nell'avanguardia storica. Significativamente, l'opera di de Rijke / de Rooij pone il problema non dalla prospettiva interna del "luogo" rappresentato, ma da quella esterna della telecamera, che ne influenza la percezione estetica. È proprio la rinuncia alla suggestione della vicinanza all'oggetto che porta ad affrontare la relazione tra un soggetto e un oggetto distanti tra loro come un problema di regole estetiche che da essi dipendono. La tensione non potrebbe essere maggiore in quanto – così come la paradossale accelerazione della velocità del sorgere del sole, che produce il tempo reale di durata dell'osservazione, è palesemente una finzione e configura l'"informazione" visibile secondo norme tecnico-mediatiche della rappresentazione – nello stesso modo l'identificazione dello sguardo dell'osservatore con la posizione della telecamera si rivela un effetto "irrealizzante" della tecnologia dell'immagine: il punto di

³ Thomas Elsässer, *Filmgeschichte und frühes Kino: Archäologie eines Medienwandels*. Monaco di Baviera, edition text+kritik, 2002.

vista da cui il pubblico osserva la baraccopoli, infatti, non si trova all'interno della discarica, quanto piuttosto all'interno di una cornice istituzionale in cui siamo inseriti come fruitori dell'"arte contemporanea" – una struttura spazio-temporale, quindi, fatta in modo tale da autenticare la costruzione di un presente visivo immediato, proprio della sensibilità di base dell'arte e dei mezzi di comunicazione di massa moderni.

Non è necessario aver letto tutto ciò che è stato scritto sull'opera di Jeroen de Rijke e Willem de Rooij, incluso il presente contributo, per prendere atto della decisione degli artisti, come nel caso di *Bantar Gebang*, di non trasformare il linguaggio estetico nella causa con cui i loro soggetti vengono scelti. La distanza qui adottata tra telecamera/osservatore e tra oggetto/immagine, quindi, permette di liberarsi da un'ostinazione estetica storicamente motivata, la cui passività nei confronti del *topos* della rappresentazione, tuttavia, solleva la questione della sua legittimità politica. Infatti, sottolineare le qualità estetiche di *Bantar Gebang* può contribuire ad accrescere la reputazione del duo di artisti sul mercato dell'arte, siccome l'aspetto estetico è ritenuto più importante della credibilità politica. Ciò non significa che quest'ultima sia indispensabile, almeno quando si tratta di una critica d'arte che, dall'alto della sua posizione, ritiene che quello di cui si occupa sia un tema politico. A proposito delle immagini di de Rijke / de Rooij, l'autore di un catalogo è arrivato a parlare di "bellezza oscena" e di "esteticismo".⁴ Tuttavia, come suggerisce la descrizione dell'opera *Bantar Gebang* autorizzata dagli autori,⁵ un simile "sospetto" è sistematicamente messo in conto. Sarebbe del tutto inverosimile che de Rijke / de Rooij non fossero coscienti del fatto che il soggetto da loro scelto – uno *slum* alla periferia di Giacarta – non costituisce un tema adatto alla produzione di "immagini belle". Al contrario, si potrebbe obiettare che per quanto poco "adeguate" possano essere un'osservazione e una rappresentazione specificamente estetiche della miseria sociale, "das Kunstschöne" (il bello artistico)⁶ può essere in ogni caso identificato con la "buona arte". Per esempio, "i più bei francesi" esposti alla Neue Nationalgalerie di Berlino nella stagione estiva 2007 sono stati, d'accordo con i nostri canoni più diffusi, Courbet, Manet, Cézanne: artisti che operarono una frattura con i canoni di bellezza dominanti nella loro epoca. Inoltre, sembra che oggi non valga nemmeno la pena di parlare di ciò che è "solo bello", cioè rispondente a parametri puramente accademici, o creato per soddisfare i gusti del pubblico.

Tanto più inquietante risulta il fatto che qui la composizione estetico-formale del sorgere del sole sia collegata al tema del cosiddetto "terzo mondo", con il quale né gli artisti,

⁴ Sven Lütticken, "Abstraktionen", in *Jeroen de Rijke / Willem de Rooij*, catalogo della mostra, Kunsthalle Zürich. Zurigo, Kunsthalle Zürich / Ginevra, JRP|Ringier, 2003, pp. 90-97; qui: p. 91.

⁵ Eva Meyer-Hermann, "Bantar Gebang", in Eva Meyer-Hermann (a cura di), *Jeroen de Rijke & Willem de Rooij: Spaces and Films 1998-2002*, catalogo della mostra, Van Abbemuseum, Eindhoven e Villa Arson, Nizza. Rotterdam, Nai Publishers, 2003, pp. 80-83; qui: p. 81. "To what extent can a work of art make social, societal, politically critical statements? Is the cliché of images of slums from South East Asia to South America just one cliché amongst many?" (In che misura può un'opera d'arte muovere critiche in ambito sociale e politico? Le immagini delle baraccopoli del Sudest asiatico e dell'America meridionale sono forse solo uno dei tanti cliché?).

⁶ Cfr. Juliane Rebentisch, "Dialettica della bellezza. L'opera di Isa Genzken", in Nicolaus Schafhausen (a cura di), *Isa Genzken. Oil*, catalogo della mostra, Padiglione tedesco, 52. Biennale di Venezia. Colonia, DuMont, 2007, pp. 192-196; qui: p. 192.

che provengono entrambi dal cosiddetto primo mondo e godono dei privilegi della rappresentazione istituzionale, né noi, in quanto loro contemporanei, siamo realmente chiamati a confrontarci. Infatti, considerando il non certo scarso potere sanzionatorio del mercato dell'arte, chi mai potrebbe pensare a proposito delle opere esposte nelle sale di tutto il mondo e descritte nei cataloghi, che problemi politici al di fuori della nostra portata possano essere risolti tramite riflessioni teoretiche o estetiche riguardanti in ultima analisi il sistema simbolico e commerciale dell'arte? E tuttavia, per quanto bizzarro possa apparire, si direbbe che la miseria sociale degli "Altri" appartenga all'indispensabile repertorio tematico di una comprensione istituzionalizzata di se stessi che ha ormai fatto l'abitudine alla *criticality* politica.

Ma in quale sistema di riferimento deve essere collocato *Bantar Gebang*, se la politica è evidentemente ciò di cui l'arte ha bisogno in vista di una legittimazione universale? Da questo punto di vista si può dire che l'opera non faccia altro che tentare di rispondere a questa domanda: infatti tratta una discarica puzzolente in cui vivono degli esseri umani – un'immagine diametralmente opposta alla nostra idea del bello – non tanto come un problema di rappresentazione della politica, quanto come un problema che riguarda l'immagine (estetica) che "noi" abbiamo dell'arte politica. Da ciò discende che il sole che sorge ad artificiosa velocità davanti ai nostri occhi sembra illuminare quello spazio di arcaiche risonanze storiche per cui, come precedentemente accennato, la relazione tra arte e politica dimostra di contribuire all'estetizzazione di un mondo percepito come "autentico". A ciò è collegata una "promessa di bellezza" che, come hanno recentemente scritto lo studioso di letteratura Winfried Menninghaus e lo storico dell'arte Helmut Draxler,⁷ non è riuscita a mettere fine agli ostinati tentativi dei progetti estetici anti-idealistici, se non al prezzo della modernizzazione di un "regime estetico"⁸ ritenuto obsoleto. Tanto meno si può negare, secondo Menninghaus, il ruolo svolto dalla percezione della bellezza nella "configurazione della percezione sensoriale", concetto con cui s'intende l'interazione di "prestazioni cognitive, ruoli affettivi e conseguenze pratiche del modo di comportarsi".⁹ Menninghaus è cosciente delle implicazioni "darwiniane" delle interpretazioni fisiologiche e antropologiche del concetto di "bellezza" che, come dimostrano i contributi a carattere divulgativo sull'argomento, vengono fin troppo spesso opposte alle decostruzioni storicoculturali di categorie normative (patriarcali, occidentali e proprie della cultura dei bianchi) del bello; categorie tematizzate in modi diversi nei lavori di de Rijke / de Rooij. Essi, tuttavia, non favoriscono l'"essenzialismo" meno problematico del discorso "antiestetico", che generalmente viene collegato alle opere che rispettano l'ortodossia dell'arte concettuale.¹⁰ Stando a quanto appena detto, il "bello artistico"¹¹ tende a nascondere, con la sua natura di merce – essendo solo una gradevole apparenza – la natura

⁷ Winfried Menninghaus, *Das Versprechen der Schönheit*. Francoforte sul Meno, Suhrkamp, 2007; Helmut Draxler, *Die Gewalt des Zusammenhangs: Raum, Referenz und Repräsentation bei Fareed Armaty*. Berlino, b_books, 2007, p. 11.

⁸ Un concetto ripreso dal filosofo Jacques Rancière ricollegandosi all'"educazione estetica" di Friedrich Schiller.

⁹ W. Menninghaus, *op. cit.*, p. 8.

¹⁰ H. Draxler, *op. cit.*

¹¹ Cfr. J. Rebutisch, *op. cit.*

“intrinseca” dell’arte.¹² Tuttavia, come osserva la filosofa Juliane Rebentisch, “già in questo gesto di negazione si coglie un’idea del bello alla quale né l’arte né l’estetica moderne possono rinunciare, in quanto costituisce il centro dinamico”.¹³ Con la rivendicazione avanzata nel contesto tanto ampio quanto eterogeneo dell’arte contestuale degli anni Ottanta e Novanta di considerare l’arte un’attività sociale e non esclusivamente estetica, si cercò di definire l’idea del bello come una funzione – storicamente e socialmente specificabile – di categorie, generi e mezzi espressivi. Contro l’idea che la bellezza estetica sia una caratteristica storica e universale dell’arte, gli artisti integrarono nei loro lavori le tecniche – rimosse (nel doppio senso suggerito dal termine) dai linguaggi visivi formalistici – della fotografia, del cinema, della pubblicità, della televisione, del design, della moda ecc. Gli aspetti “popolari” e “triviali” del moderno entrarono così nella “configurazione della percezione sensoriale” di cui parla Menninghaus. “Get the feeling!”:¹⁴ ecco ciò che l’arte e l’estetica condividono con la bellezza delle pubblicità di automobili e viaggi.

A questo proposito si può fare riferimento a quanto sostiene il filosofo francese Jacques Rancière, molto apprezzato da teorici e artisti, secondo il quale il “sensibile” non rientra esclusivamente nella sfera di competenza dell’arte, ma è anche una dimensione della politica. Rancière considera la “suddivisione del sensibile” come un processo che opera nel tempo e nello spazio, caratterizzato dalla flessibilità e dalla dinamicità delle linee di confine tra arte e politica.¹⁵ Di conseguenza “l’arte (non) è in primo luogo politica” perché si occupa di temi politici, quanto perché “crea un *sensorium* spazio-temporale attraverso cui si definiscono particolari modi dell’essere insieme o separati, dell’essere dentro, fuori, di fronte o in mezzo”.¹⁶ Topografie corrispondenti si trovano anche nella teoria delle immagini di Rancière, quando il filosofo classifica le immagini sulla base delle loro specifiche “leggi di produzione e ricezione” – distinguendo, perciò, le immagini cinematografiche, le fotografie, le opere pittoriche, le immagini televisive e i videoclip – per poterle poi giudicare in base alla loro capacità di alterità estetico-sensoriale, ovvero in base alla potenzialità di stabilire una relazione spazio-temporale con il luogo dell’“Altro”.¹⁷ Nel saggio su de Rijke / de Rooij scritto per il catalogo della Biennale di Venezia del 2005, il teorico della cultura Tom Holert fa riferimento alle considerazioni di Rancière sulla relazione di scambio tra l’arte e la commercializzazione di immagini sociali nella cultura materialista del XIX secolo.¹⁸ Holert affronta l’argomento rimandando al problema della separazione tra immagini artistiche e non artistiche trattato da Willem de Rooij in un’intervista. Ciò è importante in quanto la (buona) arte non si distingue certo dalla (cattiva) politica perché è l’*unica* in grado di contrapporre agli odiosi aspetti negativi dell’esistenza la strategia estetizzante dell’industria della cultura. La

¹² Cfr. H. Draxler, *op. cit.* e J. Rebentisch, *op. cit.*

¹³ J. Rebentisch, *op. cit.*

¹⁴ Slogan di un’azienda di noleggio auto.

¹⁵ Cfr. Jacques Rancière, *Le partage du sensible: Esthétique et politique*. Parigi, La fabrique éditions, 2000.

¹⁶ Id., *Le partage du sensible, op.cit.*, p. 74 (nostra traduzione).

¹⁷ Jacques Rancière, *Le destine des images*. Parigi, La fabrique éditions, 2003.

¹⁸ Tom Holert, “Moving On in a Pavilion: Thinking With and Around Jeroen de Rijke and Willem de Rooij”, in *Jeroen de Rijke / Willem de Rooij*, catalogo della mostra, Padiglione olandese, 51. Biennale di Venezia. Francoforte sul Meno, Revolver Books, 2005, pp. 31-44; qui: p. 32.

rappresentazione “di strutture sociali, conflitti politici e identità sociali, etniche o sessuali”¹⁹ rivendicata da “mapping” documentaristici e “racconti” visivi, di cui parla Rancièrè, non costituisce notoriamente una prova della correttezza di questa posizione; in realtà appartiene da tempo al repertorio tematico delle campagne che promuovono immagini e pubblicità. Di conseguenza, de Rooij non fa distinzioni tra forme artistiche e non artistiche di appropriazione, elaborazione e contestualizzazione delle immagini; le differenze riguardano gli obiettivi che ci si propone di volta in volta e gli aspetti formali, concettuali e referenziali che stanno alla loro base.²⁰

Tornando allora alla questione già posta sul sistema di riferimento in cui inquadrare gli aspetti politici e artistici in seno al film *Bantar Gebang*, il modello di Rancièrè suggerisce di definire la “percezione sensoriale della politica” non come una qualità del contenuto dell’immagine che ci viene offerta (lo *slum*), quanto invece come una qualità delle forme di rappresentazione e percezione che costituiscono tale contenuto. Come si è detto in precedenza, parlando del modo in cui de Rijke / de Rooij si sono appropriati delle strategie registiche della pittura, della fotografia e del cinema, in *Bantar Gebang* sono all’opera procedimenti di despazializzazione e detemporalizzazione che impediscono una vicinanza illusionistica all’oggetto. Indicazioni utili relative alla relazione spazio-temporale tra un soggetto “politico” e la sua presentazione in un *white cube* si trovano in un saggio di Sven Lütticken sull’opera di de Rijke / de Rooij. Nel contributo, intitolato “Abstraktionen”, Lütticken parla delle opere filmiche del duo facendo ricorso alla distinzione – caratteristica nell’ambito della land art di Robert Smithson – tra “*site*” (maggese o un qualsiasi altro luogo anonimo) e “*non-site*” (che indica invece luoghi adatti alla rappresentazione, quindi anche il *white cube*). Nel collegamento stabilito da Smithson e da de Rijke / de Rooij tra un luogo riservato alla percezione estetica in quanto rappresentazione istituzionale e un “luogo” presumibilmente esterno ad esso, si può individuare una disposizione sperimentale simile a quella invocata da Rancièrè con la “nuova ripartizione del sensibile”. In quest’ottica, all’ideale del *white cube* corrisponde un “*sensorium* spazio-temporale” astratto, che grazie alla costruzione di Smithson appare come una (nuova) costellazione di spazi interni ed esterni, percepibile attraverso i sensi. Ma poiché ciò non avviene senza che un precedente *site* si trasformi in un oggetto di rappresentazione esteticamente definito, oppure, come nota Lütticken, senza che si trasformi in un “*non-site* cinematografico”,²¹ sorge la questione dei modelli di osservazione che ne stanno di volta in volta alla base: sono forse pensati, come avviene nel classico *white cube*, in un rapporto di separazione spaziale con l’oggetto rappresentato, oppure la separazione si dissolve, come avviene quando il *white cube* è sostituito da una *black box* in cui lo spettatore ha la sensazione di immergersi?

Nel caso di *Bantar Gebang*, a questa domanda si deve rispondere con due negazioni, in quanto la distanza tipica del *white cube* dal “mondo esterno” viene risolutamente occupata per separare la funzione emotiva dell’immagine – il coinvolgimento degli spettatori – dal soggetto rappresentato. Ciò non significa che si neghi l’effetto emotivo dell’immagine in quanto tale; anzi, tale effetto viene in un certo modo rafforzato dalle tecniche scelte, che aprono l’immagine a se stessa: ovvero ai suoi intrinseci sensori spazio-temporali (mediatici). Di conseguenza la sensazione di “bellezza” che si può

¹⁹ J. Rancièrè, *Le partage du sensible*, op. cit.

²⁰ Citato da T. Holert, op. cit., p. 31.

²¹ S. Lütticken, op. cit., pp. 90-97; qui: p. 91.

provare nell'osservare il sole che sorge è l'effetto di un montaggio di modalità spaziali e temporali al tempo stesso reali e immaginarie, letterali e referenziali. La percezione estetica stessa è, quindi, definita in forma di procedimento di distinzione e suddivisione, come risulta chiaramente dalla sintesi di *white cube* e cinema. Rientra in questo contesto anche la decisione di de Rijke / de Rooij di depurare il *white cube*, in quanto luogo primario deputato alla presentazione dei loro film, da tutti gli elementi "di disturbo", come le fonti di luce o di calore; ciò consente di ottenere un'exasperazione della sua funzione esclusiva – la legittimazione istituzionale dell'arte – che ricorda la defunzionalizzazione sistemica degli spazi espositivi di Michael Asher. Tuttavia gli interventi che i due artisti operano sullo spazio non sono riferimenti "formalistici" a modelli storici dell'*institutional critique*, oppure, lo sono solo nella misura in cui quest'ultima mette la formalizzazione del *white cube* a disposizione della convalida della funzione "politico-critica" dell'arte, adesso priva di contraddizione.

Se Smithson ha affermato che lo sguardo riproduttivo della telecamera è già intrinsecamente presente nei *non-site* scelti per i suoi progetti, analogamente nei lavori di de Rijke / de Rooij si può dire che il loro essere percepiti nelle condizioni poste dal *white cube* viene proiettato sulle condizioni della loro realizzazione. A proposito di *Bantar Gebang*, per esempio, si può dire che lo spazio della rappresentazione esteticamente codificato è sempre contaminato dalla politica propria delle immagini prodotte in suo nome. Nella misura in cui il soggetto – il sorgere del sole – rappresenta un "inizio" o una "prima immagine" – per quanto da intendere in senso allegorico – che al tempo stesso noi riconosciamo come un motivo riprodotto industrialmente, il principio del "montaggio sincrono"²² usato da de Rijke / de Rooij soddisfa una condizione essenziale dell'arte contemporanea: l'insopprimibile concomitanza tra singolarità/unicità e riproduzione/serialità, intesa come la tensione, intrisa di significato politico, tra paternità individuale di un'opera, produzione industriale e ricezione mediatica di massa che gli artisti dell'avanguardia storica hanno voluto introdurre nelle loro opere. Il collegamento, creato ricorrendo alla tecnica del montaggio, tra uno *slum* del Sudest asiatico e uno spazio espositivo nell'occidente europeo si configura, quindi, come un incontro improbabile tra due "sensori spazio-temporali" che possono trovare tuttavia giustificazione nella storia estetica e politica della cultura visiva di massa; situazione, questa, che nei dieci minuti della proiezione del film nella penombra del *white cube* mette in dubbio la simultanea "contemporaneità" del mondo dentro e fuori del cubo.

Se le norme di produzione e ricezione del *white cube* vengono sfruttate nella relazione di distanza – tra telecamera e luogo rappresentato e tra osservatore e immagine – ciò implica allora l'esistenza di una prospettiva esterna immanente, che consente di parlare della realtà solo nella misura in cui essa viene liberata dalla dimensione spaziale e temporale dell'immagine rappresentata attraverso il montaggio, che di per sé rappresenta una finzione. La "differenza" del vedere così percepita riporta a quella "suddivisione del sensibile" di cui parla Rancière riferendosi alla relazione tra arte e politica. Attraverso il procedimento del "montaggio sincrono", perciò, la differenza tra "primo" e "terzo mondo", di derivazione coloniale, viene introdotta in una relazione in cui noi siamo a nostra volta inseriti in quanto "contemporanei(e)" dell'arte (e della politica illustrata dall'arte). Questa constatazione non presuppone neanche la consapevolezza

²² Cfr. S. Lütticken, *op. cit.*

morale e politica del fatto che l'Indonesia in passato è stata colonia olandese o che la cultura mediatica globale è correlata alla politica (post-)coloniale, perché, come ha dichiarato Willem de Rooij in un'intervista rilasciata a Maria Hlavajova, non è per questo che *Bantar Gebang* è stato girato. Molto più importante è la domanda che i due artisti si sono posti riguardo a cosa è un'"immagine politica" e qual è stata la prima immagine che loro hanno percepito come politica: "Curiosamente a entrambi è tornata in mente la stessa immagine, vista probabilmente in un testo di scuola elementare degli anni Settanta. Si vedevano uno *slum* e il grattacielo di un'azienda; era una foto che insegnava ai bambini come è divisa la ricchezza nel mondo".²³

Perciò *Bantar Gebang* mira non tanto allo specifico socio-geografico del luogo rappresentato o alla politicizzazione dell'immagine (estetica), quanto piuttosto al fatto che l'"immagine politica" si presenta come una relazione di natura estetica, in questo caso istituzionalizzata, e precedente all'intenzione artistica, tra forma e significato. La suddivisione del mondo in unità numerabili – in primo e terzo mondo – rappresenta, quindi, un condizionamento spazio-temporale dello sguardo sulla base delle condizioni necessarie alla produzione etica e pedagogica delle immagini richieste nel primo mondo.

In *Untitled*, film del 2001, i simboli architettonici della moderna urbanizzazione fanno da sfondo a un cimitero islamico invaso dall'erba, alla periferia di Giacarta: nel film quella "prima immagine politica" che de Rijke / de Rooij ricordano appare letteralmente "mortificata". Si potrebbe allora dire che da questo punto di vista il principio del "montaggio sincrono" funge da segno distintivo dell'"immagine allegorica",²⁴ cioè di un genere d'immagine che racchiude in sé la presenza fantasmatica e invisibile di altre immagini precedenti.²⁵ Di conseguenza anche la funzione allegorica del montaggio e del collage, ottenuta tramite l'estetica tipica della produzione di massa, è legata da una relazione spazio-temporale a quella "(nuova) suddivisione del sensibile" di derivazione colonialista, che dovrebbe aver luogo nella (nuova) mappatura della realtà politica. Così, in *Bantar Gebang* l'impressione della percezione estetica (offuscata dalla scelta del motivo) si rivela come "*framing*" di un'"immagine estetica" che scaturisce dal sorgere del sole; ma l'"immagine estetica" rende visibile in verità solo ciò che compare *in quanto* immagine nel suo interno, che contemporaneamente apre il "*framework*" da cui è estratta alla sensibilità di una storicità coagulatasi in politica.

Di tanto in tanto i critici d'arte hanno l'abitudine di dipingere la situazione a tinte fosche, per poi sottolineare con più forza la validità di quelli che considerano "buoni" artisti. In effetti, i motivi esposti avrebbero potuto spingere anche me a un elogio dell'opera di de Rijke / de Rooij, che però sarebbe superfluo, perché già espresso tante volte e da più parti. Quando, nel suo necrologio in onore di Jeroen de Rijke, morto nell'estate del 2006, Christopher Williams parla dell'opera dei due artisti come di una "pratica dell'immagine

²³ Citato in Maria Hlavajova: "The 'Droste Effect' or What Comes After Being Critical? A Conversation with Willem de Rooij", in Rosi Braidotti, Charles Esche e Maria Hlavajova (a cura di), *Citizens and Subjects: The Netherlands for Example*. Utrecht, BAK, basis voor actuele kunst / Zurigo, JPR|Ringier, 2007, pp. 271-283; qui: p. 275.

²⁴ Walter Benjamin parla del processo di mortificazione in riferimento all'immagine allegorica.

²⁵ Cfr. Benjamin H.D. Buchloh, "Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art", in Alexander Alberro e Sabeth Buchmann (a cura di), *Art After Conceptual Art*. Vienna, Generali Foundation Collection Series / Cambridge, MA, MIT Press, 2006, pp. 27-51.

incentrata sul suo tema” che si basa “su una profonda comprensione delle convenzioni e delle forme di rapporto con il pubblico associate alle più tradizionali pratiche dell’immagine”, egli va proprio diritto al cuore del loro progetto artistico; perché per loro (a differenza di ciò che avviene nella creazione di spazi sociali) “l’esigenza di osservare immagini ... è (stata) più che sufficiente”.²⁶ Se ora sto cercando d’interpretare tale esigenza alla luce del modello teorico di Rancière, è perché contributi fondamentali – che hanno profondamente influenzato la ricezione del lavoro in collaborazione avviato dai due artisti nel 1994 – sottolineano il significato assunto dalla riflessione sullo spazio e sul tempo all’interno della loro opera.

Da questo punto di vista appare illuminante, accanto al già citato contributo di Lütticken, anche l’interpretazione avanzata dall’autrice e curatrice Vanessa Joan Müller, che ha avanzato un’istruttiva proposta d’interpretazione. Nel saggio intitolato “Realistic Abstraction”, pubblicato nel catalogo di una mostra, Joan Müller considera il film del 1997 *I’m Coming Home in Forty Days* come immagine dialettica di quella tensione che scaturisce nell’arte moderna dal sovrapporsi di concezioni temporali idealistiche e fenomenologiche. Come spiega Vanessa Joan Müller, il film – costituito da tre riprese, di lunghezza diversa, di una nave che circumnaviga un iceberg nelle acque della Groenlandia – mostra come i diversi contenuti della percezione dipendano dalle forme usate per rappresentare il tempo e lo spazio: quando la luce grigia e vischiosa del mattino si trasforma in quella bianca e smorzata di un giorno nuvoloso, si ha l’impressione che anche la linea che separa il cielo dalle acque polari venga letteralmente erosa. Poiché qui assistiamo alla variazione dello stesso soggetto attraverso i movimenti reciprocamente contrapposti del soggetto stesso e della telecamera, la visione si rivela come processo differenziale di variabili spaziali e temporali. Come in *Sailboat* (1967-68) dell’artista canadese Joyce Wieland, in cui per dieci volte viene ripetuta la sequenza di una barca a vela in movimento, apparentemente identica e che tuttavia presenta differenze di ripresa e di montaggio,²⁷ anche qui il principio della “ripetizione non identica” porta alla luce la visione (cinematografica) come montaggio di unità fittizie di tempo e di spazio.

[...]

Questa possibilità è stata riconosciuta anche da registi contemporanei come Jean-Luc Godard, che (in contrasto con l’ostilità all’immagine vigente negli anni intorno al 1968)²⁸ hanno esplicitamente fatto del colore un tema dei loro lavori. Nell’opera di de Rijke / de Rooij, tuttavia, il colore assume anche un altro importante significato: infatti, così come i due artisti usano il procedimento del “montaggio sincrono” di Godard in contrapposizione alla narrazione diacronica, è il montaggio di modalità ispirate al modo

²⁶ Christopher Williams, “Hey Leute... Jeroen de Rijke 1970-2006”, *Springerin: Hefte für Gegenwartkunst*, 3/06, p. 58.

²⁷ Cfr. Tabea Metzel, “Joy and Repetition: Wiederholung und Rhythmus im Werk der kanadischen Künstlerin Joyce Wieland (1931-1998)”, in Sabeth Buchmann, Alexander Mayer, Karolin Meunier et al. (a cura di), *Wenn sonst nichts klappt: Wiederholung wiederholen in Kunst, Popkultur, Film, Musik, Alltag, Theorie und Praxis*. Berlino, b_books / Amburgo, materialverlag, 2005, pp. 230-250; qui: p. 233.

²⁸ *Ibid.*

di rappresentazione pittorica della luce e all'uso della luce nel cinema quello che consente di ottenere delle zone di transizione tra la superficie bidimensionale dell'immagine e lo spazio tridimensionale; tecniche, quindi, che riguardano l'irrisolvibile tensione tra l'immagine intesa come pura presenza visiva e la sua rappresentazione, necessariamente spazio-temporale. Anche nel film *Mandarin Ducks* (2005), che si distingue dai precedenti lavori di de Rijke / de Rooij in quanto in questo caso si può parlare di narrazione nel senso più ampio del termine, simili "intervalli" e transizioni sono il risultato del montaggio di luci e colori. Ciò è chiaramente visibile nelle inquadrature in cui, grazie all'effetto specchio, si ha la riproduzione caleidoscopica di scenografie fortemente connotate dal punto di vista del colore, o in quelle in cui si ha un passaggio da uno spazio interno a uno esterno – per esempio un balcone. Questo montaggio di luci e colori richiama alla mente la tradizione della resa pittorica della luce e le scenografie e gli sfondi degli show televisivi, allestiti con gusto addirittura eccessivo. A questo proposito Tom Holert parla di "Mood Boards"²⁹ – tecniche per la creazione di ambienti carichi di atmosfera che hanno come obiettivo il coinvolgimento del pubblico. Ma poiché in *Mandarin Ducks* de Rijke / de Rooij hanno usato materiali contenenti l'arancione, i primi piani sui volti dei protagonisti, normalmente usati per suscitare una reazione emotiva negli spettatori, mostrano sulla loro pelle un innaturale colore psichedelico causato dal fenomeno della rifrazione.

Con accorgimenti e mezzi tecnici molto semplici, de Rijke / de Rooij sono in grado di produrre sulla pellicola del film semantiche estetiche complesse, in cui linguaggi formalmente astratti dell'immagine, che hanno impresso un'impronta indelebile nell'arte moderna, sono messi in relazione con il cinema d'avanguardia e commerciale, con la televisione, la moda, la scenografia e l'architettura. Una singola opera è qui in grado di mettere in moto le dialettiche opposte di singolarità e serialità, espressione e funzione, astrazione e concretezza che hanno attraversato la storia della pittura moderna (dalla pittura luministica al *color field painting*) e quella del cinema (da Victor Fleming a Jean-Luc Godard).³⁰ In questo senso, *Orange* implicitamente riflette anche la liberazione del colore dal suo valore espressivo contingente e dalla sua percezione come oggetto autonomo, "feticcio modernistico della visibilità"³¹ per antonomasia. Tuttavia, proprio per il fatto che *Orange* si basa su una tecnica letteralmente trasparente, niente sta a indicare che il feticcio della visibilità sia qui riprodotto e/o negato. Nella misura in cui, a mio modo di vedere, *Orange* non si lascia interpretare alla luce del concetto, che appare vicino, di "medium obsoleto",³² non si può neanche parlare di una prospettiva storico-decadente sulla logica culturale con i suoi aspetti mercificati della visibilità: quest'ultima presuppone un rapporto storico inteso in senso causale che sarebbe inconciliabile con le molteplici ed eterogenee costruzioni spazio-temporali caratteristiche delle opere di de Rijke / de Rooij. Allora si tratta piuttosto – come già si è

²⁹ T. Holert, *op. cit.*, p. 35.

³⁰ Cfr. Silke Egner, *Bilder der Farbe*, collana *Moderner Film*. Weimar, VDG-Verlag, 2003.

³¹ T. Crow, *op. cit.*

³² Cfr. Rosalind E. Krauss a proposito del concetto di specificità del mezzo ricorrente in Walter Benjamin, con il quale s'identifica la reinvenzione di irriducibili differenze tra generi artistici grazie all'uso di mezzi ormai superati dal progresso tecnologico. In ciò l'autrice riconosce un modello che si oppone alla privazione di confini formali dei mezzi estetici all'interno di un regime percettivo postmoderno. Rosalind E. Krauss, *L'arte nell'età postmediale*. Milano, Postmedia Books, 2005.

detto a proposito di *Bantar Gebang* – di una corrispondenza di coinvolgimento e distanza, in cui il catturare lo spettatore per mezzo delle immagini è visto come una possibilità di evidenziare quelle caratteristiche materiali che comportano una naturalizzazione della percezione estetica. Se – come è stato recentemente scritto nell'edizione online di *Der Spiegel* – il colore influenza e inganna la percezione delle forme molto più di quanto si era finora pensato,³³ a proposito di *Orange* si pone allora la questione dell'effetto prodotto dalla loro mancanza nello spettro dei colori del materiale fotografico e cinematografico. Alex, il protagonista di *Arancia meccanica* di Stanley Kubrick, afferma a proposito del lavaggio del cervello che lo porta sull'orlo della pazzia – e che consiste in una sorta di riproposizione non-stop del reato da lui commesso – che la cosa peggiore sta nel fatto che i colori non gli sono mai sembrati così autentici come sullo schermo.³⁴ Quindi quanto più elevato è il grado di manipolazione tecnica, tanto più perfetta sarà l'apparenza di autenticità e naturalezza.

Il discorso sulla forma, costantemente trattato nelle opere di de Rijke / de Rooij, di una condizione sublime di visione (*Who Is Afraid of Red, Yellow and Blue?*)³⁵ avrebbe, quindi, un interessante aspetto in comune con un film a sfondo psicologico come *Arancia meccanica*, ovvero la consapevolezza del fatto che bastano i colori a produrre paura, violenza e sottomissione. L'ironia di Barnett Newman sul terrore della pura visualità e l'allegoria di Kubrick sul totalitarismo della cultura del divertimento mostrano che un semplice intervento – la proiezione di 81 sfumature diverse di arancione – può costituire una "mappatura semantica" di fenomeni estetici e politici. Infatti, quando i due artisti, nel testo allegato, spiegano che la loro intenzione originaria era quella di riprodurre il colore non fluorescente della tuta indossata dai prigionieri di Guantanamo Bay, vengono in mente le note immagini divulgate dai media dei corpi letteralmente imprigionati nelle tute e privati della loro individualità, brutale visione kubrickiana del controllo totale esercitato da un sistema liberaldemocratico. Riallacciandoci al filosofo Giorgio Agamben, possiamo definire una situazione politica eccezionale (rappresentata in modo esemplare da Guantanamo Bay) come elemento costitutivo di ciò che le democrazie occidentali ritengono un diritto politico garantito – un diritto, quindi, che punta al di fuori della democrazia e dello spazio pubblico.³⁶

Dal punto di vista della teoria politica, si può anche mettere in relazione il continuo riferimento di de Rijke / de Rooij alle espulsioni di massa degli immigrati nell'"Olanda neoconservatrice e postpopulista"³⁷ – in cui il livello di popolarità della casa regnante (Oranje) si innalza – e l'attenzione riservata dai media occidentali alla cosiddetta "rivoluzione arancione", cioè la rivolta antirussa in Ucraina. In riferimento alla questione posta da Rancière sulla funzione costitutiva esercitata dai sensori spazio-temporali nella creazione di comunità politiche, *Orange* può essere visto come il simbolo di una politica che si occupa di modelli d'identificazione nazionalistico-ideologici e delle forme

³³ John S. Werner, Biagio Pinna e Lothar Spillmann, "Farbe foppt das Formsehen", <http://www.spiegel.de/>, 5 agosto 2007.

³⁴ Nel suo studio (*op. cit.*), Silke Egner dimostra che già nei film in bianco e nero si faceva uso del colore, ricorrendo alla tecnica del viraggio.

³⁵ Serie di opere di Barnett Newman, 1966-1970.

³⁶ Cfr. Giorgio Agamben, *Homo sacer: Il potere sovrano e la nuda vita*. Torino, Einaudi, 1995.

³⁷ Jeroen de Rijke/Willem de Rooij, testo di accompagnamento all'opera *Orange*.

di stigmatizzazione ed emarginazione attuate in base ad essi. Nella misura in cui, questa è la mia impressione, la frammentazione di *Orange* in 81 sfumature riflette sia la teoria del colore di Barnett Newman³⁸ che la tavolozza della cultura popolare, anche gli standard della storia dell'arte occidentale vengono messi in discussione.

Come spettatori di *Orange* ci accorgiamo quindi che è in atto un'operazione estetica attuata con intenzioni dichiaratamente politiche, tesa a mettere in evidenza il nostro punto di vista di osservatori coinvolti nelle strutture dominanti e di potere. Tuttavia queste astrazioni rimangono sempre legate alla realtà percepita dagli spettatori, essendo i film di de Rijke / de Rooij proiettati non in *black box*, bensì nelle sale leggermente oscurate di musei e gallerie. Di conseguenza, l'illuminazione, normalmente percepita in modo passivo dagli spettatori non viene considerata come ambiente "naturale" o come funzione "pura", quanto piuttosto come elemento autonomo definito nello spazio e nel tempo. La predilezione di de Rijke / de Rooij per le miscele di luci e colori deriva dal loro rapporto con gli spazi architettonici. In questo caso, quindi, la visione è ben distinta e la "suddivisione del sensibile" è resa possibile non già da chiarezza, purezza e univocità, quanto piuttosto da approssimazione, transizione e ambiguità.

Tali tecniche si ritrovano in *Mandarin Ducks* in forma di personaggi e interni di natura ibrida. Figure che ricordano Joan Collins, Joe Dallesandro e Man Ray, e che appaiono come la reincarnazione sintetica di stili di vita incompatibili, sono letteralmente intessute nei molteplici riferimenti a Gerrit Rietveld, Frank Lloyd Wright, Eileen Gray, William Graatsma, Jan Slothouber ecc. Il collage di temi ed estetiche storiche e popolari – per i motivi e i metodi usati rimanda al cubismo, al dadaismo e al costruttivismo – si distingue da un'opera come *Bantar Gebang* in quanto non dà una definizione descrittiva del "mondo" rappresentato: in modo ancora più accentuato, gli stessi metodi usati diventano il soggetto concettuale di un'osservazione autoriflessiva, che fa apparire il mondo "così com'è" estraneo e diverso a se stesso. Una simile costruzione di immanente alterità permette di relativizzare la polarizzazione proposta da Benjamin del fotomontaggio socialrivoluzionario e di una "(fotografia) sempre più ricca di sfumature, sempre più moderna"³⁹ – che ha come "risultato l'impossibilità di fotografare casermoni o mucchi di rifiuti senza trasfigurarli"⁴⁰ – rendendo impossibile la separazione della percezione sensoriale della politica dalla percezione sensoriale dell'arte e, quindi, dall'estetica. E proprio questa condizione si concretizza in *Mandarin Ducks*: ogni dettaglio, per quanto marginale, è legato al tutto da una relazione sfaccettata e polivalente.

Il fatto che in *Mandarin Ducks* il rapporto tra luce e colore, tra spazio e tempo funga da promotore della messa a punto di personaggi, dialoghi e trame è da ricondurre alla circostanza della sua produzione, legata alla partecipazione di de Rijke / de Rooij alla Biennale di Venezia nel 2005. L'opera fu presentata per la prima volta nel Padiglione olandese di Gerrit Rietveld, famoso per la sua capacità di mettere in scena lo spazio, la luce e l'aria; proprio l'architettura moderna e funzionalista ha dato lo spunto per una

³⁸ De Rijke / de Rooij hanno dichiarato di essersi interessati alla sua arte.

³⁹ Come accennato, qui l'autore si riferiva alla fotografia della Nuova Oggettività.

⁴⁰ W. Benjamin, *op. cit.*

riflessione sui presupposti storici della (rap-)presentazione dell'arte nella cultura mediatica moderna. Il Padiglione è stato trasformato allora in una sorta di cinema,⁴¹ pur conservando il carattere del *white cube*: un montaggio "simbolico" di immagini frammentarie di un film che trattano temi come "aspetto esteriore", "invecchiamento", "sesso", "alcol", "fund raising" e "terapia di gruppo per persone svantaggiate". Con i suoi personaggi eccentrici *Mandarin Ducks* sviluppa uno scenario angosciante, in cui si mescolano atteggiamenti *queer* e patriarcali, *bohémien* e *upper class*, progressisti e conservatori, tutti accomunati dalla brama di soldi, felicità, bellezza, giovinezza e riconoscimento. In ogni dettaglio – che si tratti di tessuti preziosi o di allusioni a incontri intimi, di scintillanti bicchieri di vino o di un arredamento esotico – l'impressione è di trovarsi di fronte agli archetipi di una socialità prodotti dalla mano di un talentuoso designer dell'immagine straordinariamente dotato di stile.⁴² Queste immagini tuttavia non approfondiscono mai le loro intenzioni; presentano per lo più vecchi attori e attrici resi famosi dalle serie televisive olandesi, dipinti come articoli da esportazione, o come disadattati, razzisti, patologicamente dipendenti dalla moda. I dialoghi e i monologhi hanno perciò la stessa funzione riservata ai testi di accompagnamento in *Bouquet e Orange*. La "drammatizzazione" del linguaggio non produce una narrazione ma frammenti di personaggi simbolici, che riportano alla mente le caricature grottesco-claustrofobiche di James Ensor e i melodrammi di Rainer Werner Fassbinder.

Architettura moderna, pittura simbolista, cinema di genere postclassico e design moderno-popolare si inseriscono qui in un collage dedicato alla mescolanza di arte e media nella cultura industriale, quindi alla (crescente) "difficoltà" di "rappresentare la realtà politica nell'arte seria".⁴³ Tuttavia anche qui sono la molteplicità e l'eterogeneità delle forme di rappresentazione e percezione del tempo e dello spazio che distinguono tale collage dai prodotti dell'industria della cultura, evitando che scada nel loro pessimistico appiattimento, in cui l'arte è considerata "Altro" (rispetto al commercio e al suo sistema di valori morali). Quando il capofamiglia patriarcale scivola in un discorso razzista sugli immigrati che fanno i tassisti e che secondo lui non sanno fare il loro lavoro perché non conoscono neanche i nomi delle strade, trova l'opposizione delle persone che conoscono l'informatica e s'intendono d'arte; tuttavia ciò non sembra in alcun modo mettere in crisi la coesione di un ambiente socialmente privilegiato.

In conclusione, se accettiamo l'idea di fondo per cui ciò che lega la "realtà dell'arte" e la "realtà della politica" può essere definito come un "*sensorium* spazio-temporale", allora si può dire che è proprio tale *sensorium* ad aprirsi nelle immagini di de Rijke / de Rooij. I "modi dell'essere insieme o separati, dell'essere dentro, fuori, di fronte o in mezzo" (Rancière) qui portati alla luce, che agiscono dentro e tra le loro opere fanno apparire la loro "presenza visiva" come un effetto delle "suddivisioni sensibili" di un prima e di un dopo, di un al di qua e di un al di là nelle condizioni spaziali e temporali in cui le opere vengono osservate. In questo senso, l'opera comune di Jeroen de Rijke e Willem de Rooij costituisce un indeterminabile archivio (d'immagini) che si pone in radicale contrasto con il senso e con il carattere di una retrospettiva.

⁴¹ Il film non era proiettato senza soluzione di continuità, bensì a orari stabiliti.

⁴² Cfr. a questo proposito T. Holert, *op. cit.*, pp. 31-44.

⁴³ T. Crow, *op. cit.*

Separati e insieme

Ann Goldstein

In una convenzionale galleria bianca, nella semioscurità, gli spettatori stanno seduti e guardano un film di dieci minuti, proiettato su una parete da un proiettore 35mm racchiuso in una cabina bianca insonorizzata. Girato con una camera fissa, il film rappresenta, in una ripresa senza stacchi, l'alba lieve di un nuovo giorno, i momenti fra l'oscurità e la luce a mano a mano che il silenzioso avanzare del sole rivela delicatamente un'immagine che emerge dalla notte. Gente e animali si muovono nel primo mattino, in quella che è evidentemente una baraccopoli. Passano i minuti, e l'ambiente si illumina ancora di più, rivelando che l'insediamento è costruito in cima a una discarica. Il film si conclude e la sala rimane immersa nella semioscurità. Ci sono due panche, due altoparlanti e il proiettore. Tutti gli elementi dell'architettura e della presentazione sono anch'essi parte integrante dell'opera.

Intitolato *Bantar Gebang* (2000), questo film di Jeroen de Rijke e di Willem de Rooij rappresenta un'immagine di povertà e squallore, allo stesso tempo incredibilmente bella e decorosa al punto di provocare disagio, attraverso la rappresentazione della routine della vita quotidiana e l'inizio sommesso di un nuovo giorno in un quartiere povero di Giacarta, in Indonesia. Ma cosa c'entra l'immagine di una baraccopoli di Giacarta con una galleria d'arte bianca e pulita a migliaia di chilometri di distanza? Possiamo riflettere su questa domanda sulla base della consapevolezza del nostro contesto spaziale e temporale in quanto spettatori in questa stanza immersa nella semioscurità, che è allo stesso tempo un luogo di proiezione e una scultura. All'inizio del film il buio della scena che precede l'alba è il buio della stanza. La baraccopoli, come anche lo spazio espositivo, viene dolcemente rivelato dalla luce. L'autoreferenzialità e l'autoanalisi eliminano la distanza tra il soggetto del film e il contesto della sua rappresentazione. Tuttavia non è solo il contrasto tra il fenomenologico e il contestuale a caratterizzare quest'opera, ma anche il collage che gli artisti costruiscono quando collocano una rappresentazione pittorica complessa accanto a una forma scultorea. In *Bantag Gebang* sappiamo che stiamo guardando una località di una nazione in via di sviluppo, nel contesto della cultura capitalista globale. Sperimentiamo il contrasto fra "qui" e "là", e in modo particolare cosa vuol dire guardare "là" da "qui".

La relazione fra il film e lo spazio architettonico è il cuore del progetto di de Rijke / de Rooij, come pure il processo della progettazione e della produzione delle mostre. Le loro opere vanno ben al di là dei confini della rappresentazione di una sola opera. Lavorando con spazi espositivi già esistenti o appositamente costruiti, i due artisti articolano le relazioni tra gli esseri umani e gli oggetti. Presentare proiezioni filmiche o video in spazi espositivi piuttosto che nei cinema è una pratica diffusa fra gli artisti contemporanei. Ma ciò che distingue il lavoro di de Rijke / de Rooij è ciò che accade quando il film non viene proiettato, quando lo spazio (silenzioso, in semioscurità, immobile e vuoto) è la sola cosa che lo spettatore si trova di fronte.

Per de Rijke / de Rooij la proiezione di un film è solo uno degli elementi dell'opera. La stanza è un altro elemento chiave: non solo è inestricabile da essa, ma anche

autoreferenziale e autonomo. Nella pubblicazione del 2003 che accompagnava la loro esposizione al Van Abbemuseum di Eindhoven e a Villa Arson a Nizza, le illustrazioni erano fotografie in bianco e nero degli spazi in cui le opere erano state esposte nel corso degli anni.⁴⁴ Gli spazi, con le panche, gli altoparlanti e le cabine di proiezione, sono vuoti ma presenti, come sculture. Sono illuminati nello stesso modo in cui lo sarebbero se usati per una proiezione. Sono solo apparentemente vuoti: tutti gli elementi della presentazione di un film sono a vista.

La relazione tra lo spazio cinematografico rappresentato e quello di una stanza bianca e vuota è sia fenomenologico che concretamente scultoreo. L'esperienza cinematografica tradizionale si svolge in parte al buio e in parte alla luce, entrambi creati dal movimento della pellicola nel proiettore a 24 inquadrature al secondo. De Rijke / de Rooij riformano l'esperienza cinematografica traducendola in un'idea scultorea, come hanno ben descritto in un'intervista del 2000 con Nicolaus Schafhausen:

Realizziamo le nostre installazioni con una grande concentrazione. In uno spazio che ci viene assegnato, o che scegliamo noi, cerchiamo di creare un mix pieno d'atmosfera fra cinema e spazio espositivo. I nostri film hanno un inizio e una fine ben definiti, e dovrebbero essere visti per intero. Le proiezioni si svolgono, per esempio, due volte ogni ora. Un orario appeso al muro informa gli spettatori sullo svolgimento delle proiezioni. Ci sono panchine per sedersi. Lo spazio è pulito, vuoto, nella semioscurità, e le sue dimensioni sono percepibili. Tutti gli elementi di disturbo, come luci, riflessi o rumori sono il più possibile ridotti. Stiamo particolarmente attenti alla visione periferica delle persone sedute. Il proiettore viene collocato in una cabina insonorizzata. La cabina e tutti gli altri elementi presenti nella stanza (altoparlanti, panche) sono puramente funzionali. Il modo in cui sono collocati nella stanza è importante, perché nel corso di una mostra la stanza di solito non viene occupata dal film. La stanza viene percepita come una scultura minimalista.⁴⁵

Il confronto della stanza con la scultura minimalista è significativo. Esso fa riferimento al fondamentale ripensamento storico che l'arte minimalista applica all'oggetto dell'arte, e alla sua rinegoziazione in un oggetto autoreferenziale situato in uno spazio fisico e temporale che coinvolge uno spettatore autoriflessivo. L'impatto fenomenologico dell'arte minimalista sull'identità dell'oggetto, le strategie dell'artista e il ruolo dello spettatore stanno alla base del progetto di de Rijke / de Rooij, come essi stessi hanno descritto: "Dunque, questi spazi sono molto più che stanze in cui si fa esperienza di varie cose. Vengono sviluppati con il preciso scopo di mostrare i film che realizziamo, e ci si aspetta che funzionino anche quando non viene proiettato alcun film. Nei nostri film il vuoto è importante così come lo è negli spazi che progettiamo per la loro proiezione".⁴⁶

⁴⁴ Cfr. Eva-Meyer Hermann (a cura di), *Jeroen de Rijke & Willem de Rooij: Spaces and Films 1998-2002*, catalogo della mostra, Van Abbemuseum, Eindhoven e Villa Arson, Nizza. Rotterdam, Nai Publishers, 2003.

⁴⁵ Jeroen de Rijke e Willem de Rooij, "If Only Rooms Would So Clearly Fulfill Their Purpose..." (intervista con Nicolaus Schafhausen), in *Jeroen de Rijke/Willem de Rooij. After the Hunt*. New York, Lucas & Sternberg, 2000, p. 20.

⁴⁶ *Ibid.*

La relazione delle installazioni di de Rijke / de Rooij con la scultura minimalista sta nella rinegoziazione dell'esperienza di assistere alla proiezione e nella posizione dello spettatore. La scultura minimalista ha rinegoziato la relazione fra lo spettatore e l'oggetto all'interno di uno spazio architettonico, producendo uno spettatore più consapevole. Le strategie dell'arte concettuale degli anni Sessanta e Settanta hanno ampliato questa ricerca fino all'autoanalisi della presentazione, della funzione e della ricezione di un'opera, ivi compreso l'uso dei mezzi di comunicazione associati alla documentazione, alla distribuzione e alla pubblicità dell'opera (il linguaggio, la fotografia, il film e il video), come pure alla critica delle istituzioni che funzionano quali punti per la presentazione e la ricezione dell'opera, nella fattispecie musei e gallerie. Usando molte di queste strategie, de Rijke / de Rooij entrano nei campi dell'arte minimal e concettuale attraverso l'uso dell'autoreferenzialità e dell'autoanalisi, mettendo in discussione le divisioni tradizionali tra l'oggetto, lo spettatore e ciò che gli sta intorno. Le radici del loro progetto si collocano nelle pratiche di artisti quali, tra gli altri, Michael Asher, Marcel Broodthaers, Stanley Brouwn, Daniel Buren, Maria Nordman e Jeff Wall, associati con la prima generazione di artisti concettuali, che hanno sviluppato le loro opere in relazione al contesto storico, architettonico, sociale, economico e culturale di uno specifico luogo.

L'interesse di de Rijke / de Rooij per la relazione tra il cinema e l'architettura si può far risalire all'opera di Wall. Fin dagli anni Settanta Wall ha prodotto immagini fotografiche montate su scatole luminose che illuminano le stanze in cui vengono osservate. Nelle sue immagini, la rappresentazione fotografica di luoghi parzialmente costruiti, compresi quelli allestiti nel suo studio o fotografati a Vancouver, dove vive e lavora, comprende un più ampio contesto storico, estetico, culturale e sociale che costituisce tra l'altro una base fondamentale per le complesse questioni del "qui" e "là" trattate da de Rijke / de Rooij.

Allo stesso modo, l'interesse di de Rijke / de Rooij per la critica istituzionale è informato dall'opera di Asher. I primi interventi di Asher impiegavano strategie ingegnose di alterazione e di rimozione applicate all'architettura di volta in volta considerata. Il contenitore dell'opera d'arte diventa il materiale per una scultura che non solo è inscindibile dalla sua collocazione architettonica, ma è inscindibile anche dal suo contesto culturale. Per esempio, l'incorporazione da parte di Asher del contenitore architettonico, della percezione visiva e delle condizioni del contesto può essere vista come un antecedente degli spazi immersi nella semioscurità dei due più giovani artisti. Per il suo contributo a Documenta V, al Museum Fridericianum di Kassel nel 1972, Asher aveva concepito una costruzione dall'intelaiatura in legno, all'interno dello spazio della sala espositiva. In questo spazio aveva diviso visivamente l'interno di un lungo corridoio (che comprendeva il pavimento, le pareti terminali e il soffitto) sull'asse longitudinale, dipingendone una metà di nero e l'altra di bianco. Nella parte bianca aveva tagliato due feritoie per la luce nel punto in cui il soffitto della costruzione intersecava il muro, consentendo alla luce di entrare dallo spazio sovrastante della sala. Gli spettatori entravano e uscivano dallo spazio attraverso una porta impermeabile alla luce nella metà nera della costruzione.⁴ In una descrizione dell'opera, Asher descrive i piani di questo spazio come le parti che costituiscono una scultura: non un oggetto

convenzionale intorno al quale si può camminare, ma “la somma di ... sei piani [che costituiscono] un corpo volumetrico rettangolare che forma una recinzione intorno all'osservatore. L'intero volume scultoreo era visto dall'interno, lo si poteva attraversare, camminarci o passarci sopra. Trattandosi di una recinzione, o meglio di un alloggio, i piani assemblati venivano vissuti simultaneamente come contenitore architettonico”.⁴⁷ Asher ha dilatato il significato dell'opera oltre le sue caratteristiche formali, assimilando lo spazio a un palcoscenico che svolgeva la propria funzione, all'interno del più ampio contesto della mostra internazionale di cui faceva parte:

Formalizzandone lo scopo all'interno della mostra, l'installazione, come un palcoscenico, rifletteva il palcoscenico culturale che Documenta, in quanto esposizione, occupava. In quanto recinzione spaziale essa occupava una posizione autonoma, ma la recinzione non definiva le condizioni più generali dell'esperienza dell'osservatore all'interno della mostra. La supposta autonomia dell'opera poteva essere osservata solo nel contesto della maggioranza delle altre opere, ciascuna delle quali operava all'interno della propria cornice. L'opera sembrava in qualche modo isolarsi dal resto della mostra, mentre era in realtà soggetta alle condizioni della mostra e le recepiva.⁴⁸

Bianco e nero, luce e oscurità, gli spazi di de Rijke / de Rooij, come quelli di Asher, mettono in relazione il carattere specifico del contenitore architettonico, le strategie dell'autoreferenzialità e il processo di illuminazione come mezzo di apertura sociale, economica e culturale. Mentre in *Bantar Gebang* la rivelazione si svolge in uno spazio in semioscurità attraverso la lenta illuminazione di una baraccopoli indonesiana, la relazione tra l'immagine rappresentata nel film e lo spazio architettonico in cui esso viene presentato è più diretta in *Mandarin Ducks* (2005). Questo film, che costituì la partecipazione dei due artisti alla Biennale di Venezia del 2005 in rappresentanza dei Paesi Bassi, è ambientato in un interno domestico modellato approssimativamente sull'architettura pensata da Gerrit Rietveld per il Padiglione olandese della Biennale, dove la mostra stessa fu allestita. Ritratto, visivamente affascinante e brutale allo stesso tempo, delle relazioni sociali, esso presenta attraverso dialoghi e monologhi l'incontro fra dieci persone in questo stesso spazio. Innescato dallo stato attuale del nazionalismo e della xenofobia nei Paesi Bassi, è come uno specchio che potrebbe benissimo riflettere qualsiasi altra cultura. Un'opera stupefacente, provocatoria e contestata, essa è prudentemente collocata all'interno del contesto specifico di un padiglione nazionale e attinge alla storia culturale, estetica e architettonica che tale spazio rappresenta.

Come film e come installazione *Mandarin Ducks* è una costruzione complessa, che impiega elementi tipici del melodramma e dell'autoreferenzialità filmica. La presenza assolutamente predominante della luce che illumina il set e la pelle degli attori è trattata come materiale discreto e autonomo. La luce colorata che occupa gli spazi del film costruisce anche l'atmosfera e mette in risalto le contraddizioni tra la bellezza del film, l'impassibile crudeltà con la quale i personaggi si trattano e il set, contenuto e minimale. Il set comprende la struttura modulare che caratterizza il Padiglione e contiene pochi arredi scenici fondamentali, tra cui un paravento pieghevole cinese, uno specchio di

⁴⁷ *Ivi*, p. 60.

⁴⁸ *Ibid.*

cortesia, un tappeto in pelle di zebra e un divano modulare, caratterizzato da tipiche cerniere lampo, disegnato dal gruppo Slothouber e Graatsma, che non casualmente era stata l'ultima coppia di artisti a partecipare alla Biennale, prima di de Rijke e de Rooij (nel 1970). Le schermature del soffitto del Padiglione, progettate da Rietveld e adottate da de Rijke / de Rooij in modo da poterle aprire completamente tra una proiezione e l'altra, hanno fatto da modelli per i pannelli acustici progettati appositamente per lo spazio espositivo. Inoltre, i due artisti avevano progettato panche nere per gli spettatori, ispirate alla nozione convenzionale di panca da museo. La progettazione dello spazio espositivo era concepita nei minimi dettagli e con la stessa attenzione dedicata al set, e trasformava il Padiglione in un palcoscenico parallelo in cui agivano gli spettatori. In questa presentazione de Rijke / de Rooij hanno fatto uso della storia architettonica e programmatica del Padiglione all'interno di un più ampio contesto storico-artistico, culturale e politico. *Mandarin Ducks* abbina il concetto di rappresentazione nazionale a una potente riflessione sulla xenofobia.

La costruzione formale e concettuale di una mostra come opera d'arte in sé ha assunto una complessità sempre crescente nelle ultime opere di de Rijke / de Rooij, che amplia la loro consueta integrazione di cinema e spazio architettonico fino a incorporare materiali di consultazione, appunti, oggetti e documentazione varia. Queste mostre/installazioni non si rivolgono soltanto alle condizioni di esposizione e di ricezione nella cornice istituzionale, ma anche ai mezzi di distribuzione. L'intervento di questo materiale "dietro le quinte" nel contenuto e nella presentazione dell'opera sottolinea l'interesse degli artisti per il funzionamento di un'opera d'arte all'interno di un contesto storico e culturale più ampio.

In tre mostre svoltesi nel 2005 ad Amsterdam, Bregenz e Vienna l'opera di de Rijke / de Rooij è stata integrata con quella di altri artisti, un'esperienza che ha offerto la possibilità di conoscere a fondo il loro metodo di lavoro. Allo Stedelijk Museum CS di Amsterdam, nel dicembre 2005, la mostra si concentrava sulle fonti e sulla documentazione relative a *Mandarin Ducks* e alla sua presentazione nel Padiglione olandese a Venezia, che si era tenuta in precedenza, quello stesso anno. Provenienti dalla collezione del museo, erano presentate costruzioni modulari di Slothouber e Graatsma, il cui divano caratterizzato da cerniere lampo era un arredo fondamentale in *Mandarin Ducks*. Erano esposte anche immagini della loro mostra del 1970 nel Padiglione olandese, che ritraevano quello stesso divano. Il materiale a stampa e l'immagine grafica per la presentazione veneziana (invito, manifesto, catalogo), realizzati dal famoso grafico olandese Wim Crouwel, erano esposti su tavoli disegnati da de Rijke / de Rooij. Un'ampia sequenza di pagine del catalogo documentava gli studi della luce per il set del film, mentre su un altro tavolo erano esposte pagine singole della sceneggiatura e fotogrammi. La mostra comprendeva anche quattro litografie di Kurt Schwitters, due dipinti di James Ensor e un monitor sul quale passava una commedia televisiva olandese degli anni Settanta dal titolo *Hey, Can I Have My Wife Back?* Benché allestiti come una mostra, gli elementi dell'opera mantengono discretamente la propria individualità. Senza essere didattici gli artisti hanno cercato di collocare il proprio lavoro in un contesto culturale e storico.

Nella mostra *Together*, svoltasi al Magazin4 di Bregenz, in Austria, de Rijke / de Rooij hanno progettato un'installazione per presentare tre diverse "banche immagini". Questa mostra offriva la possibilità di conoscere a fondo il metodo del lavoro in collaborazione fra i due artisti, e comprendeva gli archivi di immagini che ogni artista aveva realizzato parallelamente alla loro collaborazione. L'esposizione metteva in scena anche il modo in cui gli artisti gestivano il più ampio contesto discorsivo in merito alla loro opera, compresa la sua rappresentazione sui manifesti, negli inviti, nelle pubblicazioni, nei comunicati stampa ecc., che erano stati concepiti e progettati con cura come elementi integrali e primari dell'opera. Essi non sono considerati materiali secondari o "appunti effimeri" con un mero ruolo di supporto, ma piuttosto opere autonome che nella pratica artistica di de Rijke / de Rooij sono importanti quanto le installazioni filmiche.

La prima banca immagini era costituita da un gruppo di collage che de Rooij aveva assemblato nel 2002 dal suo archivio di immagini e raccolto nel periodo compreso tra gennaio 2000 e luglio 2002. I diciotto pannelli incorniciati, intitolati collettivamente *Index: Riots, Protest, Mourning and Commemoration (as presented in newspapers, January 2000-July 2002)* erano costituiti da immagini, in origine pubblicate sulla stampa quotidiana, di gruppi di persone che protestano o marciano in silenzio. Su ciascun pannello una serie di foto, ritagliate dalla fonte originale, erano organizzate in una composizione sotto una grande lastra di vetro. Le didascalie originali erano raccolte in un opuscolo a parte. I pannelli rappresentavano il ruolo che la raccolta di immagini assume come risorsa della pratica artistica.

La seconda banca immagini consisteva nella proiezione di 162 diapositive provenienti dall'archivio di fotografie scattate da de Rijke in Thailandia, Indonesia, Giappone e Australia. De Rijke ha usato alcune di queste immagini in lavori fatti in collaborazione con de Rooij, mentre ne ha riservate altre per la sua attività indipendente. La proiezione di diapositive ha dimostrato che l'artista si avvicina a ciascuna immagine individualmente, mettendole cioè in sequenza non su base geografica o cronologica, ma secondo gli elementi costitutivi: luce, colore e composizione.

La terza banca immagini raccoglieva immagini di opere di de Rijke / de Rooij pubblicate su cataloghi o riviste, inviti, manifesti e altro materiale progettato per le loro mostre nel corso degli anni. Le immagini erano esposte su tavoli neri. Un tavolo esponeva un fotogramma monocromatico blu tratto da *I'm Coming Home in Forty Days* (1997) riprodotto in nove diverse pubblicazioni. Ogni riproduzione è differente, e crea una eco visiva per l'opera del 2004, *Orange*. Nelle immagini collocate su questi tavoli le posizioni individuali dei due artisti vengono conciliate.

In queste installazioni che sembrano delle mostre, de Rijke / de Rooij analizzano il contesto più ampio della loro attività artistica: la concezione, la produzione, l'evoluzione, la riproduzione e la distribuzione. ... Non rivelare chi ha fatto cosa nel corso della collaborazione è il loro modo di condividere il processo produttivo, perché il processo in sé rimane non detto, ma sottopone la pratica artistica alla critica e alla rivelazione, proprio come la strategia della critica istituzionale che ha influenzato la loro pratica.

Una terza mostra, tenutasi alla fine del 2005 alla Secession di Vienna, impresa congiunta di de Rijke / de Rooij con Christopher Williams, incorpora l'autoreferenzialità di queste mostre/installazioni in un progetto curato in collaborazione con un altro artista. Invitati a esporre in maniera indipendente e contemporanea, i tre artisti hanno deciso di collaborare al progetto della mostra, e hanno letteralmente integrato le due mostre l'una nell'altra. Le strategie scultoree e pittoriche e l'autoreferenzialità che caratterizzano le loro rispettive pratiche sono enfatizzate dall'integrazione delle opere e dalla progettazione dei manifesti e dei singoli volumi del catalogo della mostra, realizzati in collaborazione con l'artista austriaco Mathias Poledna. Ciò comprendeva anche la strategia dell'inserimento, che prevedeva l'inclusione di un'immagine di un'opera di un artista nel catalogo dell'altro, apparentemente identico al suo; il ricollocamento di un grande pannello segnaletico dalla parete al pavimento; e inoltre lo spazio costruito per la proiezione del film di de Rijke / de Rooij *The Point of Departure* (2002), dove Williams aveva collocato la sua fotografia in bianco e nero del sistema di pareti modulari caratteristico dell'edificio della Secession mentre era in allestimento in vista della mostra.

L'opera di de Rijke / de Rooij articola la complessa relazione tra un oggetto e un essere umano, all'interno di uno spazio architettonico. L'illuminazione prodotta dalle immagini del film rivela il contenitore architettonico ed enfatizza la nostra consapevolezza di spettatori in merito alla posizione che occupiamo nello spazio architettonico, in parte in ombra e in parte illuminato, uno spazio che ha una storia, una funzione e un contesto culturale. Mentre i film sono prodotti in un dato momento nel tempo, la loro presentazione cambia in ciascuna circostanza. Ogni volta che un'opera viene presentata, lo è in modo nuovo. Ogni mostra offre l'opportunità distinta di posizionare e riconsiderare l'opera nell'ambito di un contesto architettonico, storico e culturale specifico. Questa dinamica è il fulcro dei progetti di Düsseldorf e di Bologna, concepiti e realizzati come due mostre diverse seppure correlate. Queste mostre, allo stesso tempo separate e unite fra loro, come il metodo di lavoro dei due artisti, restano discrete ma collegate, un modo davvero adeguato per rappresentare la collaborazione piena di significato di de Rijke / de Rooij.

Il fiore delle mille e una notte

Andrea Vitiani

“Dopo aver realizzato *I'm Coming Home in Forty Days*, Jeroen e io pensammo di proiettare il film in una sala il cui pavimento fosse coperto da un tappeto orientale. Questo accadeva molto tempo prima che decidessimo di filmare un tappeto. Sentivamo che il blu freddo del film avrebbe “coinciso” con i colori caldi del tappeto, sentivamo anche che l'astrazione (astratti motivi floreali incontrano cristalli di ghiaccio) avrebbe funzionato. Non abbiamo mai realizzato questa proiezione, era un sogno”⁴⁹

È Willem de Rooij stesso a menzionare questa modalità espositiva – poi non realizzata, come egli riferisce – nella e-mail in cui riporta la selezione finale di 13 fotografie, scattate fra il 2 marzo e il 3 maggio 1973 dal fotografo Angelo Pennoni sul set del film *Il fiore delle mille e una notte* di Pier Paolo Pasolini, e che sono presentate all'interno della mostra *Jeroen de Rijke / Willem de Rooij* al K21.

Anche se l'idea di un esplicito lavoro su Pasolini è stata discussa per la prima volta solo nel 2005 durante un incontro fra Jeroen de Rijke, Willem de Rooij, Christopher Williams e l'autore, avvenuto in occasione dell'inaugurazione delle loro mostre personali alla Wiener Secession⁵⁰ – idea poi maturata da Willem de Rooij nel corso della preparazione della mostra al MAMbo –, la visione di alcuni film di Pasolini, in particolare *Teorema*, *Appunti per un'Orestiade africana* e *Il fiore delle mille e una notte*, fu una delle molteplici fonti intorno a cui i due artisti idearono e realizzarono il loro film in 16mm *I'm Coming Home in Forty Days* (1997).

Ciò che vediamo in questo film è l'immagine di un iceberg ripreso dal bordo di una nave che ne sta compiendo il periplo.

Pur in assenza di ogni esplicito elemento narrativo la strutturazione in tre parti del film come in un trittico⁵¹ e il titolo stesso del film – che evoca la dimensione temporale del viaggio, il passato della partenza, il presente del viaggio e il futuro del ritorno⁵² – permettono la persistenza di sottili spunti di narrazione.

Nella prima parte del film la visione dell'iceberg, che si confonde continuamente con l'atmosfera del cielo o con l'acqua dell'oceano, dà “corpo” a immagini apparentemente senza profondità, quasi monocrome, come avulse da una qualsiasi relazione con la sfera del naturale, del fisico: l'immagine “incarna” il valore estetico culturalmente associato al monocromo, l'idea di una spiritualità espressa attraverso *forme pure, aniconiche, astratte*. Successivamente, non riuscendo a determinare un punto di vista, uno spazio definito,⁵³ siamo indotti a chiederci da dove derivano i movimenti che osserviamo (dall'iceberg? dalla nave? dalla telecamera?) e che cosa esattamente stiamo vedendo. Anche se al primo sguardo ciò che il film riproduce sembra

⁴⁹ Willem de Rooij, conversazione e-mail con l'autore, 17 settembre 2007.

⁵⁰ Entrambe le mostre si sono svolte alla Wiener Secession, Vienna, 25 novembre 2005-15 gennaio 2006. Questo progetto dedicato a Pier Paolo Pasolini è da considerare uno degli ultimi progetti elaborati in collaborazione fra Jeroen de Rijke e Willem de Rooij e realizzato successivamente da Willem de Rooij specificamente per questa mostra.

⁵¹ Vanessa Joan Müller, “Realistic Abstraction”, in *Jeroen de Rijke / Willem de Rooij. After the Hunt*. New York, Lucas & Sternberg, 2000, p. 55.

⁵² *Ivi*, p. 60.

⁵³ *Ibid.*

un'immagine sostanzialmente unitaria, con lo scorrere della proiezione iniziano a notarsi continui, anche se impercettibili, gradazioni di luce e sfumature di colore, variazioni di sostanza fra primo piano e sfondo, l'emergere di relazioni fra masse differenti in costante movimento. Se in un primo tempo risulta difficile addirittura *capire* che tipo di immagine stiamo osservando, col tempo essa assume una pur sfaccettata e instabile identità.

In *I'm Coming Home in Forty Days* l'esperienza dell'osservatore coincide con l'esplorazione di una zona intermedia fra la narrazione e l'osservazione, in cui ai criteri abituali di valutazione dell'immagine si sostituisce la "scoperta" della potenzialità insita nell'immagine stessa, cioè della sua capacità di essere veicolo di riferimenti e significati molteplici. In questo sfaldamento percettivo e cognitivo – che dall'oggetto della visione si trasmette gradualmente al soggetto – la differenza fra ciò che "sembra" astratto e che invece si rivela "essere" concreto, fra ciò che "sembra" monocromo e che "in realtà" non lo è, si affievolisce generando un'oscillazione continua fra ciò che vediamo e ciò che crediamo di vedere, ciò che crediamo di sapere e ciò che sappiamo veramente.

Se a questo proposito gli artisti citano rappresentazioni artistiche, quali gli "zip" di Barnett Newman,⁵⁴ che cercano di accogliere quest'estrema latitudine della rappresentazione all'interno dei confini della tela, è poi nello specifico dello schermo e, più in generale, dei dispositivi di presentazione e ricezione dell'immagine cinematografica che de Rijke / de Rooij cercano di verificare questa stessa possibilità.

Nondimeno la visione di un film come *Teorema* (1968) non ha indotto gli artisti a una specifica analisi dei contenuti e delle forme del cinema pasoliniano, quanto piuttosto all'approfondimento della fascinazione provata nei confronti di una ben definita serie di immagini. Si tratta delle immagini astratte – o, piuttosto, "astraenti" rispetto alla narrazione filmica – introdotte nel film da Pasolini con funzione simbolica e straniante: mi riferisco a quelle del deserto spazzato dal vento e percorso da fumi e nuvole che compaiono prima dei titoli di testa, ricorrono poi sistematicamente lungo il racconto associate a ciascuno dei cinque personaggi principali, e che infine suggellano il finale del film, in cui un uomo – il personaggio interpretato da Massimo Girotti – le percorre completamente nudo.

Prescindendo dalla funzione che queste immagini hanno nel film di Pasolini, gli artisti notarono un analogo trattamento in altri film del regista. Nei successivi film "esotici" di Pasolini infatti – dall'incompiuto *Appunti per un'Orestide africana* (1970) a *Il fiore delle mille e una notte* (1974) – alcune immagini infatti, acquisiscono all'interno della singola sequenza un rilievo pressoché astratto, anche se meno evidenziato rispetto a *Teorema*: i volti fra la folla in *Appunti*, la relazione fra certe architetture e i personaggi in *Il fiore*. Un ruolo centrale è stato assunto dall'analisi dei materiali iconografici – conservati presso il Centro Studi - Archivio Pier Paolo Pasolini di Bologna – consistenti prevalentemente in fotografie di scena scattate sul set dei vari film del regista con funzione documentaria.

In quanto documentazione non direttamente legata alla narrazione filmica, la fotografia di scena si isola dalla sequenza cinematografica e amplifica l'effetto astratto dell'immagine originaria, che pur documentata in tutte le sue componenti – scenografia, costumi, cast – non ha più nessun sostegno narrativo ed è quindi più ambiguamente interpretabile.

⁵⁴ *Ivi*, pp. 61-62.

Se, inoltre, dall'analisi sistematica delle immagini selezionate da de Rooij è possibile ricostruire l'architettura fantastica e sincretica, frutto del paziente lavoro di collage compiuto da Pasolini nell'individuare location diverse – Sana'a e Hodeida (Yemen del Nord), Adramaut (Yemen del Sud), Isfahan (Iran), Asmara (Etiopia) –, queste differenze sono difficilmente rintracciabili nelle immagini stesse, grazie anche al paziente lavoro di sfumatura e di ricostruzione fantastica operate dal regista e dai suoi collaboratori. Se cioè la differenza sostanziale fra le architetture yemenite, iraniane ed etiopi permette di immergere il racconto in una cornice propriamente "favolistica"⁵⁵ – il loro semplice accostamento sfuma quelle stesse differenze in un'inesistente architettura narrativa, nell'ipotesi di una fantastica, esotica città panarabica. Da questa considerazione deriva tra l'altro la particolare modalità espositiva con cui de Rooij ha installato questo materiale: recuperando nuovamente i principi su cui si reggeva l'allestimento del materiale documentario esposto al Magazin4 di Bregenz,⁵⁶ l'artista presenta su un tavolo le 13 fotografie, componendo una "sequenza" che, pur rispettando lo statuto documentario delle immagini, trattiene, grazie alla loro successione sul tavolo e ai rapporti tra le singole, una memoria della narrazione filmica a cui esse rimandano. Dislocando al K21 uno dei tavoli dell'installazione concepita originariamente per il Magazin4 di Bregenz – e per il resto ricostruita al MAMbo, dove è presente in mostra anche *I'm Coming Home in Forty Days* – de Rooij amplifica l'effetto di spaesamento e contemporaneamente permette alle immagini di inserirsi in un discorso ulteriore: su questo tavolo infatti i due artisti riunirono una serie di riproduzioni di un'immagine monocromatica blu dal set di *I'm Coming Home in Forty Days*, un'immagine né tratta "da", né direttamente collegata "a" esso. Nella mostra di Düsseldorf il tavolo fornisce un ulteriore livello di lettura alla caleidoscopica esplorazione di un singolo colore (il blu in questo caso, ovvero il colore su cui verte *I'm Coming Home in Forty Days*). In questo senso i due tavoli – quello in cui sono stati selezionati e composti i materiali a stampa blu e quello in cui sono state selezionate e composte le 13 fotografie di scena dal set di *Il fiore* – grazie al loro semplice accostamento negli spazi espositivi, e mantenendo uno statuto ambiguo fra opera e documentazione, suggeriscono quell'esplorazione delle estreme latitudini dell'immagine che anche *I'm Coming Home in Forty Days* persegue con altri mezzi.

Tra l'altro, come dimostra l'accento da parte di de Rooij all'idea di esporre *I'm Coming Home in Forty Days* in una sala coperta da un tappeto orientale, il riferimento all'iconografia islamica – qui trasposto con un rimando all'architettura e all'urbanistica islamiche, a sua volta sfumato dall'origine filmica del riferimento stesso – era un'altra delle fonti di ispirazione intorno a cui il film fu ideato. Anche se solo successivamente de Rooij / de Rooij pensarono, in effetti, di realizzare un film che avesse per soggetto direttamente un tappeto orientale,⁵⁷ essi realizzarono l'anno successivo il film *Of Three Men* (1998) nella moschea Fatih di Amsterdam (edificio che per altro fu trasformato in moschea dopo essere stato precedentemente una chiesa cattolica). Inoltre, è già durante la realizzazione di *I'm Coming Home in Forty Days* che gli artisti intraprendono la

⁵⁵ Come negli altri film della cosiddetta "trilogia della vita" di cui *Il fiore* è, dopo *Il Decamerone* (1970) e *I racconti di Canterbury* (1972), la terza e ultima parte.

⁵⁶ *Jeroen de Rooij / Willem de Rooij: Together*, Magazin4 - Bregenzer Kunstverein, Bregenz, 30 gennaio-13 marzo 2005. L'esposizione è in parte ricostruita all'interno della mostra al MAMbo.

⁵⁷ Il tappeto caucasico con motivo Asfhan del XIX secolo, conservato presso il Rijksmuseum di Amsterdam, ripreso nel film *The Point of Departure* (2002).

lettura del saggio di Keith Critchlow, *Islamic Patterns: An Analytical and Cosmological Approach*.⁵⁸

Nella tradizione islamica il divieto di rappresentare, in quanto idolatre, forme umane o naturali, comporta che l'immagine astratta si debba prendere carico di questa rappresentazione in chiave antinaturalistica. Nelle architetture, nelle decorazioni, nei tappeti orientali, la forma astratta si carica di significato, diventa espressione di una spiritualità "formale": "L'arte islamica ha mantenuto la sua singolare integrità e contenuto specifico con minimi scarti rispetto al suo scopo, che è l'affermazione dell'unità espressa nella diversità".⁵⁹ La funzione primaria delle forme astratte dell'arte islamica è dunque quella di "guidare la mente dalla sfera letterale e mondana alla loro realtà sottostante".⁶⁰

Come per l'iceberg di *I'm Coming Home in Forty Days* anche nei motivi di un tappeto orientale de Rijke / de Rooij rintracciarono la possibilità, per un oggetto concreto, di rappresentarsi attraverso una forma astratta o, al contrario, per ogni forma astratta, di evocare la possibilità di un oggetto concreto.

Questa verifica costante delle potenzialità iconografiche e di significazione dell'immagine acquisisce un particolare rilievo se associata al ricorrente, particolare utilizzo degli spazi espositivi, da parte di de Rijke / de Rooij. I film dei due artisti sono generalmente esposti con modalità che richiamano la presentazione di un film al cinema: essi sono mostrati a orari prefissati in modo tale che il visitatore li possa vedere dall'inizio alla fine e che lo spazio stesso del *white cube* possa essere percepito come tale tra una proiezione e l'altra, sia nella sua volumetria, sia nelle sue principali caratteristiche architettoniche; esse sono infatti lasciate a vista dall'intervento minimo operato dagli artisti (una cabina di proiezione per isolare l'apparecchiatura dalla sala – come al cinema –, alcune panche). In questo modo i film di de Rijke / de Rooij, situati tra film d'artista per il museo e film cinematografici, spezzano i confini del museo stesso che diviene area ambigua di confronto fra layout ed esperienze differenti. Le immagini stesse dei loro film – spesso immagini apparentemente fisse – permettono a queste opere di oscillare tra film, scultura e pittura.

Paradossalmente il veto iconoclasta dell'arte islamica appare in questo modo recuperabile proprio nell'assoluta neutralità del *white cube*: all'interno dello spazio deputato per eccellenza all'esperienza estetica (modernista) de Rijke / de Rooij rintracciano un codice di rappresentazione e significazione basato sulla potenzialità dell'immagine e sul valore della sua esperienza sensibile e immaginativa (riverberato parzialmente anche nella tradizione iconografica della pittura olandese, con le spoglie chiese protestanti dipinte, per esempio, da Pieter Jansz Saenredam). Eppure, è proprio giunti a questo punto che il loro approccio tende a farsi ambiguo: alle avventure fin qui analiticamente ricostruite de Rijke / de Rooij sembrano sì partecipare, ma con una certa leggerezza, un atteggiamento volutamente romantico e naïf, un approccio "favolistico" (leggi: "potenziale") alla pratica concettuale, in modo da lasciare intatto il potenziale "avventuroso" e appassionante di questa ricerca, da rilanciarlo verso sponde inattese, rimetterlo in circolo verso interpretazioni, espressioni e rappresentazioni intente. Non

⁵⁸ Keith Critchlow, *Islamic Patterns: An Analytical and Cosmological Approach*. Londra, Thames & Hudson, 1976. Il titolo del film in 35mm, *The Point of Departure*, deriva dal titolo del primo capitolo di questo libro.

⁵⁹ *Ivi*, quarta di copertina.

⁶⁰ *Ibid.*

a caso Willem de Rooij parla, a questo proposito, di “schemi idealizzati che sono al contempo immagini d’amore, e talvolta caricature”.⁶¹ E del resto – se pensiamo a questa stessa sezione della mostra – anche il *Fiore delle mille e una notte*, come analogamente, e ben prima, la sua antica fonte, *Le mille e una notte*, sono una “love story”... e allora appare del tutto plausibile accostare un iceberg a un tappeto (volante?).

⁶¹ Conversazione telefonica con l'autore, tenuta durante la preparazione di questo testo, settembre 2007.

Liupaard

Andrea Viliani

The Floating Feather è il titolo della mostra collettiva curata da Willem de Rooij presso la Galerie Chantal Crousel a Parigi (2006-2007). Il titolo di una seconda mostra curata da de Rooij presso la Galerie Daniel Buchholz a Colonia (2007) è *Birds in a Park*. Le due esposizioni sono state concepite da de Rooij nel loro complesso – il titolo, gli inviti, i comunicati stampa, la lista degli artisti e delle opere e l'approccio concettuale – quali controparte l'una dell'altra. Gli inviti riproducono due dipinti del pittore olandese Melchior de Hondecoeter (1636-1695), i cui titoli sono stati utilizzati come rispettivi titoli delle due mostre. Entrambe presentano opere delle stesse tre artiste (Karen Cytter, Isa Genzken, Fong-Leng). In entrambe le mostre – presentate nelle due gallerie che abitualmente presentano Jeroen de Rijke e Willem de Rooij in qualità di artisti – de Rooij è intervenuto in qualità di "curatore".

"Il dipinto e ciò che rappresenta – piuttosto che il suo titolo – potrebbe essere visto come l'emblema della mostra".⁶² I dipinti di Melchior de Hondecoeter si caratterizzano per il soggetto ricorrente: ritratti di uccelli di provenienze e tipologie eterogenee – alcuni di essi erano comuni nell'Europa settentrionale, altri invece esemplari esotici e rari –, spesso dipinti per i casini di caccia reali e dei nuovi ricchi del XVII secolo. Alcuni di questi uccelli ricorrono in pose pressoché identiche nei vari dipinti dell'autore, come se si trattasse di un'operazione di catalogazione e di collage. Nella loro strutturazione formale e ricezione sociale questi dipinti "rafforzano e allo stesso tempo commentano i gusti e le strutture di potere prevalenti del loro tempo".⁶³

Il linguaggio formale di queste opere è contemporaneamente metaforico e documentario e il loro intento è quello di restituire dettagliatamente forme di organizzazione sociale e di significazione estetica, di per sé, invece, estremamente complesse e composite. Potrebbe essere proprio questo linguaggio formale alla radice dell'interesse da parte di de Rooij per un artista come de Hondecoeter. Ed è forse in questo senso che i dipinti di de Hondecoeter rappresentano l'*emblema* delle due mostre.

Un simile approccio, in bilico fra registrazione e interpretazione della società contemporanea, unisce fra loro le tre artiste e le opere incluse in mostra, contrassegnate dalla sistematica dislocazione dell'oggetto della propria analisi e affezione e dalla costante ri-definizione degli strumenti e delle soluzioni adottati nella sua rappresentazione: rispettivamente sette e tre *robe-manteau*⁶⁴ della fashion designer Fong-Leng (1938), i video e film narrativi dell'artista israeliana Karen Cytter (1977)⁶⁵ – rispettivamente *The Victim* (2006) e *The Dates Series* (2004) a Parigi; *Tal and Namaah* (2001), *French Film* (2002) e *Nothing* (2003) a Colonia – e le installazioni scultoree

⁶² Willem de Rooij, dal comunicato stampa originale di entrambe le mostre.

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ A Parigi erano esposti i seguenti abiti, datati dal 1974 al 1981: *Gaudí* (1974), *Mandenjapon* (1974), *Marsipulami* (1976), *Azuri Fiori* (1977), *Paradijsvogel* (1977), *Parasol* (1979), *Anniversario* (1981). A Colonia invece erano presentati *Marsipulami*, *Parasol* e *Anniversario*.

⁶⁵ Karen Cytter è stata allieva di Willem de Rooij presso De Ateliers Stichting 63 di Amsterdam, dal 2002 al 2004.

dell'artista tedesca Isa Genzken (1948).⁶⁶ In mostra a Parigi sono stati presentati due elementi a parete intitolati *Gay* (2006), composti da diversi strati di plastica, pellicola specchiante, pittura e tessuto – un frammento di una *rainbow-flag* – e immagini trovate, tra cui una foto scattata dai soldati americani nel 2004 nella prigione di Abu Ghraib che riproduce un uomo nudo con le mani alzate fino ad assumere la forma di una croce. In mostra a Colonia erano presentate due coppie identiche di riproduzioni di vaste dimensioni – entrambe stampate su carta: in una il ritratto del giovane Franz Kafka, nell'altra un disegno fatto da Kafka all'epoca del ritratto, che raffigura una carrozza su una strada tortuosa – e una sedia a rotelle rovesciata per terra sulla cui seduta è legato un foglio di pellicola d'oro specchiante, curvato.

Per la mostra al MAMbo de Rooij ricostruisce e sviluppa ulteriormente le premesse di queste due mostre, da lui curate, prendendo spunto da un particolare abito disegnato da Fong-Leng: *Liupaard* (1975).

Già allestendo le stravaganti creazioni di Fong-Leng all'interno dei *white cube* della Galerie Chantal Crousel e della Galerie Daniel Buchholz, de Rooij le aveva disposte, rispetto alle altre opere e alla posizione assunta dallo spettatore, secondo un preciso progetto allestitivo. Sistemate su appositi manichini, lo spettatore poteva girarci intorno in modo che risultassero visibili, in tutti i loro particolari, a 360°. Nell'allestimento parigino i manichini erano montati su piattaforme girevoli. In questo modo l'abito non veniva semplicemente mostrato quale manufatto autonomo ma ricontestualizzato, come potrebbe accadere in un museo o in un archivio del costume, attraverso una ricostruzione delle modalità d'uso del manufatto stesso e quindi del suo ambiente. In particolare de Rooij accenna alle note ed esclusive presentazioni per cui Fong-Leng – spesso modella di se stessa nella sua boutique, ma anche in alberghi, atelier d'artista, negli studi dei fotografi pubblicitari – acquistò vasta fama negli anni Settanta e nei primi anni Ottanta. A questo proposito nella mostra alla Galerie Daniel Buchholz de Rooij sceglie di presentare su un monitor la documentazione video della collezione di Fong-Leng per l'anno 1983, presentata all'Hotel Hilton di Amsterdam. Il video mostra Fong-Leng indossare *Anniversario*, un abito in pelle decorato con applicazioni che riproducono torte di compleanno e candeline, presentato nella stessa sala. Lo stile di Fong-Leng fu accomunato al lavoro dei suoi contemporanei Ossie Clark e Zandra Rhodes. I suoi lavori hanno un forte carattere formale e rappresentativo, che ricorda la tradizione della cerimonia orientale della vestizione. In questi abiti – “costruiti” sul corpo come sculture performabili più che indossati come abiti veri e propri, in cui ispirazioni molteplici si sovrappongono con giocoso senso della sproporzione e della semplificazione – ciò che appare essenziale è l'esigenza di comunicare in un *certo* modo a un *certo* referente sociale predominante. Assistiamo a un circuito che dall'abito arriva alla sua presentazione sociale “performativa” e, da lì, a ulteriori occasioni di interazione sociale e autorappresentazione. Fong-Leng, nata a Rotterdam nel 1938 da padre cinese e madre olandese, si servì in modo strumentale, a fini commerciali, dell'ambiguo status che la sua origine esotica le aveva messo a disposizione.

⁶⁶ Willem de Rooij ha contribuito al catalogo pubblicato in occasione della partecipazione di Isa Genzken alla 52. Biennale di Venezia con un saggio: “Jump. Movimento e immagine in movimento in tre installazioni recenti di Isa Genzken” in Nicolaus Schafhausen (a cura di), *Isa Genzken. Oil*. Colonia, DuMont, 2007, pp. 200-206. Nel suo saggio su Genzken de Rooij analizza, tra le altre opere, l'installazione *Gay* da lui presentata nella mostra parigina.

Muovendosi ai limiti del *mainstream* e delle sue strategie di comunicazione, le creazioni di Fong-Leng acquistarono una vasta notorietà nella società olandese degli anni Settanta, documentando i riferimenti e i meccanismi di funzionamento di un certo sistema sociale e culturale che contribuì, con il suo stile di vita e le sue consuetudini, alla ampia transizione dal flower power al punk.

Se, nell'esperienza e nella lettura che ne poteva avere il pubblico in galleria, gli abiti di Fong-Leng sono sostanzialmente restituiti da de Rooij al loro contesto originario, simultaneamente essi vengono decontestualizzati o meglio, inseriti in un contesto trasversale, "di confronto", dal fatto stesso di essere presentati insieme alle adiacenti opere di Isa Genzken e Karen Cytter. Queste opere, a loro volta, se restituiscono la complessa e stratificata *imagerie* socioculturale a loro contemporanea (vedi la presenza della *rainbow-flag* o della foto di Abu Ghraib in *Gay* di Isa Genzken o l'analisi del rapporto fra media e vita privata, fra codici mediatici contemporanei ed espressioni intime nei video e film di Karen Cytter), sono a loro volta reciprocamente dislocate, decontestualizzate dall'accostamento agli abiti di Fong-Leng. Il risultato che si delinea – la mostra appunto – si dà come piattaforma in cui le opere e gli statuti *definenti* le opere – strategie e layout espositivi, materiali di documentazione ecc. – coesistono a prescindere dalla loro distanza intrinseca e cronologica, dal differente contesto socioculturale e del medium utilizzato. Una piattaforma generativa di senso, in grado – attraverso questi confronti e al di là della differenza fra opera finale e materiale "preparatorio" o "contestuale" – al contempo di documentare visivamente questo processo.

Nel presentare le creazioni di Fong-Leng all'interno della mostra al MAMbo è come se de Rooij sostituisse alle artiste Karen Cytter e Isa Genzken il duo de Rijke / de Rooij: analizzando cioè il modo in cui de Rooij ha inserito gli abiti di Fong-Leng nel progetto artistico di questa mostra possiamo rintracciare lo stesso approccio critico ed estetico da lui adottato quale curatore delle due mostre alla Galerie Chantal Crousel e alla Galerie Daniel Buchholz.

Liupaard è un abito realizzato da Fong-Leng nel 1975 in pelle scamosciata e dorata con applicazioni sul collo e lungo le maniche, che raffigura, sulla gonna, l'apparizione di alcuni leopardi fra la boscaglia africana. L'abito originale fu eseguito per Mathilde Willink (1938-1977), famosa rappresentante del *jet set* nella Amsterdam degli anni Settanta e moglie del pittore Carel Willink (1900-1983), rappresentante di uno stile pittorico definibile "realismo magico". Mathilde Willink è raffigurata mentre indossa quest'abito in un dipinto realizzato nello stesso anno dal marito e intitolato *Afscheid van Mathilde*. Il dipinto è attualmente conservato presso lo Scheringa Museum voor Magisch Realisme di Spanbroek, in Olanda, insieme a una foto del celebre fotografo di moda e pubblicitario Paul Huf (1924-2002) che ritrae il pittore e la moglie nello studio durante la preparazione del dipinto. L'abito originario è custodito presso l'Amsterdams Historisch Museum. Nel 1997 lo Scheringa Museum, che nelle sue collezioni conserva altri originali di Fong-Leng, ha prodotto una replica di *Liupaard*, denominandola *Liupaardmantel II*. Fong-Leng, Paul Huf e Carel Willink parteciparono alla vita mondana e culturale del loro tempo, di cui contribuirono in parte a definire le modalità stesse di rappresentazione. Le opere di Jeroen de Rijke e Willem de Rooij sono sempre incentrate sull'analisi – attraverso il riferimento a manufatti storici e culturali – delle varie modalità di rappresentazione e della loro genesi, ricercata nella produzione artistica così come nell'immaginario veicolato dai mass media, nei manufatti storici e culturali e nella

relazione che essi intrattengono con le coeve forme politiche e sociali. Nei dipinti di Willink, negli abiti di Fong-Leng, nelle fotografie di Huf – dapprima condivisi come *status symbol*, indossati per eventi mondani o pubblicati in riviste e libri di fotografia di largo consumo e ben presto collezionati dai musei pubblici – de Rooij rinviene e approfondisce appunto la genesi e le diverse articolazioni delle rappresentazioni, frutto di questo specifico insieme di interazioni e relazioni. Un esempio di questo approccio può essere individuato nella connessione reciproca fra i singoli lavori e i loro autori: Mathilde indossa l'abito di Fong-Leng nel ritratto di Willink, viene ritratta con il marito da Huf, che a sua volta ritrae, in altre foto, Fong-Leng e Mathilde.

La ricostruzione di queste relazioni – che richiama l'archiviazione e l'operazione di collage riscontrati nei dipinti di de Hondcoeter – avviene attraverso la selezione e la presentazione di un singolo manufatto – *Liupaard* – che compare sotto diverse “vesti” in tutte e quattro le opere. Più che della *mise en abyme* dello stesso soggetto si tratta, al contrario, della declinazione della sua iconografia e capacità di significazione all'interno di un dato contesto, il quale, grazie a questa operazione, al contempo oggettiva e interpretativa, riverbera in tutta la sua complessità semantica ed estetica. Prescindendo dal contenuto specifico di questi manufatti, de Rooij si concentra sulla ricostruzione dello scenario che essi delineano e sulle modalità con cui questa ricostruzione è ottenuta all'interno del contesto museale. Rintracciando le relazioni dinamiche fra gli oggetti e sviluppando reciprocamente un approccio critico e documentario (raccolta, analisi degli oggetti) e un approccio estetico (allestimento, messa in scena come riattivazione di un'esperienza), si pone al di là della supposta divisione fra la presentazione dell'oggetto originale, la sua dislocazione, appropriazione, invenzione (creazione), attraverso di esso, di una nuova opera.

In questo senso anche questo inserto dedicato, all'interno della mostra al MAMbo, all'opera di Fong-Leng rivela lo stratificato metodo alla base delle opere di Jeroen de Rijke e Willem de Rooij, gli statuti multipli della loro pratica critica ed estetica. Conferma, inoltre, da parte di de Rooij l'interesse per l'analisi delle strategie espositive del materiale “documentario” già perseguita con de Rijke nelle loro collaborazioni precedenti⁶⁷ – con la sorvegliata misura di uno sguardo rivolto alle premesse, come ai possibili ulteriori sviluppi di queste nella sua attuale ricerca artistica. Inoltre esplora il ruolo centrale rivestito in questa analisi dall'esposizione (direttamente all'interno degli spazi espositivi) di temi, elementi formali e compositivi e strutture di senso, alla base delle singole opere, quale strumento che permetta questa stessa analisi e, al contempo, un'esperienza sintetica delle opere stesse.⁶⁸

Opere in mostra:

⁶⁷ Cfr. la decisione di presentare gli archivi che fornivano le fonti del loro lavoro in collaborazione al Magazin4 di Bregenz: “La presentazione di questi archivi è il mezzo formale per esplorare le origini collettive della creatività e il nostro uso comune della produzione di immagini” (dal comunicato stampa originale della mostra *Jeroen de Rijke / Willem de Rooij: Together*, Magazin4 - Bregenzer Kunstverein, Bregenz, 30 gennaio-13 marzo 2005). La mostra è in parte riprodotta all'interno dell'esposizione al MAMbo.

⁶⁸ Cfr. la mostra *Mandarin Ducks* allo Stedelijk Museum CS di Amsterdam (16 dicembre 2005-12 febbraio 2006), in cui opere provenienti dalle collezioni del museo furono incorporate da de Rijke / de Rooij. Essi avevano ricollegato e mostrato al pubblico alcune possibili fonti del film *Mandarin Ducks*. La mostra è in parte riprodotta all'interno della esposizione al K21.

I'm Coming Home in Forty Days, 1997
Film a colori 16mm, suono ottico / 16mm color film, optical sound
15 min.
Courtesy Galerie Daniel Buchholz, Köln

Bantar Gebang, 2000
Film a colori 35mm, suono ottico / 35mm color film, optical sound
10 min.
Courtesy Galerie Daniel Buchholz, Köln

I'm Coming Home in Forty Days, 2001
Foto cibachrome incorniciata / C-print framed
124 x 183 cm
Collezione / Collection Ringier

The Point of Departure, 2002
Foto cibachrome incorniciata / C-print framed
127,5 x 187 cm
Collezione privata / Private collection, Köln

Caucasian Rug, Shirwan, Baku, ca. 1800, 2002
Foto cibachrome / C-print
328 x 163 cm
Collezione privata / Private collection, Köln

Lotto Carpet, probably Ushak, Western Anatolia, 17th century, 2003
Foto cibachrome / C-print
222 x 137 cm
Collezione privata / Private collection

Bergama, West Anatolia, ca. 1850, 2003
Foto cibachrome / C-print
212 x 184,5 cm
Collezione privata / Private collection, Zürich

Persian Rug, Isfahan, Polonaise, early 17th Century, 2003
Foto cibachrome / C-print
233 x 148 x 5 cm
Collezione / Collection Ringier

Anatolian Rug, Kemerihisar, late 19th Century, 2003

Foto cibachrome / C-print
344 x 144 cm
Collezione / Collection DekaBank

Bouquet IV, 2005
Mazzo di fiori, fotografia in bianco e nero / Flower bouquet, b/w photograph
122,5 x 122,6 x 2,4 cm
descrizione scritta / written description
MKK Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main
Acquistata con i fondi di / Acquired with funding by the Prins Bernhard Cultuurfonds from the
Knecht-Drenth Fonds, Amsterdam

Mandarin Ducks, 2005
Film a colori 16mm, suono ottico / 16mm color film, optical sound
36 min.
Courtesy Galerie Daniel Buchholz, Köln

Ricostruzione parziale della mostra / Partial reconstruction of the exhibition
Together – Jeroen de Rijke / Willem de Rooij
Magazin4, Bregenz, gennaio / January 30 – marzo / March 13, 2005

Together, 2005
Ristampa del manifesto originale della mostra / Reprint of the original exhibition poster
167,5 x 118 cm
Courtesy Magazin4, Bregenz
Archivio / Archive Willem de Rooij

Publicazioni selezionate / Selected Publications, 1994-2004, 2005
Materiali stampati / Printed matter
Archivio / Archive Willem de Rooij

Elaborazione delle due mostre / Elaboration of the two exhibitions
***The Floating Feather* (Galerie Chantal Crousel, Paris, dicembre / December 2006)**
***Birds in a Park* (Galerie Daniel Buchholz, Köln, aprile / April 2007)**

Fong-Leng
Luiwaard, 1973
Cuoio, seta, camoscio / Leather, silk, suede
h. 155 cm
Amsterdams Historisch Museum, Amsterdam

Paul Huf
Matilde posing for "Afscheid van Matilde", 1975

Foto cibachrome / C-print
58,5 x 58,5 cm
Scheringa Museum voor Realisme, Spanbroek

Fong-Leng
Luipaardmantel II, 1997
Cuio, camoscio / Leather, suede
h. 155cm
Scheringa Museum voor Realisme, Spanbroek

Jeroen de Rijke / Willem de Rooij

MAMbo

Museo d'Arte Moderna di Bologna

Curatori:	Gianfranco Maraniello, Andrea Viliani
Sede espositiva:	MAMbo – Museo d'Arte Moderna di Bologna via Don Minzoni 14 – Bologna
Periodo di esposizione:	20 aprile – 8 giugno 2008
Orari:	martedì – domenica 10.00 – 18.00 giovedì 10.00 – 22.00 lunedì chiuso
Ingresso:	intero 6 € ridotto 4 €
Informazioni:	tel. 051 6496611 fax 051 6496600 info@mambo-bologna.org www.mambo-bologna.org
Visite guidate:	per gruppi e scuole la prenotazione è obbligatoria tel. 051 6496626 – 628 mamboedu@comune.bologna.it Gruppi (massimo 30 persone): 80 euro Visite in lingua: 100 euro Scuole: 50 euro Noleggio radioguide (per gruppo): 20 euro
Domenica al MAMbo:	Un appuntamento dedicato all'arte per genitori e bambini la tariffa è di 5 euro a persona per informazioni e prenotazione (obbligatoria): tel. 051 6496626 – 628 mamboedu@comune.bologna.it
Catalogo:	SNOECK
Comunicazione:	Giulia Pezzoli Ufficio Comunicazione e sviluppo marketing MAMbo tel. 051 6496654 – giulia.pezzoli@comune.bologna.it
Il MAMbo è sostenuto da:	Regione Emilia-Romagna Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna

La mostra *Jeroen de Rijke/Willem de Rooij* è un progetto congiunto di K21 Kunstsammlung NRW e MAMbo – Museo d'Arte Moderna di Bologna. Le due

mostre indipendenti ma tra loro connesse, presentano una rassegna esaustiva dell'opera di Jeroen de Rijke/Willem de Rooij, accompagnata da un nuovo catalogo:

K21

KUNSTSAMMLUNG NORDRHEIN-WESTFALEN

con il contributo di :



Ambassade van het
Koninkrijk der Nederlanden

L'opera *Bouquet IV* è stata realizzata con il contributo di :





Info

MAMbo – Museo d'Arte Moderna di Bologna

via Don Minzoni 14 – Bologna
tel. 051 6496611 – fax 051 6496600
info@mambo-bologna.org
www.mambo-bologna.org

Orari

martedì – domenica 10.00 – 18.00
giovedì 10.00 – 22.00
lunedì chiuso

Biglietti

Intero 6 €
Ridotto 4 €

Visite guidate e laboratori didattici

prenotazione obbligatoria per gruppi e scuole
tel. 051 6496626 – 628
mamboedu@comune.bologna.it

Biblioteca – Emeroteca

martedì – sabato: 10.00 – 17.30
tel. 051 6496617 – 622

Archivi

su appuntamento
tel. 051 6496629
archivioGAM@comune.bologna.it

Servizi al pubblico

Guardaroba, punto informativo, accesso e servizi per disabili. All'interno degli spazi espositivi non sono ammessi zaini e borse che superino le dimensioni consentite.

Bookshop Skira

martedì – domenica: 10.00 – 18.00
giovedì: 10.00 – 22.00
lunedì chiuso
tel. 051 551494

Bar Ristorante EX FORNO

martedì – domenica: 10.00 – 2.00
tel. 051 6493896

Come raggiungere il MAMbo

In automobile

Autostrade A1 - A14;

immettersi nella tangenziale di Bologna;
uscire presso svincolo numero 5 (Lame);
seguire le indicazioni per via Zanardi in direzione centro;
dopo il sottopassaggio svoltare a destra in Via Tanari;
posteggiare l'autovettura presso Parcheggio Tanari (consigliato);
prendere la navetta A in direzione centro, scendere alla fermata Don Minzoni.

Oppure

dal parcheggio proseguire a piedi per via Zanardi fino a piazza VII Novembre (Porta Lame);
svoltare a sinistra in viale Pietro Pietramellara;
svoltare a destra in via Don Minzoni.

Autostrada A13

uscire presso Bologna Arcoveggio;
immettersi nella tangenziale di Bologna;
uscire presso svincolo numero 5 (Lame);
proseguire come sopra.

In treno - autobus

dalla Stazione FS prendere l'autobus 35 in direzione Ospedale Maggiore;
scendere alla fermata Don Minzoni.

In aereo - autobus

dall'aeroporto prendere la navetta speciale BLQ in direzione Stazione;
dalla Stazione FS prendere l'autobus 35 in direzione Ospedale Maggiore;
scendere alla fermata Don Minzoni.