

Mazliet nemoderni vai tiešs trāpījums nākotnē? Pētījums par mūsdienu tēlniecības identitāti, veselības stāvokli un robežām

Saruna ar Marko Menegucco, Milānas *Fondazione Pomodoro*
notikušās izstādes “XXI gadsimta itāļu tēlniecība” kuratoru

Vaguely out of fashion or predicting the future? An investigation of the identity card, state of health and limits of contemporary sculpture

Conversation with Marco Meneguzzo, curator of the exhibition
La scultura Italiana del XXI secolo at the Fondazione Pomodoro in Milan

Barbara Feslere / Barbara Fässler
Māksliniece / Artist

Ar divām *Fondazione Pomodoro* izstādēm – “XX gadsimta itāļu tēlniecība” un “XXI gadsimta itāļu tēlniecība” –, kas notikušas ar piecu gadu distanci, Milānas mākslas vēsturnieks un kurators Marko Menegucco (*Marco Meneguzzo*) ir nospraudis sev ambiciozu uzdevumu: noteikt, kādas mūsdienās ir skulptūras jēdziena robežas un minimālās prasības. Kā zinātnieks viņš definē kategorijas un pēc tam pārbauda, vai empīriskajā pasaulē tās atbilst kaut kam reālam. Tā veidojas izstādīto darbu formas, materiāla un satura atbilstības. Piemēram, te redzam ikdienišķus priekšmetus, kas izgatavoti no dārgiem materiāliem, kurus parasti izmanto tradicionālajā tēlniecībā. Ieskatoties vēriģi, atklājam līdzības arī tajā, kā daži darbi novietojas attiecībā pret telpu. Kā jau postmodernajā ērā ierasts, netrūkst arī no klasiskiem vai renesanses darbiem citētu formu, kas pārveidotas laikmetīgā skatījumā. Aplūkojot abas izstādes, ir vērojama attīstība no 20. gadsimta līdz šai desmitgadei: pārmaiņas, kas skārušas materiālus, attiecības ar telpu un arī šīs mākslas kategorijas jēdzienu un robežas, – tās mākslas kategorijas, kura savulaik noteica absolūto skaistuma kanonu. No tradicionāliem skaistā un neglītā jēdzieniem attīstība ir aizvedusi pie naratīvas gudrības, kas izpaužas arī apzinātā materiālu izmantojumā un šķiet pārvarējusi klasiskos kanonus. No tradicionāliem materiāliem mākslinieki neilgā laikā ir pārgājuši pie rūpniecisku ražojumu otrreizējās izmantošanas. No 20. gadsimta abstraktās tēlniecības, kurā runāja tīra matērija, attīstība mūs ved uz metafiziskām pārdomām par cilvēka stāvokli: no migrācijām līdz diktatūrām. Vairs neredzam marmorā prasmīgi cirstus tēlus, mūsu acu priekšā tiek liktas laikmeta galvenās tēmas: tukšība, *New Economy*, dzīvnieku tiesību aizsardzība, ekoloģija, izziņa, atmiņa un aizmirstība.

Kopā ar Marko Menegucco dodoties pastaigā pa šīs sērijas otro izstādi “XXI gadsimta itāļu tēlniecība” – cauri gandrīz bezgalīgai formu, krāsu, atsauču un stāstu dažādībai –, mēs centāties saprast, no kurienes nāk un uz kuriem mērķē mūsdienu itāļu tēlniecība un, galvenais, kāda varētu būt tās jēga un statuss šajā viegluma laikmetā.

With a series of two exhibitions at the Fondazione Pomodoro, *La scultura Italiana del XX* and *La scultura Italiana del XXI Secolo* [‘Italian Sculpture of the 20th and 21st Centuries’] five years apart, Milanese curator and historian of art Marco Meneguzzo has set himself an ambitious task: to delineate the minimum requirements and the limits of the notion of sculpture of our time. Like a scientist, he defines categories and subsequently verifies whether they correspond in the empirical world to anything real. Hence, among the works on show, analogies are created: formal, material and of content. We find, for example, items which have been taken from everyday life which, however, have been fabricated in precious materials, those normally used in traditional sculpture. Looking at them attentively, we discover in addition to their likeness how some works position themselves in a similar way in space. As is customary in the post-modern era, there is no shortage of forms borrowed from classical or Renaissance works, albeit carried out with modifications in a contemporary key. On the other hand, when observing the two exhibitions one notices the developments which have taken place between the 1990s and the current decade: changes in the materials, the relationship with space, ideas and limits of a category which a long time ago even defined the absolute canon of beauty. From the traditional notions of the beautiful and the ugly it has moved towards a narrative cleverness which is transmitted also through the conscious use of materials, and which seems to have gone beyond classical canons. From traditional materials artists have, in a very short time, passed on to the recycling of prefabricated materials. From the abstract sculpture of the 1990s, in which pure materials had learnt to speak, development has led towards metaphysical reflections on the human condition: from migration to dictatorship. Instead of admiring skillfully sculpted representations in marble, we come up against the principal themes of our age: vanity, the New Economy, animalism, ecology, knowledge, memory and oblivion.

During a stroll with Marco Meneguzzo through the second exhibition of the series, *Scultura Italiana del XXI Secolo* [‘Italian Sculpture of

Barbara Feslere: Vai šajā laikmetā, kad valda nemateriālais un virtuālais, joprojām pastāv tēlniecība? Mūsdienās neviens vairs nerīko skulptūru izstādes...

Marko Meneguco: Skulptūrai piemīt tāda īpatnība: tā aizņem daudz vietas. Kā teica Bārnets Nūmens: skulptūra ir tas, aiz kā tu aizķeries, kad atkāpies, lai labāk apskatītu kādu gleznu. Tas, protams, ir joks – joks, ko izteicis cilvēks, kurš pats visu mūžu nodarbojies tikai ar glezniecību. Bet, ja atmetam jokus, skulptūra patiešām ir veidota no matērijas, telpas un formas. Un, protams, tas ir žanrs, kas mazliet izgājis no modes līdzīgi, kā no modes ir izgājušas smagās lietas, – gan tiešā, gan metaforiskā nozīmē.

B.F.: Ja tēlniecība vēl pastāv, kas tai ir raksturīgs?

M.M.: Ikviens, kam ir kaut minimālas zināšanas par tēlniecību mākslas vēsturē līdz 1970. gadam, pamana, ka šeit ir redzams kaut kas pavisam citāds, jo skulptūru parasti iztēlojas darinātu no bronzas vai no marmora...

B.F.: ...Pie pašas ieejas mēs tieši uzduramies lieliskam tāda darba paraugam, kas citē ļoti slavenu skulptūru un ir no bronzas... taču tā nav kopija, jo mainās materiāli un atribūti.

M.M.: Tas ir alumīnija lējums vaska formā, nolakots rozā krāsā, mimētiskajā ādas krāsā, tas ir hermafrodīts, un to sauc “Donatella” (Džovanni Ricoli (*Giovanni Rizzoli*)). Bet, jā, saka, tikpat graciōzs ir arī Donatello “Dāvids”, kas šeit tiek citēts; jauneklis ir tik sievišķīgs, un mūsu 21. gadsimta mākslinieks viņam piešķīris *transgender* iezīmes. Lai arī uzreiz ir skaidrs, uz kuru renesanses skulptūru autors atsaucas, šai jaunajai interpretācijai piemīt kaut kas absolūti mūsdienīgs.

B.F.: Pirms pieciem gadiem notika izstāde “XX gadsimta tēlniecība”, un nu jūs šajās telpās rīkojat jau otro skati par to pašu tēmu. Labs iegansts izdarīt secinājumus: kas ir mainījies 20. un 21. gadsimta mijā?

M.M.: Mēs jau pieminējām smagumu: iepriekšējā izstādē bija kāds Pino Spagnulo (*Pino Spagnulo*) darbs, kurš svēra divdesmit divas tonnas un bija tapis 70. gados, kam bija raksturīgs galējs konceptuālisms vai arī doma par neapstrādātu matēriju, kura tiek pasniegta kā neapstrādāta matērija. Šis mākslinieks dara kaut ko līdzīgu: viņš ņem trīsdesmit tonnas smagu dzelzs blūki, paliek to zem kritienvesera, kas darbojas ar milzīgu spiedienu, ļauj veserim krist lejā, un iegūtais šķēlums kļūst par skulptūru. Darbība piešķir matērijai formu. Skaidrs, ka forma nav iepriekš paredzama, nav iespējams uzminēt, kā kritīs veseris un kurā vietā kubs pāršķelsies. Bet tu gribi, lai veseris krīt un materiāls sašķeļas: tā ir darbība. Šis darbs pārstāv minimālo priekšstatu par matēriju un formu, kas par tādām kļūst mākslinieka gribas un izvēles dēļ.

Iepriekšējā izstādē ienākot, visapkārt galvenokārt bija redzama marmora un bronzas krāsa, turpretī šajā 21. gadsimta izstādē krāsu ir daudz. Mākslas kritiķim, kā man, dabiski, ir jāsecina, ka šeit redzamas norādes par to, kas notiks tālāk: tāpat kā 20. gadsimta 90. gadu tēlniecībā var saskatīt tālāko nākotni, tā arī jaunā gadsimta pirmajā desmitgadē ir redzams, ko šis gadsimts nesīs. Ja pratīsi uzminēt nākotni, varbūt kļūsi bagāts. Daži pirmās izstādes mākslinieki ir kļuvuši par savienojamo posmu ar šo otro. Bet arī tie mākslinieki, kuri ir pārstāvēti gan pirmajā, gan otrajā izstādē, savā starpā salīdzināti, var izskatīties pilnīgi citādi, nokļuvuši citā situācijā. Piemēram, šis Nuncio (*Nunzio*) darbs (“Caur”) ir veidots no koka, kas lēnītiņām dedzināts un daļēji iemērķts zilā pigmentā...

B.F.: ...pieņemu, tas ir Īva Kleina zilais...

M.M.: Patiesībā tas ir parasts ultramarīna zilais tonis, bet Īvam

the 21st Century’], passing through an almost infinite variety of forms, colours, references and stories, we have sought to understand where Italian sculpture today has come from and to where it is leading, and above all what could be its direction and its status in an era of weightlessness *par excellence*.

B.F.: Does sculpture still exist, in the era of the immaterial and the virtual?

M.M.: Sculpture has this trait: it is cumbersome. As Barnett Newman said: sculpture is the thing that you trip over when you move backwards in order to see a painting better. This is obviously a joke: the witticism of one who has only done painting all his life. But, joking aside, sculpture is indeed made of material, of space and of form.

And certainly it is a genre which is vaguely out of fashion, just as heavy things are out of fashion, both in a literal sense as well as metaphorically.

B.F.: If it still exists, what then are its characteristic features?

M.M.: Whomever were to have the slightest knowledge of sculpture in the history of art up to 1970 would be aware that here there is something completely different, because one imagines sculpture to be in marble or in bronze...

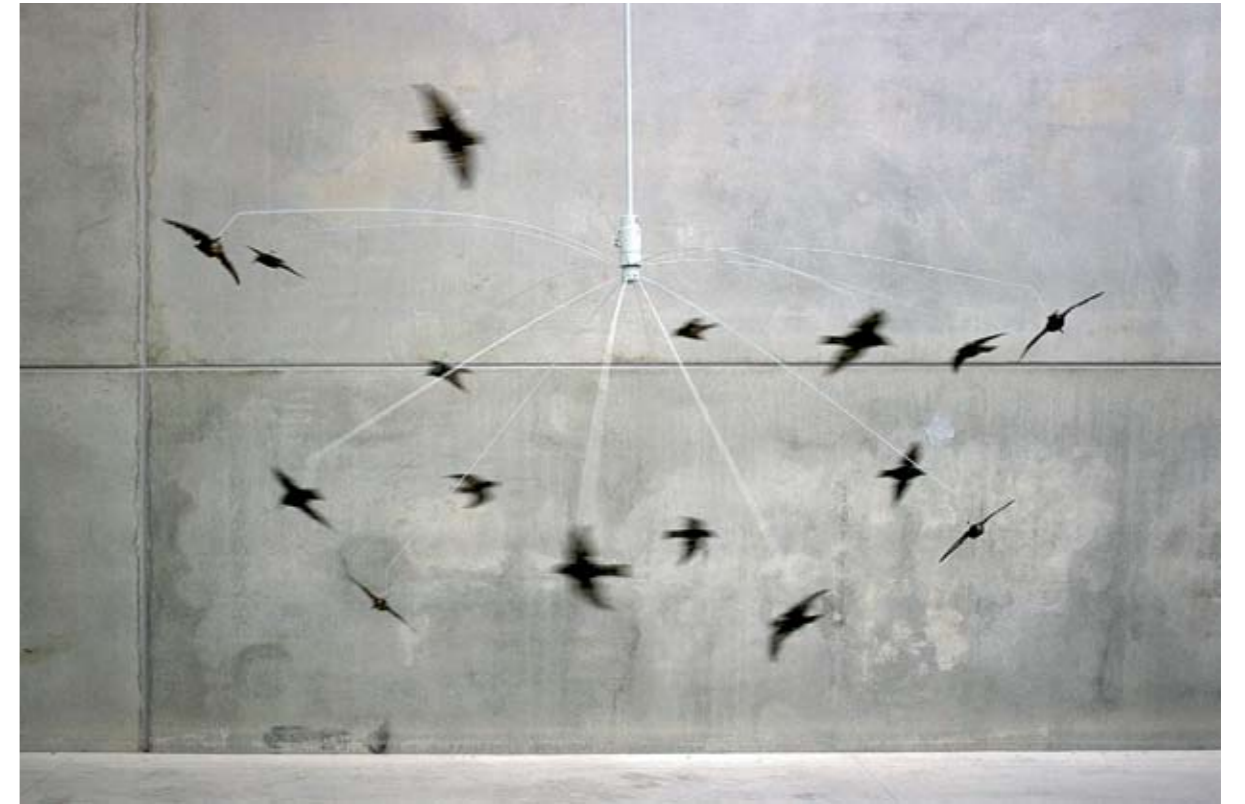
B.F.: Immediately at the entrance of the exhibition we bump into a good example of a work that quotes a very well known sculpture which is in bronze...moreover it is not a copy, because the materials and features have been changed.

M.M.: It is a fusion of wax cast in aluminium and lacquered pink, the identical colour of skin, it is a hermaphrodite and is titled *Donatella* (by Giovanni Rizzoli). But quite right, the *David* of Donatello is also similarly adorned, as cited here, this young man is so feminine and thus our 20th century artist has imparted to it a hint of transgender. Even if you immediately recognise which Renaissance sculpture it is referring to, this new interpretation has something of the absolutely contemporary.

B.F.: After the exhibition five years ago, ‘Sculpture of the 20th Century’, the current show is already the second event on this theme in the same exhibition space. It provides an excellent opportunity to take stock: what has changed between the 20th century and the 21st century?

M.M.: It is all about weight: at the last exhibition there was a work by Pino Spagnulo which weighed 22 tonnes and was from the 1970s, years that were characterised either by extreme conceptualism or by the idea of brute material being presented as brute material. This artist does something like this: he takes a piece of iron about 30 tonnes in weight, puts it under an enormous hammer which he causes to fall on top of it and the broken pieces that this produces become the sculpture. The action gives shape to the material. Obviously the shape cannot be predicted; you never know how this hammer will fall and where it will break the cube. The intention is that the hammer falls and the material breaks: that is the action. This work represents the most basic concept, the most fundamental, of material and form, which become as they are because of the choice, the wish of the artist.

At the previous exhibition you entered and the colour was that of marble or bronze, but in this exhibition of the 21st century, on the contrary, there is a great deal of colour. An art critic such as myself naturally must think that there are indications of what will follow: thus also in the sculpture of the 1990s one can identify something of what the future will bring, and in the first decade of the new century what is likely to follow in the century after. If you were to predict the future,



Laura Renna. *Stormo vulgaris*. Strazdu pievīlinātājs. Taksidermija / *Stormo vulgaris*. Starling decoy. Taxidermy 280x280x220 cm. 2010



Džovanni Ricoli. *Donatella*. Alumīnijs, vasks, Karrāras marmors / Giovanni Rizzoli. *Donatella*. Aluminium, wax, Carrara marble 271x60x61 cm. 2008



Džuzepe Gabellone. Bez nosaukuma. Digitāldruka / Giuseppe Gabellone. *Untitled*. Digital print 150x217 cm. 1997



Loriss Čekini
Wallwave Vibrations
 Sveķi, poliesters, gleznojums /
 Loris Cecchini
Wallwave Vibrations
 Resin, polyester, paint
 200x200x10 cm. 2009
 Pateicība / Courtesy of Galleria Continua, San Gimignano

Lara Favareto
 Viens procenti
 Konfeti /
Lara Favareto
One Percent
 Confetti
 90x90x90 cm. 2009
 Pateicība / Courtesy of Collezione Bernardo and Caroline Attolico

Kleinam ir izdevies šo zilo apzīmogot ar savu marku, viņš to pat ir patentējis ar savu vārdu – iespaidīgi, vai ne? Un kopš tā laika, ja mākslinieks izmanto šo zilo toni, tas automātiski kļūst par citātu. Kādreiz mēdza teikt: izmanto van Goga dzelteno. Protams, pastāv van Goga dzeltenais, taču van Gogam nemūžam nebūtu nācis prātā patentēt savu dzelteno toni. Bet es gribēju uzsvērt ko citu: šis mākslinieks, kurš ir piedalījies abās izstādēs, iepriekšējā faktiski bija pilnīga novitāte, bet šajā šķiet jau gandrīz tradicionāls.

B.F.: Vai tēlniecībai vēl ir jēga, vai arī tā uzskatāma par agonizējošu disciplīnu?

M.M.: Esmu prātojis par jautājumu, vai mākslinieki uzskata, ka tēlniecībai varbūt vairs nav jēgas. Vienmēr jau atrodas kāds, kurš pasludina: “tēlniecība ir mirusi”, “māksla ir mirusi”. Dabiski, par šo tēmu var strīdēties, taču, lai šāda diskusija notiktu, vispirms nepieciešams definēt, kas ir tēlniecība un kas ir māksla. Mums nepieciešams identificēt mironi, ja vēlamies saprast, vai viņš ir miris. Kāda ir tēlniecības identitāte? Skulptūra ir fiziska, trīsdimensionāla un attīstās telpā...

B.F.: Es pievienotu arī materiālu izteiksmību.

M.M.: Kādu ideju tiek mēģināts padarīt fizisku, protams. Bet arī glezna ir fizisks priekšmets, kas pat var tevi savainot, ja uzkrīt virsū.

B.F.: Kā mūsdienās – pēc ready-made, akumulācijas, recycling un instalācijām – ir definējams tēlniecības materiāls?

M.M.: Sekojot mūsu definīcijai, varam jautāt, vai šīs formas atbilst minimālajām nepieciešamajām pazīmēm: vai ir forma, vai ir telpa? Jā, bet ļoti paplašinātā skatījumā. Tas darbs tur uz grīdas (Paolo Pisitelli (*Paolo Pisitelli*), *If you fear something, you'll hear something*) ir nepārprotami divdimensionāls veidojums. Tad kāpēc esmu nospriedis, ka tā var būt skulptūra? Un pastāv arī virtuālas telpas kā, piemēram, tajā fotogrāfiskajā darbā (Džuzepe Gabellone (*Giuseppe Gabellone*), “Bez nosaukuma”), kas atveido objektu, kuru tēlnieks vispirms izveidojis un pēc tam nofotografējis. Pašu objektu viņš mums nekad neparādīs, tikai tā fotogrāfiju. Taču objekts kaut kur pastāv. Un par līdzīgu piemēru noder arī videodarbs “Bez nosaukuma”, ko veidojis Alesandro Pjandžamore (*Alessandro Piangiamore*), kurš kādā nezināmā un neidentificējamā vietā ar lapiņu zeltu ir pārklājis klintsbluķi. Tas klintsgabals kļūst par tavējo, jo tu viņu esi izvēlējies, un parasts akmens kļūst par mākslas darbu. Un tā video atveidojums var tikt uzskatīts par skulptūru.

B.F.: Tu savā tekstā pieminī vācu fotogrāfus Berndu un Hillu Beherus, kuri ieguva tēlniecības “Zelta lauvas” 1990. gada Venēcijas

you would perhaps also become rich. Some of the artists from the first exhibition have played “ferryman” to the second. But even these same artists, if compared amongst themselves, having been shown both in the first exhibition as well as in the second, could appear to be completely different when thrown into another situation. For example, this piece of Nunzio (*Attraverso* [‘Across’]) has been made out of lightly scorched wood and partly bathed in blue dye...

B.F.: ...It makes me think of Yves Klein's blue...

M.M.: In truth it is any sort of ultramarine blue, but Yves Klein managed to put his mark on this particular shade of blue, even branding it with his name, just think what courage. And ever since then, when an artist uses this blue, it automatically becomes a reference. Once upon a time it was said that someone uses the yellow of Van Gogh. Certainly, the yellow of Van Gogh exists, but Van Gogh would have never dreamt of putting his brand on that particular shade of yellow.

But what I wanted to emphasise is that this artist, who participated in both of our exhibitions, in the previous one was practically a novelty and in this one already seems almost traditional.

B.F.: Does sculpture still have any sense or is it to be considered a dying discipline?

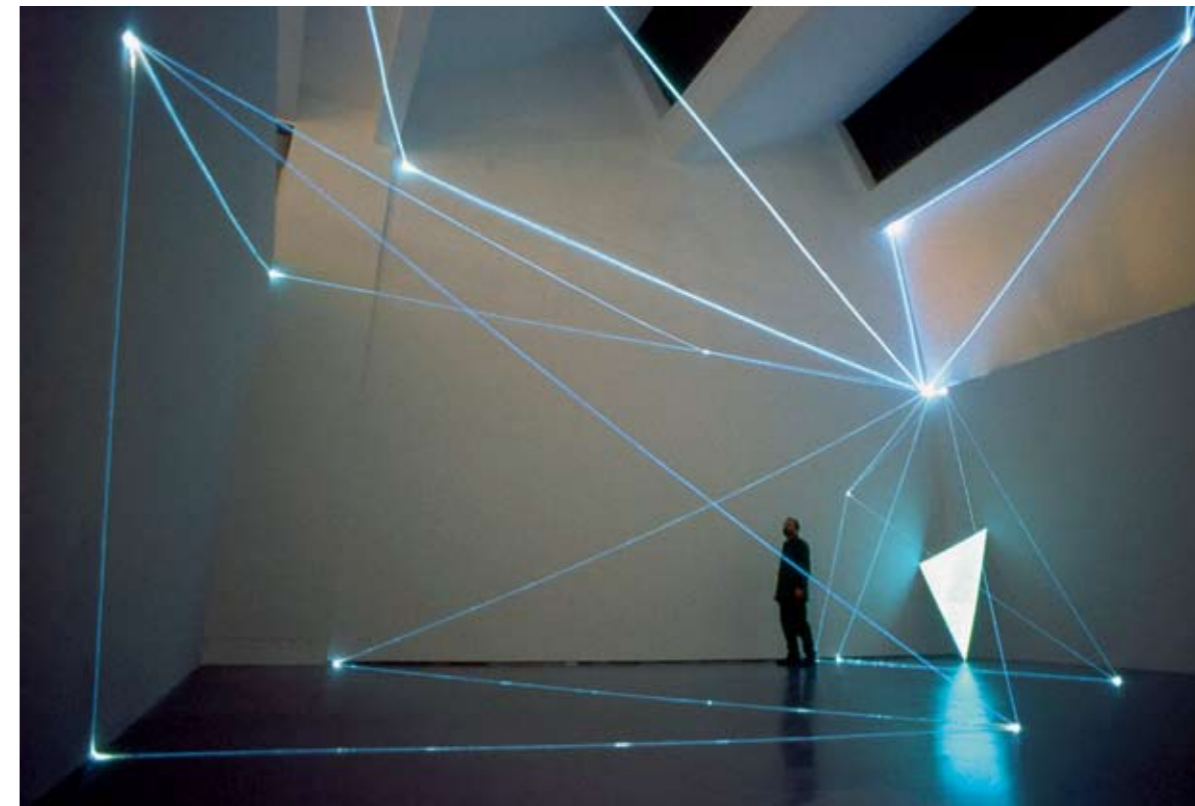
M.M.: I have touched on this problem, whether artists think that perhaps sculpture no longer has any sense. There's always been someone who will state that “sculpture is dead”, “art is dead”. Naturally we could have a discussion on the matter, but this discussion would entail that one should define what is sculpture and what is art. We have to identify the dead, if we wish to understand if it is dead. What is the identity card of sculpture? Sculpture is physical, three-dimensional and evolves in space...

B.F.: ...also the expressiveness of the materials, I would add.

M.M.: It seeks to render physical an idea, certainly. A painting too is something physical that could even injure you, if it were to fall on top of you.

B.F.: But today, after ready-made, accumulation, recycling and installation, how does one pin down the materials of sculpture?

M.M.: We could ask, in keeping with our definition, whether these forms correspond to the minimum characteristics: is there form, is there space? Yes, in very broad terms. This work on the floor (Paolo Pisitelli, *If you fear something, you'll hear something*) is clearly two-dimensional. Why then have I thought of it as being sculpture? Because there exist in any case virtual spaces, as, for example, in photographic works (*Untitled*



Karlo Bernardini. Caurlaidīgās telpas. Optiskā šķiedra, elektroluminiscējošas virsmas / **Carlo Bernardini.** *Permeable spaces.* Optic fibre, electroluminescent surfaces
 9x13x11 m. 2002

Pateicība / Courtesy of Grossetti Arte Contemporanea, Milan; Galleria Delloro, Rome



Fabio Viale. Saspiestā līnija. Marmors / **Fabio Viale.** *Crushed Line.* Marble
 606x41x22 cm. 2006

Pateicība / Courtesy of Gian Enzo Sperone



Fabrizio Corneli
Lielais lidojošais VIII
Krāsots aluminijs, nerūsējošs tērauds /
Fabrizio Corneli
Great Flight VIII
Varnished aluminium, stainless steel
5x4.5 m. 2002

Diamante Faraldo
Uz ziemējiem no nākotnes
Karte – koks, dzelzs. 250x600x4 cm
Daudzskaldnis – dzelzs, metalizēta laka
90x90x90 cm /
Diamante Faraldo
North of the Future
Map – wood, iron. 250x600x4 cm
Polyhedron – iron, metallic varnish
90x90x90cm
2007–2008

Pateicība / Courtesy of Galleria Oredaria Arti Contemporanee, Roma

Paolo Canevari
Apkārtgriezējs
Koks, dzelzs, riēpa /
Paolo Canevari
Hanging Around
Wood, iron, inflatable
400x200x200 cm. 2008

Pateicība / Courtesy of Galleria Christian Stein, Milan

biennālē. Tam jārosina mūs uz pārdomām, bet vai tas nozīmē, ka, runājot par trīsdimensionalitāti un šajā gadījumā par arhitektūru, arī fotogrāfija var tikt uzskatīta par skulptūru jēdziena plašākā nozīmē?

M.M.: Dabiski, jēdzienu paplašināšana var būt bīstama, jo, pārceņšoties un paplašinot mazliet par daudz, jēdziens izgaist un vairs neeksistē. Kur ir robežas? Mūsdienu mākslai svarīga ir tieši šī problēma: cik tālu mēs varam paplašināt jēdzienus? Varētu atbildēt: kāda gan tam nozīme, paplašinām, un viss. Un arī tā ir viena no iespējamām atbildēm. Vai arī mākslinieciskā kontekstā tiek novietoti parasti priekšmeti. Tā, piemēram, Dišāna parakstītais un par “Strūklaku” nosauktais pisuārs, izlikts izstādē, tevi, protams, pārsteidz. Taču tas tevi nepārsteigtu, ja to paņemtū un aiznestu atpakaļ uz santehnikas veikalu. Tur tas atkal pārvēršas par pisuāru, turklāt par saķēpātu pisuāru, un mākslinieka parakstu tu noturi par iniciāļiem, ko atstājis tas, kurš šo precī pārbaudījis. Bet, ieraugot to mākslas kontekstā, tas iegūst citādu nozīmi. Tieši tas laikmetīgo mākslu padara tik trauslu, bet vienlaikus tas ir ārkārtīgi interesanti, jo par mākslas objektu var kļūt jebkas.

B.F.: Ja mākslinieks to izvēlas...

M.M.: Jā, un ja viņam izdodas to novietot tā, lai tu uz to paskatītos citādām acīm.

B.F.: Kādi tad ir jaunie materiāli, kurus izmanto 21. gadsimta tēlnieki?

M.M.: Te ir pa druskai no visa kā, te ir tamborējumi (Sisi (*Sissi*), “Atriss no rokas”), izbāzts zirgs (Mauricio Katelans (*Maurizio Cattelan*), “Bez nosaukuma”), joprojām ir bronza (Gehards Demecs (*Gehard Demetz*), “Hitlers Mao”; Paolo delle Monake (*Paolo delle Monache*), “Mirkļa arheoloģija”), ir simulācija, kas sienai liek izskatīties kā vibrējošam ūdenim (Loriss Čekīni (*Loris Cecchini*), *Wallwave Vibrations*). Savulaik materiāls bija Matērija ar lielo M burtu. Bronza ir cēls materiāls, tu to izkausē un piešķir tai formu. Tā ir pirmatnīga tāpat kā marmors. Mūsdienās

by Giuseppe Gabellone) which represent an object that the sculptor has first constructed and then photographed. He will never allow you to see that object itself, but only a photo of it. This object however does exist. Also the video of Alessandro Piangiamore (*Untitled*), which in an unknown and unidentified place has covered a rock in gold leaf, could be considered as another example of this. This rock becomes your rock, because you have chosen it, and any stone can become a valuable work of art. Its representation by means of a video can be considered as being a sculpture.

B.F.: In your text you mention German photographers Bernd and Hilla Becher, who won the ‘Leone d’oro’ for sculpture at the Venice Biennale in 1990. Does this cause you to reflect, given that you consider the photograph, if it hearkens to three-dimensionality and in this particular case architecture, as sculpture in a certain sense, broadly speaking?

M.M.: Of course, stretching a point can be dangerous in that if you broaden a notion a bit too far, it vanishes and no longer exists. Where are the limits? This is exactly the problem that contemporary art has: how far can you push an idea? You could say: that’s not important, let’s just make it and that’s all. This too is a possible response. Or else they place everyday items in an artistic context. Like the urinal of Duchamp, signed, given the title *Fountain* and put on show; clearly it shocks you. But it wouldn’t shock you if you were to take it and put it back into a shop selling sanitary ware. It goes back to being an urinal, soiled, among other things, and you think that the signature of the artist is the initials of the one who has inspected it. If you encounter it in the context of art, however, it takes on another meaning. This is what makes contemporary art fragile, but at the same time extremely interesting, because everything can become a work of art.

B.F.: If the artist so chooses...

M.M.: Yes, and if he manages to position it in a way that you look



Masimo Kaufmans
Melanholijas meteoriti
Bronza
Mainīgi izmēri /
Masimo Kaufmann
Meteorites of Melancholy
Bronze
Varied dimensions
2005

Mauricio Katelans
Bez nosaukuma
Taksidermija, stiklplasta struktūra /
Maurizio Cattelan
Untitled
Taxidermy, fibreglass structure
300x170x80 cm. 2007

Foto / Photo: Axel Schneider

vairs nerunā par matēriju, par vielu, runā par materiāliem. Kāpēc man doties uz raktuvēm, lai ar lielām pūlēm iegūtu izejvielu, ja mājās man visapkārt ir piecdesmit tūkstoši priekšmetu no visdažādākajiem materiāliem un visdažādākajās krāsās, kuri mani gluži labi var ieinteresēt un jebkurā gadījumā atbilst prasībai, proti, aizņemt telpu?

Fabio Viales (*Fabio Viale*), jauna Turīnas mākslinieka, darbs “Sapspiestā līnija” ilustrē vēl vienu veidu, kā izspēlējamās attiecības starp parastu ikdienas priekšmetu un vērtīgu materiālu. Tā nepārprotami ir dubulta T profila sija, taču tai piemīt kāda īpatnība – šī sija ir darināta no marmora. Ja vispār ir iespējams balstošas, profilētas sijas pretstats, tad tā ir marmora sija. Vērīgi ieskatoties, var pamanīt, ka māksliniekam izdevies atdarināt pat dzelzs elastību.

B.F.: Kāda ir mākslinieka spēle vai doma? Ko viņš vēlējas mums pateikt?

M.M.: Tas ir paradokss. Šādas sijas parasti izgatavo no pieticīgiem materiāliem, no dzelzs, taču šeit tā veidota no cildena materiāla, no marmora.

B.F.: Mazliet līdzīgi zelta kalnam, vai ne?

M.M.: Jā, savā ziņā. Paradokss, ko viņš mums noliek acu priekšā, vienlīdz runā gan par marmoru, gan par dzelzi. Un caur šo paradoksu liek mums domāt par matēriju. Ir arī blakus aspekti, piemēram, forma. Joprojām pastāv proporcijas izjūta. Samērojot ar tradicionālās skulptūras parametriem, šie darbi tiem perfekti atbilst, tāpat varbūt tēlniecība joprojām pastāv.

B.F.: Bet vai saturs ir mainījies?

M.M.: Skulptūra mūsdienās ir kļuvusi ļoti naratīva, tā tev stāsta stāstus.

B.F.: Tātad mēs esam attālinājušies no 50.–60. gadu abstrakcijas?

M.M.: Būtībā, jā.

B.F.: Kādā veidā notiek atgriešanās pie stāstījuma?

at it differently.

B.F.: What then are the new materials used by sculptors in the 21st century?

M.M.: There’s a bit of everything: there’s crochet (Sissi, *Sciotta dalla mano* [‘Melted by the Hand’]), a stuffed horse (Maurizio Cattelan, *Untitled*), there’s more bronze (Gehard Demetz, *Hitler Mao*; Paolo delle Monache, *Archeologia di un istante* [‘Archeology of a Moment’]), there’s simulation of a wall as if it were vibrating water (Loris Cecchini, *Wall-wave Vibrations*). Once the material was Matter with a capital M. Bronze was a noble material, you poured it and gave it a shape. It was the original, like marble. These days you no longer speak of matter, but rather of materials. Why should you go into a mine, to excavate material with great effort, given that we are surrounded by 50 thousand objects of the most varied materials and colours which can be of interest and which always correspond to the requirement of occupying space?

The work of Fabio Viale, a young Torinese artist, *Linea schiacciata* [‘Crushed Line’] illustrates in another way this interplay between an everyday object and precious materials. It is most clearly a girder, with the peculiarity that it is a girder made of marble. And if there is anything that is the opposite of a girder, it is precisely a girder of marble. If you look at it closely, you see that he has managed to simulate the elasticity of iron as well.

B.F.: What is the game or the thought of the artist? What did he want to tell us?

M.M.: The sense of paradox. A girder, usually made of a less valuable material such as iron, here is made of marble, a noble material.

B.F.: A bit like the mountain of gold, isn’t it?

M.M.: Yes, a little bit, yes. This paradox which he presents us with speaks of both marble and of iron. Through this paradox, he makes us reflect upon matter. Then there are the additional aspects, for example, form. There is also a sense of proportion. If measured according to the

M.M.: Vairs nepietiek ar to, ka matērija runā pati, kā tas ir abstrakcijā. Piemēram, Adrians Paci (*Adrian Paci*) dzīvo Milānā, taču viņš ir albānis. Viņa skulptūrai *Home to go*, kas atveido cilvēku, kurš nes sev līdzī savu māju, par atspēriena punktu kalpojās mākslinieka personiskais stāsts, bet vienlaikus tā vēsta par migrāciju un sakņu zaudēšanu daudz plašākā nozīmē. Kur ir manas mājas? Es tās nesu sev līdzī.

Savukārt Džanni Karavadžo (*Gianni Caravaggio*) darbā “Ierīce telpas radīšanai” mazliet apmetuma kaļķu ir nobiris uz līdzenas melna marmora plāksnes, radot zvaigžņotas debess zvaigznāju. Stāstījums ir paslēpts formā, kas var šķīst pilnīgi abstrakta.

Vēl viens piemērs ir Laras Favareto (*Lara Favaretto*) “Viens procents” – viens kubikmetrs konfeti. Mēs izveidojām veidni, īpašu trauku, un piepildījām to ar melniem konfeti, kam piejaucām arī krāsainos. Tad nāk māksliniece un saspiež visu gluži kā vīnogas spiedē, pēc tam veidni noņem nost, un ir iegūta gandrīz perfekta forma.

B.F.: Tur nav līmes?

M.M.: Itin nemaz. Tur ir saskatāma atsauce uz 60. gadu minimālo mākslu, kad kubs vēl bija kubs, bet šajā gadījumā kubs ir trausls, tas rada priekšstatu par laiku, par sabrukumu.

B.F.: Vēl viens darbs, kas turpina to pašu trausluma tēmu, – svarīgākās ir ēnas uz sienām.

M.M.: Tas ir “Lielais lidojošais VIII”, kura autors ir Florences mākslinieks Fabricio Korneli (*Fabrizio Corneli*), kurš strādā jau kopš 80. gadiem. Jāmeklē sakarības starp lietām. Lūk, piemēram, Lauras Rennas (*Laura Renna*) darbs *Stormo vulgaris*, kurā ir izbāzti putni. Bet izstādē ir arī mākslinieku pāra *Vedovamazzei* darbs “Bez nosaukuma” – strazds, kura knābis iesprūdis sienā, it kā būtu tajā ietriecies lidojumā. Un šis savukārt sasaucas ar Mauricio Katelana pie sienas piestiprināto zirgu (“Bez nosaukuma”). Vēl vienu asociatīvu pāri veido divas karātas: viena ar *Swarovski* kristāliem (Nikola Bolla (*Nicola Bolla*), *Vanitas Suicide*) un otra ar pakārto riepju (Paolo Kanevari (*Paolo Canevari*), *Hanging Around*). Masimo Kaufmana (*Massimo Kaufmann*) darbs “Melanholiņas meteorīti” atsaucas uz ļoti slaveno Dīrera gravīru “Melanholiņa” un formā sasaucas ar Diamantes Faraldo (*Diamante Faraldo*) darbu “Uz ziemeļiem no nākotnes”.

9 Churches, 9 Columns ir izstādes visjaunākā dalībnieka Lukas Poci (*Luca Pozzi*) darbs. Sūkļi levitē gaisā, jo ir radīti spēka lauki. Aprises atgādina Vasilija Svētlaimīgā katedrāli, kas atrodas Sarkanajā laukumā un sastāv no daudzām kapelām, kuras izvietotas cita citai līdžās. Un te mēs labi redzam, kā skulptūra kļūst viegla.

Savukārt Masimo Bartolini (*Massimo Bartolini*) skulptūra *Revolutionary Monk*, kas strauji griežas ap savu asi, aspēlē vārda *revolution* dubulto nozīmi, jo tas apzīmē arī rotēšanu. Lūgšana, kas varbūt ir statiskāka un koncentrētāka par visu, šeit atveidota kā nikna rotācija.

B.F.: Vai te ir arī instalācijas? Kā tu definētu instalācijas un skulptūras atšķirības?

M.M.: Instalācijā telpu aizņem nevis pati skulptūra, bet gan skatītāji, kas ieiet skulptūrā. Kļāras Dinisas (*Chiara Dynys*) instalācijā “Vairāk gaismas pār visu” mūs ieskauj grāmatas, kas darinātas no stikla. Caurspīdīgām grāmatām ir īpaša nozīme, bet tas, ka tās turklāt ir apgaismotas, nozīmē arī to, ka tās ir apgaismojošas. Grāmata, kas man patīk, mani dziļi pārveido. Bet fonā video ir redzams Valsts arhīvs Romā, un tur mapēs glabājas visi Itālijas valsts dokumenti – no kara pieteikuma līdz papīriem, kas apliecina, ka kāds no valsts ir nopircis gabalu zemes. Skaidrs, ka tā ir atmiņai svarīga vieta, bet vienlaikus tā

parameters of traditional sculpture, these works function perfectly, so perhaps sculpture really does exist.

B.F.: And the contents has changed?

M.M.: Sculpture today has become very narrative, it tells stories.

B.F.: Therefore we have moved away from the abstraction of the 1950s–60s?

M.M.: There is a tendency, yes.

B.F.: In what way has narrative returned?

M.M.: It’s not enough that the material speaks solely of itself, as in abstraction. For example, Adrian Paci lives in Milan, but he is Albanian. His sculpture *Home to go*, of someone who takes their home with them, arises from the artist’s history, but ultimately it speaks to us about migration and rootlessness generally. Where is my home? I am carrying it with me. In the work *Dispositivo per creare spazio* [‘Device for the Creation of Space’] by Gianni Caravaggio, on the other hand, a little plaster has fallen onto a smooth slab of black marble and has created the constellation of a starry sky. It hides a narrative in a form that seems completely abstract.

Another example is *L’uno per cento* [‘One Percent’] by Lara Favaretto: a metre squared cube of confetti. We have constructed a mould, a container and we have filled it with black confetti mixed with coloured confetti. The artist comes and squashes it all like grapes in a vat, and taking away the mould, an almost perfect form emerges.

B.F.: Without glue?

M.M.: There is no glue whatsoever. You can glimpse a reference to the minimalist art of the 1960s, when a cube was still a cube, but here the cube is fragile, and this give it the feeling of time, of decay.

B.F.: Another work that echoes the fragility of the previous: the things that count are the shadows on the wall.

M.M.: *Grande volante VIII* [‘Great Flight VIII’] by Fabrizio Corneli, a Florentine artist, active in the 1980s. One needs to seek relationships between things. For example, in this work of Laura Renna *Stormo vulgaris* [‘Flock vulgaris’] there are birds and also in another part of the exhibition, in a work by the couple Vedovamazzei (*Untitled*) there is a thrush with its beak stuck in a wall. As if, during flight, it had crashed into the wall. This work for its part recalls the position of the suspended horse (*Untitled*) by Maurizio Cattelan. Another couple linked by association is formed by the two gallows: one done in Swarovski crystals (*Vanitas Suicide* by Nicola Bolla) and the other with an inflatable hanging (*Hanging Around* by Paolo Canevari). The ‘solid one’ by Massimo Kaufmann *Meteoriti di malinconia* [‘Meteorites of Melancholy’] made up of bronze brushes is reminiscent of the famous engraving by Dürer, *Melencolia*, and we meet up again with the same form, as executed by Diamante Faraldo, in *A Nord del futuro* [‘North of the Future’].

9 Churches, 9 Columns is a work by the youngest artist in the exhibition, Luca Pozzi. The sponges are suspended, in this way they create fields of force. The outline is reminiscent of the basilica of Saint Basil which is located on the Red Square, and which consists of numerous chapels, one next to the other. Here one sees quite clearly how sculpture is getting lighter.

Sculpture of movement spinning around its own axis, *Revolutionary Monk* by Massimo Bartolini, for its part, plays on the double meaning of the word ‘revolution’, which also can mean to make a complete turn. A prayer, maybe the most static and concentrated thing, here has been conceived as a violent rotation.

B.F.: Are there any installations? How would you define the



Alessandro Pjandžamore. Bez nosaukuma (upuris). Lapiņu zelts uz klints / Alessandro Piangiamore. *Untitled (sacrifice)*. Gold leaf on rock 2010

Pateicība / Courtesy of the artist and Magazzino, Rome



Luka Poci. 9 baznīcas 9 kolonnas. Elektromagnētiskas levitācijas lauki, luminescējoši sūkļi, alumīnijs / Luca Pozzi. *9 churches 9 columns*. Electromagnetic fields of levitation, luminescent sponges, aluminium 2010

Pateicība / Courtesy of Federico Luger; Galleria 42

ir arī aizmirstības vieta. Un uz trepēm māksliniece novietojusti divus uzrakstus: vienā pusē vārdu “atmiņa”, bet otrā – “aizmirstība”.

Līdzās šim naratīvajam darbam kā pretstats atrodas caurcaurēm abstrakts veidojums. Tās ir Karlo Bernardīni (*Carlo Bernardini*) optiskās šķiedras (“Caurlaidīgās telpas”), kas šķērso un pārvar šo istabu. Savveida nemateriālais, kas patiesībā tomēr ir materiāls.

B.F.: Kādi ir tavi nolūki kā kritiķim? Vai var teikt, ka šis ir vēsturisks pētījums?

M.M.: Protams, pamatā ir šāds nolūks, taču tā ir arī ekumeniska, visaptveroša izstāde, es gribēju parādīt plašo piedāvājuma gammu. Te līdzās redzam ne tikai tos māksliniekus, ko esam paraduši redzēt kopā izstādām darbus kolektīvajās izstādēs, te visi ir sastatīti ar visiem.

B.F.: Kā tu nonāc pie mākslinieku izvēles? Redzēju, ka jaunākais ir dzimis 1983. gadā, bet vecākajam jau ir pāri piecdesmit; te ir nekad nedzirdēti vārdi blakus tādiem, kas ir slaveni visā pasaulē.

M.M.: Vienkārši jāseko līdzi mākslai. Ar šo amatu nodarbojos jau vairāk nekā trīsdesmit piecus gadus, un, ja es neprotu šo...

B.F.: Labi, zināšanas un pieredze ir svarīgi, taču plašā zinību lauka iekšienē tu izdari savu konkrēto izvēli, līdzīgi kā mākslinieks izvēlas materiālus kādam darbam. Kādi ir tavas izvēles kritēriji?

M.M.: Vispirms man ir sajūta, emocija, pēc tam cenšos to izvērtēt un jautāju sev – kas šobrīd ir skulptūra? Mēģinu izveidot kategorijas un pēc tam pārbaudīt, vai šādas kategorijas reāli pastāv. Mani interesēja telpas problēma un materiālu problēma. Kā viss šai ziņā ir mainījies. Taisnību sakot, nebūt ne visas šīs astoņdesmit skulptūras man patīk. Daudzas te atrodas tāpēc, ka kaut ko pārstāv. Teorija un prakse iet roku rokā. Tev ir teorija, un tu to pārbaudi tieši tāpat, kā rīkojas zinātnieks. Taču kritiķis un mākslinieks nav līdzīgi zinātniekiem, jo viņiem nekas nav jāpierāda. Tomēr, izveidojot kategorijas, tiek izteikts spriedums. Kritiķis nav vienkārši tas, kurš pārtulko vārdos to, ko cilvēks redz. Tā būtu īsta nelaime kritiķim, bet vēl jo vairāk māksliniekam – ja viss tik viegli būtu pārņemams citā valodā. ●

No itāļu valodas tulkojusi Dace Meiere

difference between installation and sculpture?

M.M.: In an installation it is not the sculpture that occupies the space, but rather the viewers who enter into the sculpture. In the installation of Chiara Dynys, *Più luce su tutto* [‘More Light on Everything’] we are surrounded by books, all made of glass. Transparent books hold a particular meaning, but the fact that they are also lit up means that they are also illuminating. A book that I like a lot changes me profoundly. In the background video, however, you can see the Archive of the State in Rome, these folders contain all the documents of the state of Italy, from declarations of war to someone who is buying a piece of land that is state property. Clearly it is an important place for remembering, but at the same time it is also a place for forgetting. The artist has in fact written on the flight of steps, on the one side the word *memoria* [‘re-membrance’] and on the other, *oblio* [‘oblivion’].

Alongside this narrative work we have, in contrast, an abstract intervention. These are the optic fibres of Carlo Bernardini (*Spazi permeabili* [‘Permeable Spaces’]) which cross the room and take it over. A kind of immateriality, but in reality physical.

B.F.: What are your aims as a critic? Could one say that it is historical research?

M.M.: Certainly, at the bottom of it all there is this intent, but there is also a wide-ranging, comprehensive exhibition; I wanted to present a range of propositions. We don’t stay together only with artists whom we are used to always seeing together in collective shows, but rather everyone is pitched against everyone else.

B.F.: How do you choose your artists? I have noticed that the youngest is from 1983, and the oldest more than 50 years old, there are unheard of names next to artists who are famous throughout the world.

M.M.: Here the chief thing is the art. I have been doing this job for more than 35 years, if I don’t know these things...

B.F.: Agreed, knowledge and experience are important, but inside this vast field of knowledge you make your precise choice like an artist who chooses the materials for a piece. What then are the criteria for your choice?

M.M.: At first I have a feeling, an emotion, then I seek to evaluate it and ask myself: what is the sculpture now? I try to create categories and subsequently assess whether these categories exist in reality.

I am interested in the problem of space and that of materials. How everything has changed. To tell the truth, not all of these 80 sculptures are to my liking. Many are here because they represent something.

The theory and the practice go together. You have a theory and you try to verify it, exactly like a scientist. A critic and an artist are not like scientists, however, because they don’t have to prove anything. All the same by creating categories, one nevertheless expresses a judgment.

A critic is not simple a sort of translator into words of what one sees. It would be a disaster for the critic, but above all for the artist, if everything were to be transferable to another language. ●

Translated from the Italian by Teréze Svilane