

MOUSSE

magazine gratuito d'arte contemporanea

numero quattro # novembre duemilasei

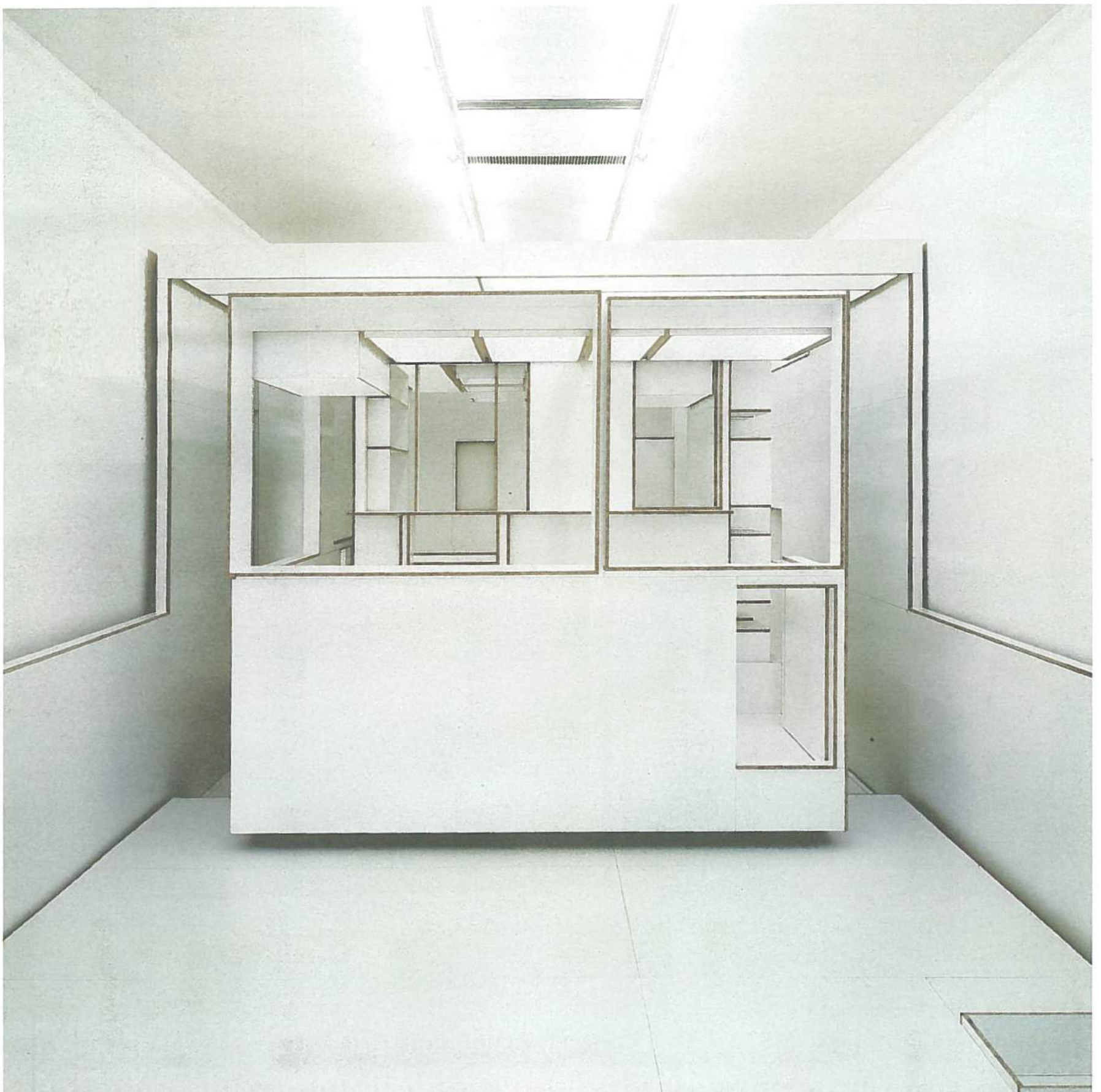


TRAPPOLE LIBERATORIE

di Simona Malvezzi

Jan De Cock, 30 anni, nato a Bruxelles, è un giovane prodigio dell'arte contemporanea internazionale. Si è fatto conoscere ovunque per le sue sculture modulari, scatole in legno con le quali interviene sull'architettura degli spazi e che richiamano l'arte astratta del Costruttivismo del primo Novecento. Lui le chiama Denkmal, monumenti memoriali. Le abbiamo viste alla Tate Modern di Londra nel 2005 e adesso nella tentacolare mostra che prende vita dalla Casa del Fascio di Como, capolavoro dell'architettura razionalista, e raggiunge le gallerie Massimo e Francesca Minini, rispettivamente a Brescia e a Milano. Questo progetto nasce dalla collaborazione del giovane artista belga con un maestro dell'arte concettuale, Daniel Buren, che con lui ha in comune l'interesse a lavorare direttamente sugli spazi, sull'architettura. Il segno distintivo di Buren sono strisce verticali che si ripetono sempre uguali a se stesse, in una continua tensione verso la totale oggettività, e che ora si insinuano nelle costruzioni di De Cock, trasformandole e suggerendo nuovi significati.

In occasione di questo storico incontro, abbiamo chiesto a Simona Malvezzi - un terzo dello studio di architetti Kuehn Malvezzi, da sempre impegnato in ambiziosi progetti rivolti agli spazi per l'arte contemporanea, tra i quali ricordiamo gli interventi per la Schirn Kunsthalle di Francoforte, la collezione Flick a Berlino e Documenta 11 - di darci un suo punto di vista, di offrirci la possibilità di guardare a questo progetto attraverso la lente dell'architetto.





Perché il giovane artista belga Jan de Cock chiama i suoi lavori recenti "Randschade", danni collaterali? E perché sceglie Daniel Buren come complice per la prima personale italiana?

La relativizzazione dello spazio espositivo e la costruzione di molteplici rapporti visivi, percezioni, trappole, sono il punto di intersezione tra i diversissimi lavori di Buren e di De Cock.

Entrambi mettono in discussione la sacralità del luogo istituzionale in cui intervengono, così come il concetto di opera d'arte in sé. Buren con l'uso degli specchi, del colore e delle strisce smaterializza l'architettura esistente sino a decostruirla, De Cock la tematizza sovrapponendo o integrando nuove strutture.

I lavori di Buren e De Cock non professano una visione generale assoluta, ma si occupano di concetti spaziali diversi di volta in volta. Non cercano di creare uno stile ma delle soluzioni specifiche in ogni situazione. Questo vuol dire reagire al contesto e lavorarci. La produzione dello spazio avviene nella relazione tra l'opera e il contesto, tra l'opera e il visitatore, dunque dopo l'intervento architettonico.

Il secondo indizio per capire la collaborazione tra i due artisti è la precarietà degli interventi "in situ" come scelta progettuale consapevole.

Buren afferma che un'opera che prenda in considerazione il luogo

in cui viene mostrata/esposta non può essere spostata altrove e dovrà scomparire ad esposizione conclusa. La temporaneità dell'intervento diventa la forza stessa del medesimo.

Il limite temporale, caratteristica principale del concetto situazionale, favorisce paradossalmente la continuità dell'opera che si moltiplica con il mezzo fotografico, il testo, il video. De Cock integra nelle nuove installazioni le foto delle precedenti.

Infine, i moduli d'indagine dello spazio: Buren inizia nel 1975 la serie numerata delle *Cabane Eclatée*, non oggetti ma modulazioni dello spazio tridimensionali la cui molteplicità di materiali e l'uso del colore riflettono una complessità architettonica che dialoga con il contesto. De Cock utilizza il *Denkmal* (monumento memoriale) con gli stessi intenti di Buren e la *Cabane Eclatée*. Anche lui lo numera per segnare una continuità tra un intervento e l'altro e definirne la funzione di strumento.

Buren con una semplice stoffa per tende a righe d'uso comune ricava una sorta di matrice numerica con cui ricoprire e misurare gli ambienti e lo spazio. Nei lavori di Como, Milano, Brescia, Buren agisce sulle costruzioni di De Cock che a loro volta agiscono sugli spazi esistenti. Le strutture di De Cock sono per Buren degli elementi dati su cui sovrapporre il colore, le bande verticali e gli specchi. De Cock esplora i tre luoghi della mostra sovvertendo i concetti di interno-esterno, sopra-sotto, vuoto-pieno, luce-ombra:

nella galleria di Milano sono lo spazio pubblico su strada e gli spazi comuni dell'edificio il vero luogo espositivo, la facciata è rivestita completamente ed il cortile è occupato dalla struttura modulare di De Cock; a Brescia la galleria è invasa e resa inaccessibile dalla scultura; a Como nella casa del Fascio tre strutture segnano un percorso visivo, una sequenza filmica tra la piazza e l'atrio dell'edificio.

Sono evidenti le analogie con gli esperimenti di scomposizione dei volumi e di razionalizzazione costruttiva compiuti da Mondrian e da Rietveld, ma soprattutto con la scultura praticabile di El Lissitzky: lo *Spazio dell'astratto* del 1927 è il momento di rottura col concetto tradizionale di esposizione, è il momento in cui lo spazio contenitore diventa opera d'arte. Il riferimento al modernismo non è solo estetico ma lo è nella metodologia dell'analisi dello spazio, della focalizzazione di particolari nascosti accostando altri elementi: è la finestra-Frame, è la terrazza di casa Beistegui progettata da Le Corbusier che sottolinea ed evidenzia lo skyline di Parigi, ma è anche lo specchio posizionato da Adolf Loos sotto la finestra della casa Steiner che devia ed intrappola lo sguardo confondendolo e che rende ambigua la relazione tra interno ed esterno.

Le case di Loos non sono fotografabili, sono il prodotto dell'effetto sullo spettatore in quel preciso istante. Così le strutture di Buren e di De Cock sono delle grandi Show-Boxes che mettono lo sguardo in movimento generando molteplici spazi diversi.

