

Fondazione Prada

USELESS BODIES?

ELMGREEN & DRAGSET

Milano

LA MOSTRA

Concepita dal duo artistico Elmgreen & Dragset, la mostra "Useless Bodies?" investiga lo status del corpo nell'era post-industriale, in cui la nostra presenza fisica sembra avere perso la sua centralità o risulta ormai superflua. Questo mutamento influenza ogni aspetto della nostra vita: dalle condizioni di lavoro alla salute fino alle relazioni interpersonali e al modo in cui memorizziamo le informazioni. Il progetto esplora le modalità con cui ci adattiamo a un mondo sempre più incentrato su un immaginario bidimensionale e a un mercato del lavoro che – in particolare nel contesto dell'attuale pandemia – fa sempre meno uso della nostra presenza fisica.

"Useless Bodies?" occupa tre edifici e parte del cortile della Fondazione Prada. Nei due piani del Podium, nella galleria Nord e nella Cisterna, Elmgreen & Dragset hanno ideato una serie di installazioni site-specific immersive, ognuna con un'atmosfera, un'estetica e un tema propri. La percezione del corpo è un concetto centrale nella pratica scultorea e performativa dei due artisti sin dall'inizio della loro collaborazione nel 1995. Con "Useless Bodies?" Elmgreen & Dragset investigano le trasformazioni che influiscono sul rapporto tra il corpo e l'ambiente domestico, la salute, il tempo libero, i luoghi di lavoro e gli spazi pubblici.

Al piano terra del Podium, sculture figurative classiche e neoclassiche sono presentate insieme alle opere dei due artisti, dando vita a una costellazione sincronica. Ispirandosi alla mostra "Serial Classic", un'esplorazione della serialità nell'arte classica curata da Salvatore Settis e progettata da Rem Koolhaas per l'inaugurazione della Fondazione Prada nel 2015, Elmgreen & Dragset sovrappongono la dimensione storica e quella contemporanea. Le opere esposte al piano terra rivelano similitudini e differenze nella rappresentazione del corpo maschile e dell'identità mascolina attraverso la pratica scultorea nei secoli. In un complesso sistema di sguardi e rimandi, Elmgreen & Dragset aprono un dialogo tra "ora" e "prima", mettendo in discussione la definizione storica del ruolo dell'"uomo".

Il secondo piano del Podium è trasformato in un ampio ufficio abbandonato, un'immagine legata al mutamento della funzione del corpo nel contesto professionale. File infinite di postazioni di lavoro modulari riempiono l'ambiente, testimonianza del modo in cui

gli spazi erano ottimizzati per garantire la massima produttività, per poi essere svuotati di ogni presenza umana. L'installazione, intitolata *Garden of Eden* (2022), è stata concepita molto tempo prima dei lockdown dovuti al Covid, eppure si potrebbe interpretare come un monumento a un'epoca in cui esistevano comunità legate ai luoghi di lavoro prima che l'"ufficio domestico" diventasse normalità. La ripetizione schematica delle scrivanie di *Garden of Eden* richiama le strutture geometriche della scultura minimalista del Novecento. Nell'ambiente i visitatori possono scoprire tracce di vite private – per esempio appunti e tazze di caffè – che evocano scenografie da film distopici.

Nella galleria Nord Elmgreen & Dragset proseguono la loro esplorazione del significato di "casa" iniziata con la mostra "The Collectors", tenutasi nei padiglioni dei Paesi Nordici e della Danimarca in occasione della 53ma Biennale di Venezia del 2009, la cui narrativa prevedeva una combinazione di architettura d'interni, oggetti di design e opere d'arte. Qui il pubblico entra nell'immaginario futuristico di un ambiente domestico: un'inquietante fusione tra bunker, astronave e laboratorio che riproduce una casa inabitabile fatta di vanità estrema. Nessuna area sembra soddisfare le necessità del corpo, essere confortevole o stimolare alcuna attività quotidiana. Immacolato e disumanizzato, questo spazio ci interroga sull'esistenza nelle nostre abitazioni, specie in un momento caratterizzato dalla convivenza con una presenza pervasiva della tecnologia. Come un "ospite indesiderato", il visitatore è libero di esplorare gli ambienti, raccogliere indizi e immaginare storie in un luogo alienante che richiama un film fantascientifico e in cui l'unica presenza in movimento è quella di un cane robot. In un'epoca come quella attuale, in cui gli imprenditori più facoltosi del mondo investono in viaggi spaziali e criopreservazione, un obitorio nel salotto di casa non sembra poi così lontano dalla realtà.

Nella Cisterna Elmgreen & Dragset utilizzano come punto di partenza le industrie del benessere, del tempo libero e della salute e il modo in cui esse ci spingono a uniformarci a nuovi ideali corporei. I tre ambienti dello spazio sono trasformati in una spa desolata, con una piscina e uno spogliatoio in disuso. Mentre le innovazioni tecnologiche rendono i nostri corpi sempre più inutili, i settori di wellness, tempo libero e salute, in continua espansione, offrono infinite nuove modalità per "risolvere il problema del corpo imperfetto". La stanza centrale della Cisterna include l'opera inedita *What's Left?* (2021), rappresentazione

del corpo che fatica a trovare il proprio ruolo di attore politico o strumento del cambiamento sociale.

La regolamentazione fisica del corpo nella sfera pubblica è alla base di alcune sculture di Elmgreen & Dragset presentate negli spazi esterni della Fondazione Prada. Le opere si configurano come leggere alterazioni di oggetti di uso quotidiano, fra cui segnali stradali, panchine e sportelli bancomat, resi inutilizzabili agli scopi abituali. Questi lavori sfidano così il visitatore a rivalutare l'ordinario e mettono in luce il modo in cui ci confrontiamo con i meccanismi di controllo tipici degli spazi pubblici. Al centro è collocata una sezione del Muro di Berlino, reliquia della storia recente e della Guerra fredda. Vicino all'ingresso della Torre i visitatori incontrano un'automobile parcheggiata al cui interno ci sono due figure maschili che sembrano addormentate. L'auto è riempita di opere d'arte impacchettate o imballate, e a uno sguardo più attento si scopre che i due giovani sembrano lavoratori del mondo dell'arte. L'auto ha una targa russa che, accanto all'intimità delle due figure maschili abbracciate, lega l'installazione scultorea alle difficoltà della popolazione LGBTQIA+ nel contesto politico attuale della Russia.

Lungo tutto il percorso espositivo, "Useless Bodies?" pone interrogativi sulla condizione mutevole del corpo umano nel mondo di oggi. Ogni spazio è dedicato a uno scenario quotidiano indipendente, sia esso la palestra, la casa, l'ufficio o lo stesso museo. La mostra mette in evidenza i dilemmi che sorgono nel momento in cui siamo indotti a credere che i nostri corpi non ricoprano più il ruolo di attori della nostra esistenza. Tuttavia, la speranza degli artisti è che la mostra e la pubblicazione che l'accompagna aprano un nuovo dialogo sulle modalità con cui poter rivendicare i nostri corpi nelle società del futuro.

SPAZI

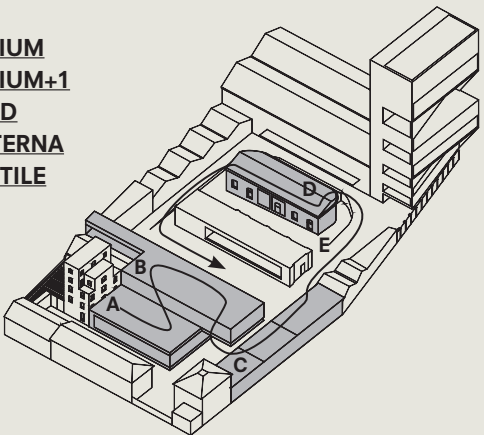
A PODIUM

B PODIUM+1

C NORD

D CISTERNA

E CORTILE



ELMGREEN & DRAGSET IN CONVERSAZIONE CON MARIO MAINETTI E NICCOLÒ GRAVINA

MARIO MAINETTI: Perché un progetto sul corpo?

ELMGREEN & DRAGSET: Nella realtà postindustriale tendiamo a usare sempre meno il corpo. Nel mondo occidentale quasi tutto è digitalizzato, si svolge su schermi: la nostra esistenza fisica sembra sempre più superflua. Osservare il fenomeno e creare una mostra che possa stimolare un dibattito sulle conseguenze di questo riposizionamento, che si ripercuote su ogni aspetto delle nostre vite – dal modo in cui si lavora alla salute, dai rapporti interpersonali al nostro modo di comunicare e di assimilare le informazioni –, è un progetto a cui volevamo dedicarci da tempo; per di più collega molte tematiche che abbiamo trattato in installazioni e sculture nel corso degli anni. Temi come la solitudine, i processi di crescita, le relazioni d'amore e i diversi modi di vivere sono tutti presenti nella nostra produzione e hanno a che fare con la percezione del corpo. A mano a mano che l'idea della mostra ha preso forma, ci è sembrato che fosse particolarmente significativa nel contesto della nostra opera e in questo specifico momento.

NICCOLÒ GRAVINA: Come si articola questo tema in relazione alle diverse sfumature dell'identità di genere, e in particolare all'indagine sulle molteplici espressioni dell'universo maschile che è parte della vostra pratica?

E&D: Esploriamo il tema del corpo fin dall'inizio della nostra collaborazione, dalle prime performance che abbiamo sviluppato insieme, in cui facevamo cose come disfare indumenti fatti a maglia dal corpo l'uno dell'altro. Dato che spesso le nostre esperienze e realtà sono lo spunto iniziale di specifici progetti o sculture, è stato naturale indagare i nostri corpi e, in generale, i corpi maschili. Per di più, essendo due uomini gay che non sempre, o non facilmente, entrano in risonanza con le articolazioni più virili della mascolinità, tendiamo intuitivamente a contemplare uno spettro più ampio di identità e tematiche legate al genere, che spesso emergono nel nostro lavoro: *He* del 2013 si può considerare un esempio di questa fluidità. Con la nostra versione maschile della *Sirenetta* danese, che in origine era un'opera pubblica intitolata *Han* (2012), abbiamo turbato non poche persone, sostanzialmente perché la figura maschile siede con le gambe di lato: una posizione tradizionalmente considerata femminile. E dal momento che il sito della scultura pubblica è il molo di un ex cantiere navale, qualcuno ha ritenuto che la figura non rappresentasse l'immagine (mascolina) di un operaio. Tutto questo accadeva meno di dieci anni fa, e la Danimarca si fregia di essere uno dei paesi più liberali del mondo sul piano sociale. Spesso tematizziamo la fragilità maschile nelle nostre opere. L'immagine di un "uomo forte" è difficilmente sostenibile: si può facilmente contestare e demolire. Ecco perché in alcune sezioni di

“Useless Bodies?” – specialmente nel Podium – continuiamo ad approfondire il tema dell’identità maschile, ed è imprescindibile per noi trattare le varie mediazioni della mascolinità che non sempre vengono portate in primo piano: quelle omesse dai media o dalla storia e che raramente sono presentate come ideali collettivi, come la paura, il senso di isolamento o la pressione sociale.

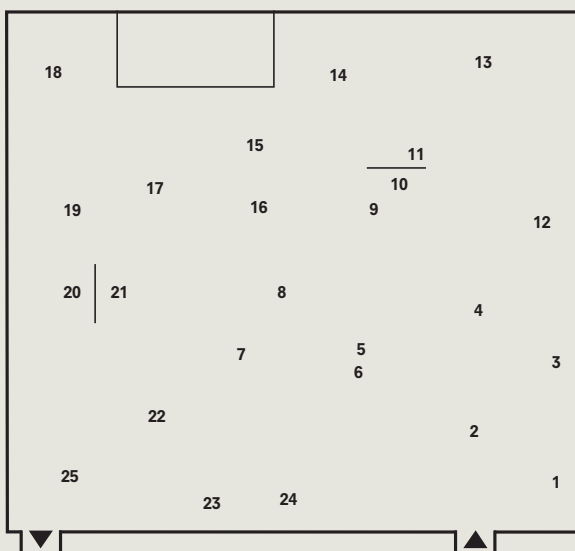
NG: Nelle vostre mostre il visitatore è spesso invitato ad assumere uno sguardo critico che consente di scoprire associazioni o analogie racchiuse nelle vostre opere. Fin dai vostri primi progetti, il visitatore è sollecitato a prendere posizione sui temi che affrontate. Qual è il ruolo del visitatore in questa mostra? È diverso rispetto a quello dei precedenti progetti espositivi?

E&D: In **“Useless Bodies?”** l’assenza di figure pesa quanto la loro presenza. Il tema della mostra è il corpo, ma in alcuni spazi il protagonista è il corpo scultoreo, mentre in altri può essere più importante il corpo del visitatore. Di fatto questo progetto si compone di diverse mostre, di esposizioni dentro un’esposizione. Ogni ambiente è concepito come un universo a sé stante, con la sua particolare atmosfera, le sue tematiche e la sua estetica specifica. C’è un’apertura nella varietà di approcci che definisce i singoli spazi, da cui deriva che il pubblico, auspicabilmente, non solo sperimenterà il contrasto tra i diversi ambienti – da un’abitazione distopica a una piscina abbandonata –, ma anche che questi spostamenti dell’attenzione stimoleranno nel visitatore reazioni e modelli di pensiero nuovi o divergenti. Per esempio nel Podium, che ospita molte opere figurative, l’aspetto più importante sembrerebbe il rapporto tra i corpi nella sala: tra il corpo reale del visitatore e i corpi in marmo, in bronzo, le opere scultoree, oltre che tra le sculture classiche, neoclassiche e contemporanee. Tuttavia, noi cerchiamo sempre di non essere prescrittivi, nelle opere come nelle mostre, lasciando che ciascuno trovi la propria chiave interpretativa. Le storie personali sono così varie che, entrando in un museo, tutti viviamo un’esperienza indipendente, e questa è una vera ricchezza.

MM: Le vostre sculture, come quelle dell’arte classica, hanno ciascuna la propria storia, che si evolve con la contestualizzazione in nuove mostre e con la produzione di nuove edizioni. L’allestimento espositivo del Podium trae ispirazione dalla mostra di Fondazione Prada **“Serial Classic”** (2015), curata da Salvatore Settis, che esplorava i rapporti tra originalità e imitazione nella cultura romana e la circolazione di multipli in omaggio all’arte greca. Come definireste il rapporto tra questa parte di **“Useless Bodies?”** e **“Serial Classic”**?

E&D: L’allestimento del Podium è in effetti ispirato a **“Serial Classic”**, la mostra che ha inaugurato la sede della Fondazione. Ci è piaciuta molto quella mostra, non da ultimo per il modo in cui utilizzava il grande spazio aperto, con la sua trasparenza, come una piazza pubblica, ma anche per le riuscite giustapposizioni tra forma umana e architettura lineare e squadrata.

PODIUM



- Se non diversamente specificato, le opere contemporanee incluse nella lista che segue sono di Elmgreen & Dragset.
- | | | | |
|---|--|----|--|
| 1 | <i>Bogdan</i> , 2020 Bronzo, smalto, abiti, sedia a rotelle Courtesy degli artisti e König Galerie, Berlino, Londra, Seul | 7 | <i>Flo</i> , 2020 Bronzo, smalto Courtesy degli artisti e Pace Gallery |
| 2 | <i>Gladiatore Farnese</i> , copia romana del 190-199, originale greco 460 a.C. ca. Marmo Museo Archeologico Nazionale, Napoli | 8 | Bertel Thorvaldsen <i>Hyrdedreng</i> , 182–1825 [Pastore] Marmo Thorvaldsens Museum, Copenhagen |
| 3 | <i>Point of View, Part 1</i> , 2019-2021 Resina epossidica, smalto Courtesy degli artisti / Kistefos Museum, Norvegia | 9 | <i>Pregnant White Maid</i> , 2017 Alluminio, acciaio inossidabile, smalto, abiti Courtesy degli artisti e Perrotin / Collection of Bancrédito, Puerto Rico |
| 4 | <i>Dirty Socks</i> , 2019 Bronzo lucidato, acciaio, smalto, calzini Courtesy degli artisti e König Galerie, Berlino, Londra, Seul / Yoram Roth Collection, Berlino | 10 | <i>Invisible</i> , 2017 Bronzo, marmo, legno, smalto, abiti Courtesy degli artisti e Perrotin / Nicola Erni Collection |
| 5 | <i>Atleta con strigile</i> , 1938 Calco in gesso Museo dell'Arte Classica Sapienza Università di Roma, Gipsoteca | 11 | <i>The Painter, Fig. 2</i> , 2021 Bronzo, acciaio inossidabile, alluminio, smalto Courtesy degli artisti e Pace Gallery |
| 6 | <i>Cell for Sculpture</i> , 2022 Acciaio, smalto, calco in gesso Courtesy degli artisti e Museo dell'Arte Classica Sapienza Università di Roma | 12 | <i>Corridore</i> , I secolo a.C. Bronzo Museo Archeologico Nazionale, Napoli |
| | | 13 | <i>He (Silver)</i> , 2013 Resina epossidica, smalto argento Courtesy degli artisti e Perrotin / Collezione privata, Parigi |

| | | |
|----|---|--|
| 14 | Luigi Secchi <i>Al lido</i> , post 1893 Calco in gesso Accademia di Belle Arti di Brera, in deposito presso la Galleria d'Arte Moderna, Milano | acciaio, smalto, abiti Courtesy degli artisti e König Galerie, Berlino, Londra, Seul |
| 15 | <i>Antinoo Farnese</i> , II secolo Marmo Museo Archeologico Nazionale, Napoli | 21 <i>For today I am a child</i> , 2016 Bronzo dorato, tessuto, metal- lo, stoffa, vetro, legno, pittura Courtesy degli artisti e Massimo De Carlo, Milano, Londra, Hong Kong / Collezione di Keith Fox e Tom Keyes |
| 16 | <i>Multiple Me, Fig. 2</i> , 2022 Acciaio, smalto, specchi Courtesy degli artisti | 22 <i>Elevator</i> , 2022 Acciaio, smalto, acciaio inossidabile Courtesy degli artisti |
| 17 | John Börjesson <i>Kägelspelaren</i> , 1871 [Giocatore di bocce] Marmo Gothenburg Museum of Art, Götaplatsen, Göteborg, Svezia | 23 Bertel Thorvaldsen <i>Ganymedes rækker skålen</i> , 1804 [Ganimede offre la coppa] Marmo Thorvaldsens Museum, Copenhagen |
| 18 | <i>This is How We Play Together</i> , 2021 Bronzo, smalto Courtesy degli artisti e Perrotin / Christen Sveaas Art Collection | 24 Pietro Tenerani <i>Fauno in atto di suonare la tibia</i> , 1859 Marmo Villa Tasca, Famiglia d'Almeri- ta, Palermo |
| 19 | Filippo Albacini <i>Achille morente</i> , 1854 Marmo Accademia Nazionale di San Luca, Roma | 25 <i>Watching</i> , 2021 Bronzo dorato Courtesy degli artisti e Perrotin / Yaacov Gorsd Collection, Art consultancy Idit Orni |
| 20 | <i>The Observer (Umbro)</i> , 2021 Resina epossidica, alluminio, | |

E ovviamente, la tesi che animava il progetto ha dimostrato che i concetti moderni di "originale" e di "esemplare unico" non trovano riscontro nella classicità romana. Come indicava il titolo, le sculture erano seriali, le forme erano riutilizzate di continuo nell'arco di lunghi periodi. Le opere scultoree che abbiamo allestito nel Podium esplorano il rapporto tra figurazione classica, neoclassica e contemporanea. Le sculture classiche sono accostate a opere neoclassiche e dialogano in contrappunto con una selezione di nostri lavori. Così come le sculture romane riprendevano quelle greche, potremmo dire che nelle nostre opere figurative noi riprendiamo e trasformiamo una parte del linguaggio scultoreo classico, giocando con le percezioni e i valori cui quel linguaggio spesso si atteneva.

MM: Qual è la vostra esperienza della scultura classica, neoclassica e moderna? Quale tipo di relazione si instaura tra le vostre opere e quelle del passato?

E&D: Così come crediamo nell'importanza della conoscenza storica e della tradizione accademica, sentiamo che il nostro compito è leggere qualunque artefatto storico da un punto di vista personale e contemporaneo. "Che storia ci racconta adesso questa scultura o questo dipinto?" Questo non significa che non siamo interessati ai dati oggettivi e ai contesti storici, ma crediamo che una riconsiderazione possa insegnarci qualcosa di nuovo sulla nostra società, su chi siamo oggi. Ed è giusto ricordare che la storia è sempre stata riscritta secondo i parametri

etici delle diverse epoche. Quando riutilizziamo nostre opere preesistenti in nuove mostre, possiamo collocarle in contesti completamente nuovi, dove esse iniziano a raccontare storie diverse. Se lo facesse qualcun altro forse ci preoccuperemmo, ma siamo noi a farlo: in questo modo non restiamo vincolati a un significato statico delle sculture. Come esseri umani cambiamo di continuo, il mondo cambia di continuo. Perciò oggi guardiamo le sculture classiche e neoclassiche o le opere rinascimentali in modo completamente nuovo. Lo stesso vale per le opere di epoca moderna. L'idea stessa di avanguardia è cambiata e il linguaggio modernista ora è stato assimilato dal grande pubblico. Questo conferisce agli artisti un'ampia libertà di giocare con quel linguaggio senza bisogno di traduzioni. Non abbiamo remore a usare qualunque linguaggio formale, tecnica o "ismo", fintanto che serve a comunicare l'idea dell'opera.

MM: Nel Podium non ci sono le figure iperrealistiche che compaiono altrove in mostra. Le sculture, però, sono ancora realistiche: vestite, in pose tratte dalla vita quotidiana, occasionalmente connotate da elementi umoristici o alienanti. Qual è il rapporto tra statua e corpo nella vostra opera? Come decidete che cosa dovrebbe essere realistico e che cosa dovrebbe essere ideale?

E&D: Se fondi in bronzo una posa corporea, la immortaliamo in modo diverso da come faresti se quel corpo fosse presentato in modo iperrealistico. Potremmo parlare di una forma di elevazione percepita. Che non è reale, ovviamente, ma gioca sulle percezioni della storia, del valore, della permanenza. In una rappresentazione iperrealistica giochi principalmente sulla situazione momentanea, su elementi di sorpresa, di emozione immediata, di realtà simulata. In una fusione in bronzo quell'emozione immediata non è presente allo stesso modo; l'emozione non è essenziale, è trasformata in un conflitto, in quanto è allontanata dalla sfera della "realtà" e viene presentata come storia su una storia, o come rappresentazione. Quando ci si trova di fronte una statua in bronzo dipinta di bianco, si può provare empatia nei confronti della storia della figura (in quella situazione) più che con la figura stessa. È una storia che bisogna riconoscere dentro di sé.

Le sculture in bronzo funzionano anche in relazione a una tradizione scultorea la cui rilevanza entra a far parte della lettura dell'opera. La figura iperrealistica, invece, ha un effetto molto più diretto: si tende a vederla come una persona reale, come un personaggio vero. Noi scegliamo uno di questi approcci a seconda del rapporto che vogliamo attivare tra scultura, pubblico e spazio.

NG: Come in altre mostre precedenti, qui l'unica figura femminile è la scultura *Pregnant White Maid* (2017) [9], che si accosta e si relaziona con *Invisible* (2017) [10], un bambino rannicchiato che sembra volersi proteggere. Come spiegate questa presenza, che incarna numerose tematiche socio-economiche e in qualche misura evoca rappresentazioni ottocentesche della servitù?

E&D: Purtroppo per molte persone, soprattutto donne, la prospettiva della servitù non è una cosa del passato.

L'uniforme può anche essere scomparsa in molti luoghi di lavoro, anche per il personale domestico, ma ciò non significa che le gerarchie e gli squilibri del potere non siano ancora attuali. Anzi, si sono rafforzati e al tempo stesso sono diventati più difficili da individuare e da affrontare direttamente.

La figura della *Pregnant White Maid* è inclusa per seminare confusione, per evocare vergogna e magari anche speranza, poiché allude a un nuovo futuro. Sì, è una figura femminile, ma parla soprattutto di mascolinità e del complesso freudiano della Madonna-puttana. Per gli uomini è ancora difficile trovare un equilibrio tra amore e desiderio sessuale, un fatto che si manifesta ovunque, dalle app per incontri all'attuale dibattito femminista. Molti uomini sembrano incapaci di riconciliare i ruoli diversi e simultanei delle loro controparti. Il bambino impaurito che in *Invisible* è raggomitato dentro il caminetto può essere il figlio del padrone di casa – un predatore sessuale che forse è proprio l'uomo che ha messo incinta la domestica – e la domestica potrebbe anche essere sua madre. È uno scenario che racchiude innumerevoli possibilità di narrazioni inquietanti.

PODIUM+1



26 *It's The Small Things in Life That Really Matter, Blah, Blah, Blah*, 2006
 Legno, maniglie di porta, cardini, pittura, display numerico elettronico, pianta, vaso, disposizione di 4 sedie
 Courtesy degli artisti / ZKM | Center for Art and Media Karlsruhe

27 *Flint Water*, 2022
 Distributore di acqua, acqua proveniente dal fiume Flint
 Courtesy degli artisti

28 *Garden of Eden*, 2022
 MDF, alluminio, stoffa, monitor, tastiere, mouse, sedie da ufficio
 Courtesy degli artisti

MM: Nel piano superiore del Podium indagate il ruolo del corpo nel contesto del lavoro e la crisi degli ambienti lavorativi, esacerbata dalla pratica del lavoro a distanza. Come interpretate i recenti sviluppi nel mondo del lavoro in relazione al corpo?

E&D: I corpi non sono più gli agenti principali dell'esistenza. Nelle nostre società, dominate da metodi di produzione avanzati, i corpi non generano valore, non come nell'era industriale; i sé fisici sono diventati più un ostacolo che un vantaggio. Accade specialmente negli ambienti di lavoro, in quest'epoca segnata dalla pandemia e in un mondo che si affida sempre più a immagini bidimensionali, dove il corpo non trova spazio. Tutto questo sta cambiando la definizione del sé e del nostro sistema di valori; fisicamente siamo sempre più esclusi da gran parte della realtà che ci circonda. Nel XIX secolo il corpo era produttore di beni essenziali, mentre nel XX

ha assunto per lo più il ruolo di consumatore. A vent'anni dall'inizio del XXI secolo, si può affermare che il corpo ha acquisito lo status di prodotto, con i dati personali raccolti e venduti da società come Google e Facebook. È un fatto risaputo, ma essendo impossibile contrastare la raccolta di dati da parte dei colossi della tecnologia, e dato il ritmo sempre più accelerato con cui queste aziende invadono ogni aspetto della nostra vita, a volte fa un po' di paura pensare al ruolo che assumerà il nostro corpo in futuro.

NG: L'idea di trasformare il piano superiore del Podium in un ufficio è nata in relazione all'architettura dello spazio espositivo. Il processo creativo rievoca l'approccio artistico con cui avete allestito i padiglioni nordico e danese della Biennale di Venezia del 2009, che avete trasformato in ville abbandonate di collezionisti immaginari. L'idea è nata quando avete notato somiglianze tra l'architettura dei padiglioni nazionali e quella di un lussuoso sobborgo residenziale. Nella ripetizione di questo approccio sembra di intravedere il consolidarsi di un metodo. Come si è evoluto questo processo creativo nella mostra?

E&D: Le architetture e gli spazi in cui interveniamo con i nostri progetti sono parte integrante delle nostre decisioni artistiche, quando esponiamo in un dato contesto; contribuiscono in larga misura al modo in cui concepiamo le opere e le installazioni, perché diversi contesti situazionali fanno emergere significati differenti, sia a livello di comunità sia riguardo al modo in cui le persone usano o non usano fisicamente un particolare ambiente. La trasformazione degli spazi artistici in luoghi diversi, che spesso si discostano dalla forma istituzionale che il visitatore si aspetta – in particolare l'austero *white cube* – è un'operazione che abbiamo intrapreso fin dai primi anni Duemila. Abbiamo creato una stazione della metropolitana, una fiera d'arte in scala reale, un aeroporto, un reparto d'ospedale, una piscina pubblica in disuso, oltre a vari ambienti domestici e, più di recente, un parcheggio, tutti all'interno di musei. Creando ambienti inattesi in cui si possono incontrare opere d'arte, abbiamo capito che, alterando lo spazio espositivo, le opere si possono esperire in un modo diverso, senza essere condizionati dall'ammirazione per le istituzioni. L'ammirazione è legata al potere, perciò interrompendo quella dinamica si genera una sorta di livellamento.

Alla nostra prima visita, l'architettura del piano superiore del Podium ci è sembrata così essenziale e spoglia che l'idea di trasformarla in un ufficio deserto e inospitale è scattata immediatamente. Il grande ambiente ricordava un laboratorio o un magazzino, così l'abbiamo trasformato in un deposito di esseri umani. Il design ripetitivo delle file di postazioni apparentemente interminabili che compongono la nostra installazione sfrutta il minimalismo riduzionista dell'edificio, ma richiama anche i moduli geometrici del minimalismo di Carl Andre e Donald Judd. Sviluppando quest'idea, abbiamo pensato anche a film con uffici utopici o distopici, come *Brazil* (1985) o *Play Time – Tempo di divertimento* (1967) di Jacques Tati.

MM: L'ufficio deserto è però animato dalla presenza dei custodi della Fondazione Prada, enfatizzata dalle etichette applicate

sulle loro maglie. In che modo i corpi degli addetti di sala svolgono un ruolo cruciale?

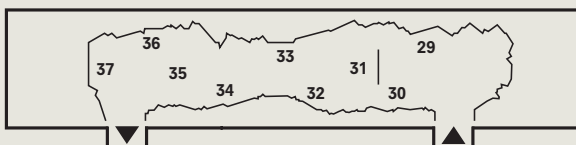
E&D: A volte, in mostre o musei, coinvolgiamo gli addetti alla guardiana perché il loro ruolo è piuttosto strano: da un lato sono tenuti a essere presenti e vigili affinché non accada nulla, ma dall'altro devono rendersi così discreti da diventare invisibili. In questa sala gli addetti indossano maglie con etichette che recitano "Useless Bodies?": un espediente che li coinvolge più direttamente nel progetto come persone e auspicabilmente scioglie un po' di quella circospezione tra visitatore e custode che a volte si verifica nei musei. Coinvolgendo i custodi in una mostra come questa, riusciamo a estendere la conversazione sollevata dalla mostra sullo status dei nostri corpi nel mondo di oggi, estendendola oltre le opere d'arte e gli spazi espositivi e inserendola in una dimensione più personale e socievole. Di primo acchito, gli addetti che indossano le etichette "Useless Bodies?" sembrano mettere in discussione i corpi e lo status del loro lavoro di membri del personale, il che è ovviamente oltraggioso. Al tempo stesso, però, quella scritta svela un'attitudine mentale di cui tutti inconsciamente siamo vittime nei nostri incontri quotidiani: il lavoro di questa o quell'altra persona, la sua presenza fisica, ha qualche importanza, rendimento, utilità? In caso affermativo, quanto è importante, proficua, utile in relazione a me? Siamo abituati a pensare in termini di velocità e ottimizzazione, più che di valore dell'individuo come parte di una comunità più ampia. Sono questioni che ovviamente si applicano anche al ruolo dell'artista o delle opere in mostra.

NG: Nel corso della nostra conversazione è emerso il tema dell'anonimato dei lavoratori, le cui condizioni sono cambiate ben poco negli ultimi cinquant'anni. Come rispondete con le vostre opere al fatto che la situazione lavorativa di innumerevoli persone è rimasta invariata?

E&D: In molte mostre negli ultimi venticinque anni abbiamo dato risalto o celebrato il lavoro che in un'istituzione artistica rimane abitualmente nascosto al pubblico. In "Zwischen anderen Ereignissen" (Tra altri eventi, 2000), alla Galerie für Zeitgenössische Kunst di Lipsia, abbiamo prolungato il processo di tinteggiatura delle pareti, che nelle gallerie avviene di norma tra una mostra e l'altra, per estenderlo all'intera durata della mostra. I due imbianchini ingaggiati per la mostra sono venuti in galleria ogni giorno e hanno continuato a dipingere le pareti di bianco per diverse settimane. Circa un anno dopo ci siamo appropriati del rifacimento della Kunsthalle Zürich, consentendo al pubblico di sperimentare sia il processo di demolizione del vecchio edificio, sia la costruzione del nuovo. Rendere visibile qualcosa che non lo è può essere l'inizio di un cambiamento. Vedere e riconoscere il lavoro che permette di realizzare qualcosa, di creare o di mantenere qualcosa è fondamentale per il rispetto dell'equità e della giustizia sociale. La discussione sul lavoro continua in un'altra opera di "Useless Bodies?". In *The Outsiders* (2020) [56], allestita nel cortile, due figure realistiche di silicone rappresentano due giovani lavoratori del settore dell'arte, distesi e abbracciati sui sedili posteriori di una

vecchia Mercedes circondati da opere d'arte imballate. Sembra che non abbiano altre possibilità di alloggio, quindi devono dormire in macchina. Nella maggior parte dei casi, quando inaugura una mostra o apre una fiera di settore, i tecnici sottopagati e gli addetti al trasporto e montaggio delle opere non si vedono. Svolgono un lavoro prezioso che contribuisce all'allestimento della mostra, ma sono esclusi dallo spettacolo.

NORD



- | | |
|--|--|
| <p>29 Lucio Fontana <i>Concetto spaziale. La fine di Dio</i>, 1963 Olio, tagli, fori e graffiti su tela Collezione privata</p> | <p><i>Looking Back</i>, 2022 Acciaio inossidabile, alluminio, pittura, cavalletto Courtesy degli artisti</p> |
| <p>30 <i>Doubt</i>, 2019 Acciaio inossidabile, Oriol, alluminio, bronzo, smalto Courtesy degli artisti e Pace Gallery / Sunpride Foundation</p> | <p><i>Untitled (After The Lovers)</i>, 2015 Zellan, acciaio inossidabile, MDF, smalto Courtesy degli artisti e Perrotin</p> |
| <p>31 <i>Humanized Architecture</i>, 2019 Acciaio inossidabile Courtesy degli artisti</p> | <p>34 <i>Powerless Structures, Fig. 282</i>, 2022 Diapositiva, lightbox, tubo di plastica, gomma, foro di trapano su parete Courtesy degli artisti</p> |
| <p>32 <i>Tailbone</i>, 2019 Alluminio, smalto, Oriol, acciaio inossidabile, acciaio Courtesy Kukje Gallery / Kyung-Tak Kim Collection, Seul</p> | <p>35 <i>Circulation</i>, 2019 Acciaio inossidabile Courtesy degli artisti e Pace Gallery</p> |
| <p>33 Dall'alto al basso, da sinistra a destra Nancy Grossmann <i>Black</i>, 1973-1974 Cuoio, legno, pittura, resina epossidica, stampo di alluminio e parti metalliche Courtesy Michael Rosenfeld Gallery LLC, New York, USA</p> | <p>36 <i>Pollarded Tree</i>, 2022 Stampa cromogenica su alluminio Courtesy degli artisti</p> |
| <p><i>The Bed</i>, 2019 Argento sterling, stoffa, cellulari Courtesy degli artisti e Georg Jensen</p> | <p>37 <i>Untitled</i>, 2011 Acciaio, legno, figura maschile di silicone, stoffa Courtesy degli artisti e Perrotin</p> |

MM: Nella galleria Nord elementi e oggetti all'apparenza domestici, che sembrano scelti per pura ostentazione più che per soddisfare i bisogni del corpo, sollevano interrogativi. Allo stesso modo, l'impossibilità di appagare necessità e desideri è un tema che emerge anche dai vostri interventi nella Cisterna e nel cortile e crea contesti paradossali. C'è qualcosa che unisce questi elementi e ricorre nei vari spazi della mostra? Pensate che il design, nato in relazione ai bisogni di un corpo o di una comunità, abbia perso il legame con la fisicità delle persone?

E&D: Con le pareti senza finestre, l'ambiente della galleria Nord può evocare spazi di passaggio o edifici commerciali, luoghi di reclusione, persino una panic room, un laboratorio, una navicella spaziale o un bunker. Tuttavia è concepito come un'abitazione futuristica, un ambiente domestico invivibile, ma forse non del tutto irrealistico, di una vanità estrema. L'allestimento si basa su tendenze in voga nell'architettura e nell'interior design, ma è concepito sia come una previsione sia come un monito di ciò che le nostre case potrebbero diventare: uno scenario possibile e al contempo inimmaginabile. L'idea è evocare una casa da esibire, pensata per l'ostentazione a scapito della comodità. Oggi gli arredi sembrano talmente scomodi da indurre a chiedersi se siano progettati per il corpo o se sia il corpo a doversi adattare al design. L'idea che attraversa la galleria Nord esprime il concetto di vita come materiale da esposizione e nasce da una riflessione su come le nostre vite private stiano diventando sempre più pubbliche con le condivisioni online. C'è una dualità in questa tendenza, che sta portando a un'esibizione pubblica, virtuale, che a sua volta finisce per influenzare le scelte personali, specie per quanto riguarda il gusto.

Un filo conduttore della mostra è il rapporto del corpo con diversi oggetti, dalle sculture ai cartelli stradali. Nella galleria Nord ci sono oggetti di design presenti nelle case di molti di noi. L'atmosfera distopica che regna in questo spazio, enfatizzata da elementi progettati in modo asettico, mira a sollevare interrogativi su come viviamo nelle case oggi, specie adesso che le condividiamo così tanto attraverso la tecnologia.

NG: L'architettura della galleria Nord è stata radicalmente riconfigurata rispetto alla struttura industriale preesistente, con un intervento che altera drasticamente la percezione dello spazio originario e di conseguenza solleva una serie di questioni sociali e culturali. Cosa suggerisce questo intervento così drastico, con cui avete creato uno scenario architettonico temporaneo?

E&D: Questo allestimento rappresenta per noi una direzione nuova, perché non è ispirato dalle caratteristiche o dalla funzione dello "spazio madre" (come l'ufficio nel Podium); qui l'intervento cerca di rimodellare lo spazio originario, nascondendolo in gran parte. È un palcoscenico dove la scenografia è totalizzante. Abbiamo puntato a un certo grado di artificio per evidenziare l'alienazione. D'altro canto, questo "edificio nell'edificio" non è insolito per Milano, famosa per le grandi installazioni di design, spesso immersive, allestite durante il Salone del Mobile. Eppure, come in altri nostri "ambienti domestici presentati come installazioni", il visitatore ha un ruolo: è un ospite inatteso, un "investigatore" libero di circolare nello spazio e immaginare storie sulla base di ciò che osserva e scopre, a partire dagli indizi racchiusi nelle opere, nel design, nelle atmosfere create. L'atmosfera evoca qualcosa di apocalittico, o fantascientifico. L'unico essere "vivente" nello spazio, a parte i visitatori, è un cane robotico...

NG: La galleria Nord è un ambiente domestico futuristico, quasi fantascientifico, con elementi associabili a un'abitazione, come

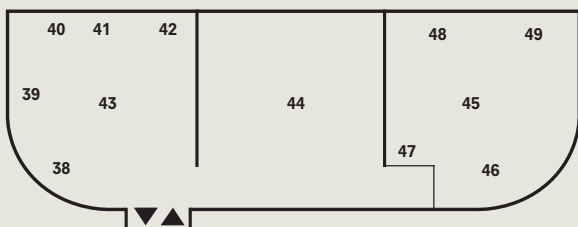
una cucina, un tavolo da pranzo, un letto, un caminetto e un divano, che rimandano a movimenti, sensazioni e bisogni del corpo nella vita quotidiana. Ma nel complesso il design sembra idealizzato, non funzionale: un tentativo di evocare associazioni che trascendono la sfera domestica ordinaria. Lo spazio non ha un bagno e si conclude con un obitorio che ospita la figura iperrealistica di un cadavere, *Untitled* (2011) [37]. Perché l'unico posto in cui la morte è fisicamente presente è questo ambiente domestico, costruito come se fosse concepito per l'esposizione al pubblico?

E&D: Sì, l'opera *Untitled* è allestita alla fine della galleria Nord. È un obitorio con uno scomparto aperto, dove da sotto un lenzuolo bianco si intravede la parte inferiore di una salma. A volte la morte è descritta come l'unico vero denominatore democratico che unisce gli esseri umani: moriremo tutti, a prescindere dalle storie personali, da quanto siamo stati ricchi o poveri, fortunati o sfortunati in vita. Per quanto sia vero, rimane il fatto che moriamo in circostanze differenti. Per pochi privilegiati, molto ricchi, l'ibernazione offre la possibilità di morire in modo un po' diverso, con la speranza che la scienza arriverà al punto da resuscitarli in futuro. Molti sognano di morire serenamente nel proprio letto o una tomba di famiglia curata e accudita dai familiari che terranno vivo il loro ricordo. Qui, queste aspirazioni sono portate all'estremo: il luogo dell'eterno riposo è collocato direttamente nella zona giorno dell'ambiente domestico ed è visibile dal letto, sede del sonno, dei sogni e degli orgasmi (la *petite mort* in francese), tutti descritti come esperienze vicine alla morte. Essendo l'unica figura umana nella galleria Nord, il cadavere funge da *memento mori*, evidenziando l'assenza di contatto umano e di personalità compiute in questo ambiente domestico quasi distopico, disumanizzato.

NG: Il cane robotico è l'unica presenza semovente in mostra. È una previsione parodica del nostro futuro rapporto con gli animali domestici o una riflessione sulle conseguenze dell'evoluzione tecnologica contemporanea? Come vedete il nostro futuro in relazione alla tecnologia?

E&D: Molte persone stanno già sviluppando relazioni forti con avatar online, perciò non diremmo che il cane robotico sia una parodia del bisogno umano di compagnia e conforto, ma piuttosto un'immagine abbastanza diretta di dove siamo ora o di dove ci stiamo dirigendo. La nostra generazione forse è ancora terrorizzata all'idea di un infermiere robotico che porta le medicine e il succo d'arancia in una casa di riposo, ma per le generazioni future sarà normale. Speriamo che in generale le persone avranno molto più tempo a disposizione, così che nella vita quotidiana si possa raggiungere un equilibrio tra uomo e macchina e vivere insieme momenti di socialità che non abbiano niente a che fare con il lavoro o la produttività. Ovviamente il cane è anche un simbolo di come nel presente e nell'immediato futuro i nostri bisogni e desideri saranno soddisfatti artificialmente, e di come aspetti della nostra vita sociale si baseranno su surrogati.

CISTERNA



- | | |
|--|--|
| <p>38 <i>Marriage</i>, 2004 Specchi, lavabi di porcellana, rubinetti, tubature di acciaio inossidabile, sapone Courtesy degli artisti e König Galerie, Berlino, Londra, Seul</p> <p>39 <i>The Touch</i>, 2011 Letto da massaggio, silicone, stoffa Courtesy degli artisti e Perrotin</p> <p>40 <i>Powerless Structures, Fig. 19</i>, 1998 Biancheria intima, jeans Courtesy degli artisti</p> <p>41 <i>Spogliatoio 2 / Powerless Structures, Fig. 128</i>, 2022 Porta di teak, maniglie e cardini di metallo Courtesy degli artisti</p> <p>42 <i>Powerless Structures, Fig. 137</i>, 2015 Porta, maniglie di porta, cardini, lucchetti, catena Courtesy degli artisti</p> <p>43 <i>Superstars (Gold)</i>, 2019 Bronzo, foglia d'oro Courtesy degli artisti e</p> | <p>44 <i>What's Left?</i>, 2021 Silicone, abiti, fune metallica, asta da funambolo Courtesy degli artisti</p> <p>45 <i>Too Heavy</i>, 2017 Alluminio, smalto, acciaio inossidabile, stoffa Courtesy degli artisti e König Galerie, Berlino, Londra, Seul</p> <p>46 <i>Free Play</i>, 2018 Legno, mordente, pittura Courtesy degli artisti e König Galerie, Berlino, Londra, Seul</p> <p>47 <i>A Hard Rain's A-Gonna Fall</i>, 2021 Bronzo, patina Courtesy degli artisti</p> <p>48 <i>Piscina di Largo Isarco</i>, 2022 Materiali vari Courtesy degli artisti</p> <p>49 <i>I must make amends, Fig. 2</i>, 2019 Bronzo, patina Courtesy degli artisti e König Galerie, Berlino, Londra, Seul</p> |
|--|--|

NG: Nella Cisterna indagate la pressione a conformarsi a un ideale del corpo dettato dai media in relazione alle industrie del benessere, del tempo libero e della salute. Perché avete deciso di collocare in questo spazio il funambolo, *What's Left?* (2021) [44], l'unica figura umana che esprime esplicitamente la crisi delle forze antagoniste di sinistra nel mondo contemporaneo?

E&D: In "Useless Bodies?" gli spazi della Cisterna sono trasformati in una serie di scenari simili a spa, con cui riflettiamo su come l'industria del benessere sta cambiando il modo in cui facciamo attività fisica, spendiamo denaro e gestiamo la salute, per non parlare di quanto condiziona la percezione di sé, lo sviluppo dell'identità e il modo di relazionarci agli altri. Mentre le innovazioni tecnologiche rendono inutili i nostri corpi, le industrie di wellness, tempo libero, sesso e salute sono in continua espansione e offrono infiniti nuovi modi di "risolvere" il "problema" del corpo "imperfetto". Per alcuni, approcci che vanno dal fitness allo yoga alla chirurgia estetica sono soluzioni

per migliorare l'aspetto del sé fisico: per modificarlo alla ricerca della salute ottimale, dell'eterna giovinezza, o perfezionarlo secondo i canoni estetici dominanti. Per altri, le attività ricreative servono a ricordarci della nostra esistenza fisica quando ci riuniamo con altri esseri umani in contesti che spaziano da strutture sportive a centri commerciali, musei, fiere d'arte o rave party e manifestazioni politiche. Nella Cisterna, tra lo spogliatoio e la piscina in disuso c'è una sala dedicata a *What's Left?*, una nuova opera composta dalla figura di un funambolo che sembra essere scivolato dalla fune e ora vi si aggrappa con una mano, restando sospeso. La figura in silicone è iperrealistica, perciò la scena sembra veramente cristallizzata in un momento precario. Non è chiaro cosa l'abbia fatto scivolare, ma all'improvviso questo corpo forte e agile è costretto a prendere una decisione fondamentale: lasciarsi cadere o tentare di risalire sulla fune. Il funambolo indossa una maglietta con lo slogan "What's Left?", dalla grafica volutamente stratificata: è una domanda politica, un quesito esistenziale, o solo un'attestazione nichilistica? La società individualizzata, di cui abbiamo delineato i tratti, pone dei problemi alla sinistra politica, che lotta per trovare un equilibrio tra il riconoscimento dell'ossessione dilagante per il benessere dell'individuo e l'obiettivo politico dichiarato di migliorare la vita delle masse.

MM: Com'è cambiato il rapporto con il vostro corpo nel corso degli anni, e come vi ponete nei confronti dell'attività fisica e del benessere? In mostra avete incluso *Bogdan* (2020) [1], la figura di un anziano su una sedia a rotelle. Pensate che in futuro l'invecchiamento e la perdita del vigore fisico possano diventare un tema importante nel vostro lavoro?

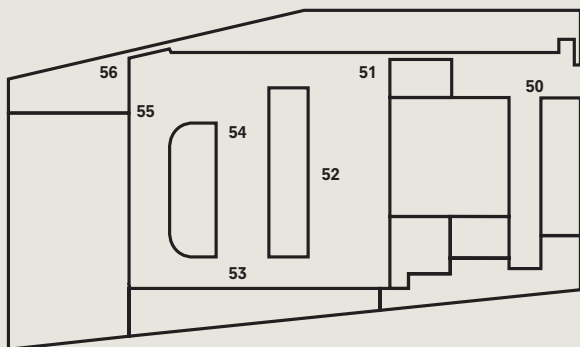
E&D: È impensabile che il rapporto con il nostro corpo non sia cambiato nel corso degli anni. Abbiamo 113 anni in due! È una bella quota di vita vissuta. Ci siamo conosciuti da giovani, quindi ognuno di noi ha visto invecchiare e cambiare anche il corpo dell'altro ed era presente quando l'altro era malato, in ospedale e così via. Questo specchio collaborativo è un ancoraggio alla realtà. Nessun miraggio o illusione, quanto meno sull'eterna giovinezza. La prima cosa che ci è successa, diventando adulti, è che entrambi abbiamo sentito il bisogno di ripensare all'infanzia. Prima della mezza età eravamo troppo interessati al presente, al prossimo step, all'immediato futuro, per pensare al passato. Ma quando arrivi a un certo punto e ti accorgi che continui a reiterare molti schemi comportamentali che hai da sempre, inizi a chiederti: "Perché?", "Come sono diventato questa persona?". Ora che abbiamo elaborato gran parte dei traumi infantili forse siamo più pronti a guardare avanti. Una parte del nostro futuro non troppo lontano implicherà l'invecchiamento. Vedremo quali esperienze ci porterà. Comunque, il più delle volte usiamo l'esperienza personale solo come punto di partenza, come spunto per studiare le circostanze di quell'evento. Spesso le circostanze sono più interessanti da esplorare, perché in molti casi non riguardano solo noi ma una parte più ampia della società.

NG: Nel vostro lavoro i concetti di piacere e desiderio rivestono un ruolo fondamentale, anche in relazione alle illusioni o frustrazioni che potrebbero derivarne. Fin dall'antichità, da Platone al

misticismo medievale, il rapporto tra desiderio e piacere è stato guardato con sospetto, ma dal Romanticismo in poi il desiderio tende a essere accostato all'idea di anelito, di struggimento dolente. Da questo punto di vista, l'associazione tra desiderio, piacere e dolore emotivo presente nelle vostre opere può ricordare il pensiero di autori che – da Arthur Schopenhauer a Sigmund Freud – hanno rivelato come tutti noi, in qualche misura, perseguiamo anche il nostro male. Perché nelle vostre opere il piacere è ostacolato, o differito, e l'oggetto del desiderio è spesso inaccessibile?

E&D: Crediamo che la negazione sia un valido strumento per innescare il pensiero critico o analitico: può stimolare la curiosità o la frustrazione anche su piccola scala, il che attiva un immediato processo mentale di valutazione che porta a chiedersi perché ci si trova di fronte a una situazione di negazione, tentando magari di superarla. Questo processo mentale è una reazione umana per lo più inconscia, e noi l'abbiamo esaminato e ci abbiamo giocato fin dalle nostre prime opere. La serie delle *Powerless Structures*, iniziata negli anni Novanta, si basa sulla manipolazione di oggetti o strutture o sulla negazione della loro funzionalità. Alcune di queste opere sono presentate nell'ambiente dello spogliatoio nella Cisterna, come le doppie porte agganciate l'una all'altra e *Marriage* (2004) [38], due lavandini collegati da tubature congiunte, che quindi non possono scaricare l'acqua. In questo corpus il nostro approccio trae ispirazione dalle teorie di Michel Foucault, secondo il quale il potere di oggetti o concetti è assegnato dalle persone, non è intrinseco. Quando manipoliamo un oggetto o neghiamo la sua funzionalità, tutto il potere o il significato che concettualmente gli si associa si può riconsiderare: pensiamo che questo processo si possa intensificare cambiando i contesti in cui si incontrano gli oggetti. Per quanto ci riguarda, giocando con le aspettative e i desideri, psicologicamente molto complessi, notiamo che si aprono nuove interpretazioni tra oggetti, individui e società nel complesso. Del resto il desiderio non dipende in gran parte dalla negazione? A quanto pare bramiamo ciò che non possiamo avere, ciò che è inaccessibile.

CORTILE



- | | | | |
|----|--|----|--|
| 50 | <i>Adaptation, Fig. 16, 2020</i> Acciaio inossidabile Collezione Würth | 54 | <i>Marbella Beach, June 21st, 1989, 2015</i> Bronzo, pittura Courtesy degli artisti e Nicolai Wallner / Collezione privata |
| 51 | <i>Statue of Liberty, Fig. 2, 2018- 2021</i> Sezione originale del Muro di Berlino, sportello bancomat, acciaio inossidabile Courtesy degli artisti | 55 | <i>Adaptation, Fig. 9, 2020</i> Acciaio inossidabile Courtesy degli artisti e Nicolai Wallner |
| 52 | <i>Adaptation, Fig. 2, 2020</i> Acciaio inossidabile Courtesy degli artisti | 56 | <i>The Outsiders, 2020</i> Mercedes W123, silicone, abiti, opere d'arte imballate Courtesy degli artisti e Pace Gallery / David H' Collection, Ginevra |
| 53 | <i>Powerless Structures, Fig. 117, 2001</i> MDF, ferro, pittura, lettere serigrafate Courtesy König Galerie, Berlino, Londra, Seul / Sammlung Wemhöner | | |

NG: Molte volte in passato vi siete cimentati con la dimensione monumentale e pubblica. *Statue of Liberty, Fig. 2 (2018-2021) [51]*, composta da una sezione originale del Muro di Berlino che incorpora uno sportello bancomat, si può considerare un monumento critico nei confronti dell'appropriazione ideologica capitalista e neoliberale. Ovviamente è anche una reliquia dell'era della Guerra fredda, che improvvisamente assume un significato diverso, data l'attuale situazione in Ucraina. Ma come emerge da un'altra vostra opera pubblica permanente, *Memorial to the Homosexuals Persecuted under the National Socialist Regime (2008)*, installata a Berlino, anche nella vostra produzione monumentale la dialettica tra pubblico e privato è tutt'altro che univoca. Come cambia il vostro lavoro quando un progetto diventa pubblico e sfugge al controllo della vostra narrazione?

E&D: Quando creiamo opere d'arte, le seguiamo dal seme di un'idea a ogni fase del processo di produzione, attraverso modifiche e ritocchi, fino ad arrivare all'opera finale e al momento in cui viene esposta. Ne curiamo tutto il percorso, ma quando è consegnata al mondo è come se assumesse un'identità propria. È interessante quando le opere cominciano a vivere la loro vita e si sviluppano al di là del nostro controllo. Con l'andare del tempo le nuove opere – in particolare le sculture pubbliche o allestite all'esterno – si integrano nel loro ambiente, si innestano nel tessuto di una particolare comunità, o di uno spazio specifico animato da un pubblico. Questa integrazione fisica è importante, soprattutto se si considera la crisi che i musei e le istituzioni stanno attraversando e il fatto che gran parte della produzione artistica oggi viene recepita con strumenti digitali, un processo accelerato dalla pandemia.

Per quanto riguarda i soggetti, però, crediamo anche che i confini tra pubblico e privato siano un'area di intersezione concreta e al tempo stesso impalpabile, uno spazio psicologico che abbiamo esplorato in molte opere. Qui, nel cortile della Fondazione Prada, abbiamo incluso lavori della serie *Adaptation*, i cartelli stradali con superfici specchianti che non forniscono alcuna indicazione. Invece rimandano un riflesso dell'ambiente circostante, restituendo inquadrature dello spazio pubblico intorno a te, solo a te. Puoi vedere altre persone, o

solo te stesso, ma nessun altro potrà godere di quella stessa veduta allo stesso modo: le tue interazioni con lo spazio pubblico attraverso quella scultura rimangono private. Nell'interazione con questi due mondi divergenti può esserci una punta di voyeurismo che sottilmente ti chiede di determinare il tuo posto al loro interno.

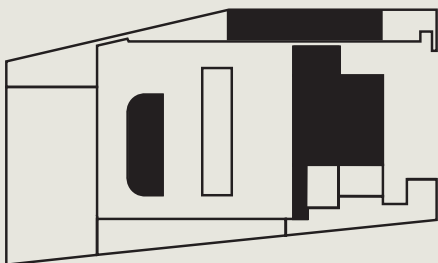
NG: In "Useless Bodies?" il visitatore attraversa spazi pubblici abbandonati, ambienti domestici concepiti per l'esposizione al pubblico invece che per il comfort e ambienti di lavoro in cui cerca timidamente di emergere una dimensione personale. La dialettica tra spazi pubblici e privati è uno dei temi principali del vostro lavoro. Quali sono gli sviluppi di questo dialogo in questa mostra? L'uso di spazi diversi crea varietà e la giustapposizione di installazioni contrastanti conduce a un nuovo livello. In che modo la molteplicità di approcci agli spazi espositivi si interseca con il tema della mostra?

E&D: Muovendosi tra i diversi spazi si vivono molteplici esperienze ed emozioni, ciascuna delle quali si collega in modalità differenti al corpo. Va anche detto che tutti questi spazi sono riconoscibili, nella loro connotazione essenziale, come ambienti di vita quotidiana della maggior parte delle persone: il luogo di lavoro, la casa, la palestra, la strada, la panchina del parco, ciascuno con le sue distorsioni. Volevamo lavorare su questa familiarità usandola come punto di partenza per far sì che il visitatore senta che questo riguarda tutti noi, i nostri corpi, a livello sia individuale sia collettivo; cioè in relazione gli uni con gli altri e con l'ambiente che ci circonda. I contrasti tra le configurazioni estetiche dei vari spazi espositivi sono paragonabili ai contrasti che sperimentiamo nelle nostre vite o come i salti visivi che proviamo quando sogniamo.

FONDAZIONE PRADA
Largo Isarco 2, 20139 Milano

Per informazioni e visite guidate
T +390256662612
visit.milano@fondazioneprada.org

SUPPORTED BY



USELESS BODIES?
ELMGREEN&DRAGSET
PODIUM, PODIUM+1, NORD, CISTERNA,
CORTILE
31.3 – 22.8.2022