

### **Dal concetto al gesto:**

il gioco di Monica Bonvicini con le strategie del modernismo, ovvero come capovolgere il minimalismo

### **Susanne von Falkenhausen**

Il successo dell'arte di Monica Bonvicini è recente. Vincitrice di due premi importanti negli ultimi due anni, l'artista ha presentato numerose mostre non solo nelle gallerie di Berlino, dove vive, ma anche in altre città tedesche e all'estero; e poco tempo fa ha venduto i primi grandi lavori, installazioni di un certo peso, anche in senso fisico.

Come interpretare questo successo? Sono lavori che seguono la scia delle ultime tendenze artistiche? Fanno appello ai sensi e ai cuori degli spettatori? Si presentano come opere "sensazionali" secondo i dettami di una certa cultura-spettacolo? In virtù di quali caratteristiche si inseriscono nell'ambito del mercato dell'arte d'avanguardia? Non intendo con queste domande fare dello stanco moralismo avverso alle mode, al consumismo e al capitalismo com'è spesso d'uso quando si parla d'arte in Germania. Cerco, piuttosto, di formulare un'indagine di partenza, prendendo questo successo come un sintomo del contesto nel quale quest'arte viene prodotta - un approccio che mi pare di condividere in un certo senso con l'artista, come si vedrà.

Nel campo della storia dell'arte è d'uso interpretare l'opera di un artista ricostruendone la genealogia artistica. In genere, gli artisti vantano ascendenze spirituali riconducibili a presunte somiglianze di stile, ad una comunanza di genio e di valori spirituali o ad altri criteri altrettanto astratti e vaghi. Questo approccio tuttavia poco vale nel caso di artisti trentenni come Monica Bonvicini, cresciuta nell'era del postmoderno. Un'era, questa, segnata dal rapido trascorrere di tendenze, pratiche e metodi artistici ispirati, si badi bene, più alle strategie che agli stili delle generazioni precedenti, ma aventi presupposti molto lontani dagli schemi e dai miti dell'arte "vera" genialmente autentica, quale fu quella predicata negli anni Cinquanta da Clement Greenberg, critico militante degli Abstract Expressionists e profeta del "Modernism". Per questo motivo anche le genealogie personali delle carriere artistiche di oggi vanno costruite in modo molto diverso.

Partendo dai lavori degli ultimi due anni cercherò di evidenziare alcune delle influenze artistiche che infomano l'opera di Monica Bonvicini per poi risalire ad un contesto più ampio.

L'8 novembre del 1999 è stata inaugurata a Berlino presso la galleria Mehdi

1	Crede che il suo sia un lavoro creativo?	CERTO.
2	Si ricorda di tutte le costruzioni alle quali ha lavorato e le vede in maniera diversa da altri edifici?	SICURAMENTE SII
3	Perché crede che quasi tutti i muratori sono uomini?	PERCHÉ NON È VERO
4	Crede che il lavoro edile sia tipicamente maschile?	NO CHI LO DICE
5	Come ha scelto la professione del muratore?	È CREATIVO
6	Conosce una barzaletta "tipica" da muratore?	SI UN MATTONI S'È ROTTO
7	Cosa pensa sua moglie/la sua fidanzata delle sue mani ruvide e dure?	CHE BELLE
8	Cosa crede rende la figura del muratore così attraente?	È MUSCOLOSO
9	Che rapporto ha con i suoi colleghi omosessuali?	NON LO SO MI PIACE LA VALERIA
10	Crede che ci sia qualcosa di arcaico nei materiali edili o nel processo del costruire?	IL FRATAZ
11	Le piacerebbe costruire qualcosa su una sua idea?	✓ SICURAMENTE
12	Che parola viene usata per la maggiore sul posto di lavoro?	LA ..... OGNIUNO LA CHIAMA COME VUOLE
13	Chi le piacerebbe murare?	LA DONNA + BELLA DEL MONDO

•1 Brian O'Doherty, *Inside the White Cube - The Ideology of the Gallery Space*, San Francisco 1976. "White Box Gallery" è un'espressione usata per definire un luogo espositivo ideale concepito come "cubo bianco", spazio neutro e rarefatto dalle pareti bianche (n.d.t.).

27 Questionario della serie  
Questionnaire of the series  
*What does your wife/girlfriend think of your rough and dry hands?*, 1999

Chouakri l'ultima mostra dell'artista con due lavori in un'unica installazione:

### What does your wife/girlfriend think of your rough and dry hands?

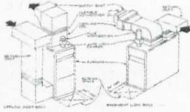
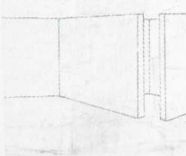
(Che cosa pensa sua moglie/la sua fidanzata delle sue mani ruvide e secche?) e 7:30 h. In uno spazio ad L sono collocati quattro elementi in muratura costruiti con mattoni bianchi ben allineati, tra cui un pilastro che va dal pavimento al soffitto e un parallelepipedo lungo e stretto, composto da due L che si intersecano lasciando libera una sottile fessura. Un altro elemento è costituito da un complicato insieme di intersezioni ad angolo. Queste strutture hanno tutte altezza, larghezza e profondità "a misura d'uomo" nel senso tradizionale, e appaiono allo spettatore come frammenti architettonici, sculture o addirittura come mobili. Solo il pilastro instaura un rapporto di tipo architettonico con lo spazio, che però viene smentito dal contrasto tra la superficie non intonacata e lo spazio candido della "White Cube Gallery"<sup>1</sup>. Le pareti circostanti sono suddivise da una fascia orizzontale di piccole cornici in legno, tutte uguali, contenenti fotocopie di questionari con domande, sempre le stesse, che Monica Bonvicini ha fatto distribuire a muratori di Berlino, Vienna, Milano, Bergamo, Santa Fe e Los Angeles. Fin qui tutto sembra chiaro. Lo spazio espositivo è bianco, ordinato, ben suddiviso e predisposto con sapienza formale. Le "sculture" in muratura sono collocate ad arte sul pavimento, come se si trattasse di mobili in un attico arredato da un architetto per interni. Ma come definirle? Sono senz'altro opere d'arte, in quanto il "canone artistico" le definisce come tali nel momento in cui vengono collocate in uno spazio destinato all'arte. Inoltre, sono evidentemente fatte a mano, un *sine qua non* dell'arte tradizionale. Non sono firmate, ma anche questo è normale, trattandosi di un'installazione. Tuttavia, gli elementi in muratura sembrano piuttosto delle opere individuali dell'artista più che un'installazione. E poi, che cosa c'entrano le cornici con le interviste ai muratori? Esse accompagnano lo sguardo sulle "sculture" confondendone la percezione come opere autonome. Solo dopo un'attenta lettura delle risposte si comprende che i questionari sono stati compilati da muratori. La loro presenza smentisce per così dire l'isolamento degli oggetti in muratura quali sculture autonome, in quanto li ingloba in un insieme di informazioni e di rimandi ad essi



predisposto. Questa installazione, così classica di primo acchito, disorienta lo spettatore, che non sa se interpretarla come forma, racconto, architettura, scultura, o addirittura come rimando alla dimensione sociale, al "lavoro di costruzione", ma lo smarrimento visivo e concettuale si comprenderà meglio facendo riferimento alle influenze artistiche cui accennavo all'inizio. Se ad uno sguardo esperto non sfuggono i rimandi di quest'opera al linguaggio artistico degli ultimi decenni, tuttavia non è facile definire quale sia la funzione da essi svolta, se si tratti insomma di modelli, di filiazione artistica, di ascendenze stilistiche, o di citazioni. Mi sembra infatti che il significato stesso di una genealogia artistica nell'epoca della fine del postmoderno sia una questione ancora tutta da definire, se cioè sia un'operazione orizzontale con il passato al fine di renderlo disponibile nel presente, o piuttosto la ricerca di una collocazione artistica, tesa dunque a ricostruire una logica causale nel succedersi delle generazioni artistiche.

Nell'opera di Monica Bonvicini emergono due associazioni, da un lato all'arte oggettuale del minimalismo (lavori in muratura) dall'altro all'arte concettuale (cornici con il testo) che, coesistendo, rendono vano qualunque intento classificatorio. Non esistono infatti lavori di Hanne Darboven o di Kosuth accompagnati da una scultura oggettuale o un'opera di Judd incorniciata. Proprio in questa sua ultima opera Monica Bonvicini sembra rispettare canoni molto classici dal punto di vista formale. L'osservatore può girare tranquillamente tra le opere esposte e lungo le pareti della galleria avvolto dal silenzio dello spazio e certamente si sorprenderà apprendendo che gli oggetti non sono stati realizzati dall'artista ma da muratori apprendisti e che la "bella" forma è il risultato degli esami obbligatori in Germania per esercitare il mestiere di muratore, ancora di dominio quasi esclusivamente maschile. E qui si comprende il nesso dell'opera con i questionari, nei quali, tra le varie domande, si legge: "what does your wife/girlfriend think of your rough and dry hands?" (che cosa pensa sua moglie/la sua fidanzata delle sue mani ruvide e secche?). L'accento alla dimensione del racconto e dell'aneddotica, l'ironia, la ripresa dell'inchiesta sociale tipica degli anni Settanta (si pensi alle opere d'arte in forma di indagine sociale condotta tra gli abitanti delle case popolari, molto in voga

COOL SYSTEM



•2 Si vedano gli articoli di Peter Herbstreuth nel *Tagesspiegel* del 4.4.1998: "Der freie Flug einer Junggenialen" (Una giovane artista geniale a volo libero); di Ingeborg Wiensowski nello *Spiegel Kultur Extra* del giugno 1999: *Wie ein Hurrikan: Die Italienerin hat sich auf körperlich erfahrbare Kunst spezialisiert - und die internationale Szene im Sturm erobert* (Come un uragano: l'artista italiana si è specializzata in un'arte fisicamente esperibile - e ha conquistato con un "colpo di vento" la scena internazionale); e l'articolo di Gertrud Peters apparso nel *PUR Magazin*, autunno 1999, dal titolo: *Einstürzende Fußböden - Minimalistin Monica Bonvicini* (Pavimenti pericolanti: l'artista minimalista Monica Bonvicini).

specialmente in Inghilterra e nella Germania dell'Ovest), il gioco con i riferimenti anche erotici al mestiere del muratore e l'estensione ai ruoli culturali e sociali dei sessi, tutti questi elementi contrastano, anche se in modo discreto, con l'apparente formalismo di questo lavoro.

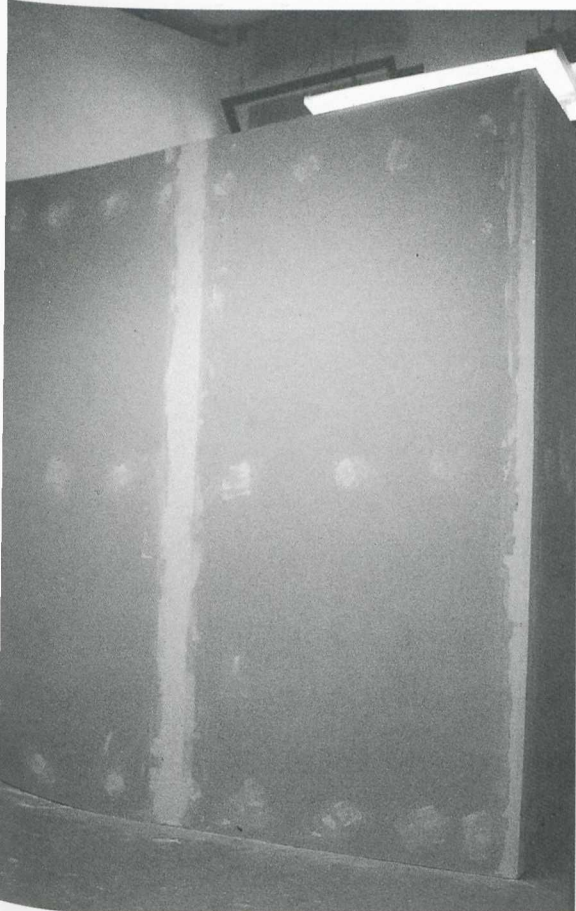
Le altre opere di Monica Bonvicini non sono però sempre così indulgenti nei confronti del pubblico. Nell'estate del 1998 il lavoro **A violent, tropical cyclonic piece of art having wind speeds of or in excess of 75 mph**

ebbe un successo strepitoso. Entrando nella galleria Mehdi Chouakri i visitatori dovevano passare tra due ventilatori molto potenti collocati sulle due pareti in cartongesso di una stanza di passaggio costruita appositamente nello spazio della galleria. Il vortice creato dalle macchine metteva a dura prova la capacità del pubblico di sorreggersi, e anche il fragore assordante che ne derivava richiedeva un notevole sforzo passivo di resistenza. La critica d'arte ha interpretato questa installazione come un gesto forte, aggressivo e senza compromessi nei confronti della galleria come istituzione, contro il facile consumo dell'arte e in genere contro il mondo dell'arte<sup>2</sup>; è sorprendente dunque che la mostra abbia suscitato l'entusiasmo non solo dei galleristi. Anche la critica, infatti, ha particolarmente apprezzato la forza e l'aggressività descritte, soprattutto in quanto espresse da un'artista donna che sembrava letteralmente rovesciare le tradizionali associazioni con la dolcezza femminile. Tuttavia, al di là di un'interpretazione orientata al contenuto profondo dell'opera - e in Germania l'arte è tale solo se bella (ala conservatrice) o d'opposizione (ala progressista) - non è stata notata una certa ironia che si rivela nei sottili, ma proprio per questo tanto più rilevanti, richiami storico-artistici da parte dell'artista. Varrà dunque la pena di riconsiderare brevemente gli elementi che compongono l'opera: una stanza di passaggio con pareti in cartongesso aperte verso l'alto e all'interno intonacate e imbiancate; i ventilatori sono collocati sulle pareti appena al di sotto dell'altezza della testa e ben visibili, così da permettere di individuare immediatamente la fonte del vento e del rumore.

Per poter ora affrontare la questione della genealogia artistica, vorrei fare qualche "ricognizione" storico-artistica analizzando il curriculum vitae

28 Disegno per / Drawing to *A violent, tropical, cyclonic piece of art having wind speeds of or in excess of 75 mph.*, 1998

29 *The Space*, 1992



•3 Michael Asher, *Writings 1973-1983 on Works 1969-1979*, in collaborazione con Benjamin H. D. Buchloh, Halifax, Nova Scotia 1983, p. 8.

dell'artista. Scopriamo che tra il 1991 e 1992 ha studiato presso il Californian Institute of Art con Michael Asher, artista che sin dal 1965 ha progettato e realizzato diversi "Air Works" per gallerie e musei (*Anti-Illusion: Procedures/Materials*, Whitney Museum of American Art, New York, 1969) utilizzando spazi in cartongesso e ventilatori. Ma la differenza con il lavoro di Monica Bonvicini c'è ed è significativa. Innanzitutto, Asher colloca il ventilatore in modo che non sia visibile e riduce la ventilazione al minimo; esso inoltre, nelle intenzioni dell'artista, dovrebbe funzionare in modo silenzioso, anche se nell'opera presentata al Whitney Museum ciò non è stato realizzato per motivi tecnici. Asher concepisce questo lavoro come implicita risposta a "Such Expressively Solid Sculptural Pieces as Richard Serra's *House of Cards*" (sculture così espressivamente solide quale la *House of Cards* di Richard Serra)<sup>3</sup>. L'intervento costituisce da un lato un'intrusione nello spazio di un'istituzione artistica, dall'altro però deve agire al di sotto della soglia di percezione del pubblico rimanendo allo stesso tempo quanto più possibile immateriale.

Durante il periodo trascorso al "Cal Arts" Monica Bonvicini ha avuto modo di studiare intensamente i principi e le tecniche di Asher e li ha subito sperimentati in un suo lavoro di allora. Tuttavia, il vortice inscenato in quest'opera sembra essere un rigoroso capovolgimento di quella lezione, anche se un paradigma dell'arte concettuale, ossia la sistematicità del procedere, viene rispettato proprio nell'inversione programmatica: dal silenzio si passa al rumore, dall'invisibile al visibile, dall'immateriale alla presenza brutalmente materiale. Il concetto si trasforma così in gesto rumoroso, teatrale, ostentato, svolta che potrebbe essere letta come ricezione dell'arte degli anni Sessanta nell'arte post-postmoderna degli anni Novanta. Ma non si potrebbe interpretare già l'arte di Asher come gesto, come atto retorico? La sua affermazione riportata sopra sembrerebbe avallare quest'ipotesi. Il bilancio che Monica Bonvicini trae dal periodo trascorso al "Cal Arts" descrive i termini di una contraddizione. Da un lato i temi dello spazio, dell'architettura e della critica istituzionale affrontati da Asher sono nuovi per lei che proviene dalla Hochschule der Künste di Berlino, con una formazione incentrata sulla pittura. Dall'altro lato, Monica

Bonvicini non manca di notare il dogmatismo di tale approccio, che sin dagli anni Settanta viene trasmesso con ugual rigore, e ne parla in termini di "accademia" che stimola il suo spirito di opposizione e la sua voglia di polemica. E il suo gesto polemico non smaschera in fondo anche quello dell'arte concettuale, che indulge nella retorica dell'immateriale, aggravata oltretutto dalla mancanza di humor, rivelando per così dire il protestantesimo latente di quest'arte razionale?

Queste riflessioni valgono anche per il lavoro che l'artista ha presentato insieme al suo "Air Work" nella sala interna della galleria Mehdi Chouakri dal titolo **Hammering Out (an old argument)**. Si tratta di un video in cui il braccio di una donna batte con un martello su un muro intonacato di bianco: il rumore è assordante, l'intonaco si sgretola, il muro trema ma non cede. Nuovamente, in modo indiretto, emerge un riferimento all'opera di Asher. Nel 1973, in occasione di una mostra alla Galleria Toselli di Milano, Asher fece asportare con getti di sabbia tutti gli strati di colore dalle pareti e dal soffitto fino all'intonaco ed espose al pubblico lo spazio della galleria così ripulito. Le differenze con il lavoro di Monica Bonvicini sono significative. Nel primo caso lo spettatore vede il risultato di un'operazione: uno spazio vuoto, grigio, silenzioso, che oltre al fascino estetico delle pareti nude e levigate implica la critica alle condizioni del consumo artistico in una "White Cube Gallery". Monica Bonvicini, invece, non presenta il risultato, ma fa coagulare il processo verso il gesto. Il video potrebbe essere anche la traccia di una performance, di un'"azione" veicolata dallo strumento mediale, costretta nella cornice del monitor e ri-presentata in modo da smentire l'"autenticità" del gesto. Tuttavia, l'immagine in movimento esercita un fascino così forte da far quasi dimenticare l'inautenticità di un atto apparentemente violento, tanto che Peter Herbstreuth in un articolo descrive l'opera come se davvero qualcuno (forse l'artista stessa) stesse attaccando le pareti della galleria<sup>4</sup>. Ciò che all'artista interessa non è tanto la fenomenologia della percezione dello spazio analizzata concettualmente, ma il mettere in mostra un gesto; non l'azione nel suo essere presenza immediata e irripetibile importa, ma la sua rappresentazione sullo schermo, ed è questa la differenza fondamentale rispetto ad eventuali richiami agli

•4 "Eine Frau schlägt rythmisch gegen die Wand..." (Una donna batte il ritmo contro il muro...): Peter Herbstreuth, "Monica Bonvicini in der Galerie Mehdi Chouakri", *Kunstbulletin*, April 1998, p. 33.



•5 "Der Verherrlichung der Wand setzt sie (Bonvicini) Profanierung und Destruktion durch ihren eigenen (!) Körper als Symbolträger entgegen." [All'adorazione del muro la Bonvicini risponde con la profanazione e la distruzione utilizzando il proprio (!) corpo]. *Ibid.*

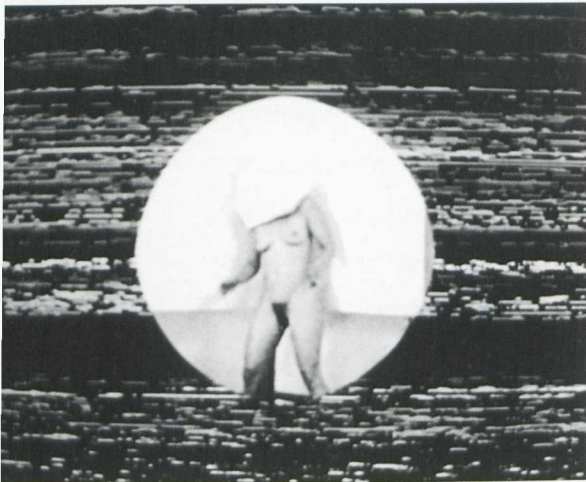
•6 Un testo fondamentale per la critica cinematografica di stampo femminista è quello di Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen*, 16.3.1975. La rigida distinzione tra lo sguardo maschile, attivo, dominato dall'ansia di controllo e dal desiderio e lo sguardo passivo femminile è stata ormai rivista e criticata da molti, anche nell'ambito del poststrutturalismo femminista.

anni Sessanta e Settanta, dalla performance alla Body Art.

Di fatto, Monica Bonvicini non utilizza la performance, e credo per una ragione ben precisa. Pur essendo l'epoca delle performance ampiamente sorpassata, ancora oggi si dà per scontato che quando un'artista-donna mostra un corpo femminile si tratti del "proprio" corpo, come avveniva ai tempi di Valie Export, Carolee Schneemann o Gina Pane. Se allora il corpo veniva utilizzato per scioccare, infrangere tabù e criticare il voyeurismo maschile (mettendo in scena gli ideali maschili di bellezza femminile), Monica Bonvicini si serve di questa pratica in maniera molto distaccata. Spesso, invece, la memoria, anche quella del critico d'arte, inganna e fa dimenticare quanto il gesto dell'artista sia distaccato, tant'è vero che, perfino tre anni dopo la mostra del 1995 in cui venne presentato

**Wallfuckin'**, il critico affermava di aver riconosciuto nel video il corpo nudo dell'artista<sup>5</sup>. Monica Bonvicini aveva invece utilizzato una modella, cosa che ci saremmo aspettati piuttosto da un artista maschio, assumendo in questo modo il ruolo di produttrice, camera-woman e regista, funzioni, dunque, che vanno di pari passo con il controllo dell'immagine, con l'autorità, con la regia attiva dello sguardo e, non ultimo, con il potere. Tutte cose che sono state oggetto di critiche molto aspre da parte di tutta una corrente di teoriche femministe<sup>6</sup>, soprattutto nell'ambito della critica cinematografica. Monica Bonvicini traduce pratiche concettuali nella forza del gesto che tuttavia "si raffredda", per così dire, attraverso lo strumento mediale, ad esempio nella presentazione in video. La "sterilità" dell'arte concettuale viene violata, ma l'atto della violazione è mediato, stratificato, non è più brutale, diretto e materiale come negli happenings di un tempo.

La messa in scena di uno spazio della percezione pacato e ricercato, come quello di Asher, viene distrutta non solo attraverso il frastuono, l'inversione dei paradigmi e l'esagerazione del gesto. Un nuovo elemento, già emerso per la prima volta tramite le interviste ai muratori, pone ora in primo piano, con **Wallfuckin'**, riferimenti ad un vissuto che va al di là dello studio di una percezione esteticamente organizzata. Lo sguardo si rivolge ai rapporti di potere, agli stereotipi, alle forme simboliche egemoni, regolati principalmente dalla dicotomia dei sessi, che non vengono percepiti da chi



•7 Beatriz Colomina (a cura di), *Sexuality and Space*, New York 1992, in particolare il saggio di Mark Wigley, "Untitled: The Housing of Gender", pp. 327-389; rimando inoltre ad una recente raccolta di saggi sull'argomento: Debra Coleman, Elisabeth Danze e Carol Henderson (a cura di), *Architecture and Feminism*, New York 1996 e Diana Agrest, Patricia Conway e Leslie Kanes Weisman (a cura di), *The Sex of Architecture*, New York 1996.

fa parte, in modo spesso inconsapevole, del potere (non solo) simbolico.

**Wallfuckin'** esaspera consapevolmente questa contraddizione costruendo una scena dal simbolismo violento ed esteticamente non mediato: in uno spazio piccolo, con quattro pareti di cartongesso, è collocato sulla parete di fondo un monitor che mostra un corpo femminile nudo in movimento (la testa non è visibile) mentre si sfrega contro l'angolo di una parete che tiene tra le gambe. L'osservatore percepisce la scena come la finzione di una masturbazione (una donna probabilmente non la interpreterebbe in modo così piacevole). Il simbolismo, evidente di primo acchito, risulta ad un esame più attento ambivalente. La domanda che ci si pone è: "chi scopia chi"? È possibile trasformare il senso di impotenza delle donne di fronte all'egemonia maschile nell'ambito dell'architettura, delle costruzioni, del potere degli spazi urbani ecc. attraverso l'immagine di un energico "I (don't give a fuck (about) architecture" (me ne fotto dell'architettura), rovesciandone di colpo, con un'immagine scioccante, la posizione di esseri subordinati o di vittime? Si tratta di una domanda che attribuisce all'arte un messaggio, mentre l'ironia di Monica Bonvicini, che costituisce un elemento importante della sua strategia, sembrerebbe smentirlo. Tuttavia, un piano implicito di impegno è a mio avviso innegabile nell'opera dell'artista, soprattutto se si considera il suo interesse per la critica dell'architettura di stampo femminista.

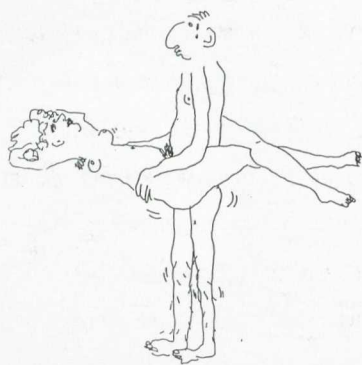
L'opera **Hausfrau Swinging** del 1997 prende spunto dalla lettura dei testi di Beatriz Colomina e di altre autrici<sup>7</sup> che analizzano il sistema dell'architettura in base al rapporto tra i sessi. La Bonvicini si rifà ad un disegno di Louise Bourgeois, *Femme/Maison* del 1947, che mostra il contorno di un corpo femminile con una casa al posto della testa, e traduce quasi direttamente questo motivo in un'azione ripresa su video, ponendolo poi al centro di un lavoro veicolato dallo strumento mediale. Davanti ad una costruzione ad angolo in cartongesso bianco collocata su un sostegno, un corpo femminile nudo si muove in modo irruento con in testa una casa di cartone bianco che sbatte contro le pareti. Il fragore assordante del video sottolinea il carattere di happening dell'azione, ma viene a sua volta smorzato in quanto il monitor è collocato, come un quadro in un quadro,



nella stessa costruzione ad angolo in cartongesso che appare nel video. Questo sfalsamento della percezione è accentuato dal disorientamento della prospettiva visiva, poiché il monitor, collocato per terra davanti al sostegno, costringe ad osservare l'evento dall'alto in basso.

Gli elementi propri del programma dell'arte minimalista, ossia il rapporto tra spazio, oggetto e osservatore, sono presenti, ma resi in maniera frammentaria. Infatti, i principi fondamentali del minimalismo vengono duramente trasgrediti attraverso una sorta di reinterpretazione di quegli elementi che nell'oggetto artistico, come ad esempio nell'opera di Judd, sono ostentatamente non significativi, hanno realtà percettiva solo in quanto corpi spaziali, forma. Questo reinvestimento di significato operato dall'artista sembrerebbe trovare un riscontro nel saggio di Hal Foster, del 1986, *The Crux of Minimalism*<sup>8</sup> (La croce del minimalismo), in cui si legge: "Dal punto di vista fenomenologico la definizione minimalista della percezione deve essere pre-oggettiva. Ciò significa che la percezione si colloca in qualche modo prima o al di là della storia, del linguaggio, della sessualità e del potere, ossia, che chi percepisce non è un corpo al quale è possibile attribuire un sesso, e la galleria o il museo non sono un apparato ideologico". Foster critica i paradigmi del modernismo a posteriori, cioè partendo dalla critica postmoderna. Monica Bonvicini si appropria di queste posizioni elaborandole nel suo lavoro artistico attraverso un'ottica tardo-femminista. Proprio questo confronto con il minimalismo, a distanza di almeno una generazione, fa sì che esso costituisca un doppio *Leitmotiv* nella sua prassi artistica, fungendo sia da modello sia da copia in negativo, e provocando così l'irrompere dell'ordine simbolico entro il formalismo del Minimal. Nel lavoro **Hausfrau Swinging** ciò avviene attraverso la citazione di un'opera giovanile vicina al surrealismo di Louise Bourgeois. Monica Bonvicini si richiama esplicitamente ad un'arte che tematizza in modo paradossale un contenuto, il linguaggio del sogno, per attaccare le strategie di oggettivazione del minimalismo. Il referente rimanda all'inconscio, al piano dell'ordine simbolico, riferito in questo caso all'ordine dei sessi. La strategia d'attacco di Monica Bonvicini rivela una coerenza e una lucidità sorprendenti e un obiettivo molto esplicito. Il suo lavoro mostra, al di là

•8 Hal Foster, "The Crux of Minimalism", in: Howard Singerman (a cura di), *Individuals: A Selected History of Contemporary Art 1945-1986*, New York 1986, pp. 162-183.



"A horizontal line: the reclining woman. A vertical line: the man who penetrates her"

A. Loos, *Ornament and Crime*, 1908 in "The Architecture of Adolf Loos," Arts Council 1985, p.100

•9 Anna C. Chave, "Minimalism and the Rhetoric of Power", *Arts Magazine*, v. 64, n. 5, January 1990, pp. 44-63, 55.

32 Disegno originale / Original Drawing to *I Believe in the Skin of Things as in that of Women*, 1999

33 Plastered, 1998

34 Disegno della serie / Drawing of the series *Smart Quotations*, 1996

dell'ironia, i tratti inequivocabili dell'arte impegnata che si manifestano nella maggiore accentuazione del carattere contenutistico dell'opera rispetto al gioco ambivalente e sapientemente strategico con l'arte del minimalismo e della performance dei suoi lavori precedenti.

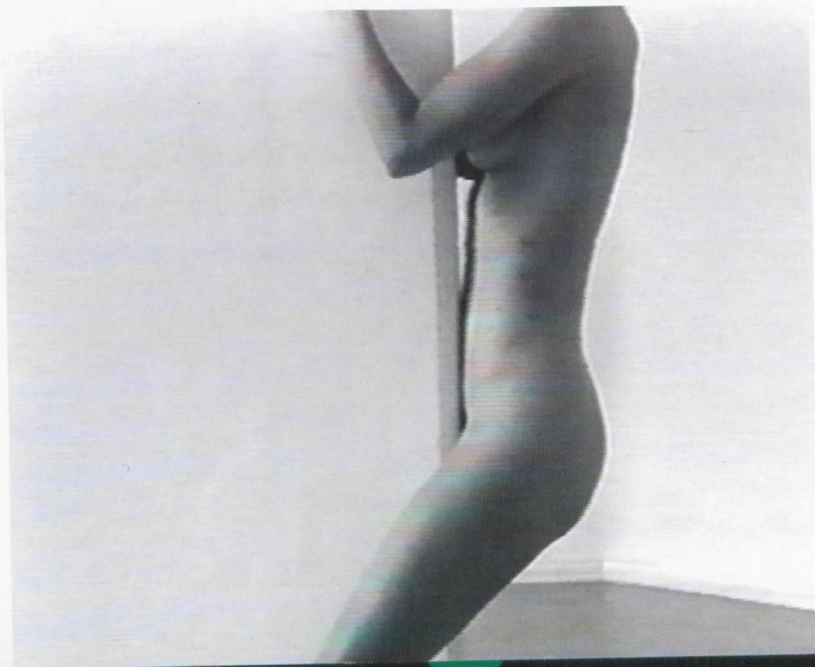
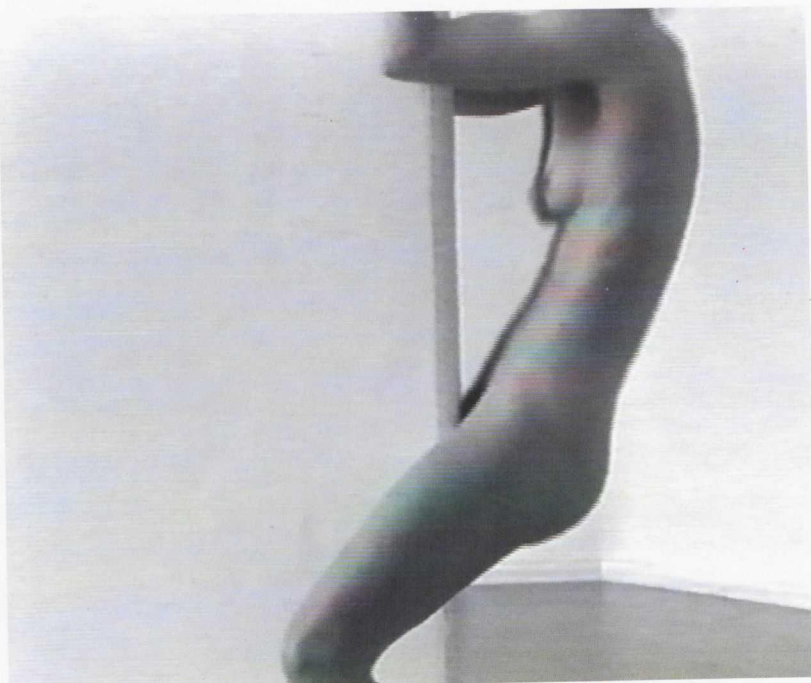
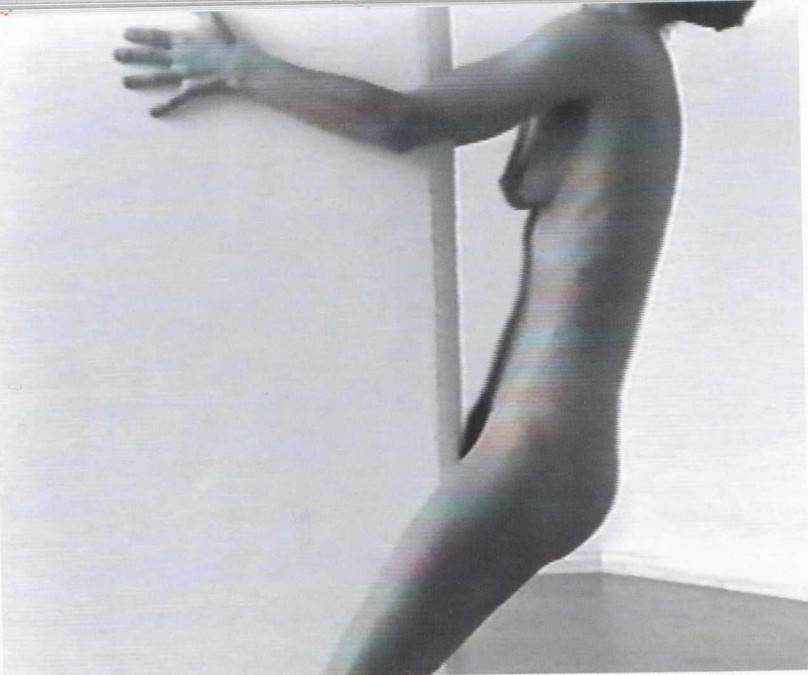
Le stesse considerazioni valgono anche per il lavoro, presentato alla Biennale di Venezia del 1999, avente come titolo una frase sessista di Le Corbusier: **I Believe in the Skin of Things as in that of Women** (credo nella pelle delle cose come in quella delle donne). Si tratta di uno spazio accessibile avente la forma di una stanza di piccole dimensioni decorata da caricature ad opera, questa volta, dell'artista che illustrano citazioni tratte da testi classici di storia dell'architettura da Vitruvio in poi, e aventi, per il lettore contemporaneo, un'impronta decisamente sessista. In alcune parti le pareti della stanza sono danneggiate o addirittura sfondate. La metafora è inequivocabile: lo spazio inestetico turba la disposizione armoniosa dell'architettura gotica dell'ex-arsenale e rimanda, inoltre, all'architettura dominata dal genere maschile, mentre i danni delle pareti rappresentano la resistenza femminista. L'accoglienza entusiastica di questo lavoro in particolare, tra tutti quelli presentati dagli artisti premiati della Biennale, mi ha sorpreso, e vorrei quindi aggiungere questa riflessione in un implicito dialogo con l'artista. Se è vero che la critica distaccata ma pungente al sistema patriarcale dell'architettura - e del minimalismo - costituisce il motivo principale del successo di Monica Bonvicini, ciò significa che la sua opera, una volta integrata senza essere compresa, non trova in fondo (più) alcun destinatario. Se sia ora necessario un cambiamento di strategia sta a lei deciderlo, ma una cosa è certa: la sua critica è più ironica e meno sofferta di quella espressa da Anna C. Chave quando nel 1990 scrisse: "... quest'arte (il minimalismo, n.d.a.) riflette il volto più nudo e più inflessibile della società, il volto spersonalizzato della tecnologia, dell'industria e del commercio, il volto intransigente del padre: un volto che di solito porta una maschera più attraente"<sup>9</sup>.

Il lavoro dal bel titolo **Plastered** (Ingessato/Ubriaco) allestito nel 1998 nella nobile sede della Wiener Secession esprimeva invece toni meno aspri. Il



pavimento dello spazio espositivo era ricoperto da un secondo pavimento in cartongesso appoggiato sopra uno strato di polistirolo. I visitatori perdevano letteralmente il terreno sotto i piedi perché ad ogni passo il pavimento cedeva scricchiolando minacciosamente. In questo modo la performance passava dall'immagine del video al visitatore, che fungeva suo malgrado da attore. Inoltre, i metodi di Asher subivano un nuovo rovesciamento, trasformando la staticità di una situazione percettiva, controllata dalla volontà sperimentale dell'artista, alla partecipazione imprevedibile dei visitatori. Il potenziale comico suscitato (a spese del pubblico) decostruiva a sua volta la sacralità dell'atto di fruizione artistica. Le installazioni di Monica Bonvicini sembrano confermare la critica di Michael Fried del 1966, quando afferma che il minimalismo ha un latente fondo antropomorfo e teatrale<sup>10</sup>, e portano alla luce con forza e ironia questi elementi rendendoli manifesti, là dove lasciano irrompere gesti simbolici sulla scena minimalista fatta di spazio, corpi e oggetti. L'insieme di strumenti mediali impiegato con sapiente calcolo dall'artista - alcuni lavori presentano anche disegni composti da un collage di citazioni tratte da svariate immagini culturali - dalla pubblicità di istituti di credito immobiliare agli affreschi di Giotto, dalle pornoriviste soft alla fotografia - dimostra che la sua opera non segue i postulati del purismo formale, non intende riaffermare la soggettività del genio artistico, e nemmeno trasporre rigide teorie postmoderne in una pratica artistica altrettanto rigorosa. È piuttosto la sua intelligenza eclettica che permette a Monica Bonvicini di assorbire i discorsi appartenenti al sistema dell'arte dagli anni Sessanta in poi, per collegarli e trasformarli in un assemblaggio personalizzato di varie metodologie artistiche. Sul piano delle tendenze e delle teorie, l'artista riprende soprattutto la critica alle istituzioni da parte di Asher, la critica femminista al minimalismo e all'architettura, le categorie artistiche riferite al contesto, nelle forme della partecipazione e dell'appropriazione. L'artista guizza con il suo carico di metodi, strumenti mediali e forme, calcolando attentamente gli scontri, attraverso le coordinate del quadro artistico del post-postmoderno.

•10 Michael Fried, "Art and Objecthood", *Artforum*, v. 5, n. 10, Summer 1967, pp. 12-23.







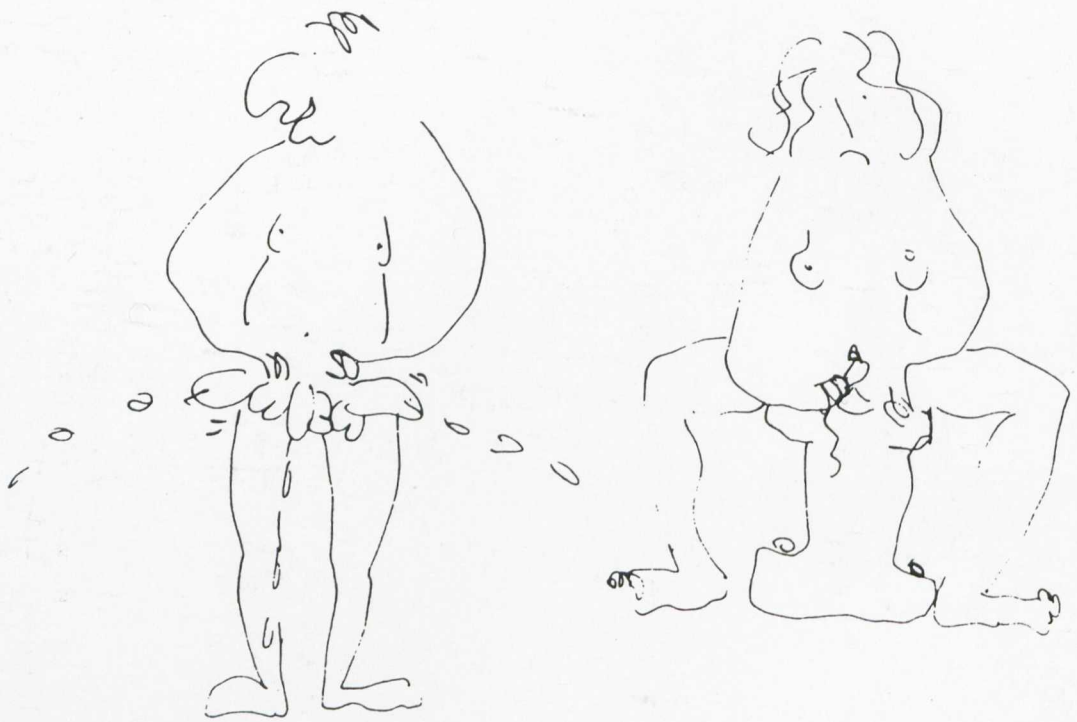
"A window is a man, it stands upright" Perret.

Le Corbusier, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, 1930 cited in B. Columna *The Split Wall: Domestic Voyeurism*, p. 113, *Sexuality & Space*, 1992.



“Boys are raised in our society to be spatially dominant... Girls are raised in our society to expect and accept spatial limitations.”

Leslie Kanes Weisman, *Discrimination by Design*, p. 24





“Cut out your dick and eat it!”

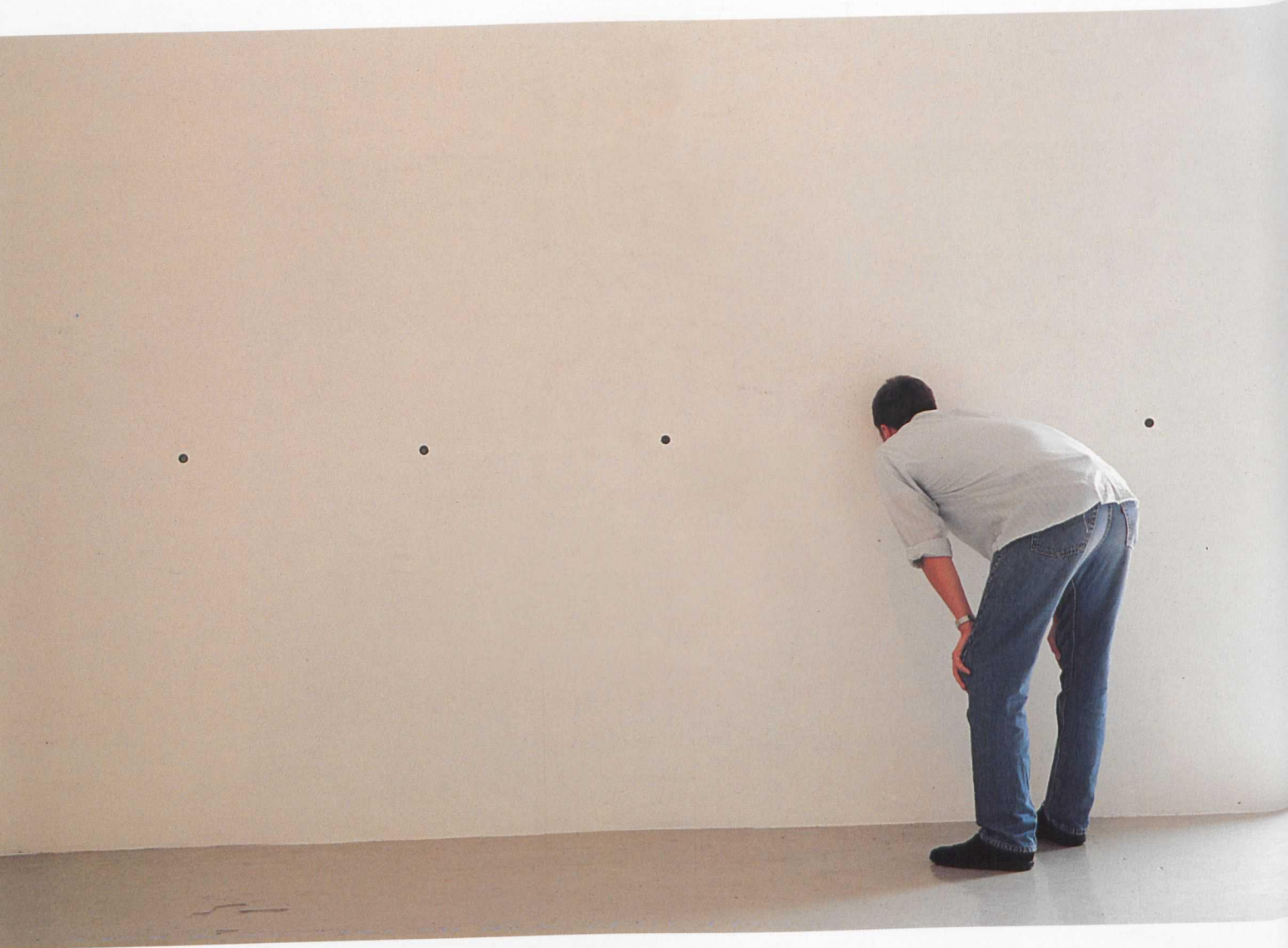
Zaha Hadid, London, Summer 1996







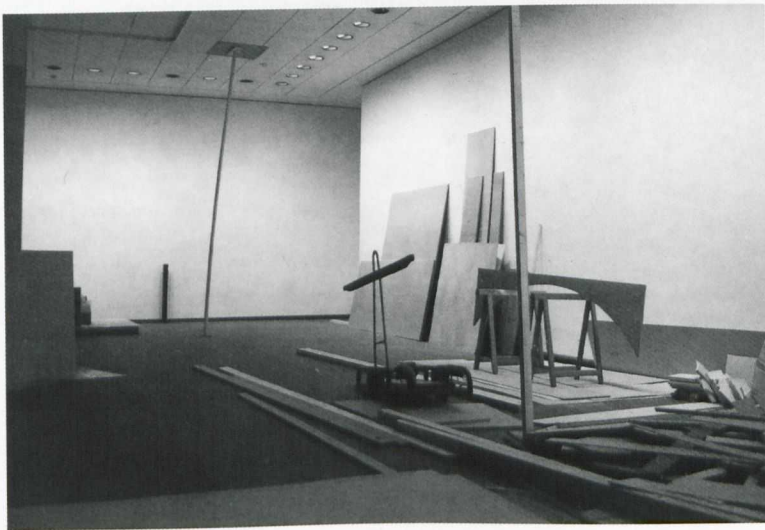
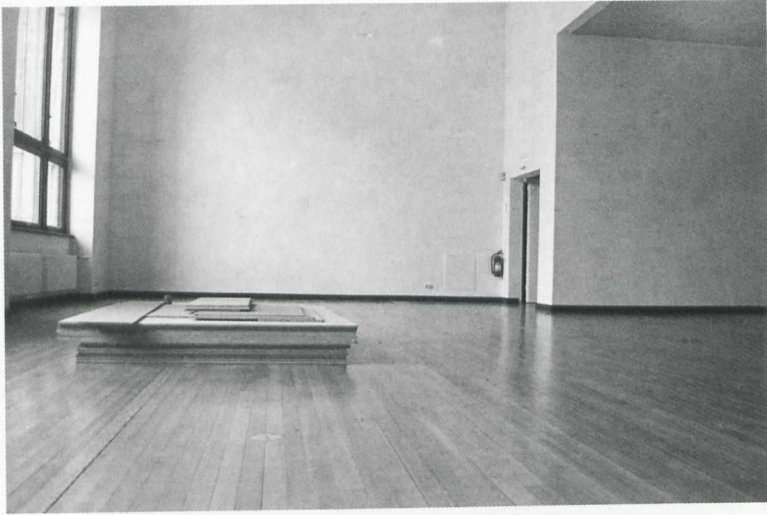




40 *Museums*, 1996

pagine seguenti

41 *2 Tonnen Alte Nationalgalerie*, 1998





he thought he  
was a cube for a day

