

# Space above and beyond

Autor(en): **Robecchi, Michele**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Collection cahiers d'artistes**

Band (Jahr): - **(2015)**

Heft 133

PDF erstellt am: **28.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-846778>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

**Michele  
Robecchi**

**Space Above  
and Beyond**



Roberto  
Michele

Space Above  
and Beyond

# Michele Robecchi

**Space Above  
and Beyond**

on page 47

# Space Above and Beyond



Miki Tallone è un'artista il cui rapporto con lo spazio e l'oggetto, e di conseguenza con la storia che li contraddistingue, rientra nell'idea di «vitalità del negativo», intesa come formula dove l'assenza si trasforma in presenza grazie al potere evocativo della sua controparte. Tale metodologia, che per essere pienamente efficace deve ricorrere a un certo tipo di «incompletezza formale» e soprattutto a una generosa dose di complicità da parte di chi guarda, cammina equilibristicamente su una corda tesa tra limiti e possibilità, dove alla discrezione iniziale si sostituisce presto un'esuberanza fisicamente intangibile che riesce comunque nel non facile compito di coinvolgere attivamente lo spettatore senza necessariamente trasformarlo in partecipante. Se il principio secondo cui un'entità visivamente periferica diventa centrale una volta che si decifrano le vere motivazioni della sua condizione è un asse portante del lavoro di Tallone, al tempo stesso la rimozione di tale entità dal ruolo di verità assoluta impedisce che questo procedimento si trasformi in un esercizio aristotelico dove l'affermazione di una cosa nega la presenza di un'altra. In sintesi, l'ambiguità esiste come valore e come tale va accettata, senza essere svuotata delle incertezze e dei misteri che la contraddistinguono.

Una dimostrazione particolarmente efficace di quanto appena detto si è verificata a Gibilterra – territorio caratterizzato da un'identità demografica ibrida e da una posizione geografica che gli ha valso l'appellativo di Colonna d'Ercole – dove Tallone ha indagato un capitolo importante ma poco conosciuto della sua storia: l'evacuazione di donne e bambini negli anni della Seconda guerra mondiale in seguito alla decisione dell'esercito britannico di sfruttare al massimo le potenzialità bellico-strategiche del luogo. Dispersa in basi situate a Casablanca, a Madera, in Inghilterra e in Irlanda, una larga fetta della popolazione della Rocca dovette aspettare anni prima di ottenere il diritto di rimpatriare al termine del conflitto: un episodio grave le cui ragioni non sono mai state chiarite fino in fondo e le cui conseguenze psicologiche, a distanza di settant'anni, continuano a echeggiare in maniera silenziosa in tutta la penisola. Intitolato pertinentemente *In a Low Voice* (2014) → p. 32–39, il progetto affronta una tematica scottante discostandosi parzialmente dall'esplicita analisi socio-politica per concentrarsi su una catena di aspetti intimi i cui singoli anelli formano una



memoria collettiva. Alcune famiglie coinvolte nell'evacuazione sono state invitate a diventare protagoniste attraverso l'azione tangibile ma non visibile di donare delle lenzuola che, una volta raccolte, sono state cucite insieme fino a comporre un unico cordone che si snoda per lo spazio espositivo, stabilendo in parallelo un filo conduttore tra il presente, il passato e le stanze austere che ospitano l'intervento. La scelta di utilizzare lenzuola, oggetti tradizionalmente associati a momenti decisivi dell'esistenza quali la nascita, il sonno, il sesso e la morte, rivela un senso di forza che contrasta con la delicatezza del materiale, e rende omaggio alla solennità delle opere commemorative sfidandone al tempo stesso la monumentalità.

Esposto originariamente alla National Gallery of Iceland a Reykjavík, *Can You Give Me My Position?* (2013) → p. 2/3, 10/11 presenta alcune affinità procedurali con *In a Low Voice*, seppur con esiti formali differenti. Durante una residenza alla Cité Internationale des Arts a Parigi, Miki Tallone ha scoperto che le lenzuola in dotazione per i dormitori provenivano da un unico centro raccolta e lavaggio che rifornisce periodicamente anche altre istituzioni cittadine come ospedali e penitenziari. L'inaspettata intercambiabilità degli utenti, per altro ignari dell'identità e delle circostanze di chi li ha preceduti, ha quindi attivato una serie di riflessioni che ha condotto l'artista a impossessarsi di alcuni set freschi di stira-tura e a raccogliarli in contenitori di vetro parallelepipedici recanti appunto la titolazione «Can You Give Me My Position?». Anche se l'idea che un oggetto significhi più di quello che rappresenta è una delle regole di base su cui si fonda l'arte contemporanea, non è solo questo particolare confezionamento a separare *Can You Give Me My Position?* dall'idea del *ready-made*. Sotto scrutinio è soprattutto l'idea di lavaggio come gesto di rimozione, e se da una parte il bianco delle lenzuola piegate fa apertamente riferimento all'idea di libro in quanto depositario di una storia, la fragilità del vetro, accostata a un titolo il cui punto interrogativo rispecchia uno stato di smarrimento esistenziale oltre che una subliminale richiesta di aiuto, apre scenari sul sonno inteso come viaggio verso una dimensione ignota che si compie in un assetto mentale in movimento ma fisicamente fermo, come l'involucro



sembra confermare. Ma c'è un'ulteriore chiave di lettura, e riguarda la criptica composizione geometrica visibile sul dorso, che se a prima vista richiama gli esercizi di stile di Josef Albers, per chi ha familiarità con le norme di navigazione raffigura un messaggio perfettamente leggibile, ossia «Foxtrot» e «Alfa», la richiesta di chiarimento della propria posizione secondo il codice internazionale nautico. L'asciutta freddezza di *Can You Give Me My Position?* tradisce dunque molte delle sue premesse iniziali. La compattezza della struttura rivela vulnerabilità, la produzione seriale accostata alla presunta neutralità delle lenzuola erode l'individualità di cui sono custodi, mentre il dialogo tra parola e segno rimanda a un modo di comunicare che evidenzia la debolezza intrinseca, o nel migliore dei casi la contraddizione, del messaggio.

La genesi di *Can You Give Me My Position?* va probabilmente ricercata in *Look Out* (2012) → p.4, 7-9, scultura realizzata al Museo d'Arte Contemporanea di Villa Croce a Genova che dietro l'apparente semplicità cela un processo di costruzione complesso. Le premesse della mostra, intitolata «La terra vista dal mare», hanno spinto l'artista a imbarcarsi su un cargo per sei giorni nel Mediterraneo. L'alterazione nella percezione del tempo che solitamente corrisponde all'allontanamento dal suolo, unita a uno studio approfondito dell'architettura di una nave e delle usanze e abitudini della vita a bordo, ha prodotto un gioco di rimandi e di ribaltamenti, dove uno spioncino al centro di una parete nera offre una vista su un oblò, la cui collocazione di fronte a una finestra rende a sua volta visibile il mare in sottofondo. Il ruolo di osservatore e quello di osservato sono quindi messi in discussione attraverso tre passaggi che forniscono un chiarimento in realtà illusorio. L'aggiunta di un pannello di cartone introduce invece uno spaccato di vita marittima. Questo elemento è usato sulle navi mercantili per coprire le finestre e ridurre la propria visibilità notturna in caso di attacco pirata, un dramma che nelle mani dell'artista enfatizza l'antinomia tra un materiale «povero» e poco resistente e questa sorprendente funzione protettiva.

La tendenza ad addentrarsi fino in fondo nella realtà espositiva o territoriale circostante e ad «ascoltarne» le caratteristiche



è un tratto preponderante nella ricerca di Tallone, e si esprime anche in occasioni in cui ragionare su una specificità architettonica o su un'atmosfera ambientale pare un obiettivo impossibile da realizzare, come ad esempio gli Swiss Art Awards a Basilea. L'inclinazione a mettere in crisi il sistema che delimita i contorni entro cui lavorare, abbinata alla radicalità della situazione, ha generato una risposta ancora più radicale con *Off Topic* (2012) → p.16–17, una scultura composta dagli stessi elementi utilizzati per l'allestimento che dietro una cortina fatta di sottile umorismo e rigorose forme minimali nasconde il desiderio di dibattere sulle restrizioni e sulle possibilità del concetto di mostra, strizzando l'occhio alla critica istituzionale e sovvertendo le gerarchie che determinano e diversificano il contenitore dal contenuto. Analogamente, in *Fare Spazio* (2010) → p.13 il visitatore è accolto da sei pannelli cromaticamente e materialmente simili alle pareti la cui dimensione è però inspiegabilmente incompatibile con la stanza che li ospita. Il disorientamento che ne consegue, sostenuto da un continuo rumore di porte in movimento registrate presso case private ed edifici pubblici, disegna ancora una volta l'esistenza umana come un fatto percettibile ma non visibile.

In contrasto con i lavori presi in esame fino a questo momento, *Wind Elastico Nero* (2013) → p.24–27, l'installazione tessile esposta al MACT/CACT Arte Contemporanea Ticino, «avvolge» l'architettura, costruendo un cavernoso percorso alternativo nelle sale e cancellandone la geometria. Tre proiezioni fatte di sola luce sono l'unica guida/interruzione nell'oscurità dell'ambiente, mentre una serie di guanti, scarpe e copricapi fatti dello stesso tessuto dell'installazione sono in mostra all'ingresso in eleganti bacheche con l'intenzione di porne in risalto la valenza quasi scientifica di strumenti d'accesso. A differenza di interventi come *In a Low Voice* e *Off Topic*, *Wind Elastico Nero* si nutre di un'inaspettata energia volumetrica, eppure la sua importanza esula dalla sua imponenza. Da una parte, la struttura sottolinea infatti la già citata bipolarità spaziale, con lo spettatore impegnato in un'esplorazione che lo vede abbandonare la posizione di partenza per immergersi e successivamente riemergere da un breve viaggio all'interno di un'entità indefinita. Dall'altra, l'interattività dettata da questa



esplorazione indica un'inedita volontà di sollecitare la partecipazione del pubblico «coreografandone» il movimento in relazione all'opera. Si tratta di due aspetti che sopravvivono anche alla delicata trasposizione del lavoro dall'interno all'esterno, in condizioni in cui la suddivisione di spazio e tempo in due possibilità distinte e complementari è molto più difficile. Se *Way Out* (2014) → p. 14–17, 19–23, la riproposizione dell'ingresso di una miniera di sale edificata con legno proveniente da edifici storici in via di smantellamento per far posto ad appartamenti speculativi, fa riferimento a temi sociali per ricostruire un'immagine, l'astrazione tridimensionale di *Laban's Training Area* (2011–2013) → p. 28–31, opera permanente pensata per Monte Verità, riesce ad affrontare la questione in termini più diretti. Ispirata all'architettura icosaedrica pensata da Rudolf Laban come piattaforma entro cui prepararsi alla danza, *Laban's Training Area* consiste in un modulo geometrico in acciaio che si snoda tra la natura boscosa in sei modalità distinte. Alla completezza della versione primaria della scultura subentrano cinque possibili frammentazioni, che oltre a esaltare la friabilità cui è soggetto anche il più asettico dei concetti, danno vita a un esercizio temporale in cui momenti diversi coesistono simultaneamente, determinando ancora una volta come la realtà sia un costruito di esperienze concatenate ma impossibili da vivere nello stesso istante.

# Michele Robecchi

**Space Above  
and Beyond**

pagina 41

# Space Above and Beyond



Miki Tallone is an artist whose relationship with space and objects, and therefore with the story that sets them apart, might be described as “the vitality of the negative”, a formula where absence is transformed into existence through the evocative power of its counterpart. This methodology, which to be completely effective must draw on a certain type of “formal incompleteness”, and, most importantly, on a large dose of complicity from viewers, walks a tightrope between restrictions and possibilities. The initial reserve soon yields to a physically intangible exuberance that succeeds in the challenging task of actively involving spectators without necessarily turning them into participants. The principle of a visually peripheral entity becoming central once the true reasons for its condition have been deciphered is fundamental to Tallone’s work. At the same time, removing this entity from a role of absolute truth prevents the procedure from turning into an Aristotelian exercise, where asserting one thing negates the existence of another. Essentially, ambiguity exists as a value, and must be accepted as such, without being deprived of the uncertainties and mysteries that compose it.

A particularly successful demonstration of this *modus operandi* took place in Gibraltar – a land characterised by a hybrid demographic identity and a geographical location that has earned it the nickname of Pillar of Hercules. Here Tallone researched a significant, yet little-known chapter of Gibraltar’s history: the evacuation of women and children during the Second World War, following the British army’s decision to exploit the military and strategic potential of the area to the greatest possible extent. Scattered in bases in Casablanca, Madeira, England and Ireland, a large proportion of the displaced population was forced to wait years before being permitted to return home at the end of the conflict. The reasons behind this dire episode were never fully explained and its psychological consequences still reverberate silently throughout the peninsula seventy years on. Appropriately titled *In a Low Voice* (2014) → p. 32–39, Tallone’s project tackles a problematic issue, refraining from explicit social and political analysis to concentrate instead on a chain of intimate facets, the single links of which combine to form a collective memory. Several families involved in the evacuation were invited to take part through



the tangible yet invisible act of donating bed sheets. These were collected and sewn together to form a single ribbon that winds its way around the exhibition space, while also establishing a thread that links the present, the past and the austere rooms where the work is installed. Tallone's decision to use sheets – objects which are traditionally associated with the key moments in life, such as birth, sleep, sex and death – makes a powerful statement that contrasts with the sensitive nature of the material and pays homage to the solemnity typical of memorials, whilst at the same time challenging their monumentality.

Originally exhibited in the National Gallery of Iceland in Reykjavik, *Can You Give Me My Position?* (2013) → p. 2/3, 10/11 shares some procedural affinities with *In a Low Voice*, different linguistic results notwithstanding. During a residency at the Cité Internationale des Arts in Paris, Tallone discovered that the sheets used in the dormitories came from a single collection and laundry centre that periodically restocks other institutions in the city, such as hospitals and penitentiaries. This unexpected interchangeability of users, all unaware of the identity and circumstances of those who had used the sheets before, sparked a series of reflections that led the artist to acquire several fresh sets of laundry and insert them in rectangular glass slipcases bearing the inscription "Can You Give Me My Position?" Although the notion of an object having a meaning beyond the thing it represents is one of the theoretical cornerstones on which contemporary art's edification is built, it is not only this special packaging that sets *Can You Give Me My Position?* apart from the readymade concept. The main aspect under scrutiny here is washing as a form of removal. The white of the folded sheet clearly refers to the interpretation of a book as the depositary of a story, but the fragility of the glass, along with a title whose question mark reflects a state of existential confusion and a subliminal plea for help, creates the backdrop for the idea of sleep as a journey to an unknown dimension taking place in a mentally stirred but physically still body, as the cover seems to confirm. Another key to understanding the work is the cryptic geometric composition on the spine. Although at first sight it recalls Josef Albers' stylistic exercises, for those familiar with



shipping conventions the message is perfectly clear: “Foxtrot” and “Alpha”, the request to clarify your position in the international code of signals. The dry coldness of *Can You Give Me My Position?* thus betrays many of its initial premises. The compact nature of the structure displays vulnerability, the mass-produced item paired with the presumed neutrality of the sheets erodes the individuality they protect, whilst the dialogue between words and signs recalls a means of communication that highlights the intrinsic weakness of the message, or at best its contradictory nature.

The genesis of *Can You Give Me My Position?* can probably be tracked down to *Look Out* (2012) <sup>→ p.4, 7–9</sup>, a sculpture created at the Villa Croce Museum of Contemporary Art in Genoa, which hides a complex construction process behind its apparent simplicity. The premises of the exhibition, entitled “La Terra Vista dal Mare” (“The Land Seen from the Sea”) inspired the artist to set sail on a cargo ship for six days in the Mediterranean. The change in the perception of time that usually hits when far from the mainland, combined with a detailed study of the architecture of the ship and the customs and habits of life on board, produced a string of cross-references and revelations, where a peep-hole in the middle of a black wall looks onto a porthole, the position of which, opposite a window, means the sea is in turn visible in the background. The roles of observer and observed are therefore questioned through three movements that provide an illusory clarification, with the addition of a cardboard panel introducing a view of life at sea. Cardboard Cardboard often covers windows on merchant vessels to reduce night-time visibility in the event of a pirate attack, a drama that the artist conveys by emphasising the paradoxical protective function of what is ordinarily considered a poor, worthless material.

The tendency to probe the surrounding exhibition space or area and to “listen” to its characteristics is a dominant feature of Tallone’s art, and it even comes across at times when reflecting on an architectural detail or the atmosphere of the surroundings seems an impossible aim, like, for example, at the Swiss Art Awards in Basel. Her inclination to throw the system that surrounds the boundaries of her work into crisis, combined with the radical



nature of the situation, led to an even more radical response in *Off Topic* (2012) → p. 16–17, a sculpture made of the same elements that were used for the display. Behind a curtain of subtle humour and unyielding, minimalist shapes, *Off Topic* conceals a desire to debate the constraints and possibilities inherent in the exhibition concept, with a clear nudge in the direction of institutional critique and a subversion of the hierarchies that differentiate the form from the contents. Similarly, in *Fare Spazio* (2010) → p. 13 visitors face six panels similar in colour and material to the walls, but of a size that is inexplicably incompatible with the room that houses them. The ensuing feeling of disorientation, reinforced by the constant noise of moving doors recorded in private homes and public buildings, once more depicts human existence as something perceptible yet invisible.

In contrast to the works just examined, *Wind Elastico Nero* (2013) → p. 24–27, the textile installation presented at MACT/CACT Arte Contemporanea Ticino, “wraps up” the architecture, creating a cavernous alternative path through the exhibition halls and eliminating all sense of their geometry. Three projections made from nothing but light are the only guide/interruption to the darkness of the setting whilst a range of gloves, shoes and headgear made of the same fabric as the installation are exhibited at the entrance in elegant display cases, with the aim of giving prominence to their almost scientific value as access tools. Unlike such works as *In a Low Voice* and *Off Topic*, *Wind Elastico Nero* thrives on an unexpected volumetric energy, yet its significance goes beyond its imposing nature. On the one hand, the structure underlines the aforementioned spatial bipolarity: spectators are engaged in an investigation process in which they abandon their starting point and immerse themselves in a short journey within an undefined entity, before re-emerging. On the other hand, the interactivity imposed by this exploration indicates an unusual desire to involve the public, “choreographing” the way they move in relation to the work. These two aspects even manage to survive the delicate transposition of the work from indoors to outdoors, in conditions where the subdivision of space and time into two separate and complementary possibilities is much more difficult. In *Way Out* (2014) → p. 14–17, 19–23,



the artist has reconstructed the entrance to a salt mine, using wood from a series of historic buildings that are being razed to make way for speculative apartments, thereby drawing on social issues in order to reconstruct an image. Conversely, the three-dimensional abstraction of *Laban's Training Area* (2011–2013) → p. 28–31, a permanent work conceived for Monte Verità, takes a more direct approach. Inspired by the icosahedron-shaped architecture designed by Rudolf Laban as a platform for preparing to dance, *Laban's Training Area* consists of a geometric steel module that winds through the wooded landscape in six distinct ways. Upon completion of the first version, five possible fragmentations follow. Highlighting the brittleness that can affect even the most impermeable concept, these also give life to an exercise based on time, with different moments coexisting simultaneously, once again determining how reality is constructed through a chain of events that cannot be experienced at the same moment.