

## Monumento (s)fatto

Bruno Baltzer et Leonora Bisagno, Nicolas Milhé

Villa Romana, Florence (It)

04.10.19 > 02.11.19

Direction artistique et scientifique Alessandro Gallicchio commissaire, et Pierre Sintès, géographe

# villa romana

4.10. ——— 1.11.2019

## Monumento (s)fatto

Bruno Baltzer/Leonora Bisagno, Nicolas Milhé

## Balkan Pavilion

Eva Sauer, Sarah Sajn and Totem MonuMed



We warmly invite you and your friends to the opening of the exhibition on Friday, 8 October, at 7.00 pm.

Opening hours: Tuesday to Friday 2 - 6 pm and by appointment

In two complementary parts, „Monumento (s)fatto“ and „Balkan Pavilion“, the first exhibition of the multidisciplinary research project Monumed, is focusing on forms of monumentalization in the urban environments of the Balkan and Mediterranean regions. Based on an analysis of the cyclical dynamics of monumental practices, the artists Bruno Baltzer/Leonora Bisagno and Nicolas Milhé have created „Monumento (s)fatto“, an exhibition course consisting of two sections. The artist duo Baltzer/Bisagno deals with the material dimension of the monument, evoking on the one hand the processes of global standardization to which it is subject and on the other its dematerialization, with a view to the new forms of participation that tend to subvert the roles and functions of the monumental object. Using the example of the Carrara marble, the artists examine the effects of the production processes of the individual monument, bringing to light complex regional socio-economic and socio-ecological issues. In the second section, inspired by historical figures and objects, the sculptures of Nicolas Milhé concentrate on the ambiguity of monuments and point to the precarious balance between representation of power and counter-monument. Milhé emphasizes the dark side of power, the moment humanity disappears to leave room for violence.

In addition to the exhibition, the Balkan Pavilion serves as a research laboratory. The artist Eva Sauer and the political scientist Sarah Sajn investigate the processes of individualization and instrumentalization of culture of remembrance with reference to the partisan cemetery in Mostar, Bosnia-Herzegovina, designed by the architect Bogdan Bogdanović. Recorded lectures and discussions from a series of seminars in Marseille in spring 2019 as well as artistic film contributions by Igor Grubić, Alban Hajdinaj, Stefano Romano and Stefanos Tsivopoulos are placed as the final element in a dialogue with the works shown in the exhibition.

**Bruno Baltzer** and **Leonora Bisagno** work as an artist duo since 2014. They analyse the contemporary condition of representation, both official and spontaneous, through installations and interventions. Baltzer and Bisagno employ multiple forms for their projects, ranging, among other things, from tourism photography to election posters, advertising neons and television archive material.

**Nicolas Milhé** lives and works between Paris and Bordeaux. He uses many different media in his work (sculptures, monumental installations, drawings, videos, etc.), to transform the symbolic forms of power and trace their contradictions and paradoxes. Though he claims his works are free from any form of activism, they do evoke political and social issues.

**Eva Sauer** was born in Florence and moved to Düsseldorf in 1985. She studied at the HfBK, Hochschule für bildende Künste in Hamburg. In her work she combines photography and word, sometimes pairing them with objects/sculptures as well. The main theme of her works are the different and sometimes subtle forms of violence and collective existential fears.

**Sarah Sajn** is a PhD candidate in Political Science at CHERPA/Sciences Po Aix and a lecturer at the Université de Lille 2. Her research analyses the culture of memory, the Europe/European Union dialectic and post-colonial, post-conflict and post-socialist Bosnia and Herzegovina. Her studies explore the symbolic and material dimension of the power struggles associated with the institutionalization of memory.

Artistic and scientific directors: **Alessandro Gallicchio**, curator and **Pierre Sintès**, geographer.

In cooperation with



With the support of



PeDESTALS of the Southern Slope, Agora of Athens, 2019; Photo: Alessandro Gallicchio

## Si seulement c'était pour toujours, je le croirais vraiment

par Alessandro Gallicchio

extrait traduit du texte en italien

Bruno Baltzer/Leonora Bisagno analysent les représentations du sujet politique à l'ère globale. Sensibles à la dimension médiatique de l'image photographique, ils utilisent - entre autres pratiques - des stratégies protocolaires fondées sur l'extraction, la manipulation et la ré-investiture de l'iconographie du pouvoir afin d'affronter les problématiques liées au concept d'histoire.

Pendant leur résidence à la Villa Romana, Baltzer/Bisagno ont décidé de mener une recherche spécifique autour des techniques d'extraction du marbre de Carrare, en évoquant « la fabrique du monument » dans un territoire marqué, d'un côté, par des questionnements socio-économiques et environnementaux en lien avec les carrières et, de l'autre, par la culture anarchiste. Sur les côtes de la Méditerranée, les Alpes Apuanes sont la source matérielle d'une pierre célèbre dans le monde entier. Toutefois le processus inexorable d'érosion, dû à la marchandisation globale du marbre, les a lentement transformées en espace mutilé, usurpé et contesté. La montagne, dans son acception symbolique la plus noble, représente une forteresse de lutte au nom de la liberté, de l'égalité, un bien public séculièrement reconnu et partagé, au pied de laquelle, à Carrare, l'antifascisme et les luttes anarcho-syndicalistes des travailleurs ont fait histoire. La recherche sur le monument a ainsi motivé Baltzer/Bisagno



dans ce territoire, non pas pour le caractère abouti de la sculpture, mais pour le processus créatif et la genèse minérale de son existence. Dans le but de saisir la limite invisible de ces processus, à la façon des « cavatori », les deux artistes ont obstinément recherché les tensions qui se cachent derrière les représentations symboliques de l'espace urbain contemporain, mettant en œuvre une enquête fondée sur le dialogue et la rencontre fortuite. Les thèmes de la concession de la montagne à des privés et de son irresponsable exploitation ont émergé comme expressions originaires des orientations socio-politiques actuelles auxquelles s'opposent avec vigueur l'idéalisme et la force de la résistance anarchiste.

*Ma è di tutti!* est une œuvre réalisée à partir d'un coussin hydraulique en acier employé pour écarter les blocs de roche de la montagne. L'outil a été intentionnellement peint en rouge et noir (couleurs de l'anarchie) et prêté aux ouvriers afin qu'ils l'utilisent

dans la carrière. En lui réassignant sa fonction technique, en contact direct avec le marbre, Baltzer/Bisagno ont provoqué un acte symbolique - et violent - visant au dévoilement de l'inséparable antagonisme entre bien commun et bien privé. Les liens entre le territoire et sa mémoire sociale et culturelle sont ainsi délibérément mis en relation, dans une phase qui précède largement le caractère explicite de la forme finie du monument. Il s'agit donc d'une opération qui tend à rendre visible un ample spectre de problématiques qui s'étendent bien au-delà des confins territoriaux de Carrare.

De ce fait, *Ma è di tutti !* dialogue avec une autre recherche, réalisée dans la carrière Francon de Montréal au Canada et qui complète un discours métaphorique sur la complexité fossile et minérale dans la construction/destruction des strates plurielles de l'histoire naturelle, sociale et urbaine des lieux, des villes, des sociétés, des communautés et, en définitive, des individus. La carrière Francon, portion territoriale concave en zone urbaine d'une profondeur de 80 mètres, est un site qui fut initialement utilisé pour l'extraction de la pierre et la fabrication du ciment employés dans les constructions monumentales de Montréal. Avec le temps, le site



a été transformé pendant l'hiver en dépôt à neige dont l'accumulation se concrétise en une montagne solide, aux tons noirs du fait de son contact avec la surface polluée de la ville. À l'intérieur de cette empreinte fossile de l'activité humaine se condensent métaphoriquement les déchets naturels, urbains et sociaux d'un lieu enclin à l'évocation d'imaginaires fabuleux. Baltzer/Bisagno réfléchissent sur l'histoire d'un site invisible. Comme pour *Ma è di tutti !*, les artistes mettent en place une opération poétique et politique en intervenant directement sur la paroi neigeuse où un guide de montagne a gravé une inscription transitoire inspirée de la devise québécoise *Je me souviens*. Cet univers de représentations est mis cependant en crise, *SI JE ME SOUVIENS*. L'ajout d'un « si » dubitatif fragilise la narration officielle au singulier (le je) et porte à la lumière les mémoires multiples d'un pays marqué, entre autres, par le traumatisme du génocide colonial des populations autochtones. Le hiéroglyphe monumental peut être bien sûr interprété comme une intervention dans le sillage du Land Art, mais dans le cas spécifique de *Monumento (s)fatto* il semble davantage renvoyer subtilement à la critique des pratiques autoritaires exercées par le pouvoir. Cette intervention fait écho à de nombreux actes esthétiques similaires tels ceux

réalisés dans la zone balkanique et susceptibles eux de glorification des régimes totalitaires. En Albanie, par exemple, durant des décennies le mont Shpirag a été utilisé comme toile naturelle afin d'y inscrire *Enver*, le prénom du dirigeant communiste Enver Hoxha. On peut donc affirmer de façon certaine que la dimension naturelle de la manifestation monumentale, en plus d'être une stratégie expressive validée, équivaut au monument dans sa forme la plus classiquement conçue. Comme dans l'œuvre de Baltzer/Bisagno, une simple, mais pourtant impressionnante intervention dérange et modifie drastiquement le sens. L'artiste albanais Armando Lulaj a en effet transformé *Enver* en *Never*, en donnant vie à une tentative délibérée de déstructuration symbolique de la rhétorique du régime.

Également en Italie, la réapparition de l'inscription *Dux* sur le rocher escarpé du centre habité de Villa Santa Maria, dans la province de Chieti, due à une intervention d'aménagement entreprise par la mairie, pose de nombreuses questions. Le sol italien, riche en disséminations monumentales et architecturales de matrice fasciste, semble se distinguer des processus d'appropriation temporaire et de subjectivation d'un tel patrimoine « dissonant ». Généralement accepté et sauvegardé, il cristallise dans certains cas des tensions sociales qui apparaissent de manière autonome dans l'espace public. L'article provocateur de Ruth Ben Ghiat, publié dans le *New Yorker* le 5 octobre 2017 à la suite des scandales suscités par les statues de Robert E. Lee aux États-Unis, a relevé la question et ranimé le débat sur la pérennité des monuments fascistes en Italie, telles les affirmations de l'ancienne présidente de la Chambre Laura Boldrini, qui avait évoqué l'éventuel effacement de l'inscription *Mussolini* de l'obélisque du Foro Italico à Rome. La *panchina* de Luis Simon de Baltzer/Bisagno est une œuvre qui nous invite à réfléchir sur cet obélisque et en particulier sur le monolithe monumental en marbre de Carrare qui fut extrait pour sa réalisation. Le bloc originel, aux dimensions gigantesques, intact, blanc, sans brèches, et sur lequel fut par après inscrit à Rome le nom *Mussolini*, provenait de la carrière Carbonera de Carrare. Les artistes ont retrouvé le même matériau en provenance de la Carbonera, dans les mêmes proportions sous une forme réduite. Ils ont ensuite métaphoriquement abattu l'obélisque, en le plaçant horizontalement et en le débitant en plusieurs segments. Cette opération, en plus de démystifier la verticalité et la grandeur commémorative, renverse un système entier de valeurs. La symbolique du pouvoir véhiculée par le monument n'est plus univoque et pyramidale, mais multiple et polyphonique. Le monolithe, comme le monument de Lénine démembré et transporté sur un radeau sur le Danube dans une scène du film *Le regard d'Ulysse* de Theodoros



Angelopoulos, devient fragment, piédestal de soi-même et éventuellement immense banc, à l'instar de *La panchina di Luis Simon*, qui, jouant de l'anagramme de Mussolini, s'offre aux visiteurs pour le repos, le dialogue et la rencontre. Ici se déduit l'anachronisme antagonisme entre monument et contre-monument et se traitent les complexes dynamiques de la société d'aujourd'hui qui s'entendent - selon une impression de l'auteur - dangereusement nimbées de la nébuleuse post-idéologique, confirmée par la réflexion prophétique de Pier Paolo Pasolini publiée en 1974 : « il n'y a donc plus de différence notable - en dehors d'un choix politique comme schéma mort à remplir en gesticulant - entre un quelconque italien fasciste et un quelconque italien antifasciste ; ils sont culturellement, psychologiquement et, ce qui est plus impressionnant, physiquement, interchangeables ».

Dans la continuité de telles réflexions, le duo propose une série d'œuvres consacrées à la dématérialisation du monument et à sa migration photographique. La cathédrale Notre-



Dame de Paris et la place Tian'anmen deviennent non seulement les scénarios privilégiés pour une analyse sur la standardisation et la circulation touristique des « images monument », mais les espaces temporaires pour de nouveaux processus de participation, en subvertissant rôles et fonctions de l'objet monumental. La série photographique *notre-dame*, réalisée lors d'une résidence à la Cité internationale des arts de Paris en 2015, illustre ces démarches. Observateurs attentifs de l'affectation touristique de l'espace public, Baltzer/Bisagno analysent les pratiques et les trajectoires d'un certain nombre de touristes chinois en visite à Paris, en limitant leur champ d'action au parvis de la cathédrale. Après avoir élaboré un protocole relationnel à suivre comme stratégie opérative - stopper les touristes chinois et leur demander de poser pour une photographie avec leur fille Lola Jane (blonde aux yeux bleus) dans les bras vis-à-vis d'un monument internationalement reconnu - les artistes ont cherché à mettre en tension imaginaire collectif et imaginaire individuel. La dimension relationnelle, qui provoque une perturbation du principe d'individualisation - et peut-être d'appropriation - de l'image du monument, revêt dans ce cas spécifique une importance majeure. Les longs moments de familiarisation avec les touristes et les explications du projet artistique permettent de créer un lien privilégié entre tous les protagonistes de cette nouvelle fabrique de l'imaginaire. Notre-Dame devient ainsi un simple arrière-plan, flou et opaque, un fantôme.

Selon l'avis d'Alexandre Quoi, dans l'œuvre de Baltzer/Bisagno la dimension réitérative de l'image photographique se manifeste à travers des dispositifs et des procédures matérielles distincts qui activent un renversement de rôles. C'est le cas d'une autre série photographique intitulée *Profession : photographe*, elle aussi réalisée pendant une résidence d'artiste, au Three Shadows photography Art Center à Pékin, et elle aussi étroitement connectée à une immersion totale dans un territoire. Sur la place Tian'anmen, une cinquantaine d'années après le tournage effectué par Michelangelo Antonioni pour son film documentaire *Chung Kuo*, la Chine dont les scènes initiales laissent apparaître des photographes d'État, Baltzer/Bisagno retrouvent les mêmes présences. Il s'agit des « professionnels » de l'image, de véritables ouvriers (ou opérateurs) de l'imaginaire officiel sur ce site monumental chinois de renommée mondiale. Ils réalisent des instantanés 15x10 cm en quelques minutes avec logo officiel dans le plein respect des normes étatiques. Intrigués par ces *alter ego* photographiques, privés de la moindre liberté d'auteur, les artistes décident de les observer, de les rencontrer et de les photographier avec leurs propres appareils photographiques qui ont forgé, depuis des décennies, la production standardisée de l'imaginaire maoïste. La construction d'un rapport de confiance et le retournement des équilibres qui déterminent la fabrication même de l'image-monument, donnent vie à une série photographique qui révèle les visages et les corps du regard de l'État. Il s'agit en fait d'un travail qui propose un regard critique sur le concept de « service public » en matière de photographie, en évoquant des pratiques diffusées dans l'espace communiste, comme souligné par Gilles de Rapper dans ses études sur les coopératives photographiques en Albanie. En revendiquant une approche anthropologique de l'image, de Rapper témoigne, non seulement des compositions officielles de la représentation monumentale, mais aussi de ses variantes subjectives ou familiales. L'individu pose volontairement devant le monument pour créer un lien implicite avec lui et avec le système de valeurs qui lui est associé, mais dans cet acte imitatif il introduit involontairement un élément de perturbation. Le contrôle du discours politique et idéologique perd ainsi la partie importante de son impact symbolique : la normalisation. Baltzer/Bisagno travaillent ces interstices et confirment le caractère cyclique des pratiques monumentales. Du marbre minéral à sa dématérialisation, le monument est confronté à la temporalité signifiante qui lui est propre, mais avec la conscience que rien, en définitive, n'est éternel.



“Être ou ne pas être un monument ”  
par Pierre Sintès

Dans les premières salles de Villa Romana, le duo d'artistes Bruno Baltzer/Leonora Bisagno propose un riche parcours qui nous entraîne vers une réflexion sur la notion de monumentalité. Les œuvres qui y sont disposées permettent en effet d'interroger au présent cette qualité si spécifique, incorporée dans une grande variété d'objets que l'on qualifie alors de monuments, et dont la perception est ainsi modifiée en conséquence.

**Monumentalité(s).** Les développements théoriques sur la définition de ce qui fait le monument sont en effet cruciaux pour des travaux qui utilisent ces objets comme un moyen de comprendre la société et les rapports entre pouvoir et territoires. Cette même réflexion est le trait d'union qui relie ici la grande variété d'œuvres présentées par le duo d'artistes : un instrument hydraulique de séparation des blocs rocheux venu des carrières de Carrare, des inscriptions gigantesques inscrites sur les flancs d'une carrière oubliée de la banlieue de Montréal, des photos de famille d'un type particulier, ou des portraits de photographes chinois. Malgré cette hétérogénéité apparente, le monument se cache derrière chacune de ces œuvres, permettant de discerner les fils qui les lient les uns aux autres. Père fondateur de l'étude des monuments, Alois Riegl (1858-1905) propose au début du 20<sup>e</sup> siècle de définir la monumentalité comme une qualité dépendant de nombreux facteurs, variable dans le temps et dans l'espace, et pouvant être associée à trois caractéristiques particulières : la valeur intentionnelle ou commémorative qui marque la société d'un message précis voulu par ses auteurs, la valeur historique qui fait des monuments les témoins d'un passé qu'ils rappellent par leur simple présence, ou enfin la valeur d'ancienneté liée au simple fait qu'un objet ancien incorpore le passage du temps, le rendant plus précieux aux yeux des hommes qui désirent le conserver. Pour Riegl, ce sont ces trois différents caractères qui font que des objets aussi différents qu'un bout de parchemin montré dans un musée, une statue ou un bâtiment remarquable sont des monuments mémorables et commémorés au même titre les uns que les autres. Néanmoins, les différentes époques n'ont pas forcément une même conception de ce qui fait la qualité monumentaire. Cette dernière a connu des variations qu'il semble possible de retracer tout au long de l'histoire. Quels contours pouvons nous tracer alors pour la monumentalité de ce début de 21<sup>e</sup> siècle ?

**Le monument avant le monument.** Sans présenter des monuments conventionnels, les artistes interrogent la monumentalité d'aujourd'hui à partir d'un axe chronologique fictif qui part du matériau brut, la pierre qui servira à fabriquer le monument, jusqu'à son devenir au delà de sa vie matérielle, et la postérité qui lui succède. Qu'en est-il en effet de la matière du monument avant qu'elle ne soit transformée par le geste artistique ou la mise en scène idéologique ? Les soins qui lui sont prodigués font-ils partie de sa monumentalité ou bien lui confèrent-ils d'autres qualités (parfois contradictoires) ? De l'autre côté de son histoire, au-delà de sa matérialité, le monument (ou sa monumentalité) persiste-t-il dans les discours ou dans les souvenirs de ceux qui observent, commentent ou immortalisent aujourd'hui les monuments ? C'est un tel parcours, sinueux, nous faisant tourner autour des monuments de notre temps, par les deux extrémités de leur vie, que les artistes nous invitent à emprunter. Dans la première salle de l'exposition, la blancheur marmoréenne des murs est tranchée par une œuvre énigmatique. En plein centre, faisant face à la porte, un coussin de métal bicolore saute aux yeux. Il est détérioré par des forces invisibles et colossales. Trônant sur le point de fuite de notre regard, tel le crucifix d'une chapelle hérétique, son importance est immédiatement signalée par cette position centrale et définitive. Ecco ! Il s'agit du premier

travail que les artistes ont réalisé grâce à leur séjour en résidence à Villa Romana, au contact de la campagne toscane et de sa place de premier plan dans l'économie des monuments du monde entier. Les marbres de la ville de Carrare, sur les côtes de la mer Tyrrhénienne sont en effet connus depuis l'Antiquité pour leur blancheur et leur résistance. C'est encore dans ces carrières que de nombreux blocs sont extraits qui deviendront les monuments publics et les bâtiments les plus prestigieux de nombreuses villes mondialisées : Miami ou Abou Dhabi, New York ou Monaco. Mais ici, le choix des artistes se porte plutôt sur le travail des ouvriers marbriers des "cave" car il s'agit de nous présenter l'un de leurs outils de travail : une poche hydraulique utilisée pour agrandir les failles pratiquées dans la roche à partir d'une première incision afin de décoller les blocs de marbre de la montagne. Par ce geste, nous sommes invités à inverser notre regard sur le monument, et surtout à y percevoir le travail de ses premiers auteurs, retrouvant l'esprit subversif du poème de Bertold Brecht reproduit ci-dessous.

### Questions que se pose un ouvrier qui lit

Qui a construit Thèbes aux sept portes ?  
Dans les livres, on donne les noms des rois.  
Les rois ont-ils traîné les blocs de pierre ?  
Babylone, détruite plusieurs fois,  
Qui tant de fois l'a reconstruite ? Dans quelles maisons  
De Lima la dorée logèrent les ouvriers du bâtiment ?  
Quand la muraille de Chine fut terminée,  
Où allèrent ce soir-là les maçons ? Rome la grande  
Est pleine d'arcs de triomphe. De qui  
Les Césars ont-ils triomphé ? Byzance la tant chantée,  
N'avait-elle pour ses habitants  
Que des palais ? Même en la légendaire Atlantide,  
La nuit où la mer l'engloutit, ils hurlaient  
Ceux qui se noyaient, ils appelaient leurs esclaves.  
Le jeune Alexandre conquit les Indes.  
Seul ?  
César vainquit les Gaulois.  
N'avait-il pas à ses côtés au moins un cuisinier ?  
Quand sa flotte fut coulée, Philippe d'Espagne  
Pleura. Personne d'autre ne pleurait ?  
Frédéric II gagna la guerre de sept ans.  
Qui, à part lui était gagnant ?  
À chaque page une victoire.  
Qui cuisinait les festins ?  
Tous les dix ans un grand homme.  
Les frais, qui les payait ?  
Autant de récits,  
Autant de questions.

Justice pour les humbles semble réclamer cette œuvre de Bruno Baltzer/Léonora Bisagno, à l'unisson des chants de la forte tradition anarcho-syndicaliste de Carrare, dont les deux couleurs (rouge et noir) se sont emparées de l'objet. Elles nous rappellent ainsi que les monuments ne sont pas uniquement construits par la volonté des princes, ils sont les fruits

d'un savoir-faire complexe et ancestral, produit par un travail pénible qui marque les corps comme les instruments. Elles nous rappellent enfin que ce travail pourrait également en justifier l'appropriation collective comme le titre de cette œuvre (*Ma è di tutti!*) le suggère. Propriété contestée du monument, de son matériau ou encore des roches de ces montagnes aujourd'hui témoins de l'accaparement toujours plus fort des profits tirés de l'extraction.



**De profundis.** Au mur de cette chapelle des oubliés, une suite photographique nous éloigne un temps des carrières toscanes dans une démarche à la fois comparative et complémentaire. Elle présente la carrière de Francon à Montréal avec un travail à la fois performatif et photographique réalisé en juin 2019 lors d'une résidence à la Fonderie Darling. Ce site exceptionnel (une ancienne carrière en pleine ville) est propulsé au cœur de notre attention par une mise en scène associant plusieurs photographies qui dessinent à la fois des formes abstraites et des clichés plus figuratifs. Cette mise en lumière est déjà le premier des paradoxes mobilisés par les artistes, car cet espace est aujourd'hui plongé dans l'oubli, à l'abri des regards, camouflé dans une zone interdite. Par leur intervention audacieuse, évoquant un Land Art militant, les artistes provoquent le resurgissement d'une histoire refoulée qui met en tension le site de Francon avec la matrice identitaire québécoise, qui se révèle être à la fois autochtone et coloniale. L'inscription tracée sur le flanc de la carrière dérive en effet du « Je me souviens », devise de la région du Québec qui est ici mise en terre et mise au jour dans un geste tant funéraire qu'archéologique. Dans le discours officiel, et depuis son inscription

en 1883 sur la façade du parlement de la Belle Province, cette devise est communément interprétée comme un acte d'attachement aux particularités culturelles de la seule région francophone du Canada. Mais son sens et sa portée sont détournés par la modification, légère en apparence, et le conditionnel induit par les deux lettres d'un « si » provocateur, qui convoquent les mémoires refoulées, les tabous de l'histoire plutôt que sa version officielle.



Comme l'ensemble du territoire du Québec, les terres de la capitale sont en effet d'anciennes possessions amérindiennes qui n'ont été que très rarement cédées officiellement par les premiers occupants. *Si je me souviens* trace sur l'objet du vol le souvenir de la spoliation, soulignant en lettres gigantesques un processus de colonisation que l'histoire officielle peine à reconnaître.

Dans son message comme dans sa forme, cette évocation des blessures du passé par une œuvre d'art, à la fois commémorative et monumentale, rappelle la classique mise en crise des monuments par le retournement de l'érection monumentale et la perturbation des canaux classiques du travail de mémoire. A Francon, le vide béant laissé par le travail des hommes, cicatrice à la face de la terre, et l'inscription colossale sur ses versant, évoque les multiples fragmentations des discours contemporains sur la mémoire et l'expression toujours plus grande des revendications de minorités jadis oubliées. Ces dynamiques traversent les monuments d'aujourd'hui, conduisant à explorer des formes originales qui insufflent partout dans le monde un nouvel élan à l'évocation des mémoires dans l'espace public. Ces

anti-monumentalités contemporaines, qui brouillent les limites entre mémoire publique et communautaire, mémoire individuelle et privée, mémoire stato-nationale et universelle, donnent des occasions d'explorer les récits minoritaires et fragmentaires, les traumas de l'histoire, en les matérialisant de manière inattendue au cœur de l'espace public.

**De la postérité en souvenirs.** Le monument disparaît de plus belle dans les autres œuvres que le duo d'artistes propose dans les salles suivantes, mais en nous faisant passer à présent de l'autre côté du cycle de sa vie. Le monument a existé, mais les pratiques des hommes se le sont approprié au delà de sa présence physique, permettant d'interroger les modalités de persistance de la monumentalité d'un objet, et sa possible survivance par delà sa matérialité. Tout d'abord, une série de photographies de famille (notre-dame) nous arrête. Sur le parvis de la cathédrale du même nom, des touristes chinois prennent la pose dans une inversion troublante. La petite fille blonde placée dans leurs bras n'est de toute évidence pas la leur, mais ils se la sont appropriée dans un geste familier, tout comme ils le font régulièrement avec les monuments qu'ils visitent. Cette série nous invite à comprendre le monument à travers les photographies des touristes, afin d'envisager non plus le discours officiel mais le récit des individus et des familles que ce médium participe à construire. L'infinité des usages qui en découlent manifeste des modes d'appropriation de plus en plus disparates, témoignant de l'individualisation de la construction des expériences et des mémoires. Par delà l'influence des grands récits, ces narrations se construisent désormais avec une autonomie de plus en plus grande en particulier grâce aux progrès technologiques, généralisant la capacité à capturer des images pour des individus agissant en leur propre nom. Ces nouvelles possibilités permettent à tout un chacun de s'emparer de l'actualité (comme de l'incendie de la cathédrale évoqué dans la vidéo mêlée aux photographies) pour en faire un élément familier, approprié, diffusable auprès de ses amis, surtout quand l'image est stockée et partageable dans la sphère immatérielle.



Dans le cours de ces nouveaux processus, tous les acteurs ne sont pourtant pas en position équivalente. L'Etat et les pouvoirs publics sont présents sur cette scène et tentent de canaliser,

de contrôler, voire de censurer les appropriations spontanées des réalités monumentaires. C'est ainsi que, sur la Place Tian'anmen de Pékin, ce sont des photographes officiels (ceux de Profession : photographe) qui proposent aux touristes chinois d'être immortalisés devant le portrait du grand Timonier, accroché aux murs de la cité interdite. Mais, ici encore, la portabilité des moyens de prise de vue et surtout de développement/impression, permet des détournements jusqu'alors impossibles que Bruno Baltzer/Leonora Bisagno exploitent par leur travail. Si les clichés étaient jusqu'il y a peu développés dans les laboratoires étatiques, ce sont aujourd'hui les imprimantes numériques portables qui desserrent l'emprise du pouvoir, et permettent la formation de nouveaux canaux de transmission de ces monuments - dont la monumentalité demeure, même quand ils ne sont plus que des formes imprimées sur un morceau de papier.

**Tigres de papier.** Ces différents usages des monuments d'aujourd'hui ne sont pas sans rapport avec la transformation des relations aux lieux que les processus de la mondialisation semblent avoir permis. Les espaces publics des grandes villes sont en effet des territoires dont les individus se saisissent selon des modalités de plus en plus hétérogènes. Les monuments n'échappent pas à cette diversification des modes d'appropriation qui renforce leur polysémie. En témoignent de manière éloquentes les touristes qui font mine de tenir les monuments entre leurs doigts sur leurs clichés de vacances, inversant l'emprise supposée des monuments sur le sujet. Cette simple prise de possession d'objets parfois anciens et polémiques, est permise autant par les nouvelles technologies évoquées plus haut que par la diffusion mondiale des idées et des modèles d'une société de l'image et du divertissement. On retrouve une telle tension dans ce nouvel usage proposé pour le monolithe de marbre mussolinien évoqué en réduction dans la surprenante *Panchina di Luis Simon*, posée à l'entrée de l'exposition. Malgré des héritages encombrants et parfois conflictuels, les monuments d'aujourd'hui permettraient de signer sporadiquement de nouvelles pratiques, offrant aux individus des points d'accroche (*affordances*) pour un ensemble d'actions et d'interactions modelant de nouvelles expériences de vie commune, parfois éphémères mais toujours signifiantes. Leur monumentalité se détacherait alors un peu plus de leur matérialité pour dépendre plus de l'usage que de la forme de ces objets voués à (s)faire monument.



## Monumento (s)fatto

Bruno Baltzer et Leonora Bisagno, Nicolas Milhé

Villa Romana, Florence (It)

04.10.19 > 02.11.19

Direzione artistica et scientifica Alessandro Gallicchio curatore, e Pierre Sintès, geografo

# villa romana

4.10. ——— 1.11.2019

## Monumento (s)fatto

Bruno Baltzer/Leonora Bisagno, Nicolas Milhé

## Padiglione Balcani

Eva Sauer, Sarah Sajn e Totem MonuMed



**Siamo lieti di invitare Lei e i suoi amici all'inaugurazione della mostra venerdì, 4 ottobre alle ore 19**

**Orario di apertura: dal martedì al venerdì ore 14 - 18 e su appuntamento**

In due sezioni complementari, „Monumento (s)fatto“ e „Padiglione Balcani“, Villa Romana presenta la prima mostra del progetto di ricerca multidisciplinare „MonuMed“, dedicato alla monumentalizzazione dello spazio urbano nei Balcani e nella regione mediterranea. A partire dall'analisi del tempo ciclico delle pratiche monumentali, alle prese con l'incessante dinamica del fare, (di)sfare e (ri) fare "monumento", gli artisti Bruno Baltzer/Leonora Bisagno e Nicolas Milhé hanno ideato „Monumento (s)fatto“, un percorso espositivo scandito in due sezioni. Nella prima, il duo Baltzer/Bisagno si confronta con la dimensione materica del monumento, evocando da un lato i processi di standardizzazione globale al quale è soggetto e dall'altro la sua dematerializzazione, con uno sguardo volto alle nuove forme di partecipazione che tendono a sovvertire i ruoli e le funzioni dell'oggetto monumentale. Prendendo ad esempio il sito di Carrara e altri luoghi emblematici, gli artisti analizzano gli effetti del processo di produzione dei singoli monumenti e portano alla luce le complesse correlazioni socio-politiche e socio-ecologiche legate ai territori. Nella seconda, le sculture dell'artista Nicolas Milhé si focalizzano sui significati plurimi dei monumenti e, ispirandosi da personaggi e oggetti storici, fanno allusione all'equilibrio precario tra rappresentazioni del potere e anti-monumenti. Milhé sottolinea infatti la parte oscura del potere, nell'attimo in cui l'umanità scompare per lasciare spazio alla violenza.

A complemento dell'esposizione, il Padiglione Balcani si presenta come un laboratorio di ricerca. Qui, l'artista Eva Sauer e la politologa Sarah Sajn indagano le problematiche dell'individualizzazione e della strumentalizzazione della memoria presentando un'installazione dedicata al Cimitero monumentale partigiano di Mostar, ideato dall'architetto Bogdan Bogdanović in Bosnia ed Erzegovina. Chiude il percorso una serie di proiezioni degli incontri seminariali di MonuMed, dove viene innescato un dialogo tra le lectures di antropologi, geografi e storici dell'arte e le opere video di Igor Grubić, Alban Hajdinaj, Stefano Romano e Stefanos Tsiropoulos.

**Bruno Baltzer e Leonora Bisagno** costituiscono un duo di artisti dal 2014. Formatosi all'immagine, analizzano la condizione contemporanea del rappresentarsi, tanto ufficiale quanto spontaneo, attraverso delle installazioni e degli interventi spesso iniziati durante delle residenze artistiche. Baltzer e Bisagno adottano molteplici forme per i loro progetti spaziando, tra le altre, dalla fotografia turistica al manifesto elettorale, dal neon pubblicitario all'archivio televisivo.

**Nicolas Milhé** vive e lavora tra Parigi e Bordeaux. Nel suo lavoro vengono utilizzati plurimi linguaggi (sculture, installazioni monumentali, disegni, video etc...) per trasformare le forme simboliche del potere e rintracciarne le contraddizioni e i paradossi. Nonostante rivendichi un lavoro libero da ogni forma di attivismo, le sue opere evocano problematiche politiche e sociali.

**Eva Sauer** nasce a Firenze e si trasferisce a Düsseldorf nel 1985. Studia presso la HfBK, Hochschule für bildende Künste di Amburgo. Nelle sue opere combina fotografia e pittura, abbinando talvolta anche oggetti/sculture. Il tema principale dei suoi lavori sono le diverse, talvolta sottili, forme di violenza e le paure collettive esistenziali.

**Sarah Sajn** è dottoranda in Scienze politiche al CHERPA/Sciences Po Aix e docente all'Université de Lille 2. La sua ricerca analizza gli usi politici del passato, la dialettica Europa/Unione Europea e la Bosnia ed Erzegovina post-coloniale, post-conflitto e post-socialista. Nei suoi studi viene affrontata la dimensione simbolica e materiale delle lotte di potere legate all'istituzionalizzazione della memoria.

Direzione artistica e scientifica: **Alessandro Gallicchio**, curatore e **Pierre Sintès**, geografo

In collaborazione con



Con il supporto di



**Jusqu'ici**



Predstall della Stoa meridionale, Apora di Atene, 2019; foto: Alessandro Gallicchio

## Se solo fosse per sempre, ci crederci davvero

Alessandro Gallicchio  
estratto

Bruno Baltzer/Leonora Bisagno analizzano le rappresentazioni del soggetto politico nell'era globale. Sensibili alla dimensione mediatica dell'immagine fotografica, utilizzano - tra altre pratiche - strategie protocollari fondate sull'estrazione, sulla manipolazione e sulla reinvestitura dell'iconografia del potere per affrontare le problematiche legate alla frammentazione del concetto di storia. Durante la residenza a Villa Romana, Baltzer/Bisagno hanno deciso di svolgere una ricerca specifica sulle tecniche d'estrazione del marmo a Carrara, evocando "la fabbrica del monumento" in un territorio marcato sia dalle problematiche socio-economiche e ambientali connesse alle cave che dalla cultura anarchica. Sulle rive del Mediterraneo, le Alpi Apuane sono la fonte di materiale lapideo più celebre al mondo. Il loro inesorabile processo di erosione dovuto alla sempre più globalizzata mercificazione del marmo le ha però lentamente trasformate in uno spazio mutilato, usurpato e contestato. La montagna, nella sua accezione più simbolicamente nobile, rappresenta una fortezza per le lotte in nome della libertà e dell'uguaglianza, un bene pubblico secolarmente riconosciuto e condiviso, ai piedi del quale, a Carrara, l'antifascismo o le lotte anarcosindacaliste dei lavoratori sono passate alla storia. La ricerca sul monumento ha così condotto Baltzer/Bisagno

in questo territorio, mossi non tanto dal carattere compiuto della scultura, ma piuttosto dal processo creativo e dalla genesi minerale alle quali deve la sua esistenza. Nel voler cercare il limite invisibile di questi processi, alla maniera dei cavatori, i due artisti hanno testardamente ricercato le tensioni che si celano dietro le rappresentazioni simboliche nello spazio urbano contemporaneo, affidandosi a un'inchiesta fondata sul dialogo e sull'incontro fortuito. I temi del conferimento a privati della montagna e del suo irresponsabile sfruttamento sono quindi emersi come espressioni originarie degli assetti socio-politici odierni, ai quali si contrappone con vigore l'idealismo e la forza della resistenza anarchica. *Ma è di tutti!*, un'opera composta da un cuscino idraulico in acciaio utilizzato per staccare i blocchi dalla montagna, è stata allora appositamente dipinta in rosso e nero (colori anarchici) e prestata agli operai per l'utilizzo in cava. Nel riassegnarle la sua funzione tecnica, a contatto diretto con il marmo, Baltzer/Bisagno hanno



provocato un atto simbolico – e violento – volto a svelare l’inseparabile lotta tra bene comune e bene privato. Vengono qui deliberatamente messi in relazione i legami tra il territorio e la sua memoria sociale e culturale, in una fase che precede di gran lunga il carattere esplicito della forma finita del monumento. Si tratta quindi di un’operazione che tende a rendere visibile un ampio spettro di problematiche, che si espandono al di là dei confini territoriali di Carrara.

Per questo motivo *Ma è di tutti!* dialoga con un’altra ricerca realizzata nella cava Francon di Montréal in Canada, completando un discorso metaforico sulla complessità fossile e minerale della costruzione/distruzione degli strati plurimi della storia naturale, sociale e urbana dei luoghi, delle città, della società, delle comunità e, in definitiva, degli individui. La cava Francon, porzione territoriale concava in area urbana della profondità di 80 metri, è un sito che è stato inizialmente concepito per estrarre la pietra e il cemento da utilizzare per le costruzioni monumentali di Montréal. Con il passare del tempo si è invece trasformato in un deposito per la neve in eccesso durante l’inverno, il cui accumulo si concretizza in una



montagna solida, dai toni neri a causa del suo contatto con la pelle inquinata della città. All’interno di questa traccia fossile dell’attività umana si condensano metaforicamente gli scarti naturali, urbani e sociali di un luogo propenso all’evocazione di immaginari fantastici. Baltzer/Bisagno riflettono sulla storia di un sito invisibile. Come in *Ma è di tutti!*, gli artisti attuano un’operazione poetica e politica intervenendo direttamente sull’accumulo nevoso, sul quale una guida alpina ha inciso un’iscrizione transitoria ispirata dal motto del Québec *Je me souviens* (io mi ricordo). Questo universo credenziale viene però messo in crisi da *Si je me souviens* (se io mi ricordo). L’aggiunta del “se” dubitativo fragilizza la narrazione ufficiale e singolare (l’io) e riporta alla luce le memorie multiple di un paese marcato, tra gli altri, dal trauma del genocidio coloniale delle popolazioni autoctone. Il geroglifico monumentale può certamente essere interpretato come un intervento in stile Land Art, ma nel caso specifico di *Monumento (s)fatto* sembra più che altro rimandare sottilmente alla critica delle pratiche autoritarie esercitate dal potere. Questa operazione fa eco a numerosi atti estetici similari realizzati in area balcanica e propensi invece alla glorificazione dei regimi totalitari. In Albania, ad esempio, per decenni il monte Shpirag è stato utilizzato come tela naturale per l’iscrizione

di *Enver*, nome del leader comunista Enver Hoxha. Si può quindi affermare con certezza che la dimensione naturale dell’espressione monumentale, oltre a essere una strategia espressiva collaudata, equivale al monumento nella sua forma più classicamente intesa. Come nell’opera di Baltzer/Bisagno però, un semplice, ma imponente intervento disturbativo può modificarne drasticamente il significato. L’artista albanese Armando Lulaj ha infatti trasformato *Enver* in *Never*, dando vita a un deliberato tentativo di destrutturazione simbolica della retorica del regime.

Anche in Italia, la riapparizione della scritta *Dux* sul roccione costoso del centro abitato di Villa Santa Maria, in provincia di Chieti, dovuta a un intervento di recupero avviato dal Comune, pone numerosi interrogativi. Il suolo italiano, ricco di disseminazioni monumental-architettoniche di matrice fascista, sembra distinguersi per i processi di appropriazione temporanea e di soggettivazione di tale patrimonio “dissonante”. Generalmente accettato e tutelato, in alcuni casi cristallizza delle tensioni sociali che si manifestano autonomamente nello spazio pubblico. L’articolo provocatorio di Ruth Ben Ghat, pubblicato sul *New Yorker* il 5 ottobre 2017 in seguito agli scandali suscitati dalle statue di Robert E. Lee negli Stati Uniti, ha sottolineato questo aspetto e riaperto il dibattito sulla «sopravvivenza» dei monumenti fascisti in Italia, al pari delle affermazioni dell’ex Presidente della Camera Laura Boldrini, che ha accennato all’eventuale cancellazione della scritta *Mussolini Dux* dall’obelisco del Foro Italico a Roma. *La panchina di Luis Simon* di Baltzer/Bisagno è un’opera che riflette su questo obelisco, e in particolare sul monumentale monolite in marmo di Carrara estratto per la sua costruzione. Il blocco originale, dalle dimensioni gigantesche, intatto, bianco e senza crepe, proveniva dalla

cava Carbonera di Carrara, su cui poi è stato inciso, a Roma, il nome *Mussolini*, che occupa la parte più imponente della composizione obelisciale. Gli artisti hanno richiesto la stessa materia alla cava Carbonera, con proporzioni in scala ridotta. Hanno poi fatto cadere metaforicamente l’obelisco, mettendolo in posizione orizzontale e dividendolo in più segmenti. Questa operazione, oltre a demistificare la verticalità e l’imponenza celebrativa, fa crollare e frantumare un intero sistema di valori. La simbolica del potere veicolata dal monumento non è più univoca e piramidale, ma multipla e polifonica. Il monolite, come il monumento di Lenin fatto a pezzi e trasportato su una zattera nel Danubio in una scena del film *Lo sguardo di Ulisse* di Theodoros Angelopoulos, diviene frammento, piedistallo di sé stesso e forse immensa panchina, come *La panchina di Luis Simon*, che sfruttando l’anagramma di Mussolini si offre ai visitatori per il riposo, il dialogo e l’incontro. Qui viene evinto l’anacronistico antagonismo tra monumento e contro-monumento e vengono trattate le più complesse dinamiche della società odierna, che si





intendono – si tratta di un'impressione dell'autore – pericolosamente immerse nella nebulosa post-ideologica, confermata dalla riflessione profetica di Pier Paolo Pasolini pubblicata nel 1974: «Non c'è più dunque differenza apprezzabile, al di fuori di una scelta politica come schema morto da riempire gesticolando, tra un qualsiasi cittadino italiano fascista e un qualsiasi cittadino italiano antifascista. Essi sono culturalmente, psicologicamente e, quel che è più impressionante, fisicamente, interscambiabili».

Nella continuità di tali riflessioni, il duo propone una serie di opere consacrate alla dematerializzazione del monumento e alla sua migrazione fotografica. La Cattedrale di Notre Dame di Parigi e piazza Tienanmen a Pechino divengono non solo gli scenari privilegiati per un'analisi sulla standardizzazione e sulla circolazione turistica delle "immagini monumento", ma spazi temporanei per nuovi processi di coinvolgimento, sovvertendo ruoli e funzioni dell'oggetto monumentale. La serie fotografica notre-dame, realizzata durante una residenza



alla Cité internationale des arts de Paris nel 2015, esemplifica questi approcci. Vigili osservatori dell'utilizzo turistico dello spazio pubblico, Baltzer/Bisagno analizzano le pratiche e le traiettorie di alcuni turisti cinesi in visita a Parigi, limitando il loro campo d'azione alla piazza antistante la cattedrale. Dopo aver elaborato un protocollo relazionale da applicare come strategia operativa, che consiste nel fermare i turisti cinesi, nel domandargli di posare davanti a una macchina fotografica con in braccio la loro figlia Lola Jane (bionda dagli occhi azzurri) di fronte a un monumento internazionalmente riconosciuto, gli artisti hanno cercato di mettere in tensione l'immaginario collettivo e individuale. La dimensione relazionale, che provoca un turbamento del principio d'individualizzazione – e forse d'appropriazione – dell'immagine monumentale, assume in questo caso un'importanza maggiore. I tempi lunghi dovuti alla familiarizzazione con i turisti e alla spiegazione del lavoro artistico servono a creare un legame privilegiato tra tutti i protagonisti di questa nuova fabbrica dell'immaginario. Notre-Dame diviene così un semplice sfondo opaco e sfocato, un fantasma.

Secondo Alexandre Quoi, nell'opera di Baltzer/Bisagno la dimensione reiterativa dell'immagine fotografica si manifesta attraverso dei dispositivi e delle procedure materiali

distinte, che innescano un sovvertimento di ruoli. È il caso di un'altra serie fotografica intitolata Profession : photographe, anch'essa realizzata durante una residenza, al Three Shadows Photography Art Center di Pechino, e strettamente legata all'immersione totale nel territorio. In Piazza Tienanmen, a Pechino, una cinquantina d'anni dopo le riprese effettuate da Michelangelo Antonioni nel film-documentario *Chung Kuo*, Cina, in cui nelle scene iniziali appaiono dei fotografi di Stato, Baltzer/Bisagno ritrovano le stesse presenze. Sono i "professionisti" dell'immagine, dei veri e propri artigiani (o operatori) dell'immaginario ufficiale del sito monumentale cinese più internazionalmente riconosciuto. Possono realizzare delle istantanee di 15 x 10 cm in pochi minuti con apposito logo ufficiale, nel pieno rispetto delle norme imposte dallo Stato. Incuriositi da questi *alter-ego* fotografici, privi di ogni libertà autoriale, gli artisti decidono di osservarli, di conoscerli e di fotografarli con le macchine fotografiche che per decenni hanno contribuito alla produzione standardizzata dell'immaginario maoista. La costruzione di un rapporto di fiducia e il capovolgimento degli equilibri che determinano la costruzione stessa dell'immagine-monumento, danno vita a una serie fotografica che svela i volti e i corpi delle "lenti dello Stato". Si tratta in realtà di un lavoro che propone uno sguardo critico sul concetto di "servizio pubblico" in ambito fotografico, evocando delle pratiche diffuse in tutta l'area comunista, come sottolineato da Gilles de Rapper nei suoi studi sulle cooperative fotografiche in Albania, di cui la conferenza proiettata nel Totem MonuMed del Padiglione Balcani ne propone qualche spunto. Rivendicando un approccio antropologico dell'immagine, de Rapper riflette non solo sulle composizioni ufficiali della rappresentazione monumentale, ma anche sulle sue varianti soggettive o familiari. L'individuo posa volontariamente davanti al monumento per creare un legame implicito con esso e con il sistema di valori al quale è associato, ma in questo atto emulativo introduce involontariamente un elemento di disturbo. Il controllo del discorso politico e ideologico perde così la parte più importante del suo impatto simbolico: la normatizzazione. Baltzer/Bisagno lavorano in questo interstizio e confermano il carattere ciclico delle pratiche monumentali. Dal marmo minerale alla sua dematerializzazione, il monumento viene affrontato nella temporalità significativa che gli è propria, ma con la consapevolezza che nulla, in definitiva, è eterno.



## Essere o non essere un monumento

Pierre Sintès

Nelle prime sale di Villa Romana, la coppia di artisti Bruno Baltzer/Leonora Bisagno ci propone un percorso denso che induce a una riflessione sul concetto stesso di monumentalità. Le opere qui esposte permettono in effetti di interrogare nel presente questa qualità così specifica, incorporata in una grande varietà di oggetti che si riconoscono e si denominano "monumenti", la cui percezione si trova, in virtù e in conseguenza proprio di tale riconoscimento, modificata.

**La/Le monumentalità.** Gli sviluppi teorici sulla definizione di ciò che rende tale il monumento sono cruciali per le opere che utilizzano questi oggetti come mezzo per comprendere la società e le relazioni tra potere e territori. Questa riflessione è il *trait d'union* che collega la grande varietà di opere presentate dal duo di artisti: uno strumento idraulico per la separazione dei blocchi rocciosi dalle cave di Carrara, gigantesche iscrizioni sui fianchi di una cava abbandonata nella periferia di Montreal, un tipo molto particolare di foto di famiglia e alcuni ritratti di fotografi cinesi. Nonostante l'apparente eterogeneità di queste opere, il monumento si nasconde dietro ciascuna di esse, rendendo possibile discernere i fili invisibili che le uniscono.

Il padre fondatore dello studio dei monumenti, Alois Riegl (1858-1905), all'inizio del XX secolo propone di definire la monumentalità come una qualità dipendente da una moltitudine di fattori variabili nel tempo e nello spazio, e possibilmente associata a tre caratteristiche particolari: il valore intenzionale o commemorativo che segna la società con il preciso messaggio voluto dai suoi autori; il valore storico che rende i monumenti testimoni di un passato, da questi ricordato in virtù della loro mera presenza; e infine il valore di anzianità legato al semplice fatto che un oggetto antico incorpora il trascorrere del tempo, rendendolo più prezioso agli occhi degli uomini che desiderano conservarlo. Per Riegl, sono questi tre aspetti che fanno sì che degli oggetti così diversi come un frammento di pergamena esposto in un museo, una statua o un edificio di pregio siano tutti ugualmente considerati dei monumenti memorabili, e tutti ugualmente commemorati come tali. Tuttavia, le diverse epoche non hanno necessariamente la stessa concezione di ciò che fa la qualità monumentale. Questa ha conosciuto oscillazioni e variazioni che è possibile rintracciare per tutto il corso della storia. Quali contorni specifici possiamo dunque riconoscere alla monumentalità di questo inizio XXI secolo?

**Il monumento prima del monumento.** Senza presentare monumenti convenzionali, gli artisti interrogano la monumentalità di oggi a partire da un asse cronologico fittizio che parte dalla materia grezza, la pietra che verrà utilizzata per realizzare il monumento, fino al divenire di questa al di là della sua vita materiale, e alla posterità che le succede. Che ne è in effetti del materiale del monumento prima che questo venga trasformato dal gesto artistico o dalla messinscena ideologica? Le attenzioni che gli vengono prestate fanno già parte della sua monumentalità o gli conferiscono altre qualità (a volte, pure contraddittorie)? Sul versante opposto della sua storia, ovvero al di là della sua materialità, il monumento (o la monumentalità dell'oggetto) perdura nei discorsi o nei ricordi di coloro che osservano, commentano o immortalano i monumenti oggi? È tale sinuoso percorso, attorno ai monumenti del nostro tempo, e da un'estremità all'altra della loro vita, che il duo di artisti ci invita ad attraversare.

Nella prima sala della mostra, il candore marmoreo delle pareti è ferito e spezzato da un'opera enigmatica. Al centro, di fronte alla porta, un cuscino in metallo bicolore si impone alla vista. È deteriorato da forze invisibili e colossali. Troneggiando sul punto di fuga del nostro sguardo, come il crocifisso di una cappella eretica, la sua importanza è immediatamente indicata da questa posizione centrale e definitiva. *Ecce!* È il primo lavoro che gli artisti hanno realizzato grazie alla loro residenza a Villa Romana, a contatto con la campagna toscana e con il ruolo di primo piano che questa gioca nell'economia dei monumenti di tutto il mondo. I marmi della città di Carrara, sulle rive del Mar Tirreno, sono in effetti noti fin dall'antichità per la loro bianchezza e la loro resistenza. Ed è ancora in queste cave che vengono estratti molti dei blocchi che diventeranno i monumenti pubblici e gli edifici più prestigiosi di molte città globalizzate: Miami o Abu Dhabi, New York o Monaco. Ma qui gli artisti scelgono piuttosto di concentrarsi sul lavoro fisico dei marmisti delle cave perché ci presentano uno dei loro strumenti: una tasca idraulica utilizzata per allargare le faglie praticate nella roccia da una prima incisione, allo scopo di staccare i blocchi di marmo dalla montagna. Con questo gesto, siamo invitati a invertire il nostro sguardo sul monumento, e in particolare a percepire in esso il lavoro dei suoi primi autori, ritrovando lo spirito sovversivo del poema di Bertold Brecht, che riportiamo di seguito nella traduzione di Franco Fortini.

### Domande di un lettore operaio

Tebe dalle Sette Porte, chi la costruì?

Ci sono i nomi dei re, dentro i libri.

Son stati i re a strascarli, quei blocchi di pietra?

Babilonia, distrutta tante volte,

chi altrettante la riedificò? In quale case

di Lima lucente d'oro abitavano i costruttori?

Dove andarono, la sera che fu terminata la Grande Muraglia,

i muratori? Roma la grande

è piena d'archi di trionfo. Su chi

trionfarono i Cerasi? La celebrata Bizanzio

aveva solo palazzi per i suoi abitanti? Anche nella favolosa Atlantide

la notte che il mare li inghiottì, affogavano urlando

aiuto ai loro schiavi.

Il giovane Alessandro conquistò l'India,

Da solo?

Cesare sconfisse i Galli.

Non aveva con sé nemmeno un cuoco?

Filippo di Spagna pianse, quando la flotta

gli fu affondata. Nessun altro pianse?

Federico II vinse la guerra dei Sette Anni. Chi,

oltre a lui, l'ha vinta?

Una vittoria ogni pagina,

Chi cucinò la cena della vittoria?

Ogni dieci anni un grand'uomo.

Chi ne pagò le spese?

Quante vicende,

tante domande.

L'opera di Bruno Baltzer/Leonora Bisagno sembra rivendicare giustizia per gli umili, all'unisono con i canti della profonda tradizione anarchico-sindacalista di Carrara, i cui due colori (rosso e nero) si impadroniscono dell'oggetto. Ci ricordano così che i monumenti non sono solo

costruiti dalla volontà dei principi, ma sono il frutto di competenze complesse e ancestrali, risultato di un lavoro faticoso che segna i corpi quanto gli strumenti. Ci ricordano infine che questo lavoro potrebbe anche giustificare la sua appropriazione collettiva, come il titolo dell'opera (*Ma è di tutti!*) suggerisce. Proprietà contestata del monumento, del suo materiale o persino delle rocce di queste montagne, testimoni oggi di una sempre più forte corsa all'accaparramento dei profitti provenienti dall'estrazione.



**De profundis.** Sul muro di questa cappella dei dimenticati, una sequenza d'immagini ci allontana per un momento dalle cave toscane, in un processo che si vuole al contempo comparativo e complementare. Questa serie infatti, che il duo di artisti ha realizzato con un lavoro performativo-fotografico nel giugno 2019 durante una residenza presso la Darling Foundry, presenta la cava di Francon a Montreal. Questo sito eccezionale (un'antica cava in città) è imposto alla nostra attenzione attraverso un dispositivo d'allestimento che combina fotografie tendenti all'astrazione con scatti dal tenore più propriamente figurativo. Questo conferimento di visibilità è già il primo dei paradossi mobilitati dagli artisti, perché questo spazio oggi sprofonda nell'oblio, riposa al riparo dagli sguardi, mimetizzato in una zona proibita. Con il loro intervento audace, evocando il gesto di una *Land Art* militante, gli artisti provocano dunque la rinascita di una storia repressa e la messa in tensione del sito di Francon con la matrice identitaria del Québec, che si rivela così al contempo autoctona e coloniale. L'iscrizione tracciata sul lato della cava deriva infatti dal "Je me souviens", motto della regione del Québec, qui posto a terra e aggiornato in un gesto tanto funebre quanto archeologico.

Nel discorso ufficiale, e sin dalla sua iscrizione nel 1883 sulla facciata del Parlamento della *Belle Province*, questa frase viene comunemente interpretata come un atto simbolico di attaccamento alle peculiarità culturali dell'unica regione francofona del Canada. Ma il suo significato e la sua portata sono capovolti dalla sua modificazione, in apparenza leggera, e dalla condizionalità indotta dalle due lettere di un "si" (*se*) provocatorio, che evoca ricordi repressi, i tabù della storia piuttosto che la sua versione ufficiale. Come l'intero territorio del

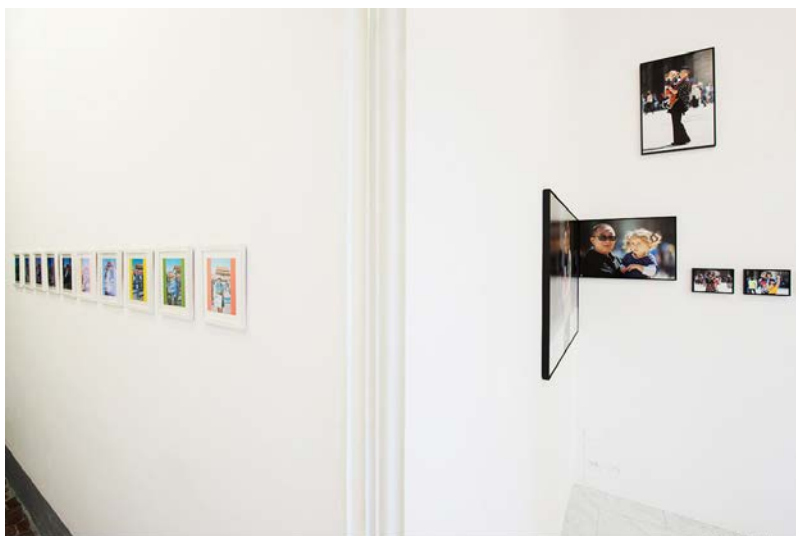


Québec infatti, anche le terre della capitale sono antichi possedimenti amerindi che solo raramente sono stati ceduti ufficialmente dai loro primi, originari occupanti. *Si je me souviens* (*Se ricordo*) traccia sull'oggetto della rapina il ricordo della spoliazione, sottolineando in lettere gigantesche un processo di colonizzazione che la storia ufficiale fatica a riconoscere. Nel suo messaggio come nella sua forma, questa evocazione delle ferite del passato da parte di un'opera d'arte, al contempo commemorativa e monumentale, richiama la classica messa in crisi dei monumenti con l'inversione della loro erezione e con l'interruzione dei canali classici dell'operazione della memoria. A Francon, il vuoto lasciato aperto dall'opera degli uomini, come una cicatrice sulla faccia della terra, e la colossale iscrizione sui suoi pendii, evocano le molteplici frammentazioni dei discorsi contemporanei sulla memoria e la sempre maggior espressione delle esigenze di minoranze un tempo dimenticate. Queste dinamiche attraversano i monumenti di oggi, conducendo a un'esplorazione di forme originali che dovunque nel mondo danno nuovo slancio all'evocazione delle memorie nello spazio pubblico. Queste anti-monumentalità contemporanee, che rendono labili e sfocano

i confini tra memoria pubblica e comunitaria, memoria individuale e privata, memoria statale-nazionale e universale, offrono l'opportunità di esplorare le narrazioni minoritarie e frammentarie, i traumi della storia, materializzandoli inaspettatamente nel cuore dello spazio pubblico.

**Della posterità in souvenirs?** Il monumento scompare ancor di più nelle altre opere che il duo di artisti propone nelle stanze seguenti, facendoci ora passare dall'altra parte del ciclo della sua vita. Il monumento è esistito, ma le pratiche degli uomini se ne sono appropriate al di là della sua presenza fisica, permettendo di interrogare le modalità di persistenza della monumentalità di un oggetto e la sua possibilità di sopravvivenza oltre la sua materialità.

Innanzitutto, ci imbattiamo in una serie di fotografie di famiglia (*notre-dame*). Sul piazzale della cattedrale omonima, i turisti cinesi posano in una destabilizzante inversione. La bambina bionda stretta tra le loro braccia con tutta evidenza non è loro figlia, ma essi se ne appropriano in un gesto familiare, proprio come fanno regolarmente con i monumenti che visitano. Questa serie ci invita a comprendere il monumento attraverso le fotografie dei turisti, per considerare non più il discorso ufficiale ma la storia degli individui e delle famiglie che questo mezzo contribuisce a costruire. L'infinita possibilità di usi che ne deriva manifesta schemi di appropriazione sempre più disparati, che riflettono l'individualizzazione della costruzione di esperienze e ricordi. Al di là dell'influenza dei racconti ufficiali, queste narrazioni si costruiscono ora con crescente autonomia soprattutto grazie ai progressi



tecnologici, generalizzando la capacità di catturare immagini per degli individui che agiscono a loro nome. Queste nuove possibilità consentono a tutti d'impadronirsi dell'attualità e della notizia (come l'incendio della cattedrale evocato nel video inframmezzato alle fotografie) per renderlo un elemento familiare, appropriato, diffondibile presso i propri amici, soprattutto quando l'immagine è memorizzata, archiviata e condivisibile nella sfera immateriale. Nel corso di questi nuovi processi, non tutti gli attori si trovano in una posizione equivalente. Lo stato e le autorità pubbliche sono presenti su questo palco e cercano di incanalare, controllare, addirittura censurare le appropriazioni spontanee delle realtà monumentarie.

È così che, in Piazza Tienanmen a Pechino, sono i fotografi ufficiali (quelli di *Profession : photographe*) che propongono ai turisti cinesi di essere immortalati di fronte al ritratto del grande Timonier, appeso sulle pareti delle mura della Città Proibita. Ma anche in questo caso, la portabilità dei mezzi di riproducibilità tecnica, e soprattutto quelli di sviluppo e stampa, consente deviazioni fino a qualche tempo fa impensabili, che il duo Bruno Baltzer/Leonora Bisagno sfrutta per il suo lavoro. Infatti, se in un passato nemmeno troppo lontano le fotografie erano ancora sviluppate nei laboratori statali, oggi le stampanti digitali portatili allentano la presa del potere e consentono la formazione di nuovi canali di trasmissione dei monumenti – la cui monumentalità rimane, anche quando non sono più che delle mere forme impresse bidimensionalmente su un pezzo di carta.

**Tigri di carta.** Questi diversi usi dei monumenti oggi non sono estranei alla trasformazione delle relazioni ai luoghi che i processi di globalizzazione sembrano aver permesso. Gli spazi pubblici delle grandi città sono in effetti territori i cui individui si stanno impadronendo in modi sempre più eterogenei. I monumenti non sfuggono a questa diversificazione delle modalità di appropriazione che rafforza la loro polisemia. Ne forniscono una testimonianza eloquente i turisti che fingono di tenere i monumenti con le dita nelle foto delle loro vacanze, ribaltando la presunta influenza dei monumenti sul soggetto. Questa semplice presa di possesso di oggetti talvolta antichi e polemici, è possibile tanto grazie alle nuove tecnologie già evocate, quanto in virtù della diffusione mondiale delle idee e dei modelli di una società dell'immagine e dell'intrattenimento. Ritroviamo questa stessa tensione nella nuova funzione proposta per il monolite mussoliniano di marmo evocato in riduzione nella sorprendente *Panchina di Luis Simon*, posta all'ingresso della mostra. Malgrado eredità ingombranti e a volte conflittuali, i monumenti di oggi permettono di segnare sporadicamente nuove pratiche, fornendo agli individui dei punti di aggancio (*affordances*) per una serie di azioni e interazioni che modellano nuove esperienze di vita comune, talvolta effimere, ma sempre significative. La loro monumentalità si distacca dunque un po' dalla loro semplice materialità, per dipendere più dall'uso che dalla forma degli oggetti destinati a (s)farsi monumento.

